**Zeitschrift:** Quaderni grigionitaliani
**Herausgeber:** Pro Grigioni Italiano
**Band:** 81 (2012)
**Heft:** 1: Oltre il territorio

**Artikel:** Pastori e poeti : l'improvvisazione poetica nell'Appennino centrale (Alta Sabina)
**Autor:** Tiezzi, Grazia
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-390848

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 02.10.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

Grazia Tiezzi

# Pastori e poeti: l'improvvisazione poetica nell'Appennino centrale (Alta Sabina)[1]

L'incontro *Poeti e pastori. Tra letteratura e musica* tenutosi a Bondo e Castasegna in Val Bregaglia il 13-14 maggio 2011, ci offre l'occasione di riprendere in termini contemporanei, la riflessione sull'antico rapporto tra espressione poetica e mondo pastorale. In ambito italiano, l'interesse dei letterati per la vita dei pastori – ritenuta 'semplice' e 'autentica' – è stato storicamente più frequente del caso inverso ed ha prodotto degli orientamenti stilistici e compositivi precisi oltre che essere stato alla base della nascita di prestigiose accademie letterarie. Tra tutte ricordiamo l'Accademia dell'Arcadia – fondata a Roma il 15 ottobre 1690 – che per contrapporsi alle esagerazioni di forma e di concetto del tardo Seicento, si ispirò proprio alla semplicità della vita dei pastori greci, abituati alla recitazione cantata in versi. In questa sede però non ripercorreremo le ragioni di questa 'tensione verso' la naturalezza in cui si trova immersa la vita del pastore, presenteremo piuttosto una pratica poetica della tradizione orale italiana che possiamo considerare un fenomeno 'endogeno' al mondo pastorale dell'Appennino centrale. Ci riferiamo al canto a braccio dei poeti improvvisatori dell'Alta Sabina che insieme ai romanzieri dell'arco alpino di lingua tedesca hanno partecipato all'incontro in Val Bregaglia. L'evento ha creato un contatto inedito e ideale tra modalità diverse di concepire la creazione e la produzione di una forma espressiva comprendendo con questo anche la sua manifestazione (lettura di testi scritti / performance orale estemporanea); ma ha anche suggerito la porosità dei rapporti tra i testi culti della letteratura italiana e questa forma orale di poesia popolare. Tutto ciò non sembra però sufficiente a spiegare la predisposizione empatica verso il canto estemporaneo riscontrata tra il pubblico neofita della Val Bregaglia che ha assistito alla performance dei poeti. Inoltre se pensiamo che la tradizione del canto improvvisato è un genere performativo rimasto pressoché immutato dal Medio Evo[2] ai giorni nostri, tra le molteplici distanze

[1] Ringrazio il poeta e caro amico Pietro de Acutis per le preziose informazioni fornite, un sentito ringraziamento va inoltre a Romana Walther per la collaborazione e il sostegno operativo apportato nella redazione di questo testo.

[2] Già alla fine del 1300 Gidino di Sommacampagna, maestro di lettere a Verona presso la corte scaligera, ne fornisce un dettagliata descrizione all'interno del suo *Tractato et la arte de li rithimi volgari* (1381-1384).

ricongiunte a Bondo dobbiamo includere anche quella temporale. Cosa ha risuonato nel canto dei poeti alto-sabini che ne ha permesso una forma peculiare di traduzione? Forse nelle loro voci è risuonata la traccia effimera di un vissuto arcaico comune alle genti delle Alpi e degli Appennini: pastori, braccianti, transumanti…. Siamo consapevoli di non poter restituire nelle pagine che seguiranno lo spessore di quest'arte verbale, la dimensione antropologica però ci sembra il sentiero da privilegiare. Cercheremo di ricostruirne brevemente la storia recente e di descriverne le forme, nel tentativo di accompagnare il lettore verso la comprensione di una 'estetica sociale' sedimentata nel canto a braccio dell'Alta Sabina, in cui coesistono armoniosamente, da sempre, superficie e profondità.

## La regione geo-culturale dell'Alta Sabina

Per l'identificazione dell'area geo-culturale che può essere indicata come Alta Sabina, ci riferiremo a una definizione dell'etnomusicologo Giancarlo Palombini che per lungo tempo si è dedicato allo studio delle tradizioni musicali di questa regione:

> Fanno parte di quest'area i comuni di Amatrice, Accumoli, Borbona, Cittareale e Posta in provincia di Rieti[3] (Lazio) e quelli di Campotosto, Capitignano e Montereale in provincia di L'Aquila (Abruzzo). […] (La) configurazione morfologica del territorio alto-sabino [è] di tipo collinare, anche se la sua altitudine media si aggira sui mille metri s.l.m.: i rilievi sono arrotondati, le valli sono molto larghe e pianeggianti. Pur potendo la conformazione dei terreni permetterne lo sfruttamento […] l'agricoltura è stata relegata al ruolo marginale di attività di sussistenza. […] Mentre non restano documenti attestanti la coltivazione del suolo nei secoli passati, abbiamo invece notizie, fin dai secoli XIII e XIV, relative a contratti di locazione di pascoli. La pastorizia è stata in realtà fin quasi ai nostri giorni la forma economica dominante. Secondo Puglisi[4] essa è la base di quella che chiama 'civiltà appenninica' distinguendo lungo la dorsale che attraversa la nostra penisola tre 'cerchie' definite a seconda delle attestazioni archeologiche in esse rinvenute. Queste zone sono non a caso, raggruppate ognuna intorno ad un gruppo di valichi particolarmente agevoli che attraversano trasversalmente l'Appennino. La possibilità di sviluppo di una pastorizia nomade è offerta dalle caratteristiche del territorio appenninico: relativa dolcezza dei declivi e ricchezza dei corsi d'acqua. Se andiamo a focalizzare la 'cerchia' centrale ci accorgiamo dai dati provenienti da rilevamenti archeologici, di una sostanziale omogeneità culturale di tutto il territorio montuoso nei due versanti adriatico e tirrenico. […] L'Appennino rappresenta dunque, come afferma lo stesso Puglisi «più che una partizione, la confluenza di una identità culturale in continuo contatto e rinnovamento». Questa 'confluenza' non si spiega con l'occasionale contatto che potrebbe essersi verificato da parte di gruppi pastorali che, partendo da sedi più o meno stabili della fascia costiera o della zona submontana, avessero raggiunto i pascoli estivi della montagna più alta per fare poi ritorno alle loro sedi di origine. […] Sono invece i pastori alto-sabini, abruzzesi e umbri che partendo in autunno dalle loro sedi di origine dell'Appennino, svernano nelle zone costiere ancora ricche di pascoli. […] I pastori alto-sabini svernavano nella campagna romana, quelli abruzzesi verso l'Adriatico fin nel Tavoliere delle Puglie […]. Non hanno potuto cambiare questa antica consuetudine neanche i confini tra stati che per secoli si sono frapposti tra l'Alta Sabina e Roma. […] Il movimento di transumanza dei pastori alto-sabini verso i dintorni di Roma, è stato fin dal sec. XV favorito dai Pontefici che adottarono provvedimenti atti a favorire

[3] È necessario includere il comune di Leonessa (Lazio) tra i luoghi dell'Alta Sabina tradizionalmente deputati alla pratica del canto a braccio. Il comune di Leonessa è tutt'ora il paese natale di intere generazioni di stimati poeti.

[4] S. Puglisi, *La civiltà appenninica. Origine delle comunità pastorali in Italia*, Studi e materiali pubblicati a cura dell'Istituto italiano di preistoria e protostoria, Sansoni, Firenze, 1959.

> l'entrata delle pecore nella Campagna romana. Bonifacio IX verso la fine del XIV secolo istituì la *Dogana dei pascoli* o del *Patrimonio* che autorizzava, dietro pagamento di una tassa, i pastori provenienti dall'Alta Sabina, non solo al passaggio ma anche al pascolo nei territori pontifici attorno a Roma e li proteggeva dai soprusi di briganti, abitanti dei territori attraversati e anche dei baroni. [...] Anche da questo è stata favorita la formazione di una colonia molto nutrita di amatriciani a Roma, la cui presenza stabile è attestata da documenti e toponimi dal XVI secolo in poi. [...] Questa tradizionale attrazione di Roma, se da un lato ha favorito negli emigranti alto-sabini fenomeni di acculturazione disorganici e in forte contrasto con la loro cultura di origine, dall'altro, per uno spiegabile effetto di identificazione e difesa di gruppo ha permesso agli alto-sabini la conservazione di forme tradizionali di espressività anche adesso che l'attività economica all'interno della quale tali forme si erano sviluppate è da tempo sparita[5].

Vedremo più avanti quanto sia stato influente il processo di migrazione dei transumanti e degli operai verso la Capitale, per la storia del canto a braccio del XX secolo. Ma le notizie storiche in nostro possesso non rendono conto in modo adeguato della diffusione diacronica di questa pratica espressiva tra i pastori transumanti di quest'area. L'improvvisazione in ottava rima, attestata in Italia fin dal Medio Evo, viene comunque ritenuta dai poeti e dai ricercatori, facente parte della tradizione orale più antica di questa zona.

## L'improvvisazione in Alta Sabina: cenni storici

La prima documentazione attestata di una sfida poetica improvvisata tra pastori altosabini è riportata dal demologo A. De Nino[6] nella zona di Leonessa (Lazio). Emilio Fonzi[7] riferisce invece di una gara tra due improvvisatori a Preta di Amatrice (Lazio) svoltasi in un'osteria, durata tre giorni consecutivi. Entrambi gli episodi avvengono nella seconda metà del 1800, anche se lo storico L. Sarego[8], da cui riprendiamo queste informazioni, ritiene che questa tradizione orale risulti ininterrotta e vitale fin dall'inizio dello stesso secolo. I ceti che la praticavano erano allora quelli meno abbienti, in particolare pastori ma anche boscaioli, legnaioli, braccianti e pecorari con scarsa possibilità di istruirsi ma in 'familiarità'[9] quasi quotidiana con la poesia estemporanea in ottava rima. Già in quell'epoca si rilevano alcuni esempi di eccellenti poeti autodidatti che arrivano a scrivere e a pubblicare le loro produzioni migliori. A quel tempo però la poesia cantata in ottava si improvvisava nei posti di lavoro, durante le pause della giornata e, nei giorni festivi, nei ritrovi e nelle osterie, unici luoghi di aggregazione sociale esclusivamente maschile. Secondo Sarego la pratica del canto poetico aveva una funzione di svago ma implicava una accurata conoscenza – quasi mnemonica – delle opere dell'Ariosto, del Tasso, del Berni, di Virgilio, di Dante e della Bibbia. Le sfide di canto a braccio avvenivano anche nelle località della campagna romana fra i pastori transumanti abruzzesi e nelle osterie o ritrovi della Capitale, dove sia i pastori che gli operai brac-

5 G. Palombini, in G. Kezich, L. Sarego, 1990, pp. 83-87.
6 A. De Nino, 1881, pp. 133-135, in L. Sarego, 1987, nota 10, p. 18.
7 E. Fonzi, 1953, pp. 22-23, in L. Sarego, op. cit, nota 11, p. 18.
8 *Ibidem.*
9 Riprendiamo questo termine da L. Sarego 1987, p. 19, il quale però non fornisce spiegazioni su questa 'familiarità'.

cianti immigrati dall'Abruzzo si ritrovavano fra compaesani. Anche in situazioni più urbane le gare estemporanee avrebbero conservato un carattere ricreativo e continuavano ad avere un pubblico ristretto di spettatori composto dai compagni di lavoro dei cantori stessi. Così ci riferisce la testimonianza di due pecorari della tenuta di Malagrotta della campagna romana, riportata dal Trincheri[10]: «Ai nostri tempi facevamo le gare poetiche alla dispensa, ma da noi, soli, di sera, in giorno di festa». Nei primi decenni del XX secolo, attorno alla Capitale, le sfide poetiche divengono un'attrazione pubblica perdendo il loro collegamento originario con le feste stagionali o rionali. A partire dagli anni '30 i poeti alto-sabini (e abruzzesi) improvvisano su un palco in presenza di un'apposita giuria, in mezzo alla curiosità di un pubblico neofita. Ma questo genere di 'gare pubbliche' sono presenti in più occasioni anche a Roma durante la *Festa de Noiantri* in Trastevere, per tutto il ventennio fascista. Parallelamente a Roma, le sfide continuarono a tenersi anche al chiuso delle osterie e delle trattorie, luoghi tradizionali di ritrovo per soli emigrati. In queste occasioni le improvvisazioni assumono un maggior carattere oppositivo sulla base di temi a contrasto come ad esempio *I monti e la pianura* che suggerisce facilmente la sua connotazione metaforica legata all'esperienza remota (transumanza) e moderna (inurbamento) della migrazione. Nello stesso periodo nella Valle del Velino o Reatino (Lazio), le riunioni tra poeti vecchi e giovani continuano a svolgersi al chiuso delle osterie di Bacugno e di Borbona, canonicamente dalla domenica sera fino al mattino del giorno successivo. In queste occasioni si affrontano temi e temi a contrasto più tradizionali: tra i primi ricordiamo *La valle* o *I boscaioli* e tra i secondi *La bionda e la mora*. L'inserimento delle gare di canto a braccio nelle feste annuali romane e della provincia romana ebbe un effetto di ritorno nelle zone d'origine degli stessi poeti improvvisatori. Forse su stesso suggerimento degli amatriciani inurbati, che facevano ritorno al paese natale durante il periodo di vacanze estive o in occasione delle feste patronali, le gare poetiche pubbliche cominciarono ad essere organizzate anche nei paesi della zona di Amatrice. Il primo tentativo si tenne a Preta nel 1936 quando una gara tra poeti estemporanei fu inserita nei festeggiamenti del patrono (S.S. Crocifisso). A questo primo esperimento, pienamente riuscito, fece seguito l'anno successivo, 1937, l'organizzazione di una seconda gara poetica pubblica che fu realizzata in collaborazione con le autorità locali ed assunse un grado di ufficialità particolare. In questo caso la gara fu inserita all'interno della festa dell'Assunta. Su questo evento è utile focalizzare la nostra attenzione poiché, non solo esso costituirà il momento d'avvio, da parte delle nuove generazioni di poeti, di un rinnovamento nell'estetica poetica del canto a braccio, ma anche perché questo passaggio avverrà proprio attraverso il contatto con un autorevole rappresentante del mondo letterario alpino[11]. Infatti la seconda gara poetica

[10] Trincheri, 1953, pp. 101-102, in L. Sarego, op. cit. nota 26, p. 22.

[11] Prima dell'evento di Bondo (Val Bregaglia) del 2011, c'è stato un altro contatto tra il pubblico svizzero e il canto a braccio. Nel 1993 Gaddo Melani, giornalista della Radiotelevisione svizzera di lingua italiana ha assistito e registrato una riunione poetica di improvvisatori toscani tenutasi a Ribolla (Toscana) e realizzato nel 1994 due servizi radiofonici sulla tradizione dell'ottava rima. In seguito, nel 1996 presso il Teatro Sociale di Bellinzona furono organizzate due serate di poesia estemporanea a cui parteciparono i migliori poeti a braccio toscani. Cfr. C. Barontini, A. Bencistà, *Poesia estemporanea a Ribolla 1992-2001*, Pitigliano, Larium Editrice, 2002, p. 18.

pubblica dell'Alta Sabina fu intitolata al poeta e critico letterario Giovanni Bertacchi (1869-1942) di Chiavenna, docente di letteratura italiana all'Università di Padova dal 1916 al 1938. Bertacchi, in qualità di Presidente onorario della giuria, ebbe il compito di assegnare un tema e di giudicare le produzioni estemporanee dei poeti. *La montagna e le stelle* fu il tema proposto dall'insigne uomo di lettere, 'forestiero' e di fama nazionale di cui ricordiamo l'opera più importante *Il canzoniere delle Alpi,* pubblicata nel 1895. Le cronache riferiscono di una «eccezionale manifestazione» che vide una massiccia affluenza di pubblico ed una larga partecipazione di personalità della cultura, della politica e della Chiesa. Non ci è possibile risalire ai contatti e alle ragioni per cui gli organizzatori locali della gara di Preta decisero di affidarne coraggiosamente la presidenza, in pieno regime fascista, a G. Bertacchi – figura di grande correttezza intellettuale che per le proprie opinioni antifasciste lasciò volontariamente, l'anno dopo la gara (1938), l'insegnamento universitario. Crediamo però di ritrovare nelle parole che lo stesso Bertacchi pronuncerà al termine della gara, una sensibilità poetica intensa e popolare rivolta alla semplicità della vita quotidiana, che spiegherebbe l'incontro di fratellanza tra i pastori poeti dell'Alta Sabina ed il letterato poeta delle Alpi: «Voi siete i poeti della bontà e della sincerità, poeti veri, e sono io invece il povero «poetastro» con tutto il suo fardello della mia inutile cultura. Se fossi venuto più giovane a Preta, la mia arte verbale avrebbe avuto un altro indirizzo»[12]. Ma il riconoscimento da parte di Bertacchi della spontaneità sincera e del calore umano della poesia improvvisata, estranea all'artificiosità della cultura dominante, non basterà a risparmiare la giuria dalle critiche anche violente, provenienti soprattutto dal pubblico. Una incomprensione di fondo perdura nel rapporto tra letterati e mondo dei poeti-pastori che riguarda soprattutto la partecipazione del 'popolo' alle gare poetiche pubbliche[13]. Per tutto il periodo anteguerra, le gare pubbliche continuarono a svolgersi in tutta la regione alto-sabina ma resteranno caratterizzate da feroci dissensi verso i verdetti delle giurie. Il rinnovamento, se pur avvenuto dall'interno del mondo degli improvvisatori, fu un cambiamento che si impose molto lentamente. Da un lato le generazioni di poeti più anziani, ma soprattutto il 'loro' pubblico, mal sopportavano l'influenza del giudizio estetico dato da esperti a cui non riconoscevano l'autorità e la competenza necessaria per comprendere questa specifica forma di arte poetica, dall'altro non erano ancora abituati alla dimensione pubblica indifferenziata delle gare poetiche che, in modo consuetudinario, si tenevano sotto forma di raduni, al chiuso, spesso tra soli poeti e pochi 'passionisti'[14]. Ad eccezione di una breve interruzione tra il 1941 e il 1944, a causa del conflitto mondiale, dal 1936 fino a metà degli anni '60, i poeti continuarono a darsi appuntamento per le loro sfide, nelle osterie e nelle trattorie non solo di Roma. Ma è proprio nella Capitale che i

[12] E. Fonzi, *Le gare poetiche del cinquantatre*, 1954, p. 40, in L. Sarego, op. cit., p. 26 e nota 95, p. 116, e in L. Sarego, 1989b, nota 5, p. 151. La gara di Preta del 1937 fu vinta dal giovane poeta Luigi D'Angelo (1918-1983) portatore di un rinnovamento stilistico nel canto a braccio, ispirato al lirismo della poetica pascoliana delle M*yricae*, caro a Bertacchi.

[13] E. Fonzi, *Sotto le libere bandiere* (*Le gare poetiche in democrazia*), 1976, in L. Sarego, 1987, nota 70, p. 95.

[14] Nel mondo dei poeti improvvisatori il termine 'passionisti' indica gli appassionati e gli intenditori di canto a braccio.

poeti amatriciani si incontrano con i poeti cantori di altre città e regioni. Si creerà così una rete importante di amicizie tra poeti che si consolida progressivamente nel tempo attraverso lo scambio reciproco di inviti a partecipare alle gare che si tengono in altre zone del Lazio e della Toscana dove la tradizione del canto a braccio era ed è, ancora vivace. Ricordiamo a questo proposito le zone della Tolfa (Lazio), della Tuscia (Umbria-Lazio) e della Maremma grossetana (Toscana). Per tutti gli anni '70 è molto diffusa l'organizzazione di gare poetiche all'interno di feste paesane e sagre agroalimentari. Questo tipo di eventi persegue in quegli anni la finalità di richiamo turistico verso i luoghi rurali e le zone montane che si stavano inesorabilmente spopolando. Ma la nuova cornice folcloristica in cui viene inserita la manifestazione di canto a braccio, non riuscirà comunque a far decadere in alcun modo le sfide poetiche ad esibizioni vuote e solo pittoresche. I poeti improvvisatori si adeguano e sopravvivono anche alla 'Sagra delle fragole' o della 'porchetta'! E, fino alla fine degli anni '70, le loro esibizioni manterranno un considerevole spessore folclorico autonomo, al di là della cornice d'occasione in cui si svolgono. Quando i poeti si ritrovano per improvvisare i loro versi, essi diventano un solo nucleo che, pur immerso nel contesto contingente ed immediato, lo riconfigura attraverso la pratica del canto. Cambia la forma del contesto della sua manifestazione ma non il senso ontologico del suo accadimento che è sedimentato e si riattiva solo nella pratica espressiva stessa.

Ciononostante dopo il 1979, sono sempre più diffusi i giudizi negativi sulla validità delle gare pubbliche ai fini del perfezionamento di quest'arte poetica. In ultima analisi le generazioni di poeti più anziani non ritengono le giurie capaci di comprendere l'intima natura e il vero valore dell'ottava cantata che invece essi desiderano responsabilmente custodire e trasmettere alle future generazioni di poeti e di ascoltatori: «I poeti a braccio prendono coscienza di non poter essere pienamente compresi nella loro arte di cantori estemporanei al di fuori della ristretta cerchia di colleghi e di appassionati in un ambiente – la gara pubblica – che non è, per vari motivi ed aspetti, il loro spazio naturale» (Sarego, 1987, p. 57). Per questa rinnovata coscienza critica all'interno della comunità dei poeti, le gare pubbliche vengono progressivamente sostituite con i 'raduni all'aperto', che continuano ad essere organizzati annualmente tutt'oggi: tra tutti ricordiamo l'appuntamento di Bacugno, in occasione dei festeggiamenti della Madonna della Neve che si tengono annualmente dal tre al cinque agosto. I raduni poetici all'aperto si svolgono abitualmente in occasione di ricorrenze religiose dove i poeti si ritrovano dinanzi ad un pubblico a loro familiare; non gareggiano più per vincere e soddisfare una giuria ma per misurarsi e competere tra loro attraverso una loro specifica arte che l'auditorio che ascolta, conosce e condivide. Cantano canonicamente ottave di saluto e di omaggio al pubblico e all'organizzazione, preferiscono temi classici-cavallereschi o legati a situazioni quotidiane e alla dimensione della vita montanina, sono rari i temi a contrasto molto oppositivi. Grazie ai rapporti di solida amicizia, mantenutisi sempre all'interno della comunità allargata dei poeti giovani ed anziani, a questi raduni continuano a partecipare anche poeti improvvisatori della Maremma laziale e toscana come ad esempio a Bacungo nel 2007. È importante infine segnalare l'appuntamento annuale di Borbona in cui si svolge il Festival Regionale di Canto a Braccio che rappresenta attualmente la sede

più prestigiosa di mantenimento della tradizionale gara poetica pubblica con tutto il suo relativo impianto organizzativo: una giuria, dei vincitori e i premi.

## Le forme d'improvvisazione poetica alto-sabina

Una delle peculiarità dell'improvvisazione poetica dell'Alta Sabina, rispetto al canto improvvisato degli improvvisatori toscani e della Maremma laziale, è senza dubbio la presenza di un repertorio molto ampio di forme strofiche e di moduli musicali. Se quest'ultimi cantano usando esclusivamente la misura strofica dell'ottava rima incatenata, ovvero strofe di otto versi con l'obbligo della ripresa di rima, i poeti della zona appenninica improvvisano usando tre moduli strofici diversi: le terzine, le quartine e le ottave. È utile introdurre subito una prima distinzione all'interno di questa varietà di strutture strofiche tradizionali. Le terzine e le quartine si eseguono con l'accompagnamento di strumenti musicali tradizionali prodotti all'interno del mondo agro-pastorale, come la ciaramella (o zampogna con bordone chiuso) e il più moderno organetto, mentre il canto in ottava rima è esclusivamente vocale. La particolare rilevanza che assume nella regione dell'Alta Sabina il repertorio strumentale, nel caso specifico quello delle ciaramelle, ha favorito, anche in anni recenti, degli approfondimenti etnomusicologici[15] importanti. Più esigui se non addirittura assenti, risultano essere gli studi riguardanti la varietà delle strutture strofiche disponibili nella tradizione del canto a braccio di questa area geo-culturale che invece risulta essere, come già detto, una sua specificità. Il fatto non è senza interesse se si considera invece che gli improvvisatori utilizzano comunemente delle denominazioni 'locali' con le quali distinguono le loro esecuzioni. Ci riferiamo a due casi più stabili con i quali il canto a braccio si differenzia in *canto a ciaramella* – che comprende il repertorio strofico delle terzine e delle quartine – e il *canto a poeta* – che si riferisce solo al canto vocale in ottava rima. L'esistenza corrente di queste due locuzioni dimostra come la distinzione tra le due modalità d'improvvisazione – con e senza accompagnamento strumentale – sia per gli agenti un tratto distintivo pertinente. Esse permettono di introdurre una segmentazione endogena più fina e precisa della pratica culturale su cui le ricerche storiche e di campo, fino ad oggi divulgate[16], non si sono abbastanza focalizzate. È utile infine ricordare che il *canto a ciaramella* prevede due melodie distinte su cui vengono improvvisate le due diverse strutture strofiche (la terzina e la quartina).

### *La terzina*

Attualmente, nel canto poetico improvvisato, la terzina si pratica solo nelle zone a confine tra il Lazio e l'Abruzzo. Dal punto di vista della formula metrica la terzina improvvisata è simile alla terzina dantesca, cioè alla strofa utilizzata da Dante Alighieri nella *Divina Commedia*. Si tratta di una breve strofa composta da tre versi isosillabici di undici sillabe (endecasillabi) rimanti a fine di verso. I versi dispari, primo e terzo verso, portano la stessa fonia di rima, mentre il secondo verso porta una fonia di rima

[15] G. Palombini, 1988, 1990, M. Agamennone, 1986, 1988, 1990, 1999, 2002.
[16] L. Sarego, 1987, 1990, Kezich, 1986, 1990, 1996, A. Bencistà, 2004, M. Chechi, 2008.

diversa secondo lo schema seguente: ABA. Inoltre entrambi i tipi di terzine si dicono incatenante poiché nella loro successione, il primo e il terzo verso di ogni strofa rimano con il verso centrale della terzina precedente. In tal modo si creano dei legami fonici interstrofici obbligati fra il verso centrale (verso 2) della strofa iniziale ed i versi ai margini (verso 1 e 3) di quella successiva secondo lo schema seguente: ABA/BCB/CDC/....

Esiste però una differenza tra la terza rima dantesca (scritta) e quella cantata dai poeti estemporanei laziali-abruzzesi. Nell'improvvisazione i poeti, rispettando il proprio turno di enunciazione della strofa, devono consentire lo sviluppo tematico dei versi cercando di mantenere il più a lungo possibile le stesse rime. Ovvero la loro libertà espressiva può contare solo sull'inserimento di micro variazioni foniche. Per questo motivo nelle terzine improvvisate, la fonia di rima alla fine del secondo endecasillabo è con consonanza (ata - ita). Ciò significa che nel gruppo fonico di questa rima viene mantenuta la stessa consonante ma variano le vocali. Ma ci possono anche essere delle terzine in cui ciascuna delle tre rime finali di verso sono con consonanza (ata - ita - uta). Anche in quest'ultimo caso l'incatenamento di rima con la strofa successiva si realizza a partire dalla rima consonantica del verso centrale della terzina che precede. Questo tipo di improvvisazione impegna i poeti ad una ricerca lessicale estenuante, che vincola ciascuno di loro alla continuità immediata con la scelta fonica fatta dal poeta precedente e che impone grosse restrizioni semantiche nella selezione delle parole-rima, riducendo il margine della libertà espressiva e argomentativa di ogni improvvisatore. Dobbiamo rilevare però che, anche se orientata verso la continuità fonica, nell'improvvisazione a terzine esiste una necessaria tolleranza per l'introduzione di variazioni che in genere non seguono nessuna regola esplicita di occorrenza. Ciascun poeta ha l'autorità di introdurre, qualora lo ritenga opportuno per l'espressione del suo pensiero, sia un cambio di consonanza che un cambio completo del gruppo fonico di rima, al quale il poeta successivo dovrà comunque adattarsi. Per chiarire meglio questo tipo di coordinazione metrica e fonica, presentiamo la trascrizione di una sequenza di terzine di congedo improvvisate dai poeti[17] per salutare il pubblico di Bondo alla fine della loro performance, la sera del 14 maggio. In tale sequenza possiamo reperire le rime consonantiche e le variazioni di gruppo fonico che progressivamente vengono introdotte[18].

| | | |
|---|---|---|
| *Pietro de Acutis* (P1) | | |
| Dunque alla fine ormai della serata | A | *gruppo fonico di rima con consonanza ATA/ITA* |
| Lascio a quest'Alpi un mio pezzo di vita | B | |
| Non so quando sarà la mia tornata | A | |
| *Donato de Acutis* (D1) | | |
| Lo canto a questa gente preferita | B | |
| Che l'abbia poi gradita la serata | A | |
| Magari per un altr'anno ci rinvita | B | |
| *Francesco Marconi* (F1) | | |

[17] Le sigle poste tra parentesi indicano rispettivamente le iniziali del nome e la successione numerica delle strofe improvvisate da ciascun poeta. Ad esempio (P1) corrisponde alla prima terzina cantata dal poeta Pietro de Acutis.

[18] Le variazioni di consonanza di rima o di gruppo fonico vengono evidenziate attraverso le lettere alfabetiche in maiuscolo.

| | | |
|---|---|---|
| Io con la rima poco preparata | | |
| Presi questo cammino un po' in salita | | |
| Ma spero bene riuscì la serata | | |
| *Giampiero Giamogante* (G1) | | |
| So' queste le cose belle de la vita | | |
| Bella la voce quando ch'è intonata | | |
| Peccato la serata sia finita | | |
| (D2) | | |
| Dunque per ripartire ci si destina | A | *cambio di gruppo fonico con consonanza di rima INA/ ANA* |
| Prima di tutto saluto Romana | B | |
| E poi la brava gente, gente alpina | A | |
| (F2) | | |
| Saluto gli abitanti della piana | B | |
| Ed il ricordo vostro s'avvicina | A | |
| Ad un'amicizia che sarà sovrana | B | |
| (G2) | | |
| E a me di salutar mi si destina | | |
| Quella ragazza dalla voglia sana | | |
| Dolce Antonella dalla voce fina | | |
| (P3) | | |
| Dunque qui ognuno rientra nella tana | | |
| Lascerò Roma e il monte si avvicina | | |
| Con quest'usanza quella più nostrana | | |
| (D3) | | |
| I complimenti a quella signorina | A | *cambio di consonanza INA/ENA* |
| Che subito imparò la cantilena | B' | |
| Perché fa parte della gente alpina | A | |
| (F3) | | |
| Io ringrazio dunque a voce piena | B' | |
| Ed in eterno spero di destina | A | |
| Questa ammaliante ed accogliente scena | B' | |

## *La quartina*

La quartina è un'altra forma strofica utilizzata con frequenza nel canto a braccio dell'Alta Sabina. Con il termine generico di quartina gli improvvisatori si riferiscono ad un breve componimento tetrastico in endecasillabi rimanti in genere a rima alternata secondo la schema ABAB. Nell'utilizzo di questa forma strofica è consentita ancora una maggiore libertà di variazione metrica e fonica individuale. È possibile perciò che i poeti cambino sul momento lo schema di rime della propria quartina rispondendo ad una quartina a rima alterna (ABAB) con una quartina a rima incrociata secondo lo schema ABBA. Infatti le quartine non devono necessariamente essere strofe incatenate tra loro attraverso la ripresa di rime e per questo possono, a volte, assumere un carattere monostrofico simile allo 'stornello'. Tuttavia qualora il poeta lo desideri può mantenere, come accade sovente, le fonie di rima lanciate nella strofa precedente. Si possono avere allora più forme di incatenamento interstrofico che può variare anche in funzione della zona di provenienza dei poeti. A seconda dei casi verrà ripresa la rima dell'ultimo verso della quartina precedente (ABAB/BABA/...) come si fa nell'ottava rima incatenata, oppure si riprenderà la rima del penultimo verso (ABAB/ABAB/...), ma è anche possibile, pur riprendendo la rima del penultimo verso, introdurre una variazione di rima nei versi pari della strofa successiva (ABAB/ABAB/ACAC/...). Comunque, come nel

caso delle terzine, le rime dei tetrastici sono rime con consonanza[19]. Non è raro infine che un poeta particolarmente inspirato possa improvvisare anche più di una quartina di seguito senza attendere il suo turno successivo di enunciazione della strofa. In genere la quartina viene usata sia per le improvvisazioni di saluti e di ringraziamenti all'auditorio sia per improvvisazioni libere senza tema prefissato che possono impegnare due o più poeti per un periodo di tempo abbastanza lungo e non determinato in anticipo. Proponiamo a titolo d'esempio, una breve sequenza di quartine di saluto cantate dai poeti laziali al pubblico della Val Bregaglia all'inizio della loro performance di Bondo, del 14 maggio. In tale sequenza possiamo reperire sia le variazioni di consonanza di rima che le variazioni del gruppo fonico di rima.

| | | |
|---|---|---|
| (P1)[20] | | |
| Grazie a voi tutti per questo invito | A | *gruppo fonico di rima con consonanza ITO/ATO* |
| La voglia in Val Bregaglia ci ha portato | B | |
| Bello per noi codesto alpino sito | A | |
| Ed in un giorno dentro l'ho già amato | B | |
| (G1) | | |
| Quindi sto verso qui diventi un mito | A | |
| Ogni poeta canterà innamorato | B | |
| La Val Bregaglia ci fece un invito | A | |
| Era scortese non essere accettato | B | |
| (P2) | | |
| Lungo il viaggio ieri son partito | A | |
| E a tutti quanti vi porgo il saluto | B' | *cambio di consonanza di rima ITO /UTO* |
| Da una montagna all'altra un nuovo sito | A | |
| Dagli altri monti vi dà il benvenuto | B' | |
| [...] | | |
| (D3) | | |
| Veniamo noi dai monti all'Appennino | D | *cambio di gruppo fonico di rima con consonanza INO/ANO* |
| E come voi dal suolo montano | E | |
| Quando arrivammo qui nel suolo alpino | D | |
| Ci sembrò di non essere lontano | E | |
| (F3) | | |
| Qui sembra proprio il regno del divino | D | *cambio di consonanza di rima INO/UNO* |
| E il canto a braccio n'è proprio opportuno | E' | |
| Per questo con un suono sopraffino | D | |
| Spero il mio canto non nuocia a nessuno | E' | |
| (D4) | | |
| Vi presentiamo poi la ciaramella | F | *cambio di gruppo fonico di rima con consonanza ELLA/OLLA* |
| Che sempre attorno raccoglie una gran folla | G | |
| Un tempo lei era una pecorella | F | |

[19] Può essere tollerata anche la produzione di parole-rima con assonanza in cui non variano le vocali del gruppo fonico di rima bensì la consonante come nelle parole-rima dona/piana/aurora/allontana (es. quartina cantata da Dante Valentini a Bacugno il 3/8/2011).

[20] Le sigle come nell'esempio delle terzine indicano rispettivamente le iniziali del nome e la successione numerica delle strofe improvvisate da ciascun poeta nella sequenza trascritta.

| | | |
|---|---|---|
| Poi il suonator la tené a tracolla | G | |
| (G 4) | | |
| E poi per salutare questa folla | G | *cambio di consonanza di rima OLLA/ULLA* |
| Per salutare poi ogni fanciulla | F' | |
| Racchiuderemo il verso in un'ampolla | G | |
| Lo canteremo alla foresta brulla | F' | |

## *L'ottava*

L'ottava rima è l'ultima forma strofica di cui si compone il repertorio delle improvvisazioni in Alta Sabina. Essa corrisponde alla stanza dell'ottava toscana[21] e come questa è cantata senza accompagnamento strumentale, ma la melodia con cui si improvvisa l'ottava laziale e abruzzese è notevolmente diversa dalla melodia dell'ottava toscana. Si tratta di una strofa cantata composta da otto versi endecasillabi rimanti secondo un sistema di rime preciso, dato da una sestina a rima alternata ABABAB e da un distico finale di strofa a rima baciata CC, secondo lo schema che segue: ABABABCC. Nella tradizione orale toscana così come in quella della zona qui esaminata, l'improvvisazione in ottava rima, monologica (con un solo improvvisatore) o dialogica (con due o più improvvisatori in dialogo tra loro), viene sempre realizzata seguendo una convenzione denominata comunemente *obbligo di rima*. Ciò significa che all'interno di una sequenza di ottave improvvisate, il poeta che canta una strofa deve riprendere nel primo verso la rima del distico finale della strofa precedente. Per le regole di distribuzione del sistema di rime, tutti i versi dispari della nuova ottava avranno lo stesso tipo fonico di rima di quella lanciata nella strofa che precede, secondo lo schema che segue: ABABABCC/CDCDCDEE/... In questo tipo d'improvvisazione poetica non sono ammesse rime con consonanza e l'incatenamento di rima, da cui deriva la denominazione di *ottava incatenata*, viene considerato come un elemento che garantisce l'autenticità dell'improvvisazione, anche se secondo studi recenti più approfonditi sembrano ben altre le ragioni della sua occorrenza all'interno delle improvvisazioni esclusivamente toscane[22]. È utile inoltre segnalare che il vincolo metrico e fonico dell'obbligo di rima non è presente nelle ottave dell'Ariosto o del Tasso, che pure sono considerati i testi letterari su cui si sono formate quasi tutte le generazioni di poeti improvvisatori anziani e moderni. L'improvvisazione in ottava rima viene considerata dai poeti dell'Alta Sabina come un genere poetico più serio e impegnativo in cui l'abilità dell'improvvisatore viene messa a dura prova dalla complessità di costruzione della strofa. Ma anche perché di solito, questo metro viene usato nelle gare poetiche per sviluppare una vera e propria tenzone poetica con temi prefissati e in genere oppositivi. Questo tipo di performance viene denominato alla maniera toscana, *contrasto poetico*: si tratta di duelli poetici tra due o a volte più improvvisatori avversari. Il principio generale di queste 'sfide' è di affrontarsi su un certo tema, sostenendo delle posizioni contrarie. Ogni poeta sfidante cercherà di

[21] Nella metrica italiana esiste anche la forma strofica denominata 'ottava siciliana'. Per un approfondimento si rinvia a A. M. Cirese, 1988, pp. 136-137, P. G. Beltrami, 1991, p. 321.

[22] G. Tiezzi, *L'improvisation en ottava rima en Toscane: une pratique langagière solennelle*, Vol. I-II, 10 octobre 2010, Tesi di Dottorato in Scienze del Linguaggio, Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.

dimostrare le buone ragioni del proprio argomento attaccando le ragioni del suo avversario, ma allo stesso tempo punterà ad ottenere il consenso dell'auditorio. La presenza di una giuria composta da esperti che valuta la gara poetica, diventa particolarmente vincolante nel momento dell'improvvisazione di un *contrasto*. È infatti la giuria che stabilisce il tema della sfida poetica e seleziona i poeti che dovranno affrontarsi così come il loro numero. Di solito, anche per ragioni logistiche ma non solo, viene indicata la durata della performance predeterminando il numero di ottave che ogni poeta dovrà improvvisare ed anche la modalità di esecuzione del *contrasto,* cioè se i poeti dovranno rispettare il turno di alternanza nell'enunciazione delle loro ottave o se ciascuno di loro dovrà esaurire la propria argomentazione, cantando più ottave consecutive. Ciò detto è corretto notare che esistono rilevanti differenze nelle procedure di produzione di un *contrasto poetico* all'interno di una competizione pubblica dell'Alta Sabina rispetto a quelle che si svolgono in Toscana. Sulle ragioni di questa distinzione torneremo nelle conclusioni anche se la mancanza fino ad oggi, di ricerche comparative in tal senso, ci consente di proporre solo brevi osservazioni e delle supposizioni provvisorie. È comunque importante, per la nostra presentazione, riportare già da ora almeno alcune differenze sostanziali: la prima riguarda il fatto che nelle competizioni toscane non è prevista la presenza di una giuria esterna che abbia il compito di valutare le sfide dei poeti. Questo, di conseguenza, determina che i temi dei contrasti vengano proposti sul momento dal pubblico presente alla gara e che di frequente siano i poeti stessi, per autoselezione, a scegliere di affrontare il tema del contrasto proposto. Generalmente, in Toscana non ci sono limiti di tempo prefissati per lo sviluppo della tenzone poetica. I temi delle gare oppongono ruoli sociali tradizionali e moderni relativi al mondo del lavoro come *Padrone e contadino* o *Precario e Governo*, ma affrontano anche argomenti storici, di morale ma soprattutto argomenti legati alla vita della montagna e alla natura. In genere quest'ultimi, preferiti dai cantori dell'Alta Sabina, hanno un carattere più riflessivo e i ruoli possono considerarsi complementari piuttosto che oppositivi; in passato nelle gare pubbliche della regione, una sezione tematica era dedicata ad argomenti epici e mitologici, attualmente molto meno frequenti. Proponiamo come esemplificazione[23] di un tema complementare, il *contrasto Foglia e radice*, improvvisato a Bacugno (Rieti) durante l'incontro poetico svoltosi in occasione dei festeggiamenti della Madonna della Neve, la notte del 3 agosto 2011. La durata dello svolgimento è stabilita in anticipo e prevede due ottave per ciascun poeta. I poeti convocati ad affrontarsi sono Dante Valentini nel ruolo della 'foglia' e Pietro de Acutis nel ruolo della 'radice'.

*Dante Valentini (Foglia)*

| | |
|---|---|
| Quando passate forse per la <u>via</u> | A |
| di riposarvi un po' ne avete voglia | B |
| vedrete al lato quella pianta <u>mia</u> | A |
| che v'invita così a guardar la foglia | B |
| vi ristora e dice così <u>sia</u> | A |

23 In questa trascrizione non vengono utilizzati i segni d'interpunzione comunemente usati per la poesia scritta. Inoltre nelle parole-rima finali di verso, le tre variabili del gruppo fonico di rima vengono sottolineate.

per darvi fresco lei già mai si spoglia B
e in quel tronco che appare premur***oso*** C
vi dona l'ombra e vi dà il buon rip***oso*** C

*Pietro de Acutis (Radice)*
L'albero al sole in estate n'è sposo C
quando riposerà la madre terra D
la natura che intera sta a riposo C
l'inverno la sua dura legge sferra D
allor quel prato ch'era rigoglioso C
porta quelle radici sotto terra D
e mentre il freddo insieme al gelo av***anza*** E
quella radice ti dà la sost***anza*** E

*Dante Valentini (Foglia)*
Allor ritorna in me quell'eleganza E
vedi la chioma e la mia fioritura F
e tu me l'hai donata con costanza E
ti ringrazio radice, ohi che bravura F
quando poi il vento dalla lontananza E
ti priva d'acqua e tu torni all'arsura F
ma quando la mia chioma rifior***isce*** G
grazie all'albero ancor che mi nutr***isce*** G

*Pietro de Acutis (Radice)*
È la stagion che natura sancisce G
tu gli dai il fiato con la clorofilla H
ma quando il gelo poi tutto sfinisce G
qualcosa sotto terra ancor sfavilla H
quando la secca, la pianta avvilisce G
nel mio estremo ne prendo una stilla H
dell'acqua salvatrice a questa pi***anta*** I
pure s'è triste stagione si c***anta***. I

## L'ecologia[24] del canto a braccio

La storia recente della circolazione del canto a braccio in Alta Sabina, come anche la varietà inusuale, nel suo repertorio, di forme d'improvvisazione cantata, sono dati che fanno sorgere più interrogativi che risposte. Questi aspetti infatti non aiutano a chiarire la relazione tra questa pratica espressiva e il mondo pastorale dell'area in questione, ma soprattutto invitano a valutare con cautela la «funzione di svago» (Sarego, 1987, p. 21) che viene ad essa attribuita. Del resto, le ricerche disponibili fino ad oggi, e l'assenza di studi comparativi, non offrono dati sufficientemente approfonditi per dimostrare ipotesi diverse, come è stato fatto di recente per l'improvvisazione in ottava rima in Toscana[25]. Il concetto di 'svago' – che allude all'effimero – ci sembra comunque troppo 'moderno' e decontestualizzato, oltre che parziale, se riferito al canto a braccio. Questa interpretazione deriva forse dal maggior interesse per la

[24] Il termine 'ecologia' viene qui impiegato nelle specifica accezione utilizzata attualmente nelle scienze sociali e nelle scienze cognitive; ci riferiamo in particolare al quadro teorico dell'antropologo Tim Ingold. Per una prima introduzione al suo lavoro si veda, in ambito italiano, T. Ingold, 2004.

[25] Cfr. G. Tiezzi, Tesi di Dottorato, 2010, op. cit., Vol. I, Parte IV.

descrizione dei processi di adattamento subiti da un fenomeno culturale e dovuti alle trasformazioni storico-sociali che hanno coinvolto i pastori alto-sabini - primo tra tutti il passaggio dalla transumanza alla stanzialità avvenuto con l'inurbamento di molti di loro nella Capitale e nella provincia romana. Crediamo però possibile non escludere che quest'arte verbale possa avere avuto una funzione cerimoniale-identitaria generalizzata che ne spiegherebbe la permanenza plurisecolare tra le popolazioni rurali e transumanti dei monti dell'Italia centrale, anche a scopo rituale (serenate alla sposa, lamentazioni funebri, 'il permesso' nel rituale di questua del canto di Maggio maremmano, 'l'ingresso' della sposa nelle cerimonie di matrimonio dell'Appennino pistoiese ecc...). Questo punto di vista terrebbe conto dell'aspetto ricreativo di questa pratica culturale, legata comunque alle situazioni di 'festa' – in particolare, per la zona presa in esame, quelle devozionali – ma attribuirebbe a questa tradizione orale uno statuto antropologico e sociale più complesso. Potrebbe inoltre aiutarci a superare la cesura che è stata coltivata nel tempo a proposito della poesia estemporanea, ovvero quella tra la semplicità della 'vita' degli improvvisatori e la complessità della loro 'arte poetica'. Una relazione stridente questa, che in passato ha stupito molti studiosi e uomini di lettere italiani ed europei, in particolare in epoca romantica, ma che di fatto non è mai stata chiarita in modo convincente. Lo stesso si può dire del rapporto tra improvvisazione poetica e mondo pastorale, liquidato anch'esso, spesso non senza ambiguità, con gli argomenti degli studi di storia della letteratura e del folclore. Per spiegare la virtù poetica degli improvvisatori, tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, troviamo tra gli argomenti più ricorrenti sia il riferimento alla solitudine meditativa dei pastori-poeti esposti al contatto diretto con la montagna – fonte ispiratrice di bellezza e di forti emozioni – sia la loro frequentazione di opere letterarie scritte in versi. I rari libri che i pastori leggevano e si scambiavano sono i testi fondatori dell'epica classica o popolare, ma anche racconti mitologici come nelle *Metamorfosi* di Ovidio e la *Divina Commedia* di Dante Alighieri.

Invece all'interno della comunità dei poeti e dei 'passionisti', fino ad oggi molti sostengono di possedere un 'dono naturale' e di essere educati direttamente dalla 'natura'. I più anziani rivendicano la loro ignoranza e la loro formazione da autodidatti, con la volontà di distinguere la capacità spontanea di esprimersi in versi dall'arte dei poeti letterati riconosciuti, tenendosi così ben lontani dal mondo accademico e della cultura ufficiale. La contrapposizione tra i detentori di quest'arte popolare e coloro che la valutano o la studiano dall'esterno ha generato sovente dei malintesi. E, anche se oggi la distanza tra i due mondi si è molto ridotta, di fatto la mancata intercomprensione continua, anche perché dal romanticismo fino ai giorni nostri l'improvvisazione poetica non ha mai costituito, in Italia, un oggetto di studi ben definito, e soprattutto non è stata studiata semplicemente per quello che è, e per quello che produce quando avviene nella sua immediatezza concreta. Nello studio del canto improvviso si è sempre rivolta un'attenzione particolare verso gli aspetti conservativi sia della musica che della lingua e quindi del testo verbale. Solo di recente è stato tematizzato anche l'interesse per la tecnica della versificazione[26]. Quasi del tutto assenti sono gli studi

[26] M. Chechi, 2008, F. Burroni, 2009.

sull'attività comunicativa che si costruisce tra i poeti nel corso di una loro improvvisazione e che produce un senso di appartenenza e di identità culturale, condiviso e riconosciuto dal pubblico esperto. Poco si conosce su ciò che permette di apprezzare o no una performance, e che fa scrosciare l'applauso del pubblico, anche neofita, o al contrario lo fa restare in silenzio. Troppo poco ancora ci si è interrogati sui criteri estetici della ricezione che marcano l'appartenenza del pubblico e dei poeti, ad una tradizione culturale comune. Questi elementi che fanno dell'ascoltatore un membro competente, sono anche i fattori che assicurano la 'trasmissione' di una 'pratica' culturale. Ciò significa che pur essendo intrinsecamente popolare, il canto a braccio non è mai stato un fenomeno culturale di massa, piuttosto, esso è sopravvissuto nel tempo come forma espressiva praticata, presumibilmente a scopi diversi, per rafforzare i legami sociali all'interno di comunità socio-culturali specifiche. Ma l'aspetto identitario è stato in genere presupposto e mai spiegato chiaramente, anche quando negli anni '60-'70 ad occuparsi d'improvvisazione poetica furono proprio gli antropologi e gli etnomusicologi. Non più quindi i dialettologi e gli storici della lingua italiana che cercavano nelle poesie improvvisate – in particolare toscane – la purezza spontanea della lingua 'nativa', l'autenticità dei suoi vernacolarismi genuini e incontaminati dalla cultura delle lettere[27]. L'approccio di entrambi i tipi di studiosi si è concentrato sul prodigio e l'estro spontaneo del singolo poeta, il cui genio 'individuale' ne fa la rappresentazione dell'intera comunità di appartenenza, montanina-pastorale o rurale che sia. Ma è facile capire quanto poco adeguata sia una prospettiva che privilegi la singolarità dello stile e del genio poetico, in una forma espressiva tradizionale e orale affidata alla fragilità della sua immanenza estemporanea. Di fatto l'aspetto prevalentemente dialogico e conflittuale – più significativo nell'improvvisazione toscana – così come la sua pratica diffusa nella popolazione, con livelli di abilità diversi, non è stato affrontato in profondità. Non si è passati cioè a considerare il canto improvviso come un fenomeno di linguaggio, piuttosto che soltanto un fatto di lingua; da questo orientamento deriva l'interesse quasi esclusivo per la complessità della composizione semantica delle strofe e la ricerca lessicale, raffinata o meno, prodotta nei testi delle ottave. Inoltre non si è mai tentato, seguendo un approccio sociolinguistico, di confrontare la performance d'improvvisazione poetica con gli scambi della lingua parlata quotidiana e della conversazione verbale, ordinaria o istituzionale che sia[28]. In definitiva non si è ancora interrogata a fondo «la natura sociale dello scambio improvvisato in versi»[29]. Così quella che può essere considerata quasi una contraddizione, tra la 'natura spontanea' del canto improvvisato e la sua 'complessità estetica', resta un problema aperto. Lo stesso si può dire a proposito della relazione tra questa forma poetica e le condizioni geografiche e socio-storiche in cui essa sembra essersi sviluppata, diffusa e persistere tutt'oggi, cioè il mondo dei pastori transumanti dell'Appennino centrale. Attualmente gli spettacoli di poesia improvvisata sono occasioni fondamentali per riavvicinare generazioni vecchie e nuove a questa forma d'arte poetica, ma a

[27] J. P. Cavaillé, A. Bencistà, 2011, A. Bencistà, 2004.
[28] M. Fornel De, G. Tiezzi, 2008 e G. Tiezzi, 2008b, 2009b, 2010a, 2010b, IV Parte, Vol. I.
[29] G. Tiezzi, 2010b, IV Parte, Vol. I.

volte essi rischiano di essenzializzare alcuni tratti dell'abilità dell'improvvisatore stimolandolo a cimentarsi con formati d'improvvisazione spesso semplificati o ibridi, in parte estranei alla sua competenza tradizionale. In qualche modo c'è il rischio di riproporre oggi, lo schema del passato, ovvero una sorta di autonomia tra il virtuosismo tecnico di *saper poetare all'improvviso* e la dimensione 'identitaria' del ruolo del poeta a braccio e della sua arte. Intraprendere un'analisi sulle procedure d'interlocuzione degli scambi poetici improvvisati permette invece di comprendere le relazioni che l'improvvisazione poetica intrattiene con le interazioni verbali. Un'analisi di questo tipo consente di individuare alcuni tratti costitutivi della prassi dialogica degli scambi poetici che sembra orientata verso principi di continuità e di equità nella transazione della parola oltre che all'obbligo di reciprocità dell'azione pragmatica nelle gare poetiche di tipo oppositivo. Infine rende conto dello statuto dei vincoli formali, dati dalle convenzioni estetiche, nella delimitazione di alcune strategie comunicative presenti nell'economia d'uso di questa forma poetica[30]. Mettere in evidenza le regole procedurali e deontologiche inscritte nella 'prassi abituale' condivisa dai poeti, ci sembra allora, il modo adeguato per soppesare il valore emotivo e antropologico di un'arte poetica tradizionale e di restituirne la sua 'ecologia'. Un'ecologia affettiva, geo-culturale e cognitiva. Questa prospettiva 'olistica' fa comprendere la natura di un genere espressivo fortemente sensibile al contesto ma che possiede anche la capacità di agire ('agency') in modo efficace su quest'ultimo. Come il canto a braccio è prodotto dal contesto in cui si esprime, così può, a sua volta, ridefinire il contesto stesso. In questo senso possono essere interpretati la presenza del canto improvvisato in occasione di atti cerimoniali – in cui si creano legami di tipo parentale, come nei matrimoni e durante alcuni momenti rituali della comunità, ad esempio le feste patronali – come anche il ricorso alla similitudine rivolta al mondo naturale e quotidiano di uso frequente nel linguaggio poetico degli improvvisatori. Nelle strofe improvvisate però, questa figura retorica semplice viene utilizzata per costruire delle riflessioni attraverso 'immagini'[31] a volte molto complesse, definite da alcuni poeti 'processionarie'[32]. Più in generale questa modalità compositiva che accomuna molti improvvisatori, mette in evidenza un carattere semantico della percezione e della cognizione[33]. Potremmo rintracciarvi dunque – secondo recenti lavori di linguistica ed antropologia cognitiva – la manifestazione espressiva di un peculiare stile percettivo[34], favorito forse dal contatto diretto con il mondo naturale e da cui emergerebbe un accesso sinestetico e metaforico alla concettualizzazione dell'esperienza reale[35]. In conclusione però ci interessa ritornare ai pastori transumanti alto-sabini e alle loro *disfide* poetiche. Pensiamo infatti che esse conservino la traccia di una memoria sociale con cui si esprime tutt'oggi una

[30] Non è possibile in questa sede presentare il rapporto tra convenzioni estetiche del *contrasto* improvvisato e retorica conversazionale. Per un approfondimento cfr. G. Tiezzi, 2010b, op.cit. III Parte, Vol. I.

[31] V. Di Carmine, in L. Sarego, 1990, nota 11, p.152-153.

[32] *Ibidem.*

[33] V. Rosenthal, 2005 e Y-M. Visetti, P. Cadiot, 2006.

[34] V. Rosenthal, 2011, pp. 7-46.

[35] H. Hunt, 2011, pp. 95-138, D. Howes, 2011, pp. 139-158, R. Schrott, A. Jacobs, 2011.

'concezione del conflitto' e dell'avversario (*contrasti* in ottava rima), condivisa in un certo contesto etnografico. Forse le loro dispute in versi rappresentano la sedimentazione di una *saggezza dialogica* accumulata nel corso di generazioni ed incarnata nella 'voce' attraverso una forma di coordinazione intersoggettiva specifica che è indispensabile per l'intercomprensione nella pratica di questa tradizione orale. Una cultura della sfida fortemente convenzionalizzata (convenzioni melodiche, metriche, foniche) che sarebbe servita in modo consuetudinario, a negoziare situazioni di minaccia e possibili conflitti nel contatto plurisecolare tra le comunità stanziali e i 'forestieri' transumanti, nei territori occupati per il pascolo delle greggi. Si può ipotizzare, con le dovute cautele, che la tendenza a sfide poetiche più conflittuali così come l'assenza di giurie nella tradizione dei *contrasti* poetici toscani, siano da attribuire alle diverse condizione dettate dai regimi normativi delle dogane armentizie dello Stato Pontificio (*Dogana dei Pascoli*, fine del XIV secolo) rispetto a quelle istituite in Toscana dalla repubblica di Siena fin dal 1300 e ufficializzate in seguito, con l'emanazione dello statuto della *Dogana dei Paschi Maremmani* del 1419[36]. La *Dogana degli armenti senese* non prevedeva infatti delle norme precise relative all'accesso e all'assegnazione dei pascoli, né tantomeno alla regolamentazione della *'securitas'* dei transumanti e dei loro capi, detti 'fidati'[37]. Quindi per ragioni di sopravvivenza e di risoluzione dei conflitti, lo scontro fisico viene risolto attraverso l'intermediazione dell'estetica di un'arte verbale cantata[38]. Secondo questa ipotesi interpretativa, così poco romantica, il canto del pastore–poeta transumante rappresenterebbe in modo esemplare la sintesi o meglio il superamento della classica dicotomia tra natura e cultura.

[36] M. Massaini, 2005, per un'analisi comparativa degli istituti armentizi si veda O. Dell'Omodarme, 1996.

[37] G. Tiezzi, 2010b, op. cit., Tesi di Dottorato, IV Parte, Vol. I.

[38] R. Schrott, A. Jacobs, 2011, pp. 270-377.

## Bibliografia

M. Agamennone, *Cantar d'ottava*, in G. Kezich, *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 171-218.

*I tratti melodici dell'ottava cantata,* in G. Kezich, L. Sarego *L'Ottava popolare moderna*, Siena, Nuova Immagine Editrice, 1990, pp. 19-28.

*Maestri della voce, maestri del tempo*, a cura di P. Nardini, in *L'Arte del dire. Atti del Convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Biblioteca Chelliana, Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma Grossetana, 1999, pp. 139-161.

*Modi del contrasto in ottava rima*, a cura di M. Agamennone, F. Giannattasio in *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 163-223.

P. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994.

A. Bencistà, *L'ambulante scuola*, Firenze, Semper Ed., 2004.

F. Burroni, *Improvvisare e scrivere in rima*, Roma, Dino Audino, 2009.

J. P. Cavaillé, A. Bencistà, *Vita della gran poetessa Beatrice*, Firenze, Semper Ed., 2011.

M. Chechi, *Come si improvvisa cantando*, Modena, Ercole Baraldi Editore, 2008.

A. M. Cirese, *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio, 1988.

M. De Fornel, G. Tiezzi, *Approccio sequenziale al duello verbale,* a cura di M. Pettorino, A. Giannini, M. Vallone, R. Savy, in La *Comunicazione Parlata. Atti del Secondo Convegno internazionale 2006*. Tomo II, Napoli, Liguori Editore, 2008, pp. 1066-1089.

O. Dell'Omodarme, *Le dogane di Siena, di Roma e di Foggia. Un raffronto dei sistemi di governo della transumanza in età moderna,* in «Ricerche storiche», anno XXVI, N.2, 1996, pp. 259-305.

A. Duranti, *Etnopragmatica. La forza nel parlare*, Roma, Carocci, 2007.

D. Howes, *Synesthésie culturelle: Approches neuropsychologiques et anthropologiques de l'étude d'intersensorialité*, «Intellectica» 55, 2011/ 1, pp. 139-157.

H. Hunt, *Synesthésies, imagination synesthésique et métaphore dans le développement cognitif individuel et dans la conscience collective,* «Intellectica» 55, 2011/ 1, pp. 95-138.

T. Ingold, *Ecologia della cultura*, a cura di C. Grosseni, F. Ronzon, Roma, Meltemi, 2004.

G. Kezich, *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni,1986.

G. Kezich, L. Sarego, *L'ottava popolare moderna*, Siena, Nuova Immagine Editrice, 1990.

M. Massaini, *Transumanza. Dal Casentino alla Maremma. Storie di uomini e di armenti lungo le antiche dogane*, Roma, Aldo Sara Editore, 2005.

G. Palombini, *L'ottava rima in Alta Sabina: una ricerca etnomusicologica,* in G. Kezich, L. Sarego, *L'Ottava popolare moderna*, Siena, Nuova Immagine Editrice, 1990, pp. 83-120.

*Il lamento funebre in Alta Sabina*, in «Culture musicali» n. 12-13-14, luglio 1987 - dicembre 1988, pp. 116-138.

V. Rosenthal, *Formes, sens, et développement. Quelques aperçus de la micro-genèse*, [on line] «Texto», mars 2005: http://www.revue-texto,net/Inedits/Rosenthal_Formes.html [consultato il 6/01/2012].

*Synesthésie en mode majeur. Une introduction,* in «Intellectica» 55, 2011/1, pp. 7-46.

L. Sarego, *Le patrie dei poeti*, Rieti, Edizione B.I.G., 1987.

R. Schrott, A. Jacobs, *Gehirn und Gedicht: Wie wir unsere Wirklichkeit konstruieren*, Monaco d. B., Hanser Verlag, 2011.

G. Tiezzi, *Le ragioni della rima. Studio sull'improvvisazione di un'ottava di saluto*. «Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni», N. 376/2008 - serie D, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino, 2008.

*L'improvvisazione del contrasto in ottava rima incatenata in Toscana: «dono di natura» o etica del conflitto?*, a cura di P. Clemente, A. Fanelli, in *L'albicocco e la rigaglia. Ritratto di Realdo Tonti, poeta di Agliana*, Siena, Edizioni Gorée, 2009a, pp. 279-303.

*La pratica dell'improvvisazione in ottava rima in Maremma. Forme dell'interazione nella poetica estemporanea*, in Atti di *Improvvisar Cantando* 2007, Grosseto, Archivio delle tradizioni popolari della Maremma grossetana, 2009b, pp. 69-94.

*L'improvisation en ottava rima en Toscane: une pratique langagière solennelle*, Tesi di Dottorato in Scienze del Linguaggio, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Vol. I-II, pp. 750, Parigi, 10 ottobre 2010 (a).

*L'improvvisazione in ottava rima in Toscana. Una pratica di comunicazione solenne,* in Atti del *Terzo Convegno Internazionale sulla Comunicazione Parlata-2009*,Vol. II, Napoli, University Press, Università di Napoli Orientale, 2010 (b), pp. 361-382.

Y-M. Visetti, P. Cadiot, *Motifs et proverbes. Essai de sémantique proverbiale*, Paris PUF, 2006.