



**HAL**  
open science

# Improvvisar cantando in Corsica e Italia centrale: storia comparata di un patrimonio poetico condiviso.

Giovanni Ragni

## ► To cite this version:

Giovanni Ragni. Improvvisar cantando in Corsica e Italia centrale: storia comparata di un patrimonio poetico condiviso.. Musicology and performing arts. Université Pascal Paoli; Università degli studi (Florence, Italie). Dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo, 2023. Italian. NNT: 2023CORT0011 . tel-04799069

**HAL Id: tel-04799069**

**<https://theses.hal.science/tel-04799069v1>**

Submitted on 22 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITE DE CORSE-PASCAL PAOLI**  
ECOLE DOCTORALE ENVIRONNEMENT ET SOCIETE



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE**  
DIPARTIMENTO DI STORIA, ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA,  
ARTE E SPETTACOLO



**Thèse en Convention de Cotutelle Internationale présentée pour  
l'obtention du grade de**

**DOCTEUR EN LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISES**  
**MENTION : Littératures Comparées**

**DOTTORE IN STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO**  
**Disciplina: Etnomusicologia**

**Soutenue publiquement par**

**GIOVANNI RAGNI**

le 11 Décembre 2023

---

***L'improvisation chantée en Corse et en Italie centrale :  
histoire comparée d'un patrimoine poétique partagé.***

***Improvvisar cantando in Corsica e Italia centrale:  
storia comparata di un patrimonio poetico condiviso.***

---

**Directeurs :**

Mme Françoise GRAZIANI, Professeure Emérite, Université  
de Corse  
M. Maurizio AGAMENNONE, Professore Ordinario,  
Università di Firenze, Italie

**Rapporteurs :**

M. Jean-Marc QUARANTA, Docteur – HDR, Aix-Marseille Université  
M. Ignazio MACCHIARELLA, Professore Ordinario, Università di  
Cagliari, Italie

**Jury**

M. Jean-Pierre CAVAILLÉ, Docteur – HDR, EHESS Toulouse  
M. Fabrizio FRANCESCHINI, già Professore Ordinario, Università di  
Pisa, Italie  
Mme Francesca SIMONCINI, Professore Associato,  
Università di Firenze, Italie  
M. Alain DI MEGLIO, Professeur, Université de Corse  
Mme Françoise GRAZIANI, Professeure Emérite, Université  
de Corse  
M. Maurizio AGAMENNONE, Professore Ordinario,  
Università di Firenze, Italie



## **Ringraziamenti / Remerciements**

*Mes remerciements les plus profonds à ma directrice de thèse, Mme Françoise Graziani, pour son soutien et sa confiance sans faille tout au long du parcours doctoral ; pour son inépuisable sens du dialogue et de l'écoute ; pour la rigueur méthodologique et scientifique dont elle fait preuve sans arrêt ; pour l'exemple qu'elle m'a transmis dès le premier jour. L'achèvement de ce travail aurait été inconcevable sans sa présence constante.*

*Ringrazio il co-direttore di tesi, Prof. Maurizio Agamennone, la cui disponibilità ha permesso di beneficiare della convenzione di co-tutela, determinante per il compimento del lavoro qui presentato. Il contributo scientifico offerto sull'argomento dell'ottava rima ha costituito una parte essenziale della mia formazione nell'ambito di studi, oltreché la base per questo lavoro. Lo ringrazio infine per la comprensione e il sostegno nelle fasi più difficili di questo percorso.*

*Ringrazio il Prof. Ignazio Macchiarella, dell'Università di Cagliari, per i contributi specialistici offerti nell'ambito della poesia improvvisata, così come per aver accettato di far parte della commissione di tesi. Ringrazio ugualmente il Prof. Fabrizio Franceschini, emerito dell'Università di Pisa, per il suo apporto scientifico, la consueta disponibilità al confronto e la presenza in qualità di membro del jury de thèse.*

*J'ai bénéficié également durant trois ans d'un contrat doctoral de l'Université de Corse, pour ma recherche au sein de l'UMR LISA, que je remercie pour sa confiance.*

*Je voudrais remercier particulièrement Mme Stella Retali-Medori pour son soutien au cours du déroulement des mes travaux de recherche, et surtout pour ses précieux conseils lors de la soutenance intermédiaire, dont j'ai pu bénéficier avec gratitude, et que j'espère avoir mis à profit au cours de ce travail.*

*Mes plus sincères remerciements vont au Responsable de l'Ecole Doctorale, M. David Mounzar, pour son immense travail de coordination et d'organisation, ainsi que pour sa sincère compréhension lors de la pathologie qui a affecté mon parcours.*

*Je tiens à remercier du fond du cœur tous les interlocuteurs, poètes ou non, que j'ai eus au cours de ce long parcours de recherche. Je me suis toujours engagé avec l'objectif essentiel de valoriser ce que chacun d'entre eux m'a transmis, et le travail présenté ici est avant tout un don adressé à eux. Je remercie donc, par ordre alphabétique : Olivier Ancey, Brandon Andreani, Paulu Calzarelli, Jacques Ferrari, Jean-Jacques Grimaldi, Carl'Anto Guastalli, Ghjacumu Santu Guidoni, Cristofanu Limongi, Francescu Luciani, Carlino Orsucci, Paulu Santu Parigi, Ghjuvan Petru Ristori, Pierre Santucci, Francescu Simeoni. Mes remerciements vont aussi à Jean-Luc et Petru Saveriu Luciani. Per il contesto italiano, in maniera non esaustiva, ringrazio calorosamente Irene Marconi, Emilio Meliani, Pietro De Acutis e Sergio Cinci, per avermi così calorosamente accolto in occasione degli incontri a Pianizzoli. In special modo, intendo ringraziare Marco Betti, la cui partecipazione a questo progetto è da considerarsi tutt'altro che marginale, visto il prezioso contributo reso con eccezionale competenza e gentilezza. Spero che la nostra collaborazione prosegua a lungo. Ringrazio calorosamente Filippo Marranci, per il percorso offerto presso l'associazione LaLeggera di Colognole, oltreché per la consueta gentilezza e la profonda competenza nell'ambito.*

*Ma reconnaissance sincère va à Mme Catalina Santucci, dont l'important travail de collectage et documentation, soutenu par son implication de longue durée sur le terrain, est désormais incontournable. Son travail a été un point de comparaison constant pour ma recherche, qui essaie d'apporter une utile contribution à la sienne.*

*Toute personne travaillant dans le domaine de la culture en Corse ne peut pas manquer de rencontrer Toni Casalunga. Je tiens à le remercier profondément pour sa patience et sa confiance constante dans mon travail. Je remercie sincèrement Nicole Casalunga, pour sa bienveillance, ainsi que pour sa compétence et son activité culturel et artistique. Je remercie chaleureusement toute la famille Casalunga, pour m'avoir si généreusement accueilli. Je remercie également le CCM VOCE, pour son soutien logistique et pour m'avoir ouvert ses précieuses archives (sonores et papiers), ainsi que pour son activité incessante de valorisation et diffusion, et pour sa fidélité envers les poètes et les chercheurs.*

*Je remercie vivement l'équipe du Museu di a Corsica, et principalement les responsables de la phonothèque, qui ont su répondre si rapidement à mes requêtes. Je remercie tout particulièrement M Bernard Pazzoni, Conservateur du Patrimoine, pour sa compétence et les nombreux échanges qu'il m'a accordés; M Damien Del Grossi, Responsable de la Phonothèque, pour son implication dans la mise à disposition des matériaux d'archive, ainsi que pour la grande proximité manifestée à mon égard et envers ma famille ; Mme Nathalie Ferrari, pour son aide logistique précieuse et sa disponibilité ; M Antoine Ferrari, pour son intérêt envers mon travail et pour sa bienveillance.*

*À la Bibliothèque de l'Université de Corse, je tiens à remercier Mme Patricia Garnier pour l'aide précieuse qu'elle m'a apportée, ainsi que pour son exemple et son infatigable dévouement pour les doctorants, et Mme Claude-Marie Lepeltier, pour son aide dans la consultation des archives numériques conservées à l'université.*

*Tengo a ringraziare l'integralità degli addetti dell'ufficio di dottorato dell'Università di Firenze, e specialmente Giacomo Scardigli, per la precisione e la disponibilità nel quadro dei rapporti per la concretizzazione della convenzione di co-tutela; e Patrizia Bonifazi, impeccabile referente per la stessa pratica, oltreché comprensiva nei riguardi della*



*particolare situazione che ho vissuto durante il percorso. Di non minore importanza è stato il ruolo del Coordinatore della Scuola di Dottorato, Prof.ssa Cristina Jandelli, per aver benevolmente accettato la richiesta di prolungamento della convenzione dottorale.*

*Il lavoro qui presentato non sarebbe stato possibile senza il preziosissimo aiuto fornito da alcune colleghe che condividono il medesimo campo di studi. In particolar modo, ringrazio estremamente Cristina Ghirardini, per la prontezza e la disponibilità nella condivisione del suo lavoro, così come nella disponibilità e nell'apertura al dialogo. Un ringraziamento sincero a Grazia Tiezzi, esperta e instancabile ricercatrice sul campo dell'ottava rima, ugualmente disponibile al confronto scientifico. La ringrazio specialmente per il sostegno, per il materiale prontamente condiviso e per il tempo dedicatomi nelle occasioni che si sono presentate. Ringrazio infine Giulia Giannini per il contributo dato al dibattito scientifico attraverso la sua monografia e per i preziosi materiali che mi ha trasmesso senza esitazione.*

*Non posso trascurare il ringraziamento alla Prof.ssa Annalisa Nesi, dell'Università di Siena, per il sostegno e la riflessione, così come per il prezioso aiuto fornito per accedere agli archivi della biblioteca dell'Accademia della Crusca. A tal proposito, ringrazio il Dir. Giacomo Abbatista per la gentile disponibilità.*

*Ringrazio sentitamente il Prof. Olivier Durand, dell'Università di Roma La Sapienza, per l'interesse dimostrato nei confronti del mio lavoro, per l'appoggio e la disponibilità in occasione della soutenance intermediaire, e per la consultazione dei materiali in lingua corsa. Ringrazio Lisa Giombini, dell'Università Roma 3, per il prezioso aiuto.*

*Intendo ringraziare Francis Biggi, Professeur Honoraire all'Haute Ecole de Musique di Ginevra, per il costante contributo in occasione del Projet Calliope, e per la gentile e preziosa trasmissione dei materiali sonori da lui custoditi.*

*Je tiens à remercier le Pr Joseph Martinetti, Maître de conférences en Géographie à l'Université Côte d'Azur, pour la qualité des suggestions que ses travaux m'ont apportées, ainsi que pour les entretiens qu'il m'a accordés.*

*Ringrazio calorosamente Corrado Barontini, oltreché per il lavoro trentennale nel campo della promozione dell'ottava rima, per l'immediata condivisione di materiali di grande interesse per la ricerca qui presentata.*

*Ringrazio ugualmente Paola Bertoncini, Direttore Museo MINE di Figline Valdarno, per i diversi momenti di confronto avuto, e per le suggestioni e riflessioni generosamente offerte.*

*Qualsivoglia lavoro sull'ottava rima non può prescindere dal doveroso ringraziamento a Domenico Gamberi. Tengo a ringraziarlo specialmente per gli inviti agli incontri di Pianizzoli del 2022 e 2023.*

*Ringrazio il Prof. Giancarlo Palombini, Università di Perugia, per le gentili riflessioni avute tramite e-mail e per la disponibilità dimostrata.*

*Agradezco calurosamente al Prof. Carlos Rafael Chacón Zaldívar, de la Universidad de Matanzas, Cuba, por haberme permitido participar en la importante conferencia sobre la décima latinoamericana. Además, su interés por la valorización de mi trabajo sobre la poesía cantada se tradujo en la concesión del título de Investigador Adjunto en la Cátedra El Indio Naborí, y estuvo acompañado de una sincera atención a la progresión de la redacción, así como a mi estado de salud. Le estoy muy agradecido y espero que en el futuro se consolide nuestra colaboración.*

*Quiero agradecer a Karlos Aizpurua Etxarte para su invitación al Bertsolari Txapelketa Nagusia del 18 de diciembre de 2022 en Pamplona. Un momento de profundo enriquecimiento científico y personal.*

*Ringrazio il Prof. Ranier Fsadni, dell'Università di Malta, per la gentile disponibilità dimostrata e per i colloqui che mi ha accordato.*

*Ringrazio tutto il personale medico, infermieristico e sanitario dei reparti di cardiocirurgia dell'Ospedale Universitario Careggi di Firenze, così come del reparto di riabilitazione cardiologica di Villa Ulivella, Firenze, per avermi messo nelle condizioni di portare a termine il lavoro qui presentato.*

*Un immense « merci » aux collègues et amis de l'Université de Corse, qui m'ont soutenu pendant cette période, surtout dans les moments les plus difficiles. Dans l'ordre alphabétique : Benjamin Bourgeois, Alessandra D'Antonio, Lorenzo Di Stefano, Jenna El Hilali, Luisa Nieddu, Vincenzo Reina Li Crapi, Nestor Salamanca, Philippe Salort. Ringrazio i colleghi esterni, e cari amici, Andrea Briglia, dell'Université de Grenoble Alpes, e Andrea Simone, dell'Università di Chieti, per le importanti revisioni e riflessioni proposte durante le fasi finali del lavoro di redazione.*

*Infine, ringrazio tutti gli amici che mi hanno supportato in questi anni. In Corsica, ringrazio particolarmente Anna e Luca, per la loro ospitalità a Casamaccioli e Belgodere; Matteu Nobili per la disponibilità data in occasione dei soggiorni in Balagna; ainsi que tous les résidents chez le Ha-Noi Social Club de Bastia, et particulièrement Jacques-Henri Nguyen, pour m'avoir donné un lieu accueillant pendant ma résidence sur l'île. A Firenze, ringrazio tutti gli amici e amiche che mi hanno sostenuto e accompagnato, di cui non riporto i nomi per non dimenticare nessuno... un caro pensiero a Marcella.*

*Senza il sostegno dei miei genitori, della famiglia per cui sono fratello, zio, nipote, cugino, genero, questo traguardo non sarebbe stato possibile. Grazie infine a mia moglie, Felipe, per essere la mia compagna di vita.*

***L'improvisation chantée en Corse et en Italie centrale :  
histoire comparée d'un patrimoine poétique partagé.***

**Résumé**

Cette enquête compare deux traditions d'improvisation poétique encore vivantes et pratiquées en Corse et en Italie centrale, appelées respectivement *chjam'è rispondi* et *ottava rima*. Ces joutes verbales peuvent prendre diverses formes : dialogues chantés, chant amœbée, échanges d'opinions sur les thèmes les plus variés - proposés par le public ou 'jaillis' spontanément au cours de l'improvisation - articulés selon des structures métriques déterminées et certaines modalités de 'prise de parole'. Malgré le caractère proprement éphémère de ces pratiques - dans la mesure où elles ne visent pas directement à la production d'un quelconque 'produit' - on remarque l'importance paradoxale de l'influence qu'un panthéon spécifique d'œuvres poético-littéraires a exercé sur les protagonistes en relation avec leur art d'improviser en chantant. En étudiant ce complexe rapport savant/populaire - considéré ici dans les deux sens et largement présent tout au long de l'arc diachronique ici examiné - nous démontrons la persistance d'un 'horizon de sens' partagé dans les deux contextes d'investigation, tant du point de vue mythico-symbolique que du point de vue poétique de l'improvisation chantée.

Une méthodologie croisant les approches historico-littéraire et ethno-anthropologique permet de saisir les affinités et les différences entre ces deux pratiques d'improvisation, afin d'éclairer le profil des protagonistes historiques et actuels. On s'attache en particulier à mettre en valeur le lien de filiation entre les contextes corse et centre-italien en notant leurs continuités et interpénétrations, et en identifiant un relatif *continuum* défini à la fois sur le plan culturel, poétique et performatif.

Il en résulte un tableau multiforme et composite, caractérisé par une profonde continuité des traits saillants, mais aussi par de fortes ruptures dans un contexte contemporain marqué par de nouveaux défis et des enjeux inédits.

Mots-clés:

poésie chantée ; improvisation ; *chjam'è rispondi* ; *ottava rima* ; traditions savantes et populaires.

***Improvvisar cantando in Corsica and Central Italy:  
a comparative history on a common poetic heritage***

**Abstract**

In this essay we closely compare two traditions of poetic improvisation still living and practised in Corsica and Central Italy, called *chjam'è rispondi* and *ottava rima*. These are dialogical practices that develop such as sung dialogues, exchanging opinions on the most varied themes proposed by the audience or 'sprung out' spontaneously during the improvisation. These practices are always articulated according to specific metrical settings and modes of exchange and 'speech taking'. Despite the distinctly ephemeral character of these practices - insofar as they were not directly aimed at the production of any 'product' – in this study we note the importance that a specific *pantheon* of poetic-literary works has exerted on the protagonists in relation to their art of *improvvisar cantando*. By means of this complex learned/popular relationship - considered in both senses and widely present throughout the chronological arc investigated here - we will demonstrate the persistence of a peculiar 'horizon of significance' shared in both contexts of investigation. This concerns such a mythic-symbolic as well as poetic-improvisational point of view.

By means of methodologies from the fields of literary-historical and anthropological-ethnographic studies, we attempt to grasp the affinities and differences between these two improvisational practices, as well as to highlight the historical as much as the present-day profile of the protagonists. In particular, the focus on the specific filial relationship between these two contexts. It will be noted their continuities and permeations, and finally identified a precise *continuum* on a cultural, poetic, and performative level.

Ultimately, a multifaceted and composite framework emerges, characterised by deep continuity of salient features, but likewise by drastic ruptures, in a contemporary context marked by new challenges and unfamiliar *enjeux*.

Key-words:

singing poetry; improvisation; *chjam'è rispondi*; *ottava rima*; learned/popular relationships.

***Improvvisar cantando in Corsica e Italia centrale:  
storia comparata di un patrimonio poetico condiviso***

**Riassunto**

Nel corso di questo elaborato poniamo in stretta comparazione due tradizioni d'improvvisazione poetica tuttora viventi e praticate in Corsica e in Italia Centrale, denominate rispettivamente *chjam'è rispondi* e *ottava rima*. Si tratta di particolari prassi dialogiche che si sviluppano giustappunto nei termini di dialoghi cantati, in uno scambio di opinioni sui più svariati temi – proposti dal pubblico o “fuoriusciti” spontaneamente nel corso dell'improvvisazione – articolati secondo specifici assetti metrici e determinate modalità di scambio e “presa di parola”. Nonostante il carattere spiccatamente effimero delle pratiche in esame – in quanto non direttamente finalizzate alla produzione di qualsivoglia “prodotto” – si rileva in questa sede un paradosso: l'importanza e l'influenza che uno specifico *pantheon* di opere poetico-letterarie ha esercitato sui protagonisti in relazione alla loro arte d'*improvvisar cantando*. Tramite questa complessa relazione colto/popolare – considerata in ambo i sensi e ampiamente presente su tutto l'arco cronologico qui indagato —si dimostra il persistere di un peculiare “orizzonte di senso” condiviso presso entrambi i contesti d'indagine, sia sul piano mitico-simbolico che poetico-improvvisativo.

Attraverso metodologie mutuatae dai campi storico-letterario e antropologico-etnografico tentiamo di cogliere affinità e differenze fra queste due particolari prassi improvvisative, così come di mettere in luce il profilo tanto storico quanto odierno dei protagonisti. In special modo, il *focus* principale è costituito dalla *mise en valeur* del particolare legame di filiazione fra i due contesti, rilevandone continuità e compenetrazioni, individuando infine uno specifico *continuum* sul piano culturale, poetico e performativo.

In definitiva, ne emerge un quadro sfaccettato e composito, caratterizzato da profonda continuità di tratti salienti, ma altresì da drastiche rotture, in un contesto contemporaneo contrassegnato da nuove sfide ed *enjeux* inediti.

Parole-chiave:

poesia cantata; improvvisazione; *chjam'è rispondi*; *ottava rima*; relazione colto/popolare.

<b>INDICE</b>	<b>8</b>
<b>Introduzione</b>	<b>11</b>
I precedenti scientifici	11
Progetto di ricerca, stato dell'arte, <i>corpus</i> d'indagine	15
Metodologie di ricerca e problematiche	24
Itinerario di lavoro	26
<b><u>PARTE I. PERCORSI DELLA POESIA IMPROVVISATA: PROSPETTIVE D'INDAGINE</u></b>	
<b>1. Panorama di riferimento</b>	<b>33</b>
1.1. Un canto alternato	37
1.2. La poesia «nel suo farsi» e la prospettiva etnopoetica	45
<b>2. L'improvvisazione cantata tra oralità e scrittura</b>	<b>53</b>
2.1. Dante popolare?	53
2.1.1. Per un rapporto tra musica e poesia: il “legame musaico”	57
2.2. Cantastorie, <i>canterini</i> , improvvisatori...	65
2.3. Un orizzonte condiviso	74
2.3.1. Dante, Tasso, Ariosto e... Guglielmo Guglielmi.	79
2.3.2. La poesia arcadica in Corsica? Tra Teresa Bandettini e i “lucchesi”	89
2.3.3. Gli <i>Inferni</i> popolari in Corsica	99
<b><u>PARTE II. PRASSI IMPROVVISATIVE A CONFRONTO</u></b>	
<b>3. Il poeta ed il suo <i>milieu</i></b>	<b>112</b>
3.1 Il profilo storico	122
3.2. I protagonisti	135
3.2.1. 1986: i poeti improvvisatori in Centro Italia	145
3.2.2. 1986: I poeti improvvisatori in Corsica	149
3.2.3. Situazione odierna: Corsica	153
3.2.4. Situazione odierna: Centro Italia	161
<b>4. Contesti odierni</b>	<b>173</b>
4.1 La situazione in Corsica	173
4.1.1. Pigna	179
4.1.2. Pigna 2013-2023	182
4.1.3. Il <i>chjam'è rispondi</i> al <i>Musée de la Corse</i>	188
4.1.4. Un incontro inedito: <i>Protocol Inconnu</i>	193
4.2. La situazione in Centro Italia	197
4.2.1. Ribolla	202
4.2.2. Ribolla 2013-2023	207
4.3. Intersezioni	214
4.3.1. Spontaneo o organizzato? Una tensione continua	214
4.3.2. La <i>Casa Musicale</i> e il <i>Podere Lio Banchi</i>	217
<b>5. I temi, le fonti, il retaggio</b>	<b>221</b>
5.1. I contenuti del canto	221
5.1.1. Tra Colotti e Sarocchi...	227

5.1.2. <i>U tastu...</i> cosa si canta in Corsica	236
5.2. Il ruolo del poeta	244
5.2.1. «...un pensiero sedimentato»	244
5.2.2. «l'altra metà del canto»: il pubblico	248
5.3. Il <i>cantu in disprezzu</i> in Corsica, i contorni di una disputa	256
<b>6. Forme e dinamiche del contrasto</b>	<b>267</b>
6.1. Le dinamiche del contrasto	267
6.1.1. Un dialogo in rima	267
6.1.1.1. Ulisse tra Palinuro e il "lido corso": il caso della " <i>Canzonetta</i> "	261
6.1.2. All'interno del contrasto: una «cooperazione antagonistica»	292
6.2. La metrica	302
6.2.1. L'ottava rima: origini e fortune di una forma	302
6.2.1.1. Gli antecedenti lirici: francesi o toscani?	313
6.2.2. <i>Il chjam'è rispondi</i> e il "problema metrico"	321
6.2.2.1. La <i>vexata quaestio</i> : terzine o sestine?	322
6.2.2.2. Più soluzioni	327
6.2.2.3. Una maschera? Alcune considerazioni sulla rima doppia	332
6.2.2.4. La rima <i>paisana</i>	335
6.2.3. Intersezioni metriche	337
6.2.3.1. Un vasto repertorio metrico	338
6.2.3.2. Un orizzonte condiviso: le forme	347
6.2.3.3. Per un nuovo <i>Riacquistu</i> ?	356
6.3. Poesia e canto	359
6.3.1. La teoria popolare di <i>u versu</i> e la <i>canzone</i> dantesca	359
6.3.1.1. <i>Il chjam'è rispondi</i> : il fare poesia	363
6.3.1.2. Le tre voci del <i>cantu in paghjella</i>	365
6.3.2. «Maestri della voce, maestri del tempo»	368
<b><u>PARTE III. NODI CRITICI, MESSA A PUNTO E PROPOSTE</u></b>	
<b>7. La "questione corsa" in ambito linguistico: tratti salienti</b>	<b>378</b>
7.1. Dinamiche storiche	379
7.1.1. Il contesto pre-francese: la diglossia corso-toscana	379
7.1.2. La "francesizzazione" dell'isola: <i>enjeux et questionnements</i>	386
7.1.3. Il cambio di statuto: da "dialetto italiano" a "lingua corsa"	396
7.2. Dinamiche odierne	403
7.2.1. Elementi di discordanza	406
7.2.1.1. Il «conflitto linguistico»	407
7.2.1.2. Lo studio e il militantismo	408
7.2.2. Elementi di concordanza	412
7.2.2.1. La maestria della lingua	412
7.2.2.2. Sulla finezza della lingua	413
<b>8. Il «dono di natura»</b>	<b>421</b>
8.1. L'orizzonte di senso: tratti e peculiarità	422
8.2. Un paradigma in discussione	442
8.3. Il dono e il corpo	454
<b>Conclusioni</b>	<b>463</b>

<b>Appendice</b>	<b>469</b>
A.1. Documenti allegati	470
A.1.1. Materiale tipografico	470
A.1.1.1. <i>“Vita di Giuseppe Moroni detto il Niccheri”</i>	470
A.1.1.2. <i>“Avanti e dopu. E... si riprincipia!”</i>	477
A.1.1.3. <i>Alcune riviste “corsiste”: copertine</i>	478
A.1.1.4. <i>“E muse in sbornia”</i>	479
A.1.1.5. <i>“Canzonetta alla corsa” edizione Lucca</i>	480
A.1.1.6. <i>“Ottave giocose” di Guglielmo Guglielmi</i>	484
A.1.2. Materiale fotografico	488
A.1.2.1. <i>Ribolla 2013-2023</i>	488
A.1.2.2. <i>Pigna 2013-2023</i>	490
A.1.2.3. <i>Il chjam’è rispondi in altri contesti</i>	483
A.1.2.4. <i>L’ottava rima in altri contesti</i>	495
A.1.2.5. <i>Bertsolari Txapelketa Nagusia – Finale di Campionato di Bertso</i>	498
A.2. Nota sul materiale raccolto presso i testimoni in ambito corso	501
A.2.1. Contesto di raccolta	501
A.2.2. Le scelte metodologiche	501
A.3. Altro materiale raccolto sul campo	504
A.3.1. Ciclo di incontri presso il Circolo Contadino Culturale di Colognole	504
A.3.2. “Dialogo” sull’ottava rima con ChatGPT	513
<b>Bibliografia</b>	<b>519</b>
Risorse multimediali	551
Giacimenti documentari	556

## Introduzione

Il progetto di ricerca qui presentato si propone di sviluppare un'indagine comparativa fra due pratiche di improvvisazione poetica cantata, tuttora presenti in Corsica e in Italia centrale, denominate rispettivamente *chjam'è rispondi* e *ottava rima*. Le ragioni di questo orientamento consistono nella rilevante prossimità storico-culturale dei due contesti d'indagine così come del profilo storico degli interpreti. Inoltre, l'ininterrotta circolazione colto/popolare di un preciso *corpus* di opere presso ambedue i contesti ha prodotto uno specifico "orizzonte di senso" condiviso, rilevato costantemente nel corso dell'elaborato. Tuttavia, prima di analizzare nello specifico gli obiettivi, le metodologie e il *corpus* d'indagine di questo progetto di ricerca, è necessario introdurre in via preliminare le tappe precedenti del percorso, di cui il lavoro qui presentato costituisce un primo compimento.

### I precedenti scientifici

L'elaborato qui presentato si iscrive in un più ampio e articolato percorso di ricerca, condotto negli ultimi dieci anni presso diverse istituzioni universitarie. È necessario, pertanto, definire chiaramente gli antecedenti a questo specifico lavoro, la cui comprensione deve passare attraverso le tappe già percorse del più vasto itinerario d'indagine.

Un primo approccio analitico al fenomeno dell'improvvisazione cantata risale al 2013 quando, in seno ad un percorso in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (D.A.M.S. Università degli studi di Torino), e nel quadro di una dissertazione di laurea in etnomusicologia (relatore Prof. Febo Guizzi), svolgevo preliminare lavoro di campo in ambito poetico-improvvisativo. Si trattava, in quella circostanza, del XXI° *Incontro di Poesia Estemporanea*, tenutosi a Ribolla (Grosseto, Toscana), il 14 aprile 2013. Oltre alla partecipazione e all'osservazione dell'evento, la raccolta di dati audiovisivi di campo, così come dalla *viva voce* dei protagonisti, si andava delineando un primo tracciato storico-morfologico della prassi improvvisativa centroitaliana, definita, tra gli altri modi "ottava



rima<sup>1</sup>”. Constatando un’estrema ricchezza bibliografica e una vasta profondità di approcci specifici sul tema dell’improvvisazione poetica italiana<sup>2</sup>, il compimento di questo primo percorso fu determinato, altresì, dalla consapevolezza di un ampio caleidoscopio di prassi improvvisative “sorelle”. A partire da questo contesto, infatti, era stato promulgato un rilevante “documento d’intenti”, denominato “Dichiarazione di Pianizzoli” dove la poesia improvvisata veniva candidata in sede UNESCO come bene immateriale dell’umanità<sup>3</sup>. Il fulcro dell’istanza risiede nel carattere specifico ma al tempo stesso universale dell’improvvisazione poetica a carattere dialogico<sup>4</sup>. Una valutazione in merito alle premesse, agli obiettivi e agli esiti di quest’istanza non rientra nell’inchiesta qui prodotta, ma è rivelatrice tuttavia della postura che ho adottato nel corso del progetto di ricerca sviluppato negli anni a seguire, volto ad una comprensione “allargata” o “trasversale” del fenomeno

---

<sup>1</sup> Esistono numerose altre denominazioni possibili, quali la già citata “poesia estemporanea”, ma anche “poesia a braccio”, “canto a braccio”, o “canto a poeta”.

<sup>2</sup> Nel corso dell’elaborato adatteremo costantemente la dicitura “centroitaliana” o “dell’Italia centrale”, in quanto area geografico-culturale di storica presenza dell’“uso di cantar ottave” e di plausibile irraggiamento verso altre zone. Si tratta inoltre dell’area dove ancora oggi è praticata tale prassi improvvisativa. Tuttavia, storicamente la diffusione era assai più ampia, coinvolgendo specialmente le regioni dell’Italia settentrionale. Al tempo stesso, questa deve essere stata praticata in buona misura anche in Italia meridionale, poiché Agamennone (2017: VIII) sostiene che: «Se molto conosciute sono le remote origini toscane e le diramazioni siciliane [...], pure l’irraggiamento “esterno” è stato vastissimo e impressionante, nella lunga durata, fino a toccare latitudini e usi estremamente periferici. Ne segnalo alcune testimonianze, provenienti innanzitutto dalla vasta area pugliese [...] apparentemente piuttosto lontana da influenze riconducibili direttamente a centri egemonici assai più celebrati, e pur non immune da un ampio uso cerimoniale del metro e della forma».

<sup>3</sup> Così, infatti, Pietro Clemente (in Caocci e Macchiarella 2011: 119-20): «A Pianizzoli infatti, dopo un incontro fatto a Ribolla tra poeti, organizzatori, amministratori e studiosi, che hanno dato un parere favorevole, è stata scritta, letta e approvata quella che abbiamo chiamato “La dichiarazione di Pianizzoli”, un breve documento che dà l’avvio a una campagna regionale, nazionale e internazionale, il riconoscimento Unesco della poesia improvvisata come patrimonio culturale dell’umanità: “L’improvvisazione poetica cantata è una delle arti di tradizione popolare che caratterizza la Toscana, essa ha una storia plurisecolare ed ha fatto un difficile percorso per resistere ai cambiamenti della modernità e oggi, nonostante la ripresa e le diverse presenze di poeti in varie aree della Toscana, sentiamo il rischio di non riuscire a trasmetterla come patrimonio culturale alle nuove generazioni. Per questo intendiamo promuovere la valorizzazione, la qualità delle rappresentazioni, la crescita della competenza del pubblico, della consapevolezza dei giovani, delle occasioni di formazione per i poeti a vari livelli, della comunicazione pubblica della conoscenza della poesia improvvisata. A partire dalla esperienza dei poeti toscani che da anni cantano insieme con i poeti laziali e abruzzesi, e hanno avviato scambi con i poeti della Corsica e della Sardegna abbiamo ritenuto giusto che la valorizzazione della poesia improvvisata superasse le frontiere regionali, e, mentre ci impegniamo nella valorizzazione della poesia sul nostro territorio, proponiamo agli altri di farlo nel loro in dialogo e scambio. Tra le forme di valorizzazione della poesia improvvisata abbiamo considerato importante quella di un riconoscimento come patrimonio universale dell’umanità da parte dell’UNESCO, in riferimento con la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio immateriale».

<sup>4</sup> Ne è una testimonianza la riflessione di Clemente, nel medesimo estratto (2011: 120): «Ho detto che il vento che soffia a Ribolla è un vento internazionale perché la proposta che nasce non vuole limitarsi a promuovere la poesia toscana, o italiana, ha un’ambizione e un sogno molto più grandi, quello di unire il mondo sotto il segno della poesia cantata, dalla Toscana al Libano, dal Libano a Cuba, passando per tutta l’Europa, il mondo arabo, e le culture iberiche e lusitane dell’America latina. L’occasione ci è data sia dai crescenti rapporti di scambio tra i poeti, sia dal fatto che l’Unesco ha deciso di favorire candidature plurali che siano promosse dal basso, per evitare che siano ragioni diplomatiche o di potere delle nazioni a decidere della candidatura. La candidatura dell’arte dell’improvvisazione poetica sta nascendo dal basso, e si propagherà, col vento, tramite associazioni, poeti, studiosi e organizzatori, in tutti i luoghi del mondo dove si canta di poesia. Perché dunque l’UNESCO? Il riconoscimento universale? Per il valore che ha la poesia di far prevalere la fratellanza sulla guerra, la comune cultura di valore della tradizione sulla mercificazione, l’arte nella differenza culturale sull’appiattimento individualistico e consumista. Noi dal basso, con al centro i poeti, ci facciamo ‘comunità patrimoniale’ per riconoscere il valore della tradizione. E pensiamo che la “Dichiarazione di Pianizzoli” sia come il sasso lanciato nello stagno del mondo in allarme e in ansia, perché ovunque la poesia torni ad avere voce. E il cerchio delle onde si diffonda fino all’Oceano atlantico e suo tramite, all’Oceano indiano, all’Oceano pacifico. Ognuno con la sua tradizione, un’unica comune grande tradizione popolare ma fatta di differenze, di adattamenti, di variazioni, di lingue diverse».

improvvisativo cantato<sup>5</sup>. Persuaso dall'evidenza di numerose "forme" d'improvvisazione poetica – quasi che ciascuna costituisse solo «l'espressione a livello epifenomenico di una corrente nascosta» (Kezich 1986: 79) condivisa – questa prima tappa della ricerca mi ha vigorosamente spinto nella direzione di "altre" improvvisazioni poetiche. La chiusura di questo primo lavoro ne dischiudeva immediatamente l'apertura di uno nuovo, in quanto – come appurato dalla suddetta Dichiarazione – le prassi improvvisative cantate articolate in forma dialogica sono presenti in numerosissimi contesti, accomunate vicendevolmente da un numero non trascurabile di tratti rilevanti.

In seguito al conseguimento di questo primo titolo, una fase interlocutoria d'indagine ha quindi condotto la nostra ricerca sul *chjam'è rispondi* corso (o *chjama è rispondi*<sup>6</sup>). Le ragioni di questa scelta sono da ricercare principalmente in due elementi salienti alla realtà corsa: l'estrema prossimità di un rilevante numero di caratteri (sia interni alla pratica che pertinenti al profilo dei poeti) della prassi corsa a quella centroitaliana<sup>7</sup>; l'assoluta lacunosità bibliografica che ne caratterizza l'ambito e la tradizione di studi. Questo secondo punto, al confronto con l'ottava rima, costituiva, in partenza, un eccezionale elemento di contrappunto per un'indagine incrociata. Prima di approcciare premesse, metodologie e obiettivi della ricerca comparativa, è doveroso specificare che il lavoro sul *chjam'è rispondi* è stato condotto nel quadro di un percorso magistrale in Antropologia Culturale ed Etnologia (Università degli studi di Bologna), nella disciplina di "metodologie della ricerca etnografica" (relatrice Prof.ssa Cristiana Natali), per la quale è stata ottenuta una borsa di studio accademica, al fine di svolgere un periodo di studio all'estero<sup>8</sup>. In quest'ottica,

---

<sup>5</sup> Ne sono peraltro testimonianza alcuni soggiorni di ricerca effettuati durante il periodo di dottorato, scaturiti dall'accettazione di *papers* scientifici in convegni dedicati al tema. Per esempio, la pubblicazione in un volume collettaneo (a cura di Lutz 2020) intitolato *Il contrasto poetico: musica, poesia, estetica* frutto di un convegno tenutosi all'Università degli studi di Cagliari. Analogamente, un secondo contributo in un volume collettaneo intitolato *La Méditerranée: histoire, mythes et créations* è stato appena pubblicato (2023, Sfax, Editions Mohamed Ali Hammi). È in corso di accettazione anche un *paper* che sarà pubblicato presso *JOMELA The Journal of Mediterranean and European Linguistic Anthropology*. Al di fuori della "cornice" mediterranea, l'invito al convegno di studi dedicato all'improvvisazione poetica in ambito cubano: *II Evento Científico Internacional Universidad-Sociedad 2022*, a cui ha seguito il titolo di *Investigador adjunto*, presso la *Cátedra de Estudios sobre la Décima*, rilasciata dall'Universidad de Matanzas, Cuba. Infine, assai rilevante l'invito, da parte dell'organizzazione dell'evento, alla partecipazione dell'ultima *Bertsolari Txapelketa Nagusia*, la finale del campionato di *bertsolari* (cadenza quadriennale), svoltasi il 18 dicembre 2022, alla Nafarroa Arena d'Iruñea, Pamplona.

<sup>6</sup> Anche in questo caso, numerose varianti sono possibili e accettate, come *chjami è rispondi*, o ancora *chjama e rispondi*. In questo caso, le ragioni delle varie sfaccettature risiedono anche nel complesso e delicato statuto della lingua corsa e, specificatamente, dell'ortografia di questo idioma. Approfondiremo l'argomento nel corso del capitolo 7. *La "questione corsa" in ambito linguistico: tratti salienti*.

<sup>7</sup> Ma numerosissime sono le affinità con altre tradizioni; fra tutte, la prassi improvvisativo-canora sarda, specialmente *logudorese*, a cui faremo costantemente riferimento. Cfr. la monografia ad opera di Maria Manca 2009.

<sup>8</sup> Tale borsa era specificamente rivolta alla preparazione di tesi in ambito estero. In questo caso, il periodo di ricerca in questione è compreso nell'arco di tempo che va da luglio a novembre 2016. Consegnato il progetto di ricerca alla fine del mese di maggio, l'esito positivo è stato comunicato nella metà del mese successivo. La partenza è stata programmata per la prima settimana del mese di luglio, poiché dal 10 al 13 dello stesso mese si sarebbe tenuto il Festival *Festivoce* di Pigna (*Haute Corse*), primo momento di potenziale incontro con gli improvvisatori, nonché occasione per osservare le attività del *Centre de Création Musicale Voce*, primo referente del progetto di ricerca. In quest'occasione è stato possibile entrare in contatto con il contesto associativo di Pigna e consultare il prezioso archivio audio-visivo, oltreché documentale, custodito in seno all'associazione. Tuttavia, nel corso di questo primo periodo sono emerse alcune difficoltà nel reperire

l'obiettivo generale della tesi, perseguito tramite la ricerca sul campo, è stato di delineare un profilo comune, qualora presente, dei poeti improvvisatori di *chjam'è rispondi*, individuandone i tratti salienti, peculiari e inclusivi, nonché gli elementi contraddittori ed esclusivi, tracciando un quadro generale della pratica odierna del canto improvvisato in Corsica. Successivamente, l'obiettivo specifico è consistito nell'individuare, per ciascun poeta-improvvisatore, gli aspetti singolari e quelli comuni, delineando il contesto e le modalità di apprendimento della pratica, le condizioni per la sua riproduzione e trasmissione, decifrando, infine, lo statuto presente e le prospettive future del proprio *savoir-faire*. La metodologia adottata, in questo contesto, si è articolata nella stesura di un diario di campo, nell'osservazione partecipante degli incontri di canto improvvisato e, infine, nello svolgimento di interviste agli improvvisatori come strumento di raccolta di dati<sup>9</sup>. Ne è emerso un quadro sfaccettato, ricco di controversie e di prese di posizioni contrastanti, che talvolta hanno anche condotto ad aspre dispute all'interno di un'arena che convoglia a sé numerosi elementi, anche apparentemente distanti dalla pratica *tout court*. Si è cercato, in quella sede, non solo di restituire una sorta di affresco fotografico del contesto coevo, ma di cogliere altresì le dinamiche in atto e prefigurarne alcune riconoscibili sul lungo periodo. A partire da un'indagine diacronica, attraverso una descrizione dei tratti salienti e "storici" della pratica, si è attraversato il "presente etnografico" avvalendoci della partecipazione sul

---

gli improvvisatori. Toni Casalonga, presidente dell'associazione sopramenzionata, mi ha fornito il contatto di uno di questi, Ghjuvan Petru Ristori. In contatto diretto con quest'ultimo, si sancisce congiuntamente della decisione di "saltare" il mese di agosto, ritenuto "troppo turistico" per ritornare poi a partire da settembre. Eccezion fatta per i primi giorni di settembre, trascorsi nel paese di Casamaccioli – motivati dall'intenzione di partecipare alla celebre fiera di *A Santa di U Niolu*, indicatami all'unanimità come luogo d'incontro dei poeti – mi sono installato a Corte (centro "simbolico" dell'isola, *Haute Corse*) per i successivi due mesi. La scelta è ricaduta su Corte per diverse ragioni: è situata strategicamente al centro dell'isola, al fine di raggiungere "agevolmente" i poeti; costituisce l'unico centro universitario dell'isola ed è sede del *Musée de Corse, Museu di a Corsica*, in seno al quale sono custoditi preziosi archivi sonori, gestiti dai responsabili Damien Del Grossi e Bernard Pazzoni. L'attività di ricerca sul campo si è articolata dunque su più campi: dalla frequentazione degli improvvisatori e la partecipazione agli incontri di canto improvvisato; allo studio documentario e archivistico presso l'Università di Corsica Pasquale Paoli, il *Museu di a Corsica* e l'archivio del *Centre Voce* di Pigna.

<sup>9</sup> Nello specifico, sono state condotte in tutto dodici interviste semi-strutturate, a cui vanno aggiunte ulteriori due conversazioni informali poiché, in un caso (Carl'Anto Guastalli), la scaletta di domande non era da considerarsi ultimata, nell'altro (Carlino Orsucci) è stato possibile incontrarlo solamente in un contesto informale, in seguito ad una sua convalida successiva ad un periodo di ospedalizzazione. Gli improvvisatori intervistati sono, in ordine cronologico: Paulu Santu Parigi, Cristofanu Limongi, Brandon Andreani, Jacques Ferrari, Francescu Simeoni, Paulu Calzarelli, Francescu Luciani, Olivier Ancy, Ghjuvan Petru Ristori, Jean Jacques Grimaldi, Ghjacumu Santu Guidoni e Petru Santucci. Sono stati contattati, oltre ai due citati precedentemente, anche gli improvvisatori Louis Savignoni e Ghjuvan Federicu Terrazzoni i quali non è stato possibile incontrare a causa dei loro impegni. Come vedremo nel corso dell'elaborato, un aspetto peculiare della pratica di canto improvvisato risiede nell'utilizzo della lingua corsa da parte degli improvvisatori durante i dialoghi cantati. Si è dunque resa necessaria una preliminare conoscenza linguistica ad un livello più che sufficiente al fine di poter sostenere fluidamente le conversazioni con i poeti e, ancor di più, comprendere i contenuti e le sfumature espresse durante le improvvisazioni stesse. A tal fine, ho intrapreso uno studio da autodidatta in via preliminare, per proseguirlo successivamente – sul campo – sotto la direzione di due professori di lingua corsa all'università di Corsica Pasquale Paoli (Corte, *Haute Corse*), frequentando tre corsi corrispondenti a livelli differenti. I professori sono stati Nicolas Sorba e Jacqueline Acquaviva. Gli stessi professionisti della lingua sono i referenti per quanto riguarda le trascrizioni delle interviste tenute in lingua corsa, con l'aggiunta dell'improvvisatore-studente Brandon Andreani, anche lui incaricato di correggere gli estratti in lingua corsa. Il materiale in questione è stato ulteriormente visionato dal Prof. Olivier Durand, professore associato presso l'università "La Sapienza" di Roma e autore di un testo di riferimento per quanto riguarda la lingua corsa (Durand 2014). Le interviste trascritte in lingua francese sono state corrette da Aurore Bernard, insegnante all'*Alliance Française* di Bologna.

campo, nonché dei punti di vista degli interpreti, ipotizzando alcune prospettive future. In definitiva, il *chjam'è rispondi* si è rivelato un elemento multiforme capace di attirare verso di sé specifiche attenzioni, spesso inedite, e nuovi ruoli e implicazioni.

### **Progetto di ricerca, stato dell'arte, corpus d'indagine**

Dopo questo *excursus* iniziale, volto alla comprensione delle tappe precedenti del lungo percorso di ricerca<sup>10</sup> - che a più livelli hanno “informato” questo lavoro - possiamo adesso tracciare i caratteri peculiari del progetto d'indagine comparativo qui presentato. Si tratta di un progetto di ricerca condotto in seno all'*Unité Mixte de Recherche (UMR) Lieux, Identités, eSpaces et Activités* (LISA, 6240), dell'Università di Corsica / Université de Corse Pasquale Paoli. Congiuntamente alla *directrice de thèse*, Mme le Pr. Françoise Graziani, comparatista<sup>11</sup> presso l'università *curtinense*<sup>12</sup>, si è concordata l'adozione di un approccio comparativo alla tradizione poetico-musicale isolana. Le ragioni di questo approccio sono molteplici, ma vertono principalmente su una medesima constatazione, la cui dimostrazione sarà più volte argomentata nel corso dell'elaborato: la comprensione del “fenomeno” improvvisativo corso non può essere in alcun modo disgiunta dall'analisi del più vasto *milieu* “tirrenico” entro il quale l'isola e i suoi abitanti si sono trovati ad operare – sui piani più diversi – nel corso di un ininterrotto arco di secoli fino all'annessione francese dell'isola, ma – come vedremo – protrattosi ben oltre. In quest'ottica, la comparazione con la prassi centroitaliana trova tutta la sua legittimità, in quanto fornisce, come in un gioco di specchi, numerosi spunti di riflessione sull'improvvisazione corsa, e viceversa. Non s'intende partire da un assioma di base e dipanare piste analitiche; altresì, la constatazione basilare sopra enunciata sarà costantemente da dimostrare, vagliata tramite strumenti analitici dispiegati su

---

<sup>10</sup> In seno a questo percorso – a testimonianza di uno specifico orizzonte di ricerca – tramite il programma ERASMUS è stato inoltre svolto un semestre, con finalità di studio, presso l'Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis, intitolato “Méditerranée, Maghreb, Europe”. Il più ampio percorso di ricerca è stato alimentato infine da partecipazioni a progetti nazionali e internazionali pertinenti nel merito, ma la cui citazione non è attinente a questa sede in quanto sviluppati in sede extra-accademica.

<sup>11</sup> Françoise Graziani è specialista nello studio del rapporto tra tradizioni poetiche antiche e moderne, da un lato, e tradizioni poetiche popolari e culte, colte nella loro continua circolazione, dall'altro. Vanta una profonda e sofisticata conoscenza della poesia nel dipanarsi dei secoli, dall'antichità fino alla modernità, così come delle sfaccettate implicazioni del ruolo del poeta in seno alla società del proprio tempo. Ci avvarremo delle preziose riflessioni di Graziani nei punti più delicati di questo elaborato.

<sup>12</sup> La sede principale dell'università isolana è situata a Corte, *Corti* in corso; da cui, *cortinese* o *curtinense*.

più piani: linguistico-culturale<sup>13</sup>, storico-geografico<sup>14</sup>, musico-poetico<sup>15</sup>. Rifiutando ogni tipo di irredentismo passato e presente<sup>16</sup>, e considerando inaccettabile qualunque tipo di pretesa politica italiana sull'isola, anch'essa passata e presente<sup>17</sup> – in quanto violazione del diritto di sovranità e alienazione dei principi democratici – si ritiene altresì necessario approfondire con lucidità di analisi i legami storici che l'isola corsa e i suoi abitanti hanno intrattenuto con il “mondo italiano”, seppur preunitario.

La comparazione qui proposta s'impone in ragione del fatto che la lunga e sedimentata tradizione di studi in ambito italiano sull'ottava rima può costituire una valida e preziosa base d'appoggio per gli *études corses*, rimasti molto a lungo – invece – pressoché orfani di un'attenzione continuativa nei confronti della “poesia popolare” isolana. Di più, anche quando una considerazione in merito alle varie manifestazioni dell'espressività vocale corsa è stata sviluppata, questa è stata molto spesso interpretata esclusivamente alla luce di una presunta, per dirla con Kezich, «mistica dell'oralità [...], da più parti implicitamente avanzata come criterio interpretativo, canone di etica della comunicazione o toccasana estetico<sup>18</sup>». Questo approccio, oltre ad una reificazione della “cultura orale”, ha contribuito a trascurare considerevolmente quanto pertiene invece ad una più puntuale circolazione colto-popolare dei materiali fondativi la poesia vocale corsa – e centroitaliana nei medesimi termini – unitamente ad un orizzonte simbolico largamente condiviso, come tenteremo qui di dimostrare. Perlopiù trascurate in ambito corso – ma purtuttavia presenti – queste tracce sono lampanti negli studi sull'ottava rima, di cui intendiamo pertanto effettuare un “traslato”, seppur con le dovute prudenze e precauzioni del caso.

Su queste premesse, è emersa la necessità di stipulare un contratto di co-tutela con l'Università degli studi di Firenze (co-relatore Prof. Maurizio Agamennone), con l'obiettivo

---

<sup>13</sup> Senza pretesa di esaustività, poiché i riferimenti si dipaneranno nel corso dell'elaborato, rimandiamo, per esempio, ad Arrighi 2002; Dalbera-Stefanaggi 1987, 2004; Marchetti 1989; Retali-Medori 2015; Retali-Medori e Kevers 2020, 2022; Toso 2003. Da registrare, in ambito anglofono, recenti studi di Blackwood 2004; Jaffe 2003, 2005, 2019, 2020. Sul piano più genericamente culturale e letterario, cfr. Bourde 1887; Tommaseo 1841 (Nesi 2020); Graziani F. 1988, 1989, 1996, 2004, 2010, 2022.

<sup>14</sup> Anche in questo caso, si tratta di bibliografia non esaustiva. Riteniamo tuttavia, su questo piano d'indagine, essenziali le trattazioni di Cancellieri 1984; Franzini 2005; (Antoine-Marie, d'ora in poi A.-M.) Graziani 1997, 1999, 2012; Marchi van Cauwelaert 2009, 2013, 2016. Si veda inoltre la vasta letteratura “di prossimità” volta a sottolineare proprio la porosità dei confini corso-peninsulari. Cfr. per esempio Cini 2003, 2009; Cini e Biancarelli 2008; Dadà 1993, 1995; oltre agli studi con il *focus* sulle migrazioni, come Pesteil 2009; e una necessaria lettura geopolitica in Martinetti 2012, 2013, 2021, 2022 e Lefevre 2000, 2001, 2009.

<sup>15</sup> In maniera analoga ai due casi soprariportati, e precipuamente alla realtà corsa, cfr. Bithell 2007; E Voce di u Comune 1986; Liccia 2019; Macchiarella 2011; Quilici 1971; Quilici e Rocchi 2018; Santucci 2022; oltre al volume collettaneo IN.CON.T.R.O. (Iniziativa Condivise Transfrontaliere di Ricerca sull'Oralità, Caocci e Macchiarella 2011; che approfondiremo nel corso del primo capitolo); per il contesto centroitaliano, si rimanda genericamente all'opera di Agamennone, Franceschini, Kezich, Ghirardini, Tiezzi, i quali hanno consacrato parte rilevante della carriera accademica proprio all'ottava rima.

<sup>16</sup> Cfr. Paci 2014, 2015.

<sup>17</sup> Cfr. Carloni 2014.

<sup>18</sup> Kezich 1986: 26, 52. Riprenderemo questo argomento e questa stessa citazione in seguito.

di “mettere in contatto” i due contesti di studi, in un ambito in cui – a nostro parere – gli *études corses* soffrono un certo imbarazzo nei confronti del retaggio storico insulare “proto-italiano”. Le ragioni possono essere forse ricercate nell’ormai consolidata collocazione della comunità scientifica isolana presso l’ambito accademico francese. Una collocazione che, indirettamente, ha forse contribuito a restringere l’orizzonte verso tradizioni di studi assai prossime e di immediata pertinenza, quale è il caso della relazione che la Corsica ha per secoli mantenuto con la *Terraferma* e, in particolare, con i centri universitari peninsulari, storicamente identificati come luogo di formazione delle *élites* corse.

Come accennato in precedenza, l’ottava rima italiana può vantare un vastissimo repertorio bibliografico, tanto nella storiografia quanto nella ricerca etnografica recente e contemporanea. Al ricchissimo e rinnovato filone di studi intorno ai *cantari*<sup>19</sup>, all’universo musico-poetico dei *canterini*<sup>20</sup>, e più in generale al complesso rapporto oralità/scrittura in ambito rinascimentale<sup>21</sup> – che ne costituisce in un certo senso i prodromi – si va snodando nel corso dei secoli l’indagine prettamente musicologica<sup>22</sup>, oltreché storico-letteraria, in special modo nel periodo arcadico<sup>23</sup>. Così come in seno a quella letteratura di viaggio di stampo romantico, che ha trovato terreno fertile nella temperie pre-risorgimentale e risorgimentale<sup>24</sup>, per arrivare infine al contesto di studi del XX secolo, ove, dopo un lavoro di censimento degli improvvisatori e sullo stato dell’arte dell’ottava rima<sup>25</sup> - già considerata dall’autrice come in via di estinzione - segue un certo stallo nell’interesse nei confronti del “canto a braccio”, complice i due conflitti mondiali e il profondo mutamento della società italiana del secondo dopoguerra. Un’inversione di tendenza è tuttavia registrabile nel corso degli anni ’70, laddove una più ampia riscoperta del “canto popolare” – inteso talvolta come “canto sociale” o “delle classi subalterne” – produce l’importante stagione del *folk revival*<sup>26</sup>

---

<sup>19</sup> Oltre ai precoci studi di Branca 1936 (qui in 2014) e 1963; Barbiellini Amidei 2005, 2022; Degl’Innocenti 2008; De Robertis 1970; Picone e Bendinelli Predelli 1984; Picone e Rubini 2007. Si tratta di un filone di studi, peraltro, legato a filo doppio con la *vexata quaestio* intorno alle origini della forma dell’ottava rima, di cui abbiamo analizzato specialmente i contributi di Balduino 1984, De Robertis 1984, Dionisotti 1964, Gorni 1978, Roncaglia 1978, oltre alla sintesi di Menichetti 2006.

<sup>20</sup> Si rimanda, nella fattispecie, ai più recenti studi prodotti specialmente in ambito anglosassone (ove ha trovato spazio una nuova generazione di italianisti), cfr. Barbiellini Amidei 2016; Cavicchi 2011, 2017; Degl’Innocenti 2016; Degl’Innocenti, Rospocher 2019; Salzberg 2010; Salzberg, Rospocher 2012.

<sup>21</sup> Dall’Aglione, Richardson, Rospocher 2016; Degl’Innocenti 2014, 2016; Richardson, Degl’Innocenti, Sbordoni 2016; Salzberg 2012, 2016.

<sup>22</sup> Agamennone 2017; Collaer 1965; Haar 1981; Haraszti 1955; Pirrotta 1966, 1984; Salzberg 2014a, 2014b.

<sup>23</sup> L’opera di riferimento in questo ambito è tuttora Di Ricco 1990; cfr. anche Fernow 2004 [1806]; Wacquet 1994.

<sup>24</sup> Si pensi a tutta la tradizione di studi, inaugurata da Montaigne, proseguita da Goethe, alimentata da Baretta (1769) e di cui è esponente di spicco Nicolò Tommaseo (qui sempre in Nesi 2020) nell’impresa di raccolta dei “canti popolari” e dove la poesia estemporanea riveste un ruolo preminente. Inoltre, la ricezione di un certo repertorio presso l’improvvisazione e la recitazione in ambito teatrale e *accademico* (nel senso *arcadico* del termine) è esaminato da Simone 2022.

<sup>25</sup> Vitagliano 1905; oltreché D’Ancona 1878.

<sup>26</sup> Si pensi alle traiettorie di Giovanna Marini, Ivan della Mea e molte altre, che hanno portato, grazie a Gianni Bosio e Alberto Cirese, alla fondazione dell’Istituto Ernesto De Martino, prima a Milano (1966), poi a Sesto Fiorentino (FI, dal 1996).

e si affianca a indagini più specificatamente etnomusicologiche<sup>27</sup> e storico-etnografiche<sup>28</sup>. Su questo versante, infatti, si possono individuare numerosi contributi che, in questo studio, si sono rivelati essenziali. Per esempio, le diverse pubblicazioni di Agamennone, così come l'opera di Kezich (1986) sono determinanti per la comprensione di un vasto orizzonte di riferimento entro il quale i poeti improvvisatori si sono storicamente situati. Più recentemente, sono stati di estrema importanza i lavori di tre ricercatrici le quali, con diverse prospettive e strumenti di studio, hanno condotto (e in alcuni casi conducono tuttora) indagini etnografiche sul campo dell'ottava rima centroitaliana; ci riferiamo a Giulia Giannini, nella sua indagine sull'improvvisazione poetica in Alta Sabina (2017); a Grazia Tiezzi<sup>29</sup>, per l'eccezionale contributo sul campo di ricerca delle "forme interazionali" dello scambio cantato e non solo; e Cristina Ghirardini<sup>30</sup> che – oltre ad un'opera di capillare raccolta sul campo – sta elaborando un particolare *software* specifico per un'adeguata trasposizione vocale dell'improvvisazione poetica nell'ambito della propria ricerca dottorale<sup>31</sup>.

Viceversa, un contesto recente pur sensibile e altamente organizzato sul piano dei finanziamenti comunitari, come è attualmente quello corso, ha prodotto storicamente pochissimi contributi specificatamente dedicati all'improvvisazione poetica insulare. Si annoverano, infatti, sostanzialmente due sole opere interamente dedicate al *chjam'è rispondi*: il fondamentale *Etat des recherches sur le chjam'è rispondi* (E voce di u Cumune, 1986) e l'altrettanto essenziale e preziosa tesi di dottorato realizzata da Anna Catalina Santucci (2022, Università di Corsica Pasquale Paoli). Fra questi due estremi, naturalmente, si registrano alcuni contributi, perlopiù inediti<sup>32</sup>, fra cui il ricchissimo volume collettaneo IN.CON.T.R.O. (Caocci e Macchiarella 2011), e un'importante monografia sulla "poesia popolare" di un piccolo paese del Niolu (Luciani 2019). Al tempo stesso, oltre ad un certo interesse in occasione delle "Ghjurnate di a puesia"<sup>33</sup> o di iniziative universitarie locali, in ambito corso si è prodotto un composito archivio multimediale, disponibile tanto sulla

---

<sup>27</sup> È d'obbligo ricordare le campagne di ricerca svolte da Roberto Leydi nel Nord Italia e – più precisamente – da Diego Carpitella nel centro-sud, qui pertinente in special modo per il volume sull'area aretina (1977). Di capitale importanza, nell'arco di un ventennio, i contributi di Agamennone, (in Kezich 1986), 1994, 1999 oltreché il volume collettaneo curato con Giannattasio 2002; infine Agamennone 2017.

<sup>28</sup> Si vedano, per esempio: Arcangeli, Palombini, Pianesi 2014; Franceschini 1981; Kezich 1986, 2013; Kezich e Sarego 1988;

<sup>29</sup> Tiezzi, de Fornel 2008, Tiezzi 2008, 2009a, 2009b, 2010, 2012a, 2012b, 2020.

<sup>30</sup> Ghirardini 2016, 2017, 2019, 2020a, 2020b.

<sup>31</sup> [In corso, potrebbe subire variazioni:] Cristina Ghirardini 2023, *An interactive aural approach to improvised poetry in ottava rima in Central Italy*, PhD dissertation, tutor prof. Michael Clarke, prof. Jonathan Stock, University of Huddersfield, IRiMaS project (ERC grant agreement No. 741904), to be submitted on 16th September 2023. Per un primo approccio e risultati, cfr. Ghirardini 2019. Informazioni più dettagliate in nota 672.

<sup>32</sup> Come le due dissertazioni di laurea ad opera di Anna Catalina Santucci 2010, e Francescu Luciani 2012.

<sup>33</sup> Per es. "Ghjurnate di a puesia" Atti di a ghjurnata fatta u 29 di aprile in Corti a' u Palazzu Naziunale, 1983.

piattaforma *repertorium* del *Centre Voce* di Pigna, quanto presso gli archivi del *Musée de la Corse* di Corte. In egual modo, risorse digitali come la *Médiathèque Culturelle de la Corse et des Corses (M3C)*, e un ulteriore archivio digitale in seno all'*Université de Corse*<sup>34</sup>, costituiscono preziosi presidi di studio, analisi e riflessione di documenti prodotti principalmente tra il XVIII e gli inizi del XX secolo.

In contrappunto, il contesto centroitaliano, certo più vasto e più difficilmente definibile geo-culturalmente, non ha trovato la condivisione di forze e di energie nella creazione di un archivio audio-video centralizzato, la cui immensa mole di materiali è pertanto dispersa presso le fonti più diverse (registrazioni private perlopiù; qualcosa è ora disponibile su piattaforme come *Youtube* e *Vimeo*). Determinante, quanto essenziale eccezione in questo quadro, è la piattaforma *APORIE, per un archivio della poesia estemporanea in ottava rima*<sup>35</sup>, che contiene una *summa* bibliografica e documentale di una vastissima mole di materiali dedicati, alla quale abbiamo fatto ricorso continuativamente nel corso del nostro elaborato, vista la ricchezza e precisione dei contenuti.

È necessario qui sottolineare che il *corpus* d'indagine qui in esame non comprende uno spoglio documentale integrale degli archivi menzionati. Sarebbe altresì necessario, specialmente per quanto riguarda i fondi sonori di ambito corso, un'adeguata sistematizzazione e catalogazione del materiale, accompagnata da un'"edizione critica", recante informazioni dettagliate e specializzate di ciascun documento sonoro. Questi, oltre a "riposare" in singoli "fondi" (Laade, Quilici, Raisky, Flori...), dovrebbero poter beneficiare di un lavoro trasversale e di uno studio approfondito che, oltre a identificarne fattori contingenti o morfologici (contesto, tipo di repertorio, interpreti), ne indaghi in profondità anche i contenuti, sperando e proponendo riflessioni specifiche in merito. Approfondiremo la tematica in *Conclusioni*.

In definitiva, l'obiettivo generale di questo lavoro comparativo consiste nella messa a fuoco della vasta rete di relazioni che le popolazioni insediate nei territori presi in esame hanno intrattenuto vicendevolmente per un lunghissimo arco temporale<sup>36</sup> sui piani precipuamente culturali, musico-poetici letterari. Più nello specifico, s'intende far emergere come un determinato *corpus* di opere *culte* abbia alimentato la pratica di cantare improvvisando, che si tratti di ottava rima o di *chjam'è rispondi*. Tenteremo perciò di illustrare come – a fianco di una specifica letteratura e di una peculiare e ininterrotta

---

<sup>34</sup> Si tratta di *Digital Collezione*, consultabile al link: <https://bucollezione.univ-corse.fr/s/digital-collezione/page/welcome>, (consultato il 12/06/2023).

<sup>35</sup> Consultabile al link seguente: <http://www.aporie.it/> (consultato il 24/07/2023).

<sup>36</sup> Quest'approccio ci porterà, inevitabilmente, ad apprezzare "a volo d'uccello" l'ambito delle relazioni "corso-sarde" e "corso-liguri" per evidenti ragioni geo-politiche nonché storico-amministrative.



circolazione colto/popolare – un orizzonte definito, tanto materiale quanto simbolico, abbia costituito il patrimonio condiviso e, in seconda istanza, abbia informato e nutrito le prassi poetico-improvvisative sulle due sponde del Tirreno. Questa condizione è stata alimentata a sua volta da una costante circolazione di attori sociali – testimoniata da numerose esperienze – protagonisti decisivi nella trasmissione di determinati saperi “immateriali” nonché di un repertorio poetico specifico, in costante rinnovamento. L’improvvisazione poetica, in quest’ottica, si configura come uno strumento privilegiato per l’indagine delle pratiche improvvisative “popolari” nei contesti sopraindicati, *à la croisée des chemins* tra oralità e scrittura, colto e popolare, in un flusso continuo di riferimenti simbolici, letteratura di *colportage* e specifiche modalità performative.

Nella fattispecie, su un piano d’indagine diacronico, è necessario specificare come le due forme d’improvvisazione poetica qui trattate siano in un certo senso state espunte da un più vasto repertorio poetico-improvvisativo<sup>37</sup>. In Corsica, per esempio, tale insieme composito di esecuzioni musico-poetiche era assai variegato. Nonostante questo, a nostra conoscenza, non è stata ancora proposta una classificazione soddisfacente di questi diversi generi. Tuttavia, un principio logico e plausibile di classificazione può essere trovato proprio sulla base della differenza (che non implica in questo caso un’opposizione) tra prassi eminentemente improvvisative ed altre che si posano invece più solidamente sulla trasmissione di uno specifico repertorio. Intendiamo dunque proporre una schematizzazione lungo quest’asse:

A. Prassi improvvisative “di circostanza”: tendenzialmente variabili e adattabili a ogni situazione sulla base di un canovaccio melodico-testuale che ne garantisce una perpetua adattabilità in diversi contesti d’impiego. In questo quadro, possiamo individuare:

a. *lamenti e voceri*: si tratta di lamentazioni funebri, improvvisazioni – sovente esercitate da soggetti femminili – realizzate in specifiche occasioni, svolte solitamente intorno alla *tola*, il piano su cui era posto il corpo del defunto, durante la celebrazione funeraria<sup>38</sup>;

---

<sup>37</sup> Come descrive Eugène Gherardi (in Olivesi e Bianco 2022: 56): «Sur le terrain de la poésie populaire dominaient les genres traditionnels, liés aux conditions de l’existence et à de grandes étapes de la vie, à des usages sociaux et aux activités agricoles. La poésie et le chant accompagnaient les temps forts du travail des hommes, des femmes et des enfants. Labours, semailles, fenaisons, moissons, vendanges, cueillette des olives et des châtaignes, taille de la vigne et des arbres fruitiers, sacrifice du cochon, rien n’y échappait. Les *brindisi* (toasts), le *cantu di a tribbiera* (chant pour le battage), le *chjam’è rispondi* (joutes poétique alternées), la *nanna* (berceuse), la *paghjella* (polyphonie à trois voix), le *lamentu*, *vuceratu*, *voceru* et *baddata* (déploration et lamentation funèbre)».

<sup>38</sup> Segnaliamo che il termine *tola* può egualmente designare “la tavola” ove si consuma il pasto. Come segnalatomi dall’improvvisatore Santucci in una corrispondenza, «si dice a tola in parlatu pumunticu è u tavulinu in Cismonte». Estremamente vasta la letteratura in proposito, possiamo annoverare queste modalità di lamentazione funebre nel più vasto contesto culturale mediterraneo, indagato magistralmente da Ernesto De Martino, nella trilogia “meridionalista” di *Morte*

- b. *e nanne*: ninnenanne, anche queste in buona misura improvvisate o basate su un canovaccio melodico-testuale, lungo il quale si dipanava una buona dose di improvvisazione<sup>39</sup>;
- c. *canzoni*, e *serenate* (o *sirinati*, o *serinati*), canzoni elettorali: di vario impianto metrico e di diversificato andamento melodico. Anche in questo caso, si tratta di componimenti in varia misura improvvisati, seppur probabilmente con un impianto stabile maggiormente riconoscibile e, di conseguenza, trasmissibile. Felix Quilici ha raccolto alcune di queste composizioni, inserite nella sezione *Musa cutidiana*<sup>40</sup>;
- d. *e tribbiere* e altri canti di lavoro: raccolti per esempio da Quilici (Quilici e Rocchi 2018) si tratta di quegli “atteggiamenti” vocali “di accompagnamento” all’attività lavorativa nel contesto agro-montano dell’entroterra corso. Sono accomunati da alcuni tratti condivisi o espressioni ricorrenti, pur non costituendo né mantenendo un *corpus* sufficientemente stabile o riconoscibile da determinarlo come repertorio<sup>41</sup>;
- e. improvvisazioni poetiche e *cuntrasti*. Si tratta del *chjam’è rispondi* vero e proprio.

Segnaliamo che alcuni elementi scaturiti dalle diverse pratiche improvvisative possono essere stati nel corso del tempo cristallizzati o trasmessi con continuità (come alcune *nanne*, le *serenate* o *lamenti*). Questo passaggio può essersi realizzato in seguito all’inserimento del segmento puramente testuale in raccolte di poesie o simili, così come alla spiccata efficacia di ordine mnemonico e simbolico presso alcuni individui, che ne hanno in varia misura veicolato la trasmissione. Il secondo punto fa riferimento alle:

---

*e pianto rituale* (1958), *Sud e Magia* (1959), *La terra del rimorso* (1961). Si tratta di un tipo di repertorio e di “espressività popolare” ampiamente documentata anche in ambito corso, tanto da essere pressoché costantemente riportata nella letteratura ottocentesca di “canti popolari”. Senza pretesa di esaustività sono stati menzionati e/o raccolti, in ordine cronologico, da Boswell 1768; Benson 1825; Tommaseo 1841 (qui sempre tramite Nesi 2020); Viale 1843; Fée 1850; Marcaggi 1926; Biscottini 1928; Southwell-Colucci 1933. Non sono tuttavia rari i casi rinvenuti in letteratura circa *voceri* o *lamenti* dedicati ad animali, considerati veri e propri compagni di lavoro e di vita. Cfr. per esempio *A morte di Filicone* (Quilici e Rocchi 2018: 111), caso non isolato, ove «Ghjuvan Ghjiseppu Grimaldi est l’auteur de ce lamentu pour la mort de son chien de chasse». Sulla falsariga, celebre anche il *Lamentu di u Castagnu* (per es. in Quilici e Rocchi 2018: 105), recante una denuncia intorno allo spopolamento delle zone dell’entroterra e all’abbandono della coltura del castagno, centrale e decisiva nell’economia di sussistenza dell’entroterra corso.

<sup>39</sup> Repertoriate anch’esse presso le principali raccolte di *poesie popolari* ottocentesche (Viale, Carlotti, Tommaseo). Con una certa stabilità del testo e ricorrenza di fonti ritroviamo *Nelli monti di Cuscioni*, citata dagli autori summenzionati così come nella raccolta di Quilici e Rocchi 2018.

<sup>40</sup> Quilici e Rocchi 2018: 41-102. Tra cui *Aghju persu l’intellettu*, «improvisation de Ghjuvan Andrea Culioli, dit *U Barbutu di Chera*, à l’arrivé de Felix Quilici venu de l’enregistrer un soir de mille neuf cente soixante trois à Chera».

<sup>41</sup> Si tratta tuttavia di una delle forme la cui classificazione può destare maggiori complicazioni. Si rimanda a *Conclusioni*.

B. Canzoni “di repertorio” propriamente dette. Si tratta di quell’insieme di componimenti trasmessi ed ereditati – in costante circolazione colto-popolare anch’essi – di carattere precipuamente stabile, conchiuso in sé, in lieve misura aperto all’improvvisazione, alla variazione, quindi all’adattabilità ai più diversi contesti. Anoveriamo in questo insieme, principalmente tre “tradizioni”:

- a. *Paghjelle*<sup>42</sup>, o *cantu in paghjella*; canto polifonico, articolato generalmente a tre voci (*u bassu, a seconda o siconda, a terza*). Si tratta della forma di canto “di repertorio” al momento più diffusa in Corsica<sup>43</sup>, in seguito specialmente al periodo del *Riacquistu*;
- b. *Madrigali e terzetti* cantati a voce sola oppure in polifonia<sup>44</sup>;
- c. canti liturgici; anche in questo caso si tratta di canti a più voci – sovente in latino o italiano, quand’anche in corso, realizzati in contesti confraternali delle antiche *pievi* isolane<sup>45</sup>.

Per quanto riguarda questo insieme di prassi musico-poetiche, e specialmente la *paghjella*, segnaliamo che quest’ultima è sovente indicata dai protagonisti come complementare al canto improvvisato, quand’anche propedeutica<sup>46</sup>.

Il *chjam’è rispondi* si situa storicamente in seno a quest’ampia diversità di generi e di pratiche poetico-musicali – seppur non integralmente improvvisative – che ne hanno informato modalità, assetti metrici e contenutistici, in un *continuum* musico-poetico attestabile sino all’altezza storica del secondo conflitto mondiale<sup>47</sup>. Come argomenteremo nel corso dell’elaborato, quest’eterogeneità performativa è andata disgregandosi intorno alla metà del secolo scorso, salvo poi tornare all’attenzione durante il periodo del *Riacquistu*, in un panorama profondamente mutato, con significative implicazioni e ripercussioni per la

---

<sup>42</sup> Etimologia controversa, si suole far derivare l’espressione da *paghju*, paio, in virtù dell’accoppiamento di tre distici che costituiscono la *stanza* cantata.

<sup>43</sup> In seno a questa forma espressiva, è centrale il concetto isolano di *u versu*, di cui parleremo estesamente più avanti. Cfr. qui in ordine cronologico, Quilici 1971; E Voce di u Cumune 1992; Bithell 2007; Berlinghi 2010; Herrgott 2016.

<sup>44</sup> Segnaliamo a questo proposito l’importante convegno diretto da Graziani F. (2014 dir.) *Le madrigal méditerranéen, entre traditions populaires et musique savante* (colloque inédit), e in particolare a 2014d. Table ronde: ‘*U versu madricalescu*’: *transmission et interprétation*. <https://www.youtube.com/watch?v=wxRIAFGWZ08>.

<sup>45</sup> Si rimanda pertanto alle indagini condotte da Ignazio Macchiarella (2003, 2011, 2018) sui canti confraternali della regione della *Balagne*, in *Haute Corse*, in quanto di estremo interesse su numerosi aspetti.

<sup>46</sup> Per esempio, alla captazione e imitazione dello specifico timbro, definito emicamente come *versu* – caratterizzante generalmente una *pieve* o persino una famiglia – con implicazioni micro-identitarie, dettagliatamente rilevate da Macchiarella 2003: 589-604.

<sup>47</sup> Tratteremo di questo argomento nel corso di tutto l’elaborato. È sostanzialmente confermato anche dalla monografia dedicata al *chjam’è rispondi*, realizzata da Anna Catalina Santucci (2022).

cultura isolana della seconda metà del secolo, di cui il contesto odierno è in una certa misura erede<sup>48</sup>.

In egual misura, anche per il contesto centroitaliano è necessario fare un discorso analogo, sebbene l'amplissima diffusione geografica che l'improvvisazione poetica ha avuto sino al secondo conflitto mondiale ci sconsiglia di proporre un ventaglio di altre pratiche musico-poetiche contigue, come fatto invece per il contesto corso. Ci basterà qui menzionare la prassi ancora in uso del canto *all'improvviso* in terzine, accompagnate da strumenti come organetto e/o ciaramella, tipiche della regione dell'Alta Sabina (RI), e recentemente esportate in Toscana in seguito ai numerosi e continui scambi fra i poeti, ma la cui provenienza è unanimemente riconosciuta come alto-laziale. È altresì necessario specificare, dunque, che la scelta qui effettuata di comparare le due pratiche improvvisative "seziona" ed "estrapola" necessariamente il *chjam'è rispondi* e l'ottava rima dai rispettivi orizzonti poetico-musicali e – pur mettendoli in contatto – rivela una precisa postura e una chiara scelta metodologica e scientifica. Siamo pertanto consapevoli di questa scelta di campo, e anzi incoraggiamo vivamente un più approfondito studio delle suddette prassi canoro-improvvisative in relazione tanto agli altri repertori vocali, quanto al dibattito sull'accompagnamento strumentale del canto improvvisato in ambo i contesti<sup>49</sup>.

Infine, se le raccolte "popolari" di "canti" e "poesie" proliferate specialmente nel XIX secolo, elaborate da intellettuali illustri come Viale, Tommaseo e molti altri, hanno costituito un materiale di costante consultazione e citazione, è necessario specificare che non è stato prodotto, in questo elaborato, uno spoglio integrale di queste fonti, né è stato possibile produrre una riflessione approfondita intorno alle premesse e alle circostanze di raccolta e pubblicazione dei materiali, per il quale rimandiamo a studi monografici dedicati; su tutti, la nuova edizione del *Canti Corsi* di Tommaseo, curata da Nesi 2020<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Sebbene una certa "continuità" fra *cantu in paghjella* e *chjam'è rispondi* sia ancora riscontrabile – sia in ragione dell'estrema diffusione e della propedeuticità che la prima ha in certi casi nei confronti del secondo – dovremmo interrogarci tuttavia su un elemento: quanto la "salvaguardia" di determinati "segmenti" dell'espressività isolana ha condotto a *forme* espressive canore (slegate da una prassi comune e condivisa) considerate principalmente come ripetizione di forme e stilemi, a discapito della dinamica che s'instaura – al contrario – in seno ad un più vasto orizzonte poetico-musicale (condizione che caratterizzava il *milieu* isolano anteguerra), in un *continuum* fra diverse prassi poetico-musicali?

<sup>49</sup> Ripoteremo più avanti alcune ipotesi presenti in letteratura circa questo controverso argomento. Non possediamo tuttavia le conoscenze al momento per avanzare ipotesi su un piano meramente organologico. D'altronde, dobbiamo necessariamente rilevare l'estrema affinità di alcuni strumenti musicali, come la *cialamella* corsa e la ciaramella centroitaliana, così come un paragone fra quel misterioso strumento a corde attestato in ambito corso per l'accompagnamento del canto (anche improvvisato), la *cithara*, con le varie testimonianze di accompagnamento strumentale nell'universo dell'ottava, come la *lira da braccio*.

<sup>50</sup> In questo preziosissimo testo, infatti, oltre allo scenario ideologico, politico e letterario nel quale queste opere venivano concepite e realizzate, sono disponibili minuziose e dettagliate informazioni circa numerosissime personalità corse e italiane del secolo, in una trama complementare alle ricerche – per esempio – di Marco Cini e di Fabrizio Franceschini. Ci siamo ricondotti costantemente a questa bibliografia, pertanto, nel tentativo di massima chiarezza e precisione della descrizione di importanti personaggi della vita culturale e politica dei contesti qui in esame.

## Metodologie di ricerca e problematiche

Per quanto concerne le metodologie<sup>51</sup>, facciamo nostro il linguaggio antropologico su concetti come “cultura”, “tradizione”, “agency”<sup>52</sup>, così come la distinzione fra “etico/emico”, rifiutando qualsivoglia reificazione e, anzi, sottolineando la capacità dei protagonisti di agire dinamicamente in contesti mutevoli in relazione alle rispettive contingenze. L’indagine intorno a questi posizionamenti esprime talvolta specifiche concezioni su elementi interni o esterni alle pratiche indagate, in relazione alla prospettiva adottata.

Al fine di illustrare una corretta delimitazione del *corpus*, oltre a quanto già esplicitato, così come della cornice di studi in cui si incardina questo contributo, ricordiamo che faremo riferimento alle ricerche antecedenti, mutuandone e adattandone gli esiti in relazione alla comparazione qui in esame. Se i materiali raccolti in Corsica in occasione della ricerca sul campo risalgono al 2016/17, la loro validità è stata costantemente vagliata tramite il più recente contributo di Santucci (2022), vero e proprio termine di paragone delle istanze precedentemente avanzate. Possiamo altresì affermare una sostanziale conferma delle ipotesi elaborate in precedenza, valorizzando quanto esperito nel corso dell’indagine dedicata al *chjam’è rispondi*.

Riteniamo importante sottolineare come una qualsivoglia indagine comparativa farebbe emergere necessariamente squilibri (anche considerevoli) su piani diversi: esemplificativo il caso della bibliografia. Come detto, si tratta di un campo di studio che vede i due ambiti, quello centroitaliano e quello corso, situati agli estremi opposti. Abbiamo pertanto cercato di applicare determinate concezioni e fonti raccolte nel primo, verificandone l’applicabilità al secondo ad ogni evenienza riportata. Come si vedrà, numerosissimi sono i campi in cui una sovrapposizione è a nostro avviso possibile (seppur con specifiche differenze e accorgimenti); più rari sono invece i casi di comparazione dove abbiamo riscontrato l’inapplicabilità di determinate prospettive interpretative. Il nostro intendimento

---

<sup>51</sup> Da un punto di vista formale, segnaliamo che tutti i riferimenti bibliografici da noi redatti saranno presentanti nel formato autore-data. Tale notazione sarà sempre a piè di pagina, al fine di non sovraccaricare la lettura del corpo del testo, salvo nei casi in cui si tratti di citazioni di lunghezza inferiore alle due righe. In questo caso, la notazione (autore-data) sarà nel corpo del testo, in calce o in seguito alla citazione correlata. In casi di estrema ridondanza della medesima fonte, si ricorrerà alla formula (*ivi*: pag.: o *ibidem*), ma solo in questo caso. Si specifica che si potranno altresì verificare saltuariamente notazioni differenti, nei casi di citazioni ad opera di altri autori. In tutti i casi come questo, non operando modifiche nei testi riportati, si registrerà un formato diverso, mantenendo quello adottato dal primo redattore; analogamente, saranno riportati gli estremi per esteso, in nota, solo per i casi di opere di cui si sono serviti gli autori citati, le cui citazioni fanno esplicito riferimento all’opera posta in nota. In altre parole, si tratta di riferimenti bibliografici di “secondo livello”, in quanto citati non direttamente dal redattore di questo testo, ma da un autore citato in quella specifica circostanza. Quando non indicato diversamente, tutti i *corsivo* sono già presenti nel testo originale.

<sup>52</sup> Cfr. per esempio, Aime 2004, Amselle 2004; Remotti 2010, 2012, 2014. Il termine *agency* è generalmente tradotto in italiano con “agentività” e si riferisce alla peculiare capacità di azione e interazione di un determinato soggetto in seno a specifici contesti e contingenze, sottolineando un’accezione dinamica e mutevole dell’agire umano, in contrapposizione con concezioni “populiste” di concetti come “cultura” e “tradizione” intese come enti reificati e immutabili.

è stato orientato a mantenere una simmetria costante, quanto più possibile, fra i due contesti. Tuttavia, il lettore si confronterà con alcuni passaggi “asimmetrici”, che sono rivelatori di “pieni” e “vuoti” specifici a ciascuna tradizione di studi. Uno degli obiettivi di questo elaborato, infatti, consiste nella messa in luce di questi “dislivelli”, proponendo di conseguenza ulteriori approcci o indirizzi d’indagine. Ogni asimmetria viene pertanto adeguatamente misurata, e le conclusioni tratte sono da considerarsi solide in misura direttamente proporzionale al bilanciamento delle ipotesi sul piano comparativo.

Per concludere, è necessario precisare come le circostanze biografiche lungo le quali questo percorso di dottorato si è articolato non siano state delle più favorevoli; ci importa qui sottolineare quanto queste abbiano influenzato gli esiti del lavoro. La ricerca è stata avviata nel settembre del 2019, ed è stata pertanto bruscamente interrotta dalla proclamazione dello stato di emergenza a causa della pandemia da COVID-19, e più precisamente con lo “stato di emergenza” e il *confinement* attuato a partire dal mese di marzo 2020. Senza entrare nei dettagli, possiamo affermare che l’attività relativa all’improvvisazione poetica *dal vivo* ha conosciuto un totale arresto fino ad inizio 2022, giunti ormai al terzo anno del percorso dottorale. Il periodo di ricerca che era stato previsto per una più capillare frequentazione dei protagonisti e per la partecipazione agli eventi di improvvisazione poetica è stato sostanzialmente cancellato, poiché inattuabile per cause di forza maggiore. Il protrarsi dell’emergenza pandemica ha profondamente inciso sul lavoro soprattutto in relazione all’approccio e alle metodologie: più etnografico e “di terreno” durante la prima fase, verso un taglio maggiormente storico-letterario, in seguito. Una delle asimmetrie più evidenti, pertanto, riguarda la consistenza della documentazione di campo relativa ai due contesti: estesa e approfondita per il contesto corso, episodica (ma di estrema rilevanza) per quello centro italiano. Se per l’ambito insulare abbiamo potuto avvalerci sia della precedente ricerca di campo, elaborata con obiettivi generali e specifici e adottando determinati strumenti d’indagine, sia del costante confronto con l’opera-cardine di Santucci (2022)<sup>53</sup>; per il contesto centro italiano è stato necessario un massiccio ricorso alla letteratura scientifica (peraltro ricchissima), così come al materiale raccolto sul campo in occasione delle (‘tardive’) frequentazioni sul terreno. Intendiamo ‘tardive’ in quanto realizzate – per le ragioni esplicate - soltanto a partire dalla primavera del 2022, alla chiusura del terzo anno accademico di ricerca. Il prolungamento del contratto dottorale non ha ribaltato la situazione, ma l’ha solamente “smussata”, permettendo di recuperare *in fine* alcuni elementi sul piano etnografico. Indubbiamente, la precedente esperienza sul campo in ambito italiano

---

<sup>53</sup> Abbiamo peraltro partecipato alla *soutenance* di tesi di dottorato di Santucci, realizzata in data 1° dicembre 2022, a Corte.

(effettuata nel corso del 2013) ha garantito un “reintegro” immediato nel tessuto sociale dell’ottava, considerando i protagonisti, gli studiosi e i “passionisti” che vi gravitano intorno. Inoltre, l’assidua frequentazione di un “testimone” chiave come Marco Betti, dotato di uno sguardo consapevole e riflessivo tanto alla tradizione quanto alla prassi, ci ha consentito di apportare contributi più episodici ma – riteniamo – di rilevante interesse e caratura.

Infine, un’improvvisa ospedalizzazione d’urgenza a causa di un grave problema cardiaco ha comportato un primo congedo di malattia (22/07/2022-31/10/2022), che – *ça va sans dire* – ha esercitato una profonda influenza sullo svolgimento del percorso di ricerca, causando una totale interruzione della redazione dell’elaborato così come di ogni attività sul terreno, la cui “stagione” era stata appena “riaperta”<sup>54</sup>.

Dopo aver delineato il più ampio percorso nel quale questo progetto di ricerca s’inscrive, messo a punto obiettivi e metodologie d’indagine e la traiettoria biografica di pertinenza, procediamo adesso ad una sintetica illustrazione del lavoro, che si divide in tre sezioni.

### **Itinerario di lavoro**

La prima sezione, intitolata *Percorsi della poesia improvvisata: prospettive d’indagine*, intende fornire gli strumenti teorici generali e, nondimeno, una cornice di riferimento nella quale si collocano le due tradizioni di canto improvvisato qui analizzate. Attraverso la messa a fuoco di alcuni progetti transfrontalieri che hanno investito il mondo dell’improvvisazione poetica, l’obiettivo è delineare un quadro esteso e condiviso dei caratteri precipui del canto improvvisato, così come dei suoi interpreti, e più in generale dei contesti produttivi, ricettivi e trasmissivi dell’esercizio del canto. Inoltre, saranno definiti i quadri teorici inerenti tanto alla stretta correlazione tra musica e poesia (attraverso una trattazione sul “legame musaico” dantesco<sup>55</sup>), quanto alla dimensione performativa dell’improvvisazione cantata, còlta nella sua dimensione ineluttabilmente situata in uno specifico *hic et nunc*<sup>56</sup>. In questa prima sezione, inoltre, si staglieranno preliminarmente caratteri e traiettorie biografiche e musico-poetiche di alcuni protagonisti a cavallo fra i due contesti. Un’essenziale messa a punto del più recente dibattito intorno ai *canterini*,

---

<sup>54</sup> Si segnala infine che è stato necessario un secondo intervento chirurgico della stessa natura, a poco più di un anno di distanza dalla prima. La tesi integrale è stata dunque inoltrata ai *rapporteurs* prima del secondo intervento, e le correzioni suggerite in sede di revisione sono state apportate nel periodo di convalescenza (novembre-dicembre 2023), precedente alla *soutenance de thèse*.

<sup>55</sup> Tramite la lezione di Pertile 2001; Irène Rosier-Catach 2011, Raimo 2011; Persico, 2016; Graziani F. 2022; Pinchard 2023.

<sup>56</sup> Il riferimento è alla prospettiva etno-poetica, prima in Kezich 1986, poi in Calame et al. 2010; così come alla prospettiva propugnata da Macchiarella, in Caocci e Macchiarella 2011.

sviluppato specialmente in ambito anglosassone, fornirà una base d'appoggio per la comprensione di numerosi elementi che – in filigrana – lasceranno numerose tracce nella più codificata improvvisazione poetica sviluppatasi nei secoli successivi: fra tutti, il carattere *liminale* del *canterino* – costantemente sulla soglia fra arte di piazza e di corte, fra repertori *culti* e cicli popolareschi – ci fornirà una base interpretativa per la comprensione del profilo e del “ruolo” del poeta. Sulla falsariga, determinate traiettorie biografiche (come nel caso di Bandettini, di Sarocchi e dei “lucchesi”) costituiranno la chiave di volta per l'emersione di una rete di relazioni e compenetrazioni fra i due contesti, premessa e riprova di un orizzonte simbolico e poetico condiviso.

Nella seconda sezione, intitolata didascalicamente *Prassi improvvisative a confronto*, ci cimentiamo nella comparazione analitica vera e propria; risulterà pertanto la parte più ricca e corposa di questo lavoro. In prima istanza, si è rivelato necessario tratteggiare il profilo “storico” del poeta improvvisatore (*Il poeta ed il suo milieu*), cogliendone i tratti generali e specifici in relazione ai contesti di produzione e trasmissione della pratica improvvisativa, inquadrandola nel più ampio “emisfero poetico” contingente. Un'analisi della figura del poeta improvvisatore che non prenda in considerazione il proprio *milieu* socioculturale di riferimento avrebbe dato luogo ad un'interpretazione necessariamente erronea e lacunosa. Specialmente se consideriamo (come tratteremo in seguito) la pervasività di una certa interpretazione dell'improvvisazione poetica come “dono di natura”, necessariamente legata e – anzi – vincolata ad un determinato contesto ed orizzonte ecologico, in una pretesa continuità uomo-natura che sola può garantire il perpetuarsi della pratica. Nel prosieguo del capitolo, dopo la ricognizione storica sul profilo di questo ‘attore sociale’, la letteratura di riferimento ci ha consentito di eseguire la comparazione su un piano perfettamente bilanciato, fornendoci informazioni piuttosto dettagliate, per ambo in contesti indagati, relativi ad una precisa latitudine storica, l'anno 1986. Questa condizione ci consente di individuare elementi di continuità nel passaggio dal XIX al XX secolo e nel corso di quest'ultimo, permettendoci infine di comprendere lo stato dell'arte delle prassi improvvisative alle soglie del nuovo millennio.

Intrinsecamente legato al precedente, il capitolo che segue (*Contesti odierni*), porrà maggiormente in rilievo l'elemento intorno al contesto di riferimento. Infatti, l'indagine sui contesti ove si suole improvvisare cantando convoglia a sé una moltitudine di problematiche strettamente collegate con i profondi mutamenti che hanno coinvolto le società europee dal secondo dopoguerra in poi. Si tratta, pertanto, di un aspetto che mette in risalto numerose dinamiche inerenti alla “messa in scena” del dialogo performativo, facendo registrare



frizioni e divergenze di vedute in seno alle “comunità di pratica”, tutt’altro che insiemi omogenei, ma anzi sfaccettate e sottoposte a spinte in direzioni talvolta opposte.

Nel capitolo successivo, intitolato *I temi, le fonti, il retaggio*, approfondiremo il nucleo centrale dell’universo condiviso che andiamo delineando dall’inizio dell’elaborato, tentando di dimostrare come uno specifico *pantheon* poetico-letterario abbia informato e nutrito l’improvvisazione poetica dei contesti analizzati, per un lunghissimo arco temporale. Tale elemento contenutistico, insieme all’evidenza di un repertorio comune di fonti, nasconde a sua volta una specifica “postura” che il poeta improvvisatore rivestiva (e riveste tuttora?) in seno alla società nella quale opera. Infatti, in questo capitolo tenteremo di fornire alcune chiavi d’interpretazione circa “il ruolo” del poeta all’interno della comunità di “ascoltanti” a cui si rivolge, tentando di dipanare alcuni interrogativi sul controverso statuto di poeta, nel solco di alcune suggestioni di Santucci (2022) in merito alla figura del *tercanu* in ambito corso.

Nel capitolo successivo (*Forme e dinamiche del contrasto*) – d’indagine spiccatamente formale nei primi due assi d’investigazione – s’intende rendere conto delle differenti “dispute” in ambito metrico internamente ai rispettivi contesti improvvisativi. Se, infatti, il metro dell’ottava non pone problematicità nel contesto d’uso – in quanto all’unanimità riconosciuto come metro d’eccellenza dell’improvvisazione poetica, e la cui filiazione con determinate opere *culte* è lampante – si registra discordia invece circa la *vexata quaestio* sulle origini di questa forma; riporteremo pertanto per sommi capi gli estremi di questo aspro dibattito, in quanto rivelatore ancora una volta di quelle complesse dinamiche colto/popolare-orale/scritto-endogeno/allogeno che attraversa tutto il campo della nostra indagine. In maniera ancora più spiccata, in ambito corso si registra una «mal fatata questione» (Dionisotti 1978) sul metro del *chjam’è rispondi*, diviso nettamente fra due visioni contrapposte. Siamo del tutto persuasi, infatti, che il “problema metrico” – lungi dall’operare sul solo piano formale – implichi al contrario elementi molto più sostanziali circa specifiche interpretazioni su *cosa* sia il canto improvvisato, e su *come* questo debba idealmente svilupparsi; questo dibattito troverà pertanto una sua acme nel cosiddetto *cantu in disprezzu*. In questo medesimo capitolo tenteremo di far emergere una volta di più quell’orizzonte condiviso – già più volte citato e pertinente prevalentemente all’ambito contenutistico – esperito questa volta sul piano specificatamente formale: constateremo l’ampia circolazione, in ambito corso, di metri come l’ottava o il sonetto, connotati culturalmente come allogeni, senza che questi fossero tuttavia percepiti come stranieri, né tantomeno “egemonici”, dischiudendo pertanto un “vasto repertorio metrico”. Infine,

avanzaremo una nostra tesi circa il dibattito metrico in ambito corso, sopra menzionato, proponendo un superamento della contrapposizione binaria rilevata sia sul campo che in letteratura, e articolando la riflessione con un'altra prospettiva. Nel terzo ed ultimo asse d'indagine del capitolo, sarà altresì necessario sviluppare una riflessione intorno alla dimensione *vocale* della poesia improvvisata, con le significative implicazioni che questa racchiude sul piano performativo, in un'ulteriore messa in rilievo della relazione indissolubile che intercorre fra poeta e uditorio<sup>57</sup>.

Giungiamo infine alla terza ed ultima sezione del nostro elaborato, intitolata *Nodi critici, messa a punto e proposte*, nella quale esporremo principalmente due elementi particolarmente problematici, rilevati dalla frequentazione della prassi dal vivo, così come dalla letteratura di riferimento. Nel primo capitolo di quest'ultima sezione *La "questione corsa" in ambito linguistico: tratti salienti*, affrontando un tema di estrema delicatezza in ambito insulare, è stato infatti necessario mettere a fuoco il particolare «conflitto linguistico<sup>58</sup>» nel contesto corso. Abbiamo tentato di delineare un quadro storico, basandoci sulla letteratura specialistica sul tema<sup>59</sup>, e di comprendere come questo aspetto investa considerevolmente la realtà dell'improvvisazione poetica sull'isola nel contesto odierno. Infatti, proprio l'elemento linguistico costituisce un vettore di una nuova presa in carico della prassi improvvisativa in *chjam'è rispondi*, specialmente da parte di nuove generazioni di improvvisatori (ma vedremo come una contrapposizione rigida in tal senso si rivelerebbe erronea). Si tratta dell'unico argomento in tutto l'elaborato ad essere esplicitamente e pressoché integralmente attinente alla sola realtà corsa, non richiedendo in alcun modo una comparazione con quella centroitaliana, se non "in negativo". Constateremo come l'elemento linguistico, che alcuna problematicità aveva sollevato nella storia corsa pre-francese – dimostrando un'assoluta continuità con il contesto centroitaliano – divenga al contrario «l'objet de débat d'une virulence parfois disproportionnée par rapport aux enjeux», come più volte citato dallo specialista Jean-Marie Arrighi (2002: 123). Tenteremo, pertanto, di muoverci con cautela in questo spazio estremamente complesso, connettendo la disputa con la più profonda storia culturale corsa, in relazione infine con la realtà odierna dell'isola.

Viceversa, per quanto riguarda l'ultimo capitolo, intitolato *Il "dono di natura"*, affrontiamo un argomento rilevato in maniera pressoché trasversale nei più distanti contesti

---

<sup>57</sup> In questa parte, ci avvarremo principalmente dei vari contributi di Agamennone e Macchiarella precedentemente citati, così come di alcune preziose riflessioni sviluppate tanto da Paul Zumthor che da Corrado Bologna.

<sup>58</sup> Come vedremo, si tratta di un'espressione rilasciataci direttamente da alcuni protagonisti.

<sup>59</sup> Come accennato, i riferimenti scientifici di questo piano d'indagine sono da rintracciare specialmente nei contributi di Dalbera-Stefanaggi 1987; Marchetti 1989; Arrighi 2002; Toso 2003; Blackwood 2004; Retali-Medori 2015; Jaffe 2003, 2005, 2019, 2020.

improvvisativi. Si tratta dell'interpretazione che poeti e "passionisti" attribuiscono alla capacità di cantare improvvisando. Cercheremo di illustrare come, con caratteri eccezionalmente simili e onnipresenti, quest'interpretazione affondi le radici in determinati contesti di produzione-ascolto-trasmissione della pratica, e come si intrecci con una peculiare concezione dell'atto stesso dell'improvvisazione poetica. Si tratta di un nodo critico che convoglia e riassume la quasi totalità degli argomenti trattati nell'elaborato, costituendo a tutti gli effetti un nucleo concettuale di estrema densità. Indagarne le caratteristiche, le ragioni storico-culturali così come le implicazioni soggiacenti, consentirà in un secondo momento di considerarlo "un paradigma in discussione", chiarendoci più da vicino le modalità di "apprendimento" e di "trasmissione" dell'*improvvisar cantando* presso le ultime generazioni. L'obiettivo consiste pertanto nella messa a fuoco dei termini del caso di studio, fornendo in definitiva gli strumenti, se non per il "superamento", almeno per una relativizzazione di tale interpretazione, dando respiro e spazio ad alcune alternative possibili. Infine, nell'ultimo indirizzo di questo capitolo, *Il dono e il corpo*, metteremo in luce la dimensione propriamente performativa del dialogo cantato, proponendo alcune riflessioni intorno al carattere relazionale del canto improvvisato, e sottolineando specifiche criticità nell'ambito della "spettacolarizzazione" delle prassi improvvisative, nella precipua ed essenziale congiuntura fra poeta e "pubblico".

Nel capitolo conclusivo tratteremo un bilancio di quanto esperito durante la trattazione, suggerendo ulteriori piste d'indagine che sono rimaste inesplorate nel presente testo o storicamente trascurate dalla tradizione di studi. Infine, a corredo dell'elaborato saranno proposti allegati di vario tipo: dalle trascrizioni integrali delle interviste citate, ai documenti tipografici ripresi nel corpo del testo; così come alcuni documenti fotografici prodotti in occasione delle frequentazioni di campo. Questi materiali saranno introdotti e contestualizzati all'interno dell'*Appendice*.

## **PARTE I**

# **PERCORSI DELLA POESIA IMPROVVISATA: PROSPETTIVE D'INDAGINE**

## 1. Panorama di riferimento

Le tradizioni d'improvvisazione cantata trattate in questo elaborato, il *chjam'è rispondi* di Corsica e l'*ottava rima* diffusa nel centro Italia (ma altre denominazioni sarebbe ugualmente possibili) – lungi dall'essere dei casi isolati – si inscrivono inaspettatamente in un caleidoscopio di altre pratiche poetico-improvvisative disseminate nei luoghi più diversi del pianeta. Dopo un primo interesse e stupore nell'apprendere che alcune persone – definiti improvvisatori o poeti, o ancora *pueti e impruvisatori* in Corsica – sono tutt'oggi capaci di improvvisare su temi (a volte stereotipati, ma anche tratti dall'attualità della politica e non solo) rispettando al contempo una complessa “impalcatura” metrica con alternanza rimica e con stabile numero di sillabe, ecco che un vasto orizzonte si apre davanti ai nostri occhi. Per esempio, se ci tratteniamo nel mondo “tirrenico”, l'*ottava rima* diffusa oggi tra Abruzzo<sup>60</sup>, Lazio e Toscana (ma che in passato conosceva propaggini nelle regioni confinanti a nord e a est-sudest di quest'ultima), conosce almeno due tradizioni “sorelle”. Nella prospiciente isola di Corsica, infatti, un'antica tradizione di dialogo cantato – denominata localmente *chjam'è rispondi* (chiama e rispondi, immediato contrassegno che rimanda al momento dialogico della sua creazione) – conosce nuovo interesse, nonostante l'ultimo cinquantennio di profonda crisi<sup>61</sup>. In egual misura, la seconda isola del Mediterraneo per estensione, così prossima alla Corsica – e nonostante l'immenso tratto di mare che la separa dalla Penisola, da sempre in contatto diretto con essa –, la Sardegna si può considerare un “continente di poesia”, tante sono le prassi improvvisative repertorate al suo interno<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> Naturalmente, la regione Abruzzo non è bagnata dal Mar Tirreno, ma dal Mar Adriatico. Tuttavia, come approfondiremo nel corso dell'elaborato, le porzioni nord-occidentali di questa regione sono storicamente legate – per le rotte della transumanza innanzitutto – all'agro romano e alle Maremme, piuttosto che al Tavoliere pugliese, l'altra direttrice dei *tratturi*. L'*ottava rima* ne costituisce una chiara testimonianza, in condivisione con la regione laziale e toscana. Da qui, l'inserimento nella nostra indagine.

<sup>61</sup> Approfondimento al capitolo 5. *I temi, le fonti, il retaggio*, specialmente attraverso la parabola poetica di Sarocchi in Sarocchi 1992. Cfr. E Voce di u Cumune 1986; Santucci 2022.

<sup>62</sup> A titolo orientativo e non esaustivo, vista la vastissima bibliografia, rimando qui ad alcune opere che considero capitali: sulla *gara poetica logudoresa* Manca 2009; sulla tradizione *a sa moda campidanese* Bravi 2010, 2015; su ulteriori prassi canoro-improvvisative, come l'*arrepentina* e *su mutetu longu*, tutt'altro che minori rispetto alle prime due cf. i contributi di Lutzu e Zedda in Caocci e Macchiarella 2011 (a cura di), opera collettiva a sul progetto IN.CON.T.R.O.

Ma questo nostro *excursus* non può fermarsi qui, perché – pur rimanendo nel contesto euro-mediterraneo – scopriamo numerose ulteriori tradizioni di improvvisazione cantata, dai tratti eccezionalmente simili nonostante il variare dei contesti. Per esempio, a sud della penisola italiana, nell’arcipelago maltese, lo *spirtu pront* o *ghana* è ancora oggetto di interesse e pratica da parte degli isolani<sup>63</sup>; procedendo invece a occidente della già citata isola sarda incontreremo allora la *glosa* delle isole Baleari<sup>64</sup>; nel continente spagnolo, ecco che si possono individuare il *trovo*, ancora presente tra Las Alpujarras e le regioni di Almeria e Murcia, il *regueife* galiziano e – punta di diamante dell’improvvisazione cantata in relazione al suo successo di pubblico – il *bertso* basco, da alcuni decenni ormai vero e proprio fenomeno di massa<sup>65</sup> e punto di riferimento per tutte le realtà di canto improvvisato nel contesto euro-mediterraneo.

In questo paragrafo intendo fornire un quadro generale e trasversale del fenomeno dell’improvvisazione cantata, avvalendomi proprio delle ricerche prodotte nei diversi contesti, con un intento introduttivo e comparativo, prima di analizzare più in profondità le due suddette prassi improvvisative (*chjam’è rispondi* e *ottava rima*). La ragione di questa scelta risiede nel fatto che, a parere di chi scrive, per troppo tempo le singole realtà d’improvvisazione – con il loro contorno di appassionati e cultori - si sono percepite come ultime depositarie di un sapere antico (o arcaico), e – di conseguenza – considerate ormai isolate e arroccate su loro stesse<sup>66</sup>. Al contrario, uno studio comparativo di questo genere non fa che mettere in luce l’estrema affinità delle diverse prassi improvvisative, in un tentativo di messa in contatto, di incontro e confronto, dal quale possa scaturire una riflessione profonda e – auspicabilmente – proposte comuni per fronteggiare le altrettanto comuni difficoltà. D’altronde, seppur ancora poco praticata, non si tratta di una posizione e approccio inediti, in quanto – negli ultimi due decenni circa – un’attenzione in questo senso è stata sempre maggiore e crescente. Basti pensare, per esempio, all’opera monumentale di Alexis Díaz-Pimienta, improvvisatore cubano, intitolata *Teoría de la Improvisación*.

---

<sup>63</sup> Cf. Ciantar 2016; Fsadni 1989, 1992; McLeod e Herndon 1980. L’attuale prassi in questo contesto è confermata da alcuni colloqui avuti con il Prof. Ranier Fsadni, dell’Università di Malta, attento osservatore della realtà isolana, nel corso del 2021.

<sup>64</sup> Munar i Munar 2005, 2006.

<sup>65</sup> Ho peraltro potuto partecipare – come osservatore esterno invitato dal comitato organizzativo – all’ultimo *Bertsolari Txapelketa Nagusia*, la finale del campionato di *bertsolari* (cadenza quadriennale), svoltasi il 18 dicembre 2022, alla Nafarroa Arena d’Iruñea, Pamplona. Gli spettatori presenti furono 13.300, fonte: <https://www.bertsozale.eus/fr/championnat-absolu-de-bertsolaris-2022/nouvelles/maialen-lujanbio-txapeldun-du-championnat-d2019euskal-herria-de-bertsolari>.

<sup>66</sup> È di estremo interesse, a questo proposito, il pensiero di Alexis Díaz-Pimienta (1998: 49), il quale, ricalcando questa tesi, sostiene: «A diferencia de lo que muchos piensan, la improvisación es uno de los fenómenos más universales de la cultura. Durante muchos siglos de protohistoria cultural, toda manifestación poética, por la inexistencia de la escritura, fue cantada, y muchas veces, improvisada. Sólo el abandono investigativo a que ha estado sometida la improvisación [...] ha provocado que cada grupo social o étnico que la cultiva se creyera durante mucho tiempo único poseedor de este ‘don’, o, en el mejor de los casos, su máximo esponente, cada uno en un total desconocimiento de los otros».

*Primeras páginas para el estudio del repentismo* datata 1998<sup>67</sup>, che prende in esame innumerevoli prassi improvvisative, nei contesti latino-americano ed europeo specialmente, con un intento di presa in carico analitica e globale delle tradizioni di poesia cantata e dei suoi “interpreti”, gli improvvisatori. Sono qui sollevati, infatti, moltissimi piani d’indagine: dalle componenti morfologico-linguistiche e contenutistiche della strofa improvvisata; l’interazione che s’instaura tra improvvisatori durante la controversia cantata; passando per l’indagine storica sulla figura dell’improvvisatore e il suo retroterra socio-culturale; il rapporto con la società di appartenenza e il pubblico; così come l’indagine musicologica e performativa; la concezione del proprio specifico *savoir-faire* nel contesto passato e in quello presente – spesso assai mutato – e le prospettive future della pratica e della sua trasmissione e insegnamento nei contesti scolastici e non solo. In un certo senso, si tratta di un primo tentativo di *summa* e di comparazione di tante prassi improvvisative viventi nei contesti più diversi.

Inoltre, in ambito invece pienamente europeo, hanno visto la luce due progetti comparativi. Il primo è IN.CON.T.R.O. (Iniziativa Condivise Transfrontaliere di Ricerca sull’Oralità) opera collettiva a cura degli esperti Duilio Caocci e Ignazio Macchiarella, che ha messo in contatto le realtà improvvisative di Corsica, Sardegna e Centro-Italia, in un progetto di messa a fuoco delle affinità e differenze delle rispettive pratiche e contesti, la cui importanza non ci è possibile sintetizzare qui, ma che emergerà nel corso dell’elaborato. In questo progetto, infatti, non sono state prese in considerazione solamente le pratiche in quanto tali, come mero e inerte oggetto di analisi; piuttosto sono stati presi in esame anche i vari contesti accademici, associativi e istituzionali che gravitano intorno alle tradizioni ancora viventi nei territori, in un’interlocuzione costante e valorizzante del punto di vista degli attori culturali e dei protagonisti di queste tradizioni. Questo progetto, oltre ad innescare un proficuo scambio e incontro tra gli improvvisatori dei diversi contesti – già foriero di alcuni lievi cambiamenti presso alcuni aspetti della prassi improvvisativa, specialmente in Corsica<sup>68</sup> – ha prodotto un testo estremamente ricco di spunti, che potremmo

---

<sup>67</sup> Interessante notare, a questo proposito, come questa pubblicazione abbia visto la luce non nella terra natia, non genericamente in Spagna, ma in Euskadi.

<sup>68</sup> Cfr. Santucci 2022. L’autrice esamina acutamente il progressivo slittamento delle “procedure di parola” in atto nello scambio improvvisato, specialmente in alcuni contesti più “istituzionali”, verso un atteggiamento, diremmo, più misurato e, diremmo, “cortese”. Secondo l’autrice, questo atteggiamento sarebbe maturato in seguito agli scambi con i poeti centro-italiani. Più precisamente, si tratta di un tentativo, da parte degli improvvisatori corsi, di nobilitare l’arte dell’improvvisazione e di guadagnare così il riconoscimento e il rispetto che gli omologhi tosco-laziali e sardi sembrano godere in occasione degli incontri di poesia improvvisata, ove i “turni” di parola sono ben definiti e chiari. Il tutto avviene tramite una più schematica e precisa “presa di parola” e “turnazione” da parte degli improvvisatori, diminuendo sensibilmente il carattere apparentemente casuale degli interventi cantati. In Corsica, infatti, il *chjam ’è rispondi* spicca per una certa informalità dello scambio cantato, laddove – per esempio – un terzo improvvisatore si sente pienamente autorizzato ad intervenire in un dibattito cantato in corso di svolgimento tra altri due. Approfondiremo questo elemento nel corso del capitolo 6. *Forme e dinamiche del contrasto*.

dunque definire “polifonico” per la grande varietà di contributi<sup>69</sup>, così come un sito di riferimento dedicato, con varie schede-materiali specifiche<sup>70</sup>. A testimonianza dell’importanza del progetto, si tratta di un’esperienza ancora diffusamente menzionata e ricordata dagli improvvisatori, sia corsi che centro-italiani<sup>71</sup>.

Più recentemente, è necessario registrare il progetto trasversale guidato dall’etnomusicologa Nicoletta Demetriou, dell’Università di Cipro, intitolato *Duel, Fighting with Words: Poetic Duelling and its Performance across the Mediterranean*<sup>72</sup>. *Duel*, come suggerisce il nome, è un progetto di ricerca sulla poesia orale improvvisata nel Mediterraneo, finanziato dalla Commissione Europea attraverso una borsa di studio *Widening Fellowship*<sup>73</sup>. Nello specifico, il *focus* specifico di *Duel* riguarda la poesia orale di natura “antagonistica”, considerata proprio nei termini di “duello poetico”. Il progetto si concentra su sei isole europee del Mediterraneo. Troviamo, da est a ovest: Cipro, Creta, Malta, Sardegna, Corsica e Maiorca. L’obiettivo dichiarato consiste nella produzione di un libro, un documentario e, in una fase successiva, nell’ideazione e realizzazione di un festival dedicato a queste particolari prassi improvvisative. Ci risulta interessante la scelta di escludere *a priori* proprio la tradizione centro-italiana dell’*ottava rima*, così come desta stupore l’esclusione del *bertsolarismo*<sup>74</sup>, che – come detto – è al momento una pratica estremamente viva e con vastissimo seguito. Tuttavia, come dichiarato apertamente, tale

---

<sup>69</sup> Caocci e Macchiarella 2011.

<sup>70</sup> Il materiale in esame è rintracciabile al seguente indirizzo: <https://www.incontrotransfrontaliero.org/>. Tuttavia, si tratta purtroppo di un sito in stato di abbandono, in quanto alcuni link non sono più validi. Sarebbe necessaria e auspicabile una nuova messa a punto del sito e dei materiali a cui esso rimanda, vista la ricchezza e l’importanza del progetto.

<sup>71</sup> Verosimilmente, anche gli improvvisatori sardi condividono la stessa esperienza, ma non dispongo dell’esperienza di campo che possa avvalorare l’ipotesi.

<sup>72</sup> Informazioni generali reperibili al sito <https://cordis.europa.eu/project/id/867427> (data di consultazione: 21/01/2023), e sulla pagina facebook: <https://www.facebook.com/OralPoetryDuel/>.

<sup>73</sup> Informazione gentilmente rilasciata da Diego Pani, referente e collaboratore con l’Istituto ISRE, partner del progetto.

<sup>74</sup> A scanso di equivoci, ricordiamo che anche il *bertso* basco è articolato in forma dialogica e antagonista. Potremmo altresì affermare che si tratta di una delle prassi al momento più codificate e maggiormente connotate in senso competitivo. Nel corso di quattro anni, infatti, si snoda un complesso “campionato”, il quale si articola per designare i “campioni” locali nelle prime fasi, per arrivare fino a turni di eliminatorie a livello “nazionale” (comprendendo tutte le province basche, situate in territorio spagnolo e francese). Ogni quattro anni, infine, si svolge – variando località per ogni manifestazione – la fase finale del campionato, nella quale vengono scelti solamente otto partecipanti. Questi, nell’arco di un’intera giornata (anche questa “a eliminazione”), sono sottoposti da una giuria esterna ad affrontare temi particolareggiati, chiamati a rispettare alternativamente diversi assetti metrici e modalità di scambio cantato specifiche. La giuria prende nota di ciascun *contrasto* [per adottare la terminologia dell’*ottava rima*], e assegna costantemente un punteggio, sulla base di criteri prestabiliti. Vi sono principalmente *contrast*i a coppie, ma alcuni passaggi costringono il *bertsolari* a cantare individualmente su un tema dato. Alla fine dell’incontro, viene sancito un vincitore, insignito dell’onore di indossare la *txapela*, un copricapo basco “celebrativo”, che indosserà ed esporrà nelle apparizioni pubbliche di *bertso* nel corso dei quattro anni successivi, durante i quali è a tutti gli effetti il campione in carica. Nell’edizione del 2022 (programmata nel 2021, ma rimandata a causa pandemia da COVID-19) è stata proclamata vincitrice Maialen Lujanbio (1976). Per una descrizione della giornata della finale: cfr. <https://www.eitb.eus/es/noticias/actualidad-en-directo/detalle/9049666/en-directo-final-del-campeonato-de-bertsolaris-de-euskal-herria-hoy-18-de-diciembre-de-2022/> (consultato il 20 luglio 2023). Infine, dobbiamo sottolineare l’estrema somiglianza di terminologia tra *bertso* (o *bertsu*) basco e *versu* corso, i quali ipotizziamo provengano da una medesima radice latina *versus*. Tuttavia, l’ampiezza semantica del termine corso è di estremo interesse e verrà approfondita nel corso del capitolo 6.3. *Canto e poesia*.



progetto è andato concentrandosi sui contesti isolani e non peninsulari o continentali<sup>75</sup>; inoltre, avanzando un'ipotesi, le due tradizioni non prese in esame possono già vantare un profondo e articolato dibattito scientifico sul tema, nonché un'estrema vastità di fonti e riferimenti bibliografici, mentre – genericamente – le altre tradizioni analizzate sono state meno battute (con l'eccezione della Sardegna, che vanta anch'essa un fecondo interesse e documentazione nel corso dell'ultimo secolo, almeno). Potrebbe risiedere anche in questo il motivo di tali esclusioni.

Sul solco e con lo spirito di questi due progetti<sup>76</sup> abbiamo tentato di sviluppare la ricerca qui presentata. Tuttavia, nonostante il crescente interesse e taglio d'indagine comparativo riguardo alle tradizioni di poesia cantata improvvisata, non ci risulta lo svolgimento di ulteriori lavori che abbiano preso dichiaratamente in carico due o più prassi improvvisative e ne abbiano condotto una ricerca approfondita. Aldilà delle relazioni stabilite e delle affinità e differenze dichiarate, non si registrano dunque tentativi pregressi alla tesi qui sviluppata.

Al fine di una migliore comprensione delle due pratiche d'improvvisazione cantata – corsa e centro-italiana, per le cui motivazioni d'indagine vedi *Introduzione* – è necessario prima delineare un quadro di riferimento. Procederemo infatti ora introducendo alcuni elementi costitutivi che accomunano diverse pratiche d'improvvisazione poetica. L'affresco preliminare ci consentirà di cogliere con maggiore pertinenza le peculiarità e *les enjeux* che emergeranno nei casi di studio.

---

<sup>75</sup> Gli obiettivi del Progetto vengono delineati così: «DUEL is the first comparative study of poetic duelling across the Mediterranean. It focuses on six islands found in six Mediterranean European countries, moving from East to West: Cyprus, Crete (Greece), Malta, Sardinia (Italy), Corsica (France), and Majorca (Spain). At the heart of DUEL are two central questions: How are poetic duels performed, and what do they mean for both the producers (the performers) and the consumers (the audience) of this practice in the six chosen islands? Rather than looking at poetry or music in isolation, DUEL brings the poetic, musical, ethnographic, gender and performative aspects of this practice together in a 'bottom-up' study that puts the people involved in poetic duelling centre stage. Using an interdisciplinary approach and combining methods from ethnomusicology, life writing, visual anthropology, oral and cultural history, DUEL aims to bring performers from the six islands together on the page (in a book), on the screen (in an ethnographic documentary), and on the stage (in a festival). While the project is informed by theory, it is not side-tracked by it. The emphasis is on creating a vivid portrait of this performance practice (written, visual, and aural) that can have the greatest possible impact on academic and non-academic audiences alike. This is in line with the EU's policy for making culture 'accessible and inclusive'. There is a sense of urgency attached to this project, as it concerns a dying tradition practised among groups of performers across Europe who are also fast disappearing. In addition to interviewing performers through extended periods of fieldwork and recording poetic duelling performances in their particular social and cultural contexts, this project will also contribute to the understanding and preservation of European intangible heritage, against an increasing trend of homogenisation of both the production and the consumption of culture». Consultabile sul sito <https://cordis.europa.eu/project/id/867427>.

<sup>76</sup> Progetti ai quali è doveroso aggiungere l'attività scientifico-divulgativa nonché di produzione artistica e culturale ad opera di Paolo Scarnecchia, il quale ci informa che «[s]ul versante mediterraneo, la grande varietà linguistica e musicale della poesia estemporanea ha avuto tre importanti occasioni di incontro e dialogo promosse e curate da chi scrive: la XIX edizione delle *Orestyadi* di Gibellina, *Voci di versi* del 2000, e la III° e VIII° edizione di *Vis Musicae* – il parco sonoro tra i due mari del 2004 e del 2009, dalle quali si sono sviluppati altri incontri e collaborazioni tra poeti, studiosi ed associazioni, arricchendo iniziative preesistenti o creandone di nuove. In particolare la prima, ricordata anche da Maximiano Trapero (2008: 17), ha favorito ulteriori colloqui, come quello di Pigna e Corte [Corsica] di cui parla Pietro Clemente nel testo di presentazione di un nuovo progetto del quale è coordinatore scientifico: IN.CON.T.R.O.». Cfr. Scarnecchia 2012: 5-16.

## 1.1. Un canto alternato

Avvalendoci in questa fase di un ventaglio di fonti bibliografiche piuttosto eterogenee, proviamo a tratteggiare alcuni degli elementi peculiari che accomunano generalmente tutte le prassi improvvisative cantate. Nonostante la distanza geografica e linguistica che le separa, si possono tuttavia identificarne alcuni elementi di comunione e affinità. Primo elemento fra tutti: il carattere dialogico del canto improvvisato. Questo fattore, infatti, contraddistingue in maniera pressoché integrale tutte le prassi di canto improvvisato. Apprendiamo come l'articolazione del canto improvvisato si svolga in primo luogo come un dialogo, una discussione, una disputa cantata. Come ci attesta immediatamente Thierry Rougier, esperto di tradizioni d'improvvisazione cantata in America Latina:

Dans la plupart des cas, le poème oral est produit dans la confrontation de deux poètes, dans un esprit de joute qui pousse au trait d'esprit, à la répartie, voire au défi entre poètes. Dans les genres les plus prisés, des concours d'improvisateurs sont organisés, contribuant à l'esprit de compétition. Même quand il s'agit d'une rencontre sans enjeu polémique, l'émulation a lieu entre les poètes du simple fait qu'ils alternent les rôles, les strophes ou les vers pour produire leur chant : Un principe dialectique structure l'art de l'improvisateur<sup>77</sup>.

In questo estratto ritroviamo un primo quanto essenziale elemento fondativo e onnipresente alla totalità delle tradizioni d'improvvisazione cantata da noi conosciute e qui prese in esame<sup>78</sup>. L'elemento dialogico, dialettico, costituisce uno stimolo e un innesco essenziale allo svolgersi e lo svilupparsi di un dialogo cantato in rima, secondariamente strutturato secondo i rispettivi assetti metrici di riferimento. Senza stupirci più, quindi, constatiamo ulteriori riprove di quanto detto; si tratta di prove reperibili presso gli studi dedicati ad altre tradizioni d'improvvisazione cantata. Come, per esempio, a Malta, secondo la descrizione che ce ne danno le studiose McLeod e Herndon:

---

<sup>77</sup> Rougier 2010: 38.

<sup>78</sup> È altresì vero che questa constatazione non implica l'assenza di altre forme d'improvvisazione poetica che non siano *a contrasto*. In Corsica, per esempio, non possiamo non citare i *lamenti* e i *voceri*, così come alcune forme improvvisative di ambito "lavorativo" come *e tribbiere* e simili. Al tempo stesso, sopravvive in Sabina (RI), una forma d'improvvisazione poetica accompagnata da organetto o da ciaramella, nel quale il carattere dialogico e "contrastivo" tra due poeti è – se non assente – estremamente minoritario, e il dialogo del canto è intrattenuto con il suonatore che lo accompagna piuttosto che con un altro poeta. Cfr. *Introduzione*.

... In Malta, the most frequency performed style of folk music is the song duel, or *spirtu pront*. This is an improvised poetic duel, sung by two men, which develops a subject by means of complex metaphorical insult<sup>79</sup>.

In termini piuttosto simili, seguiamo quanto Maria Manca descrive a proposito della sua indagine condotta in Sardegna sull'improvvisazione poetica *logudoresa*:

...tant de tactiques et de stratégies déployées dans la 'gara' témoignent de sa dimension agonistique : Il s'agit d'une compétition fondée sur la rivalité. Au premier abord, la joute se présente comme un conflit – verbal, cert, mais réel – entre les improvisateurs, les thèmes, les expressions poétiques. [...] ; c'est en Sardaigne qu'est utilisé le terme de 'gara', comme pour souligner l'idée de concurrence et de rivalité<sup>80</sup>.

Ulteriormente, disponiamo di fonti anche per le prassi improvvisative repertoriate nel sud della Spagna, come ci dettaglia la ricercatrice Suzy Félix:

Le *trovo* (Andalousie) met en scène deux (ou plusieurs) poètes chanteurs que l'on nomme *trovadores* ou *troveros*, et qui s'affrontent poétiquement lors de *veladas troveras* [...]. Les *trovadores* développent toute une dialectique sur un large panel de sujets allant du débat philosophique à l'éloge du vin, de la femme... Ces controverses peuvent prendre l'allure de grands débats moraux, philosophiques, d'éloges ou de disputes acérées. [...] si la joute peut parfois être un véritable champ de bataille, la violence de cet échange reste symbolique. Le cadre ritualisé et réglementé de la joute permet au poète toute violence et toute transgression verbale<sup>81</sup>.

Infine, rimanendo in ambito spagnolo, approdando però alle Isole Baleari, possiamo rintracciare uno studio dedicato alla tradizione della *glosa*. Questo estratto, redatto in catalano da Felip Munar i Munar, specialista – insieme a Maximiano Trapero – delle tradizioni d'improvvisazione in area ispanica e, in special modo, dell'area glottologica catalana. Seguiamo le sue parole:

Una altra qualitat que podem referir als glosadors és la seva capacitat de pugna, de debat entre dos homes o entre una home i una dona qui pugnent publicament per galejar el seu enginy i la seva capacitat de produir, sobtadament, improvisadament, los gloses<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Herndon e McLeod 1980: 147.

<sup>80</sup> Manca 2009: 136.

<sup>81</sup> Félix 2014: 1.

<sup>82</sup> Munar i Munar 2005: 19.

In seguito a questa “carrellata” di testimonianze tratte da contesti improvvisativi diversi, possiamo quindi assumere in quali termini il carattere del dibattito e della controversia cantata emerga rapidamente come fondativo ed essenziale per lo svilupparsi di un’“arte del dire”, così presente in territori e *milieux* pur molto distanti tra loro. Naturalmente, questo elemento legato alla controversia deve essere necessariamente accompagnato dalla capacità di trasformare la tensione del dialogo cantato in versi ben calibrati sotto il profilo dei contenuti e con il dovuto rispetto dell’assetto metrico di riferimento, nonché nel rispetto di articolate “procedure di parola<sup>83</sup>” specifiche per ciascun contesto, il tutto espresso con un timbro<sup>84</sup> vocale auspicabilmente gradevole<sup>85</sup> e piacevole all’ascolto. Con questo ultimo contributo di Munar i Munar, indirettamente e tramite la lingua adottata dallo studioso per la redazione del suo testo dedicato all’improvvisazione

---

<sup>83</sup> Adottiamo l’espressione coniata da Grazia Tiezzi (2009b: 7): «Gli aspetti procedurali dell’interazione durante gli scambi poetici non hanno destato fino ad oggi un interesse analitico particolare anche se in tutte le analisi che sono state già prodotte, tali aspetti sono sempre stati rilevati. In genere vengono descritti come dei comportamenti abituali che fanno parte dello sfondo ovvio della realizzazione della performance. Più raramente sono stati ritenuti nell’analisi come degli elementi di fondo che possono contribuire a determinare la significazione dell’atto di enunciazione. Per quanto mi riguarda invece le procedure di parola o d’interlocuzione, messe in atto durante l’improvvisazione, sono una delle dimensioni prioritarie che deve essere interrogata per tentare una ricostruzione esplicitiva del tipo di ‘memoria’ che potrebbe essersi sedimentata in questa tradizione poetica popolare». Ogni citazione di questa espressione nel corso dell’elaborato è da considerarsi come mutuata dall’autrice.

<sup>84</sup> La problematica intorno al timbro vocale adottato dagli “interpreti” della poesia cantata è piuttosto complessa e relativamente poco trattata. D’altronde, una certa aleatorietà del concetto è ammessa anche dagli specialisti (per es. Macchiarella, in occasione della discussione di tesi di dottorato di Catalina Santucci, 1 Dicembre 2022). Lascia trapelare un pensiero analogo anche Corrado Bologna (2022: 106), in netta contrapposizione con l’antichità latina: «Corpo fra i corpi estesi e solidi, la voce si ode perché ha un’altezza, un’ampiezza, una lunghezza: le caratteristiche che ormai crediamo “metaforiche”, nella nostra incapacità di vedere l’origine fisico-corporea dei simboli psichici e “spirituali”, sono per i grammatici antichi estremamente precise; noi parliamo di “timbro”. “registro”, “livello”; loro enumeravano quelle stesse realtà in piedi, pollici, cubiti. [... Ancora, *ivi*, 133]: Nel timbro giacciono gli strati più intimi e profondi della corporeità vocale [...]. Il timbro è pertanto l’elemento *più naturale* della voce e perfino del corpo, quello che muta con la crescita». Per quanto riguarda la Corsica è estremamente interessante il dibattito intorno al *versu*, approfondito da Santucci 2022: 132-52 e 162-212; Salini 1996; Berlinghi 2010, di cui tratteremo nel 6. *Canto e poesia*; per la poesia cantata basca, per esempio, troviamo Laborde 2005: 82-7, ove l’autore affronta l’argomento del “comportamento timbrico tramite il concetto di «geste vocali»; sulla medesima linea è assai interessante l’articolo di Ghirardini (2019), che indaga proprio il «gesto vocale» di alcuni improvvisatori, progettando un *software* all’avanguardia «che consenta di creare una piattaforma digitale, il più possibile semplice da utilizzare anche dai non esperti, che metta in relazione e permetta di segmentare, secondo le necessità dell’utente, registrazioni audiovisive, estrazioni delle frequenze fondamentali, sonogrammi, testi, partiture e trascrizioni musicali. L’idea di base del progetto è provare a mettere a punto pratiche di analisi musicale a partire dalla registrazione audiovisiva, dunque dall’ascolto e dall’osservazione della performance [...]. L’approccio visivo, che indubbiamente permette di seguire più agevolmente il fluire della voce nel tempo, è assicurato da sonogrammi e estrazioni della frequenza fondamentale, attraverso i quali osservare il dipanarsi dei profili melodici, l’utilizzo di melismi e i prolungamenti in vibrato di alcune vocali, senza essere obbligati a ricondurre i suoni ad altezze precise e il ductus a valori di durata proporzionali». Infine, importanti riflessioni intorno alle infinite sfaccettature de *su traggiu* sardo sono sviluppati nella sezione dedicata alla Sardegna nel libro IN.CON.T.R.O. a cura di Caocci e Macchiarella 2011: 164-297, così come una preziosa comparazione tra *su traggiu* sardo e *u versu* corso in Macchiarella 2018: 131-50.

<sup>85</sup> Nella letteratura scientifica sono conosciuti casi in cui l’improvvisatore non è il medesimo che mette in voce la sua “composizione”. Al contrario, questo comunica la propria strofa nell’orecchio di una persona che “ne fa le veci” in quel momento. Sarà premura di questo “secondo” improvvisatore declamare il “componimento” pensato dall’altro. Questo può avvenire per esempio quando il “primo” improvvisatore non dispone delle qualità vocali per declamare la strofa, magari a causa dell’età avanzata e per il sopraggiungere di raucedine o afonia marcate; un altro caso, repertoriato ancora da Santucci, può verificarsi quando l’improvvisatore non è ancora a suo agio nel cantare di fronte ad un pubblico e, dunque, “si limita” a sussurrare le strofe ad un vicino, prima di lanciarsi nel canto lui stesso. Come riporta Santucci, in occasione di un «Entretien à Pigna du 6 mai 2010. La personne se rapproche des improvisateurs, il est très attentif et il cherche même à trouver des rimes quand les autres chantent. Il les chuchote à ses voisins avec quelques fois, 1 à 2 strophes. Il renouvelle la démarche à d’autres occasions et puis le jour arrive où il va “se lancer”» Santucci 2022: 95. È interessante notare come questa variazione alteri significativamente i caratteri fondamentali del canto improvvisato, laddove si tende a considerare l’interprete vocale come esecutore del contenuto poetico da lui stesso prodotto nell’improvvisazione.

cantata, si affaccia anche il tema della lingua impiegata per il canto. Consteremo come, in molti casi ma con alcune significative eccezioni, lingue considerate minoritarie svolgono un ruolo di primaria importanza presso determinati contesti improvvisativi<sup>86</sup>.

Tornando all'argomento sopra analizzato, risulta altresì chiarificatrice la riflessione che Paul Zumthor ci regala nel suo testo di riferimento, così spesso citato, *La presenza della voce*, ove argomenta che:

L'era della diffusione del canto alternato, sotto forme diverse, abbraccia l'intero orizzonte della storia e delle culture a noi note. In Occidente, è costante del discorso poetico dall'antichità greca all'epoca romana ai nostri folklori [...]. Alcune culture, fissandone la forma secondo convenzioni precise, ne hanno fatto un genere molto elaborato, anche se spesso improvvisato e fondato su un'estrema abilità nell'esecuzione, fino al punto che il canto alternato sembra a volte raffigurare per allegoria la lotta dell'individuo al centro della complessità del gioco sociale<sup>87</sup>.

La fissazione «secondo convenzioni precise» è esattamente ciò che ci consente qui di prendere in esame determinate “forme” d'improvvisazione. È infatti proprio tramite la loro codificazione nel corso dei secoli che si è giunti alla definizione, riconoscimento e conseguente riproposizione di determinate prassi localizzate in specifici contesti ad opera degli attori sociali. Non s'intende escludere, naturalmente, l'esistenza di forme o modalità di improvvisazione vocale differenti, ma in questo elaborato e ricerca l'attenzione è rivolta proprio a quelle prassi codificate di poesia cantata, le quali si articolano precisamente nei termini sopra esplicitati di “canto alternato” o dialogo cantato. Infatti, come argomenta ancora Zumthor:

Quando il canto alternato ha luogo tra due cantanti, prende spesso la forma detta, a seconda delle epoche e delle lingue, *défi*, *altercatio*, *tenzone*, o è definito con altri termini di significato vicino. Il canto alternato si presenta in questo caso come una disputa stilizzata, in linea di principio improvvisata, ma rigidamente regolata e finalizzata a mettere in rilievo il virtuosismo dei poeti. Caduta in disuso, in Europa, alla fine del Medioevo, la tenzone si è conservata in alcuni villaggi aragonesi e soprattutto nell'America latina, nei *desafios* brasiliani [...]<sup>88</sup>.

È immediato notare questa inaspettata mancanza di conoscenza da parte di uno specialista riconosciuto come Zumthor a proposito delle tradizioni di poesia improvvisata

---

<sup>86</sup> Nel contesto qui esaminato, cfr. 7. *La “questione corsa” in ambito linguistico: tratti salienti*. Il tema della lingua in relazione al canto improvvisato è cruciale anche nel contesto sardo (sia logudorese che campidanese) e basco, e riveste probabilmente una non trascurabile importanza nel *milieux* balearino.

<sup>87</sup> Zumthor 1984: 118-19.

<sup>88</sup> Zumthor 1984: 119.

ancora viventi in Europa<sup>89</sup>. Tuttavia, la messa a fuoco del carattere costitutivo del canto alternato è ancora una volta rimarcata dallo studioso. Si tratta di un elemento fondativo e comune alle tradizioni di canto improvvisato. A riprova di questo, esiste un'opera che riveste in un certo senso il riferimento all'archetipica modalità di cantare improvvisando, così come al suo contesto di elezione per un lunghissimo arco della sua esistenza. Ci riferiamo, indubbiamente, a *Le Bucoliche* di Publio Virgilio Marone<sup>90</sup>, il quale – nell'avvicinarsi delle ecloghe – “mette in scena” a più riprese due o più contendenti nella realizzazione di una vera e propria disputa cantata<sup>91</sup> in ambito agreste. In uno studio sull'uso dell'allitterazione nel suddetto poema virgiliano, lo studioso Emilio Merone ci fornisce importanti informazioni a proposito della concezione del canto alternato presso il poeta mantovano. Poiché:

nell'esametro che trascrivo: *alternis dicetis amant alterna Camenae* (v. 59) l'allitterazione attira l'attenzione sul concetto del canto amebeo, di cui, come sappiamo fin da Omero<sup>92</sup>, godevano le Muse: qui il richiamo all'uso del canto alternato è particolarmente opportuno, se badiamo al fatto che i due sfidanti devono svolgere una gara poetica, in cui uno di essi propone concetti o immagini e l'altro risponde contrapponendo idee e frasi analoghe oppure antitetiche: l'allitterazione serve a creare, per così dire, l'atmosfera e le modalità della tenzone poetico-musicale, oltre a mettere in rilievo il concetto dell'amore delle Muse per l'alternante canto pastorale<sup>93</sup>.

Eccezionale la pertinenza di questo passaggio nel nostro *excursus* di comprensione delle modalità di canto improvvisato presso le prassi improvvisative ancora viventi. Nelle parole di Merone circa l'opera virgiliana sono condensati infatti alcuni elementi peculiari della poesia estemporanea *a contrasto*, quali, per esempio, il richiamo alle Muse<sup>94</sup>, la discussione intorno a concetti precisi o il richiamo a coppie antitetiche di argomenti da trattare durante il canto. Il ricorso a questo tipo di procedura dialogica, tramite la quale i

---

<sup>89</sup> Lacuna ad oggi riconosciuta in modo generale, nota in particolare Paolo Bravi (2010: 37): «Zumthor, pur esibendo una conoscenza enciclopedica su una quantità di forme di poesia orale presenti nel mondo, evidentemente ignora o sottostima l'esistenza della poesia improvvisata non solo in Sardegna [di cui l'autore si occupa], ma in diversi paesi dell'area mediterranea». D'altronde, lo studioso svizzero ha elaborato una conoscenza della “poesia orale” principalmente *savante*, “a tavolino”, non entrando direttamente in contatto con le prassi improvvisative ancora viventi, tantomeno nei contesti qui analizzati.

<sup>90</sup> Riportiamo qui per esteso la versione consultata: Virgilio, *Le Bucoliche*, a cura di F. Della Corte, Milano, Mondadori, 1952.

<sup>91</sup> Specialmente nelle Ecloghe III, tra Dameta e Menalca; V, tra Menalca e Mopso, benché non vi sia una vera e propria gara, i due protagonisti si alternano nella declamazione e offerta dei canti all'altro, onorandone le qualità e le virtù; VII ove sono presenti Melibeo, Coridone e Dafni; VIII, ove si svolge una vera e propria gara di canto tra Damone e Alfesibeo. Cfr. Della Corte 1952.

<sup>92</sup> L'autore cita i seguenti riferimenti a sostegno della sua tesi: *Iliade*, I, 604; *Odissea*, XXIV, 60.

<sup>93</sup> Merone 1961: 206.

<sup>94</sup> Il richiamo alle Muse è un tratto caratteristico dell'improvvisazione cantata in *ottava rima*, in quanto – spesso nei primissimi versi dell'ottava – l'improvvisatore domanda aiuto alle muse affinché sostengano il suo canto durante la gara poetica. Nel medesimo segno, anche gli improvvisatori corsi di *chjam 'è rispondi* fanno frequente riferimento alle Muse nel loro canto, cfr. Santucci 2022. Cfr. 8. *Il “dono di natura”*.

protagonisti esprimono valori e contenuti proprio tramite l'antagonismo della pratica di canto alternato, ritrova una sua eco presso gli studi dedicati all'oralità, già sviluppati da illustri studiosi<sup>95</sup> e ripresi, in questo caso, da Paolo Bravi, il quale argomenta:

L'agonismo proprio delle culture orali trova riscontro – molto ampio e forse universale – nelle tradizioni di poesia improvvisata di cui si è oggi a conoscenza. Al di sotto della variabilità delle forme – metriche, di canto e accompagnamento sonoro, di impostazione tematica ecc. – la poesia estemporanea assume sempre i caratteri della gara, della controversia dialettica in versi. L'agonismo, per riprendere un'espressione di Corti, è un'«invariante dell'oralità»<sup>96</sup>, uno dei suoi marchi universali e caratterizzanti, un tratto che rimanda all'ontologia di questo tipo di espressività<sup>97</sup>.

Il canto improvvisato, seppur largamente attestato anche in forma individuale o solipsistica<sup>98</sup>, trova oggi pieno senso di applicazione specialmente attraverso il dispositivo dialogico e la sua “messa in atto” di tipo interazionale e relazionale. La relazione che s'instaura, lungi dall'essere di tipo meramente situazionale o contingente, è significativa su più piani, come per esempio dal punto di vista stilistico e contenutistico, in una dinamica di “lascia e prendi” della rima o di porzioni di verso<sup>99</sup>; sul piano acustico-melodico<sup>100</sup>; linguistico-relazionale<sup>101</sup>; di «cooperazione antagonistica»<sup>102</sup>, ma ulteriori indagini sono altresì auspicabili.

---

<sup>95</sup> Ong 1979, 1986, Havelock 2005, Goody 1975, 1977, 1987.

<sup>96</sup> Corti et. al. 1982: 8.

<sup>97</sup> Bravi 2015:46.

<sup>98</sup> Già presso Virgilio, infatti, abbiamo testimonianze di improvvisazioni non solo di tipo amebeo, ma a voce sola e condotte individualmente. Cfr. Chechi 2008. Si tratta di una prassi che – in un contesto collettivo – è oggi in disuso, ma del quale non possiamo sottovalutare l'esistenza in passato. Se oggi, infatti, la modalità di cantare improvvisando “in solitudine” può realizzarsi specialmente, per esempio, durante il periodo di “apprendistato” al canto improvvisato da parte di un giovane improvvisatore o, nel caso di poeti già esperti in preparazione di un evento sentito come particolarmente importante, in passato erano numerosi i campi di applicazione dell'improvvisazione poetica *a voce sola*. In un colloquio inedito, Françoise Graziani F. ricorda che «cette pratiques non dialogique (ou plutôt qui instaure une autre forme de dialogue, directement avec le récepteur) s'articule [...] aussi bien [dans les termes d'] une chanson “orphique” *a voce sola* que pour une composition polyphonique. Je dis “orphique” car Orphée est l'archétype mythique du poète improvisateur à cause du pouvoir qui était reconnu à la parole chantée dans les temps archaïques, et dont Dante et Virgile se font l'écho (répercuté par la culture savante classique jusqu'au XXe s.)». Oltre ai casi già citati in precedenza, come nei contesti di commemorazioni funebri di *lamenti* e *voceri*, in Corsica, sarebbe altresì necessario indagare campi e modalità d'improvvisazione in passato, come in occasioni di *serenate* o di canti collettivi legati al fisiologico movimento richiesto dal lavoro o dalla transumanza.

<sup>99</sup> In Corsica è spiccato l'uso di riprendere per intero l'ultimo verso del poeta che ha appena concluso la sua stanza, così come in Centro-Italia vige l'obbligo di ripresa della rima della chiusa dell'ottava. Per uno studio approfondito di questo fenomeno cfr. Cirese 1988, così come in questo elaborato, vedi 6.1. *Le dinamiche del contrasto*.

<sup>100</sup> Maurizio Agamennone ha sapientemente descritto la dinamica che si verifica in un contrasto cantato tra due improvvisatori, tramite il concetto di “traino acustico”, dimostrando come gli entrambi improvvisatori (nel contesto centro-italiano) nel corso del contrasto tendano ad assimilarsi l'un l'altro sul piano acustico del canto. Cfr. Agamennone 2002: 202-7. Tratteremo più estesamente il tema nel capitolo 6.3. *Canto e poesia*.

<sup>101</sup> Facciamo riferimento all'indagine condotta da Grazia Tiezzi negli importanti contributi Tiezzi 2006, 2010.

<sup>102</sup> Espressione coniata da Alessandro Portelli in occasione di un convegno dedicato alla tradizione dell'improvvisazione poetica e profondamente sviluppata da Agamennone in *Modi del contrasto in ottava rima*, in Agamennone e Giannattasio 2002: 163-223. Tratteremo più avanti di questo argomento: 6.1.2 *All'interno del contrasto: una “cooperazione antagonistica”*.

Nel caso della Corsica, peraltro, la dimensione dialogica in esame è immediatamente rintracciabile proprio nell'appellativo che gli improvvisatori stessi e il gruppo di "passionisti" danno alla pratica di canto improvvisato. Questa è denominata, infatti, come *chjam'è rispondi*; letteralmente "chiama e rispondi". Tale appellativo, così apparentemente semplice e diretto, rimanda a un'immediata e quantomai lampante descrizione del contesto che ha generato tale modalità di improvvisazione cantata: il canto alternato tra due o più improvvisatori<sup>103</sup>. Infatti, gli improvvisatori corsi sono soliti dire che per sviluppare uno scambio cantato è necessario interpellarsi l'un l'altro con una *chjama* – o, in ogni caso, è questa prassi consolidata; questa *chjama*, "chiamata" richiede una risposta che, a sua volta, costituisce intrinsecamente una successiva *chjama* al medesimo mittente o ad un altro improvvisatore presente. L'esperta Catalina Santucci, infatti, ci illustra quanto sia possibile approfondire questa particolare denominazione e il senso profondo che vi soggiace, analizzando più precisamente i termini di tale appellativo, che in modo così diretto e fecondo designano questa particolare tradizione poetica isolana. In effetti, la formula non adotta né uno né due sostantivi ("chiamata" o "risposta"), ma anzi mette in parallelo due verbi dell'imperativo, «chiamare» e «rispondere». Non designa una "risposta" astratta, quanto piuttosto un atto, in una situazione concreta di sfida, nell'*hic et nunc* della *performance*, che impegna coloro che "si rispondono" alternativamente a rispondere bene, non solo secondo le regole ma per ottenere un preciso effetto, sia negli ascoltatori che nei poeti stessi. La simmetria dei due verbi imperativi imita quindi la specifica dinamica interazionale che s'instaura tra i due poeti improvvisatori. Come ci spiega altresì Catalina Santucci,

il y a une injonction (ou invitation) pour l'appel au dialogue, à l'interaction verbale. Mais on pourrait aussi comprendre que l'expression contient une attente, et c'est peut-être là la richesse de l'appellation, car dans une interaction verbale, souvent antagonique (joute avec un contradicteur) et dans une forme de dialogue plus apaisée avec le public [...] <sup>104</sup>.

A dir poco interessante, insomma, quest'approfondimento proposto da Santucci. Il senso di stabilità che starebbe nell'ipotetica espressione composta da due sostantivi è soppiantato, invece, dalla dinamicità interazionale che vede i due verbi nell'atto di creare

<sup>103</sup> Si tratta di un'espressione che conserva in sé il senso etimologico originario del canto "amebeo", in quanto è proprio l'alternanza di chiamata e risposta a connotare il termine. Dal dizionario Treccani: «amebèo agg. [dal lat. tardo *amoebaeus*, gr. ἀμοιβᾶϊος «scambievole»]».

<sup>104</sup> Santucci 2022: 298. Inoltre, è estremamente interessante una riflessione di W. Ong (1986: 74-5), a questo proposito, che intercetta pienamente il carattere antagonistico qui affrontato, quanto la riflessione proposta da Santucci. Ong ci informa, infatti, che: «[q]uando ogni comunicazione verbale deve essere effettuata direttamente con la voce, nella dinamica parla e rispondi del suono, i rapporti interpersonali comportano un alto grado di coinvolgimento, che può essere attrazione o antagonismo».



una dinamica specifica d'interazione verbale; un'attesa foriera di novità e creazione. Nei pochi attimi che costituiscono quest'attesa della risposta (sia da parte degli improvvisatori che degli ascoltatori) risiede, in un certo senso, il momento cruciale dell'improvvisazione poetica, del suo situarsi in un *hic et nunc* specifico, irripetibile e potenzialmente creativo; adottando un altro termine, "poetico", nel senso greco del termine, poiché dal *ποιεῖν* (*poieîn*), poi latino *poiesis*<sup>105</sup>, infine, *poiesi*<sup>106</sup>: creazione<sup>107</sup>.

Possiamo rintracciare una riprova di quanto appena descritto anche nell'escursione teorica proposta da Díaz-Pimienta. Infatti, nonostante la distanza che intercorre tra le tradizioni d'improvvisazione caraibiche o latinoamericane, come la *décima* cubana dalla quale proviene Díaz-Pimienta, e il *chjam'è rispondi* corso o l'*ottava rima* centro-italiana, possiamo dunque definire questo assoluto elemento comune. Come l'improvvisatore e teorico cubano ci conferma:

la dialogicidad en repentismo<sup>108</sup> está relacionada directamente con ese sentido de pregunta-respuesta que tiene cada texto<sup>109</sup> improvisado. [...] esa es, eso sí, una de las más serias leyes de

<sup>105</sup> Dal dizionario Treccani: «POIESIS (Ποίησις). Il nome ποίησις che significa propriamente il fare dal nulla (Plat., Symp., 205, b), appare la prima volta in Erodoto col senso di "creazione poetica" (ii, 82). Per antonomasia, il termine indica la poesia di Omero (Plat., Ion, 531, d; Thaeet., 152)». Cfr. la conferenza di Bruno Pinchard sul cosiddetto "legame musaico", in occasione del convegno *Dante, La poésie et la musique en Corse* (Bastia/Corte, 28-30 settembre 2021) consultabile ai seguenti links: [COLLOQUE Dante en Corse | Calliope | Università di Corsica Pasquale Paoli | Université de Corse Pasquale Paoli \(universita.corsica\)](#) e <https://www.youtube.com/watch?v=wyxMbgPQI2s>.

<sup>106</sup> Dal dizionario Treccani: «poiesi /po'jezi/ s. f. [dal gr. póiesis "il fare, produzione", der. di poiéō "fare"]. - (filos.) [carattere creativo, spec. in riferimento a un artista] ≈ creatività, estro, genio»,

<sup>107</sup> In realtà il significato del verbo greco è aperto e impreciso come quello di *fare* nelle lingue latine: la poesia è sì un atto di creazione, ma è prima di tutto un modo efficace di agire con le parole per produrre un effetto sugli altri (far capire, far vedere, far reagire, trasformare un'opinione o un personaggio, ecc.) Questo è il significato datogli da Dante nel *DVE*, e in questo può risiedere ciò che intendevano gli antichi improvvisatori quando recitavano la *Commedia* a sé stessi per esercitarsi nell'improvvisazione.

<sup>108</sup> Con il termine *repentismo* Díaz-Pimienta si riferisce in generale a ogni prassi d'improvvisazione poetica che si sviluppa, appunto, nei termini sopra esplicitati. Peraltro, *repente* in latino indica un movimento, un atto di reazione rapido, immediato, esattamente come nella formula imperativa del *chjam'è rispondi* (dal vocabolario Treccani: *repente* /re'pente/ [dal lat. *repens* -entis agg., *repente* avv.], lett. - ■ agg. [che si manifesta improvvisamente] ≈ e ↔ [→ REPENTINO]. ■ avv. [in modo veloce e improvviso] ≈ e ↔ [→ REPENTINAMENTE].

<sup>109</sup> Ambigua, in questo caso, l'adozione del termine "testo", "testo". Forse dovremmo rifarci al significato che questa parola doveva avere, polisemicamente, nell'uso antico del latino, poiché in questo contesto "testo" non è riservato unicamente al dominio alla parola scritta, ma indica per metafora l'atto di 'tessere' parole e significati, cioè un principio di composizione (come tessuto, trama o contesto) comune all'espressione orale o scritta, materiale o immateriale. Ce ne dà un interessante riscontro Giovanni Lombardo (2014: 7), il quale, proprio nell'analisi dell'uso delle metafore in Dante, ci riporta ad una concezione di testo – strettamente correlata a quanto vedremo intorno al "legame musaico" – fortemente legata appunto a questo universo semantico: «[c]osì, se – da un lato – egli designa ancora il "fare" proprio della poesia attraverso una serie di verbi che esprimono l'idea dell'"allacciare" o dell'"annodare", quali *aviere*, «comporre» (2.1.1), *coartare*, «restringere» (2.3.1), *fasciare* (2.8.1), *ligare*, (2.3.1, 4.6, 8.9), *viere*, «annodare» (2.5.8), *intexere*; dall'altro lato, egli impiega anche il verbo *fabricare* o il bel verbo *carminare* (2.1.1), che può significare sia «cardare» (in rapporto all'arte del pettinare la lana, molto diffusa nella Firenze di quel tempo), sia *carmina facere*, «comporre poesie». In generale, sembra però che Dante preferisca la metafora della tessitura alla metafora della costruzione». Senza mobilitare il dibattito post-moderno in antropologia, portato in primo piano da Clifford, Marcus 1986, ricordiamo infine con Ruth Finnegan (1977: 28), che: «the text is, of course, only one element of the essence of oral literature [...]. Oral poetry does indeed, like written literature, possess a verbal text. But in one respect it is different: a piece of oral literature, to reach its full actualisation, must be performed. The text alone cannot constitute the oral poem».

la improvisación: su sentido de diálogo: el contra ella, ella contra mí, yo contra él, ellos contra ti, todos ‘preguntando’ y todos ‘respondiendo’<sup>110</sup>.

In queste parole di Díaz-Pimienta – così come negli estratti precedenti – risiede dunque questa prima caratteristica dell’*improvisar cantando*, tanto eccezionale quanto comune a moltissimi contesti d’improvvisazione poetica.

## 1.2. La poesia «nel suo farsi» e la prospettiva etnopoetica

Prima di procedere all’approfondimento di ulteriori elementi inerenti alle tradizioni di canto improvvisato qui in esame, così come le caratteristiche degli interpreti o le dinamiche in atto nei vari contesti, è necessario inquadrare teoricamente il fenomeno della poesia cantata. Benché non sia possibile in questa sede passare in rassegna tutte le varie correnti interpretative e analizzarne le opere-chiave – non essendo peraltro l’obiettivo di questo elaborato – sarà altresì necessario confrontarsi con alcuni testi decisivi, i quali hanno così profondamente condizionato il dibattito sul tema della “poesia orale”<sup>111</sup>. L’obiettivo è mettere a fuoco il tema della poesia improvvisata in seno al dibattito di riferimento.

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, una caratteristica fondativa del canto improvvisato è la sua dimensione interazionale, dialogica o agonistica. Tale procedura, seppur in maniera non esclusiva, sembra costituire, nelle prassi ancora viventi di poesia improvvisata, l’innescò allo scambio cantato fra due o più soggetti impegnati. Non è quindi un caso che le tradizioni di poesia cantata vengano più o meno generalmente designate con la definizione, per esempio, di «*improvvisazione amebeica*, [ove] “più improvvisatori [...si] sfidano in quella che comunemente viene chiamata “gara poetica”, la quale ha oggi “particolare radicamento negli ambiti rurali e nelle culture popolari”»<sup>112</sup>. Il canto amebeo, la cui definizione già chiarisce perfettamente il contesto nonché la dinamica all’opera in tale situazione costituisce indubbiamente la nostra categoria di riferimento qui analizzata.

Il poeta “estemporaneo”, dunque, nell’“esecuzione” del canto amebeo riunisce a sé le operazioni di “composizione” ed “esecuzione”. Solitamente separate nel tempo e nello spazio – condizione tipica della mentalità e della prassi tipo-chirografica descritta da Ong (1986) –, queste due azioni sono invece coesistenti e in un certo senso cooperanti nel medesimo istante presso il poeta nell’atto di compiere il canto amebeo.

---

<sup>110</sup> Díaz-Pimienta 1998: 183.

<sup>111</sup> Riporto qui alcuni estremi bibliografici di riferimento: Parry 1929, Lord 1960, Havelock 1973, Goody 1975, Finnegan 1977, Ong 1986.

<sup>112</sup> Zedda, Pani 2005: 8-9, in Bravi 2010: 41.

Possiamo quindi iniziare ad affrontare il concetto di “composizione orale”, affrontato da una specialista come Ruth Finnegan. Naturalmente, questa definizione chiama in causa una più approfondita analisi di cosa sia l’“oralità” e di come tali pratiche canore di “composizione orale” si inseriscano – o meno – in seno a questa categoria.

Seguendo l’accurata analisi che ne fa Bravi<sup>113</sup>, appuriamo principalmente che: «[p]er Ruth Finnegan, si può parlare di poesia orale in relazione a tre aspetti: [1] la composizione, [2] il modo di trasmissione, [3] la performance<sup>114</sup>». Ci soffermiamo in questa fase sul primo degli elementi identificati da Finnegan, che l’autrice in un certo senso espunge dal *continuum* poetico musicale in atto in una “poesia orale” data.

È intenzione di chi scrive, in questa fase, scongiurare qualsivoglia ricorso semplicistico all’etichetta di “oralità” come presunta e intrinseca caratteristica applicabile indistintamente ai fenomeni d’improvvisazione cantata. Si è ricorso troppo spesso, a nostro avviso, alla definizione di “oralità” (tralasciando spesso la sostanziale differenza tra oralità “primaria” e “secondaria”<sup>115</sup>) come categoria dal significato auto-evidente, senza tuttavia delinearne i contorni né tantomeno le problematicità. Sulla scia, fra le altre, della riflessione di Kezich riguardo ad una pervasiva «mistica dell’oralità<sup>116</sup>» – riscontrata nell’ambito centroitaliano legato all’ottava rima – che, come lui stesso definisce, «è stata da più parti implicitamente avanzata come criterio interpretativo, canone di etica della comunicazione o toccasana estetico<sup>117</sup>» s’intende in questo elaborato evidenziare la continua interazione che i soggetti protagonisti di tali pratiche hanno intrattenuto con documenti scritti di vario genere nel corso dei secoli.

---

<sup>113</sup> Bravi affronta tale analisi al fine di inquadrare correttamente la pratica di canto improvvisato in area campidanese, in Sardegna. Sebbene il canto improvvisato a *sa moda campidanese* presenti alcuni elementi costitutivi piuttosto differenti dalla modalità di canto improvvisato che prende corpo nella *gara logudoresa* – estremamente simile all’*ottava rima* e al *chjam’è rispondi*, per esempio - il suo approfondimento qui proposto è assolutamente valevole per la nostra indagine a questo stadio di approfondimento.

<sup>114</sup> Finnegan 1977: 17, in Bravi 2010: 30.

<sup>115</sup> Walter Ong (1986: 191-92) argomenta in proposito: «L’oralità secondaria è molto simile, ma anche molto diversa da quella primaria. Come quest’ultima, anche la prima ha generato un forte senso comunitario, poiché chi ascolta parole parlate si sente un gruppo, un vero e proprio pubblico di ascoltatori, mentre la lettura di un testo scritto o stampato fa ripiegare gli individui su di sé. Ma l’oralità secondaria genera il senso di appartenenza a gruppi incommensurabilmente più ampi di quelli delle culture ad oralità primaria, genera cioè il “villaggio universale” di McLuhan. [...] Se l’oralità primaria rende spontanei perché ancora non è disponibile la capacità di riflessione analitica, originata dalla scrittura, quella secondaria la promuove perché attraverso la riflessione analitica, abbiamo deciso che la spontaneità è un bene. Noi programiamo accuratamente gli eventi in modo da essere sicuri che siano del tutto spontanei». Questa riflessione si attaglia in maniera interessante alla complessa dinamica legata all’organizzazione di eventi dedicati alla poesia estemporanea, specialmente in Corsica. Se tra Lazio e Toscana va consolidandosi nel corso degli ultimi decenni un calendario di appuntamenti pressoché stabili sull’arco annuale, in Corsica si registra una certa reticenza alla stabilizzazione di questi eventi organizzati (ad eccezione di quello organizzato presso l’Auditorium di Pigna, tra Natale e Capodanno, in vigore da diversi anni ed erede dell’appuntamento estivo inaugurato nel 1975); da segnalare inoltre l’abbandono dell’ultimo ritrovo “tradizionale” in occasione delle festività legate alla celebrazione mariana dell’8 Settembre. Ne parleremo più estesamente nel capitolo legato alla prassi odierna: 4. *Contesti odierni*.

<sup>116</sup> Kezich 1986: 26, 52.

<sup>117</sup> Kezich 1986: 26.

Nel presente contributo ipotizziamo una lunga e duratura intersezione fra alcune dinamiche e disposizioni derivanti da una “cultura orale” (oscillante tra primaria o secondaria a seconda di attori e contesti), con la crescente pervasività e influenza della scrittura, che sempre di più l’ha informata. In appendice a questa riflessione, è importante precisare come sia probabilmente impossibile individuare, nel contesto europeo degli ultimi settant’anni, una qualunque persistenza di cultura orale primaria.

Cerchiamo però ora di approfondire la cornice interpretativa entro la quale situare queste prassi di parola cantata in forma dialogica altamente specializzate, le tradizioni di canto improvvisato in esame, e di approfondirne alcuni tratti costitutivi. Tornando al concetto di “composizione orale” e cercando parallelamente di chiarire al meglio i termini e i concetti affrontati, seguiamo le parole di Bravi e Finnegan:

Finnegan prende in esame ciascun aspetto, rilevando come in molti casi la questione dell’oralità non si può porre nei termini di una rigida alternativa binaria. [1] Per quanto riguarda la composizione, Finnegan osserva che:

«‘Oral composition’ can [...] be a useful term that roughly conveys a general emphasis on composition without reliance on writing, but cannot provide any absolute criterion for definitively differentiating oral poetry as a single category clearly separable from written poetry<sup>118</sup>».

Dalle parole di Ruth Finnegan, con “oral composition” possiamo avvicinarci genericamente ad un tipo di composizione che non si avvalga direttamente dell’influenza del sistema-scrittura ma, al tempo stesso, non può fornire alcun criterio assoluto per separare definitivamente la poesia orale come una singola categoria chiaramente estranea alla poesia scritta.

Al tempo stesso, se passiamo in rassegna le varie caratteristiche dell’oralità secondo Ong, ne possiamo individuare una particolarmente pertinente alla nostra riflessione, inerente ancora una volta ai caratteri dialogico e antagonistico. Secondo Ong, infatti:

Molte, se non proprio tutte le culture orali o con residui di oralità presentano una caratteristica che colpisce gli individui letterati: sono straordinariamente agonistici nella loro verbalizzazione [...]. La scrittura invita all’astrazione, che toglie la conoscenza dall’arena in cui gli esseri umani si combattono [...]. Mantenendo invece la conoscenza immersa nella vita umana, l’oralità la pone entro un contesto di lotta. [...] Comune a tutte le società a cultura orale di tutto il mondo,

---

<sup>118</sup> Finnegan 1977: 19, in Bravi 2010: 30.

è l'insulto reciproco. [...] Non si tratta di una vera lotta ma di una forma d'arte, come lo sono altre forme stilizzate di sarcasmo verbale in altre culture<sup>119</sup>.

Ribadendo ancora l'insufficienza della sola griglia interpretativa dell'oralità – in quanto, come vedremo, le tradizioni d'improvvisazione cantata intrattengono profondi legami con determinate sezioni della “tradizione” scritta – possiamo altresì individuare alcuni elementi a essa pertinenti. Questi elementi<sup>120</sup> indicati da Ong possono, in un certo senso, costituire residui e indicatori di oralità in seno a tali prassi di improvvisazione poetica? Non lo escludiamo.

Non trattandosi certo di «insulto reciproco», è indubbio che gli improvvisatori – a molte latitudini – si avvalgano spesso di «forme stilizzate di sarcasmo verbale» per stimolare il dibattito cantato; ne è un esempio chiaro il cosiddetto *cantu in disprezzu* corso, di cui parleremo più avanti, laddove l'improvvisatore ricorre a tutte le sue capacità, diremmo, denigratorie nei confronti del suo “avversario”, al fine di sconfiggerlo pubblicamente attraverso il canto, ricorrendo specialmente alla caricatura e messa in rilievo di difetti e caratteristiche di carattere esteriore considerate negative.

Al fine di una migliore messa a fuoco dei caratteri precipui dell'improvvisazione cantata qui in esame, riteniamo importante riportare la seguente riflessione di Tullia Magrini, che pone l'accento non tanto sulla creazione di un “prodotto” – il quale andrebbe a costituire oggetto di un ipotetico repertorio di un individuo o gruppo sociale – quanto piuttosto sul “processo” della creazione. Sempre seguendo le parole di Paolo Bravi:

Tullia Magrini osserva le “dinamiche della creazione sonora” di un brano cantato (ma osservabili anche nel campo della musica strumentale) mettendo a fuoco l’“atteggiamento mentale del music maker” (Magrini 2002: 113). Secondo Magrini si possono distinguere “due diversi tipi di comportamento dell'interprete [...] che consistono nel concepire l'attività musicale come riproduzione di *oggetti* sonori oppure come realizzazione di un *progetto* formativo” (ib.). Mentre nel primo caso l'oggetto sonoro è inteso come qualcosa di precomposto, che preesiste all'azione

---

<sup>119</sup> Ong 1986: 73-4.

<sup>120</sup> Ong (1986: 65-76) delinea otto «caratteri del pensiero dell'espressione orale»: a) paratattico invece che ipotattico; b) aggregativo piuttosto che analitico; c) dalla ridondanza o “copia”; d) conservatore o tradizionalista; e) vicino all'esperienza umana; f) dal tono agonistico; g) enfatico e partecipativo piuttosto che oggettivo e distaccato; h) omeostatico. Benché sarebbe necessaria un'analisi approfondita, punto per punto, ritengo che i più adatti per un'indagine pertinente siano i punti b, c, d, e (il già citato f). Per esempio: b) la presenza di espressioni stereotipate costituite da due o più parole può rimandare a questa sensibilità “aggregativa”, nonché alla necessità, nel corso dell'improvvisazione, di “aiutarsi” con frasi già pronte all'uso e d'immediata familiarità sui piani concettuale quanto sonoro; c) è ricorrente la ripetizione di una parola-chiave nel corso di una medesima strofa, sia per riprendere il filo dopo una breve digressione, sia per riaffermare il concetto espresso ed -eventualmente – preparare il terreno per “la chiusa” o la “cacciata” [espressioni adottate rispettivamente in centro Italia e in Corsica per riferirsi alla chiusura del proprio turno di canto, e alla conseguente necessità di lasciare un messaggio forte]; d) cf. Santucci 2022. L'autrice constata una sostanziale ripetizione dei contenuti nel corso di vari decenni di incontri di *chjam* è rispondi; e) in quanto l'improvvisatore attinge necessariamente – anche se non unicamente – alla propria esperienza per sviluppare i propri contenuti e stabilire un legame di empatia con gli ascoltatori.

esecutiva, che “si configura come un oggetto intero, cioè compiuto sia sotto l’aspetto di testo musicale che di testo verbale [...] dotato di una propria identità” (ib.), nel secondo caso l’esecutore si serve di un “modo di cantare” che “associa ad un vasto repertorio di testi verbali appartenente ad uno stesso genere” e che è “condiviso da un gruppo sociale” (id.:120)<sup>121</sup>.

Nel nostro caso si tratta, insomma, non di un oggetto finito, quanto piuttosto di un *progetto* creativo e poetico, «condiviso da un gruppo sociale» adottando la terminologia di Magrini, nel quale sono coinvolti tanto gli improvvisatori quanto gli uditori, unanimemente riconosciuti come co-produttori del canto improvvisato che scaturisce in occasione delle “sessioni” d’improvvisazione poetica.

La definizione del progetto performativo si basa, secondo Magrini, su tre “livelli di determinazione”: il livello del gruppo sociale, in cui il “progetto sonoro si definisce come insieme di linee-guida [...] rese disponibili da una specifica tradizione culturale”; il livello individuale, che è quello in cui avviene “l’integrazione delle norme gruppali con le scelte idiomatiche del singolo “music maker”; il livello temporale, per cui la realizzazione del progetto risente delle “condizioni fisiche e psicologiche che egli [il music maker] sta vivendo nel momento dell’evento sonoro, definite sulla base della sua interazione con il contesto in cui l’evento sonoro prende forma” (id. 121-122)<sup>122</sup>.

Ci sentiamo di accogliere questa classificazione, che riteniamo pertinente al fenomeno dell’improvvisazione cantata in Corsica e Centro Italia, sulla base delle nostre indagini storico-analitiche e delle frequentazioni di campo condotte. Si riscontrano infatti i vari livelli, interconnessi tra di loro, in cui un «progetto sonoro» definito da un insieme di «linee-guida [...] rese disponibili da una specifica tradizione culturale». In questo orizzonte, il singolo individuo estrinseca la propria specifica *agency* espressiva, alla quale può talvolta sottintendere un impegno culturale di tipo linguistico o politico; a sua volta, tale individuo deve far fronte alle sempre mutevoli «condizioni fisiche e psicologiche che sta vivendo nel momento dell’«evento sonoro, definite sulla base della sua interazione con il contesto».

L’attenzione sul processo era stata lucidamente individuata anche da Ignazio Macchiarella come elemento intrinseco all’arte dell’improvvisazione poetica. Poiché:

Qualunque sia il suo impianto formale, la poesia improvvisata, infatti, ruota sempre intorno ad un concetto cruciale del *fare* nell’immediatezza della performance<sup>123</sup>, ad un’idea di

---

<sup>121</sup> Bravi 2010: 43, cita Magrini 2002: 113.

<sup>122</sup> Bravi 2010: 43.

<sup>123</sup> In questo senso, adottiamo la prospettiva elaborata da Lisa Giombini (2018: 135) in merito al carattere performativo di qualsivoglia azione: «In senso ampio, le performance sono azioni o serie di azioni. Come nota giustamente David Davies

estemporaneità come costruzione di senso all'interno di situazioni di interazione collettiva. È la poesia *nel suo farsi* che conta mentre quella che è stata fatta (le successioni di versi realizzate in atti di improvvisazione trascorsi) ha di norma minore o nessun peso, e comunque non viene solitamente celebrata e esaltata come “oggetto artistico”. Conoscere i versi prodotti in performance che sono state già realizzate (attraverso l'ascolto di una registrazione o la lettura di una trascrizione) serve per acquisire conoscenze utili da mettere in gioco nelle successive occasioni performative, ma non viene fatto con atteggiamento di “contemplazione estetica” come si fa, ad esempio, con un testo poetico affidato alla scrittura<sup>124</sup>.

Questo passaggio ci illustra bene la dimensione legata all'atto creativo, presente e inerente alla «concretezza della performance<sup>125</sup>» che è in opera in ogni momento in cui la poesia improvvisata “prende vita” e che costituisce elemento trainante del fenomeno. Sebbene i poeti-improvvisatori si producano per un'improvvisazione il cui contenuto sia chiaro, ben espresso, convincente e raffinato sul piano linguistico, la creazione di un “oggetto artistico” nella forma della *stanza* improvvisata o di una successione di queste nei termini di “produzione autografa”, non rientra nell'orizzonte di senso dell'improvvisazione poetica e dei suoi interpreti, sebbene tutt'altro che rari sono gli esempi di improvvisatori che si sono cimentati nella produzione scritta di poesia, adottando il medesimo metro impiegato nel canto o altri assetti metrici, financo al verso sciolto<sup>126</sup>.

In questo elaborato, oltre alle prospettive di ricerca già delineate, s'intende approfondire il fenomeno dell'improvvisazione poetica cantata seguendo l'approccio sviluppato dagli specialisti come Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca, Claude Calame, i quali hanno messo a punto una prospettiva etno-poetica<sup>127</sup> attraverso la quale indagare i fenomeni poetico-musicali. Il contributo di riferimento, intitolato *La voix actée* costituisce un testo di riferimento ed è la prospettiva che s'intende qui adottare. Seguiamo le parole contenute nella sezione programmatica:

Nos objets sont des performances « poético-musicales » (parfois dansées), c'est-à-dire des événements énonciatifs saisis dans leur globalité, au plus près du vécu de leurs participants, ne

---

(2011), tuttavia, non tutte le azioni sono performance. [...] Ma, e questo è il punto, tutte le azioni possono essere performance, qualora vengano rispettati due criteri: quando esse siano intenzionalmente mirate ed eseguite in vista di uno scopo (1) e destinate ad essere mostrate o presentate ad un pubblico (2) (Davies 2011, 4) [...] Dire che le performance sono azioni che hanno uno scopo significa dire che esse sono naturalmente eventi intenzionali, implicitamente o esplicitamente finalizzati ad un certo risultato. In questo senso esse differiscono dalle azioni involontarie o dai semplici movimenti corporei automatici, i riflessi: sono ‘gesti’ (inglese *gestures*, tedesco *Gebärden*) in contrasto con mere gesticolazioni (inglese *gesticulation*, tedesco *Geste*). Ma le performance sono anche e soprattutto azioni che si fanno per essere esibite, mostrate, presentate a qualcuno; sono compiute cioè nell'ambito semantico del verbo inglese ‘to display’».

<sup>124</sup> Macchiarella, in Caocci e Macchiarella 2011: 75.

<sup>125</sup> Macchiarella, in Caocci e Macchiarella 2011: 75.

<sup>126</sup> Vedi nota 677.

<sup>127</sup> Per la verità, già prefigurata da Kezich 1986. Forse è anche considerando questo che Calame et al. parlano di una «nouvelle ethnopoétique».

séparant pas a priori « producteurs » et « récepteurs », tous étant acteurs de l'événement ou co-énonciateurs<sup>128</sup>.

Si cercherà di cogliere il fenomeno dell'improvvisazione cantata non solamente da un punto di vista analitico, astraendo né "reificando" l'improvvisazione cantata in quanto "oggetto". In egual misura, intendiamo concepire un'indagine sulla poesia cantata cogliendo le varie implicazioni socio-culturali che questa sottende.

Tuttavia, è necessario forse rimarcare un fatto preciso: l'improvvisazione cantata, senza i suoi protagonisti, non esisterebbe. Sono dunque loro a costituire – al netto dell'indagine su forme e contenuti pur necessaria – il maggiore interesse. Poiché si ritiene più importante indagare le motivazioni per le quali persone giovani e meno giovani decidono di consacrare parte del loro tempo a ritrovarsi e a mettersi in gioco in un esercizio tutt'altro che facile, quale è cantare improvvisando, in contesti collettivi e in certa misura "spettacolarizzati", in seno alla società ultra-performativa nella quale viviamo. D'altronde, le prassi d'improvvisazione cantata

constituent aussi des événements sociaux et culturels qui impliquent les relations des co-énonciateurs entre eux et avec le monde où ils vivent. Elles sont donc prises dans un réseau de contraintes, d'effets, de signification. C'est ce réseau que nous étudions. [...] nos objets sont toujours des événements, parfois minuscules<sup>129</sup>.

La rete di relazione che s'instaura tra le persone che volontaristicamente, per passione, vocazione o gioco, decidono di cimentarsi nell'improvvisazione poetica costituisce ad esempio un elemento di estremo interesse d'indagine.

Nel corso di questo elaborato avremo peraltro occasione di constatare come, negli incontri di poesia improvvisata disseminati nel calendario annuale, si rinsaldino legami sociali considerati minacciati e meritevoli di essere preservati e alimentati. Se, paradossalmente, l'improvvisazione poetica può essere considerata prima di tutto un'arte della parola, la lunga tradizione di studi sull'argomento ci impone ormai di considerare la prassi a tutto tondo, seguendo propriamente gli approcci dell'antropologia e dell'etnomusicologia:

Pour l'ethnopoétique, la signification n'est pas le sens des énoncé transformés en textes : elle est l'effet ou la somme des effets produits sur les co-énonciateurs et par les co-énonciateurs lors de

---

<sup>128</sup> Calame et al. 2010: 8-9.

<sup>129</sup> Calame et al. 2010: 9.



la performance. Effets maîtrisés par les co-énonciateurs et dont ils sont conscients [...]. Nous sortons ainsi du logocentrisme qui, dans un événement énonciatif, place l'énoncé verbal au centre<sup>130</sup>.

Nel corso di questo elaborato tenteremo proprio di dimostrare come l'evento poetico, in quanto collettivo e co-costruito, lasci emergere specifiche "posture" del poeta in seno alla comunità. In egual modo, sarà possibile individuare particolari "attese" o "interrogazioni" rivolte al poeta da parte della comunità di "ascoltatori". Tutto questo consente il delinarsi di un definito orizzonte di senso, così come di un pantheon mitico-poetico di riferimento, ampiamente condiviso presso le due tradizioni qui in esame.

---

<sup>130</sup> Calame et al. 2010: 11.

## 2. L'improvvisazione cantata tra oralità e scrittura

In questo paragrafo introduttivo intendiamo dar conto di una caratteristica precipua all'improvvisazione cantata. Nella fattispecie, si ritiene necessario specificare quanto la poesia improvvisata – tramite la sua storia e attraverso il *focus* sopra i suoi esponenti – possa essere considerata una prassi di cerniera tra colto e popolare, orale e scritto. Se le tradizioni di canto improvvisato negli ambiti qui esaminati sono giunte fino a noi, questo lo dobbiamo in buonissima parte alla continua e – diremmo – connaturata caratteristica della poesia cantata di convogliare a sé elementi propri di una sedimentata “cultura letteraria” – nella quale alcuni autori sono esplicitamente riconosciuti come riferimenti – e al contempo di conoscere e attuare una perpetua “messa in voce” presso i più eterogenei contesti e protagonisti.

Non si tratta tuttavia della “sola” circolazione delle forme e dei contenuti, già di per sé degna di indagine e foriera di ricerche. È piuttosto la continua circolarità del sapere “popolare” e di quello colto ad alimentare il retroterra che rende possibile il prosperare di forme di poesia cantata e improvvisata.

### 2.1. Dante popolare?

Per cominciare questo *excursus*, intendo partire dall'operazione culturale messa in atto da un personaggio che, a distanza di settecento anni, non cessa di essere a pieno titolo nostro contemporaneo: Dante Alighieri.

Le ragioni di questa scelta di partenza sono molteplici: per iniziare, Dante è riconosciuto, presso gli improvvisatori del Centro Italia, come primo e grande riferimento poetico dell'epoca “moderna” (tralasciamo per ora i riferimenti antichi), a cui poi si susseguono numerosi altri autori che hanno alimentato e nutrito la prassi d'improvvisazione poetica. Per quanto riguarda la Corsica, osserviamo che questa ha conosciuto una storia analoga, ma tale retaggio sembra al momento abbandonato; cercheremo tuttavia di approfondire più avanti questo aspetto.

Un'altra ragione, ancora più rilevante, che ci spinge ad iniziare da Dante Alighieri consiste proprio nella riflessione che il “sommo poeta” stesso ha prodotto intorno alla poesia,

alla musica e al loro legame; alla lingua e alla sua costituzione e “dignità”; al ruolo del poeta e – ancora – alle complesse relazioni colto/popolare-orale/scritto che ha, se non inaugurato, alimentato a sua volta. È come se, nella riflessione e nell’opera di Dante Alighieri risiedano le premesse concettuali nonché gli interrogativi che ci porremo nel corso di questo elaborato.

Prendiamo in esame un primo elemento. In maniera analoga all’operazione politico-culturale a proposito della scelta e conseguente nobilitazione linguistica della lingua volgare – teorizzata nel *De Vulgari Eloquentia* e messa sapientemente in atto nella *Commedia* – è altresì dalla cultura popolare che Dante attinge per la redazione, soprattutto, delle prime due cantiche. A questo proposito, seguiamo le parole di Lino Pertile, autore di *Dante popolare*:

La grande novità di Dante consiste nell'aver colmato di un balzo la divisione tra cultura popolare e letteratura aulica, vernacolo e latino, analfabeti e letterati, laici e religiosi. Nelle prime due cantiche della *Commedia* impone la sua visione del mondo (cioè di *questo* mondo non meno che dell'aldilà) su una cultura e delle idee che già esistevano e circolavano. In particolare nell'*Inferno* dà dignità artistica a storielle che, già nella prima metà del Trecento, impressionavano soltanto le *muliercule*. Di qui le riserve di un Petrarca e più tardi la scarsa simpatia di un Bembo<sup>131</sup>.

La misura di quanto quest’operazione fosse di rottura ce lo dimostra ancora il biasimo che alcuni contemporanei, come Giovanni del Virgilio, rivolgono al poeta poiché quest’ultimo si rivolge al popolo “minuto” come destinatario della sua *Commedia* (o perlomeno del popolarissimo *Inferno*), oltre – aggiungiamo noi - a trarne materiale per la sua opera. Ancora Pertile:

Giovanni del Virgilio, il quale però, intorno al 1320, lungi dal sorriderne come Boccaccio più tardi, si lamentava che il divino poeta continuasse a dare in pasto al volgo argomenti tanto seri, mentre agli studiosi non offriva nulla: tanta quid heu semper iactabis seria vulgo, et nos pallentes nichil ex te vate legemus ?<sup>132</sup>

Questa testimonianza sembra cozzare con i celeberrimi aneddoti di Sacchetti sulle interpretazioni dantesche da parte del “popolino” (i famosi episodi del fabbro e dell’asinaio

---

<sup>131</sup> Pertile 2001: 83.

<sup>132</sup> Pertile (2001: 72), ci informa a questo proposito che: «L’epistola di Giovanni del Virgilio, di cui si citano qui i vv. 67, è inclusa nell’ed. delle Egloghe a cura di Enzo Cecchini, in Dante Alighieri, Opere minori, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 647-89)». Argomenta inoltre: «Dante spreca tempo e talento - scrive Giovanni nella sua epistola al poeta - se crede che la *gens ydiota* (v. 10), cioè il popolo analfabeta e ignorante, riesca a seguire i suoi racconti d’oltremondo, o che i dotti si accontentino della sua poesia popolaristica (carmine laico): «il doto disprezza gli idiomi volgari, anche se non variassero, mentre sono infiniti» (vv. 15-16). Giovanni intende molto bene la natura «democratica» del progetto dantesco, e se ne rammarica; per lui la cultura è un fatto esclusivamente aristocratico. Dante non si lascia impressionare. Accetta la sfida di Giovanni e, mentre risponde al doto con altrettanta dottrina e superiore grazia, conferma pienamente la sua fiducia nei *comica verba* (II 52) che Giovanni disapprova» Ivi: 73.

che si “mettono in bocca” i versi del poeta), ma che – tuttavia – non possono che confermare la fortuna del poema dantesco presso il “pubblico” di non letterati, sia coevi che immediatamente successivi<sup>133</sup>. Senza voler minimamente negare la colta esegesi dantesca, vorremmo qui sottoporre all’attenzione il processo inverso a quello più frequentemente conosciuto. Che Dante si ponga in maniera critica nei confronti delle grandi interrogazioni teologico-politiche del suo tempo, così come alle tradizioni esegetiche del passato a lui pervenute è fuori di ogni dubbio, ma il nostro obiettivo qui è di mostrare anche il senso inverso della trasmissione colto-popolare, che così sovente tendiamo a immaginare monodirezionale<sup>134</sup>.

In prima istanza, la parabola politico-culturale che lo spinge alla ricerca e promozione di un “volgare illustre”, il quale possa in un certo senso unificare «le cento parlate della penisola<sup>135</sup>», non fa altro che confermare questo intento “democratico” dell’opera dantesca. L’eccezionale varietà di registri adottati nella *Commedia* ne sono una riprova: Dante attinge da ogni elemento per la redazione della sua opera: minuto o magniloquente, scabroso o divino. Affermiamo come, con Sermonti, la lingua di Dante:

che tacita in una “summa tonale”<sup>136</sup> le disparate esperienze stilistiche del giovane Dante (dalla musicalità selettiva delle rime di Stilnovo, alle spigolosità manieristiche delle Petrose, al virtuosismo osceno della tenzone con Forese Donati...) costituisce, seguita a costituire, un inesauribile scandalo linguistico. Lingua della conoscenza e del canto, lingua impura, erudita e popolare insieme, che presta identica misura di attenzione alle geometrie musicali delle sfere celesti e ai congegni di un orologio meccanico, alla precipitosa circospezione di un ramarro che

---

<sup>133</sup> Siamo peraltro certi della grande notorietà che il poeta assurse già in vita, e che continuò fin dopo la sua morte. Ne è una riprova la “tradizione” della *lectura dantis*, di cui Boccaccio fu probabilmente il primo esponente, il cui incarico venne commissionato direttamente dal comune fiorentino. Tra gli altri, cfr. Barbiellini Amidei 2016: 309: «si può pensare allo stesso Boccaccio che nel 1373-1374, su richiesta del Comune fiorentino, “legge il Dante” nella chiesa di S. Stefano in Badia per i propri concittadini, allo scopo di promuoverne la virtù e deprimerne i vizi»; cfr. Simone 2019.

<sup>134</sup> A questo proposito, Pertile argomenta: «L’Inferno con le sue sensazionali rivelazioni di scandali terrestri funziona da gazzetta popolare, è il genere di cronaca vernacolare da cui, comprensibilmente, un Petrarca prende le distanze. Anche ciò che all’apparenza potrebbe sembrare dotto e ricercato potrebbe avere in realtà radici popolaristiche. Si pensi al mistero di Ulisse. L’esegesi dantesca, per propria indole dotto e accademica, ne ha esplorato in ogni dettaglio tutte le possibili fonti classiche: Virgilio, Ovidio, Stazio, Lucano, Orazio, Cicerone, Seneca, e via di seguito. Questa è la tradizione aulica di impianto secolare. Ma nel Medioevo esiste anche una tradizione popolare a carico di Ulisse di cui sono principali veicoli gli scrittori religiosi. Onorio di Autun insegnava ai predicatori che, per vincere la noia dei fedeli, potevano sempre intrecciare nei loro sermoni delle storie come quella di un certo duca Ulisse che, legato all’albero della sua nave, vince persino la tentazione delle sirene e giunge alla patria celeste. L’episodio delle sirene, adattato in funzione allegorico-didattica, doveva essere tra i più noti nella cultura popolare del Medioevo; si sa di certo che era un tema molto comune nella cultura monastica. Dante lo riprende e lo trasforma nell’Inferno, forgiando una favola nuova su un modello vecchio, per mostrare che alla fine, essendo capace di andare ma non di frenarsi, Ulisse non trionfa, come vuole la leggenda [...]». Pertile 2001: 77.

<sup>135</sup> Sermonti 2017: 20.

<sup>136</sup> Questo approccio può essere costituito da quanto Corrado Bologna (2022: 32) definisce “la scrittura ad alta voce”: [...] tenendo conto dei suoni della lingua, la scrittura ad alta voce non è fonologica ma fonetica; il suo obiettivo non è la chiarezza dei messaggi, il teatro delle emozioni; ciò ch’essa cerca [...] sono gli incidenti pulsionali, è il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l’articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio».

traversa la strada e ai languori del desiderio, al sorriso furtivo di una dama e alla corruzione della Chiesa militante, alle tecniche del peculato e al computo degli angeli, alle trappole del rimpianto e alle architetture della luce, alla libertà morale, alle malattie della pelle, ai nomi dell'acqua, alla circolazione monetaria, al disegno volubile d'un volo di uccelli contro il crepuscolo e alla solitudine di Dio... questa scandalosissima lingua continua, dopo settecento anni, a tentarsi e torcersi e sperimentarsi sotto i nostri occhi<sup>137</sup>.

Il riferimento di Dante alla cultura popolare costituisce, ad avviso di chi scrive, un elemento fondamentale per l'analisi e la comprensione dei "fenomeni" d'improvvisazione cantata ancora oggi viventi, poiché ci spinge ad interrogare la storia, il presente e il futuro di queste tradizioni non nell'ottica di "residuo", "arcaismo" o "sopravvivenza", quanto di una prassi socio-culturale coinvolta in una costante e perpetua circolazione di contenuti e forme, riadattati di volta in volta dagli attori culturali considerati. Già presso l'opera dantesca, infatti, riconosciamo come

Dante attinge a piene mani al serbatoio della cultura e dell'immaginario popolare, elabora e organizza materiali che circolano per via orale e ci sono testimoniati nell'iconografia, nella letteratura delle visioni, nelle prediche, nei penitenziali, nelle enciclopedie del Due-Trecento<sup>138</sup>.

Per quanto riguarda, almeno, la redazione delle prime due cantiche, Dante-autore è consapevole di non poter fare a meno di quest'operazione. Convoglia a sé quanto più materiale, lessico, registro "basso" riesca poi a rielaborare. Di conseguenza,

la *Commedia* registra un cambiamento di direzione radicale. Con il poema Dante si propone nuovi bersagli e nuove alleanze, getta una rete molto più ampia, si richiama alla vita quotidiana e all'esperienza concreta di un pubblico più vasto, incorpora un linguaggio più accessibile: insomma, concepisce la *Commedia* come [...] un luogo d'incontro tra cultura alta e cultura popolare, tra cultura di dotti e cultura d'idioti [nel senso di *gens ydiota* adottato da Giovanni del Virgilio]<sup>139</sup>.

La *Commedia* è un'opera integrale, presso la quale possiamo rintracciare un'estrema ricchezza espressiva e un'ampia varietà di registri. In special modo nella prima cantica, possiamo insomma constatare la

---

<sup>137</sup> Sermonti 2017: 31.

<sup>138</sup> Pertile 2001: 75

<sup>139</sup> Pertile 2001: 82-3.

sostanziale adozione di modelli narrativi popolareschi. L'Inferno nasce ed è scritto in e per la piazza (di sermone forense parla appunto Giovanni del Virgilio, l. 18); il Paradiso nasce in facoltà ed è scritto per l'aula universitaria e il seminario di teologia. 5. Ma che cosa ho in mente quando parlo di aspetti popolareschi della Commedia? Penso non solo alla scelta del vernacolo e di materiali bassi e infimi, ma alla presenza della novella, del dramma, della farsa, e soprattutto di quella continua tendenza all'affabulazione per la quale si distinguono le prime due cantiche e in maniera speciale l'Inferno<sup>140</sup>.

In quest'ennesimo estratto dell'opera di Pertile possiamo immediatamente scorgere il filo conduttore della nostra indagine. Vediamo come, attraverso questa riflessione sulla relazione reciproca tra Dante e il mondo popolare e al riferimento dell'autore alle forme poetico-performative di piazza, possiamo riconnetterci con la tradizione (già attiva) dei *canterini*, che tanta fortuna avrà nei secoli successivi. Il contesto, i linguaggi, le opere nel quale i *canterini* operano e che a loro volta alimentano, contribuirà ad imprimere un'influenza a dir poco decisiva sulle prassi poetico-musicali in generale, e sull'improvvisazione poetica in particolare. Basterà pensare, naturalmente, al consolidarsi del metro dell'ottava rima<sup>141</sup>, così come al persistere e, anzi, al prosperare delle opere di spicco di Dante stesso, di Ariosto e di Tasso - *in primis* – le quali riscuoteranno enorme successo e continua trasmissione presso i ceti popolari financo al XX secolo. Si tratta di un fenomeno, questo, che accomuna il contesto centro-italiano con la vicina isola corsa.

È opinione di chi scrive che le tradizioni d'improvvisazione cantata che sono giunte fino a noi affondino le radici proprio in questo lungo arco storico. Collochiamo Dante Alighieri e la sua opera, non già all'origine, ma al costituirsi di una certa concezione poetico-musicale che ha condotto l'improvvisazione poetica fino a noi, sempre alla convergenza tra oralità di piazza e opere scritte, tra nobili corti e “poeti contadini”. Approfondiremo questo percorso più avanti, salvo concentrarsi adesso su alcuni concetti danteschi i quali, come accennato, potrebbero in un certo senso incarnare alcune caratteristiche precipue dell'improvvisazione cantata, sia in *chjam'è rispondi* – nella forma che oggi ha in Corsica – che in *ottava rima*, attestata ancora oggi in Centro Italia.

### **2.1.1. Per un rapporto tra musica e poesia: il “legame musaico”**

Al fine di avvalorare quest'approccio, può forse essere utile presentare qui un particolare taglio interpretativo a proposito sì della *Commedia*, ma cercando di scandagliare

---

<sup>140</sup> Pertile 2001: 76.

<sup>141</sup> Per quanto riguarda il contesto corso, la presenza dell'ottava rima è comunque attestata, seppur in forma minoritaria e risultato a sua volta di una probabile importazione peninsulare.

un certo approccio alla poesia e alla musica dello stesso Alighieri. Inizieremo approcciando le esegesi e interpretazioni di Gianfranco Contini e Vittorio Sermonti. Anche in questo caso ci avvarremo di un contributo “alto”, accademico, *savant*, e di uno divulgativo – sebbene certo non “basso”, poiché Sermonti è anch’esso un esperto. Ancora una volta, per comprendere in profondità alcuni degli aspetti profondi della poetica dantesca – con i fini qui esplicitati – sembra necessario unire l’esegesi colta e accademica ad una forma più propriamente divulgativa, popolare, di piazza, messa in atto proprio da Sermonti nel corso della sua lunghissima carriera di esecutore di *lectura dantis*, in una tradizione iniziata – da quanto ne sappiamo – con Giovanni Boccaccio.

Cercando momentaneamente di analizzare alcuni elementi della poetica dantesca, vorremmo ora provare ad eseguire un’operazione: “staccare” la grafia dantesca dal supporto sul quale riposa, tentando al contrario di restituire all’opera la sua consistenza sonora, la sua energia vocale latente, la quale ci riporta – come accennato – alla tradizione dei *cantimpanca* e *canterini*. Questi attori – come vedremo – sono intimamente legati alle tradizioni d’improvvisazione cantata pervenute fino a noi e qui indagate. Crediamo che derogare a questo studio diacronico, all’analisi storica che costituisce terreno di incubazione, permanenza e trasformazione dei caratteri che hanno condotto alcuni protagonisti a “cantare in poesia” fino alla contemporaneità sia un compito inderogabile. E se questo è stato in un certo senso già adempiuto per quanto riguarda il contesto italiano - ricostruendo il filo ininterrotto che collega la poesia popolare ai prodotti “classici” del Rinascimento, riconosciuto a sua volta come alimentatore della “poesia popolare” per almeno due secoli, e che ha condotto la poesia improvvisata, attraverso ulteriori trasformazioni, fino a noi – tale retaggio è al momento sconosciuto o quantomeno sottovalutato, financo nascosto, in seno al contesto degli *études corses*. A causa della particolarissima parabola di esistenza che ha contraddistinto la storia politica e culturale, nonché sociale e linguistica corsa negli ultimi tre secoli, una riflessione di questo tipo s’impone oggi con forza. Infatti, benché si registri finalmente un approfondito studio etnografico sull’improvvisazione cantata in *chjam’è rispondi* (Santucci 2022) – terreno assai avaro di studi fino ad oggi - la cui importanza è fuori da ogni dubbio e che sarà dimostrata e valorizzata nel corso degli anni, è necessario al tempo stesso riportare alla luce la profondità storico-culturale dentro la quale la tradizione odierna d’improvvisazione cantata corsa affonda le radici, al netto di profondi rivolgimenti. Si tratta di uno degli obiettivi del presente elaborato.

Riprendendo l’approccio sopra accennato, operato dalla coppia Contini-Sermonti, apprendiamo che si ritiene necessario riportare la Commedia dantesca nel “dominio della

voce. Congiuntamente, infatti, dopo alcuni decenni passati nello studio della *Commedia* e delle sue infinite pieghe espressive, linguistiche, storiche, teologiche, politiche... i due autori suggeriscono, tra gli altri, un punto di riflessione in particolare. Si tratta dell'attualizzazione del poema e la sua "presentificazione"<sup>142</sup> attraverso la voce. Vittorio Sermonti, attraverso la sua assidua attività di letture dantesche svolte nei contesti più diversi sostiene che la "naturale" e più opportuna "fruizione" dell'opera dantesca risieda appunto nella sua declamazione, esecuzione, "messa in voce". Non è solo l'estrema ricchezza espressiva, lessicale, figurativa a costituire una ragione di tale affermazione, ma anche l'intenzione più o meno implicita dell'autore stesso del poema, il quale – seguendo il filo dell'interpretazione sermontiana - sembra aver previsto proprio tale "messa in voce" come principale destinazione della sua opera. È come se, in un certo senso, il "monologo" dantesco trovi in questo modo il mezzo adeguato che ne consenta una continua rigenerazione. Seguiamo le parole di Sermonti:

Ed ecco che tu, leggendo la *Commedia*, ti accorgi di pronunciare parole di un monologo profetico in cui l'attimo e l'atto stesso della tua lettura sono previsti, sono *vaticinati* come simultanei all'atto e all'atto stesso della scrittura. E la parola che coincide con l'atto di pronunciarla e che si consuma tutta in un qui e in un adesso [...], indefinitamente rigenerabili, non diventano mai un *altrove* e un *allora*<sup>143</sup>.

Ebbene, il *qui* e l'*adesso* della pronuncia della parola dantesca costituirebbero il mezzo privilegiato e più opportuno di fruire ed esperire la *Divina Commedia*. Tale interpretazione sermontiana dell'opera dantesca ci riporta ad una concezione del testo nei termini non tanto di un oggetto inerte e passivo, quanto piuttosto di una materia vocale latente, di un'energia primariamente performativa della parola. Tutto si muove come se questa grande architettura letteraria, la *Divina Commedia*, in cento canti (novantanove più il proemio), articolata in una complessa struttura metrica così come in un vasto orizzonte teologico, sia un grande monologo la cui forza si sprigiona adeguatamente solo nella sua esecuzione vocale. Inaspettatamente, possiamo registrare una convergenza d'interpretazione persino in uno scritto di Alberto Mario Cirese, il quale, interrogandosi sulla natura del verso

---

<sup>142</sup> Come riporta Piermario Vescovo (2015: 42): «C'è un presente "in atto" e "ad alta voce", che è, appunto il tempo della presentificazione (termine di Peter Szondi)».

<sup>143</sup> Sermonti 2017: 217, corsivo nell'originale. Così Bologna (2022: 48): «Nel poema dantesco, e prima ancora nelle canzoni e nel diario poetico-esistenziale del passaggio iniziatico dalla giovinezza (il silenzio) alla maturità (la parola "viva"), quei sentimenti e quelle strutture mentali vengono piegati all'ascolto della voce che insuffla lo spirito nella lettera delle parole, e la vivifica».



cantato, ci riporta proprio a questa dimensione, diremmo, acustica, della versificazione. Infatti, ci mette in guardia di quanto sia necessario

avvertire l'occhio che il leggere deve attivare l'orecchio affinché *oda* quel che di certo fu in qualche modo detto prima d'esser scritto o mentre lo si scriveva, [poiché] nella versificazione la scrittura recede dalla sua autosufficienza. Infatti come udire, sia pure interiormente, se non si conoscono i suoni di cui le grafie sono rappresentazione, o se le grafie non veicolano sufficiente informazione perché i corrispondenti suoni possano in essere in qualche modo percepiti anche senza conoscenza previa?<sup>144</sup>.

Uno dei più autorevoli interpreti della demologia italiana del secolo scorso, trattando il tema da tutt'altra prospettiva, sembra confermarci questo punto di vista a sua volta suggerito da Sermonti: l'inesauribile vocalità di qualunque verso poetico ne costituisce un elemento indissolubile, la cui impronta è spesso trascurata e che s'intende qui riportare in primo piano. Non dovremmo stupirci più, allora, se un profondo conoscitore di Dante e della sua opera, come Carlo Ossola, in occasione del *Dantedì* del 25 marzo 2021<sup>145</sup>, nel corso della conferenza dedicata, afferma con decisione che «la Divine Comedie est un poème pour la voix humaine<sup>146</sup>».

Ebbene, sulla scia delle parole di Ossola e dell'interpretazione sermontiana della *Commedia* come “monologo profetico” che “reclama l'esecuzione”, ci confrontiamo con un'opera non più silente e muta, quanto invece sonora e “performativa”. In questa prospettiva, il verso dantesco impone l'esecuzione da parte del lettore, la sua messa in gioco nell'irresistibile contemporaneità della sua pronuncia, nell'atto della sua pronuncia. Sermonti afferma infatti che «[q]uesta lingua poetica, animata com'è dall'energia vocale delle parlate di quasi tutta la penisola, reclama l'esecuzione: da chi la legge pretende che si metta in gioco, che le presti lo strano strumento della propria voce<sup>147</sup>».

D'altra parte, è lo stesso Dante, da un lato, ad ereditare dalla cultura antica tale concezione e, dall'altro, a riproporla nei suoi *De Vulgari Eloquentia* e *Convivio*. Questa coincidenza tra musica e poesia si accinge ad essere, dunque, fondamento stesso della poetica che soggiace alla concezione della *Divina Commedia*. A tal proposito, seguiamo questo passaggio di Ciro Raimo:

---

<sup>144</sup> Cirese1994: 137, corsivo nell'originale.

<sup>145</sup> Projet CALLIOPE - Conférence Carlo Ossola, 2021. [https://www.youtube.com/watch?v=f-uk\\_uRnNFw](https://www.youtube.com/watch?v=f-uk_uRnNFw).

<sup>146</sup> Ossola si riferisce direttamente all'interpretazione vocale di *A Riccucata*, di cui è stato proprio lui l'iniziatore, (Università di Lugano, poi Collège de France) e uscita in forma CD per quella occasione. Consultabile al link: [https://www.youtube.com/watch?v=f-uk\\_uRnNFw](https://www.youtube.com/watch?v=f-uk_uRnNFw) (consultato il 7/03/2022).

<sup>147</sup> Sermonti 2017: 215-16.

Il ragionamento del grande poeta non manca di collegarsi alle radici storico-sacre della questione, là dove rammenta il Prologo del Vangelo di Giovanni: «All'inizio fu la Parola, e la Parola era presso Dio, e Dio era la Parola» [...]. Alla parola giovannea fa seguito il concetto di «*scientia bene modulandi*» [la musica è la scienza del modulare bene] esposta da Aurelio Agostino nel suo *De Musica*, su cui, verosimilmente, è plausibile che Dante abbia modulato le attinenti similitudini poste nel principio del *De Vulgari*. [...] È subito evidente, quindi, come tra i fondamenti primi, il *verbum*, nell'accezione di *sonus* organizzato (ovvero l'insieme di suono e ritmo, intendendo, per quest'ultima categoria, l'arcaica scansione di sillabe lunghe e brevi, di arsi e tesi, com'era nell'uso linguistico delle civiltà greca e romana), si manifesti alla maniera di ordinamento ritmico-melodico. Per altro, è altresì noto che, nella lingua latina, come *elevatio vocis*, la parola era già musica e la declamazione dei versi corrispondeva già al cantare<sup>148</sup>.

Stiamo trattando la parola non nella sua veste primariamente grafica, quanto piuttosto come materia costituita da energia vocale. La dimensione ritmico-melodica della parola è dunque inscindibile dalla sua qualità acustica e dalla sua portata, in un certo senso, “performativa”. È altresì vero che un'indagine su qualsivoglia relazione tra poesia e musica presso Dante – seppur nella cornice qui proposta - è terreno tutt'altro che ospitale. Anzi, come ci conferma Thomas Persico:

Il rapporto tra poesia e musica in Dante Alighieri risulta problematico già da un primo tentativo di indagine lessicografica: alla sensibile lontananza tra i moderni *curricula studiorum* con quelli del tempo di Dante si associa una non trascurabile difficoltà di orientamento all'interno della grande tradizione esegetica. Per comprendere il significato del rapporto tra poesia e musica è necessario far riferimento al lessico tecnico musicale riscontrabile lungo le sezioni centrali del *De vulgari eloquentia*, senza trascurare il lessema che lo stesso Dante assimila univocamente alla *scientia musicae: modulatio*, ossia «*sonus, vel thonus, vel nota, vel melos*»<sup>149</sup>.

Contestualmente alla nostra indagine, dobbiamo adesso affrontare una particolare concezione dantesca - teorizzata nel *De Vulgari* ed esperita nella *Commedia*: ossia, il “legame musaico”<sup>150</sup>. Questa espressione scaturisce nel *De Vulgari* laddove l'autore si

---

<sup>148</sup> Raimo 2011: 45.

<sup>149</sup> Persico, 2016: 117.

<sup>150</sup> Dall'enciclopedia dantesca: «i componimenti poetici sono cosa per legame musaico armonizzata (I VII 14), sono *verba modulationi armonizzata* (VE II VIII 6): cioè parole - spiegano Busnelli-Vandelli (Convivio, I, p. 205 n. 3; e cfr. pp. 203 n. 1, e 176 nn. 8 e 11) – “messe insieme tenendo conto di certe ‘relazioni’ d'ordine musicale necessarie, affinché ad esse possa essere associata una *modulatio*, ossia una melodia, sia che l'associazione si faccia solo vocalmente col canto (si rammenti il canto di Casella nel II del Purgatorio), sia con anche un accompagnamento istrumentale”, in poesia in "Enciclopedia Dantesca" (treccani.it). Cfr. Pinchard, *Entrelacs et laes d'amour chez Dante. Poétique de la giration*. Inoltre cfr. Colloque Dante: La poésie et la musique en Corse - Bruno Pinchard, 2021. Consultabile al link seguente: <https://www.youtube.com/watch?v=wyxMbgPQI2s>.

interroga e anzi propugna l'importanza della *canzone*. In effetti, osserva Irène Rosier-Catach<sup>151</sup>:

Dans le chap. II VIII.5, la question est posée de savoir si la *cantio* est « le fait de forger des mots harmonisés en musique » ou le fait de moduler, de chanter ces mots (*modulatio*). Dante répond que souvent on appelle *canzone* les « mots harmonisés en musique » mais que pour sa part il a une acception plus large [...]. Dante définit pourtant ensuite la chanson comme « mots harmonisés à une modulation » (VIII.6) et la stance comme étant destinée à recevoir une mélodie. *Il liait déjà de façon essentielle la poésie à la fois à la rhétorique et à la musique*<sup>152</sup>.

Rosier-Catach, nella sua curatela del *De vulgari*, sottopone alla nostra attenzione proprio questo elemento in particolare: il “legame mosaico”, ovvero quella relazione «essentielle [de] la poésie à la fois à la rhétorique et à la musique». La concezione dantesca di *canzone* si articola dunque nei termini di coesistenza di poesia, musica e retorica. Ed è proprio questa dimensione musico-retorico-poetica - che Dante intende nobilitare nel *De Vulgari* - a soggiacere alla concezione di poesia popolare in ambito corso<sup>153</sup>. Questa elaborazione concettuale costituisce un filo rosso comparativo lungo tutto l'elaborato, connette in maniera significativa cultura colta e popolare, approdando alle tradizioni d'improvvisazione poetica qui studiate.

Attraverso la concezione dantesca di “legame mosaico” espressa nei termini sopraesposti, stiamo qui, seppur indirettamente, affrontando una delle caratteristiche principali delle tradizioni di canto improvvisato: infatti, la congiuntura di poesia, musica e retorica è in un certo senso intrinseca caratteristica del *canto a braccio*, che sia questo in Corsica o nel Centro Italia. Si tratta, in un certo senso, della peculiare dinamica che s'instaura tra l'enunciato poetico e l'articolazione sonora del canto operata dal poeta-improvvisatore.

Ricorrendo ancora al lessico concettuale dantesco e ricollegandoci all'approccio suggerito precedentemente da Sermonti, mettiamo dunque in rilievo la dimensione della cosiddetta *prolatio*<sup>154</sup>, così presente in Dante e profondamente argomentata anche da

---

<sup>151</sup> La curatela dell'autrice è al momento una delle opere che *fait référence* nell'esegesi dantesca del *De Vulgari*. Si è optato inoltre per un'opera redatta in francese col fine di rivolgersi con maggiore facilità ai lettori francofoni; si ricordi il carattere comparativo e “transfrontaliero” di questo lavoro.

<sup>152</sup> La curatrice argomenta ulteriormente che «Cette difficulté fait débat parmi les spécialistes [...]. Tavoni rappelle Roncaglia 1978, ‘le divorce entre poésie et musique’ qui caractérise la poésie vulgaire italienne à partir de l'école sicilienne, et l'oppose à celle des troubadours. [...] La *canzone* peut donc être seulement récitée. Il reste pourtant que la structure de la stance doit être ordonnée à la réception d'une mélodie, et que la poésie a ce lien avec la musique». I corsivo sono di chi scrive. *Ivi*: 273.

<sup>153</sup> Come indagheremo più approfonditamente a proposito del concetto emico di *u versu* in 6.3. *Canto e poesia*.

<sup>154</sup> D'altronde, lo stesso Dante nel *DVE* ha più volte trattato la rilevanza fonetica della parola, tramite il termine chiave di *prolatio*. Non a caso, nel glossario dantesco messo a punto da Irène Rosier-Catach, alla voce *prolatio* troviamo la seguente spiegazione: «prononciation»: indique la dimension phonétique du langage, la prononciation, chez les grammairiens romains ou médiévaux (cf. *prolatio vocis* chez Priscien [...]). C'est le cas aussi dans le *De vulgari* [...], conformément à

Abramov-Van Rijk 2009<sup>155</sup>. In altre parole, richiamiamo l'attenzione sulla natura necessariamente acustico-vocale del testo poetico, senza la quale il significato racchiuso nelle parole non sarebbe in alcun modo esperito. D'altronde, le indicazioni per portare avanti un approccio del genere sono presenti nella medesima opera dantesca. Si tratta di un elemento di rilevante interesse ai fini della nostra ricerca. Seguiamo la riflessione di Dante nel famoso passo del *De Vulgari*:

II VIII 3. Est enim cantio, secundum verum nimirum significatum, ipse canendi actus vel passio, sicut lectio passio vel actus legendi. Sed divaricemus quod dictum est, utrum videlicet hec sit cantio prout est actus, vel prout est passio.

[La chanson est en effet, selon la vraie signification du mot, l'acte même de chanter, comme action ou comme passion, de même que la lecture est l'acte de lire, comme action ou comme passion.

4. Et circa hoc considerandum est quod cantio dupliciter accipi potest : uno modo secundum quod fabricatur ab autore suo, et sic est actio – secundum istum modum Virgilius primo Eneidorum dicit « Arma virumque cano »- : alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non : est sic est passio.

[Il faut à ce propos prendre en considération le fait que « chanson » peut avoir une double acception. D'un côté en tant qu'elle est forgée par son auteur, et en ce sens elle est action ; c'est ainsi que Virgile dit au premier livre de l'Énéide « je chante les armes et le héros ». De l'autre, en tant qu'une fois forgée elle est dite, soit par son auteur, soit par qui que ce soit d'autre, qu'elle soit dite au son d'un air ou non, et en ce sens elle est passion]<sup>156</sup>.

Benché naturalmente anche la concezione di *passio*, nel senso a cui sembra rimandare Dante, cioè di un repertorio disponibile da parte del cantore (sia esso colto o popolare) sia di interesse, è nella concezione di *cantio* in quanto *actio* che ritroviamo un'eccezionale, a nostro avviso, corrispondenza con le prassi d'improvvisazione poetica ancora viventi e qui esaminate. L'improvvisazione cantata tra due o più improvvisatori, infatti, è costituita da un

---

l'usage du verbe *proferre* dont le substantif est dérivé : ce verbe est extrêmement fréquent dans le *De vulgari*, ce qui montre l'importance de cette dimension phonétique pour Dante (par ex. I VIII.6). Cfr. Rosier-Catach Irène (sous la direction de), Dante Alighieri, *De l'éloquence en vulgaire*, Paris, Fayard, 2011, p. 311 ; Cfr. Abramov-van Rijk, 2009 e 2014.

<sup>155</sup> Non è un caso che l'autrice, a questo proposito, dedichi un intero paragrafo alla figura dei cosiddetti *prolatores*. Più estesamente, «il termine *prolator* [...] ricorre di continuo nel volume e riveste un ruolo fondamentale: i *prolatores* sono un'innovazione importante e integrano la consueta distinzione tra *musicus* e *cantor*» (Zuliani 2011: 124). Il recensore, tuttavia, se non smentisce, ridimensiona sensibilmente la tesi di Abramov-Van Rijk, affermando che: «[I]e ottave e altre forme di endecasillabi e settenari basate su melodie stereotipate rimasero proprie della tradizione popolare più conservativa e tuttora sopravvivono in aree marginali. Quindi, per rintracciare le lontane origini dell'utilizzo musicale dei metri poetici tradizionali del Medioevo, non è necessario ipotizzare una finora misconosciuta compagine di *prolatores*, che fra Due e Trecento avrebbero inventato e insegnato una raffinata disciplina a noi oggi invisibile, per poi mantenerla viva attraverso Medioevo e Rinascimento. O, se non altro, non è necessario inventare per loro un unico nome» Zuliani 2011: 130.

<sup>156</sup> Rosier-Catach 2011: 222-23.

“atto” estemporaneo, generato in un momento e in uno spazio ben precisi, i quali – con le caratteristiche date di contesto e altri fattori – influiscono decisamente sull’improvvisazione cantata, sui registri, contenuti e modalità di scambio interazionale su più piani incrociati.

Si tratta di un atto creativo il quale, tramite l’“impalcatura” metrica e la modalità relazionale del dialogo o conversazione cantata “innesca” la produzione poetica estemporanea; il tutto veicolato da specifiche procedure relazionali, garantite da un assetto metrico preciso e da codificate procedure “cerimoniali”. La domanda che ci poniamo in questa fase è la seguente: quale altra azione, se non un’improvvisazione poetica cantata che si articola nelle modalità suddette modalità, esprime così pertinentemente le caratteristiche dantesche di “legame musaico”? L’esegesi dantesca di Pinchard - che sintetizzo qui estremamente, ma per il cui approfondimento rimendo al contributo su Dante in Corsica (Pinchard 2023) - rivela come la poesia si configuri come «une action complète une «*actio completa*» [...]; le poème est un acte pur qui rassemble autour de lui tous les éléments de la parole: syntaxe, rhétorique, musicalité<sup>157</sup>».

Giunti a questo punto della nostra riflessione, ritengo di estremo interesse notare questa analogia tra la riflessione di Pinchard e i caratteri costitutivi delle tradizioni di canto improvvisato, in un’estrema coincidenza della poetica dantesca con le forme di poesia popolare qui in esame: il *chjam’è rispondi* corso e l’*ottava rima* centro-italiana. L’improvvisazione poetica è una creazione istantanea di un contenuto misurato e calibrato – regolamentato dalla stretta griglia di rime e numero di sillabe – che instaura ed istituisce un momento di “presa di parola” pubblica del tutto extra-quotidiana e pertanto “memorabile”<sup>158</sup>. Si tratta di una parola cantata prodotta tanto individualmente quanto messa al vaglio della collettività di ascoltatori-partecipanti presenti allo scambio improvvisato. Sebbene il poeta improvvisatore di Castagniccia o di Maremma, di Riventosa o di Borbona detenga un bagaglio di rime e di espressioni definite, più o meno stereotipe e fisse che può adoperare in momenti di particolare “tensione” del contrasto – ricorrendo infatti ai vari repertori di riferimento, tra cui la *Commedia* dantesca - è altresì vero che il poeta improvvisatore si fa carico di una creazione estemporanea, generata nell’*hic et nunc* della *performance*. Farà ricorso a tutte le proprie forze di persuasione e di retorica, cercando di trasmettere un

---

<sup>157</sup> Bruno Pinchard, 2021, *ivi*.

<sup>158</sup> Cfr. Tiezzi 2009, 2012a,b. L’autrice Grazia Tiezzi, dalla quale mutuiamo il concetto, è linguista, e ha lavorato presso il *Centre de Linguistique Théorique de l’École en Sciences Sociale* di Parigi. Questo centro ha attivato un progetto di ricerca sull’antropologia dell’improvvisazione e sul parlato cantato. Si tratta di uno studio comparativo che si svolge tra il *rap freestyle* e lo *slam* anglo-francese, la poesia orale berbera *Izlan* del Medio Atlas e il “contrasto” in ottava rima. Il suo lavoro verte sulle “procedure di parola” e l’attenzione rivolta ai protocolli e ai criteri estetici che sottendono alla forma del “contrasto”. Per quanto riguarda il concetto di “parola memorabile” citato nel testo, cfr. Tiezzi 2006, 2009a, 2009b, 2010, 2012a. La dicitura “parola memorabile” riportata a più riprese in questo elaborato è da ritenersi sempre mutuata dall’autrice Tiezzi.

messaggio forte, chiaro, ma al tempo stesso ben calibrato dal punto di vista sintattico, ricco lessicalmente nonché di pregio vocale all'ascolto.

Il *focus* è quindi sulla forza creatrice del poeta, e ci permette in un certo senso di chiudere il cerchio della nostra riflessione. Poiché, se riprendiamo le tesi di Dante sulla *canzone* e sulla sua dignità – la quale risiederebbe principalmente nell'atto creativo (nella concezione di *actio* più che di *passio*) del poeta tramite il legame tra poesia, musica e retorica<sup>159</sup>, e nel suo conseguente statuto di potere incarnato nel verbo *avieo*<sup>160</sup> – ci sembra ancora più profondo il legame tra la concezione dantesca di poesia e il canto improvvisato.

L'indagine intorno alla poesia popolare cantata ci riporta, a settecento anni dalla morte del “sommo poeta”, alle interpretazioni dantesche di poesia e musica, il cosiddetto “legame musaico”, che con questo sembrano intrattenere una profonda quanto intima relazione.

Come ho tentato di mettere in luce attraverso le riflessioni degli autori citati, oltretutto della complessa concezione della musica e della poesia secondo Dante, la poesia cantata e improvvisata sembra incarnare quel “legame musaico” dantesco, laddove poesia e musica non sono considerate come entità distinte, ma piuttosto come un *unicum* indivisibile. Esiste anche un'altra forma di legame musaico, che Pinchard trascura e che mette in relazione Dante alle pratiche “etno-poetiche” qui in esame: è la funzione politica e sociale del poeta. Questa è infatti chiaramente rivendicata nel *Convivio* e ci spiega il motivo per il quale Dante sostenga che il già citato verbo *avieo* nomini a pieno titolo l'autorità dei poeti (in *Inferno* I, 73-87, quando Virgilio risponde al poeta che lo interroga «Poeta fui, e cantai di quel giusto...» e Dante rilancia col celebre «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore»).

## 2.2. Cantastorie, canterini, improvvisatori...

Proseguiamo oltre nel lungo arco cronologico che ha portato l'improvvisazione poetica fino ai nostri giorni. Un'analisi approfondita per ciascuna epoca non rientra nelle

---

<sup>159</sup> Ancora Bruno Pinchard argomenta così a questo proposito: «ce fameux mot 'poita', qui est en latin très très rare, [...] qui est certainement imité du grecque ποιεῖν (*poieîn*), et qui veut dire que non seulement la musique habite la parole mais qu'elle participe à un pouvoir de *poita*, de *poieîn*, dont poète - c'est la même racine – [...] c'est-à-dire d'un acte de création. [...] Pinchard 2021; Cfr. Schiaffini 1958.

<sup>160</sup> Cfr. Graziani F. 2022. A questo proposito, Pinchard, citando la versione tradotta di *Convivio*, III, vi, 3-4: «Il faut donc savoir que 'l'autorité' n'est rien d'autre que 'l'acte d'un auteur'. Ce vocable, 'auteur', sans la troisième lettre C, peut provenir de deux origines : l'une est un verbe latin presque abandonné de l'usage grammatical, qui signifie 'lier les paroles', 'avieo'. Et celui qui se montre bon observateur à la première audition s'apercevra qu'il le montre lui-même, puisqu'il n'est fait que de liens entre des paroles, c'est-à-dire des seules cinq voyelles, qui sont l'âme et le lien de toute parole, et composé d'elles sur un mode volubile pour figurer l'image d'un lien. Car, commençant par l'A, il se retourne de là vers le U, et va droit par le I au E, et de là se retourne et revient au O : en sorte que véritablement il permet d'imaginer cette figure : A, E, I, O, U, qui est une figure de lien. Et en tant que 'auteur' vient et provient de ce verbe, on ne l'utilise que pour les poètes qui, par l'art des Muses, ont lié leurs paroles» cfr. Pinchard 2023; cfr. Rosier-Catach 2011.

intenzioni di questo elaborato. Tuttavia, possiamo individuare elementi di profondo interesse che perdurano e si mantengono nel corso dei secoli e che costituiscono filo conduttore e ossatura delle argomentazioni qui proposte.

Per esempio, prendendo in esame un personaggio della generazione immediatamente successiva a quella di Dante, Antonio Pucci (1309 ca. - 1388), vediamo come Barbiellini Amidei nella sua riflessione approcci già i temi principali che affronteremo in questa sezione:

un personaggio come Antonio Pucci, nella sua curiosità intellettuale fortemente orientata alla divulgazione, illustra bene il filtrare della letteratura dall'alto al basso, la commistione degli stimoli che passano nei *cantari*, l'instancabile ricerca e l'istantanea diffusione a livello popolare dei materiali. Per avere un esempio del travaso dei materiali letterari attraverso diversi livelli di cultura, si può pensare a come il Pucci, di professione banditore del comune fiorentino, e *cantimpanca*, ad es. nel suo cantare *Bruto di Bretagna* paia contaminare i due ben differenti volgarizzamenti fiorentini trecenteschi del *De Amore* di Andrea Cappellano, e di nuovo nel suo *Libro di varie storie* del 1362 inserisca brani del volgarizzamento del *De Amore* attribuibile a Boccaccio e della *Comedia delle ninfe fiorentine*, oppure si può pensare allo stesso Boccaccio che nel 1373-1374, su richiesta del Comune fiorentino, "legge il Dante" nella chiesa di S. Stefano in Badia per i propri concittadini, allo scopo di promuoverne la virtù e deprimerne i vizi, e sarà per questa operazione culturale accusato di aver "prostituito le Muse": entrambi gli autori non fanno altro che istituire un vitale collegamento tra letteratura e realtà, tra testi e società<sup>161</sup>.

Questo passaggio è estremamente importante e vedremo come l'elemento del «travaso dei materiali letterari attraverso diversi livelli di cultura» sia decisivo e foriero di conseguenze nel nostro campo d'indagine.

Attraverso gli studi più aggiornati sul mondo poetico-performativo del periodo rinascimentale<sup>162</sup>, possiamo continuare a registrare come elemento fondamentale e ricorrente proprio questa permeabilità di forme, contenuti e modalità di trasmissione, in una continua e feconda intersezione di generi. Ci poniamo dunque in una linea di continuità con l'approccio dantesco sopra presentato.

In questo periodo, infatti, vengono a delinarsi e a consolidare il proprio spazio sulla scena pubblica o semi-pubblica una folta schiera di personaggi di piazza (ma come vedremo non esclusivamente di questo contesto), in larga parte accomunati dalla loro abilità di

---

<sup>161</sup> Barbiellini Amidei 2016: 308-9.

<sup>162</sup> Senza pretesa di esaustività, vista l'estrema ricchezza di contenuti, soprattutto nelle ultime due decadi, segnalo i lavori di Cavicchi 2011, 2017; Haar 1981, Agamennone 2017; Degl'Innocenti 2014, 2019, Degl'Innocenti e Rospocher 2016; Salzberg 2010 e 2014 Blake 2013, 2015.

composizione o ricomposizione poetico-musicale di contenuti dalle provenienze più diverse. Si tratta di figure chiave, che Degl’Innocenti ci illustra come segue:

*Cantastorie, canterini, cantimpanca, saltimbanchi, cerretani, ciarlatani, ciurmadori, istrioni, buffoni, ioculatori, giullari*: so many different names (and one might think of even more) must indicate many different things. Or do they<sup>163</sup>?

They all refer to the street singers and performers of Renaissance Italy, and at first sight they appear to designate many distinct specializations within the large spectrum of interrelated activities that they carried out in the piazzas and marketplaces of the peninsula. Hence, *cantastorie* or *canterini* would be the specific names for the poet-singers, whose principal trade was to perform verses, stories, and songs, usually to musical accompaniment, in urban public (or semi-public) spaces, and whose mastery of words and music even allowed them to improvise their compositions [...]<sup>164</sup>.

È opinione di chi scrive che questi attori sociali abbiano dato una spinta propulsiva a tutta una variegata espressività poetico-musicale che – beneficiando di materiali di ogni estrazione – ha contribuito nei secoli ad alimentare l’improvvisazione poetica in forma dialogico-antagonistica, le cui forme a noi pervenute oggi ne sono una chiara discendenza - al netto dei complessi processi di trasmissione e i decisivi rivolgimenti sul piano storico-sociale avvenuti nei secoli. Wilson Blake argomenta così:

Aspects of Renaissance Italian poetic performance are clearly linked with oral practices of all times and places: the conception of poetry as a multivalent and nearly universal form of human discourse, a tendency for poetic voice to culminate in song (often instrumentally accompanied), and the inseparability of oral poetry from the agonistic environment of performance<sup>165</sup>.

Le più recenti ricerche hanno tentato proprio di assegnare un posto di maggiore rilievo a questa vasta schiera di attori culturali. Poiché: «[a]t least since Peter Burke’s seminal work on early modern popular culture, *cantastorie* and their counterparts in other

---

<sup>163</sup> Anche Haraszti (1995: 21) interviene in questo senso - avallando quindi la tesi di Degl’Innocenti qui esposta - quando sostiene che: «Les improvisateurs portaient des noms des plus differents: *canterino, cantastorie, cantafavola, cantambanco, cantore, novellieri*, etc.».

<sup>164</sup> Ritengo d’interesse riportare qui l’estesa descrizione che l’autore compie: «*saltimbanchi* or *ioculatori* would be used for the acrobats, jugglers, dancers, and conjurers, whose skills were physical more than verbal; *istrioni* and *buffoni* for the actors, either playing parts in comedies or performing solo their best set pieces; *cerretani* and *ciurmadori* for the charlatans and pedlars who advertised and sold their multifarious wares to passers-by whom they mesmerized with speeches, gestures, and images. Yet, all those wandering entertainers and itinerant salesmen were so protean, and therefore so elusive, that the more we deepen our knowledge of them (as far as the scarce documentation allows us to), the more we wonder whether the abovementioned labels really designated different arts and professions, or rather different aspects of the same multifaceted identity. If we try to create a taxonomy of the street singers, all of their different social and cultural characteristics no longer appear as distinct categories or careers». Degl’Innocenti 2016: 149.

<sup>165</sup> Blake 2015: 292.



parts of Europe have been identified as a subject of pivotal importance, albeit one difficult to study<sup>166</sup>». Non dobbiamo più stupirci, allora, se un esperto dell'argomento come Degl'Innocenti ci informa ancora del fatto che:

literary scholars have explored texts and contexts of some of the favourite genres of the *cantastorie*, chivalric romances above all, lately shedding some light on the interactions between oral performances and written sources and records, and reassessing the long-lasting influence of their poetic craft on the composition and circulation of both popular and learned poems; historians of theatre have investigated the close connections of street entertainers with the birth and the developments of Renaissance comedy, and their direct involvement in the fortunes of the so-called *Commedia dell'Arte*; and musicologists have examined the oral and aural dimension of *cantastorie*'s art, typically linked to non-written traditions and improvisational techniques<sup>167</sup>.

Ciò che ci interessa mettere in luce è l'estrema permeabilità di contesti e contenuti, oltretutto sottolineare l'intrinseca poliedricità di attività e capacità di questi attori culturali: *cantastorie* o *cantimbanchi*, infatti, hanno conosciuto presso le corti più raffinate in epoca rinascimentale<sup>168</sup> ampio spazio di manovra e riconoscimento ai più alti livelli. Per esempio, Cavicchi analizza il contesto ferrarese:

Sin dal primo Quattrocento, a Ferrara, gli Este avevano manifestato un interesse particolare per il canto improvvisato alla lira e al liuto. Lo conferma la presenza di liutisti improvvisatori (come il celeberrimo Pietrobono dal Chitarrino), i quali affiancavano all'intonazione di versi l'improvvisazione virtuosistica sul loro strumento musicale, nella pratica solistica in duo o su accompagnamento realizzato da un tenorista.

Per quanto attiene al primo Cinquecento, come abbiamo già evocato, gli improvvisatori rinomati prestano spesso servizio a corte: Angelo Testagrossa e Agostino dalla Viola «quel così famoso da Ferrara, che ai nostri giorni con la viola in collo è veramente stato un nuovo Orfeo», come scrive Matteo Bandello; il «Sanazar spagnolo che lo dice a lo improvixo» al servizio di Lucrezia Borgia; come pure i cantastorie ciechi, Giovanni Orbo e Francesco Cieco da Ferrara, autore dei *Mambriano*, al servizio di Ippolito I d'Este nel 1504 segnalato come «Francesco Orbo che canta in lira»<sup>169</sup>.

---

<sup>166</sup> Degl'Innocenti, Rospocher 2016: 150.

<sup>167</sup> Degl'Innocenti, Rospocher 2016: 151.

<sup>168</sup> Si pensi naturalmente alla Ferrara d'Ercole I d'Este, presso la cui corte prestò la sua opera anche un già affermato Josquin des Prez. Cfr. Cavicchi 2011.

<sup>169</sup> Cavicchi 2011: 281. D'altronde, la tradizione di "cantori" ciechi è lunghissima, giungendo in Italia fino ad almeno gli anni '50 (cfr. Venturini 2004: 419-442). Possiamo rintracciarne i primi esempi già presso l'aedo Demodoco, che canta gli eventi della guerra di Troia, [...] nel famoso episodio del suo pianto da cui trasse ispirazione Hayez. Come afferma Lombardo (2014: 14): «Benché la memoria dei *Troiká* (gli avvenimenti della guerra di Troia) lo abbia turbato fino alle lagrime e lo abbia indotto a coprirsi il volto con la veste, si da celare la commozione, Ulisse tesse le lodi dell'aedo e lo

Questi particolari attori sociali, nonostante un'estrazione non sempre elevata – anzi spesso modesta<sup>170</sup> - arrivavano in certi casi ad assurgere a veri “ospiti d'onore” nelle corti italiane dell'epoca proprio grazie alla loro padronanza di raffinate tecniche e vasti repertori in ambito musico-poetico, che affondavano le radici nell'epoca di maggiore diffusione dei *cantari* cavallereschi di provenienza prevalentemente francese e franco-veneta, quanto – come detto – nella capacità ricombinatoria di tali materiali financo all'improvvisazione poetica. Barbiellini Amidei ci presenta una preziosa descrizione a tal proposito, rendendo perfettamente notizia dell'eterogeneità dei materiali e – al contempo – della capacità sincretica e antologica dei canterini:

L'essenziale e capillare lavoro di volgarizzazione di questa produzione che mette instancabilmente in circolo la letteratura francese, latina e mediolatina, la leggenda sacra e il fatto storico, come la novella boccacciana e la fiaba, opera una continua riscrittura e contaminazione delle fonti e dei modelli. Funzione vitale dei cantari è proprio garantire una continua osmosi di tutti questi materiali e di queste fonti che vengono messi in circolo e divengono parola, canto, terreno di mediazione culturale, divengono civiltà. Per lo più anonimi, i canterini furono creatori e rielaboratori di opere che diffondono con grande fortuna di pubblico e poi collaboratori delle tipografie con l'avvento della stampa, e dunque lettori e interpreti di stampe che moltiplicheranno il pubblico di questi testi, e ci possiamo fare un'idea della loro importante funzione di mediazione culturale con i repertori dell'anonimo del *Cantare dei cantari* dal catalogo sconfinato [...] <sup>171</sup>.

Barbiellini Amidei ci fornisce ancora una volta un accurato affresco dell'attività dei *canterini*, i quali prendono una postura strategica in seno alla società del tempo, all'intersezione di molteplici fonti, materiali, contesti. Tale intersezionalità costituirà elemento decisivo nella riflessione comparativa tra le tradizioni d'improvvisazione poetica in Corsica e Centro Italia, in special modo intorno all'indagine che vede coinvolte le nuove generazioni di improvvisatori, alle due sponde del Mar Tirreno.

Tornando ai nostri attori sociali, che possiamo a questo punto far rientrare a pieno titolo «nella categoria di professionisti che Roberto Leydi definisce “mediatori professionali”, personaggi alfabetizzati che lavoravano al confine fra la classe egemone e le classi subalterne, apportando trasformazioni nel repertorio<sup>172</sup>», Degl'Innocenti ha approfondito in particolare l'opera e la biografia di uno di questi *canterini*:

---

invita a cantare lo stratagemma del cavallo ligneo, un altro episodio troiano di cui egli stesso è stato protagonista (Od. 8.487-98)».

<sup>170</sup> A questo proposito è da segnalare il contributo di Salzberg 2016.

<sup>171</sup> Barbiellini Amidei 2016: 308.

<sup>172</sup> Cavicchi 2011: 284-85.

Cristofano Fiorentino called l'Altissimo was a *canterino* or *cantimbanco*, that is to say a poet performer, a street singer, and improviser [...]. The Altissimo sang his verses in the piazza, mixing entertainment, communication, and information for an audience of citizens and craftsmen [...]. Even if a *canterino* could sing from memory texts written by other poets as well as by himself before the performance, one of the special skills of the Altissimo and his past and future peers was indeed the composition of their poems in performance. Telling stories by means of improvised verses ('Improvviso istorie dir', Primo libro, I. 12. 5) was their peculiar art. We do not know much about poetic improvisation in the Renaissance<sup>173</sup>.

L'eccezionale presenza di cantastorie e *canterini* presso le corti dell'epoca, come Firenze, Ferrara, Mantova, Roma, Napoli e Venezia segna un inconfondibile legame, tra gli altri aspetti, con la nascente "cultura tipografica" inaugurata con la stampa, poiché «this fruitful alliance between orality and typography in the first decades of the Gutenberg era is hardly surprising, if one considers how promptly and actively poet-performers were involved in publishing and selling printed pamphlets and books<sup>174</sup>».

Le corti rinascimentali costituivano un eccezionale terreno d'incontro di tutte le avanguardie dell'epoca, dalle innovazioni e processi storici legati all'affermarsi della polifonia e del madrigale<sup>175</sup>, alla redazione e circolazione dei poemi in *ottava rima* di Ariosto e Tasso (che tanta fortuna avranno nei secoli successivi) financo, naturalmente, all'eccezionale stagione in ambito pittorico.

In questo contesto, tuttavia, i *canterini* e cantastorie non erano relegati al solo spazio e frequentazione cortigiana, tutt'altro. Come ci argomenta ancora una volta Degl'Innocenti:

Although some *cantastorie* found success in palaces and courts, their primary stage was the urban piazza, where they captured the attention of a variegated public, from merchants and artisans to peasants, nobles and men of letters, women as well as men. These seemingly marginal and shadowy figures held a place at the epicentre of Italian Renaissance civilization, and moved fluidly between different cultural and social spheres, acting as crucial mediators in the dynamic continuum of learned and popular, oral and literate, Medieval and humanistic cultures that

---

<sup>173</sup> Degl'Innocenti 2014: 319-20.

<sup>174</sup> Degl'Innocenti 2014: 322.

<sup>175</sup> A questo proposito cfr. Pirrotta 1966: 16. È peraltro interessante, tra le pieghe del testo di Pirrotta, scorgere ancora una volta il compenetrarsi delle diverse fonti, in quanto «il fatto centrale dell'Ars nova, di quella francese come dell'italiana, è l'infusione di elementi formali e di ideali espressivi derivati dalla vecchia tradizione non scritta del canto di tipo trovadorico nella tradizione più tecnica — più 'artistica' in senso medievale — della musica polifonica. Anche Blake (2015: 307-8) intende mettere in luce l'incontro tra le diverse forme, affermando che «[t]he traditional improvisatory art came into closer contact with polyphonic practice [...]. And far from eclipsing oral practice, the advent of print brought a new array of mixed oralities. The continuing vitality of *canterino* culture in centers like Venice and the role of the humanist *improvisatori* in the forging of new rhetorically driven genres like madrigal and monody are sixteenth-century stories with fifteenth-century roots».

characterised that era. They were, symbolically, a focal point where the culture of the piazza and the culture of the palazzo collided and intermingled<sup>176</sup>.

Si tratta di un elemento di cruciale importanza<sup>177</sup>. Conoscendo la situazione descritta in questi termini, non dovremmo più stupirci, dunque, dell'eccezionale conoscenza dei cicli cavallereschi, così come delle più aggiornate opere in ottava rima da parte dei cosiddetti "illetterati". Gli intellettuali europei che partivano alla volta del *Grand Tour* presso le corti e le piazze d'Italia (ma non mancavano le soste in luoghi decisamente più agresti e bucolici) - in una "tradizione" che pensiamo inaugurata da Michel de Montaigne (viaggiò in Italia negli anni 1580-81) - si confrontavano proprio con la capillare diffusione di queste forme e modalità, grazie all'opera di raccordo dei cantastorie, *canterini* o improvvisatori che dir si voglia<sup>178</sup>. Come argomenta Cavicchi:

Frequentando l'ambiente della corte, i cantastorie entrano in contatto con la produzione letteraria più alla moda, ne assimilano i soggetti e talune peculiarità per poi rielaborare e trasmettere nelle piazze. Membrana osmotica tra la cultura della classe colta egemone e quella popolare, i cantastorie furono autori di una serie di manipolazioni di musiche e di testi poetici di grande successo<sup>179</sup>.

Il profilo di quelli che - seguendo gli studiosi - vanno configurandosi come assoluti protagonisti culturali dell'epoca, risulta avere i tratti di «an encyclopaedic educator and entertainer, a liminal mediator between learned and popular culture, between orality and literacy<sup>180</sup>».

Un'eccezionale dimostrazione di questa multi-sfaccettatura dei profili e delle poliedriche *agency* di questi attori musico-culturali è rilevata proprio dalla difficoltà che l'analisi filologica e storiografia ha avuto per lungo tempo nel riconoscere alcune precise personalità storicamente vissute. Partendo da una preventiva distinzione tra attività *culta* e carriera *di piazza* si è proceduto per separazioni nette, quando - invece - i vari canali comunicativi ed espressivi erano compresenti e - anzi - complementari e necessari l'un

---

<sup>176</sup> Degl'Innocenti, Rospocher 2016: 150.

<sup>177</sup> Di eccezionale interesse anche l'opinione che Haraszi (1955: 15) esprime in merito, alimentando da par suo le argomentazioni di Degl'Innocenti, quando afferma che: «[I]es chantres-improvisateurs qui s'accompagnaient d'un instrument et dont les premiers types furent les trouvères et les ménestrels, nous apparaissent comme des artistes intégraux: créateurs et exécutants, à la fois poètes (diseurs de rimes), compositeurs, chanteurs, instrumentistes et presque toujours humanistes, ce qui suppose une activité multiforme».

<sup>178</sup> Poiché, come argomentato ancora da Degl'Innocenti e Rospocher in un più recente contributo (2019: 18-9): «As has been argued elsewhere, 'rather than distinct categories, there was a spectrum of interrelated performing professions' in this period».

<sup>179</sup> Cavicchi 2011: 284.

<sup>180</sup> Degl'Innocenti 2014: 321.

l'altro al fine di una conoscenza e di un'attività poetico-musicale a tutto tondo (oltrech , postuliamo, di una dignitosa sussistenza economica?). Ce ne fornisce uno straordinario affresco ancora una volta lo studioso italiano, poiché, innanzitutto:

Further evidence seems to connect Aretino's *Opera nova* with performing poetry. Its publisher was Niccol  de' Rossi called 'lo Zoppino', who was both one of the major vernacular publishers and one of the most renowned *cantimpanca* of the early sixteenth century, an itinerant charlatan and singer of poetry celebrated by Teofilo Folengo, Francisco Delicado, and above all, and not by chance, by Pietro Aretino. The multiple personality disorder which has long affected Zoppino in today's scholarship is a telling example of the traps into which a present-day approach to early modern street performers can fall. Even though his two professions are perfectly compatible with each other, and indeed deeply interwoven, book historians have felt so embarrassed before his twofold nature that they have split him in two: the highly respectable Venetian publisher and the shabby itinerant performer. Hopefully, recent archival discoveries will solve the question once and for all, given that they demonstrate that in the 1520s in the ducal court of his native Ferrara the publisher Zoppino was commonly referred to as 'lo Zupin che canta in banco'<sup>181</sup>.

Questa apparente «twofold nature» rivela tutto l'imbarazzo che una netta separazione colto/popolare-orale/scritto finisce per determinare quando si approccia al fenomeno dell'improvvisazione cantata. In maniera analoga alla tendenza a sovrastimare ogni qualsivoglia fonte *savante* nel contesto dell'esegesi dantesca<sup>182</sup> - con conseguente *mis   l' cart* dell'influenza delle fonti popolari - trova il suo corrispettivo, secoli dopo, presso quella che Kezich definir  "nostalgia dell'oralit " in proposito all'indagine sui "poeti contadini" dell'alto Lazio nella seconda met  del Novecento. Seguiamo quanto Degl'Innocenti ci rivela:

Leonardo da Vinci as a painter, Niccol  Zoppino as a publisher, and Cristoforo l'Altissimo as a *canterino* — an improviser singing *cantari* and lyric poems. And yet, following the itineraries of the Altissimo's texts, we discover that these apparently vastly different men developed their

---

<sup>181</sup> Degl'Innocenti 2014: 329.

<sup>182</sup> Come, in effetti, argomentava Pertile (2001: 85): «L'intertestualit  classica operante nella cultura di Dante   stata studiata a sufficienza; oserei anzi dire che, secondo la logica implacabile del nostro mestiere,   stata investigata *oltre* il necessario. Il Dante che tende a emergere dalle pagine della critica pi  recente   un mostro del metaletterario e dell'intertestualit  dotta, un lettore avidissimo di critica e teoria letteraria, un manipolatore indefesso di testi teologici, filosofici, scientifici, che tutto ricorda, tutto riusa ecletticamente, sincreticamente, sistematicamente secondo processi mentali tanto fulminei quanto diabolicamente complicati. Orbene, per parte mia ritengo che Dante sapesse meno cose, e probabilmente molto diverse da quelle contenute nella benemerita *Enciclopedia Dantesca*, ma che sapesse usarle in maniera geniale. Quelli che ai nostri occhi sono diventati il plurilinguismo, il sincretismo, l'eclettismo, lo sperimentalismo dantesco non saranno per caso modi genialissimi di vivere una fondamentale e, nelle circostanze specifiche in cui operava, inevitabile scarsit  e precariet  di materiali, fonti, sussidi bibliografici e documentari? Non sarebbe il solo svantaggio che in mano al poeta si trasforma in un punto di mirabile forza.   ora di ridimensionare il Dante iperletterato che andiamo costruendoci a nostra immagine e somiglianza, incominciare a *togliere* anziché aggiungere, e indagare la cultura di chi credeva che Dante era stato all'inferno e che Minosse, come tutti i diavoli che si rispettano, aveva la coda».

particular identities on the basis of very similar backgrounds and features in common. Further research will help us understand how many differences are real and how many are due to the different historiographical traditions that have dealt with these figures. In any case, by now we can surely affirm that the background and features that they shared were those of oral poets, who created and recited verse in a culture in which the most normal, complete and effective medium for creating and spreading poetry, while the printing press was rising, was still the human singing voice<sup>183</sup>.

Nella prospettiva qui propugnata, che intende rivalutare le fonti popolari nei termini di incessante e rilevante influenza sui grandi prodotti della letteratura colta europea, rientra anche la riflessione che Paul Collaer rivolge proprio a proposito della comprensione della musica barocca in relazione con le pre-esistenti “tradizioni popolari”, nel contributo intitolato didascalicamente *Lyrisme baroque et tradition populaire*. A questo proposito, Collaer è perentorio, in quanto

sur ce point: on ne peut plus faire abstraction de la vie de la musique traditionnelle si l'on veut comprendre mieux l'histoire de la musique écrite européenne. Ce n'est pas diminuer le rôle ni l'importance de nos compositeurs ou de leurs conceptions que de faire remarquer qu'ils n'ont pas tout inventé et que l'immense domaine de la création populaire intuitive constitue la base de l'édifice<sup>184</sup>.

Per concludere, riporto qui di seguito il caso costituito da Giulio Cesare Croce, cantastorie e commediografo bolognese vissuto a cavallo tra Cinque e Seicento<sup>185</sup>. Questi, infatti, dopo l'esempio di Antonio Pucci costituisce un caso paradigmatico dell'attore culturale qui messo a fuoco, il quale illustra i caratteri di un vero e proprio *passieur* o “mediatore”, frutto del particolare contesto di riferimento nel quale ha operato. Come ci illustra chiaramente Andrea Simone, nel suo approfondito studio sulla ricezione e “messa in scena” dantesca da parte di molteplici interpreti nel periodo storico sette-ottocentesco, il *cantastorie* Giulio Cesare Croce:

può essere emblematicamente ritenuto il rappresentante di un multiforme ambiente culturale in cui letteratura popolare, oralità e stampa interagivano a stretto contatto, ed in cui parola scritta, parlata e cantata si mescolavano nelle strade e nelle piazze dando vita ad una sorta di «circularity in which all sorts of texts in numerous forms moved between heterogeneous publics». Figura di per sé ibrida all'interno di un ambiente culturale eterogeneo, Croce riassume una peculiare

---

<sup>183</sup> Degl'Innocenti 2014: 331.

<sup>184</sup> Collaer 1965: 38.

<sup>185</sup> Simone 2019: 32.

miscela di umili origini, ambizione sociale e voracità intellettuale, esibendo inoltre una personale attitudine onnivora per la lettura, accompagnata da un ottimo bagaglio di cultura classica e letteraria<sup>186</sup>.

Come ci conferma Anna Pegoretti, che proprio a Croce ha dedicato uno studio approfondito:

Far from being an exception, this acquaintance resembles what we already know about other street singers, such as Antonio di Guido, l'Altissimo, or even humbler figures, such as the illiterate peasant Divizia, who improvised verses full of classical echoes in the presence of Montaigne<sup>187</sup>.

Ma cosa sappiamo al proposito per quanto riguarda il contesto corso? Sebbene, purtroppo, le fonti documentarie sulla Corsica medioevale e rinascimentale siano già di per sé piuttosto esigue, ed il contesto urbano comunale dell'Italia centro-settentrionale abbia costituito un esempio probabilmente eccezionale ed estremamente fecondo e ricco nella storia europea, tale da non poter essere applicato *tout court* al *milieu* corso, alcune riflessioni s'impongono.

### 2.3. Un orizzonte condiviso

Un affresco della Corsica medioevo-rinascimentale (così come del contesto italiano) esula decisamente dalle intenzioni di questa tesi, per il quale si rimanda ai più aggiornati e approfonditi studi condotti negli ultimi decenni<sup>188</sup>.

Tuttavia, all'interno di un recentissimo ed estremamente importante lavoro di Jean-Christophe Liccia intitolato *Jeux, musique, danse et théâtre en Corse*, possiamo rintracciare alcune testimonianze più che pertinenti riguardo all'indagine qui sviluppata. Nella consultazione e documentazione isolana e allogena, infatti, Liccia riporta alla luce l'esistenza di alcuni profili assai simili a quelli precedentemente delineati. Sebbene la storia isolana dell'insediamento umano sul territorio e sul processo storico che ha portato all'instaurarsi di una civiltà urbana in Corsica sia sensibilmente diversa da quella italiana centro-

---

<sup>186</sup> Simone 2019: 32, citazione di Salzberg e Rospocher, 2012: 10.

<sup>187</sup> Pegoretti 2016: 228.

<sup>188</sup> *In primis*, si segnala l'eccezionale pubblicazione di Filippini risalente alla fine del XVI secolo (1594), alla quale avevano lavorato precedentemente autori del calibro di Della Grossa, Monteggiani, Ceccaldi (Nesi 1994: 925); Pomponi 1978. Più recentemente, costituiscono opere fondamentali i contributi di Cancellieri 1984, Graziani A.-M. 1997, Franzini 2005, Marchi Van Cauwelaert 2011.

settentrionale<sup>189</sup>, assistiamo comunque al consolidarsi di un particolare attore sociale, profondamente affine al *cantastorie* o *cantimpanca* così diffusamente documentato in ambito peninsulare. Infatti:

Quelques documents tendent pourtant à prouver l'existence en Corse d'un genre d'acteurs-musiciens dès le milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Antoine Franzini a ainsi relevé dans le registre de tailles de 1454 la mention de personnes exerçant le métier de *jolare* ou *jularo*, à savoir Natalino à Muro et Silvestro à Venzolasca. Les tailles de 1498 mentionnent avec le même qualificatif Giovan Petro à Olmi Cappella et Bartolomeo à Santa Reparata di Balagna.

Come già affrontato in modo esemplare da Degl'Innocenti, nei casi de *L'Altissimo* e di *Zoppino* (ma numerosi esempi sarebbero egualmente validi e altresì disponibili nella letteratura di riferimento), le differenti denominazioni adottate non indicavano necessariamente persone e biografie differenti. Più sovente, i vari appellativi andavano piuttosto ad indicare la particolare *agency* del *canterino* a seconda delle particolari situazioni, contesti, composizione del pubblico ecc. Oltre a quanto già descritto in precedenza, anche Liccia riprende il tema, argomentando i concetti in maniera estremamente simile.

Le terme italien *giullare* désigne, au Moyen-Age et à la Renaissance, le bouffon (le mot français le plus proche est celui de « jongleur »), qui se produit le plus souvent à la cour des rois et des seigneurs mais aussi sur la place des villages pour amuser le plus grand nombre ; un personnage aux multiples facettes, tout à la fois musicien, poète, acteur, danseur et saltimbanque<sup>190</sup>.

Liccia conferma chiaramente in questo passaggio la particolare poliedricità di questi attori culturali, i quali – come detto – dispongono di numerosi piani di espressività e

---

<sup>189</sup> Cancellieri (1984: 579-80), infatti, ci delinea questo quadro: «bien davantage que sous l'égide de Pise aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, c'est sous celle de Gênes, et au XIII<sup>e</sup> siècle, qu'une certaine forme de civilisation urbaine, totalement déchuée depuis l'époque romaine (en particulier Aleria et Mariana, de la République au bas Empire a été réintroduite en Corse. Ainsi, de manière originale, s'est produit dans le cas de cette île un phénomène de coïncidence entre le renforcement décisif d'une véritable colonisation territoriale, à visée plus stratégique (en Méditerranée et dans l'île) que spéculative au sens strict, et la grande vague démographique qui, au XIII<sup>e</sup> siècle, a suscité ou renforcé l'urbanisation dans de très nombreuses régions de l'Europe. Mais, en Corse, le premier essor urbain médiéval de réelle portée apparaît d'origine essentiellement allogène, le véritable progrès quantitatif et qualitatif ayant touché Bonifacio et Calvi et non pas les modestes cités épiscopales anciennes (Aleria, Mariana, Nebbio, Sagone, Ajaccio) qui, dès cette époque, et sauf reprise momentanée sous l'influence de Pise ou de Gênes, sont dans l'ensemble dépeuplées et ne présentent guère de fonctions diversifiées ni même de caractères urbains au sens propre du terme, victimes, notamment, de la montée de l'impaludation côtière, tant à l'est qu'à l'ouest de l'île. De ce point de vue (mais en évitant l'excès d'une formulation trop strictement « culturaliste »), on doit bien convenir avec Y. Kolodny que le Moyen Age corse se définit en particulier par l'« absence d'une civilisation urbaine originale » et par l'affirmation corrélatrice du fait urbain génois à travers la création d'une série de villes forteresses, fondations purement littorales, à la signification éminemment stratégique et qui, loin d'être la « conséquence d'un besoin économique ou social des autochtones », symbolisent dans toute l'histoire médiévale et moderne « l'antagonisme qui sépare deux sociétés à genre de vie opposé ». Le citazioni sono di Kolodny 1962.

<sup>190</sup> Liccia 2019: 186.



comunicazione; le prime due qualità che enuncia, non a caso, sono la musica e la poesia. Le analogie ci paiono in questa fase assai dirette e non meritano ulteriore specificazione. Seguiamo il prosieguo della riflessione di Liccia:

Il y avait donc dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle des Corses qui exerçaient, au moins en Balagne et en Casinca, cette profession suffisamment insolite pour que les rédacteurs de ces tailles aient jugé bon de la mentionner (on trouve très rarement l'indication d'un métier dans ce type de documents). Que faisaient donc nos « bouffons » ? Nous manquons d'indication pour répondre à la question. Musiciens, ils l'étaient certainement. On peut sans doute trouver ici la plus ancienne référence à ces musiciens itinérants dont nous allons parler, parcourant les villages avec leurs instruments à corde ou à vent pour faire danser la population. Conteurs, ils l'étaient sans doute aussi, relatant quelques farces irrévérencieuses ou narrant histoires légendaires ou romanesque, d'où l'éventuel embryon d'un « théâtre dramatique » dans nos villages [...] <sup>191</sup>.

Oltre a confermarne l'ambito di attività nella sfera musico-poetica (benché non in maniera esclusiva), con un'attitudine inoltre cronachistica e narrativa, Liccia descrive un attore che sembra delinearci in maniera del tutto analoga ai “colleghi” peninsulari. Inoltre, l'autore lancia una suggestione quando si domanda se l'azione di questi *giullari* (ma potremmo forse definirli *canterini*?) possa aver costituito una spinta propulsiva nel campo del «théâtre dramatique». Ci viene dunque da domandarci, a nostra volta, se si potessero ipotizzare genesi comuni o influenze reciproche tra gli attori delle varie forme di teatro popolare corso – qui accennato da Liccia –, come la *moresca*<sup>192</sup> e il teatro popolare del Centro-Italia, che ha nei *Maggi* della tradizione e in quelli odierni la sua testimonianza, seppur in contesti radicalmente diversi<sup>193</sup>. Infine, un ultimo elemento peculiare è accennato da Liccia:

Il faut donc se représenter les *giullari* corses sur les places publiques à l'occasion d'une fête, dans la maison de quelque caporal ou le château d'un seigneur corse, comme Renuccio de Leca

---

<sup>191</sup> Liccia 2019: 186-87.

<sup>192</sup> Sull'argomento cfr. Albert-Lorca 1998, 2018; Fabre 1998; Galanti 1949; Lorenzetti e Borghi 1991. Inoltre, interessante l'appunto di Franceschini (2011: 65 in Caocci e Macchiarella 2011), dal quale apprendiamo che Nel conflitto e nell'antagonismo la poesia popolare e improvvisata, come indicano gli stessi termini contrasto, gara o sfida, trova una delle principali ragioni fondative e, analogamente, la dimensione agonistica è centrale nei più arcaici maggi toscani come nella moresca còrsa (Toschi 1976, pp. 473-524)».

<sup>193</sup> Anche Piermario Vescovo (2015: 191) sostiene infatti che: «l'ottava rima – verso dei volgarizzamenti della commedia antica (genere praticato anche da Boiardo e Ariosto) – è inoltre, nelle corti italiane, il verso principale del primo teatro d'impronta romanzesca, di materia prevalentemente mitologica e ovidiana, che la tradizione moderna conosca: dai temi e dagli spazi dilatati, secondo le necessità del racconto, presso soppiantato dalla “traduzione in ottava rima delle stesse Metamorfosi di Ovidio, dalla loro prosecuzione e reinvenzione, e dal saldarsi di questo ramo al tronco della tradizione del romanzo cavalleresco».

qui à la fin du XV<sup>e</sup> siècle « était aussi prompt à mener un bal qu'un fait de guerre ou que la direction de peuples »<sup>194</sup>.

Ritroviamo ancora una volta la presenza di questi attori nei contesti più svariati, dalle piazze di paese nei contesti di festività popolari, quanto presso i castelli dei signori corsi dell'epoca.

Non disponiamo di fonti certe per affermare che la figura del *canterino* sia “sbarcata” in Corsica<sup>195</sup> per influire poi nei secoli nelle forme e nei contenuti dell'espressività popolare isolana. È però assai plausibile immaginare una “contaminazione” socioculturale che ha investito la Corsica tramite i trafficati canali di comunicazione tirrenica, vuoi dall'area comprendente la Toscana e Roma (ma anche Napoli è sempre stato un centro di attrazione per i notabili corsi), vuoi dalla potenza egemone di Genova, con annesso tutto l'arco ligure, fino all'area settentrionale e continentale italiana<sup>196</sup>. D'altronde, i frequenti e ininterrotti legami tra la popolazione corsa e la penisola italiana (così come con la vicinissima Sardegna) sono attestati sin dall'epoca antica, senza soluzione di continuità fino al periodo irredentista del secolo scorso, per diminuire in modo drastico, momentaneamente, solo all'alba del secondo dopoguerra<sup>197</sup>. In effetti, delineando un quadro come quello che ci espone Cancellieri a proposito del passaggio dalla “Corsica pisana” alla “Corsica genovese”, non saremmo affatto restii ad immaginare una perpetua comunicazione e relazione di influenza reciproca tra le due sponde del Mar Tirreno. Poiché:

en dehors de la sphère du politique, il a pu être établi par la recherche contemporaine qu'entre la Corse et la métropole pisane les relations humaines ou commerciales les plus concrètes et souvent les plus déterminantes ont parfois perduré jusqu'à la fin de la période médiévale. Ainsi,

---

<sup>194</sup> L'estratto è di Franzini 2005: 280, in Liccia 2019: 187.

<sup>195</sup> Anche Camilla Cavicchi (2017: 105) si esprime in questi termini: «The *cantastorie*, singers of tales, were widespread across the Italian peninsula and its outlying islands from the thirteenth century onwards». Se quasi sistematicamente non consideriamo la Corsica in questo computo delle isole periferiche, è poiché questa è decisamente uscita dall'orbita italiana col sopraggiungere della Grande Guerra; inoltre, l'isola era già stata definitivamente annessa al continente francese più di un secolo prima, dal 1769, nonostante il processo di integrazione sia stato lungo e travagliato. A quest'altezza storica, invece, è opinione di chi scrive che la Corsica debba essere considerata in tutto e per tutto un'isola “italiana”. Troviamo dunque una parziale conferma di quanto esposto nelle parole della specialista Cavicchi.

<sup>196</sup> Naturalmente non s'intende affatto affermare un'esclusiva prerogativa dei corsi nelle aree italiane, quanto piuttosto affermare un'immediatezza e “predilezione” verso questi territori e destinazioni, data dalle innumerevoli opportunità e vincoli operanti per i corsi di ogni epoca. Tali territori, estremamente vicini sia geograficamente che dal punto di vista linguistico-culturale, hanno sempre costituito un collegamento assai diretto col continente europeo. È ovviamente da non escludere anche l'“approdo” degli isolani in altri territori del Mediterraneo, sia sulla sponda nord (in Provenza e in Francia specialmente) sia nella sponda sud del bacino del suddetto mare.

<sup>197</sup> L'invasione dell'isola ordinata da Mussolini (Novembre '42- Settembre '43) ha suscitato una vera e propria *damnatio memoriae* da parte degli isolani nei confronti dell'Italia. È infatti nei decenni successivi che si è creata la frattura probabilmente più profonda nella storia millenaria in comune tra l'isola Corsa e l'“ecosistema tirrenico” circostante, che per secoli ha costituito il riferimento e l'orizzonte se non unico, immediato e “disponibile” per generazioni e generazioni di isolani. Per i secolari rapporti tra Corsica e *Terraferma* cfr. per esempio Gemini et. al. 2013; per l'occupazione fascista della Corsica cfr. Paci 2015, Carloni 2016; per la storia di questi rapporti cfr. Cini e Biancarelli 2008.

la giurisdizione ecclesiastica di Pisa n'ha reculé que lentement après le *Duecento*, son influence religieuse continuant à s'appliquer au bas Moyen Age, notamment au XIV<sup>e</sup> siècle, dans les *pievi* des diocèses suffragants (Aleria, Sagone, Ajaccio) et même des diocèses septentrionaux (Mariana, Accia et Nebbio qui relevaient de Gênes), en particulier par l'intermédiaire des structures monastiques. Du point de vue économique, on relève aisément une claire permanence des liens commerciaux entre l'île et la cité toscane jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. De même sous l'angle démographique et social, on peut suivre pendant tout le *Trecento* et encore au *Quattrocento* rétablissement d'un fort courant migratoire corse à destination de la ville et du *contado* pisan<sup>198</sup>.

I contatti tra le popolazioni delle sue sponde sono stati assai fecondi per secoli, e la presenza di quelli che Liccia definisce *giullari*, riprendendo la terminologia di Franzini, ci sembra una prova importante, se non di una sicura influenza di una sfera culturale su un'altra – peraltro assai probabile, vista la centralità che le corti italiane quattrocentesche esercitavano in misura variabile sui centri di potere d'Europa - quanto della condivisione di un universo di riferimento comune. È proprio grazie alla condivisione di questo orizzonte comune, caratterizzato dall'interscambio continuo di materiali colti e popolari, e tramite l'azione sottotraccia di *canterini*, *giullari* e – infine – poeti e improvvisatori, che sono giunte fino a noi le tradizioni d'improvvisazione cantata ancora presenti in Corsica e in Centro Italia. Certo, sono numerosi gli elementi che sono andati perduti nel frattempo; uno fra tutti: l'accompagnamento strumentale. Così capillarmente documentato nel contesto italiano quanto comunque accennato in Corsica - laddove strumenti come *cetera*, *cialamella* e *caramusa* sembrano onnipresenti nell'espressività popolare isolana<sup>199</sup> - l'uso sembra essere rapidamente estinto soprattutto a partire dal XIX secolo<sup>200</sup>. Al pari della pratica dell'ottava rima odierna nel contesto centro italiano - dove l'unica tradizione d'improvvisazione cantata

---

<sup>198</sup> Cancellieri 1984: 575-76.

<sup>199</sup> Per un'indagine sull'organologia insulare, cfr. E Voce di u Cumune 1981; e in particolare sullo strumento della *caramusa* vedi Centre de Création Musicale Voce 2015.

<sup>200</sup> Probabilmente l'ultima testimonianza in ordine di tempo in merito all'accompagnamento strumentale di un "repertorio" affine all'improvvisazione poetica, ci è fornito da Eugène Rosseeuw Saint-Hilare, «Troisième lettre sur la Corse», *Le Globe*, 22 juillet 1826, curato da Gherardi (2014, benché qui in 2022: 56). Vi troviamo infatti quanto segue: «Le beau-père de la mariée, l'Orphée du village, était un vieillard vert encore, tailleur de son métier, et improvisateur par-dessus le marché. Si vous n'avez pas vu quelqu'une de ces vieilles mandolines ou guitares à seize cordes, j'aurais assez de peine à vous décrire l'instrument qu'il portait à la main, et qu'on nomme *cetra*, en latin *cithara*. On en joue avec un petit ongle de corne ou de plume, qui sert à pincer les cordes. Le vieux musicien avait une espèce de ritournelle gaie et précipitée, que, sans doute par une longue habitude, il était parvenu à jouer avec assez de légèreté : je remarquai que tous les airs que lui-même ou d'autres chantèrent dans la soirée eurent exactement le même accompagnement. Il faut convenir que ces airs sont très peu variés : c'est une espèce de cantilène assez monotone, et qui par une note grave, sur laquelle on appui fort et longtemps». Alcune interpretazioni potrebbero suggerire che la denominazione *a braccio* possa risalire al periodo in cui l'improvvisazione cantata era accompagnata da uno strumento, appunto, da braccio. Tuttavia, l'altra sfaccettatura semantica dell'espressione, che consiste nell'affermare che far qualcosa "a braccio", o "all'impronta", sembra piuttosto suggerire il carattere essenzialmente improvvisato del "canto a poeta". Come sottolineeremo più volte nel corso dell'elaborato, tuttavia, l'abbandono dell'accompagnamento strumentale del *canto a braccio* è un tema di difficile indagine vista la scarsità di fonti a nostra disposizione. Approfondiremo tuttavia il carattere "orfico" della poesia improvvisata nel corso del capitolo 8. *Il "dono di natura"*.

con accompagnamento strumentale rimane la *terzina* dell'Alta Sabina, che affianca spesso le occasioni più informali dei poeti improvvisatori – l'accompagnamento strumentale è stato abbandonato e pochissimo ne sappiamo in proposito.

Crediamo plausibile che le improvvisazioni poetiche odierne affondino le proprie radici in questo passato lontano, e il progressivo allontanamento della Corsica dalla “sfera d'influenza” italiana sembra, paradossalmente, darcene conferma, visto il peculiare rapporto di “continuità” che si è instaurato tra l'isola e il continente nel lungo arco dei secoli. La tradizione d'improvvisazione cantata ne costituirebbe un testimone incontrovertibile.

### **2.3.1. Dante, Tasso, Ariosto e... Guglielmo Guglielmi.**

Proseguendo sul medesimo argomento e avanzando nell'arco temporale, siamo costretti a soffermarci ancora su ciò che ha caratterizzato il retroterra delle prassi d'improvvisazione poetica dei nostri giorni. Non possiamo infatti esimerci dal rinnovare l'attenzione proprio all'intersezione tra oralità e scrittura, produzione colta e popolare. La ragione consiste nel fatto che questa peculiare dinamica d'intersezione è la medesima che ha permesso di cementare e alimentare quella particolare congiuntura tra la “cultura” musico-poetica “popolare” e la produzione letteraria in tutto il vasto bacino corso-centroitaliano.

Conosciamo la ricchezza della documentazione in ambito peninsulare sul fenomeno della declamazione a memoria di interi capitoli delle grandi opere della letteratura colta, tra cui – come sappiamo – figurano in cima alla lista i capisaldi ariosteschi e tassiani, così come ovviamente l'opera dantesca<sup>201</sup>. Questi capisaldi contribuivano (e in alcuni casi contribuiscono tuttora) alla prassi d'improvvisare dei versi e delle stanze d'ottava (ma non esclusivamente) rimaneggiando il materiale poetico, oltreché a fornire l'orizzonte immaginifico e il panorama culturale di riferimento.

Molto meno conosciamo a proposito della Corsica, a causa della già citata scarsità di fonti. Tuttavia, anche sul suolo insulare disponiamo di una documentazione “rizomatica”, per usare la terminologia di Cristina Ghirardini<sup>202</sup>, laddove qua e là riemergono dall'oblio testimonianze e documenti preziosi attestanti la pratica di versificazione, declamazione o

---

<sup>201</sup> Una delle rilevanti testimonianze, in questo senso, è quella rilasciataci in *Account of the manners and customs of Italy* di Giuseppe Baretti (1769), il quale: «Among the general characteristics of the Tuscans I have already touched upon their love of poetry, and, what is altogether singular in them, their common custom of improvvisare; that is of singing verses extempore to the guitar and other stringed instruments. Both these qualities in them are of a very antient date. The Tuscans were smitten by the charms of poetry to a greater degree than any other people, as soon as their language began to be turned towards verse. One of our old novelists (Franco Sacchetti; if I remember well) says that the common people of Florence used commonly to sing the poem of Dante about the streets, even during the life of that poet whom we justly consider as our first writer of note». Baretti 1769, riportato da Ghirardini 2017: 68-9.

<sup>202</sup> Ghirardini 2017: 57.

improvvisazione. Constatiamo un fatto importante, ovvero che lo studioso corso Eugène Gherardi approccia l'argomento dalla medesima prospettiva. Infatti:

Deux mondes littéraires se rencontraient avec plus ou moins d'harmonie, plus que moins si nous savons nous montrer attentifs. D'un côté, les vastes contrées couvertes de sombres forêts grouillantes et du maquis épais de la poésie populaire, souvent inscrite dans la fragilité de l'improvisation et le caractère volatil de l'oralité. De l'autre, les jardins bien ordonnés de la poésie savante, écrite la plupart du temps, bien que déclamée aussi. Les provinces de ces deux continents, celui du savant et de l'écrit, et celui du populaire et de l'oral, entretenaient entre elles un commerce des plus féconds. Aucun mur n'était érigé entre le monde du savant et celui du populaire, entre le *genus grande* et le *genus humile*. Bien au contraire. Nulle part sans doute aussi fortement qu'en Corse, la littérature savante n'avait irrigué la littérature populaire. Nulle part, la production populaire ne s'était entremêlée de manière aussi inextricable à l'expression savante. Ce système de circulation des pratiques et des connexions littéraires était complexe. Cet écheveau était si vigoureux qu'il est extrêmement difficile, aujourd'hui encore, d'en démêler les fils<sup>203</sup>.

Sebbene forse l'autore sovrastimi il carattere unico della situazione corsa («*nulle part...*»), è altresì vero che nel *milieu* insulare sono perdurati quegli elementi che – al pari di altri contesti, come appunto quello peninsulare – hanno favorito e anzi alimentato la vitalità dei rapporti tra la poesia schiettamente popolare e quella di origine *culta*<sup>204</sup>. Si sostiene qui che la Corsica non costituisca un *unicum*, ma – al contrario – condivide pienamente un certo contesto socioculturale e linguistico con la vicina penisola italiana e con il contesto centro-italiano in particolare. Ritengo che sia proprio un'indagine comparativa a permettere di mettere in luce il *continuum* ininterrotto di pratiche e contesti; al contrario, esiste il rischio dell'esaltazione dell'unicità di un unico contesto, il quale viene slegato dal rapporto vitale che intrattiene con l'esterno<sup>205</sup>. Tuttavia, presso la riflessione di Gherardi tale legame con la *Terraferma* è fatto salvo e, anzi, sottolineato. Proprio per questo, contraddicendo una certa tendenza a considerare il processo di “assimilazione” culturale linguistica isolana in seno al continente francese già a fine Settecento, Gherardi afferma che:

---

<sup>203</sup> Gherardi 2022: 48.

<sup>204</sup> Cirese (1998: 418) affrontava anch'egli l'argomento: «Anche se con margini di oscillazione, insomma, poesia popolare viene sostanzialmente a significare poesie di (o della) tradizione orale. In altre parole la distinzione o contrapposizione tra poesia popolare e poesia culta (o d'arte) appare in gran parte riconducibile alla distinzione o contrapposizione fra tradizione orale e tradizione scritta. (Con il che, sia detto per inciso, la oralità è assunta come caratteristica della popolarità *solo in quanto si contrappone in compresenza socio-culturale* alla scrittualità, se così possiamo chiamarla)».

<sup>205</sup> Argomento tanto più rilevante quando si prende in considerazione il tema dell'“insularità” della Corsica.

Si la poésie corse était marquée par l'Italie, elle l'était en profondeur, dans toutes ses fibres. Elle n'était pas empreinte d'inspiration italique ou italienne comme on le voit écrit ici ou là, mais elle était consubstantiellement italienne de bout en bout<sup>206</sup>.

Prosegue, anzi, sostenendo che, ancora in pieno periodo genovese, «[d]ans tous les écrits que la propagande corse produisit dans la guerre de plume contre Gênes, on entend l'écho de Virgile, de l'Arioste et du Tasse. En filigrane, la *Jérusalem délivrée* est partout<sup>207</sup>».

Possiamo immediatamente constatare come – su questo specifico aspetto qui trattato - le realtà corsa e centro-italiana sembrino quasi interamente sovrapponibili. Gli intellettuali europei che percorrevano la penisola italiana, come sappiamo, ci hanno lasciato numerose testimonianze al riguardo. E questo ci consente oggi di sviluppare la comparazione qui in esame. Se, dunque, come ci informa Gherardi, «l'écho de Virgile, de l'Arioste et du Tasse. [...] La *Jérusalem délivrée* est partout», siamo al tempo stesso a conoscenza che, terminata l'epoca rinascimentale, l'esperienza iniziata con i *cantimpanca* è tutt'altro che finita. Anzi, questa ha forse lasciato una profonda impronta su gran parte dell'espressività popolare, la quale sembra adottare ancora a considerevole distanza temporale i medesimi riferimenti letterari per intrattenere sé stessi o altri ascoltatori. Ghirardini illustra bene questa dinamica, e afferma infatti che i secoli successivi

vedono il permanere [...] di una passione tardo-rinascimentale, quella di intonare le stanze dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata*, pratica che a vario modo si intreccia o vive parallelamente con l'improvvisazione poetica in ottava rima. Non solo i poeti più anziani di oggi ammettono di essere stati lettori appassionati dell'Ariosto e del Tasso, come anche di Dante, Petrarca, e di altri poeti italiani di età moderna e contemporanea [...], ma anche la conoscenza dei poemi cavallereschi mediata esclusivamente dall'ascolto avrebbe sollecitato la capacità di improvvisare versi. E su questo disponiamo di una celeberrima testimonianza che colloca questa prassi a cinque secoli fa, quella di Montaigne, che nel *Journal de voyage* così descrive l'arte poetica di Divizia, la contadina invitata, con tanti altri gentiluomini e gentildonne, alla cena che Montaigne offrì durante il proprio soggiorno ai Bagni della Villa: «Non sa né scrivere, né leggere. Ma nella sua tenera età avendo in casa del padre uno zio che leggeva tuttavia in sua presenza l'Ariosto, et altri poeti, si trovò il suo animo tanto nato alla poesia, che non solamente fa versi d'una prontezza la più mirabile che si possa, ma ancora ci mescola le favole antiche, nomi delli dèi, paesi, scienze, uomini clari, come se fusse allevata alli studi. Mi diede molti versi in favor mio. A dir il vero non sono altro che versi, e rime. La favella elegante e speditissima»<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> Gherardi 2022: 48.

<sup>207</sup> Gherardi 2022: 49.

<sup>208</sup> Michel De Montaigne, *Journal de voyage*, Paris, Gallimard, 1983, p. 464, in Ghirardini 2017: 58.

Se ci interroghiamo sul perdurare di questo particolare “orizzonte di senso”, scopriremo che tale persistenza è attestata ben oltre il secolo dei Lumi o in quello seguente, quanto persino alla profondità storica del secondo Novecento. Giovanni Kezich, durante la sua ricerca sull’ottava rima nell’alto Lazio, affermava infatti che il “poeta contadino” fosse ancora in grado di dare

un saggio della sua preparazione generale, offrendo una stupefacente antologia di precise citazioni da Omero, Esiodo, Virgilio, Ovidio, Dante, Pulci, Ariosto, Tasso, Marino e altri, con una declamazione appena accentata, ma di solito piana ed espressiva<sup>209</sup>.

A questa latitudine storica, tuttavia, si è già registrata una profonda e sempre più ampia divaricazione tra i contesti in esame. Infatti, sebbene anche nel centro-Italia tale domestichezza con le fonti classico-cavalleresche è andata via via scemando, attestandosi oggi ad una conoscenza – seppur rimarchevole – non più così diffusa, in Corsica questo processo sembra essere giunto a compimento già da un secolo. Dando seguito all’esempio celebre della poetessa-contadina Divizia alle prese con l’intellettuale Montaigne e con l’uditorio aristocratico, possiamo ancora riscontrare un’eccezionale condivisione di questi elementi da parte degli strati più umili della popolazione corsa. A questo proposito, Gherardi ci informa che:

Dès le XVIIIe siècle et jusque dans la première moitié du XXe siècle, de nombreux voyageurs attestent la présence en Corse de bergers, illettrés ou bien demi-alphabétisés, récitant des pans entiers de l’*Orlando furioso* de Ludovico Ariosto et de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, mais aussi des *Reali di Francia* d’Andrea da Barberino, des extraits des poèmes de Pétrarque, de Dante, du Cavalier Marin, de Métastase, etc<sup>210</sup>.

Ancora Gherardi, considerando se l’immagine: « d’un pays où versifier était l’affaire – ou le jeu – de tout le monde (Natali 1961, p.9) » fosse un elemento sopravvalutato<sup>211</sup> sostiene che ciò non potesse essere, proprio in ragione del fatto che «[c]’était oublier combien la littérature classique italienne, savante et écrite, avait infusé dans toutes les strates

---

<sup>209</sup> Kezich 1986: 41.

<sup>210</sup> Gherardi 2022: 50.

<sup>211</sup> Gherardi 2022: 51 riporta quest’ulteriore testimonianza: «A la veille de la Révolution française, le poète français Pierre Sylvain Maréchal écrit : ‘En général, la nation [corse] est née, pour ainsi dire, éloquente. Le pasteur les plus chétif pérorer avec une facilité qui rendroit [sic] stupéfaits nos rhéteurs et leurs écoliers. Il connoît [sic] toutes les ressources des figures ; & les tours les plus adroits lui sont familier plus qu’à nos orateurs de profession’» tratta da «Grasset de Saint-Sauveur, Maréchal et Desrais, 1788, tome I, p.10».

de la société corse. Au cours du Premier Empire, l'inspecteur Verard avait sondé dans l'île les profondeurs de cet environnement culturel :

[...] Le poème immortel de Tasse est le sujet de presque toutes leurs chansons. Le berger récite ou chante par cœur, en s'accompagnant d'une guitare à fils de laiton qui est leur [*sic* nell'originale] instrument favori, des tirades de ces poètes dont les ouvrages sont entre les mains des gens de tous les états. S'ils aiment *la Jérusalem délivrée*, c'est parce que ses descriptions, propres à enflammer l'imagination, sont analogues à leur caractère et c'est d'après ce motif qu'ils sont passionnés pour la poésie épique<sup>212</sup>.

Ci sembra difficile non riconoscere una quasi totale sovrapposibilità tra le descrizioni recanti pastori o *paisani* dei villaggi di Castagniccia o Niolu, Capo Corso o Balagna, dalle rispettive testimonianze dei monti della Garfagnana o delle piane dell'agro romano, dei gondolieri veneziani o dei montanari dell'Appennino...

I grandi autori citati in precedenza non possono essere considerati endogeni, in quanto certamente non corsi. Al tempo stesso, non possono neanche essere considerati stranieri, in quanto "provenienti" da contesti di assoluta inter-comprensione linguistica e di implicita condivisione storico-culturale da parte dei soggetti "ricettivi". Se i prodotti qui citati fossero stati chiaramente allogeni sarebbe stato assai difficile un tale successo e capillarità di diffusione. Senza dimenticare che, in questo caso, la Corsica costituisce comunque un territorio se non periferico, certo neanche centrale e strategico, nel momento in cui consideriamo le corti di Ferrara e Firenze come principali luoghi di irraggiamento della letteratura canterina fino al terminare del XV secolo, per poi migrare specialmente dal capoluogo toscano verso i centri di Roma e Napoli.

In che modo, dunque, i popolani corsi possono essere entrati in contatto con tali opere, tanto da padroneggiarle così estesamente e diffusamente?<sup>213</sup> Eugène Gherardi fornisce

---

<sup>212</sup> Verard 2004, vol 4 p.129-130 in Gherardi 2022: 52.

<sup>213</sup> È altresì vero che la declamazione di passi o l'affermazione di conoscere tale o tal'altra opera non costituisce di per sé assicurazione della veridicità dell'informazione. Per esempio, ci informa sempre Gherardi che: «Paolo Matteo della Foata, curé à Bocognano et à Corte, puis évêque d'Ajaccio, fin lettré en latin, italien et français, mais aussi poète truculent *in lingua vernacola* de sa *pieve* d'Ornano, mettait en bémol et ironisait dans les vers dédiés aux bouviers et aux bergers (*Pai bujaggi e pai pastori*). L'ecclésiastique doutait de la compréhension même des textes classiques italiens par des interprètes prétendument incultes et exclusivement corsophone : 'Or léggi ancóra la Straggia dli nacenti / Canta l'amóri, i vóciari, i lamenti / Sa la Matri addulurata / Sa lu Tassu tuttu a menti / Li cumencia e li finisci / Ma li léggi e unni capisci' ». Gherardi ci segnala che, con *la Straggia dli nacenti* si fa riferimento alla composizione postuma di Marino (1632), «très populaire dans toute l'Italie et en Corse»; mentre *La Madre addolorata* «dont la première édition paraît en 1697, c'est une composition en vers de Marcantonio Rimena» (Gherardi 2022: 59-60). Interessante l'ennesima convergenza corso-italiana sul fronte "popolare", in quanto Omerita Ranalli (2009: 198), attraverso la sua conversazione col poeta a braccio Nello Innocenti afferma che: «Un altro autore caro ai poeti popolari è Giambattista Marino, di cui Nello dichiara di conoscere l'*Adone* e la *Strage degli innocenti* [...]; durante l'intervista recita anche alcuni brani del primo canto dell'*Adone*». A questo proposito, Kezich 1986: 34, citando Giannini 1938, ci informa che si tratta di «*Bellissima Istoria di Erode con la Stragge degli Innocenti dove si intende la morte dei suoi figli di sua moglie e di se stesso. Con la fuga di S. Giuseppe in Egitto*. Bologna, metà '800 – 97 ottave. È un estratto del celebre poema di Marino, dell'inizio del '600. Esiste anche un altro poema



ancora una volta una pista d'indagine, che ci permette di entrare più approfonditamente nel contesto insulare:

si nous considérons sérieusement la question, la connaissance de l'Arioste et du Tasse n'avait pas été en Corse le produit d'une invention. Dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, en lien avec les décisions du concile de Trente<sup>214</sup>, la Corse entama réellement sa conversion à l'écrit. L'île s'alphabétisa, grâce essentiellement à l'immense effort éducatif réalisé par l'Église, à travers ses prêtres séculiers, ses franciscains et ses jésuites. Quoi qu'il en fût, il se dessina dans l'île une acculturation intermédiaire entre la production savante transmise par l'écrit, et donc le livre, et la tradition populaire, souvent orale. Si la connaissance de l'Arioste et du Tasse s'est imposée, c'est qu'elle fut relayée dans les petites écoles. C'est donc au contact des clercs enseignants que les jeunes Corses se familiarisent avec les lettres italiennes, et particulièrement avec les vers de l'Arioste et du Tasse<sup>215</sup>.

Ritroviamo per l'ennesima volta, nella disamina di Gherardi, questa feconda e continua interrelazione tra scritto e orale, colto e popolare, che vedremo percorrere tutta la storia dell'improvvisazione cantata.

Seppur quest'azione descritta da Gherardi sia stata essenziale nel processo di trasmissione e diffusione di tali opere in italiano, garantendo così quell'«acculturation intermédiaire entre la production savante transmise par l'écrite, et donc le livre, et la tradition populaire, souvent orale» – si avanza qui l'ipotesi secondo la quale furono proprio quegli attori culturali già attestati anche in suolo corso attraverso la documentazione di Franzini, citata da Liccia, a dare una spinta decisiva in questo senso. Infatti, azzardiamo l'ipotesi che, se presso le *petites écoles* il clero incaricato dell'alfabetizzazione corsa ricorreva a proprio a quelle fonti, è perché che queste fossero già ampiamente diffuse oralmente in occasione delle feste patronali e negli eventi cerimoniali caratterizzanti la realtà contadina, *pievana* e urbana corsa. Si trattava di materiale con la quale gli strati umili della popolazione isolana avevano

---

sullo stesso soggetto, in cinque di settenari, opera di tal Alessio Tarantoni, cieco, cantastorie romano del primo '800». Resta da chiedersi in quale forma quest'opera sia pervenuta in Corsica, se tramite la sua versione originale o queste "traduzioni" popolari citate da Kezich e Giannini.

<sup>214</sup> Interessante a questo proposito l'argomentazione di Kezich 1984: 44: «Nel clima controriformistico che seguì, l'avvenuto "divorzio tra intellettuali e popolo" sembra aver reciso per sempre la possibilità di scambio e comunicazione tra letteratura colta e popolare. Praticamente nessuno dei poeti italiani successivi al primo '600, fino ai giorni nostri, è conosciuto, sia pure di nome, dagli improvvisatori popolari». L'affermazione è tuttavia da precisare, in quanto – successivamente – saranno probabilmente materiali di altra natura a nutrire l'improvvisazione cantata (si pensi per esempio ai *fogli volanti* e alle narrazioni in ottave della tipografia Salani di Firenze, in Italia, e alle varie raccolte di *poesie giocose* pubblicate dalla Stamperia Fabiani di Bastia, in Corsica).

<sup>215</sup> Gherardi 2022: 52. Interessante a questo proposito anche la descrizione ulteriore che Gherardi ci presenta, riguardo alle modalità di insegnamento che si adottavano in queste *petits-écoles* di paese: [...] on y exerçait particulièrement la mémoire : les élèves apprenaient par cœur certains morceaux des poètes latins et italiens ; les deux auteurs de prédilection étaient Virgile et le Tasse. La tradition de cet enseignement a laissé de telles traces qu'il n'est pas rare de rencontrer de nos jours des bergers qui, ne sachant ni lire ni écrire, récitent avec un certain enthousiasme des passages de *la Jérusalem délivrée* (Buisson 1887, 1<sup>re</sup> partie, tome I, p. 581), in Gherardi 2022: 52-3.

già dimestichezza. Si facilitava così l'alfabetizzazione proprio ricorrendo a queste fonti già *maitrisée* in ambito orale. Come argomenta Gherardi:

La réception littéraire de *la Jérusalem délivrée* était immense dans toute la botte italienne, *a pedibus usque ad caput*. Elle l'était dans toutes les couches de la société, de plus humbles aux plus hautes. Des gondoliers à Venise aux marionnettes du théâtre des *pupi* en Sicile, le Tasse était présent sur toutes les lèvres, donnant lieu à des adaptations dialectales.

Comment donc la Corse aurait-elle pu échapper à cette fréquentation séculaire ? Il semblait que ces textes de l'Arioste et du Tasse attendaient les Corses comme leur destination ultime<sup>216</sup>.

La condivisione di un medesimo retroterra linguistico oltreché socioculturale sembra confermata e avallata da queste numerose testimonianze. Si tratta di un *continuum* che avvicina molto il contesto insulare corso con il peninsulare italiano. Come vedremo più avanti, la situazione odierna è figlia di un variare proprio su questo elemento cardine.

Lo stesso retroterra culturale è ampiamente attestato anche da un precoce esempio di *Poesie scelte* ad opera del prete Guglielmo Guglielmi “delle Piazzole d'Orezza” (1644-1728)<sup>217</sup> il quale, in anticipo di un secolo abbondante sulle successive raccolte di *poesie giocose* ad opera dei più importanti intellettuali corsi e non (Viale, Tommaseo, oltreché Carlotti e numerosi altri), pubblica alcuni componimenti sia in lingua italiana che in corso, ben prima – dunque – della celeberrima *Sirinata di Scappinu* contenuta nella *Dionomachia*, di Salvatore Viale. Quest'ultima è considerata la prima opera documentata nella quale figura la lingua corsa, e non è errato, poiché le *poesie scelte* di Guglielmi saranno pubblicate postume solamente nel 1843 e 1852. Tuttavia, si tratta di un esempio ben antecedente all'opera di Viale ed è inoltre testimone di un'eccezionale convergenza di forme e strutture metriche<sup>218</sup>, oltreché dell'intersezione linguistica subito evidente, in quanto redatta in gran parte in italiano. Si tratta di documenti eccezionali non per la straordinarietà dell'esperimento poetico-linguistico, poiché il patrimonio linguistico e metrico erano ampiamente condivisi, come questo documento dimostra; lo sono piuttosto a causa della scarsa documentazione di tipo poetico-narrativo che ci è pervenuta dall'ambito corso.

---

<sup>216</sup> Gherardi 2022: 53-4. Sulla situazione linguistica in Corsica cfr. 7. *La “questione corsa” in ambito linguistico: tratti salienti*.

<sup>217</sup> Seguendo la preziosa sezione dedicata alle bibliografie, redatta da Annalisa Nesi (2020: 848) nell'ultima edizione dei *Canti Corsi* di Tommaseo, «Guglielmo Guglielmi (delle Piazzole d'Orezza 1644-1728), sacerdote, studiò a Cervioni e poi al seminario di Aleria; fu vicecurato di La Parata. Considerato un poeta notevole, scrive in italiano e in corso [...]. La sua produzione è inedita fino all'uscita delle *Poesie scelte* di Prete Guglielmi (Bastia, Battini, 1843) e alla successiva edizione del 1852 (Bastia, Fabiani). Secondo Yvia-Croce (1987, I pp. 148-49) quanto pubblicato è una riproduzione più o meno esatta dei componimenti più noti (non necessariamente i migliori) che circolavano manoscritti».

<sup>218</sup> Per le intersezioni dal punto di vista formale, 6.2.3. *Intersezioni metriche*.

Ad ulteriore conferma di questa capillarità e condivisione del medesimo orizzonte linguistico-culturale, seguiamo ancora Gherardi:

Francesco Ottaviano Renucci [1767-1842], homme des lettres bien connu dans la Corse de la première moitié du XIXe siècle, rappela dans ses *Mémoires* combien son enfance avait été égayée par les poètes populaires en vogue, ces rimailleurs de village et poètes de rue. Renucci mentionnait Tittino di Granaggiola d'Orezza, l'abbé Nebita, les piévans Astolfi et Mezzana, l'abbé Angelo Maria Giannorsi, Rinaldo Pietri et, surtout, l'abbé Guglielmo Guglielmi (1644-1728) : «Pendant ces temps je ne lisais plus que des poètes. Outre les classiques italiens, je faisais mes délices des poésies de chez nous. J'étais surtout enthousiasmé par les chansons de *prete* Guglielmo Angeli [Guglielmi, correzione già in Gherardi] di *E Piazzole d'Orezza*, vice-curé de *A Parata*. Il y avait déjà près d'un siècle que les hommes étaient privés de ce poète authentiquement corse, mais ses poèmes vivaient encore sur toute l'étendue de ce que l'on appelle *A Terra di U Cumunu*. Les jeunes les chantaient et les vieux les récitaient ; jusqu'aux femmes qui en parlaient entre elles !»<sup>219</sup>.

Il documento di Guglielmo Guglielmi, di cui dobbiamo necessariamente stimare la redazione antecedente al primo trentennio del Settecento<sup>220</sup>, è di estremo interesse poiché mette in luce proprio le feconde intersezioni e scambi che intercorrevano regolarmente tra il contesto culturale peninsulare e quello corso, specialmente della *Terra di u Cumunu*, ovvero della Corsica nord-orientale, così geograficamente e culturalmente prossima all'Italia Centrale.

Infatti, oltre a numerosi componimenti in ottave e sestine, ritroviamo qui alcuni componimenti in terzine. Si tratta di vere e proprie terzine dantesche, redatte vuoi in italiano vuoi in corso. Sebbene approfondiremo più avanti l'argomento delle relazioni tra italiano e corso<sup>221</sup>, è chiarificatore trovare in questo documento dei componimenti che si ricollegano direttamente alla tradizione dantesca delle terzine, resa esplicita dall'impostazione formale; dall'altro lato, osserviamo come tale scelta formale non vincoli minimamente un contenuto necessariamente alto, o *cultivé*, ma consenta anzi un componimento vernacolare, riccamente infarcito di corsismi. Apprendiamo, da quanto ci informa l'introduzione al componimento, che si tratta di un'opera che intende fare esplicito ricorso a quante più locuzioni e lessico insulari. In questo modo disponiamo di un ulteriore esempio di intreccio e circolarità di forme e contenuti, i quali sono maneggiati con maestria, in un *continuum* linguistico-

---

<sup>219</sup> Renucci 1997: 127-28, in Gherardi (in Olivesi e Bianco) 2022: 60-1.

<sup>220</sup> Più probabilmente tra il 1716 e la data di morte dell'autore, poiché all'interno dell'opera si parla di due *malannate* (1701 e 1716) causate da una carestia.

<sup>221</sup> Vedi capitolo 7. *La "questione corsa" in ambito linguistico: tratti salienti.*

culturale-formale privo di barriere. Riporterò qui di seguito due esempi, dunque, tratti dalle *Poesie scelte* di Guglielmo Guglielmi; il primo dei quali intitolato *Terzine di varj proverbi corsi e altre sentenze*<sup>222</sup>:

<i>Dice il proverbio buono e praticato</i>	A
<i>Che ad un grand'uomo un piccol don si manda</i>	B
<i>E chi fa quanto può resta scusato.</i>	A
<i>Dice ancor: chi ben serve assai domanda</i>	B
<i>Chi dona per amor vende assai caro</i>	C
<i>E chi sa governar spesso comanda.</i>	B
<i>Chi può e non fa servizio è un empio avaro</i>	C
<i>La carità l'alti peccati smorza</i>	D
<i>L'odio maggiore è quel d'un tuo più caro</i>	C

Come detto, siamo di fronte a delle perfette terzine dantesche, articolate dunque in versi endecasillabi e rima incatenata, redatte nell'italiano corrente<sup>223</sup>. La forma strofica della terzina esprime qui un contenuto, in un certo senso, già popolare, in quanto recante proverbi e modi di dire correnti in Corsica, pur mantenendo un impianto "colto" vista l'adozione della terzina a cui si fa inevitabilmente riferimento al "sommo poeta", oltreché dall'impiego della lingua "veicolare", l'italiano. Come illustrerò in seguito, tuttavia, l'adozione della terzina era da considerare un approccio tutt'altro che unicamente aulico; è attestata infatti, fino alla fine del XIX secolo, una tradizione di versificazione popolare che si articola nella forma delle terzine dantesche. Possiamo averne già una parziale riconferma, peraltro, nel fatto che Guglielmi - nel momento in cui decide di scrivere nella lingua vernacolare corsa - non senta alcuna necessità di cambiare forma strofica, affermando implicitamente la sua fluidità d'impiego nonché probabilmente la sua già esistente adozione in ambito popolare. L'impiego della terzina non vincola quindi necessariamente un contenuto aulico<sup>224</sup>, come si evince dal prossimo estratto.

<sup>222</sup> Guglielmi 1852: 48. Al titolo segue la descrizione: «Non si osserverà in queste terzine che l'ingegno del Poeta in metterli in rima, e non il senso, nè [sic] il soggetto».

<sup>223</sup> Ci chiediamo, altresì, se con la pubblicazione dell'opera avvenuta più di un secolo dopo chi si è incaricato della revisione prima della stesura non abbia rimaneggiato il testo al fine di "aggiornare" la versione dell'italiano. Non ne siamo tuttavia persuasi, in ragione della documentata conoscenza della lingua italiana da parte del ceto notevole corso così come dal clero di cui, Guglielmi, faceva parte.

<sup>224</sup> Come abbiamo visto, peraltro, nella riflessione intorno al Dante popolare e specialmente per la redazione della prima delle tre cantiche, Dante Alighieri aveva già attinto estesamente alle fonti più popolari del suo tempo.

Se il componimento precedente si sviluppava in venticinque terzine, questo è di una lunghezza simile, in quanto è composto da ventitré terzine, così introdotte<sup>225</sup>:

Terzine dove sono ammessi molti vocaboli del dialetto corso, o per meglio dire dei paesani più interni, della Corsica, nei quali si parla il più rozzo linguaggio dell'isola. [...]

Fatte alla richiesta d'un confidente dell'autore, il quale da Roma gli scrisse, che avea fatta una scommessa con una signora la quale vantavasi comprendere il dialetto Corso.

Il tema è una risposta ad un *Balanino* [abitante della Balagna, regione nord-occidentale della Corsica *nda*].

*Quandu serrà bulea lu callarecciu*<sup>226</sup>, A

*Mi venne un scartafacciu*<sup>227</sup>, or bai e rifiata? B

*Puzzava assai più di calafru*<sup>228</sup> e becciu<sup>229</sup> A

*A Paulu Petru affè li s'è incricchiata*<sup>230</sup> B

*Bedemi a cocchie*<sup>231</sup> in sù dizzicheratu<sup>232</sup> C

*E cent'anni li pare una jurnata.* B

*Fa lu tusu*<sup>233</sup>, lu gonfiu e l'imbuffatu<sup>234</sup> C

*Hai fattu venti aspetta pur li caschi*<sup>235</sup>, D

*Chi tu sie dalla lupa imbirtulatu*<sup>236</sup>. C

Come detto, l'autore vuole infarcire questi versi quanto più lessico autoctono in relazione alla scommessa citata nella presentazione. Intende dunque distaccare quanto più possibile il corso dall'italiano, adottando moltissimi localismi. È plausibile che, diversamente, non così tante parole sarebbero state adottate, ma forse piuttosto un compromesso tra la lingua vernacolare e l'italiano<sup>237</sup>. Affronteremo più avanti nel testo gli

---

<sup>225</sup> Guglielmi 1852: 54. Tutte le note di traduzione che seguono, inerenti a questo componimento, sono tratte direttamente dal testo; non sono dunque traduzioni qui realizzate, ma del medesimo autore o di un revisore. La descrizione che precede il componimento lascerebbe pensare che sia stato Guglielmi stesso.

<sup>226</sup> Calle, intendesi qui che il poeta avea deciso non far più versi.

<sup>227</sup> Plico di carta sucido e stracciato.

<sup>228</sup> Erba conosciuta e si nominata dagli abitanti dell'interno della Corsica, la quale è molto puzzolente.

<sup>229</sup> Erba, che fa il frutto come il piso, se non più piccolo.

<sup>230</sup> Incricchiato, significa persuasione, o decisione presa.

<sup>231</sup> Gambe.

<sup>232</sup> Caduto supino.

<sup>233</sup> Insuperbito, irritato

<sup>234</sup> Vano, fastoso.

<sup>235</sup> Successione o ricompensa

<sup>236</sup> Gonfiato.

<sup>237</sup> Peraltro, è di assoluto rilievo l'atto stesso, da parte di Guglielmi, di trasposizione ortografica dell'idioma corso, in uno dei primissimi tentativi a noi giunto. A questo proposito, Toso (2003: 79) afferma infatti che «i primi testi letterari noti in dialetto corso, risalenti all'inizio del XVIII secolo, tradiscono ancora interferenze linguistiche italiane e genovesi che sono in fondo rivelatrici di una reale fatica di attuare il passaggio alla scrittura non tanto di un idioma privo di tradizioni in tal senso, quanto di una parlata della cui trasfusione in un sistema grafico formalizzato si fa ancora fatica, evidentemente, a

elementi pertinenti all'uso della lingua e delle altre forme strofiche. Peraltro, questo modo parodico o satirico di giocare sull'impiego delle lingue e dei dialetti appartiene pienamente alla tradizione dantesca<sup>238</sup>, basti pensare al componimento *Ai faux ris, pour quoi traï aves*<sup>239</sup>, molto affine, per la sua natura di *descort*, *discordo*, al genere della *tenzone*.

In definitiva, questi due esempi tratti dalle poesie scelte di Guglielmi mettono in luce l'assoluta padronanza della forma metrica della terzina dantesca, così come il suo impiego nei piani colto e popolare, come testimoniano i due registri linguistici impiegati al mantenere del medesimo impianto formale; questo elemento può suggerire un'adozione anche in ambito popolare della terzina, al di fuori del prete *orezzinco*; infine, costituisce una tappa intermedia all'esperienza degli *Inferni* popolari a cavallo tra il secolo XIX e XX di cui parleremo più avanti.

### 2.3.2. La poesia arcadica in Corsica? Tra Teresa Bandettini e i "lucchesi"

Proseguendo nella nostra indagine circa la continua interrelazione tra cultura colta e popolare nell'ambito dell'improvvisazione poetica e, tramite questa, delle relazioni tra la cultura corsa e quella peninsulare, arriviamo ad analizzare una particolare convergenza. Un'ulteriore spinta in questo senso la troveremo durante il cosiddetto periodo arcadico, poiché gli improvvisatori (o forse dovremmo dire, le improvvisatrici, vista l'enorme influenza e importanza guadagnata in questo periodo dalle protagoniste arcadiche come Corilla Olimpica, Amarilli Etrusca, Sulgher Fantastici<sup>240</sup>) circoleranno nuovamente nei contesti più aristocratici e salottieri della società europea dell'epoca, alimentando ulteriormente la circolazione dei materiali dell'improvvisazione così come degli interpreti stessi di questa raffinata arte dell'*improvvisar cantando*.

---

individuare una motivazione pratica e simbolica convincente. [In nota, più esplicitamente]: ha valore di richiamo forte all'idiomaticità isolana l'utilizzo ipercaratterizzante delle componenti fonetiche dialettali nelle coeve poesie di Guglielmo Guglielmi».

<sup>238</sup> Ci sembra doveroso segnalare e riportare una notevole analogia in tal senso. Nella rivista corsa *Almanaccu di a Muvra* (1932: 55), che tratteremo maggiormente nel corso del capitolo 6.2.3 *Intersezioni metriche*, possiamo individuare un'interessante *Canzunetta Corsa e francese* (cfr. *Appendice*). Titolo che rende chiaro l'intento bilingue dell'autore (qui indicato come G. L. Geronimi) e – ulteriore elemento sviluppato proprio in terzine dantesche, sebbene non sempre perfette e regolari. Non possiamo conoscere le motivazioni che hanno portato l'autore ad adottare proprio questo assetto metrico fra i tanti disponibili nel repertorio corso, ma l'adozione della rima dantesca per eccellenza sembra suggellare e anzi saldare quest'attitudine parodica qui rilevata nel particolare documento dantesco sopra citato. Riportiamo le prime due terzine di Geronimi, a esclusivo titolo di esempio [tutti i corsivo sono nel testo originale]: «*Va donc petit papier prestu a truvà / La ninfe que j'adore, vezzosa e bella / Et qui, pour son amour, mi fa penà. / Dis lui que je l'adore cum'una stella / Qu'elle fasse attention: nun palisà / Ma chérie bien aimée, miò turturella!*».

<sup>239</sup> Dal dizionario Treccani: «Questa, che al v. 40 è detta 'cianson' (Rime dubbie V), e che infatti della canzone rispetta la struttura metrica, meglio si direbbe un 'descort', in quanto composto in lingua trina (v. 41): vi si alternano il latino, l'italiano e un francese "con forme non ammissibili nel parlare della Francia propria" (Contini), che da taluni filologi (Diez, Bartsch) venne anche inteso come provenzale (prima il Novati, poi il Crescini lo riconobbero per francese). L'alternanza delle lingue corrisponde a quella delle rime» cfr. Chiamenti 1998: 189-207.

<sup>240</sup> Di estremo interesse a questo proposito i contributi di Cristina Ghirardini 2017 e 2020, ove si intuisce, tra le altre cose, l'eccezionalità dell'assenza di interpreti femminili nel corso del Novecento.

Obiettivo di questo elaborato, infatti, lungi dal considerare l'improvvisazione poetica come un "residuo di oralità" da rintracciare presso le popolazioni "marginali", è dimostrare quanto – invece – attraverso i suoi protagonisti questa abbia convissuto con il progressivo affermarsi della tecnologia della stampa e le dinamiche ad essa correlate, usufruendo regolarmente dei palcoscenici più favorevoli, che fossero corti principesche e salotti aristocratici, o crocicchi mercatali e feste di paese. Grazie alla sempre rinnovata *agency* degli attori in gioco, i repertori della poesia sono stati continuamente rimodellati a seconda dei contesti e delle modalità di produzione, con significati e sfide significativamente diverse a seconda delle epoche. Il continuo cambiamento delle cornici storico-politiche non ha affatto impedito alla prassi dell'improvvisazione poetica di prosperare, anzi. Possiamo infatti individuare i profondi cambiamenti incorsi tra il Sette e l'Ottocento come particolarmente rilevanti sotto la prospettiva qui indagata, laddove contesti politici ma anche più propriamente poetico-letterari hanno portato a considerare l'improvvisazione cantata sotto le prospettive d'indagine le più differenti<sup>241</sup>. Come ci illustra chiaramente Andrea Simone

Il filone erudito della poesia estemporanea raggiunse la sua massima diffusione alla fine del Settecento, quando la pratica del "recitar cantando" diventò occasione di interscambio tra professionismo e diletantismo poetico, tra letterati facoltosi e autodidatti di modesta estrazione socioculturale. Il successivo impulso della poetica romantica del sublime trovò ampio riscontro in una "civiltà della conversazione" frivola, elegante e sfaccendata, sedotta dall'esteriorità melata e dall'artificio. La poesia d'occasione, di conseguenza, si canonizzò come un rito mondano: un elegante strumento di lusso e un passatempo galante a beneficio di una audience competente sia di prosodia sia di musica. L'estro artistico si manifestò nel cimento in "accademia", una riunione poetico-musicale convocata in contesti sia pubblici sia privati, a seconda dell'occasione<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> Come si evince chiaramente nei due studi di Ghirardini, il passaggio dall'epoca dei Lumi al Romanticismo ha in un certo senso ribaltato l'interesse verso l'improvvisazione poetica. Poiché se «a cavallo tra Settecento e Ottocento, era considerata un modello di creatività "spontanea", non basata sull'interpretazione di un testo memorizzato, essendo la sua performance strettamente legata al rapporto col proprio pubblico, dal quale riceveva i temi su cui comporre versi poetici. Era un modello di vocalità alternativo a quello della cantante d'opera, interprete della musica scritta da un compositore, un modello che rendeva l'improvvisatrice più libera di impiegare le proprie risorse vocali senza incorrere nell'accusa di aver minato la coerenza di un dramma. L'improvvisatrice condivideva con le prime donne del teatro d'opera una connotazione di "italianità musicale", rafforzando lo stereotipo, agli occhi dei viaggiatori stranieri, di una particolare predisposizione alla poesia della lingua e dell'indole italiana» (Ghirardini 2020: 45); «nel corso dell'Ottocento [...] si smorza la fama degli improvvisatori colti, [ma] non perde interesse agli occhi dei viaggiatori, e anzi suscita rinnovato fascino presso gli studiosi di 'poesia popolare', l'improvvisazione praticata nelle strade e nelle osterie. Roma, Firenze e la Toscana sono ancora i luoghi nei quali più che altrove parrebbe fiorire la poesia estemporanea e, in alcuni casi, i poeti estemporanei vengono finalmente menzionati con i loro nomi e ricondotti a luoghi e storie di vita. Nel 1861 il viaggiatore e scrittore Edmond About pubblica nel suo *Rome contemporaine* una descrizione di un contrasto tra poeti a cui ebbe modo di assistere in un'osteria di Trastevere» Ghirardini 2017: 77.

<sup>242</sup> Simone 2022: 42. Per il testo cardine sull'improvvisazione poetica cantata in questo periodo storico, cfr. Di Ricco 1990.

Il travaso culturale che avviene tramite l'«interscambio tra professionismo e dilettantismo poetico, tra letterati facoltosi e autodidatti di modesta estrazione socioculturale» è dunque ininterrotto nel corso dei secoli, assumendo ogni volta peculiari accezioni e contorni.

In questo contesto, registriamo come la biografia di un'improvvisatrice che ha avuto un ruolo assai rilevante nel contesto della poesia improvvisata in Italia, Teresa Bandettini (1763-1837), converga a più riprese con il terreno corso e, più nello specifico, con la città di Bastia, il porto più importante e prossimo per gli approdi dalle città tirreniche costiere, come Livorno<sup>243</sup>. Infatti, Andrea Simone ci informa che «l'avvio ai palcoscenici di improvvisazione fu preparato da un[a] [...] scelta, effettuata per rimediare alla difficile situazione economica familiare, quando Teresa fu scritturata come prima ballerina al teatro corso di Bastia, accompagnata dalla sorella maggiore»<sup>244</sup>. Inoltre, da una ricostruzione che ne fa Jean-Christophe Liccia apprendiamo quanto segue:

Membre de la compagnie Spighi venue à Bastia d'avril 1781 à mars 1782. La présence en Corse de celle dont on dit qu'elle lisait Dante durant les entractes, et qui fut par la suite une poétesse estimée de la langue italienne, est signalée par plusieurs de ses biographes. Certains auteurs situent son séjour dans l'île autour de l'année 1779 ; en fait, elle est en Corse deux ans plus tard. Née en 1763, Teresa Bandettini danse à 12 ans dans les ballets présentés par Vincenzo Galeotti à Livourne, puis dans ceux de Jean Favier à Sienne et Pise. [...] Elle est première danseuse avec le jeune Urbano Garzia qui présente alors ses premières chorégraphies dans le bourg voisin de Pescia, et qu'elle connaît donc lorsqu'elle vient avec lui en Corse l'année suivante. C'est à Lucques, où elle a passé l'automne 1780 et le carnaval 1781 qu'elle est recrutée pour venir dans l'île, où elle est employée par les chorégraphes Adamo Fabbroni et Jean-Baptiste Martin comme « première danseuse sérieuse ». On peut lire dans les biographies consacrées à Teresa Bandettini que c'est durant son séjour à Bastia qu'elle aurait connu un prêtre génois, nommé Giovanmaria Elena, qui lui aurait enseigné le latin et fait traduire en strophe la première églogue de Virgile. « À seize ans, elle était déjà capable de traduire en strophe les *Métamorphoses* d'Ovide » [...]. Elle fut une personne reconnue des milieux culturels de son temps, soutenue par des hommes de pouvoir tels que le général Miollis ou Christophe Saliceti, auxquels elle dédia quelques unes de ses nombreuses publications<sup>245</sup>.

---

<sup>243</sup> Come afferma Arrigoni, in Gemini et al. (2013: 160): «“Livornu comincia a u Portu Novu” recitava un vecchio modo di dire corso ed effettivamente Bastia era il principale centro marittimo verso l'Italia e in particolare verso la città toscana. Già nel 1836 il '*Napoléon*' collegava l'isola con Livorno in circa otto ore tanto che si diceva che un viaggiatore “peut déjeuner à Bastia et le soir aller en Italie au grand opera”. Questo non riguardava certamente la massa degli immigrati toscani che dal 1840 viaggiavano sulle navi della Compagnie Insulaire de Navigation dei fratelli Valery».

<sup>244</sup> Simone 2019: 109.

<sup>245</sup> Liccia 2019: 640.



Come apprendiamo dalle parole di Liccia, una parte non trascurabile della formazione di Bandettini è avvenuta proprio in Corsica. L'iniziazione all'arte dell'improvvisazione è stata precoce e coadiuvata dalle frequenti letture dei classici di riferimento. Infatti, sappiamo che nonostante le modeste origini beneficiò di una formazione da autodidatta improntata allo studio dei classici, in linea con il gusto filologico di stampo illuministico. Come ci informa Andrea Simone, «nell'essenziale biblioteca familiare, accanto alla mitologia classica, non mancava la *Divina Commedia* insieme a opere di Petrarca, Tasso, Metastasio e Goldoni. La lettura del poema dantesco cominciò in piena adolescenza, ispirata dalle declamazioni “a braccio” eseguite dalla madre<sup>246</sup>».

Non passa allora inosservato il passaggio in cui Liccia ci informa che sarebbe stato Giovanmaria Elena, un prete genovese, a insegnarle il latino e a farle tradurre una strofa della prima egloga di Virgilio, nel periodo durante il quale la giovanissima Bandettini era ingaggiata come ballerina presso il Teatro di Bastia<sup>247</sup>. Ci troviamo ancora una volta nell'orizzonte di riferimento per il quale i poeti antichi come Virgilio e Ovidio costituiscono la base per arrivare poi a Dante, e che a sua volta conduce agli autori successivi come Ariosto e Tasso. Il contesto urbano *bastiaccio* sembra assolutamente permeabile a queste influenze che, come detto, costituiscono un orizzonte ampiamente condiviso. I Bastiesi dell'epoca possedevano anche una diffusa e approfondita cultura musicale caratterizzata dalla grande popolarità del teatro d'opera, ove – fino alla sua distruzione da parte dell'esercito tedesco nel 1943 - vi veniva rappresentata ogni settimana un'opera diversa<sup>248</sup>.

Ed è proprio sul solco di Dante Alighieri che cerchiamo ancora di far emergere questi legami e contatti tra poesia colta e improvvisazione, tra improvvisazione e poesia popolare. Teresa Bandettini, infatti, di cui «on dit qu'elle lisait Dante durant les entractes» è stata molto più di questo: conoscitrice raffinata, ha mostrato a più riprese una padronanza approfondita dell'opera dantesca. Dai documenti dell'epoca e dall'importante lavoro di Alessandra Di Ricco (1990) dedicato proprio all'improvvisazione in periodo arcadico, sappiamo che si esibì nei contesti più prestigiosi del tempo, raccolse gli elogi di personaggi illustri e nel marzo del 1794 entrò nell'*Accademia dell'Arcadia* con il nome di *Amarilli Etrusca*. La brillante verseggiatrice accrebbe e consolidò la propria fama durante un entusiasmante tour

---

<sup>246</sup> Simone 2022: 43.

<sup>247</sup> Per una conoscenza più approfondita sui teatri di Bastia e in Corsica in generale, cfr. il già citato Olivesi e Bianco 2022.

<sup>248</sup> Cfr. i due contributi ciascuno di Nigaglioni e Jurquet, così come quello a firma di Liccia, tutti contenuti nel volume collettaneo curato da Olivesi e Bianco 2022; vedi anche il catalogo della mostra *La Corse et la musique*, 2013 realizzata al Musée de la Corse, consultabile al link: <https://www.museudiacorsica.corsica/fr/expositions/la-corse-et-la-musique-entre-tradition-et-modernite/> consultato il 17/03/2023.

della Toscana, dove fu accolta con ammirazione dai pubblici di Pistoia, Livorno, Lucca e Firenze<sup>249</sup>.

La traiettoria biografica di un'improvvisatrice riconosciuta come Bandettini, che ci conduce dalla Toscana alla Corsica andata e ritorno, ci induce a pensare quanto forme, contenuti e modalità inerenti all'improvvisazione poetica fossero in continua circolazione. A costituire ragione di ammirazione presso gli uditori delle improvvisazioni di Bandettini erano specialmente le "esegesi" dantesche eseguite rigorosamente in rima e *all'improvviso* dalla poetessa. Come ci rivela ancora Simone:

La cronaca di un'accademia pistoiese restituisce il profilo di un'artista completa, padrona dei temi classici e in possesso sia di ottime doti interpretative, soprattutto nella resa naturalistica di stati emotivi contrastanti, sia di una versificazione chiara e raffinata. Dopo la descrizione del prodigioso mito di Pigmalione, Bandettini mise in scena, con intercalare a rima obbligata, il tragico sentimentalismo del mito di Alceste e Admeto.

«Fece poi sentire tutto il patetico, e il terribile della morte del Conte Ugolino con le parole, e i colori di Dante. Lo seguì a passo a passo, lo parafasò, e (se è permesso di dir tanto) lo rischiarò specialmente nel racconto del sogno. Questa sola Poesia avrebbe potuto formare il nome, e assicurare il credito di un gran Poeta, a cui fosse costata tempo, studio e lima; detta poi all'improvviso sembrò cosa quasi sopra naturale»<sup>250</sup>.

L'uditorio fu colpito in particolar modo dalla modalità con cui la poetessa illustrò approfonditamente l'episodio del Conte Ugolino, arrivando a effettuare una vera e propria parafrasi del testo. Inoltre, come stiamo per vedere, segue fedelmente i versi di Dante rispettandone precisamente le parole e il registro. Come ci informa ancora Andrea Simone, la restituzione limpida e puntuale dei passaggi più oscuri del brano dantesco ha l'effetto di moltiplicare il valore dell'esecuzione. Infatti:

L'incontro tra Alighieri e Ugolino è illustrato da Bandettini con un'aderenza a volte letterale alle terzine infernali, evidente nella ripetizione di singoli termini ("cappello", "pecca", "secca"), distici ("fero pasto", "retro guasto") o espressioni emblematiche ("sollevò la bocca"). Il riuso "rispettoso" del testo d'origine, mediato dall'adozione di una forma metrica "cantilenante", è emblema di un'esecuzione fedele alla linea classicista e agli archetipi della tradizione letteraria<sup>251</sup>.

---

<sup>249</sup> Cfr. Simone 2019, 2022; oltre a Di Ricco 1990; Ghirardini 2017.

<sup>250</sup> La citazione è tratta da Di Ricco 1990: 202-3, in Simone 2022: 45.

<sup>251</sup> Simone 2022: 43-4.

La conoscenza approfondita dell'opera dantesca dimostrata da *Amarilli Etrusca* e la sua presenza in Corsica potrebbero essere uno snodo, nel paragrafo dedicato, alla comprensione della tradizione degli "inferni popolari" presso alcuni poeti corsi come *Natalellu di Rusiu*, attestando una pressoché ininterrotta trasmissione della *Divina Commedia* in ambito insulare, arrivando così ad accertarne una assiduità anche presso i ceti più umili della popolazione dell'Isola.

Il periodo in cui Bandettini operò come poetessa-improvvisatrice, inoltre, non fa alcuna eccezione alla secolare e pressoché ininterrotta emigrazione corso-toscana, in ambo i sensi, che nei secoli ha contraddistinto le popolazioni di questi territori, caratterizzando sia i ceti notabili che la gente più umile. Senza azzardare una sintesi di questi complessi e variegati scambi, per il quali si rimanda a studi più approfonditi e dedicati<sup>252</sup>, Philippe Pesteil conferma che:

Dès le XVIIe siècle, l'apport d'une main-d'œuvre toscane, principalement destinée à la construction des terrasses visant à réduire les pentes et à limiter le ruissellement, a été décisif pour la Corse, tant pour l'essor économique que pour la constitution des paysages. S'il a été gommé par la mémoire collective, il détermine la continuité des flux migratoires à but économique qui ne se démentiront pas du XVIIe au milieu du XXe siècle<sup>253</sup>.

La presenza dei lavoratori, spesso stagionali, provenienti in gran numero e con regolarità specialmente dalle zone appenniniche del pistoiese, ma specialmente dalla "lucchesia", finirà per determinare l'appellativo che i corsi riferiranno a tutti gli italiani in generale: "Lucchesi"<sup>254</sup>. Tale provenienza è dovuta in particolar modo dal *savoir-faire* che questi immigrati si portavano dietro, in quanto specializzati taglialegna, segantini, ma specialmente carbonai<sup>255</sup>. Adriana Dadà afferma in proposito:

---

<sup>252</sup> Per una valutazione della storia contemporanea delle migrazioni di ingresso in Corsica, vedi Dadà 1993, 1995; Pesteil 2009, così come Géa et al. 2006; Graziani A.-M. 2012 affronta prevalentemente la migrazione corsa in Italia Centrale dall'epoca medievale fino alla storia moderna; in Gemini et al. 2013, si approfondisce un profondo arco storico di scambi e relazioni tra Corsica e Toscana, menzionando anche la prossimità tra l'isola e l'Università di Pisa, da sempre tra le primissime destinazioni per gli isolani di alto rango; oltre naturalmente alle opere di Cini 2006, 2009 specialmente nei complessi rapporti tra esuli italiani in Corsica e notabili corsi in Toscana nel corso del XIX secolo.

<sup>253</sup> Pesteil 2009: 63.

<sup>254</sup> Pesteil 2009: 66 : «Ceux-ci sont génériquement dénommés *i Lucchesi*, le particulier valant pour le général, allusion à l'important contingent au début du flux migratoire des travailleurs originaires de la province de Lucques, en Toscane. L'interjection *o Lucchisò* vaut comme un rappel des origines non autochtones de l'interlocuteur ; sa variante *o Sardò* constitue son équivalent plus usité pour la Corse-du-Sud, où la présence des Sardes domine».

<sup>255</sup> Cfr. Il contributo di Arrigoni, in Gemini et. al. 2013: 154, il quale sostiene che: «Tali emigranti erano impiegati soprattutto nei lavori agricoli (ad esempio, nella cura dei vigneti di Capo Corso), in quelli boschivi (in particolare boscaioli e carbonai, un lavoro ad alta specializzazione), in quelli legati ad infrastrutture (costruzione di strade, ferrovie, ecc.). Lavori umili e faticosi, ma che spesso richiedevano un alto livello di specializzazione, come quello del carbonaio: i carbonai pistoiesi erano particolarmente ricercati per la loro bravura ed emigravano non solo in Corsica, ma anche in Sardegna, in tutta l'area tirrenica fino alla Calabria, nella Francia meridionale, in Tunisia ed Algeria [...]».

Con i dati che si possono rintracciare per alcune aree [in particolare Lunigiana, Garfagnana e Appennino Pistoiese], risalendo fino al Seicento, si viene configurando il fenomeno della emigrazione periodica e stagionale come una caratteristica stabile del tessuto economico dell'area, con la funzione di integrazione costante del reddito familiare attraverso lavori fuori zona di boscaiolo, carbonaio, bracciante, venditore ambulante e, quando non c'erano alternative, suonatori girovaghi, mendicanti e vagabondi<sup>256</sup>.

Questi lavoratori stagionali hanno contribuito in maniera assolutamente rilevante ad alcuni segmenti dell'economia insulare, così come al mantenimento di alcune mansioni di gestione del territorio che – a causa della forte emigrazione corsa nel continente francese a partire dal XIX secolo – rischiavano di rimanere inadempite<sup>257</sup>.

Si sostiene qui l'ipotesi secondo la quale, tramite i continui e regolari spostamenti di persone dalla penisola alla Corsica<sup>258</sup>, oltre alla cultura materiale e specialistica del lavoro si trasmettessero e contaminassero anche elementi e prassi della cultura e della poesia popolare. Oltre a boscaioli e braccianti, la studiosa Dadà fa esplicito riferimento anche a «venditori ambulanti [...], suonatori girovaghi».

Se consideriamo la parabola di Teresa Bandettini, anch'essa proveniente da una famiglia assai umile e con gravi problemi di sostentamento - non trattandosi peraltro di un caso isolato - possiamo facilmente immaginare come, forse, anche questi carbonai o boscaioli potessero essere “testimoni” o portatori di prassi poetiche o versificatorie vive presso i loro luoghi originari, ma altresì vive e praticate anche in Corsica. Possiamo agevolmente immaginare, sulla base delle premesse espresse nei paragrafi precedenti, un'inter-comprensione non solo sul piano linguistico, ma anche poetico-improvvisativo.

---

<sup>256</sup> Dadà 1993: 494. L'autrice ci rivela un'ulteriore dimensione, di notevole interesse. Riferendosi alle mansioni precedentemente citate, afferma che si tratta di «Lavori [...] che di solito spettavano al padre di famiglia, coadiuvato dal figlio maggiore, o al fratello più grande con un altro fratello, nel caso di mancanza del capofamiglia. Le conseguenze sul piano economico e sociale non erano di poco conto: basti pensare, ad esempio, al ruolo delle donne nella gestione familiare e alla loro importanza anche nella successiva gestione economica delle risorse guadagnate con il lavoro fuori casa dal marito o da loro stesse, nel caso non infrequente che facessero lavori di domestiche, balie da latte, o partissero anch'esse al seguito del marito, del genitore o del 'padrone' come venditrici ambulanti» (*ibidem*).

<sup>257</sup> Ancora Pesteil 2009: 65-7 : «Ainsi les Italiens participent à tous les grands chantiers qui s'ouvrent en Corse (construction du chemin de fer, percement et élargissement des routes) ou à l'essor de l'industrie (usines de tanin, scieries...). Ils fournissent également un important contingent à l'artisanat en tant que maçons. Mais ils continuent plus classiquement à constituer une force de travail importante pour le monde rural. Soulignons leur spécialisation dans le domaine du charbon de bois où des équipes structurées autour d'un caporal réalisent l'ensemble du procès de production, de l'abattage des arbres à l'acheminement du combustible. En définitive, on les retrouve partout où il existe une offre de travail, généralement peu qualifiée, peu rémunérée et physiquement dure [...]. Cette compétence a permis de reconduire des activités qui se seraient éteintes dans les villages sans leur reprise par des familles immigrées qui y ont fait souche. Il en est de même pour les activités maritimes dont on sait le peu d'engouement qu'elles rencontraient en Corse, à l'exception du Cap : la pêche est souvent pratiquée par des familles d'origine napolitaine ou sarde. En ville, elles fournissent nombre de petits commerçants, artisans en particulier dans les métiers du bâtiment et des finitions».

<sup>258</sup> Siamo costretti ad escludere qualunque tipo di riflessione sulle reciproche influenze tra Sardegna e Corsica, poiché richiederebbe una sede dedicata. Al tempo stesso, è di assoluto rilievo l'indagine intorno alle relazioni reciproche tra la Corsica e Roma, così come con le aree a nord di Tuscia e Maremma, così strettamente legate a loro volta alla migrazione stagionale di lavoratori provenienti dall'Appennino Pistoiese (cfr. Gemini 2013), ma anche dal Casentino; a questo proposito rimando al lungo lavoro di documentazione effettuato da Mario Spiganti nel territorio casentino.

Non è forse dalle medesime regioni montane che proveniva anche Beatrice Bugelli di Pian degli Ontani, che tanta impressione esercitò su Niccolò Tommaseo<sup>259</sup> (anch'egli, a sua volta, riparato in Corsica)? Bandettini, seppur divenuta una prestigiosa interprete, riferisce del retaggio materno e popolare come base della sua parabola d'improvvisatrice aulica<sup>260</sup>. Come infatti ci suggerisce Cristina Ghirardini:

è tuttavia finora considerata l'attività degli improvvisatori celebrati in accademie e teatri disgiunta da una prassi popolare che varie fonti settecentesche collocano in particolare in Toscana e a Roma, pur riconoscendo che tutta la penisola era ben predisposta, forse proprio per il mai sopito interesse per la declamazione dei poemi dell'Ariosto e del Tasso. Ritengo che tale prassi popolare si sia mantenuta sino ad oggi, assorbendo, forse tardivamente e attraverso varie 'rimediazioni', alcuni dei tratti 'spettacolari' dell'improvvisazione aulica sette e ottocentesca. Il legame a doppio filo con la prassi di cantare ottave memorizzate, dell'Ariosto o del Tasso o di altri poemi e componimenti da cantastorie, costituisce il filo conduttore che porta alla prima metà del xx secolo<sup>261</sup>.

Le testimonianze che ci sono pervenute circa la declamazione a memoria delle ottave di Tasso e Ariosto in Corsica ha senza dubbio cementato e alimentato la prassi d'improvvisazione poetica che si è sviluppata nella forma emica dello scambio denominato oggi come *chjam'è rispondi*; pratica culturale che, nella sua variante di provenienza, dobbiamo immaginare ampiamente condivisa con i *lucchesi*, i quali costituiranno una presenza più o meno costante dal XVII secolo<sup>262</sup> fino ai primissimi decenni del Novecento<sup>263</sup>.

---

<sup>259</sup> Da Ghirardini (2017: 79-80) che ricostruisce gli avvenimenti citati: «È proprio Tommaseo che la incontra per la prima volta il 31 ottobre 1832, a seguito della sua *Gita nel Pistoiese*, compiuta tra il 19 e il 24 ottobre dello stesso anno, e che ne dà una descrizione non lontana da quella di Divizia, giustificando la prontezza nel verseggiare, anche in questo caso, con la familiarità con i poemi cavallereschi: "Feci venire di Pian degli Ontani una Beatrice, moglie d'un pastore, donna di circa trent'anni che non sa leggere e che improvvisa ottave con facilità, senza sgarar verso quasi mai: con un volger d'occhi ispirato, quale non l'aveva di certo Madama de Sade. [...] Nel contrasto di chi le risponda, la Beatrice s'infiamma; e resiste ore intere a cantare, sempre ripigliando la rima de' due ultimi versi cantati dal suo compagno. Donna sempre mirabile; meno però, quando si pensa che il verseggiare è quasi d'istinto ne' tagliatori e ne' carbonai di que' monti. [...] La poesia in que' poveri montagnuoli pare un bisogno. Leggono il Tasso, molti senza intenderlo; e persona degna di fede mi attesta d'aver trovato a un pastore dell'alpe l'*Adone* del cav. Marino. Pascolando le pecore o per passar tempo o per isfogare l'affetto, cantano i versi che impararono da bambini: e v'è chi ne ha la memoria piena. Molti me ne disse la Beatrice: una donna di Cutigliano di nome Umiltà, o, come lassù la chiamano con elissi poetica, *Umile*, me ne disse non pochi: e molti un contadino del *Melo* che sa pure a mente e ottave del Tasso e versi contro i francesi, e altre cosucciaccie stampate» [corsivo nell'originale].

<sup>260</sup> Simone 2019; Di Ricco 1990.

<sup>261</sup> Ghirardini 2017: 61.

<sup>262</sup> «La Repubblica di Genova, già nel XVII secolo, con lo scopo di ripopolare l'isola, aveva richiamato braccianti "lucchesi" nella paludosa piana di Aleria». Arrigoni, in Gemini et. al. 2013: 170.

<sup>263</sup> Importante a questo proposito l'*excursus* che propone Ravis-Giordani (2003: 456): «l'immigration. Elle fait partie de l'histoire de l'île depuis des siècles. Toscane longtemps, puis plus largement italienne, elle est depuis une quarantaine d'années à dominante maghrébine. Si je l'évoque c'est pour deux raisons. La première c'est que la Corse, depuis son annexion au royaume de France, a été un *Mezzogiorno* avorté. Elle a joué pendant les deux derniers siècles – et surtout depuis la crise générale qui a frappé l'agriculture traditionnelle et l'industrie naissante – le rôle de « sas » économique et social entre l'Italie et le continent français. Les Corses les plus pauvres, trouvent un débouché dans l'armée et

Ciò che possiamo avanzare come certo è che la popolazione corsa non abbia mai vissuto questi riferimenti culturali come estranei<sup>264</sup>, alieni, né tantomeno come qualcosa di imposto da una forza straniera egemone, come invece accaduto spesso nella storia di quest'isola; a dimostrazione di una medesima prospettiva condivisa tanto con i più illustri autori della letteratura italiana del periodo d'oro, quanto con i migranti economici *lucchesi* impegnati nei boschi della Castagniccia. Infatti, secondo Eugène Gherardi:

Pendant toute la période moderne, au moment où l'Italie remplit les bibliothèques européennes de ses poètes, les Corses trouvèrent chez l'Arioste et chez Tasse une partie essentielle des représentations symbolique qui non seulement peuplaient, mais gouvernaient aussi leur imaginaire culturel collectif<sup>265</sup>.

Con la traiettoria di Teresa Bandettini e dei *lucchesi* registriamo, seppur indirettamente, un continuo travaso di modalità poetiche tra diversi piani e contesti, oltreché in maniera assai simile tra le due sponde del Tirreno.

Sono peraltro attestati molti “poeti popolari” sul suolo corso, quasi tutti della generazione successiva o coeva a quella di Bandettini. Naturalmente non si vuole qui intendere una diretta influenza dell'una sui molti poeti isolani, quanto piuttosto della condivisione di un medesimo retroterra che, tra Sette e Ottocento, era ancora vivace e foriero di creazione poetica e ricco di significati. Eugène Gherardi ci informa infatti che

Nombreux furent ces poètes actifs qui laissèrent un nom et dont la notoriété avait franchi les confins de leurs villages d'origine et de leurs contrées natives. Sans aucun caractère exhaustif, citons encore Lisandru Ambrosi de Castineta (1798-1842) ; Angelo Santo Marcucci (1789-1864) , dit « Grillettu », de San Martino di Lota ; Anton Leonardo Massiani (1816-1888) de Novella ; Ugo Peretti de Levie (1747-1838); Alessandro Petrignani (1785-1813) de Venzolasca; Don Giuseppe Straforelli (1756-1838) de Bastia; Teseo Santini di l'Alzi de San Damiano d'Ampugnani; Natalellu Sarocchi de Rusio, etc<sup>266</sup>.

---

l'administration coloniales. Les immigrés italiens qui viennent les remplacer pour les travaux des vignes, la coupe des bois, la fabrication du charbon de bois forment une main d'œuvre plus vulnérable et plus docile. Ils ont contribué jusqu'à la Seconde Guerre mondiale à la survie d'un système économique sclérosé, qui a profité à la bourgeoisie rurale corse, mais a retardé de plusieurs décennies la modernisation de cette agriculture».

<sup>264</sup> Le prossimità linguistiche sono notate anche da Ungaretti (1961:146) nel suo viaggio in Corsica, nel capitolo intitolato significativamente “A veglia con Torquato Tasso” quando osserva: «Dicono *folà* e *nimu* come Pea [l'amico poeta lucchese Enrico Pea, uno dei reinventori della tradizione dei *Maggi* nel periodo tra le due guerre]. Ungaretti argomenta inoltre, in modo assai rilevante per la nostra ricerca: «Sono narratori nati, e usano una lingua ritmica; parlano quasi in ottave».

<sup>265</sup> Gherardi 2022: 54.

<sup>266</sup> Gherardi 2022: 61.

Possiamo inoltre osservare che quasi tutte le provenienze di questi poeti rientrano nel quadrante nord-orientale dell'isola, in quanto: Castineta, Venzolasca, San Damiano d'Ampugnani, Rusio, si trovano in Castagniccia (considerandola ora nella sua accezione più estesa; la regione storicamente più popolata dell'isola); Novella, diremmo che è proprio all'ingresso della Balagna, poco a ovest della micro-regione del Nebbio, alle spalle di Bastia; San Martino di Lota è nel "primo" *Capicorsu*; e anche la stessa Bastia rientra in queste provenienze. Si tratta di una vasta regione che ha proprio in Bastia il suo principale riferimento urbano, là dove Bandettini ha soggiornato un periodo esibendosi nelle declamazioni ed "esegesi" dantesche tramite le sue raffinate conoscenze e l'"alto ingegno" dell'improvvisazione; ed è precisamente dove tanti *lucchesi* sbarcavano dalle imbarcazioni provenienti dal porto di Livorno<sup>267</sup>, diretti esattamente nelle regioni premontane sopracitate per svolgere il lavoro che li aveva condotti sull'isola. Sulla scia di questa affermazione, non possiamo non citare un caso di corrispondenze contenutistiche quasi "clamoroso". Nella fattispecie, riporto quest'eccezionale coincidenza. Gherardi (1995: 12), riprendendo J.B. Marcaggi (1926: 12) ci informa del seguente fatto:

l'episodio rammentato nella seconda quartina del nostro primo sonetto ci è stato raccontato e dato per vero da un vecchio e originale *marianincu* [abitante di Mariana]. Prete Guglielmi, rivale in poesia di un tale sarto, l'avrebbe un giorno stuzzicato con questi due versi<sup>268</sup>:

*Se tu s'è tantu sartu che pueta,  
Corciu villutu, disgraziata seta!*

Nello stesso modo, Corrado Barontini<sup>269</sup> riporta il fatto seguente: «A Limano [Bagni di Lucca, LU], Beatrice sfidata da un sarto a contrastare con lui, poneva fine al divertimento con una chiusa di questo tenore:

*Se tu se' sarto quanto sei poeta,  
povero panno e disgraziata seta».*

Riteniamo che si tratti, piuttosto che di distici pronunciati direttamente da uno all'altro poeta, di quelle «chiuse importanti venivano riportate come proverbio<sup>270</sup>» e, non a

---

<sup>267</sup> Ce ne dà uno scorcio anche Ungaretti 1961, ancora negli anni '30 del Novecento.

<sup>268</sup> Traduzione dall'originale: «l'episodiu mintuvatu ind'a seconda quartina di un nostru primu sunettu c'è [sic] statu contu e datu per veru da un vecchju e originale marianincu. Prete Guglielmi, rivale in poesia d'un tale sertoru, l'averebbe un ghjornu stuzzicatu con sti dui versi: [...]».

<sup>269</sup> Barontini 1999: 67. L'autore ricostruisce la catena di citazioni: originariamente in Pisaneschi 1912, ripreso a sua volta da Bellucci 1986: 58.

<sup>270</sup> Betti 2023, in occasione del ciclo di incontri svoltisi a Colognole (FI), dedicati all'ottava rima.

caso, «raccontato e dato per vero da un vecchio» abitante che ne aveva conservato la memoria. Possiamo ipotizzare una circolazione di questi materiali sulle due sponde del Tirreno, specialmente tramite la migrazione regolare e stagionale dei *lucchesi*, messa in luce finora. Sulla base di questi collegamenti si è cercato pertanto di ricostruire un contesto fatto di continui scambi e relazioni su più livelli, come indicato dai casi di Bandettini, esemplare, e dell’“epopea” dei *lucchesi* in terra corsa.

Tralasciando per il momento il periodo delle *poesie giocose*, che tante di queste intersezioni mette in luce<sup>271</sup>, soffermiamoci adesso sui cosiddetti *Inferni* popolari, i quali vanno in un certo senso a suggellare questa circolarità di forme e contenuti, così come a confermare l’esistenza di questo orizzonte linguistico e culturale condiviso, chiudendo questa prima fase del nostro lavoro.

### 2.3.3. *Gli Inferni popolari in Corsica*

Giunti a questo punto della nostra riflessione, e testimoniando dunque l’ininterrotta condivisione di alcuni generi e contenuti sul suolo corso provenienti dal vicino contesto peninsulare, possiamo identificare ulteriori ed interessanti “tracce” della presenza dell’opera di Dante, in questo caso, presso alcuni esponenti del popolo corso. Indagheremo sia alcune strutture formali che ci sono pervenute tramite la raccolta di documenti orali, sia i contenuti e sul loro più o meno esplicito richiamo dantesco. Ricordiamo che accertare il filo rosso che ha unito questi contesti e le complesse relazioni tra oralità e scrittura è da considerarsi propedeutico per una comprensione diacronica delle prassi di improvvisazione cantata ancora oggi presenti. Senza arrestarsi al “presente etnografico”, cerchiamo di restituire la profondità storica di queste tradizioni, e così infine cogliere al meglio il senso profondo dell’*agency* degli interpreti odierni.

Partendo da un’indagine da un punto di vista prettamente formale, è interessante rilevare come Edith Southwell-Colucci, nel suo *Canti popolari Corsi*<sup>272</sup>, riporti ben tre “componimenti” eseguiti e trascritti nel perfetto assetto metrico della terza rima, dunque perfettamente sovrapponibile alle terzine dantesche. Si tratta, nello specifico di tre *Serenate* la cui autrice ci informa essere state «dette da Susanna Antonelli (Castello di Rostino, 1928)». Come detto, si evince che si tratti di tre componimenti orali (di cui più precisamente due intitolati *Serenata* e uno, giustappunto, *Terzine*), per un totale di quarantotto terzine, in perfetto stile dantesco, in versi endecasillabi e con rima ABA BCB CBC ecc.<sup>273</sup> Attraverso

---

<sup>271</sup> Ne parleremo come detto nel paragrafo dedicato alla metrica: 6.2. *La metrica*.

<sup>272</sup> Cfr. Southwell-Colucci, 1933: 11-13; 16; 19-21.

<sup>273</sup> Nel medesimo modo delle terzine composte da Guglielmo Guglielmi citate in precedenza.



un esame più attento, si possono notare alcune iper o ipo-metrie, le quali - trattandosi con estrema probabilità di una declamazione orale – possono essere imputate a imprecisioni di trascrizione così come alla memoria fallace del “testimone”, di cui – tuttavia – non abbiamo informazioni aggiuntive nel documento di Southwell-Colucci.

Ecco che, quindi, ci confrontiamo con un “repertorio” di componimenti orali che mantiene la traccia evidente di una “discendenza” dantesca, conservandone perfettamente la metrica. Né è mancante la concatenazione rimica tra una strofa e l'altra, vero e proprio marchio di fabbrica della terzina incatenata. Se le informazioni comunicate da Southwell-Colucci sono corrette - ad un'altezza storica che ci colloca poco oltre il primo quarto del Novecento – possiamo constatare ancora la presenza di un “testimone” che è capace di recitare a memoria<sup>274</sup> argomenti composti ed espressi in terzine, nel perfetto rispetto della “tradizione” dantesca. Non abbiamo ragione di credere che si tratti di un caso isolato, quanto piuttosto di una *maitrise* comune presso gli ambienti isolani. Abbiamo già constatato la presenza di componimenti in terzine nella letteratura corsa, ad opera di Guglielmo Guglielmi nel primo trentennio del Settecento. Sebbene Guglielmi si ponesse in effetti in un piano di convergenza tra “letteratura” scritta e orale, colta e popolare – in ragione della sua biografia di prete alfabetizzato di campagna – siamo qui di fronte ad un documento che sembra tradire un enunciato da parte di un testimone, in un particolare contesto storico-geografico. Abbiamo quindi a nostra disposizione un materiale formale attestato sia in un componimento scritto, quanto in una declamazione orale: ennesima conferma della costante intersezione tra questi due piani.

Un ulteriore ed estremamente significativo esempio a riprova della “permanenza” dantesca in seno alla cultura popolare corsa, lo possiamo rintracciare nella straordinaria documentazione raccolta nel secolo scorso, e pubblicata nel libro di Roccu Muledo dedicato al poeta popolare *Natalellu di Rusiu*<sup>275</sup>. Si tratta, come vedremo, di un'eccezionale traccia che, rivelando un'approfondita conoscenza del poema dantesco da parte degli interpreti – e persino ad un più vasto universo “mitico” di riferimento – conduce ad una tradizione di declamazione di componimenti a tema dantesco, largamente attestata sul suolo corso<sup>276</sup>.

---

<sup>274</sup> Non ci risulta che si tratti di un testo letto ad alta voce. Se così invece fosse, riteniamo che sarebbe stato elemento degno di nota e per il quale ne avremmo probabilmente traccia.

<sup>275</sup> *Natalellu di Rusiu*, come viene sovente ricordato, all'anagrafe figura come Natale Sarocchi (1839-1916). Rusiu è un paese situato nell'antica pieve di Vallerustie, microregione del Boziu, al limitare della Castagniccia (Corsica centro-nord-orientale, *département Haute Corse*). Si tratta peraltro della medesima *pieve* dove esercitò per un periodo le sue funzioni clericali il già citato Guglielmo Guglielmi.

<sup>276</sup> Eccezionale in questo senso il lavoro svolto da Benedettu Sarocchi, nipote di Natalellu, proprio sulla figura e l'attività poetica di quest'ultimo. Sarocchi mette in luce proprio la straordinaria conoscenza dell'opera di Dante Alighieri da parte di Natalellu (e parimenti di Tasso e Ariosto), e la sostanziale continuità della cultura letteraria italiana “classica” con la cultura popolare corsa. Cfr. Sarocchi 1993, Università di Corsica Pasquale Paoli, inedita; e Kezich 1986.

Per quanto riguarda proprio quest'universo mitico di riferimento, Benedettu Sarocchi, nipote del poeta Natalellu, ha effettuato un lavoro estremamente importante, documentando l'attività poetica di suo nonno nel suo paese, facendo così emergere, infine, un frammento di cultura popolare *paisana* corsa, i cui protagonisti tanta domestichezza avevano con questi prodotti classici della letteratura europea, ma specialmente italiana. Seguiamo questo passaggio, rivelatore:

Gli anziani di Rusiu attribuiscono spesso questo italiano [intesa come lingua, conosciuta da Natalellu] al fatto che Natalellu conosceva i canti di Dante e di Tasso a memoria e che lo leggeva lui stesso; infatti, Natalellu leggeva e scriveva già in italiano e, sia leggendo che in maniera orale conosceva una certa letteratura italiana già prima che, un giorno, vincesses "la Divina Commedia" di Dante alla lotteria [si riferisce alla vincita prevista per coloro che riuscissero a risolvere un "sonetto enigmatico" pubblicato sulle colonne della rivista *A tramuntana*]. Ne è una prova il fatto che i riferimenti alla mitologia greco-latina sono molto presenti nell'opera di Natalellu. Il lettore odierno rimane molto stupito delle conoscenze di un mugnaio [qual era Natalellu] in questo ambito; però si tratta di una cosa che non è poi così straordinaria se consideriamo che, di regola, questi riferimenti erano già impiegati nella poesia corsa dell'epoca e la mitologia greca, benché oggi dimenticata nei nostri paesi, era invece molto diffusa allora; la prova consiste nel fatto che ci sono tutt'ora espressioni corse rimaste. Ma non dobbiamo dimenticare che questa mitologia non ci viene direttamente dall'antichità: è giunta in Corsica, il fatto è quasi certo, attraverso alcuni autori italiani come Dante Alighieri, Lodovico Ariosto (*l'Ariostu*), Torquato Tasso (*u Tassu*), come probabilmente anche da alcuni altri. [...] La cosa certa è: si conosceva, in Corsica, all'epoca di Natalellu, in maniera orale, alcuni canti dell'*Inferno* di Dante, della *Gerusalemme liberata* del Tasso e dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto<sup>277</sup>.

Si tratta di una testimonianza a dir poco fondamentale per il nostro studio. La figura e l'attività di questo poeta popolare, Natalellu Sarocchi, costituisce una congiuntura straordinaria tra cultura colta e popolare da un lato, e che esplica in modo inequivocabile il contatto tra la cultura corsa e la cultura centro-italiana nel corso dei secoli, dall'altro, come abbiamo cercato di argomentare in questo scritto. Si tratta, peraltro, di un'esperienza apicale nella storia della cultura popolare corsa poiché, con la scomparsa di Natalellu s'inaugura una stagione assai dura per la popolazione isolana, segnata drammaticamente dalla massiccia leva obbligatoria in occasione della Grande Guerra, che richiederà alla Corsica un tributo di

---

<sup>277</sup> Sarocchi 1993: 22. Traduzione dall'originale in lingua corsa: «L'anziani di Rusiu attribuiscentu à spessu stu Talianu à u fattu chì Natalellu cugniscia canti di u Dante è di u Tassu à mente è ch'ellu u leghjia; ma, in fatti, Natalellu leghjia è scrivìa digià u talianu è, sia leghjendu sia di manera urale, cugniscia una certa litteratura taliana prima ch'ellu guadagnessi un ghjornu in luttoria "la divina commedia" di Dante. A prova n'hè chì e riferenze à a mitulugia greculatina sò assai presente in l'opera di Natalellu. U lettore oghjincu si stupisce assai di e cugniscenze di u mulinaghju in stu duminiu; però u fattu ùn hè micca tantu strasurdinariu postu chì, di regula, ste riferenze eranu già impiecate in a puesia corsa di l'epica è a mitulugia greca, ben'chè smenticata oghje in i nostri paesi, era assai cugnisciuta tandu; a prova n'hè l'espressioni corse chì ci fermanu. Ma ùn ci scorderemu chì sta mitulugia ùn ci viene micca direttamente da l'antichità: hè ghjunta, u fattu hè quasi sicuru, in Corsica à traversu autori taliani cum'è Dante Alighieri, Lodovico Ariosto (l'Ariostu), Torquato Tasso (u Tassu) è pò dà sì uni pochi d'altri. [...] Un fattu hè sicuru: si cigniscia, in Corsica, à l'epica di Natalellu, è di manera urale, uni pochi di canti di "l'Inferno" di Dante, di "a Gerusalemme liberata" di u Tassu è di "l'Orlando Furioso" di l'Ariostu».

vite altissimo. Si tratta di un evento tragico, che oltre ad incidere su una situazione demografica già critica, contribuirà ad accelerare il progressivo distacco che ormai aveva intrapreso la Corsica nei confronti dell'Italia; un processo già ampiamente in atto, inaugurato con la definitiva annessione dell'isola al continente francese, avvenuta più di un secolo prima, nel 1769.

Concentriamoci ora su questa particolare “tradizione” che vede più poeti confrontarsi epistolamente usando forme e temi tratti proprio dalla prima cantica dantesca. Se ci atteniamo alla “fortuna” che questa ha intrattenuto presso il ceto popolare insulare, Roccu Multedo ci fornisce indicazioni di quanto fosse pratica comune cimentarsi in *inferni* riadattati. Apprendiamo infatti che

L'idée de ce poème semble avoir germé dans l'esprit de Natalellu dès les années 1890 [...]. Ce n'est qu'en 1928 que « L'Inferno » a été publié dans le n°26 de la revue *A Baretta Misgia* [...]. Nous savons que Natalellu était un lecteur assidu de « La Divina Commedia » qu'il avait dû trouver dans les papiers de son père, lui-même poète de langue italienne. Plusieurs poètes d'expression corse, comme Don Ghjiseppu Vincensini, de Loriani (Cambia), ont écrit leur « Inferno » [...]. D'autres poètes, comme Anghjulusantu Marcucci, dit Grillettù, de San Martinu di Lota, imitèrent quelquefois le style de Dante Alighieri<sup>278</sup>.

Da questa testimonianza sembra dunque attestata la presenza di una “tradizione”, o quantomeno di una estesa e capillare conoscenza della prima cantica dantesca (almeno), i cui temi, stili e “personaggi” di riferimento venivano citati e riattualizzati per discorrere di attualità, cronaca e politica coeva. Senza provare a realizzare un'edizione critica di questi *Inferni* popolari – che richiederebbe una sede dedicata<sup>279</sup> – tentiamo qui di sottolineare alcuni punti salienti d'interesse:

a) Per esempio, nel cosiddetto «*Un viaggiu in l'Infernu*» - che apprendiamo essere «manuscrit inédit transmis à Gjuvanni Marchioni et transcrit pour la première fois par Roccu ultedo dans *Natalellu di Rusiu*»<sup>280</sup> - ad opera di un soprannominato *Culiseo*<sup>281</sup> *Risorto* troviamo innumerevoli citazioni dell'*Inferno* dantesco, come:

---

<sup>278</sup> Multedo (2001: 186), che aggiunge: «[Ce] collaborateur de *A Tramuntana* [...] avait dédié au directeur de ce journal “Un viaggiu in l'Infernu” sous le pseudonyme de *Culiseo risorto*. [...] Comme Natalellu dans son poème fait état du retour de Culiseo de son voyage aux Enfers, nous croyons devoir donner la teneur de cette œuvre inédite que nous devons à l'extrême amabilité de Ghjuvanni Marchioni, le regretté maire de Ghjuncaghju».

<sup>279</sup> Un'edizione critica sull'argomento è in corso di pubblicazione.

<sup>280</sup> Multedo 2001: 186.

<sup>281</sup> Sappiamo che *Culiseo* era un collaboratore della rivista *A Tramuntana*, e più precisamente Sammateo Andrei (Multedo 2001: 186; o San Matteo Andrei, in Sarocchi 1993). Si tratta di un soprannome piuttosto singolare il quale, tuttavia, sembra ricalcare un certo gusto popolare per la commistione di registri alto-basso. Infatti, oltre che al rimando al *Colosso* di Nerone

*Camminendu à lenti passi  
giunsi al fiume di Caronte.  
Culà, sopra à duri sassi  
m'arrembai al piè d'un monte;  
[E ancora:]*

*Sopra à un picculu vascellu  
navigava ma, pensosu  
mi trimava lu bavellu  
in quel fiume spaventosu,*

*neru, torbidu è profundu,  
veramente fin' del mondu.*

*Remendu tristu è solu  
giunsi al puntu destinatu:  
culà, vidi sù del molu  
un giudeo di lance armatu  
chì gridò cun voce altiera:  
«Veni quì, anima nera!»<sup>282</sup>.*

Sono a prima vista evidenti i richiami al fiume Acheronte – con cognizione di causa della sua marginalità «*veramente fin del mondu*», poiché ai margini persino dell'Inferno, in quanto accesso per le anime provenienti dall'Antinferno – oltreché, naturalmente, del terribile grido di Caronte: «Ed ecco verso di noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo, / gridando: “Guai a voi, anime prave! / Non isperate mai di veder lo cielo” [...]» (*Inf.* III, 82-85).

b) Nel già citato *L'inferno* di Natalellu, che prende corpo come vera e propria risposta al *Viaggiu* di Culiseo troviamo – in maniera ancora più ricca – numerose citazioni dantesche, le quali tradiscono una conoscenza affatto episodica della *Commedia*. Per citare un esempio, senza considerare per il momento l'assetto metrico:

*Prima mi mostrò gl'Elisi  
dove l'anime beate  
più che in mille paradisi  
dimorano fortunate  
e son' di rose celesti*

---

(antecedente all'Anfiteatro Flavio di Roma, da cui quest'ultimo prenderà poi il nome di *Colosseum*), la parola rimanda immediatamente, con un registro “basso”, a parti del corpo poco “nobili”. L'aggiunta, peraltro, dell'appellativo “risorto” può infine rimandare sia al ritorno dal viaggio negli inferi che alla caduta di Roma, vaticinata appunto con la distruzione del *Colosso*. L'utilizzo del termine *Culiseo* è attestato, peraltro, in diversi contesti: presso l'Ariosto nelle *Satire* (1517-25); come appellativo ad un grande teatro in legno allestito da «Paolo Giordano I Orsini, [...] genero di Cosimo I de' Medici, [che lo] fece allestire il 23 marzo 1566 sulla piazza di San Lorenzo [a Firenze], in onore del principe Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria» (Furlotti 2017:533); così come in componimento di G.G. Belli *Er Culiseo* (1831); in un sonetto inedito di Michelangelo Buonarroti il Giovane (Firenze, 1875), che – recante la citazione di celeberrimi monumenti di Roma - recita così: *Stando fermo a guatare il Culiseo, / E la Seta Sudante sua vicina, / E 'l bell'Arco, memoria costantina, / E quel di Tito, e 'l Candelabro Ebreo, / E questa e quella guglia, e quel trofeo, / Il campo, o dir lo vuoi Piazza Vaccina, / Il tempio o Portical di Faustina, / Fatti già al tempo di Bartolommeo [...]*. <https://books.google.it/books?id=6yAa8erXL28C&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> consultato il 7/02/2023.

<sup>282</sup> Multedo 2001: 186-188.

*le vergini incoronate*<sup>283</sup>.

Questo estratto sembra rifarsi tutt'altro che superficialmente alla *candida rosa* dantesca. Questa, infatti, costituisce la «[f]orma in cui si configurano i beati nell'Empireo (Pd. XXX-XXXIII; la dicitura candida rosa è esattamente in XXXI 1): fuori del tempo e dello spazio, in un cielo di pura luce dove la Trinità irraggia, con la luce, amore e delizia; e non “sede” dei beati, ma persona che nel suo sangue Cristo fece sposa (XXXI 3)<sup>284</sup>».

c) Un altro ordine di esempi consiste nell'impiego, in questi *Inferni* (ma che – come vedremo – caratterizza anche l'improvvisazione cantata in *chjam'è rispondi*) di riferimenti all'attualità e alla cronaca politica del tempo. Infatti, se nel primo componimento qui citato v'era un riferimento alla reclusione agli inferi di *Culiseo* a causa della sua partecipazione nella rivista *A Tramuntana*, nel caso di Natalellu abbiamo dei riferimenti diretti ad alcune vicende politiche, come lo “Scandalo di Panama” e le ripercussioni sul governo allora presieduto da Émile Loubet. Riporto qui il passaggio ad opera di Natalellu:

*C'era di l'omi una schjera  
spugliacati cum'è Cristi  
è moltissimi ci n'era,  
tutti lacrimosi è tristi.*

*Dimandai: «Questi chì sonu?»  
Mi rispose: «Panamisti!»*

*Ma di questi nùn hè stata  
liquidata la so pena  
chì si n'aspetta l'entrata  
d'Emiliu Loubet, d'Arena<sup>285</sup>,  
cun altri so cumpagnoni :  
è digià pronta a catena<sup>286</sup>.*

Con un procedimento in un certo senso analogo a quello dantesco, ecco che qui il “poeta popolare” Natalellu di Rusiu emette un giudizio sulle vicende dei protagonisti politici del suo tempo<sup>287</sup>.

d) Ultimo elemento di “intersezione” consiste nello spiccato carattere dialogico di questi componimenti. Possiamo facilmente constatare come tali *Inferni* costituiscano una parte discreta di quel continuum musico-poetico popolare corso<sup>288</sup>. Questi componimenti,

---

<sup>283</sup> Multedo 2001: 190.

<sup>284</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/candida-rosa\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/candida-rosa_(Enciclopedia-Dantesca)/), consultato il 07/02/2023.

<sup>285</sup> Emmanuel d'Arena.

<sup>286</sup> Multedo 2001; cfr. anche Sarocchi 1993.

<sup>287</sup> Confermato e argomentato anche da Benedettu Sarocchi: «Infine, come Dante, Natalellu si giova della poesia per poter muovere rimproveri a tutti coloro che, secondo lui, se li meritano e vediamo comparire ogni tanto in *Infernu*, personaggi coevi di Natalellu, come Dante faceva con i suoi» [tradotto dall'originale]: «In fine, cum'è Dante, Natalellu si ghjova di a puesia per pudè fà paura è rimproveri à tutti quelli chì secund'à ellu i si meritau è vedimu affaccà ogni tantu in *Infernu* persunaghji cuetani di Natalellu cum'è Dante facia apparisce cuetani soi», in Sarocchi 1993: 26.

<sup>288</sup> Ne costituisce ulteriore testimonianza l'attestata pratica di cantare questi *Inferni*, in canto monodico, come testimoniato dall'esecuzione di Domenicu Leschi, consultabile qui: [www.youtube.com/watch?v=SJJFTgPEIKM](http://www.youtube.com/watch?v=SJJFTgPEIKM).

infatti, articolandosi – pur in forma scritta – in dialoghi *a botta e risposta*<sup>289</sup>, costituiscono una chiara eco alla prassi di improvvisazione cantata in *chjam'è rispondi*, così capillare e presente nella vita comunitaria isolana fino al secondo conflitto mondiale. Il collegamento è talmente diretto che resta tuttavia implicito, sottinteso dagli attori sociali protagonisti. Infatti, se – come già accennato – Natalellu nel suo *L'inferno* risponde a *Culiseo*<sup>290</sup>, indirizzandosi a Santu Casanova, così Don Ghjiseppu Vincensini, nel corrispettivo “*Un sottoposto viaggio all'Inferno*” risponde a Natalellu, in una dinamica dialogica chiaramente imparentata con la tradizione d'improvvisazione cantata in *chjam'è rispondi*. Poco importa se i diretti interessati fossero o meno improvvisatori (Sarocchi ci informa che Natalellu non lo era, ad eccezione di qualche sporadica *impruvvisata*); resta tuttavia il chiaro riferimento ad un universo di riferimento ampiamente condiviso. Vincensini comincia così:

*L'altru ghjornu spassighjendu  
cun Michele m'incuntraì.  
ellu disse mi ridendu :  
«Forse ancora tù nùn sai  
lu cuncettu cusì bellu  
chì t'hà fattu Natalellu?».*

*Io sentendu un nome tale  
restai presu dal timore  
d'avè un simile rivale,  
d'avè un tal cumpetitore [...]»<sup>291</sup>.*

Ritroviamo dunque l'elemento della controversia in forma poetica che contraddistingue il *chjam'è rispondi*, seppur questo in forma cantata. La conoscenza di Dante Alighieri e della sua opera costituisce dunque “materiale combustibile” della socialità isolana, imperniata sul dialogo e per la quale la *tenzone*<sup>292</sup> poetica riveste un ruolo significativo. Presso questi “poeti popolari”, come nel caso di Natalellu e dei suoi interlocutori, vi era dunque una circolarità e fluidità di forme, stili e contenuti che ci pare

<sup>289</sup> È molto rilevante sottolineare che lo scambio di poesie tra Natalellu e Vincensini è esplicitamente presentato come un *cuntrastu*, realizzato per iscritto così come a distanza nel tempo e nello spazio. Multedo presenta così la sua trascrizione dell'*Inferno* di Vincensini (Multedo 2001: 276): «L'auteur dit avoir été informé [...] que Natalellu aurait composé un poème invitant Vincensini à un duel poétique». Non solo il prologo di Vincensini (*ivi*: 278) usa la parola *cuncettu* come sinonimo di *cuntrastu*, ma afferma esplicitamente che questo invito è scritto, in una totale complementarità con la prassi improvvisativa vocale.

<sup>290</sup> Sarocchi 1993: 26.

<sup>291</sup> Multedo 2001: 278.

<sup>292</sup> Superfluo il riferimento alla tenzone di Dante con Forese Donati, ad ennesimo esempio della persistenza di questa modalità dialogica di produzione poetica.

sconosciuta presso i poeti-improvvisatori corsi odierni. Se le opere di Dante, Tasso e Ariosto fornivano materiale “di allenamento” per gli improvvisatori - sui quali questi solevano intrattenersi, individualmente o collettivamente – la loro poetica e i contenuti costituivano altresì un universo comune di riferimento, all’interno del quale i poeti e gli improvvisatori potevano giostrare la loro inventiva e il loro acume critico. Leggendo e interpretando l’attualità con il filtro degli “antichi”, essi li facevano rivivere nelle loro poesie o improvvisazioni cantate, alimentando a loro volta una conoscenza dettagliata e profonda a un tempo, garantendone infine una trasmissione continua. Tale retroterra, tuttavia, è andato progressivamente scemando in maniera inversamente proporzionale al consolidarsi dell’influenza francese sull’isola, poiché il piano linguistico è stato sin da subito individuato da parte della «partie gouvernante», come uno dei fattori trainanti nei confronti della «partie gouvernée<sup>293</sup>».

Come abbiamo potuto constatare attraverso i lavori di Benedettu Sarocchi e Roccu Multedo, i “poeti popolari” corsi – parimenti ai loro “colleghi” centroitaliani – hanno beneficiato e fatto propri «contenuti del tutto particolari della tradizione scritta: citazioni ariostesche e non solo, che testimoniano di una lunga familiarità, non episodica e non superficiale, con un preciso quadro letterario di riferimento»<sup>294</sup>. I confini tra oralità e scrittura, ma soprattutto tra repertori colti e popolari risultano così categorie depauperate di senso di fronte a questi “poeti contadini”, i quali considerano la propria poesia improvvisata e i grandi prodotti della letteratura colta europea come un *continuum*, materia da plasmare e da cui attingere nelle proprie produzioni poetiche, siano queste estemporanee e canore o “ragionate” e scritte.

Consideriamo inoltre il fatto che la capacità mnemonica e declamatoria delle opere in ottave, così come di interi passi della Commedia dantesca hanno costituito il primo elemento di interesse dei primi etnomusicologi sul campo italiano. Prima ancora di concentrarsi sulla prassi dell’improvvisazione *a contrasto*, (o *a chjam’è rispondi*), l’attenzione è stata rivolta piuttosto sul repertorio mnemonico disponibile presso i “cantori”.

---

<sup>293</sup> Citando le parole di Pommereul riportate in Marchetti 1989: 102.

<sup>294</sup> Kezich 1994: 38. È altresì eccezionalmente pertinente anche la descrizione che ci fa Austin de Croze (2011) a proposito della conoscenza della poesia da parte dei Corsi, citando parzialmente Paul Bourde, nel quale «Dans son excellente relation *En Corse* [1887], M Paul Bourde déclarait : ‘Les Corses, qui sont fermés au sentiment des beaux-arts, ont en revanche au plus haut degré le don de la poésie. Je ne crois pas qu’il y ait un autre peuple en Europe chez lequel la pensée s’exprime ainsi spontanément dans des formes rythmées. Presque tout le monde est capable de faire de ces chants, plus d’un bandit se distraît de ses longues stations dans le maquis en rimant un récit de ses malheurs’. Quoique illettrés, ces paysans, ces bergers, ces bandits barbus, vêtus de velours ou d’informes vêtements en poil de chèvre, parlent pourtant de tercets, de quatrains, de sixains, de sonnets, de strophes, et savent mieux la prosodie que biens de bacheliers qui ne pourraient citer comme eux non pas des vers, mais des chants entiers de Dante, de Tasse (leurs auteurs favori), de Marino, et – bizarrerie – de Parny».

Interrogandosi sull'aspetto melodico dell'intonazione delle stanze d'ottava<sup>295</sup>, anche Cristina Ghirardini conferma che:

forse per l'interesse 'antiquario' che ha caratterizzato gli studi demologici e dei pionieri del folklore musicale in Italia, i primi a trascrivere le melodie su cui i poeti laziali e toscani improvvisavano in ottava rima si concentrarono non sul contrasto tra due poeti estemporanei, ma sulle arie da cantare il Tasso e quelle da cantare poemi come la *Pia de' Tolomei* [...]. È infatti una quartina dalla *Gerusalemme liberata* quella trascritta per canto e pianoforte e pubblicata nel 1930 da Giorgio Nataletti e da Goffredo Petrassi nella raccolta *Canti popolari della campagna romana raccolti e armonizzati*. Analogamente, nei *Modi e canti della Toscana*, una raccolta di musiche per voce e pianoforte pubblicate da Piero Fortini per *Ricordi* sempre nel 1930, l'attenzione per le arie da cantare ottave è dedicata esclusivamente alla *Pia de' Tolomei* e a quelle per intonare contrasti e storie in ottava rima da foglio volante<sup>296</sup>.

A *latere* del carattere sostanzialmente effimero dell'improvvisazione cantata – per la quale possono essere ricordati alcuni passaggi financo a qualche ottava, ma di cui raramente si tende a conservare materiale più esteso – è sopravvissuta fino a qualche decennio fa la declamazione a memoria di passi di queste opere letterarie; ed è intorno a questo bagaglio mnemonico che si sono mossi i primi demologi ed etnomusicologi, specialmente in ambito italiano. Le parole di Camilla Cavicchi sono assai rilevanti ed è notevole la chiusura, che testimonia dunque di un'ennesima congiunzione tra i contesti qui analizzati. Oltre alla declamazione della *Gerusalemme liberata*, anche:

Lo stesso *Orlando furioso* godette di una trasmissione orale popolare fino al XX secolo. Negli anni '50, nel corso delle sue ricerche in Italia, l'etnomusicologo americano Alan Lomax registrò le ultime vive attestazioni di questa tradizione, che sono oggi conservate negli archivi sonori dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma. Resta straordinaria l'intervista a Vittorio Lorenzi detto il Poetino, cantastorie di Treppo di Sambuca pistoiese, registrato da Alan Lomax il 28 novembre 1954. Le caratteristiche musicali dell'aria utilizzata dal Poetino presentano alcuni elementi comuni agli antichi aeri per cantare le stanze, come il declamato sillabico, il profilo melodico ondivago che crea attesa e offre la possibilità di essere ripetuto e variato *ad libitum* [...]. La lista dei romanzi che il Poetino ha memorizzato è assai copiosa, e Alan Lomax nell'intervista gli chiede come avesse fatto ad apprendere tutti quei poemi: sin da piccolo li aveva letti sui libri del padre, durante le pause di lavoro (raccolgeva legna per produrre carbone in Toscana e in Corsica, ad Aiaccio)<sup>297</sup>.

---

<sup>295</sup> Per il cui contributo estremamente importante rimando nuovamente al volume curato da Maurizio Agamennone (2017).

<sup>296</sup> Ghirardini 2017: 87-8.

<sup>297</sup> Cavicchi 2011: 288-89.



Vittorio Lorenzi, *Il Poetino*, in altre parole, un *lucchese*, soleva sostare su quei poemi durante le pause di lavoro come legnaiolo e carbonaio, sia sui monti dell'Appennino toscano che su quelli di Corsica, alimentando così il suo bagaglio mnemonico.

Sulla scorta di queste numerose e ininterrotte testimonianze di condivisione di un orizzonte culturale comune, in definitiva, perché stupirsi della conoscenza di Dante o di Tasso e Ariosto da parte di poeti pastori di Guagno<sup>298</sup> o da quelli Tarquinia<sup>299</sup>?

Sebbene non disponiamo di registrazioni a riguardo negli storici fondi sonori corsi (Quilici, Flori...) possiamo ancora una volta trovare un riscontro delle analogie presenti nei vari contesti nella letteratura di viaggio del XX secolo. Ci riferiamo alla testimonianza che ci ha rilasciato Giuseppe Ungaretti a proposito della "veglia con Torquato Tasso". Riteniamo interessante riportare qui la testimonianza che ci ha rilasciato il poeta italiano il quale, percorrendo la Corsica in lungo e in largo, si ritrova presso una veglia di pastori, e qui raccoglie questo importante documento etnografico:

Dopo cena, nella stanza che illumina un lume a petrolio e il ceppo del *focone*, è venuta gente a veglia. I vecchi fumavano le loro pipe, e il fumo grasso dell'*erba tabacca* - una foglia fetida che coltivano qui - ha annubiato la stanza. Il più vecchio, Ors'Antone, sta colla barba sulle mani appoggiate sul bastone, e mi domando se sono venuto in Corsica per imparare a campare a lungo. [...] Domando a Ors'antone se sa leggere. Sicuro! Ha imparato da sé. «Su questo libro!» E si leva di tasca una misera edizioncina popolare della *Gerusalemme liberata*. Una volta sola se n'è staccato per prestarlo all'Ida che gli perse la metà delle pagine. «Quell'Ida!» È l'unico dispiacere della sua vita. Mi guarda con i suoi occhi persi in una nebbiolina :

*Mentre son questi a le bell'opre intenti...*

E allora avviene una cosa commovente: un altro vecchietto che pareva dormisse, e lo Sgìo Ghiuvanni e anche il giovane, e anche il sottoscritto ci uniamo in coro a Ors'Antone:

*...Perché debbiano tosto in uso porse,  
Il gran nemico dell'umane genti  
Contra i Cristiani i lividi occhi torse...*<sup>300</sup>

<sup>298</sup> Guagno, (*Corse du sud*) è un comune situato nella porzione centro occidentale della Corsica. A metà strada tra Santo Pietro di Venaco citato da Ungaretti e Ajaccio citata da Cavicchi in merito al Poetino, si tratta di un comune molto spesso citato perché qui sono stati raccolti documenti di poesia orale significativi. Cfr. per esempio Casalunga N. in Bravi, Proto 2020: 247-61. Ed è sempre a Guagno dove Jean Paul Poletti, figura di spicco del panorama del *Riacquistu* corso, fondatore tra gli altri del celebre gruppo di canto polifonico *Canta u populu corsu*, ascolta per la prima volta, cantato da un pastore, l'estratto del Purgatorio dantesco "Ricorditi Lettore", registrato nel 1999; numerose tracce portano a Guagno anche dalle missioni etnomusicologiche di Félix Quilici in Corsica, cfr. Quilici, Rocchi 2018.

<sup>299</sup> A questo proposito, la *lectura dantis contadina*, di Riccardo Colotti, riportata da Kezich durante la presentazione nel Colloque Dante: La poésie et la musique en Corse - Giovanni Kezich, 2021. Consultabile al seguente link: [https://www.youtube.com/watch?v=Qzg0vU\\_XSz0](https://www.youtube.com/watch?v=Qzg0vU_XSz0). Cfr. Kezich 1986, 2013.

<sup>300</sup> Ungaretti 1961: 148.





**PARTE II**  
**PRASSI IMPROVVISATIVE A CONFRONTO**

### 3. Il poeta ed il suo *milieu*

Cercheremo ora di mettere in luce come determinati contesti e modalità di aggregazione socio-comunitaria abbiano favorito e contribuito al perpetuarsi delle pratiche di improvvisazione poetica. Opereremo dunque una messa a fuoco di uno o più profili dell'improvvisatore così come dei contesti storici e odierni di produzione e trasmissione della pratica di canto improvvisato.

In maniera pressoché trasversale, e quasi invariabilmente da un contesto all'altro, tali condizioni hanno resistito e sussistito fino all'immediato secondo dopoguerra, periodo nel quale l'assetto socioeconomico e demografico precedente – seppur continuamente in mutamento piuttosto persistente nei secoli – è definitivamente andato in crisi. Con il massiccio abbandono dell'ecosistema che integrava dinamicamente contesto urbano con l'orizzonte campagna-montagna circostante, l'universo di riferimento in seno al quale la prassi di cantare improvvisando trovava “naturalmente”<sup>301</sup> terreno per il suo rinnovamento è andato rapidamente esaurendosi; il tutto in favore delle aree urbane in vertiginosa espansione (col volano dei piani industriali e l'alta necessità di manodopera a esso connessa). Per questa ragione, la ricostruzione storica dei contesti ove l'improvvisazione poetica ha conosciuto un posto di rilievo può considerarsi quantomeno analoga e simile fino a questo momento storico di rottura; risposte più variegata sono invece rintracciabili negli ultimi cinquanta o sessanta anni, dopo un “vuoto” nel primo abbondante decennio a partire dal secondo dopoguerra.

Benché la grande stagione dei *revival* abbia accomunato, in maniere simili, tante realtà diverse, tangendo o prendendo in carico la poesia improvvisata cantata da un punto di vista dell'etnografia “di emergenza”, con un taglio specialmente “patrimoniale” negli ultimi decenni, ciascun contesto ha subito maggiormente le politiche del proprio Stato-Nazione di

---

<sup>301</sup> La considerazione dell'improvvisar cantando come una cosa “naturale” troverà pieno compimento e sviluppo intorno al concetto chiave del “dono di natura”. Si tratta di un elemento pressoché onnipresente nei più diversi contesti, intorno al quale si dipanano le questioni più cogenti relative alla trasmissione della pratica di cantare improvvisando nei contesti odierni. Ne approfondiremo i tratti e le implicazioni nel paragrafo 8. *Il “dono di natura”*.

riferimento così come della società civile di appartenenza, delineando sviluppi ed evoluzioni assai diverse da contesto a contesto. Si può procedere, tuttavia, ad un'individuazione delle caratteristiche peculiari dei luoghi e dei contesti in cui l'arte di cantare improvvisando trovava un suo spazio riconosciuto o, perfino, dedicato, arrivando a tracciare un primo profilo del poeta improvvisatore e della rete di relazioni a esso connesso.

Da quando se ne conosce notizia, la pratica di cantare improvvisando ha sempre coinvolto i ceti più umili della popolazione (sebbene non esclusivamente, come l'esperienza rinascimentale italiana ci ha fornito un quadro più variegato), sia in ambito urbano che rurale. Benché non si tratti di una condizione esclusiva, e la natura stessa della pratica non richieda necessariamente occasioni precise o predeterminate – pratica canora *a cappella*, in certi casi priva di accompagnamento strumentale, o al contrario accompagnata da un solo strumento<sup>302</sup> – la pratica di cantare improvvisando si è spesso innestata su eventi già esistenti e caratterizzanti la socialità di tale o tal'altra rete o comunità, come le feste patronali, fiere paesane legate al commercio e scambio di bestiame, o - in ambito più schiettamente urbano – contesti mercatali<sup>303</sup> o di piazza<sup>304</sup>. Altresì, al di fuori di questi contesti dedicati, e considerata - come detto - la natura stessa della pratica che sottintende una sostanziale assenza di repertorio<sup>305</sup>, ci è difficile intercettare la pratica in momenti totalmente informali. Se ne conservano tuttavia alcune testimonianze – nel caso, per esempio, dell'*ottava rima* – nei resoconti di viaggio che intellettuali europei conducevano lungo la penisola italiana in

---

<sup>302</sup> Benché si tratti di un elemento d'indagine assai importante, in letteratura non disponiamo di molte fonti per sviluppare una storia e morfologia dell'accompagnamento strumentale del canto improvvisato. Numerose fonti, tuttavia – sia riferite alla penisola italiana che all'isola corsa – sembrano confermare che l'improvvisazione cantata fosse accompagnata da uno strumento, molto spesso con un cordofono, fino alla fine del XVII secolo, salvo poi sparire quasi del tutto. Cfr. Degl'Innocenti 2016; Agamennone 2017 il quale ha curato un prezioso volume collettaneo dedicato proprio a quest'indagine; Ghirardini 2017; Cavicchi 2017. Per quanto riguarda le altre tradizioni d'improvvisazione cantata nel largo panorama di riferimento qui in esame, si abbozza che in area ispanofona in generale - ad esclusione dei paesi baschi – l'improvvisatore è spesso accompagnato da un *ensemble* di cordofoni (Cfr. Díaz-Pimienta 1998 e Del Campo Tejedor 2004), così come nell'arcipelago di Malta (Cfr. Ciantar 2000, 2016; Herndon, McLeod 1980). Il canto, attualmente, è invece *a cappella* nel Centro-Italia, in Corsica, in Euskadi e in Sardegna. In quest'ultimo caso si verifica un caso unico, a mia conoscenza, per il quale «[i] poeti si alternano cantando una strofa ciascuno, li accompagna un coro a tre parti chiamato *su tenore* (localmente anche *cuncordu*, *cunsonu*, *cussertu*, *cunratu*) che alterna il suo canto a quello del poeta intervenendo nelle brevi pause che il poeta introduce tra i versi», Sebastiano Pilosu in Caocci e Macchiarella 2011: 175. Un'analisi di tali forme improvvisative in relazione ai rispettivi accompagnamenti strumentali esula però da questo lavoro di ricerca, in assenza peraltro delle competenze tecniche approfondite richieste da un'indagine del genere.

<sup>303</sup> In merito a questo, cfr. Bencistà 1990.

<sup>304</sup> A questo proposito è rilevante l'approfondimento realizzato da Wilson Blake su Piazza San Martino a Firenze (2013: 273-287), principale piazza dove si svolgevano le *performance* dei più importanti improvvisatori dell'epoca - tra cui l'*Altissimo* – nel quale ci fornisce un'esautiva ricostruzione fisica e urbanistica della piazza in seno alla città dell'epoca. Blake, discutendo la tesi sostenuta da Trachtenberg 1997, intitolata *Dominion of the Eye*, ribalta la prospettiva, argomentando che: «It was Trachtenberg's compelling thesis in *Dominion of the Eye* that not only suggested the title of my article but helped me to theorize the early modern piazza as a deliberate cultural space and to understand the unique quality of San Martino as a public space resistant to usurpation by an elite special interest, where dominion of a different and more traditionally Florentine sort obtained» Blake 2013: 280.

<sup>305</sup> Qui inteso come *corpus* di brani ripetibili e trasmissibili in una forma e contenuto "chiusi" o solo marginalmente modificabili ad ogni passaggio di trasmissione.

occasione del *Grand Tour*<sup>306</sup>. Come abbiamo visto, esistono alcune testimonianze per quanto riguarda il contesto corso<sup>307</sup>.

Il contesto agreste e la connotazione bucolico-pastorale, come già evidenziato presso *Le Bucoliche* di Virgilio – per il quale peraltro il poeta mantovano s’inseriva in una lunga tradizione, basti pensare agli antecedenti Stesicoro, Teocrito ed Epicarmo<sup>308</sup> – contraddistingue da sempre la poesia improvvisata e costituisce una sede privilegiata per lo scambio in rima e in versi cantati, seppur non ne costituisca la sola ed esclusiva cornice. Questo riferimento rimanda altresì a un immaginario, piuttosto stereotipato in verità, legato ad una presunta e presupposta continuità del contadino o pastore col suo *habitat* circostante, in una sorta di simbiosi uomo-natura che, proprio col sopraggiungere della crisi di questo contesto nel periodo sopra accennato, si accompagnerebbe con l’inevitabile scomparsa del canto improvvisato<sup>309</sup>.

Partendo da lontano, vediamo come, a proposito di questo argomento si esprime Díaz-Pimienta nella sua riflessione:

una de las características universales de la improvisación es su origen y pervivencia campesina. [...] Este ruralismo es, quizá, otra de las causas que lo han mantenido soterrado, lejos de las academias y de los hombres ‘cultos’. El poeta oral (labrador, carretero, minero, pescador: pobre y casi siempre illetrado) no tenía más vehículo de expresión y de comunicación estética que su propia palabra, ni tenía más temas que cantar (privado como estaba del privilegio de la lectura, esa posibilidad real de encontrar nuevos temas) que sus propios problemas<sup>310</sup>.

Indubbiamente, non sarebbe corretto accettare *tout court* questa riflessione che ci viene qui presentata dall’improvvisatore cubano nonché esperto d’improvvisazione poetica cantata. Come detto, l’ambientazione *campesina* non costituisce in maniera unica ed esclusiva il terreno di presenza e creazione estemporanea nei termini qui indagati<sup>311</sup>, né tantomeno la fruizione di libri o produzioni scritte di vario genere è da considerarsi estranea

---

<sup>306</sup> Gli esempi più celebri, com’è noto, sono di: Montaigne, che compie il suo viaggio nel biennio 1580-81 sulla cui pubblicazione cfr. Cavallini 2008; Goethe 1829; Tommaseo 1832.

<sup>307</sup> Cfr. Boswell 1768; Benson 1825; Bourde 1887; De Croze 1911.

<sup>308</sup> Cfr. Ornaghi 2013: 42-81.

<sup>309</sup> Questa concezione, dapprima innocua, ma al contrario densa di conseguenze e implicazioni, si lega a filo doppio con il dibattito intorno al presente e al futuro delle prassi d’improvvisazione poetica cantata. Affronteremo il problema nel paragrafo sul “dono di natura”.

<sup>310</sup> Díaz-Pimienta 1998: 112.

<sup>311</sup> Come abbiamo parzialmente argomentato nella sezione precedente con la stagione dei *cantimpanca*, i quali gravitavano tra le corti rinascimentali e le piazze cittadine; o ancora, per esempio, abbiamo visto come, con la parabola arcadica ed il caso specifico di Teresa Bandettini, gli improvvisatori “aulici” presenziassero spesso presso teatri cittadini e i salotti aristocratici. Cfr. Franceschini 2009, il quale a sua volta confuta la caratterizzazione esclusivamente “contadina” del poeta improvvisatore.

a quell'ambiente e a quegli esponenti, tutt'altro<sup>312</sup>. Tuttavia, è innegabile che tale caratterizzazione e persistenza presso questi contesti sia perdurata in maniera pressoché intatta nel corso di svariati secoli e nei contesti più lontani tra loro<sup>313</sup>. Ne ritroviamo un'ulteriore testimonianza e riprova, per esempio, nel prezioso lavoro di Paolo Bravi su una delle diverse pratiche di canto improvvisato presenti tutt'oggi in Sardegna, la cosiddetta *moda campidanese*. Argomentando a sua volta le parole di Díaz-Pimienta, Paolo Bravi sostiene, a proposito delle tradizioni di canto improvvisato in Sardegna, che:

La poesia è stata ed è tuttora più diffusa, amata, conosciuta e praticata nei centri minori, basati su un tipo di economia prevalentemente agricola e pastorale, che nelle grandi città. Per quanto riguarda la poesia logudorese nell'Ottocento, a fronte del centinaio di poeti dei piccoli paesi dell'interno [...], i soli cittadini citati sono gli "Zanfarino di Sassari [...]". Anche le gare poetiche sono un fenomeno di paese e, in misura anche maggiore, di festa campestre<sup>314</sup>.

Il contesto rurale o di piccolo centro – il quale può costituire il ganglio di una rete di piccoli centri a supporto e complementari alla regione agricola circostante<sup>315</sup> – costituisce il retroterra privilegiato di produzione e riproduzione dei caratteri che soggiacciono alle tradizioni di poesia cantata e improvvisata. Tra questi caratteri, possiamo individuare le modalità di incontro, le occasioni in cui due o più persone si ritrovano per improvvisare e, con loro, eventuali ascoltatori (che possono essere improvvisatori o "versificatori"<sup>316</sup> a loro volta). Si possono rintracciare situazioni assai diverse le une dalle altre, in uno spettro che va dal canto improvvisato "a tavolino", contrassegnato da alto coefficiente di informalità ed estemporaneità, a quella "da palco", al contrario, fortemente istituzionalizzata, codificata, cerimoniale<sup>317</sup>.

---

<sup>312</sup> Basti pensare, per esempio, al famoso caso di studio presentato da Giovanni Kezich sul poeta improvvisatore Riccardo Colotti di Tarquinia, in provincia di Viterbo, alto Lazio, Italia. Cfr. Kezich 1986, 2013. Per una più ampia e approfondita indagine intorno alla relazione che la poesia popolare intratteneva con la produzione libraria e non solo cfr. Clemente 1980; in ambito italiano rinascimentale, vedi i contributi di Rosa Salzberg 2010, 2014.

<sup>313</sup> Un'ulteriore e interessante interpretazione in proposito la fornisce l'improvvisatore corso Jacques Ferrari, il quale sostiene che: «les poètes ne sont jamais issus des familles de nobles. [Ils] sont toujours issus des familles de bergers et de travailleurs. Pourquoi? Parce qu'avant... comme ils pouvaient pas remplir le ventre, ils chantaient! Ils chantaient pour... heu... ils chantaient leur misère, si vous voulez. Ils chantaient leur misère. Que ce soit autour d'une table, avec le fromage... que ce soit autour de l'aire de battage, quand ils battaient le blé... c'était de la misère parce que... c'était de la misère! [...]». Les sgiò, les nobles n'avaient pas besoin de chanter parce qu'ils avaient le ventre plein [dopo una pausa, ride]. Ça se résume vite» Intervista a Ferrari, 11/10/2016.

<sup>314</sup> Bravi 2010: 239.

<sup>315</sup> Notevoli differenze, tuttavia, sono riscontrabili tra le aree a prevalenza e connotazione mezzadrile o, invece, di impronta più spiccatamente latifondista o bracciantile. Cfr. Kezich 1986, il quale – proprio sulla differenza tra insediamento contadino mezzadrile e altre forme di lavoro e occupazione dello spazio agricolo (e conseguente resa in termini salariali) – ha definito i diversi profili degli improvvisatori tra Toscana e Lazio.

<sup>316</sup> Sulle varie definizioni, *status* e sfaccettature che sottendono ai termini di "improvvisatore", "versificatore" (o "rimatore"), "poeta", rimandiamo a 3.2. *I protagonisti*.

<sup>317</sup> Su questo punto, l'opera di Grazia Tiezzi è estremamente rilevante; cfr. *Bibliografia*.



Ritengo interessante ed esemplificativa, a questo proposito, la descrizione che Maria Manca ci fornisce per quanto riguarda le varie occasioni nelle quali può prendere corpo la *gara* di poesia improvvisata in Sardegna. Tramite questa descrizione possiamo altresì individuare un quadro socio-geografico di riferimento, assai indicativo per una messa a fuoco sia per quanto riguarda il contesto che il profilo dell'improvvisatore, valevole in linea generale per buona parte delle tradizioni d'improvvisazione poetica:

Esistono tre tipi di feste, a seconda che si svolgano all'interno del paese, in santuari di campagna o in ovili lontani. Le feste negli ovili (*festas de oviles*) avvengono in occasione della marchiatura, della castrazione e della tosatura del bestiame. Dopo aver lavorato assieme, mangiato e bevuto molto, i pastori giungono inevitabilmente a cantare in poesia ovvero a improvvisare, ma in modo libero e informale, senza fare una gara poetica vera e propria. Le feste del secondo tipo, o feste di campagna (*festas de campagna*), si svolgono anch'esse fuori dal paese, ma non lontano da esso, nel santuario rurale di un santo patrono. Ufficiali e spesso votive, possono durare anche diversi giorni. [...] Ma l'ambito più frequente per la *gara* – quello che ci interessa maggiormente – è la festa di paese (*festa paesana*), all'interno dell'abitato, dove si viene appositamente ad ascoltare i poeti in piazza, la sera dopo cena<sup>318</sup>.

Sebbene Maria Manca descriva una situazione peculiare, la Sardegna rurale ove ha condotto la sua ricerca, possiamo riscontrare alcuni elementi tipici dell'improvvisazione cantata e dei luoghi di produzione estemporanea. Sarebbe tuttavia erroneo sviluppare l'argomentazione su un dualismo città-campagna in quanto, già da questo estratto di Maria Manca, si evince quanto le diverse occasioni si compenetrino l'un l'altra e quanto la mobilità degli attori non sia elemento da sottovalutare.

Fornisce ulteriore e preziosa testimonianza in questa direzione Fabrizio Franceschini, il quale – proprio attraverso la confutazione dell'appartenenza prettamente contadina dell'improvvisazione poetica – prende in considerazione un contesto che nel contesto dello studio qui proposto non può essere neutrale: la città di Livorno. Come abbiamo visto in precedenza, seguendo l'adagio per il quale: «Livornu comincia a u Portu Novu [di Bastia]<sup>319</sup>», la città labronica costituisce – con la sua vasta e dinamica area portuale – il punto più importante di attracco e di partenza per gli isolani, così come per i continentali diretti sull'isola. Come afferma acutamente lo studioso:

---

<sup>318</sup> Manca 2009: 39-40.

<sup>319</sup> Arrigoni, in Gemini et. al. 2013: 160.

Nel panorama toscano e italiano dell'ottava rima, o meglio degli studi su questo tema, non pare ci sia stato sinora molto spazio per Livorno. Si potrebbe pensare che questo sia dovuto ad una associazione del canto a braccio col mondo contadino, accentuatasi nel secolo scorso (a *I poeti contadini* si intitola infatti una delle più significative pubblicazioni sull'argomento [Kezich 1986]). D'altra parte nel Sette e Ottocento il canto estemporaneo ha avuto una presenza rilevante negli ambienti urbani: a questo livello viene però da pensare piuttosto a Firenze, dove Nicolò Tommaseo conosceva molti (e da lui poco amati) improvvisatori e ove operava la Salani, benemerita anche per la stampa di molti contrasti [...]. Per la prima metà del Novecento sappiamo che a Livorno, nelle *Cacciuccate* care a Costanzo Ciano, si improvvisavano contrasti su temi legati non solo all'esaltazione del regime, ma anche ad aspetti della realtà cittadina quali, tra i temi trattati il 9 agosto 1936, *La demolizione dei vecchi quartieri di Livorno, Il mare di Livorno* e, ovviamente, *Il cacciucco*. È però la letteratura dialettale livornese del primo Ottocento che offre elementi di notevole interesse sulla funzione socioculturale dell'ottava rima e sulle modalità esclusive dei contrasti [...]<sup>320</sup>.

L'uso d'improvvisare e contrastare in ottave nel tessuto sociale della città di Livorno, giustamente ribadito da Franceschini ed erroneamente sottostimato nella storia degli studi sul tema, non fa che dimostrare una volta di più la vasta e capillare rete di relazioni nella quale Corsi e peninsulari fossero reciprocamente inseriti; possiamo facilmente intuire quanto isolani e livornesi siano stati in contatto in contesti simili. Si tratta di un rapporto di continui e vicendevoli scambi di forme e modalità d'interazione comuni – oltreché ai già citati orizzonti culturali di riferimento – molto ben testimoniato proprio dalla pratica di improvvisare in rima, così comune ai popoli presenti sulle due sponde tirreniche qui in esame<sup>321</sup>. D'altronde, come dettagliatamente descritto dallo stesso Franceschini, la città di Livorno va configurandosi, tra il Seicento e almeno metà dell'Ottocento, come fondamentale e ricchissimo crocevia di merci, uomini e idee sui piani più diversi<sup>322</sup>; in questo contesto

---

<sup>320</sup> Franceschini, in Barontini e Nardini 2009: 195-96.

<sup>321</sup> Senza dimenticare naturalmente la Sardegna, che non è possibile qui prendere in carico, ma che rientra in varia misura in questa complessa circolazione. Ne troviamo una riprova nelle parole che Pietro Clemente riserva all'apertura del già citato progetto INCONTRO. Proprio su questa triangolazione si concentra lo studioso che rileva proprio l'estrema eterogeneità di protagonisti partecipanti al progetto, in quanto «di varie età e varie appartenenze, diversi tra loro, perché le province di Massa, Pisa, Lucca, Grosseto già si somigliano poco. La Toscana marittima (senza Livorno) [ancora un'esclusione della città labronica *n.d.a.*], priva del contesto di piano-colle contadino e urbano che ne fu lo scheletro centrale, si apre alle sue storiche diversità, di domini, di lingue, di contiguità, di tradizioni, quasi ligure o quasi laziale. Toscana di mare in cui spesso le tradizioni stanno nel retroterra montano. Toscana di mare, con Pisa che è stata capitale del Tirreno e ha lasciato tracce forti nella storia corsa e sarda. Sardegna centrale e Sardegna del sud, Nuoro e Cagliari, due capitali della storia sarda, l'una pastorale e letteraria, l'altra commerciale e universitaria, con due mondi dell'improvvisazione poetica. Corsica, che porta nel progetto la Francia, ma che ne rifiuta il riferimento, che si ritrova invece nel 'suo' mediterraneo di ambientazione tra Pisa e Lucca e la Sardegna del Nord e la Gallura. Uniti, divisi, più uniti nell'insieme, più divisi nelle parti» (Clemente 2011: 7, in Caocci e Macchiarella 2011).

<sup>322</sup> Il già citato Franceschini 2009: 197-98 descrive infatti questa situazione: «Livorno è una città nuova, fondata nel 1606, su un preesistente insediamento, e dotata di vescovo solo nel 1806; in epoca medicea è praticamente priva di contado, gode di una condizione extraterritoriale rispetto alla Toscana e la sua popolazione è fortemente composita, sia negli strati popolari che nei ceti dominanti. Il basso popolo livornese, come lo chiamano le fonti, si forma attraverso diverse ondate di immigrazione, favorite da specifici provvedimenti del governo toscano [...]. Particolare rilievo assume la Nazione ebraica, che nel periodo napoleonico raggiunge a Livorno le 5000 unità. Contro le poco più di 2000 di Venezia e le nemmeno 2000

dinamico, non dubitiamo, molti Corsi sono entrati in contatto e hanno operato nel corso dei secoli, meticciano la propria prassi d'improvvisazione poetica con quella autoctona, in una relazione assolutamente "multilaterale" e tutt'affatto univoca. Comprendiamo l'importanza della città di Livorno per i Corsi tramite l'accurata analisi di Francis Beretti:

Il y a d'abord une évidence géographique : Livourne est la grande ville du continent la plus proche de la Corse. La présence d'une « colonie » corse à Livourne, est attestée par un autel dédié par les Corses à Saint Jean l'évangéliste dans l'église de la Madone, et érigé vers [...] 1620, et dans l'existence de la « Casa dei Corsi », vaste édifice situé via San Giovanni, dans le quartier le plus ancien de la ville. Cette maison servait d'entrepôt, mais aussi probablement de point de rencontre pour les équipages des navires. A partir des années 1730, l'accès à Gênes étant interdit pour les rebelles, Livourne s'imposait refuge des « fuoriusciti » insulaires, comme foyer d'insurrection, comme la tête de pont vers la péninsule italienne, pour ne pas dire vers l'Europe continentale.

Pour le gouvernement de Paoli, l'accès au port toscan était une nécessité vitale, dans le domaine de la circulation des hommes, des échanges commerciaux, et de la vie politique<sup>323</sup>.

In definitiva, è centrale la messa a fuoco dell'importanza strategica della città di Livorno in qualsivoglia indagine voglia gettare luce sui rapporti tra l'isola corsa e la *Terraferma*. Proseguiamo ora nell'individuazione progressivamente più dettagliata del profilo del poeta improvvisatore attraverso, in prima istanza, una panoramica dei contesti in cui questo operava ed interagiva. Infatti, risulta difficile scindere la figura del "praticante" in rima dal contesto nel quale questo è nato e cresciuto. Si tratta, come spesso accade in questo argomento di studio, di una specie di *matrioska*, nella quale ciascun elemento ne contiene ed implica un altro al suo interno, e così via.

Un'analisi dei contesti storici in cui la poesia cantata ha trovato i suoi luoghi e momenti privilegiati in Corsica sembra per alcuni aspetti piuttosto affine alla descrizione di Maria Manca citata in precedenza. Infatti, fino circa agli anni '50 del secolo scorso erano proprio le fiere paesane – ad indirizzo religioso e/o campestre legato ai cicli di allevamento e agricoltura – ad ospitare i poeti improvvisatori e anche, in certi casi, il luogo e l'occasione dove venivano istituiti veri e propri "concorsi" di poesia improvvisata. Ne abbiamo un'importante testimonianza, riportata nel fondamentale lavoro di Catalina Santucci:

---

di Roma [...]. A questa situazione composita, multietnica e plurilinguistica, sulla quale si sovrappongono via via le riforme di Pietro Leopoldo di Lorena, l'occupazione francese, l'integrazione nel sistema napoleonico e la restaurazione, si lega un tessuto culturale in cui si incrociano intellettuali, editori, personalità legate a culture e a lingue diverse dall'italiano, doganieri e tecnici del porto, ed è proprio da questo ambiente meticciano che nasce la letteratura dialettale livornese». Francis Beretti (2009: 141) argomenta ulteriormente sottolineando le relazioni dello stesso Pasquale Paoli con la città labronica. Infatti, un *faisceau d'indices, rassemblés au fil de la correspondance de Paoli* confirme que le chef corse avait Livourne comme modèle quand il fonda le port d'Ile Rousse».

<sup>323</sup> Beretti 2009: 139.

Claire Tiévant et Lucie Desideri quant à elles, rapportent l'existence de concours à la foire de la Santa di Niolu dans les années 1920 :

«Dans l'*Annuaire Corsu* de 1928, on lit ceci: 'Le poète Maistrale a organisé à Casamaccioli à l'occasion de la foire annuelle du 8 septembre, un concours de poésie corse improvisée. Dix-huit improvisateurs se sont affrontés sur des sujets tirés au sort: La foire de Niolu, les incendies de forêt, la politique, la langue corse, etc. Le jury a proclamé ex aequo les trois meilleurs : Minicale d'Evisa, Pampasgiolu de l'Acquale et Leoni d'Ochjatana. Un prix supplémentaire a été accordé à Jacques Santucci, le plus jeune improvisateur de la Corse: 15 ans'»<sup>324</sup>.

Si tratta di una testimonianza molto rilevante, poiché ci informa di una serie di elementi importanti. Innanzitutto possiamo subito identificare l'occasione nella quale si tiene l'incontro di canto improvvisato, ovvero sia la celebrazione di *A Santa di u Niolu*<sup>325</sup>, dell'8 settembre, a Casamaccioli, nella suddetta valle di *Niolu*<sup>326</sup>. Si tratta di una ricorrenza molto partecipata ove fino a qualche decennio fa era installata una fiera di scambio di bestiame nei giorni precedenti al giorno della celebrazione mariana, in occasione della quale prende tutt'ora parte il rituale della *granitula*<sup>327</sup>. Secondariamente, constatiamo come presso

---

<sup>324</sup> Santucci 2022: 15, cita Tievant et Desideri 1986: 21.

<sup>325</sup> Dall'accurata ricostruzione storica della festività che ne fa Davia Benedetti (2012: 245-46): «La fête de la *Santa di u Niolu* (Sainte du Niolu), communément appelée de façon elliptique la *Santa*, se déroule sur trois jours à Casamaccioli. Elle est présentée surtout comme un pèlerinage en l'honneur de la nativité de la Vierge, commémorée le 8 septembre. Elle a la préférence populaire sur les cérémonies mariales, célébrées en Corse le même jour, à Panheraccia, à l'ouest d'Aleria sur la côte Est et à Lavasina, en bord de mer à 7 km au nord de Bastia – villages pourtant plus aisément accessibles que ceux du Niolu –. La *Santa* est un pèlerinage fondé sur le récit légendaire suivant: au 15<sup>e</sup> siècle, le port maritime qui desservait le Niolu était celui de Galeria, sur la côte ouest de la Corse à l'embouchure du fleuve du Fango, le long duquel les bergers descendaient pour arriver en plaine. Sur leur parcours se trouvait le couvent de la Selva, fondé en 1230 par un adepte de saint François d'Assise, le bienheureux François dei Maleficii, d'après la transmission orale relayée entre autres par des confrères, les organisateurs de la foire et les villageois. Or, au cours du 15<sup>e</sup> siècle, alors que près de Galeria, un navire se trouvait en perdition au cœur d'une tempête, son capitaine pria l'étoile des marins. Aussitôt une étoile très brillante lui apparut dans la direction du couvent de la Selva et peu après, la tempête se calma et le navire fut sauvé. En témoignage de sa reconnaissance, le capitaine offrit au couvent une statue de la Vierge Marie. Dès ce jour le couvent fut connu sous le nom de *Santa Maria di a stella* (Sainte Marie de l'étoile). «La Madone» du couvent devint le centre d'un pèlerinage de toute la population des alentours. Mais par la suite les pirates ravagèrent la région et détruisirent le couvent (Franzini 2005: 632, 667). Les moines, avant de fuir, chargèrent la statue de la Vierge sur une mule qu'ils firent déguerpir en direction du Niolu, région montagneuse et fermée, inaccessible aux assaillants venus de la mer. La mule s'y arrêta dans le village de Casamaccioli où depuis au moins le 17<sup>e</sup> siècle, une statue dite de la *Santa* fait l'objet d'une vénération et d'un pèlerinage. Celle vénérée aujourd'hui est celle d'une Vierge montrant la voie de la main droite; elle mesure un mètre douze de hauteur et tient l'enfant Jésus de son bras gauche. Elle représente une jeune mère vêtue d'une robe pourpre (couleur, signe chrétien de divinité et royauté) recouverte en partie d'une étoffe drapée bleue outremer (couleur, signe chrétien de création) et parsemée d'étoiles or «en mémoire de l'étoile apparue au marin» disent certains confrères et un prospectus vendu à la foire, par-delà la symbolique syriaque de virginité. Une longue cape en tissu, blanche à franges or ou de couleur dorée, habille la statue».

<sup>326</sup> *U Niolu* è una valle montuosa interna della Corsica, situata nel quadrante centro-nord-occidentale, particolarmente isolata e quasi chiusa in sé stessa dall'aspro svettare delle montagne circostanti. Si tratta di una regione che fino agli anni '50 era caratterizzata da una spiccata vocazione pastorale della popolazione; considerata luogo di persistenza di arcaismi in merito alla cultura isolana. Ravis-Giordani 1988: 808, che a lungo ha effettuato ricerca etnografica proprio nella regione di *Niolu*, descrive così la *microrégion*: «le Niolu est une haute vallée située entre 900 et 1100 m d'altitude, fermé par des cols infranchissables l'hiver et son seul débouché est alors une gorge étroite, le défilé de la Scala di Santa Regina, par lequel s'échappe le Golo. Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, date à laquelle fut tracée une route forestière, ce défilé n'était praticable que par un sentier muletier escarpé. Mais du printemps au l'automne le Niolu était en relation directe, par les cols de Capronale et Guagnerola avec la façade maritime ouest de la Corse, et les Niolins transhumaient sur toute cette bande littorale qui s'étend en gros de Porto au sud, à Calvi au nord, et qu'on appelle le Sia et le Filosorma». Cfr. Pernet, Lenclud 1977, Ravis-Giordani 2001.

<sup>327</sup> Ancora Davia Benedetti (2012: 246-47) ci illustra il quadro di svolgimento di questo rituale: «la *granitula* [est] exécutée le 8 septembre au matin, à l'issue de la messe catholique, en plein air sur le champ de foire, par diverses confréries

questa festività i poeti-improvvisatori, provenienti dal medesimo *milieu* socioculturale – in quanto prevalentemente allevatori o pastori loro stessi - avevano un seguito considerevole, caratterizzato da attenzione nell’uditorio e alta aspettativa nei confronti delle loro parole e del loro canto. Attraverso questa testimonianza si attesta inoltre la presenza di alcuni fra coloro che saranno gli improvvisatori di punta della generazione del secondo dopo-guerra, come *Minicale* e *Pampasgiolu*. Non passa inoltre inosservata la presenza di giovani improvvisatori, in cui figura il già citato Jacques Santucci, proveniente dalla medesima regione *niulinca*. Infine, consideriamo la presenza di un bacino di poeti-uditori sufficientemente vasto da giustificare un concorso di poesia, seppur – dobbiamo credere – ricorrendo a mezzi abbastanza limitati. A questo proposito, infatti, l’improvvisatore Jacques Ferrari (1934) ci confida che:

avant quand il y avait les foires... c’était... à la bonne franquette, c’était pas... maintenant, les foires... c’est un peu sophistiqué. Il y a les banquets, chacun le sien, chacun a son truc... Avant les jeunes dans les foires, ils pouvaient s’approcher d’un truc et se mettre à chanter même n’importe où... maintenant on peut plus le faire, on peut plus le faire ! C’est différent<sup>328</sup>.

La centralità e l’importanza di questa celebrazione è andata ben oltre la metà del secolo, e la celebrazione di *A Santa* ha rivestito un ruolo chiave nel mutato scenario politico-sociale della seconda metà del secolo scorso. Come sostiene Santucci:

Le *chjam’è rispondi* se déroule à la foire rurale du *Niolu* qui est considérée par les connaisseurs comme le lieu symbolique du chant improvisé. Cela peut sans doute s’expliquer par le fait que la plupart des poètes de grande renommée sont originaires de la région et des environs (*Pampasgiolu*, Flori, Acquaviva, *Minicale*, *Minnellu*). De plus, indépendamment des diverses joutes qui ont lieu sur le champ de foire durant les 3 jours des festivités, une rencontre solennelle des plus grands improvisateurs est souvent organisée. Ceux-ci improvisent entre eux ou seuls devant éventuellement un jury<sup>329</sup>.

---

insulaires, chacune avec son habit. Cette danse consiste en une marche spiralée et scandée par les confrères l’exécutant, chantant *a capella* un cantique liturgique, *u cantu di a Madonna* (le chant de la Madone), sur un rythme binaire sans contretemps. Répété chaque année à l’identique ce mouvement collectif est conduit par un confrère de Casamaccioli, le massier qui tient en main un *mazzolu* (maillet) et est dépositaire du savoir-faire chorégraphique disposés au départ sur un rang à la périphérie du champ, dans une circonvolution spiralée. Portée par quatre d’entre eux, la statue de la *Santa* ferme la marche. Ces protagonistes, environ une centaine, s’enroulent sur au moins trois rangs concentriques dans le sens opposé des aiguilles d’une montre jusqu’à former un groupe compact que le chef de file déroule en direction inverse sur un parcours correspondant avec un décalage à celui de l’enroulement. A l’issue de cette marche rythmée en double spirale alternée, le vicaire général, jusque là spectateur comme l’évêque et les notables parmi les pèlerins, procède en avant de la statue, à une bénédiction apotropaïque contre les risques naturels et pour une prospérité agricole».

<sup>328</sup> Intervista a Ferrari, 11/10/2016

<sup>329</sup> Santucci 2022: 177.

In questa descrizione di Santucci comprendiamo chiaramente la portata e risonanza che questa festa riveste in ambito isolano. Si tratta di un evento centrale nel calendario festivo corso, con significative implicazioni dal punto di vista identitario e di coesione comunitaria. È inoltre chiarificatrice la descrizione che ne fa Davia Benedetti, volgendo l'attenzione sia al collocamento storico della festa, sia alla sua fruizione e partecipazione nei contesti più recenti. Infatti:

Reconnue officiellement depuis 1835 par ordonnance royale, confirmée dans un arrêté préfectoral en 1850, une foire artisanale et commerciale est associée à la cérémonie religieuse de la *Santa* avec vente de produits locaux, activités ludiques, consommation de boissons et nourriture dans des baraques en bois montées pour l'occasion. Les journées de la *Santa* suscitent ainsi une affluence hétérogène. Poètes et «militants culturels» de l'identité corse vouent à cette manifestation un attachement certain et en ont fait tout au long du 20e siècle un moment d'affirmation identitaire et linguistique. De fait la *Santa* est un temps et lieu de vie sociale, culturelle et festive, exceptionnels en Corse. Sa symbolique dépasse la seule dévotion religieuse et revêt une efficience sociétale large<sup>330</sup>.

Non sarebbe forse errato considerare che questa festività abbia accresciuto la sua centralità e il ruolo politico di carattere identitario, denso di implicazioni, soprattutto nel corso del trentennio '70-2000, ricalcando in un certo senso la parabola d'intensità del movimento culturale e politico legato all'indipendentismo e autonomismo corso<sup>331</sup>.

Oltre alla fiera di *A Santa*, possiamo affermare che le feste “campestri”, «les foires A Santa (Niolu), A San Brancà (Casinca), Col de Pratu, Francardu [qui] sont souvent citées comme lieu de rencontre<sup>332</sup>» tendono a esaurirsi con l'abbandono della cultura di tipo prevalentemente sussistenziale agrosilvopastorale, che per lungo tempo aveva caratterizzato l'assetto economico dell'isola, così come la cultura materiale e l'orizzonte simbolico della maggioranza della popolazione corsa.

L'affermarsi di forme alternative di sostentamento, tra cui il «développement du tourisme, [l'] intrusion massive de l'argent dans les rapports sociaux<sup>333</sup>» e la frequente scelta d'impiego nel già citato settore amministrativo in seno all'apparato statale francese sono fattori decisivi in questo processo.

---

<sup>330</sup> Benedetti 2012: 246.

<sup>331</sup> Ravis-Giordani (1976: 171-189), se non direttamente alla festività della *Santa*, fa riferimento al crescere del movimento indipendentista proprio nel corso degli anni '70, nei termini di rottura nei confronti della prassi politica tradizionale, tra “alta pulitica” e “bassa pulitica”.

<sup>332</sup> Santucci 2022: 48.

<sup>333</sup> Ravis-Giordani 2003: 455.

### 3.1 Un profilo storico

Come abbiamo accennato in precedenza, i contesti centro italiano e corso, a partire dalla Prima Guerra Mondiale, partendo da una situazione di profonda condivisione procedono invece ad una progressiva divaricazione, distaccandosi sempre di più l'uno dall'altro<sup>334</sup>; l'orizzonte linguistico-culturale comune di riferimento va progressivamente indebolendosi, e le dinamiche interne ai due Stati-Nazione influenzeranno decisamente le sorti delle tradizioni d'improvvisazione cantata, seppur perlopiù in maniera indiretta<sup>335</sup>, incidendo primariamente sulle vite dei protagonisti e di conseguenza su quest'arte di cantare improvvisando.

Accennando alle dinamiche nelle quali il canto improvvisato in Italia era investito prima e durante il ventennio fascista, e attraverso la parabola biografica di Vasco Cai da Bientina [1905-1982, considerato come uno dei più importanti poeti improvvisatori in assoluto], Fabrizio Franceschini ci dà uno spaccato dei contesti nei quali trovava spazio il contrasto improvvisato:

La tradizione del canto improvvisato era poi molto diffusa nelle zone di Pistoia, Prato, Firenze, per l'influenza che vi aveva esercitato il famoso estemporaneo Idalberto Targioni<sup>336</sup>. Nato a

---

<sup>334</sup> L'operazione militare fascista che portò all'occupazione dell'isola costituì una vera e proprio *damnatio memoriae* presso la popolazione isolana, e contribuì a creare un trentennio di profonda frattura tra la Corsica – ormai definitivamente rivolta al continente francese – e la vicina penisola italiana. Cfr. Cini, Biancarelli 2008: 427-35; sull'occupazione fascista, cfr. Carloni 2016; sulla politica fascista di carattere irredentista nei confronti della Corsica rimando a Paci 2015, 2016.

<sup>335</sup> Anche se il piano politico-culturale fascista assegnava un ruolo ben preciso a tutto quanto potesse rimandare ad una concezione essenzialista della cultura contadina, nei termini di nobilitazione della purezza della razza italiana e delle imprese politiche del regime. Giulia Giannini (2011: 181) ci fornisce preziose informazioni a riguardo delle ingerenze del regime nei confronti degli eventi organizzati dedicati al contrasto in ottava rima, poiché «[a]lcuni temi assegnati in tale periodo nelle gare pubbliche chiariscono l'intenzione del regime fascista di far celebrare gesta belliche compiute, decisioni di politica interna ed estera, personaggi illustri: "Mussolini e l'Africa", "Teatri all'aperto voluti dal Duce", "Prolificità della razza", "Treno popolare", "Marconi", "La vittoria del grano". Alcuni episodi avvenuti durante queste gare "di regime" sono rimasti nei ricordi e nell'immaginario collettivo e si sono tramandati di padre in figlio [...]. Un discorso a parte merita la trasteverina "Festa de Noantri" e la partecipazione a tale gara, specialmente negli anni Trenta, di poeti alto sabini. Nel periodo compreso tra il 1929 e il 1936 il fascismo intraprese l'opera di consolidamento della propria popolarità; il regime intese servirsi e piegare ai propri scopi anche il canto a braccio per costruirsi il consenso dei ceti subalterni». L'autrice cita le opere di Arcangeli, Palombini, Pianesi 2001: 143 e Franceschini 1983: 43-9. Inoltre, anche Ricci 1987: 72 (nota 16): «Durante gli anni Trenta, il regime fascista utilizzò il foglio volante come efficace *medium* di propaganda, incoraggiando la pubblicazione di poemetti celebrativi sul «duce» e sulle opere sociali della dittatura [...]. Le esigenze propagandistiche si intrecciarono così con una vecchia usanza dei poeti, quella di ricavare storie in ottava rima da articoli di giornale. Al momento dell'ingresso italiano nel secondo conflitto mondiale, ad esempio, due poeti estemporanei di Piansano scrissero un lungo componimento (una quarantina d'ottave) il cui incipit era il seguente: «*O popolo italiano a te mi volto / ti prego attento volermi ascoltare / per quanto dai giornali ebbe raccolto / ti vengo in questa istoria a raccontare*»; ed il cui testo era infarcito di cascami linguistici della propaganda di guerra. Nell'immediato secondo dopoguerra, invece, con la ritrovata libertà di stampa, fiorirono i componimenti dedicati alla nuova repubblica. Numerose furono anche le pubblicazioni a soggetto antifascista (cito, per tutti, *Contrasto fra Mussolini e Ciano all'inferno*, Montefiascone, Tip. Liverziani, settembre 1945)».

<sup>336</sup> Sulla figura di Targioni, vedi Bianchi (2018: VII): «Nato nel 1868 e morto nel 1930, Idalberto Targioni fu trovatello, contadino, operaio, poeta autodidatta, popolare cantore di rime in ottava, scrittore e studioso, attivista sindacale e antimilitarista, socialista e sindaco di Lamporecchio (un Comune in Provincia di Pistoia, il cui circondario all'epoca apparteneva a quella di Firenze), interventista e fascista della prima ora, uomo del regime infine caduto in ombra. Fu una figura controversa e discussa, sempre al centro di polemiche e coinvolta nel turbine dei conflitti politici e sociali che

Firenze nel 1868 [...], ma cresciuto in quel di Lamporecchio, [...] fu brillante poeta e insieme organizzatore instabile di leghe contadine e sezioni socialiste nel Montalbano, nell'empolese<sup>337</sup> etc; tenne 'accademie' di improvvisazione in tutta Italia e anche tra le comunità italiane all'estero [...]; con lui l'ottava rima divenne strumento di propaganda a favore delle leghe e dell'idea socialista, come indicano per esempio il famoso *Contrasto tra Padrone e Contadino* [...], il *Contrasto fra un prete democristiano-cristiano e un compagno ascritto alla lega di resistenza*, o il contrasto tra *La donna secondo la morale socialista e la donna secondo la morale cattolica*, cantato nel 1911 insieme con Fortunato Chiti di Poggio a Caiano presso una Società di Mutuo Soccorso del fiorentino<sup>338</sup>.

Inquadrando dunque i due contesti – seppur sommariamente - vanno configurandosi due affreschi piuttosto differenti, recanti i segni di ulteriori futuri cambiamenti. Sulla sponda corsa registriamo un *milieu* piuttosto “arcaico”, legato principalmente al contesto agropastorale e costituito principalmente da festività religiose a cornice campestre che – pur mantenendo e rinnovando vitalità e percorsi specifici delle micro-comunità<sup>339</sup> che le abitano - si trovano in una regione che stava già vivendo un drammatico spopolamento e progressivo abbandono di terre e paesi<sup>340</sup>, in un processo che sarebbe proseguito per ancora cinquant'anni almeno, raggiungendo il suo apice negli anni Sessanta circa. Dall'altro lato, in questo caso in Toscana – poiché il Lazio ha conosciuto una storia in parte diversa – registriamo una sempre maggiore spiccata aderenza delle nuove generazioni d'improvvisatori col tessuto contadino-proletario, ma anche artigianale e di “bottega”, in una regione che stava vivendo un processo di profonda e duratura industrializzazione<sup>341</sup>, specialmente delle aree pianeggianti sottostanti ai secolari insediamenti collinari della regione. Anche qui, del resto, era in corso l'abbandono dei versanti appenninici in favore dei contesti urbani e periurbani. Tuttavia, se per il Centro Italia questo poteva significare una migrazione a carattere perlopiù regionale (campagna o montagna-città o verso i distretti artigianali e industriali in espansione), per quanto riguarda la Corsica questo implicava in molti casi un abbandono della regione, in un'emorragia demografica già evidenziata con la parabola dei *lucchesi*, i quali sopperivano proprio alla mancanza di manodopera interna, laddove la popolazione

---

segnarono il passaggio dall'epoca ben rappresentata nel *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo al nuovo mondo del Novecento con i suoi estremi, aperto dalla Prima guerra mondiale e dalla crisi che portò il fascismo al potere».

<sup>337</sup> Si tratta della medesima zona ove Michel de Montaigne affermò: «Attraversissimo fra le altre una bellina terra nominata Empoli... considerai... di veder questi contadini il liuto in mano, e fin alle pastorelle l'Ariosto in bocca. Questo si vede per tutta Italia», citazione presente presso svariate fonti; in questo caso, da Giannini 2011: 70.

<sup>338</sup> Franceschini 1983: 41-2.

<sup>339</sup> Su questo approccio, rimando alle indagini di Macchiarella sulle pratiche confraternali in Corsica e Sardegna, le quali testimoniano proprio di questa ricerca e costruzione di micro-comunità e micro-identità. Cfr. Macchiarella 2003: 589-604; 2018: 131-150.

<sup>340</sup> Cfr. Pernet e Lenclud 1977.

<sup>341</sup> Fenomeno, tuttavia, in regressione nell'ultimo ventennio, parimenti alla tendenza nazionale inserita nel contesto globalizzato inaugurato con la fine della Guerra Fredda.



corsa ambiva ad altre cariche, specialmente istituzionali<sup>342</sup> più remunerative dal punto di vista economico e considerate di maggior prestigio sociale.

Nonostante questa tendenza, è altresì vero che in Corsica – e nel medesimo periodo nel quale in Italia prendeva corso l’impresa mussoliniana, le cui mire irredentiste sull’isola saranno nefaste<sup>343</sup> – il fenomeno dell’improvvisazione cantata poteva contare su alcuni incontri annuali, le *Merendelle*<sup>344</sup>, e una certa riconosciuta notorietà. Come ci informa Catalina Santucci a riguardo:

Les joutes aux foires rurales et leurs ‘Merendelle’ (rencontre annuelle) leur permettaient d’afficher et de faire valoir leur statut d’improvisateurs et compte tenu de la renommée qu’ils construisaient et entretenaient (même par écrit) ils recueillaient estime et admiration. C’étaient les maîtres, l’*Anfarti* (poètes) i *Tercani*<sup>345</sup>.

Ancora negli anni Cinquanta, infatti, la popolazione dell’entroterra non aveva capitolato allo spopolamento in favore delle città costiere<sup>346</sup> o – più spesso – delle metropoli del continente o capitali dell’impero coloniale, e uno “zoccolo duro” della civiltà pastorale delle montagne aveva ancora dimora in alcune vallate isolate, come il *Niolu* e la contigua *Balagna* o presso la regione a maggiore e storica antropizzazione isolana che è la *Castagniccia*, situata nel quadrante centro-nord-orientale dell’isola. È infatti a questo proposito che Catalina Santucci sostiene che:

Le *chjam’è rispondi* a probablement connu son heure de gloire à l’époque (années 1950) où le monde rural était encore vigoureux (population dense et active, foires, fêtes pastorales, veillées,

---

<sup>342</sup> Come afferma Ravis-Giordani (2003: 452): «Les Corses sont même appelés et reconnus comme un élément important de la construction de l’Empire colonial français, dans lequel ils joueront un rôle sans commune mesure avec leur poids démographique. Mais ils jouent aussi un rôle non négligeable en France continentale, dans l’administration. Ainsi, depuis plus d’un siècle, les Corses sont partie prenante du devenir de la nation française, plus particulièrement dans sa forme républicaine et ‘civilisatrice’; et même s’il s’agit de Corses qui ont quitté l’île, dans la mesure où ces Corses de la ‘diaspora’ n’ont jamais perdu de vue la terre où ils étaient nés, on ne peut pas tenir pour nulles les conséquences de leur présence permanente aux avant-postes les plus exposés de l’État républicain».

<sup>343</sup> Gherardi 2012; Paci 2015, 2016; Carloni 2016.

<sup>344</sup> Così Marchetti 1989: 162-163: «La *Merendella di i Pueti Corsi* (17 août 1924 à Vizzavona), organisée par *A Muvra*, co-présidée par Lucciardi et Maistrale, est aussi l’occasion de mesurer la vitalité qu’avait conservée la poésie populaire non écrite, en particulier la pratique de l’improvisation dialoguée ou *chjama e rispondi*. Si bien que lors de la *Seconda Merendella* (1<sup>er</sup> août à San Pietro di Venaco), présidée par Santu Casanova [...], le succès de ce type de rencontre auprès des *anfarti* – tel est le vocable sous lequel les corsistes désignent les poètes populaires – et du public, s’affirme davantage. Il devient éclatant, par l’affluence et l’adhésion de la foule, à la *Terza Merendella* (14 juillet 1926 à Morosaglia), que préside Petru Rocca à l’occasion d’une cérémonie commémorative au tombeau de Pasquale Paoli. Il se maintient à la *Quarta Merendella* (9 septembre 1927 à Casamaccioli) où est annoncée la constitution de l’*Associazione di i Pueti Dialettali di Corsica* dont deviendra l’organe mensuel *A Baretta Misgia* (nom d’un ancien couvre-chef populaire en forme de bonnet phrygien), édité par *A Muvra* depuis deux ans déjà et qui paraîtra jusqu’en 1939, annuellement accompagné d’un *Almanaccu di a Baretta Misgia*».

<sup>345</sup> Santucci 2022: 156.

<sup>346</sup> Ravis-Giordani (2003: 455) riporta i seguenti dati: «de 1954 à 1999, le pourcentage de la population vivant dans des communes urbaines est passé de 39 % à 63 % (Ajaccio, Bastia et Porto Vecchio: 53 %)»; cfr. Kolodny 1986, ove indaga proprio la migrazione dall’entroterra isolani agli agglomerati urbani e periurbani di Ajaccio e Bastia in rapida espansione.

etc.) et où les maîtres improvisateurs (une dizaine) se démarquaient de l'ensemble des poètes. Le fonds Quilici illustre parfaitement cet état avec notamment l'enregistrement de 1948 au Col de Pratu (Castagniccia) où l'on note la présence des poètes célèbres et des échanges d'une qualité rare. En effet, quelques grands noms (en général des surnoms) occupent l'espace poétique durant une trentaine d'années. Leur célébrité s'était construite sur de mémorables joutes, par le jeu de concours d'improvisation, ainsi que par leur réunion annuelle (*a Merendella*) avec publication de leurs photographies de groupe [...]. On peut penser que ces différents événements contribuaient certainement à entretenir une image de cercle fermé de poètes et à magnifier l'art du chant improvisé<sup>347</sup>.

Senza entrare troppo nello specifico di una caratterizzazione e differenziazione dei contesti, che ci condurrebbe senza dubbio in errore, ritengo però interessante mettere a fuoco – oltre all'accento sul contesto operaio-proletario emerso dalla parabola di Idalberto Targioni – anche la situazione del Lazio che, da sempre luogo di predilezione del canto improvvisato, è forse su questo punto da ritenersi più prossima, invece, al contesto corso. La divaricazione che si stava allora creando tra il contesto di tradizione mezzadrile e a vocazione artigianale caratteristico della Toscana e la situazione nel Lazio è piuttosto rilevante, e approfondita da Kezich, il quale sottolinea come:

L'effetto delle riforme leopoldine e dell'abolizione vuoi degli usi civici, vuoi del grande latifondo, aveva creato in Toscana una situazione di relativo avanzamento sociale e culturale, una classe mezzadrile largamente alfabetizzata e una ricca cultura regionale. Questa situazione culturale, che aveva anche il vantaggio di trovare la sua espressione naturale nel generalizzato uso popolare di una buona lingua italiana, doveva necessariamente attirare quegli intellettuali del Risorgimento alla ricerca di un modello, di un'impronta culturale per la nuova Italia. Ben diversa era la situazione nel Lazio, dove l'incuria dell'amministrazione papalina e la rapacità dei "mercanti di campagna" che gestivano i latifondi per conto dei principi romani, aveva creato una situazione scandalosa di decadimento ecologico e arretratezza sociale<sup>348</sup>.

Una situazione che, tuttavia, non riflette un decadimento in ambito poetico-improvvisativo. Al contrario, si può facilmente registrare presenza e capillarità di poeti improvvisatori e di occasioni dedicate ove cantare improvvisando. Come ci informa Giulia Giannini a riguardo, nella sua ricerca specifica sull'ottava rima in alta Sabina:

In un periodo compreso tra il 1931 e il 1941, Roma e la Campagna romana costituiscono i terreni privilegiati di incontro tra poeti provenienti da luoghi diversi: nelle trattorie, nelle osterie e in

---

<sup>347</sup> Santucci 2022: 49.

<sup>348</sup> Kezich 1986: 125.

altri luoghi classici di ritrovo tra pastori si sfidano poeticamente cantori abruzzesi, laziali, marchigiani, toscani. Ma nel 1931 le gare poetiche cominciano ad essere inserite in feste annuali pubbliche romane e della provincia; nello stesso periodo nella zona di Amatrice si comincia a seguire questo esempio, certamente avendo come tramite la folta colonia di amatriciani che, per la transumanza stagionale, abitava per alcuni mesi a Roma o nei dintorni per poi fare ritorno nel paese natale. Le gare poetiche in Alta Sabina possono essere considerate un'usanza di importazione, visto che la prima registrata in questo territorio è quella che si svolse a Preta di Amatrice nel 1936. Il resoconto della gara svoltasi l'anno seguente nello stesso luogo fornisce alcuni elementi utili a definire quale doveva essere la funzione svolta da questo genere di occasioni poetiche pubbliche promosse, poi anche in seguito, da vari comuni della provincia di Rieti. Alla gara del 1937 a Preta intervennero tutte le maggiori autorità comunali e provinciali, «personalità della cultura, della politica e della Chiesa»; la presidenza della giuria fu affidata al poeta di Chiavenna Giovanni Bertacchi. Le varie autorità «consolidano con la loro semplice presenza... l'intrinseca posizione di ceto dominante, e con l'assegnazione secondo loro sensibilità e cultura ai poeti cantori di loro temi da svolgere in ottava rima conseguono in ultima analisi il fine che il "buon popolo della montagna" sia confermato nella necessità delle sue occupazioni di lavoro, nella bontà delle sue pratiche devozionali, nella validità dei circoscritti interessi del suo ristretto ambiente montano.» Le gare poetiche pubbliche continuano a svolgersi a Preta, poi nelle frazioni circostanti e nella stessa Amatrice fino alla seconda guerra mondiale; riprendono nell'immediato dopoguerra consolidandosi ed entrando a far parte del patrimonio comune di amatriciani, leonessani, monterealesi, abruzzesi; promosse in occasione di feste patronali o religiose, celebrazioni di anniversari. Le numerose osterie e trattorie del Reatino e romane, anche nei periodi di maggior diffusione delle gare poetiche nella provincia di Rieti, cioè dal 1936 al 1941 e dal 1944 al 1964, continuano ad essere, comunque, il principale luogo di ritrovo per i poeti<sup>349</sup>.

Siamo insomma di fronte ad un contesto il quale, pur mantenendo la connotazione di partenza relativa al profilo socio-economico (il pastore delle montagne laziali e abruzzesi, così come la variegata congerie di lavoratori specializzati nel contesto del vasto latifondo dell'agro romano e quindi legati a filo doppio con l'attività contadina) va intersecandosi sempre più con il tessuto sociale urbano o periurbano, come nel caso del semi-nomadismo che porta il transumante dalla montagna alla piana di Roma. Le feste patronali campestri, analoghe per certi versi a quelle che si svolgono in Corsica, cedono qui progressivamente il passo a luoghi non già di montagna, ma piuttosto crocicchi periurbani e crocevia di una varia genia di persone e mestieri: pastori, contadini, carrettieri, dando vita insomma a quella cultura poetica "di pellicceria", o di *colportage*. Non è infatti un caso se lo stesso Kezich sostiene che:

---

<sup>349</sup> Giannini 2011: 180-81.

Nella situazione di estrema arretratezza sociale, che si prolungò almeno in alcune zone fino alla vigilia della Riforma Agraria degli anni '50, la grande diffusione dell'ottava nel Lazio contadino è soprattutto da attribuirsi all'opera capillare dei lavoratori migranti, dei pastori in particolare e di tutti quelli che, spostandosi da un luogo all'altro, supplivano determinati servizi nell'economia rurale: carrettieri, carbonai, pellicciai (cfr. Matalli 1923) [...]. L'eco del canto dell'ottava non doveva sfuggire [...] ad alcuni cultori di cose romane. Nella novella *Cavallo morto* il romanista Augusto Sindici narra di «un buttero romano che, come si suol dire, canta da povèta. Di questa gente del volgo dotata di speciale facilità nella improvvisazione se ne incontra e se ne ascolta sovente il sabato sera o la domenica per le *dispense*<sup>350</sup> delle tenute del Lazio, dove avvengono interessanti sfide, ed è condannato a pagare del vino colui che primo fa, come essi dicono, 'cader la rima' (Sindici 1902)»<sup>351</sup>.

A dispetto del fatto che l'opera di riferimento di Kezich sull'ottava cantata nel Centro Italia s'intitoli "i poeti contadini", constatiamo come lo stesso autore metta in rilievo in realtà proprio questa specificità di lavoratore migrante o stagionale, ambulante, e costantemente in movimento<sup>352</sup>. Si tratta di un'intera categoria di lavoratori (a dire il vero, moltissime) che, grazie alla loro mobilità lavorativa, fungono da raccordo e da collante alle categorie più stanziali, come i contadini<sup>353</sup>. Troviamo conferma di questa situazione anche presso le parole di Paul Collaer che – approcciando il tema da altre prospettive e con altre intenzionalità – riporta tuttavia il medesimo affresco:

En Italie centrale, et surtout dans le Latium, l'art populaire continue à maintenir jusqu'à un certain point son autonomie, conservant des formes anciennes qui devaient aussi exister dans le Nord, mais y ont cessé de vivre. La musique populaire a continué à y évoluer, par ses propres moyens parfois, mais aussi sous l'influence de facteurs culturels divers. La situation du rapport entre les deux catégories y est complexe, du fait de la configuration géographique et des rapports sociaux qu'elle détermine. D'un côté, le haut Apennin, zone de refuge pour les conceptions archaïques. De l'autre: Rome, un des plus grands centres de contacts et d'échanges qui soit au monde. Rome même a, de tous temps, été pénétré d'influences populaires des Abruzzes: les populations qui

---

<sup>350</sup> Corsivo di chi scrive; a questa voce Kezich dedica un'ampia descrizione su cosa fossero le *dispense* nel contesto agricolo laziale. Rimandiamo dunque a Kezich 1986: 127.

<sup>351</sup> Kezich 1986: 126-27.

<sup>352</sup> Sempre Giovanni Kezich, illustrando la parabola di Riccardo Colotti, afferma che questi «lavorò a lungo come carrettiere ambulante per il trasporto del vino, all'uso romano, cioè con un biroccio a ruote grandi. Con la riforma agraria del 1950 ottenne in enfiteusi un podere dell'ente Maremma, in località Lance, presso le Saline [Tarquinia, Viterbo]». In questa sintetica descrizione rintracciamo precisamente le caratteristiche di questi attori sociali. Cfr. Colloque Dante : La poésie et la musique en Corse - Giovanni Kezich, 2021. Consultabile al seguente link: [https://www.youtube.com/watch?v=Ozg0vU\\_XSz0](https://www.youtube.com/watch?v=Ozg0vU_XSz0).

<sup>353</sup> Anche se, per precisione, la condizione mezzadrile non era affatto stanziale in via definitiva, in quanto le famiglie mezzadrili solevano spostarsi di podere in podere, andando quindi ad avvalorare ulteriormente il carattere così spiccatamente "migrante" dell'ottava rima; ne avevamo tuttavia colto un esempio saliente già nella sezione precedente, in occasione della descrizione dei cosiddetti "lucchesi".

descendent vers la ville pour y vendre leurs fruits et leurs moutons, remontent en emportant des choses vues et entendues dans la campagne romaine<sup>354</sup>.

Tra questi diversi poli d'attrazione, le città in pianura da un lato e la civiltà montanina dall'altro, va delineandosi un fitto reticolo di borgate, *paisoli*, crocicchi, osterie, fiere campestri ove una vasta congerie di lavoratori migranti affiancano la propria attività propriamente lavorativa con una cultura poetica volatile e non deperibile; quand'anche persino fonte di guadagno, come nel caso della pratica di vendere i *fogli volanti*, alimentando così una perpetua circolazione del materiale cronachistico-narrativo-poetico in essi contenuto<sup>355</sup>. Come afferma infatti il poeta improvvisatore Marco Betti:

Questi contrasti che rammentavo ora sono dei 45 giri incisi da Ceccherini e Piccardi negli anni '60, e li vendevano ai mercati. [...] Loro come facevano? Usavano le ottave per accaparrarsi il pubblico. Sì! I clienti, certo! Uno di questi, il Ceccherini, il Piccardi, un'erano insieme a far mercati, a volte, però c'avevano sempre in ogni paese un poeta che... improvvisava "il banco", come *il Calamita*<sup>356</sup>, [...], e intanto facevano il treppo, cioè la gente intorno, e nel fare la gente intorno qualcosa vendevano.

*Io: Quindi erano venditori ambulanti?*

Tutti, quasi tutti i poeti grandi eran tutti mestieranti girovaghi, non erano come si può pensare contadini. Anche, qualche, pochi. Ma i più, quelli più famosi, facevano mestieri di servizio [enfattizza questa parola] al mondo contadino! I trincaglieri! Il Fantoni quello che ha scritto la storia di' *Gnicche*<sup>357</sup> era un bottaio. E nel frattempo scriveva anche queste storie e le cantava, era un merciaio!<sup>358</sup>

---

<sup>354</sup> Collaer 1965: 26-7.

<sup>355</sup> D'altronde, ecco come si esprimeva D'Ancona (1878: 354): «Vi è una quantità considerevole, in ogni provincia d'Italia, di libercoli stampati ad uso del popolo e contenenti poesie, nè mancano copie o raccolte a penna di componimenti dello stesso genere, che sono come repertorj nei quali il cantore che sappia anche leggere, rinnova le forze della sua musa, e attinge nuove frasi, nuove espressioni, forme novelle del sentimento. Abbiamo detto più sopra, con immagine che al secol nostro non dovrebbe spiacere, che fra il popolo e le classi superiori, fra la poesia del volgo e quella dei dotti vi è stato quasi sempre come un conto corrente di dare e avere».

<sup>356</sup> Traggio informazioni sul poeta dal portale APORIE, consultabile al link seguente: <http://www.aporie.it/i-protagonisti/toscana/941-livi-renato-calamita.html?highlight=WyJjYWxhbWl0YSJd> (consultato in data 04/04/2023): «*Chi non conosce il gaio 'Calamita'?! / È l'improvvisator per eccellenza, / e sempre pronto con la voce ardita / ovunque fa notar la sua presenza. / Onesta amicizia tanto a me gradita / da cinquantanni è nostra conoscenza / per cui fraternamente son legato / al Livi mio carissimo Renato*». (Romanelli, 1980: 27) Ambulante [sic!] di formaggi originario della città di Arezzo, nato nel 1906, risulta attivo nel 1980. Iniziò a cantare versi il 1923. Anche su (Leydi, 1973: 213): 'Contrasto tra America e Russia'. Sul disco a cura di Carpitella, VPA 8286, insieme a Libero Vietti (v.) [...]. Cfr. anche una interessante intervista in (Priore, 2002: 316)».

<sup>357</sup> «*Storia di Federigo Bobini detto "Gnicche"* Cfr. Priore, 2002: 61-72», da APORIE, v. Giovanni Fantoni: <http://www.aporie.it/i-protagonisti/toscana/72-fantoni-giovanni.html?highlight=WyJnbmljY2h110> (consultato in data 04/04/2023).

<sup>358</sup> Conversazione collettiva, avuta in data 19 marzo 2023, in occasione di un ciclo di cinque incontri dedicati all'ottava rima, presso il Circolo Culturale Contadino di Colognole (Firenze). In questo contesto, il poeta Marco Betti ha tenuto alcuni incontri per far conoscere l'arte dell'improvvisazione poetica ai partecipanti, coadiuvato dall'improvvisatore Filippo Marranci. Il numero di partecipanti è variabile ed oscilla tra le cinque e le dieci persone. In queste occasioni, vengono sollevati numerosi argomenti, e – prima di alcuni tentativi nella creazione di ottave cantate da parte dei partecipanti, si discute liberamente dei molti temi inerenti all'improvvisazione cantata.

Anche Giulia Giannini, nel suo importantissimo contributo dedicato agli improvvisatori in alta Sabina precedentemente citato, avalla e anzi mette in luce questa lettura, come peraltro viene sostenuta dai protagonisti stessi. Riferendosi in questo caso alla figura del pastore, il poeta Paolo Santini afferma che

lui si spostava: andava dagli alti stazzi fino al mare; quindi conosceva gente, aperture mentali diverse, culture diverse... ritornava e raccontava. E quindi cominciava a diventare una figura importante, insieme a quelle che lo avevano meritato con lo studio; lui era un autodidatta, anche esasperato... ma autodidatta<sup>359</sup>.

Con una brevissima digressione su quest'ultimo punto, che riprenderemo più adeguatamente in seguito<sup>360</sup>, è infatti assai interessante notare un elemento. Citando la caratteristica (controversa) del poeta come *autodídaktos*, appuriamo l'esistenza di un filo ininterrotto che va dall'epoca antica alla vigilia della società dell'informazione basata sui *mass-media*, così come la conosciamo oggi. Poiché, come suggerisce l'antichista Giovanni Lombardo:

Dans la société homérique, la poésie ne vise pas seulement à amuser et à charmer les auditeurs : elle assure aussi l'information historique. Véritables journalistes ante litteram, les aèdes diffusent des nouvelles sur les événements récents, qui procurent à leurs récits des sujets très aimés par le public<sup>361</sup>.

Queste personalità, inserite in un preciso contesto socioeconomico di appartenenza, vanno delineando un profilo di un attore sociale poetico nei termini di un vero e proprio *colporteur*. Possiamo trovarne le tracce, come ci informa Giannini, anche tra i poeti più anziani. In certi casi, possiamo arrivare ad avere uno spaccato della continua circolazione di materiale manoscritto o a stampa. Sembrano delinearsi dunque due facce di una stessa medaglia: da un lato, poeti e improvvisatori potevano – tramite il loro canto – svolgere la funzione narrativa o “cronachistica” di eventi recentemente accaduti o passati ma ben sedimentati nella memoria, fungendo da etere *ante litteram*; dall'altro, la mobilità, per esempio, dei pastori transumanti permetteva la circolazione di materiale tipografico, il quale andava a completare il quadro fornendo così quelle opere mitico-letterarie che avrebbero

---

<sup>359</sup> Giannini 2011: 149, «Da una conversazione con Paolo Santini (1966), poeta di Favischio di Posta (RI)». Cfr. inoltre Lombardo 2015 sulla riflessione intorno al carattere *autodidaktos* del poeta antico.

<sup>360</sup> Cfr. 8. *Il “dono di natura”*.

<sup>361</sup> Lombardo 2015: 359.

costituito l'orizzonte culturale di riferimento a improvvisatori e poeti. A questo proposito, seguiamo il racconto che il poeta Adriani ha rilasciato a Giulia Giannini:

[Questi libri] arrivavano... diciamo che l'imprestavano, passavano da uno all'altro, si compravano... poi a Roma c'era un certo uso, quando le campagne romane erano ancora le campagne romane vere e proprie... e allora... queste masserizie di pastori, sa, queste capanne, ogni quindici giorni venivano i "pellicciai" erano chiamati, che andavano a comprare le pelli delle pecore, degli abbacchi. E che succedeva? Che c'era uno scambio, compravano questa merce e portavano questa roba, questa merce... che potevano servire ai pastori. [...] e tra l'altro, siccome è stata sempre una categoria che ha ambito a questa poesia classica... si dilettava a leggere questi classici... e questi venditori ambulanti portavano questi libri... Maggiormente erano di Leonessa [attuale provincia di Rieti] questi pellicciai. Il fatto di passare diversi mesi nelle campagne circostanti la città di Roma, permetteva a chi proveniva dalle montagne di reperire dei testi, per proprio conto o grazie all'intermediazione di altri, direttamente nei mercati cittadini. Prima ce li prestavamo pure 'sti libri... Io normalmente gli ordinavo, poi ce pensava quello che andava a portare gli abbacchi a Roma, il formaggio... me li comprava... A Roma era il mercato, perché tramite persone si comprava... Andavano alla rotonda... la rotonda sarebbe il Pantheon: quello era il centro dove se riunivano i pastori, ce stava tutta la manodopera... i tosatori, i pastori occasionali... cioè quello era il mercato delle pecore all'epoca<sup>362</sup>.

Il poeta Adriani dimostra in questo passaggio una profonda conoscenza della vasta rete di relazioni nella quale i pastori entravano in contatto con i prodotti della cultura e letteratura "classica". Tale sapere non era però detenuto "staticamente" nella disponibilità di alcuni, quanto invece dinamico e in continua circolazione tra strati della popolazione piuttosto umili<sup>363</sup>. In maniera ancor più esplicita, seguiamo le parole di Giovanni Kezich:

è proprio un poeta in ottava, Anton Francesco Menchi (n. 1762) [...] il cui nome figura più di una volta sul catalogo dei fogli volanti di Salani nel primo Ottocento, girava i mercati e le fiere della Toscana con una scimmia sulla spalla. Era dunque il classico *colporteur*, un po' merciaio o pellicciaio, un po' venditore d'almanacchi e fogli volanti e un po' poeta improvvisatore: proprio come Bartolomeo Battilocchio da Tolfa, che nel nostro secolo evocò in ottava un'altra sommossa di carattere pur sempre lealista e papalino cioè quella di Tolfa, atrocemente repressa dalle truppe napoleoniche nello stesso 1799<sup>364</sup>.

---

<sup>362</sup> Giannini 2011: 147-48.

<sup>363</sup> Rilevante a questo proposito la descrizione del poeta Montagnini, riportata da Ricci (1987: 64), ove si evince sia la natura umile della sua condizione che i luoghi di circolazione di determinato materiale a stampa: «Apposta io de cose ne so ttante, perché al giorno annavo via co' le bbestie, co' le vacche (...) Da regazzino, ho ffatto la seconda elementare. Poi a ccasa mia c'era poca potenza, m'hanno mannato a ffa' il pecoraro (...) Allora, al mi' poro bbabbo dissi «Fateme 'n libro» Me fece ll'Orlando innamorato. Il primo libro ch'ho lletto. Lo comprò alla fiera a vViterbo, pe' mmaggio me ll'ha ffatto. Poi doppo fece ll'Ariosto, poi fece la gGirusalemme libberata, poi c'è 'l cavalier Marino, ll'Adone. Poi fece la Stragge del cavalier Marino, la Stragge degli innocenti».

<sup>364</sup> Kezich 1986: 132.

Peraltro, le ragioni della pertinenza di questa prospettiva vengono avallate anche da un'indagine di Grazia Tiezzi, esperta studiosa dell'ottava rima nelle sue "procedure verbali" e "rituali di parola". Tiezzi, infatti, elabora un'ipotesi assai interessante sul retroterra che sottende alla specializzazione di alcuni caratteri dell'improvvisazione cantata intesa come "prassi di parola". Rintraccia infatti la natura dialogica dell'improvvisazione poetica proprio nel contesto in cui transumanti e stanziali sono continuamente e reciprocamente costretti dalle contingenze a negoziare rispettivamente l'accesso alle risorse ed il loro corrispettivo valore. Riporto di seguito la riflessione di Tiezzi:

Il mio lavoro suggerisce a questo proposito un possibile collegamento tra la tradizione culturale dell'improvvisazione in ottava rima e l'attività socio-economica della transumanza praticata dalle comunità dei pastori dell'Appennino tosco-emiliano verso la Maremma grossetana. La transumanza è sempre stata un'occasione di incontri e di scontri reiterati nel tempo tra le popolazioni degli agricoltori stanziali ed i "forestieri" transumanti, per la gestione di una prossimità nello spazio geografico. I contatti tra queste differenti comunità umane sono avvenuti secondo modalità consuetudinarie plurisecolari fino ai primi decenni del XX secolo. Secondo alcune ricostruzioni storiche relative alla transumanza interna alla regione Toscana (Massaini, 2005, O. Dell'Omodarme, 1996), i pastori dovevano negoziare con le comunità locali il transito o la permanenza transitoria - per esempio il pernottamento - nei terreni agricoli di quest'ultimi oppure ridefinire frequentemente i confini dei pascoli. Questo avveniva sia durante il percorso della transumanza lungo i tratturi - compiuto due volte all'anno dai pastori per spostare le loro greggi dall'Appennino verso la Maremma e viceversa - sia durante i soggiorni stagionali nei terreni di pascolo presi in affitto dalle comunità dei pastori dal mese di settembre al mese di maggio. In genere il *vergaio*, il capo della comunità transumante, aveva la responsabilità di questa delicata negoziazione che era di fondamentale importanza per la vita quotidiana della comunità ed al contempo presentava spesso notevoli rischi d'insuccesso. [...] Confrontando le possibili interazioni tra stanziali e transumanti - stabilizzate da pratiche consuetudinarie millenarie, anche comunicative - e la specializzazione dei quadri di attività dialogica delle competizioni poetiche della Maremma, si scoprono delle straordinarie convergenze che vale la pena di approfondire ulteriormente. La mia ipotesi interpretativa suggerisce l'associazione tra questi due campi di attività e propone di considerare una gara d'improvvisazione poetica toscana - così estranea alle giurie degli esperti - come la rappresentazione pubblica di un elaborato sistema simbolico. Esso indicizza una realtà esperienziale socio-storica quale i rapporti sociali dovuti all'attività economica della transumanza ed esprime una concezione culturale specifica sulle forme di gestione della prossimità<sup>365</sup>.

---

<sup>365</sup> Tiezzi 2009b: 17-8.



Va delineandosi, più che un “poeta contadino”<sup>366</sup>, un poeta ambulante, attore e protagonista poliedrico nelle mansioni che svolge, presente presso i contesti più diversi e figura “di raccordo” tra gruppi assai distanti tra loro, anche geograficamente. Si riconferma ancora, seppur con importanti differenze ed in costante mutamento, la figura del *canterino* cinquecentesco: alla soglia tra oralità e scrittura, tra orizzonte letterario colto e *milieu* popolare, vero e proprio *passseur* e crocevia di repertori, saperi, pratiche, rete di relazioni.

Più recentemente, ritroviamo le tracce di questo profilo in uno dei poeti improvvisatori più celebri e riconosciuti del secolo scorso: Edilio Romanelli, di cui Kezich ci informa:

Edilio Romanelli è nato ad Arezzo nel 1914, ma vive da trent’anni a Roma. Ha sempre lavorato come venditore ambulante di tessuti, partecipando, nel corso del suo girovagare, a migliaia di incontri poetici, che gli hanno fruttato centinaia di coppe, medaglie e diplomi [...]. Ha cantato in ogni angolo del Lazio, della Toscana e dell’Abruzzo [...]<sup>367</sup>.

In questo contesto, acquisisce debito valore l’interpretazione che un celeberrimo improvvisatore di ottava rima, Vasco Cai da Bientina<sup>368</sup>, rivela dell’improvvisazione poetica e – più nello specifico – della figura del poeta<sup>369</sup>. Infatti, in occasione di uno dei contrasti che è – fortunatamente – giunto fino a noi, Cai adotta un’espressione folgorante, che riassume *d’emblée* questo carattere peculiare del poeta. Seguiamo il racconto che ci illustra Corrado Barontini<sup>370</sup>:

Alcuni temi di contrasti rivelano un dibattito interno ai cultori della poesia improvvisata. In più d’una occasione è stato richiesto ai poeti di discutere il tema “Poesia scritta e poesia improvvisata”. In proposito ecco due ottave di Landi e Cai:

---

<sup>366</sup> Il riferimento è ovviamente a Kezich, ma non s’intende qui confutare la tesi da lui proposta, in quanto – come mostrato – all’interno del lavoro è già presente e ben esplicito il carattere, invece, “mobile” dell’improvvisatore in ottava rima.

<sup>367</sup> Kezich 1986: 129, in nota a piè di pagina n.5.

<sup>368</sup> Alla cui persona e attività poetica ha dedicato una monografia Fabrizio Franceschini 1983. Poeta ritenuto tra i più alti esponenti dell’arte dell’improvvisazione poetica. Così ne parla Edilio Romanelli, ripreso da APORIE <http://www.aporie.it/i-protagonisti/toscana/385-cai-vasco.html> (consultato il 10/05/2023): «“Richiamo il mio pensiero e in pochi istanti / mi porta del Pisano a un bel paese, / dove nato è il migliore fra i cantanti / degno figlio del suolo Bientinese, / Le mie parole non saran bastanti / per raccontarvi le superbe imprese: / bene acquisite con virtù e maniera / nella Toscana, e nell’Italia intera.” (Romanelli, 1980: 57). Agricoltore di Bientina (PI), nato nel 1905 e scomparso nel 1982. “Maestro di noi tutti” scrive Romanelli. Viene considerato da molti “il più grande improvvisatore di tutti i tempi”. Faceva coppia fissa con Alberto Neri (Romanelli 1982: 63; Franceschini, 1983)».

<sup>369</sup> Che approfondiremo nel paragrafo dedicato: 5.2. *Il ruolo del poeta*.

<sup>370</sup> Barontini 2002: 140.

[Nello Landi]

*Mentre sotto il camin bolle il paiolo  
nelle lunghe serate dell'inverno,  
io riflettendo resto solo solo  
e nei classici scritti mi c'interno;  
son certo non mi reca pena o dolo,  
lo scritto resterà quasi in eterno,  
mentre l'estemporanea parola  
e come nebbia che nel tempo vola.*

[Vasco Cai]

*Non son d'accordo, benché nuda e sola  
Se n' va l'estemporanea poesia,  
io voglio contraddirti, una parola  
per me l'è tutta pien di melodia.  
Guarda il poeta è l'ambulante scuola  
che talor può dettar filosofia,  
la melodia di questi versi vive  
e forse conta più di chi la scrive.*

«Il poeta è l'ambulante scuola / che talor può dettar filosofia / la melodia di questi versi vive / e forse conta più di chi la scrive». Con quest'espressione, «l'ambulante scuola», emerge in un istante il carattere sì ambulante, ma – ben più importante – la funzione istruttiva, educativa del poeta estemporaneo. Questo elemento ci apre uno spaccato improvviso sulla “funzione”, sul “ruolo” che gli improvvisatori hanno avuto nel passato. Detengono ancora questa funzione? Quali dinamiche o cambiamenti sono in atto? Approfondiremo questo elemento cruciale più avanti.

Insomma, al netto delle differenze tra contesto e contesto, un fattore sembra emergere con forza: il carattere transumante o “migrante” dell'arte d'improvvisar cantando attraverso i suoi “interpreti”, così come della trasmissione colto-popolare che sottende all'improvvisazione poetica. Come apprendiamo, il continuo spostamento nel corso dei secoli di popoli e lavoratori migranti sembra caratterizzare le tradizioni d'improvvisazione poetica tra Corsica e Centro Italia. Così come le migrazioni tra montagne abruzzesi e la regione romana; tra la Corsica, Roma<sup>371</sup> e la Maremma; tra la Corsica e i centri toscani (Pisa su tutti, ma anche l'importanza del porto franco di Livorno); e all'inverso, la parabola dei *lucchesi* in Corsica; la migrazione stagionale interna corsa guidata dalla transumanza<sup>372</sup>, e

---

<sup>371</sup> Per esempio, a questo proposito Anna Esposito (1986: 607-10): «la Corsica già dal XIII secolo conosce fenomeni di depopolamento che diverranno più sensibili durante il XIV e XV secolo. La corrente migratoria, diretta tradizionalmente verso la Liguria e il territorio pisano, nel '400 comincia ad interessare anche la Maremma senese e quella laziale, con un notevole concentrazione nei centri marittimi, ma in espansione anche nelle zone più interne. A Roma, nelle cui vicinanze già durante l'alto Medioevo si era stanziata una piccola colonia corsa, la presenza dei corsi comincia ad essere avvertibile dai primi decenni del '400. [...] Le relazioni economiche e i rapporti commerciali creano così i presupposti per l'immigrazione più o meno temporanea di corsi in città, che spesso tende a divenire stabile insediamento ed a proporsi come richiamo per i residenti nell'isola. E difatti la presenza di corsi a Roma e nelle terre dello Stato pontificio, in particolare nella Maremma laziale ed in Tuscia, aveva dovuto subire un continuo incremento nel corso del '400 se nella bolla di Sisto IV del 1475 (in cui [...] si prendono seri provvedimenti contro il banditismo corso) si fa riferimento ad una «grandis illorum Romane ecclesie subiectis»».

<sup>372</sup> Ravis-Giordani (1988: 809-10), analizzando tre casi di organizzazione sociale in relazione a diversi tipi di transumanza in territorio corso, trattando il caso *niulincu* descrive un quadro non troppo dissimile dalla dinamica presentata da Grazia Tiezzi: «Cette géographie de la transhumance fait donc apparaître un clivage entre chevriers et moutonniers; mais elle en découvre plus importantes qui tiennent au mode d'appropriation du sol. [...] Dans cette recherche de pâturage ils sont donc amenés à entrer en contact avec des propriétaires terriens, et chaque année dans le mois d'août, chaque famille délègue un de ses membres pour aller négocier le pâturage de l'année à venir. [...] Dans cette négociation délicate avec les propriétaires des terrains, les éleveurs niolins avait autrefois mise au point une solution assez efficace : la formation des 'cumpanie', de

molte altre dinamiche a noi meno note. Ce ne fornisce un chiaro affresco Adriana Dadà, a proposito del fenomeno migratorio che ha coinvolto la Toscana:

Questo bacino emigratorio ha elementi di omogeneità geografica che hanno in buona parte condizionato e resi simili gli insediamenti umani, sia per il tipo di colture possibili, che per il conseguente ciclo di vita annuale. Da ciò sono discese tradizionalmente colture più limitate di tipo quasi monoculturale (il castagno), e la necessità quindi di rapporti di interscambio commerciali con la pianura per la vendita dei prodotti della montagna e l'acquisto di quelli indispensabili alla vita, come sale e farina. L'esuberanza di manodopera, inoltre, accompagnata dalla differenza stagionale di maturazione dei prodotti, ha sempre liberato braccia dalla montagna alla pianura per lavori come il taglio del fieno, la mietitura e battitura del grano, l'accudimento del baco da seta, i lavori di dissodamento, aratura e vangatura dei terreni in pianura, vuoi immediatamente vicina a casa, vuoi più distante (Maremma, Lazio, Corsica, Pianura Padana, Puglia, da secoli terre di emigrazione stagionale periodica per questi lavori). L'allevamento del bestiame stesso ha assunto periodicità di spostamenti con la transumanza, dando così luogo a una rete di rapporti e di interscambi che sicuramente si sono riprodotti per secoli, caratterizzando quest'area in maniera omogenea<sup>373</sup>.

In egual modo, ipotizziamo che la circolazione di persone e idee abbia garantito il continuo diffondersi e trasmettersi di tali prassi di "poesia popolare", e in questo caso nelle forme qui indagate di canto improvvisato. Lungi dal designare tale o talaltro luogo come origine o centro d'irradiazione, al contrario, sembra delinearci un vasto ecosistema di valori e orizzonti ampiamente condivisi. In questo ecosistema, ciascuna delle parti intrattiene relazioni costanti di scambio e d'incontro con le altre, e dall'incontro/scontro delle singole parti scaturisce qualcosa di nuovo, il quale a sua volta è rimesso in circolazione; ogni elemento sembra pertanto derivante da una co-generazione, in un continuo gioco di prestiti e lasciti, di cui le prassi d'improvvisazione cantata costituiscono un lampante esempio: come la punta di un iceberg, le tradizioni di canto improvvisato praticate e ancora oggi e osservabili riposano su un retroterra di cultura poetica comune e sedimentato, così come un orizzonte di riferimento condiviso. In continuità con questo primo tentativo di messa a fuoco del profilo del poeta improvvisatore, cercheremo nel prossimo paragrafo di illustrare più chiaramente le caratteristiche dei poeti basandoci sui "censimenti" svolti in passato, financo ad arrivare al contesto odierno e ad un tentativo di rassegna dei poeti ancora in attività.

---

groupes des bergers, parents ou non entre eux, conduits par un 'capu pastore' qui louait les terrains de pacage pour l'ensemble de la 'cumpania' et qui en dirigeait le travail. C'était lui qui avait la maîtrise de relations avec les propriétaires».

<sup>373</sup> Dadà 1993: 498-99; Cfr. Dadà 1995 sull'argomento specifico dell'emigrazione toscana in Corsica.

### 3.2. I protagonisti

Obiettivo di questo paragrafo è realizzare un tentativo di censimento dei poeti improvvisatori ancora in attività sulle due sponde del Tirreno, dunque in Corsica e in Centro Italia. Questo ci consentirebbe di avere una panoramica sulla situazione odierna, sia da un punto di vista quantitativo che qualitativo. Cercheremo infatti di identificarne: a) la collocazione e/o provenienza geografica; b) l'impiego o attività lavorativa; c) la fascia d'età.

Questo procedimento ci consentirà di coglierne i segni di continuità o di rottura rispetto al passato. Come sovente avviene per l'indagine intorno alla prassi d'improvvisazione poetica in Corsica, purtroppo, non disponiamo di informazioni dettagliate man mano che ci allontaniamo dalla situazione presente. Viceversa, maggiori tracce sono conservate per quanto riguarda l'ottava rima centro-italiana.

Il tentativo di censimento qui in opera lascia emergere in realtà interrogativi assai più rilevanti ed insidiosi di un mero "catalogo" quantitativo con annessa collocazione geografica e altre indicazioni: cosa fa di un poeta un poeta? La sola padronanza del dispositivo dialogico così come l'abilità di rispettare l'assetto metrico e la successione di rime è sufficiente per essere riconosciuti poeti? Chi sancisce, poi, lo *status* di poeta? C'è differenza tra improvvisatore e poeta? Una volta riconosciuto come tale, quest'ultimo ha degli obblighi nei confronti della comunità? Che ruolo è chiamato a ricoprire in virtù del suo specifico *savoir-faire*? Non saremo in grado di rispondere a tutte queste domande. Tuttavia, avizzeremo alcune ipotesi.

Premettiamo che nel corso di questo elaborato ho adottato indifferentemente i termini di "improvvisatore" e "poeta" come sinonimi, anche se meriterebbero un approfondimento ben più adeguato, poiché implicano e sottendono sfaccettature molto rilevanti all'interno delle "comunità" di improvvisatori. Per esempio, per quanto riguarda la Corsica, ritengo che la maggioranza degli improvvisatori tenda a individuare e a riconoscere sostanzialmente tre figure distinte: l'improvvisatore, il poeta e il poeta-improvvisatore (categoria alla quale faccio costantemente riferimento, adottando indistintamente i due termini): l'improvvisatore è colui che è capace di comporre versi e rime improvvisate, rispettando *in toto* la struttura metrica e le modalità di scambio improvvisato, pur tuttavia adottando un registro linguistico quotidiano, talvolta volgare, e che dunque non ricorre a figure retoriche o a immagini raffinate; col termine poeta, gli improvvisatori tendono a considerare colui che esercita la sua abilità con la parola in maniera pressoché unicamente nel dominio della scrittura. Si tratta dunque di uno scrittore di poesie, il quale è capace di comporre rime sofisticate nella

stessa struttura metrica del *chjam 'è rispondi*, ma non di improvvisarle nel dialogo cantato. Il poeta-improvvisatore, pertanto, è colui che riesce a coniugare le abilità delle due figure precedenti, unendo dunque la spiccata capacità e rapidità di comporre versi e rime propria dell'improvvisatore (oltre ad abilità canore che glielo consentano) con uno sguardo originale e un uso della lingua sofisticato, variegato e ricco in lessico e immagini. Tale rappresentazione del poeta improvvisatore, tuttavia, non costituisce nella totalità dei casi il fine ultimo dichiarato o sottinteso dell'improvvisatore di *chjam 'è rispondi*. Vi sono infatti improvvisatori che sostengono che il *chjam 'è rispondi* rientri a pieno titolo nel campo di un dialogo cantato che non deve ricercare un registro poetico, quanto dedicarsi alla descrizione e alla discussione intorno a temi comuni e abituali; d'altro canto, vi è un gruppo d'improvvisatori che, al contrario, interpreta e "utilizza" il *chjam 'è rispondi* come mezzo e sede adeguata alla sperimentazione linguistica e alla ricerca di raffinatezza – sia di parola che di pensiero – distaccandosi proprio da quel linguaggio quotidiano tipico di certi improvvisatori. Tale elemento riveste una grande importanza nel delineare, ancora una volta, profili, interessi e "usi" che gli improvvisatori – ciascuno a suo modo – "fanno" del *chjam 'è rispondi*, facendo emergere così, ancora una volta, un quadro variegato, complesso e tutt'altro che monolitico.

Nel centro Italia, in relazione all'ottava rima, constatiamo che l'utilizzo del termine "poeta" è piuttosto estensivo e viene impiegato anche nei confronti di quegli improvvisatori giovani o apprendisti, i quali indubbiamente non hanno ancora dimestichezza con la composizione estemporanea di un'ottava, né con una lunga sequenza di ottave su un tema dato né, tantomeno, con il particolare e stringente svolgimento di un *contrasto*. Tuttavia, approfondiremo ulteriormente più avanti una peculiare concezione del poeta, seguendo le parole del poeta Marco Betti che – riallacciandosi alla concezione precedentemente accennata dell'«ambulante scuola» coniata da Vasco Cai – esprime un ruolo ed una funzione estremamente peculiare al poeta improvvisatore.

Interrogando i documenti presenti in entrambi i contesti, tuttavia, individuiamo subito un elemento d'interesse, e che documenta una volta di più un certo orizzonte condiviso tra i protagonisti delle due prassi, come già verificato nei capitoli precedenti. Si tratta di una certa pratica, in uso presso gli improvvisatori, di censire i propri "collegli" in versi, ovvero adottando la stessa modalità dell'improvvisazione poetica. Possiamo considerarla una prassi diffusa e con caratteristiche precise: per esempio, si nomina sempre un nominativo – il quale può essere un nome, un cognome proprio o di riferimento ad un'intera famiglia, un soprannome – ed il luogo di residenza. È infatti pratica comune

associare costantemente il cognome o il soprannome di un improvvisatore alla relativa provenienza, in un atto che tende a saldare una certa personalità ad un luogo preciso, rimandando così, forse, ad alcuni tratti impliciti.

Seppur a distanza di circa un secolo l'uno dall'altro, intendo riportare qui due resoconti di poeti improvvisatori a proposito dei rispettivi colleghi, a testimonianza della pratica comune ai due contesti. Il primo è un documento a stampa, nella fattispecie: *La vita di Giuseppe Moroni detto il Niccheri (illetterato) con sottotitolo: improvvisata in ottava rima da lui medesimo in un ritrovo d'amici (1888)*<sup>374</sup>. Ora, a dire il vero non è ben chiaro se si tratti di un documento nato spontaneamente in improvvisazione o piuttosto ragionato “a tavolino”, poiché nell'inserito interno troviamo un sottotitolo diverso: *composta in ottava rima da lui medesimo*. Sebbene il termine “composta” non smentisca necessariamente il termine “improvvisata”, desta più d'un dubbio e rimanda ad una concezione maggiormente “pensata” della poesia. Ritengo che interrogarci a lungo su questo punto sia tuttavia secondario e fuorviante. Come abbiamo avuto modo di sperimentare nel corso degli esempi proposti nella prima parte di questo elaborato, si tratta di un'arte liminare tra le due dimensioni dello scritto e dell'orale. Possiamo facilmente immaginare che, in seguito ad un tentativo estemporaneo di enumerazione dei poeti viventi, l'autore si sia dedicato in un secondo momento a questa preziosa redazione in *foglio volante*<sup>375</sup>.

Ai fini della nostra comparazione qui in esame, ritengo di interesse riportare per esteso, se non l'integralità della composizione, quantomeno la parte dedicata a tale citazione dei poeti improvvisatori da parte di Moroni. Dopo una prima parte composta da cinquantotto ottave consacrata al racconto della propria vita, dall'infanzia all'età adulta, corredata dalla descrizione di mestieri appresi ed esercitati così come di fatti politici dell'epoca, l'opera si conclude con ben dodici ottave dedicate proprio a tale scopo: ricordare ed enumerare tutti i poeti che Moroni ha conosciuto e coi quali si è “scontrato” in rima:

«E farmi coi Poeti in compagnia  
Con quelli di città e di campagna;  
Co' bernescanti, e di filosofia  
Che ogni sudore il pane suo guadagna.  
Co' i Margheri cantai di Scarperia,  
Un contadino del popolo di Fagna;  
Con Calerio cantai di Settignano,

E col Becca Palagi, fiesolano.  
E cantai col Bardossi di Trespiano.  
E a Legheri cantai col Francalanci;  
Cantai col Cirri di Poggio a Caiano,  
E a Siena cantai co' un certo Panci;  
Cantai coll'Angioloni veterano,

---

<sup>374</sup> Cfr. *Appendice*.

<sup>375</sup> Si tratta di una di quelle preziose pubblicazioni dei tipi di Adriano Salani, stampata in Firenze nel 1888. Ringrazio calorosamente Marco Betti per avermi fornito copia del materiale.

*E con tre di Pistoia dall'Aranci:  
Baldi, Porciani, e cantai con Borgiolo  
Col vecchio genitore e il suo figliolo.*

*Cantai con il Giagnoni che stava a Jolo,  
Cantai con Biagio, cantator di Prato,  
E cantai con Lorenzo, funaiolo,  
Col Macii, col Guarducci innominato;  
E cantai col Farini del Poggiolo;  
Col Vannini di Levane chiamato;  
E in Arezzo cantai col Guadagnoli,  
e a Castrocaro con due Romagnoli.*

*Cantai col Paladini e i suoi figlioli,  
E cantai con lo storico Quattrini;  
Cantai in Maremma con il Pompignoli,  
Cantai con il Gallori e col Salvini,  
Cantai con Pirro e Ciofi, altri due Soli!  
E cantai con Francesco Tamburini:  
Cantai con Barilotto e col Boccacci,  
Cantai col il Luchetti e col Checcacci.*

*A Livorno cantai col vecchio Bracci;  
Cantai con Mirro e con il Paolini;  
Cantai con Pietro Giardi e con il Bacci;  
Col Meoni, col Folli e col Pacini;  
E a Grassina cantai co' un certo Ciacci,  
E a il Ponte a Ema con due contadini;  
E ho cantato con Cintio di Farciani  
E con Nando di Bazza, e col Melani.*

*Ed ho cantato con tre fiesolani:  
Col Lensi, col Pratesi e con Violino:  
E alle Cure ho cantato col Baccani,  
E alla Porta a San Gallo con Giorgino.  
Altri cinque ce n'ho poco lontani:  
Col Cassigoli, il Tosti ed un Del Mulino;  
E con Gosto cocchiere e Gesùè  
Ed altri ancora da dirvene ce n'è.*

*Cantai con il Fabbrin del Ponte a Siè;*

*Con Tamato cantai e il Magnanino;  
Alla Rufina cantai con altri tre:  
Dèndere, il Gioni e Gigi del Manzino;  
Bargini e Passerin cantò con me;  
Cantai con il Nannucci e Bandellino;  
E cantai con Grisante e l'Angioloni  
Col Ninzeri, il Tassilli ed il Baglioni.*

*Col Bigliotti cantai e col Marconi;  
Cantai col in Fabbrini, cantai con Crino.  
Con Gustavo, con Brinde e il Becheroni,  
E con Beppe cantai di Bicchierino;  
Con Barcanti cantai e il Bartelloni,  
Con il Senti, col Galli e con Dreino;  
Con il Buci di Campi e col Bogani  
Con Pisticche, il Ferruzzi e con Bruscani.*

*Ed in Alfea cantai con due Pisani:  
Co' un certo Del Corona e con Baffino.  
Con Bobi di Romito e col Caiani  
Col Seggiola cantai e Biettolino;  
E cantai con lo Zoppo del Frusani  
Col lattaio cantai, Beppe il Rossino;  
E cantai col Mazzinghi e col Farcini,  
Co' Angelin della Menica e il Chiarini.*

*Con il Ciulli cantai e il Pastorini,  
Col ricciolo fornaio e Lauretano;  
Con Piri a Montelupo e due bambini,  
Con lo Zetti e Ruffino a Calenzano;  
Con il Cenni cantai: Boso e il Fusini;  
E con Nando cantai di Carmignano;  
Col Burchi della Croce e con Martino,  
Con Porpetto Fornaio, e con Pietrino.*

*Ed a Strada cantai con Cicalino,  
E coi Boddi all'Incisa, i due fratelli;  
Con Torello cantai e Ricciolino,  
Con Cinarra cantai e col Cappelli;  
Con il Cagna di Balatro e Carlino,  
Con il Berti, i' Donato ed il Mannelli:*

*Con Gaetan di' Bargilli al Ponte a Ema  
Son centotrenta: e qui finisco il tema.*

*E con tutti ho tenuto per sistema  
Tanto coi vivi che quei che son morti,  
Ho rispettato la colma e la scema,*

*E a nessun cantator gli ho fatto torti;  
Nè [sic] alla minor virtù, nè [sic] alla suprema,  
Dover sempre di reggere quei più corti;  
Rispettai delle Muse ogni corredo:  
Qui resto, vi saluto, fermo, e cedo!»*

Come termine di paragone, intendo riportare di seguito un'altra prova di censimento "dall'interno", quindi effettuato proprio da un improvvisatore nell'intento di ricordare e citare i poeti da lui conosciuti e incontrati. Abbiamo informazioni per accertare che si tratta certamente, in questo caso, di un'improvvisazione "a viva voce" del poeta Austinu Navarri, soprannominato *Tin Tin*. Per reperirlo dobbiamo attingere dal preziosissimo testo già più volte citato *E Voce di u Cumune* (1986: 13-4). Abbiamo la certezza che si tratti di un "documento" primariamente orale, poiché ci viene indicato che «canta Navarri à A Santa di u Niolu in 1984» (*ibidem*). Benché si tratti di un documento orale estremamente importante, la trascrizione effettuata da «Mattista Acquaviva» contiene alcune criticità<sup>376</sup>. Ecco di seguito la trascrizione del cosiddetto «*Ricensu*» operato da Navarri:

*«Ci hè una poca di ghjente  
Ch'ùn capisce in i canti  
È chì dicenu suvente  
Pueti ùn ci n'hè più tanti  
Eiu ne cunnoscu centu  
Parechji li vi prisentu*

*A settimana passata  
Stava a sente lu mio postu  
AUSTINU inde a so chjamata  
Di citami s'hè dispostu  
Disse «di risponde hè incapace  
Allora ùn mi voghju tace».*

*À circammi ùn hè lu primu*

*Ma ùn la mi pigliu à male  
Nanzu à ellu ùn passa nimu  
Lu moi cugino carnale  
Ma à pedi o à cavallu  
Stu giru sognu à rifallu*

*S'è tù riparti cuginu  
Cusì partu dinò eiu  
U primu inde lu vicinu  
À lu ponte di Doneu  
Ch'ùn ci hà mai lacatu soli  
U nostru amicu PIAZZOLI*

*Cullemu à pena più sopra  
Finalment' à lu cunventu*

---

<sup>376</sup> In particolare, si percepisce che il grado di stabilizzazione dell'ortografia del corso scritto è ancora piuttosto basso. Di conseguenza, si registrano variazioni di ortografia in casi identici, o l'adozione di forme ibride e non canonizzate, che sarebbero considerate oggi degli errori. Si tratta di un argomento estremamente complesso, per il quale non abbiamo le competenze linguistiche né glottologiche per fare una valutazione caso per caso. Abbiamo dunque riportato pedissequamente la trascrizione presente nel testo di riferimento, mantenendo la formattazione originale, come nel caso del font maiuscolo per quanto riguarda i cognomi degli improvvisatori. Per l'ortografia della lingua corsa, cfr. Geronimi e Marchetti 1971, un testo fondativo della disciplina, così come l'essenziale lavoro di Retali-Medori per la costituzione della *Banque de Données Langue Corse (BDLC)*, cfr. Retali-Medori e Kevers 2022.



Unu chî la rima adopra  
Canta quant'ell'hè cuntentu  
Sopr'à tuttu s'ell'hà laziu  
Avite induvinatu hè GNAZIU

È po à passu di parnice  
Ghjunghjaremu à lu «Culombu»  
È quallà inde FELICE  
Ch'elli sentinu lu frombu  
Senza perdelu di vista  
Mancu à PAULU BATTISTA

È po dopu pedu pedu  
Ch'ùn face anche tandu caldu  
Si pianta indè lu puetu  
Di la casa à lu «Cavallu»  
Per lampalli tanti fiori  
À Ghjuvan Petru RISTORI  
Prima di vulecci sparghje  
Di circa d'altri rughjoni  
I pueti di ste piaghje  
Quelli di li nostri anghjoni  
Ch'o ùn l'abbia da dispiace  
Torna à Luigi SAVIGNONI

Pruvaraghju s'ella piccia  
O di chità lu cantone  
Quandu traversu a Pianiccia  
Ben suventa pensu à Antone  
Chì quì era un gran puetu  
Ma ne face ancu Pinetu ORSINI

M'arrestu induve GHJACINTU  
Quandu ghjunghju à u «Mulinu»  
È à tempu intratu in l'accintu  
Dumandu di lu cuginu  
Improvisanu sò cunvintu  
Tantu elle chè « Charlinu »

In Tocchisi ci n'hè unu  
Cunnosce i terzi e i quartini

È sorte di lu cumunu  
Si chjama Jeannot GIUBERTI  
Quess'un hè qual voglia sia  
S'ellu hà l'estru in puesia

È Antone MARIANI  
Chì suvente si stà in daretu  
Purtantu hà versetti strani  
U cunniscimu hè puetu  
Hà fattu tante canzone  
Ancu una «A Castagnone»

È tutti li DEGORDÌ  
Zii nipoti e fratelli  
In puesia si pò dì  
Chì facenu parlà d'elli  
Ancu da for'a cantone  
Ghjacumu Filippu e Antone  
S'omu tocca a Nuvale  
Gran' pueti ùn manca  
Ùn so micca cusi male  
I MATTEI e li CASABIANCA  
E figliole di Ziu ORSONE  
Sò bone per le canzone

Salutu ancu lu FURCATU  
Perchè simu vechji amici  
E m'arrestu in Alzipratu  
Induve Carlu PARIGI  
È ind'è u RUSIGNOLU in Zilia  
Ch'à più d'unu hà fattu invidia

In u stampu intizzulatu  
C'hun li piaccenu li piani  
Ma fala s'ell'hé chjamatu  
Ancu fin'a Calviani  
Vogliu sempre avelli à latu  
Pueti cumè SALVIANI

In cantone di San Lorenzu  
Ci contu parechji amici

*In Rusiu mi fermu nanzu*  
*Inde Michele FEDERICI*  
*Induve Pierrot EMMANUELLI*  
*E tutti li CALZARELLI*

*Induve Dumenicu PASQUA*  
*Ci ghjunghju più d'una volta*  
*Ch'ella sia quande la casca*  
*Sempre aperta hè la so porta*  
*Quessu ùn face micca nici*  
*Impruviseghja per l'amici*

*Pueti ne cunnoscu centu*  
*N'aghju numinatu un terzu*  
*M'accade di tantu in tantu*  
*Di fa canzone in «MALERZU»*  
*Vi salutu amici cari*  
*M'arrestu è segnu NAVARRI*  
*Che lu mi caschi lu capu*  
*Ch'anc'appena mi ne scordu*  
*I figlioli cù u babu*  
*So pueti è sò d'accordu*  
*Mille rime senterete*  
*Inde i SANTUCCI inde «E quercete»*  
  
*Chiteraghju Alisgiani*

*I mo parenti e amichi*  
*In Orezza c'hè MARIANI*  
*E Temeo DOLOVICCI*  
*E per pochi quatrini*  
*Impruviseghja MORACCHINI*

*Francu lu collu di Pratu*  
*Fin'a la Rocca suprana*  
*Duve ci aghju un camaradu*  
*Francescu CASAROMANA*  
*Quessu un n'hè fatigatu*  
*Per canta una simana*

*E mezzu a pueti fini*  
*U sentu quandu ci cascu*  
*A Dumenicu GUERRINI*  
*U m'amicu chi ghjè n'Ascu*  
*Per spiegabi saria quellu*  
*Figliulinu di MINELLU*

*È po c'hè dinò AMBRUSGIONE*  
*Chì ghjè di razza pueta*  
*À c'avissi occasione*  
*Di ghjunghje in Petra Muneta*  
*In duve ellu ùn c'hè magagna*  
*À chì ferma beie è manghjà».*

In entrambi i contesti è ben documentata la prassi di ricordare i poeti all'interno del medesimo schema metrico e la stessa "andatura" dell'improvvisazione poetica. Ne è un eccezionale esempio l'opera del celebre poeta improvvisatore Edilio Romanelli che con il suo *400 poeti improvvisatori toscani, laziali, abruzzesi: ricerca poetica in ottava rima* (1980), costituisce una vera e propria summa di tutti gl'improvvisatori da lui conosciuti. Al suo interno v'include anche quelli dell'infanzia, coloro che hanno condotto il poeta aretino sulla strada dell'improvvisazione poetica, oltre a non poche ottave dedicate ai luoghi dai quali i poeti provengono, citando in alcuni casi, come Navarri, intere famiglie d'improvvisatori. Un rilevante elemento a riprova del "portato" estemporaneo orale nel documento scritto risiede nel fatto che Romanelli, come nella prassi orale del canto, applica la regola dell'obbligo di rima, incatenando così fra di loro più di quattrocento ottave, in un'operazione poderosa e di notevole difficoltà. L'obbligo della ripresa della rima

costituisce un chiaro indicatore della “provenienza” primariamente estemporanea dell’opera di Romanelli (confermato anche da D’Ancona 1878), in quanto tratto esclusivo della poesia estemporanea e mai applicato dagli autori delle opere classiche di riferimento come la *Gerusalemme liberata* e l’*Orlando furioso*, così spesso citati sia in questo elaborato che dagli improvvisatori stessi d’ottava rima. Come infatti illustra Kezich:

La regola dell’obbligo di rima per cui ogni ottava deve cominciare con la stessa rima lasciata dall’ottava precedente, cosicché il primo, terzo e quinto verso avranno sempre la stessa uscita del distico di chiusura dell’ottava precedente, è un procedimento di carattere assolutamente fondamentale nell’ambito dell’ottava popolare. È proprio questa regola, infatti, a consentire la continuità dell’improvvisazione nei «contrastì a braccio», in quanto ogni poeta lascia all’avversario un preciso vincolo di rima [...]. Si tratta di un meccanismo tipico dell’uso estemporaneo, contestuale e «orale» dell’ottava, completamente estraneo a tutti i poeti cavallereschi «maggiori», che non scrissero mai «ottave legate». Mentre in ambito colto l’uso dell’obbligo di rima venne più volte stigmatizzato, segnatamente da F.S. Quadrio (1739), come indice di volgarità poetica, e a tal punto rarissime sono le prove scritte dell’esistenza di tale uso anteriori al ‘700, tale pratica costituisce un canone fondamentale della versificazione popolare. Spesso i poeti lamentano addirittura che l’Ariosto e il Tasso non abbiano adempiuto all’obbligo di rima e si provano a riscrivere «come si deve», cioè in «ottave legate» la materia dei poemi cavallereschi<sup>377</sup>.

Questo aspetto assurge a maggiore rilevanza proprio considerando l’attività di produzione scritta del poeta aretino, del quale ci informa Marco Müller nella prefazione della suddetta opera<sup>378</sup>. Premettiamo che, pur seguendo pedissequamente le ottave di Romanelli, non è sempre sicuro stabilire un numero esatto dei poeti poiché, come detto, in alcuni casi si citano genericamente intere famiglie d’improvvisatori o, al contrario, si approfitta del dispositivo delle ottave per “salutare” alcune personalità di spicco (come Giovanni Marini, Ignazio Buttitta e molti altri) di cui però non abbiamo informazioni circa la loro attività di poeti improvvisatori in ottava rima<sup>379</sup>. Su alcune “voci” non ci viene specificato questo aspetto e pertanto rimaniamo nel dubbio se si tratti di amatori della poesia e/o studiosi, o se siano effettivamente usuali uditori delle ottave e possibilmente improvvisatori anch’essi (anche se “in erba”).

---

<sup>377</sup> Kezich 1986: 67-8.

<sup>378</sup> Müller, in Romanelli 1980: 12-18.

<sup>379</sup> Per tutta questa categoria di personalità, in generale dubitiamo che improvvisassero correntemente in ottava rima. La loro presenza in seno all’opera di Romanelli è in virtù del loro impegno in attività poetica di varia natura, o come studiosi dell’argomento, o ancora come personalità che hanno incoraggiato in qualche forma lo studio, la ricerca e la risonanza del mondo del “canto popolare” e affini.

Al netto di queste ambiguità e incertezze, Romanelli ci dà conto di un alto numero di improvvisatori e – seppur per la non integralità dei dati - delle rispettive provenienze e delle attività d’impiego e sostentamento dei poeti. Cerco di riassumere schematicamente con i seguenti istogrammi: il primo consacrato alle aree di provenienza – stando alle indicazioni contenute nel testo; il secondo riguardo alle attività lavorative dei poeti improvvisatori.

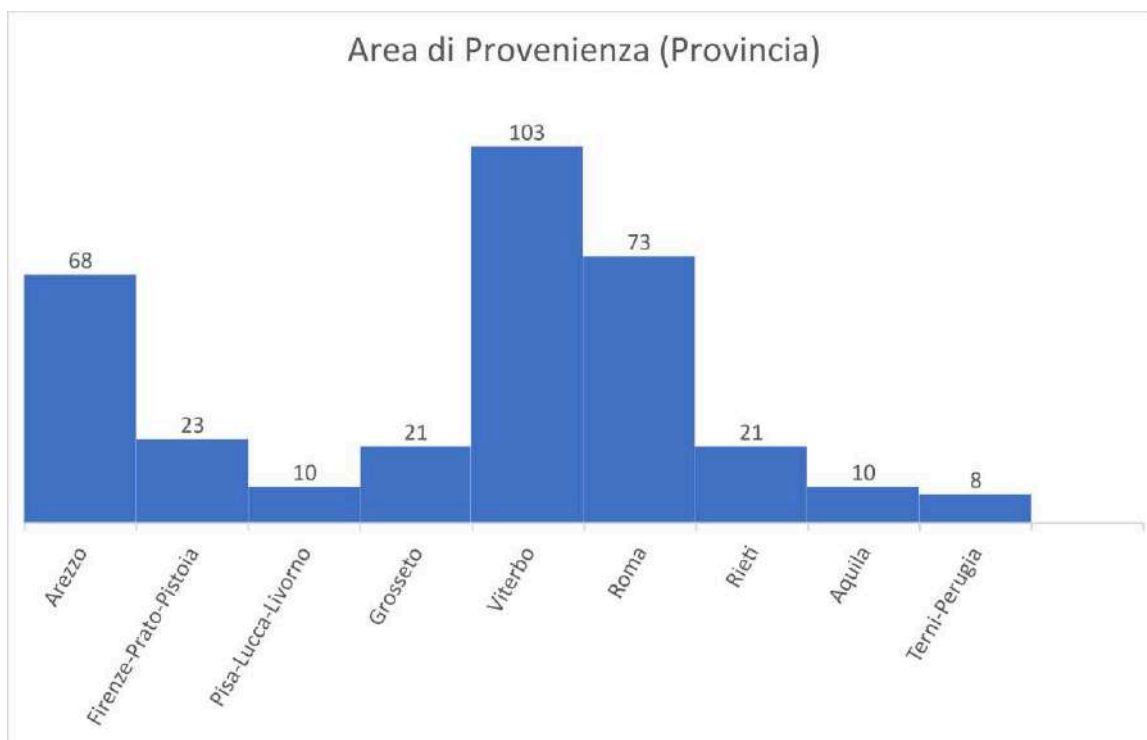


Figura 1. Provenienze dei poeti, raggruppati per province, in Romanelli (1980)

Da un’immediata presa visione del grafico, constatiamo la netta predominanza dell’area viterbese e romana, seguita da quella aretina. Oltre ad essere dati che saranno confermati dalla specifica ricerca di Kezich (1986), dobbiamo al tempo stesso considerare che – in tutta probabilità – questi numeri ricalcano inevitabilmente la traiettoria biografica di Romanelli. L’altissima rappresentatività della zona aretina è da leggere in parte con la provenienza del poeta, il quale si riferisce anche a poeti e improvvisatori “dell’infanzia” e conosciuti molti anni addietro; questo senza nulla togliere all’effettiva e dimostrabile capillarità dell’ottava rima nel territorio aretino<sup>380</sup>, ma che – come vedremo – crollerà con la generazione successiva, per la quale il poeta Ivo Mafucci sarà l’ultimo esponente<sup>381</sup>. In maniera analoga, l’altissima rappresentatività di Roma e della sua provincia può in un certo

<sup>380</sup> Fatto che giustifica l’indagine di campo condotta da Carpitella et al. 1977.

<sup>381</sup> Betti, Marco. «Ivo Mafucci (1930-2018) – LENTOPEDE», 19 aprile 2020. <https://www.lentopede.eu/poesia/un-ricordo-di-ivo-mafucci/>. (Consultato il 7/05/2023).

senso essere letta anche in ragione del trasferimento decennale di Romanelli nella capitale. Questi dati, tuttavia, saranno piuttosto confermati invece che smentiti, come vedremo.

Per chiudere con il “catalogo” di Romanelli, intendo fornire di seguito un secondo istogramma, raffigurante in questo caso gli ambiti di impiego degli improvvisatori. L’intento di Romanelli non era di farne un’indagine sistematica, tutt’altro, dunque le informazioni che ci lascia non comprendono la totalità dei poeti e non sono raggruppate a priori; più semplicemente, in molti casi, accanto al nome del poeta, egli riporta un’indicazione sull’attività lavorativa. Ricollegandoci dunque all’analisi del *milieu* dal quale i nostri improvvisatori provengono, cercheremo ora – non senza una buona dose di arbitrarietà nella catalogazione e raggruppamento di mestieri anche molto diversi fra loro – di dare una visione d’insieme delle rispettive attività lavorative citate da Romanelli.

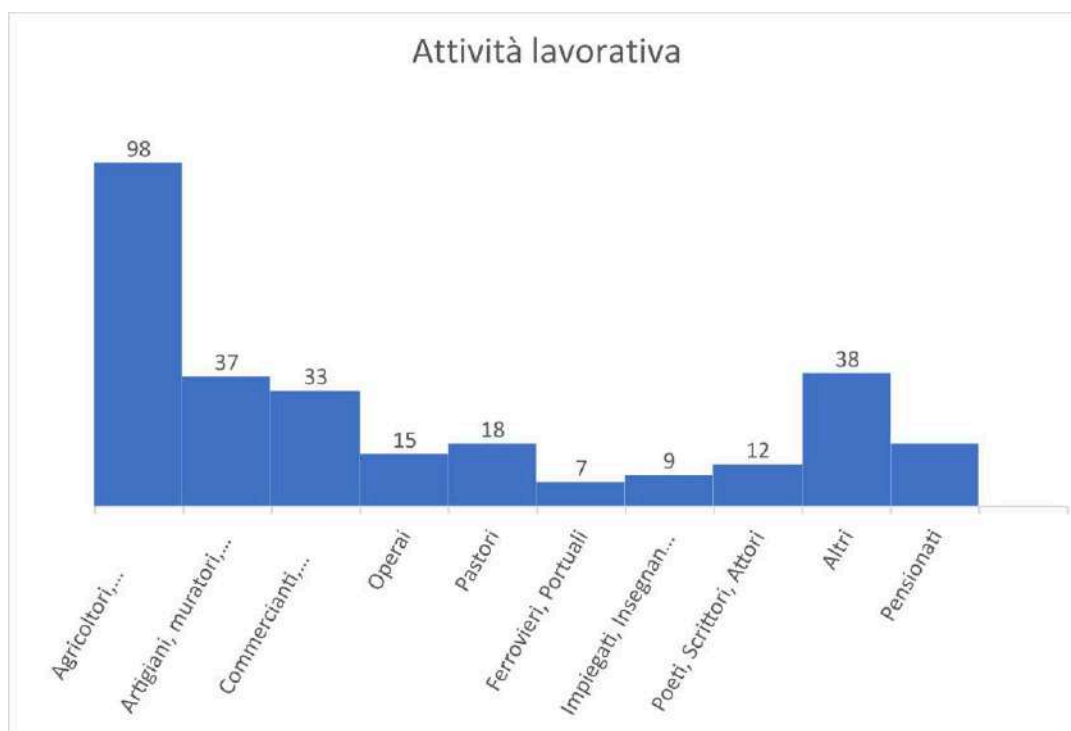


Figura 2. Attività lavorative dei poeti, secondo Romanelli (1980)

Le diciture rilasciateci da Romanelli, per esempio alla voce “agricoltori”, comprendono mansioni assai variegata: da “agricoltore” a “coltivatore diretto”, da “bracciante” a “capoccia agricolo”, e ivi abbiamo inserito anche “vivaisti” e floricoltori”. In egual modo, anche la categorizzazione della seconda voce è piuttosto arbitraria, in quanto ritroviamo “artigiano cementista”, “muratore”; “calzolaio”, “pollaiolo”; mestieri molto distanti gli uni dagli altri. Cercheremo ora di riportare la più approfondita analisi di Kezich,

il quale ha a sua volta affinato i dati di Romanelli; i due hanno collaborato insieme per la stesura del censimento in seno all'opera dello studioso trentino.

### **3.2.1. 1986: i poeti improvvisatori in Centro Italia**

Dopo essersi basati sui resoconti di Moroni e Navarri tramite il dispositivo del “censimento interno”, così come sul “catalogo” di Romanelli, intendiamo adesso effettuare una prima comparazione tra i due contesti basandosi su due indagini – di capitale importanza ciascuna per specifiche ragioni – che abbiamo la fortuna di veder pubblicate nel medesimo anno: 1986. Si tratta, da un lato, del testo capitale di Giovanni Kezich *I poeti contadini*, dove l'autore, cercando di tratteggiare un profilo socio-economico e abitativo dei poeti ancora attivi, ci fornisce uno spaccato concreto della realtà d'improvvisazione poetica tra Lazio e Toscana; dall'altro, il già citato *Etat des recherches sur le chjam 'è rispondi*, di *E Voce di u Cumune*, stabilisce altresì un punto fermo circa il censimento dei poeti improvvisatori ancora presenti in Corsica a quella latitudine storica.

Si premette ancora qui che un qualsivoglia censimento dei poeti improvvisatori sia un'opera ardua e che pone numerosi problemi metodologici e di catalogazione. I contorni sono estremamente fluidi ed è difficile stabilire *a priori* chi è improvvisatore e chi non lo è. La sola capacità d'intonare un'ottava o una *strufata* non rende necessariamente improvvisatori, così come l'assidua partecipazione da parte di alcuni di questi agli eventi a cadenza stabilita può costituire un buon terreno di partenza, purtuttavia non esaustivo e legiferante; infatti, molti poeti – specialmente quando anziani – tendono a rarefare la propria partecipazione nonostante il chiaro riconoscimento del proprio *status* d'improvvisatore di valore, o in ragione di altre motivazioni più semplicemente pratiche e logistiche: come la lontananza del luogo ove si tiene la manifestazione dal proprio domicilio e annessa difficoltà di spostarsi; presenza di divergenze con gli organizzatori dell'evento o altre incomprensioni tra i partecipanti; preferenze personali verso tale o talaltro incontro; per passare infine verso posizionamenti più complessi e sofisticati come quelli registrati in Corsica nei confronti di alcuni contesti del tutto inediti, come vedremo in seguito. Come postula Catalina Santucci *in nuce* al suo lavoro di censimento dei poeti improvvisatori di *chjam 'è rispondi* in Corsica:

Nous avons constaté que la tâche du recensement était pratiquement impossible car le savoir improviser est sans doute largement répandu mais le statut d'improvisateur renvoie malgré tout à des critères éprouvés. Celui-ci s'obtient dès qu'un certain nombre de prestations dans les règles de l'art sont réalisées et qui se traduisent par une reconnaissance sociale voire, institutionnelle au cas il y aurait évaluation officielle par un jury (comme par exemple au Pays basque, Baléares).

Rappelons que nous partions d'un constat connu, et relativement argumenté sur le fait que les chjam'è rispondi avaient quasiment disparu dans les années 1970 faute d'improvisateurs identifiés et reconnus ; et les faits sont avérés. En 1975, seuls 3 improvisateurs ont répondu à l'invitation à Pigna (Casalonga, 2005). Et ce fut le point de départ d'une déclaration d'intérêt de la part d'une équipe pluridisciplinaire de Pigna<sup>382</sup>.

Entrambe le ricerche sopracitate affondano le radici nelle inchieste di campo effettuate nei due decenni precedenti alla pubblicazione. Il quadro che ne esce fa piuttosto riferimento alla penultima generazione di poeti improvvisatori. Si tratta della situazione precedente al contesto odierno, nella quale i poeti attuali si sono perlopiù formati o dalla quale provengono più o meno direttamente. Per la messa a fuoco odierna di tale aspetto, ci avverremo del determinante contributo di Santucci (2022) per quanto riguarda la Corsica; per il Centro Italia non possiamo attingere da una fonte così aggiornata, e attingeremo così specialmente dalle testimonianze dei diretti protagonisti, così come da contribuzioni di diversa natura. Riprendendo e perfezionando il lavoro di Edilio Romanelli, Kezich sostiene che:

della maggioranza dei poeti di cui siamo stati in grado di identificare l'attività, 179 (49,8) sono contadini, pastori o operai non specializzati, mentre una significativa minoranza di 97 poeti (27,4) figurano come piccoli artigiani, venditori ambulanti, bottegai e impiegati. C'è da aggiungere che la lista include solo 129 (36,5) poeti toscani, di cui almeno 42 (11) risultano deceduti, portando la cifra totale a 87 (24,6), approssimata per eccesso. Nel Lazio, invece, circa 178 (50,7) poeti sono ancora dati per viventi da una cifra totale di 224 (63,4) laziali. Il campione toscano si riferisce a un'area molto più vasta, di 8 province e circa 70 località diverse, cosicché gli 87 poeti che presumiamo viventi sono in effetti assai dispersi: solo 10 per provincia e poco più di uno, in media, per località. Nel Lazio, invece, il campione riguarda un'area assai minore, solo 3 delle 5 province della regione, e 54 località diverse, cosicché troviamo quasi 60 poeti per provincia (Roma, Viterbo, Rieti) e circa 3 poeti in ogni località. Tra i poeti laziali, inoltre, è assai maggiore la proporzione dei contadini (42,4 contro 21,7) e minore quella dei piccoli commercianti e artigiani (6 contro 21,7), oltre che una proporzione assai minore di residenti in città (2,6 contro 31) piuttosto che in piccoli villaggi.

---

<sup>382</sup> Santucci 2022: 155.



Figura 3. Censimento Kezich – Attività lavorative



Figura 4. Censimento Kezich – Aree di provenienza

Se proseguiamo dettagliando i dati – seguendo l’analisi di Kezich<sup>383</sup> - registriamo quanto segue:

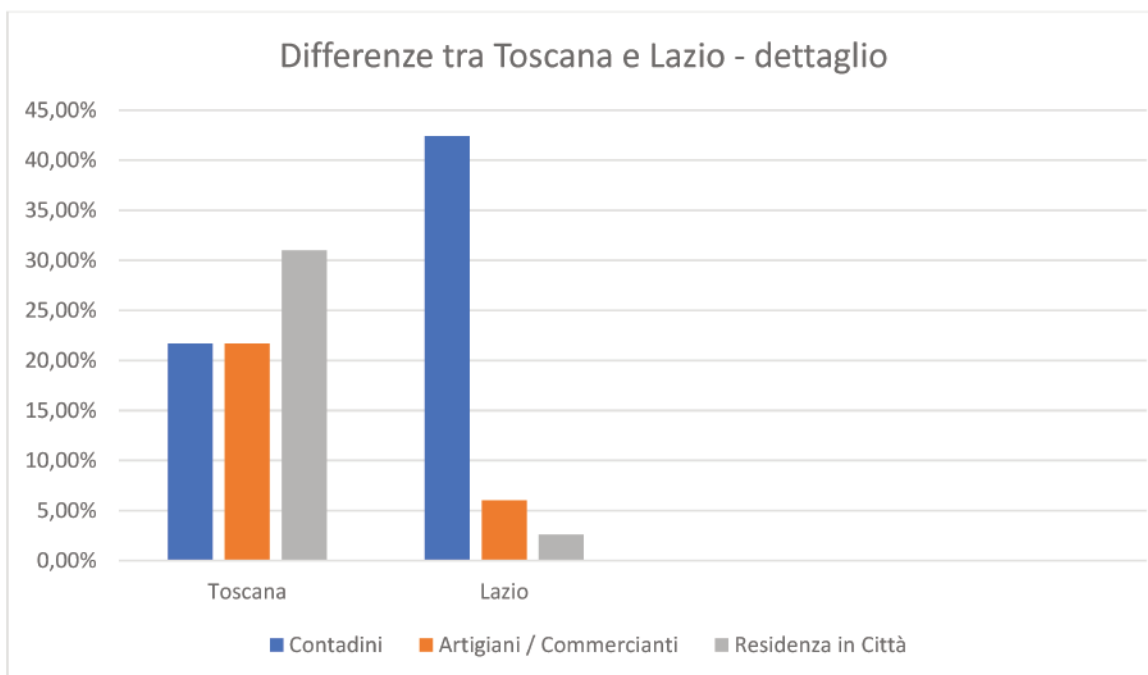


Figura 5. Censimento Kezich - Dettaglio (espresso in %)

Nonostante Romanelli riporti nel suo lavoro anche improvvisatori sia abruzzesi che umbri, è altresì vero che si tratta di un campione piuttosto residuale, seppur non trascurabile per una valutazione qualitativa del fenomeno. Tuttavia, lo stesso Kezich in questa fase è particolarmente interessato a sottolineare le differenze tra Toscana e Lazio, con l’obiettivo di una messa a fuoco del peculiare contesto socioeconomico nonché insediativo laziale. In

<sup>383</sup> Il censimento è proposto anche in Kezich 1994: 38-42.



questo consiste, dobbiamo immaginare, la ragione che lo vede trascurare le altre provenienze.

Come possiamo facilmente espungere dai dati di Romanelli prima, e di Kezich poi, Toscana e Lazio – le due grandi patrie della poesia improvvisata – manifestano due situazioni alquanto diverse. L’alto Lazio, nelle provincie di Roma, Viterbo e Rieti costituisce – a questa latitudine storica – una “sacca” davvero rilevante per numero e qualità di poeti improvvisatori. Particolare accento è posto sulla connotazione contadina, poiché:

Per qualificare un po’ meglio questi dati, diremo che i poeti laziali, e tutta la varia congerie di persone in qualche modo associate con la pratica della poesia tradizionale, possono essere descritti socialmente come i reduci delle grandi fiammate di ribellione del movimento contadino di questo secolo e come i delusi ricettori della discussa Riforma Agraria degli anni ’50. Al momento attuale, queste stesse persone sono i protagonisti, in un’atmosfera di crisi culturale e disorientamento sociale, di strategie economiche miste in cui, nell’ambito familiare, si integrano alcune forme di attività agricola – piccole produzioni di vino e di ortaggi, piccolo allevamento suino, ecc. – [...] con uno o più salari operai ottenuto come stradini, muratori e meccanici, e con i proventi del lavoro nero femminile e infantile<sup>384</sup>.

Allorché, al tempo stesso

In Toscana, considerata anche nel Lazio come vera e propria culla dell’ottava rima, la situazione è un po’ diversa: l’improvvisatore, infatti, è sempre perfettamente alfabetizzato<sup>385</sup>, e ha in genere un profilo culturale appena più convenzionale di quello del suo collega laziale<sup>386</sup>.

Quella tratteggiata è la situazione sociale che caratterizzava l’universo dell’ottava rima alla data della pubblicazione del capitale contribuito di Kezich, nel 1986. Come detto, tale situazione affonda la radici nei decenni precedenti, risalendo persino ai primi decenni del secolo; periodo dal quale alcuni poeti provengono e contesto nel quale hanno conosciuto l’ottava rima. Tuttavia, come vedremo nel corso del prossimo paragrafo, dedicato alla situazione odierna, si trattava di un contesto in profondo mutamento. I cambiamenti avvenuti

---

<sup>384</sup> Kezich 1986: 130.

<sup>385</sup> A questo proposito, riteniamo d’interesse riportare un estratto da Biggi (2017: 31) il quale riporta notizia di livelli molto elevati di alfabetizzazione per quanto riguarda la Toscana medioevale, mettendoli in relazione persino con alcune società contemporanee: «on enregistre un degré majeur d’alphabétisation en Toscane dès le xiv<sup>e</sup> siècle par rapport à d’autres sociétés contemporaines [cita Balestracci 2004]. Les Toscans savent lire plus que les autres, et cette caractéristique qui s’élargit au-delà des couches riches du *Popolo Grasso*, descend jusqu’aux classes subalternes, qui ont elles aussi un accès limité mais pour autant réel aux sources écrites, et la possibilité de les partager avec ceux qui ne savent pas lire. La transmission des valeurs déjà passée de l’*aede* sacralisé au *canterino* professionnel, devient maintenant un patrimoine collectif, dont la sagesse est renfermée dans les pages de livres, sources d’inspiration et de connaissance». C’interrogiamo se si tratta di un elemento che il contesto corso ha condiviso col vicino contesto toscano.

<sup>386</sup> Kezich 1986: 129.

a cavallo tra il secolo scorso e i primi due decenni del nuovo millennio sono stati profondamente incisivi, su scala nazionale quanto globale.

Nel corso dei prossimi paragrafi cercheremo di comprendere, tramite il profilo dei protagonisti ed i censimenti aggiornati, quali elementi di rottura e quali di continuità possono emergere nello studio delle improvvisazioni poetiche cantate in ottava rima e *chjam'è rispondi*. Prima di questo, affrontiamo però la situazione in Corsica registrata nel 1986.

### ***3.2.2. 1986: I poeti improvvisatori in Corsica***

Per quanto riguarda il contesto corso riprendiamo i dati dallo storico censimento effettuato da *E Voce di u Cumune*, pubblicato nel medesimo anno del lavoro di Kezich. In maniera affatto dissimile dal contesto genericamente centro-italiano – anche se come abbiamo visto in questo momento Lazio e Toscana presentano caratteristiche piuttosto differenziate – emerge una peculiare caratterizzazione “agro-pastorale” del poeta improvvisatore, così come una discreta rappresentanza di questi nelle vesti di commercianti. Prima di raffinare i dati relativi alla collocazione geografica dei protagonisti e coglierne così alcuni elementi rilevanti, riportiamo anzitutto le informazioni riguardo alle professioni dei poeti improvvisatori in Corsica, secondo *E Voce di U Cumune*. Anche in questo caso, riportiamo precisamente le diciture presenti nel testo. Si segnala che se sulla provenienza geografica il campione consta di 74 nominativi, per quanto riguarda le attività lavorative la quota è minore, 54, a causa di scarsità di informazioni in merito. Vediamo i dati pubblicati nel prezioso testo del 1986:

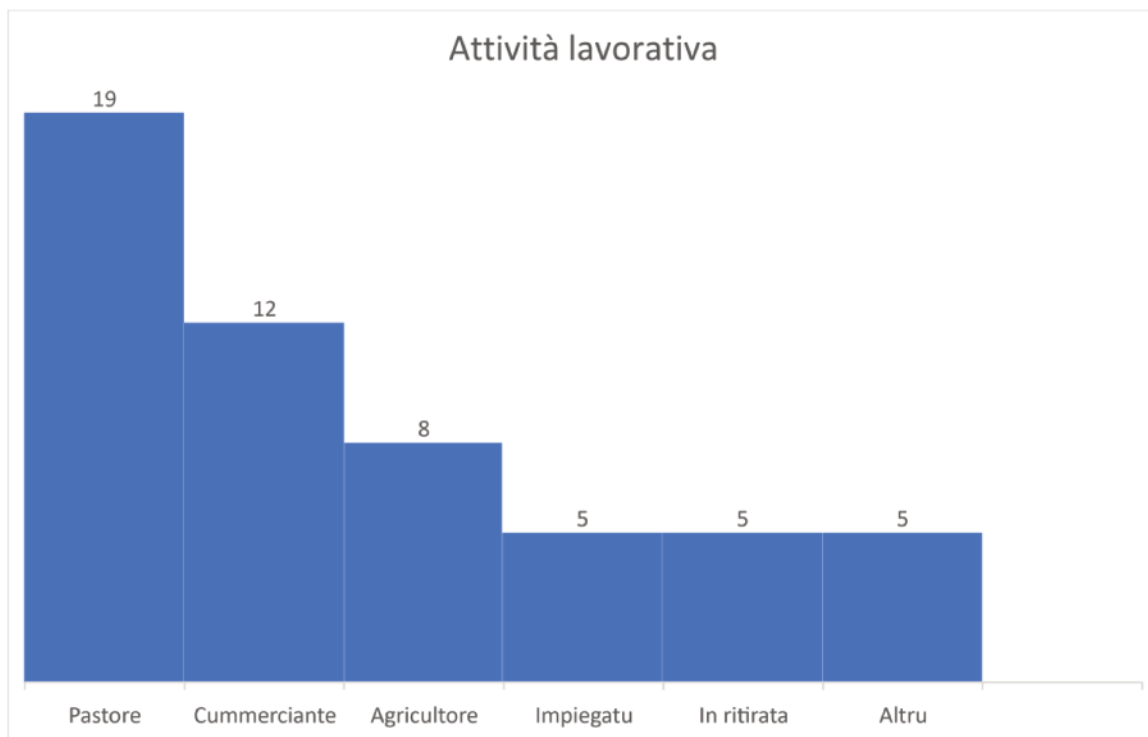


Figura 6. Attività lavorativa secondo E Voce di U Cumune 1986



Ai fini della comparazione qui in esame, se adesso riprendiamo le medesime categorie tracciate da Kezich per quanto riguarda il censimento sui poeti improvvisatori centro-italiani, vediamo come la componente formata da “pastori” e “agricoltori” sia predominante. Questa costituisce infatti pressoché

la metà del campione, a testimonianza della continuità che tale prassi d’improvvisazione poetica ha trovato presso il *milieu* dell’entroterra isolano, storicamente caratterizzato da quel sistema che Santucci ha definito «*agro-sylvo-pastoral*». È interessante riportare, a questo proposito, una preziosa testimonianza rilasciataci da Jean-Luc Luciani nel suo importante studio sui poeti *niulinchi* (abitanti del *Niolu*), e specialmente del suo paese natale, Corscia (*Niolu, Haute Corse*). Significativamente intitolato *Musa chì parte da Corscia* (2019), Luciani apre il suo lavoro con un componimento in dedica alle personalità che ricorderà nel corso del suo lavoro di documentazione, di cui riporto la prima strofa a titolo esemplificativo:

*Di i pueti curscinchi  
Qui ne vogliu dà e prove  
Pasturelli niulinchi  
Ch'ùn avianu vistu scole  
Ma colmi di puesie  
Filate da vechje a nove*

*Dei poeti di Corscia  
Qui ne voglio dar le prove  
Pastorelli del Niolu  
Che non avevano visto scuole  
Ma colmi di poesie  
“Filate” dalle vecchie alle nuove*

Anche in questo caso, si registra il riferimento alla “comunità pastorale” così «colma di poesia» pur senza aver «visto le scuole»; tema che riprenderemo nel corso dell’analisi sul cosiddetto “dono di natura”. Inoltre, come possiamo facilmente riconoscere, Luciani si pone in diretta continuità con la “tradizione” di ricordare i poeti scomparsi o conosciuti proprio tramite il dispositivo poetico in rima, come già ampiamente attestato da Moroni in Toscana, ed in egual modo in Corsica da Navarri. La popolazione corsa dell’entroterra, fortemente legata al contesto ecologico circostante da cui ne ha tratto per secoli il proprio sostentamento ha costituito fino a poche generazioni fa il nucleo centrale della composizione sociale ed economica dell’isola. Tali riscontri quantitativi e qualitativi in ambito di improvvisatori sono una diretta conseguenza di tale assetto.

Tornando al censimento di *E Voce di U Cumune*, si segnala che la dicitura «in ritirata» è da considerarsi un calco dal francese «à la retraite»: pensionati. In questo caso, possiamo provvisoriamente avanzare l’ipotesi che si tratti spesso di pensionati tornati sull’isola natale al termine delle rispettive carriere militari e diplomatiche «sur le continent» o altrove. Come ampiamente dimostrato dalle indagini di Ravis-Giordani illustrate in precedenza, l’alta percentuale di emigrazione nel settore costituisce un elemento distintivo e caratterizzante la storia sociale della Corsica e dei suoi abitanti in seno alla Francia continentale e coloniale, in una linea di successione che vede in Napoleone Bonaparte il capostipite<sup>387</sup>.

Procediamo adesso alla messa a fuoco territoriale, che ci fornisce indicazioni particolarmente rilevanti in merito. Dai dati pubblicati da *E Voce di u Cumune*, che riportiamo fedelmente anche per quanto riguarda la toponomastica, apprendiamo quanto segue:

---

<sup>387</sup> Sebbene i corsi fossero già stati ampiamente protagonisti nel settore come, per esempio, nel periodo della guardia papale corsa. Indagando i settori d’impiego e sussistenza della popolazione corsa emigrata nella capitale, Anna Esposito afferma che si tratta di una: «fisionomia che, a più alto livello, avrà carattere prevalentemente militare e che porterà nel 1603 alla istituzione della “Guardia corsa” pontificia, cf. P. d’Ornano, *Le Corse militaire*, Parigi, 1904, p. L, LXIX, LXXI» Esposito 1986: 621; cfr. anche <http://guardia-corsa.adecec.net/origine.html>, (consultato il 17/05/2023).

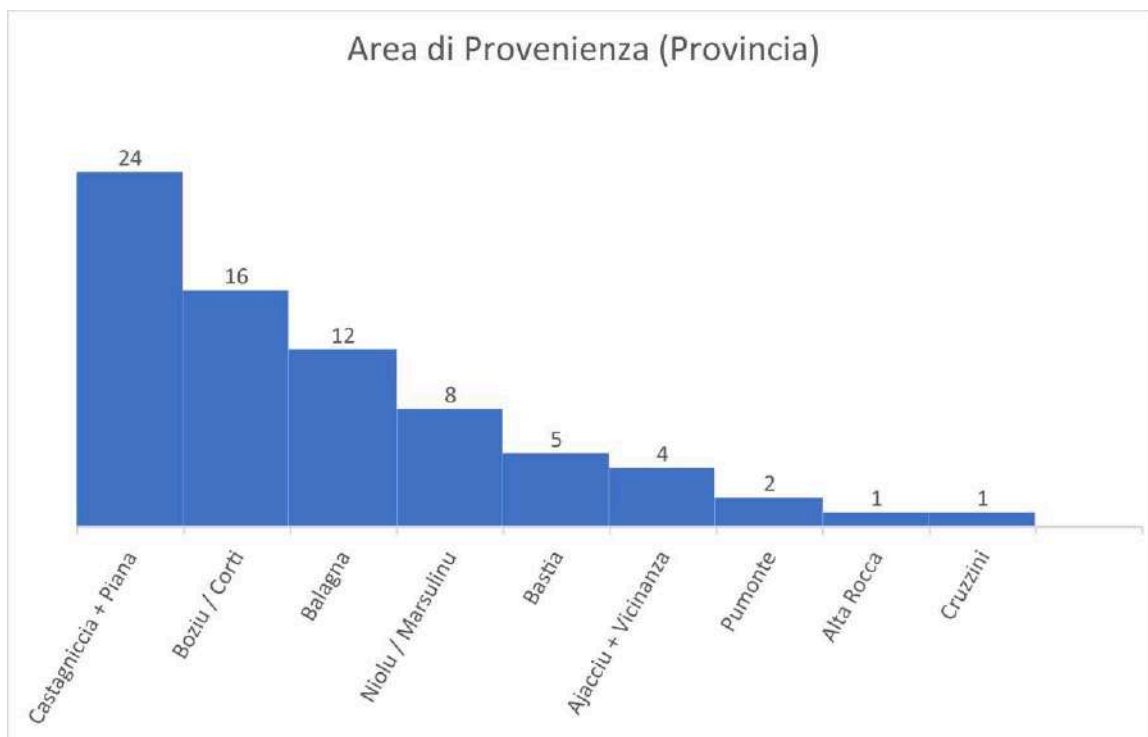


Figura 7. Area di Provenienza E Voce di u Cumune 1986

Le prime cinque località corrispondono a territori in *Haute Corse*, mentre le ultime quattro in *Corse du Sud*. In special modo, è altissima la rappresentanza della regione della *Castagniccia*, considerata la *micro-région* a maggiore storica densità abitativa e di più capillare insediamento insulare<sup>388</sup>. Anche la regione del *Boziu* e del *curtinense* sono altamente rappresentate, e pur le dobbiamo considerare come limitrofe alla già citata *Castagniccia*. Seguono nella “classifica” la regione marittima della *Balagna* e “il suo” entroterra del *Niolu*. I pastori transumanti *niulinchi* solevano transumare dalle montagne interne specialmente verso le aree pre-costiere del *Marsulinu* così come verso le dolci pendici *balanine*. La stessa *Bastia* figura in questa lista, e non ci meraviglia in quanto centro maggiore ove convogliavano le popolazioni della *Castagniccia* e del *Cap Corse*, del *Nebbiu* e di *Patrimonio*.

È subito evidente allora la netta predominanza dei territori *cismuntani* (*Haute Corse*) rispetto ai *pumontinchi* (*Corse du Sud*), come si evince dal grafico di seguito. Si tratta di una caratteristica che persisterà anche nel contesto odierno, spia di una continuità che possiamo considerare anche nel senso inverso, rivolgendoci al passato.

<sup>388</sup> Ravis-Giordani et al. 1978.



Figura 8. Area di Provenienza - Dettaglio E Voce di U Cumune 1986

### 3.2.3. Situazione odierna: Corsica

Per quanto riguarda i poeti improvvisatori oggi attivi e presenti in Corsica ci avvarremo del più recente e importante lavoro di Catalina Santucci. Santucci, oltre ad essere figlia di un improvvisatore attivo e riconosciuto, Pierre Santucci, è ricercatrice sul campo del *chjam'è rispondi* da circa un decennio, consacrando a quest'arte il suo percorso universitario oltreché alcuni progetti didattici in seno all'istituzione scolastica ove lavora in qualità d'insegnante. La sua particolare biografia, unita alla capacità di coltivare le conoscenze in seno all'ambiente degli improvvisatori, le hanno garantito una postura privilegiata ed un accesso ai testimoni dedicato. Lungo tutto lo svolgimento di questo elaborato, come esplicitato più volte, consideriamo il suo un punto di vista privilegiato e di eccezionale interesse. Oltre ad aver tratteggiato a sua volta il censimento di *E Voce di u Cumune* (1986), Santucci ha potuto effettuare un censimento grazie alla sua assidua presenza sul campo e a numerosi interlocutori conoscitori e cultori della materia, oltreché poeti anch'essi, premettendo che:

Ces données qui concernent donc "le savoir improviser" doivent être considérées avec discernement. Tout d'abord, sur le plan de la localisation, nous avons procédé à des regroupements de territoires comme par exemple autour de Corte ou en Balagne et en intégrant des communes du canton de Verde dans la Castagniccia. [...] Ensuite, pour ce qui est de l'exhaustivité, il est quasiment certain que d'autres improvisateurs n'ont pas été cités car inconnus pour ne pas participer pas aux rencontres actuelles, ou ne vivant plus en Corse. D'autre part, ce savoir improviser est forcément relatif. Il est possible en effet que celui qui est censé être improvisateur possède des aptitudes mais il convient non seulement de le démontrer mais d'être en mesure de pouvoir échanger dans une joute, de participer activement à son déroulement et donc de « tenir la distance » comme disent les improvisateurs. A ce titre, précisons que dans le

recensement d'improvisateurs réalisé en 2016-2017 [...] seule la moitié participe régulièrement aux improvisations organisées<sup>389</sup>.

Le prétexte qui est repris rappelle les mêmes difficultés que rencontrent un quelconque tentative de recensement pour chaque tradition d'improvisation poétique. La nature éphémère et hautement "relationnelle" de la pratique convie à sé un grand nombre de variables et de facteurs en jeu. Outre la capacité purement technique de composer une strophe improvisée en respectant des rimes et le nombre de syllabes, d'autres caractéristiques sont généralement nécessaires afin d'être considérés improvisateurs actifs: participation constante aux rencontres avec un rythme régulier; capacité de mener un échange improvisé de moyenne longueur avec d'autres poètes; habileté à adopter un langage approprié à la situation et non répétitif, outre un contenu riche et un sens; maîtrise à se situer correctement et de manière originale dans le "continuum poète-audience-contexte", élément qui constitue le sens profond de toute improvisation performative.

Santucci rapporte la liste suivante d'improvisateurs, accompagnée dans de nombreux cas par d'autres informations sur la localisation géographique et l'emploi<sup>390</sup>:

Acquaviva Ghjuvan Andria Lozzi dentiste	Angeleri Franciscu Morosaglia, étudiant langue
Adami Jean-Charles, Pianellu, professeur de Corse, 1970	corse
Agostini Austinu, I Prelli d'Alisgiani, technicien INRA, 1947	Bartulumeu Nasica Orezza Agriculteur
Agostini Petru Simone, Pedigrisgiu, 1946	Calzarelli Battì, Carticasi, Agriculteur, 1947
Albertini Ghjuvan Battista, Niolu, dentiste, 1977	Calzarelli Paulu, Carticasi, 1962
Ancey Olivier, Niolu, professeur de Corse, 1966	Conca Stefanu, Marignana,
Andreani Brandon, Aiacciu, étudiant langue corse 1995	De Zerbi Lisandru, Bastia, professeur de Corse, 1984
	Ferrari Ghjacumu "Jaffé", Piubeta, Alisgiani, militaire, 1934
	Filippi Camellu, U Salgetu
	Geronimi Ghjaseppa Daria, Petralba, 1988

<sup>389</sup> Santucci 2022: 46-7.

<sup>390</sup> Ajoute: «Toutefois, cette liste ne peut être considérée comme exhaustive car il est étonnant de constater que certains noms, pourtant connus (recensement E Voce di u Cumune, 1986) ne sont pas cités Castagnone (Corscia), Astolfi, Luciani (Petralba) ou encore ceux mentionnés (Serafini, Dolovici, Guerrini) dans le texte de Michele Federici écrit en 1984 "À l'amichi pueti" (Federici, 1997, p.94-96). De même, dans son ouvrage, abondamment documenté à partir de témoignages directs sur un pas de temps de l'ordre du siècle et consacré à la place du chant et de la poésie populaires dans une communauté villageoise du Niolu, Jean Luc Luciani (2019) nous informe de la vitalité particulièrement surprenante du *chjam'è rispondu*. Nous y avons relevé une quinzaine d'improvisateurs confirmés (comme Matteu Santucci pourtant primé à Calinzana en 1930 (p. 70) ou encore Don Ghjuvanni Santucci enregistré par Félix Quilici en 1961 (p. 373), Battistina, Fanfanellu, Castagnone (p. 67) et bien d'autres) dont les noms ne sont jamais cités ailleurs. On doit ainsi convenir que le recensement des improvisateurs sans bornes spatiales et temporelles, est une tâche particulièrement délicate et qu'on ne peut se satisfaire que d'une estimation approximative» Santucci 2022: 48-9.

Geronimi, Ghjuvan Francescu, Niolu, Agricoltore, 1988	Orsucci Carlinu, Tallone, berger puis employé aux Beaux-Arts, 1936
Giannecchini Sylvain, commerçant, Orezza, 198[?]	Orsucci Ghjacintu, Tallone, agriculteur, 1932
Guastalli Carl'Antò, Piazzole, Agricoltore 1969	Parigi Paulu Santu, Santa Lucia di Mercoriu, Boziu, professeur de Corse, 1966
Limongi Cristofanu "Tittò", Vilone d'Ornetu professeur des écoles, 1983	Penciolelli Stefanu, Corte, restaurateur, 1961
Luciani Francescu, Petralba-Niolu, Professeur de Corse, 1990	Ristori Ghjuvan Petru, A Riventosa, Agricoltore, 1939
Luciani Ghjuvan Lucca, Corscia Niolu, professeur de philosophie, 1980	Salasca Pasquale, Peri
Luciani Petru Saveriu, Petra Serena-Petralba, étudiant, 1999	Santini Francescu, Merusaglia
Mambrini Roccu "U rusignolu", Zilia, épicier et berger, 1926	Santucci Petru Matteu "Pierò", I Prelli d'Alisgiani, ingénieur INRA, 1953
Micaelli Ghjaseppu,	Savignoni Luigi, Petra di Verde, 1934
Ghisoni Moracchini Paulu "Polo" E Valle d'Orezza	Simeoni Anghjulu Francescu, "Francescu di u Falasorma", Niolu, militaire, 1936
Moretti Lisandru, berger, Tralonca, 1998	Terrazzoni Ghjuvan Federicu, Bunifaziu, cuisinier, 1988
Navarri Austinu, Malersu, 1937	Turchini Ghjiseppu, Sermanu, professeur de corse, 1962
	Villanova Ghjuvan Luigi, Calinzana, berger, 1951

Seguendo il campione rilevato da Santucci, constatiamo che c'è un certo equilibrio nella rappresentanza delle diverse fasce d'età. Su un totale di trentasei improvvisatori qui riportati<sup>391</sup>, ci vengono fornite indicazioni per trentuno di loro. Abbiamo suddiviso le fasce d'età secondo il seguente frazionamento: improvvisatori con età inferiore ai quaranta anni; tra quaranta e settanta; superiore a settanta. Le ragioni di questa scelta consistono nel fatto che raramente si "diventa" improvvisatori prima dei vent'anni, ed il ventennio che conduce ai quaranta costituisce spesso la fase di "ascensione" di un giovane improvvisatore, il periodo di apprendistato e quindi la fase in cui si assurge al rango di improvvisatore riconosciuto; successivamente, dai quaranta ai settant'anni si registra generalmente il consolidamento della propria presenza negli spazi dedicati all'improvvisazione, nonché la maturità del poeta, sia sul piano melodico che di cifra stilistica nei contenuti e altre peculiarità; financo all'età avanzata, laddove spesso la presenza agli incontri può tendere a

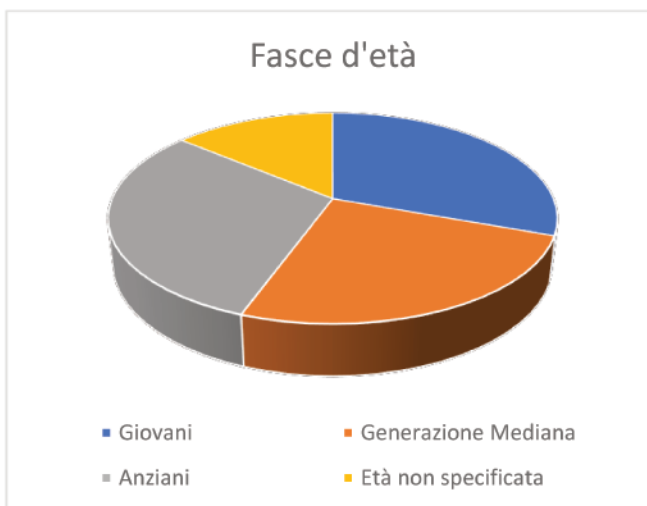
<sup>391</sup> Benché v'includa il compianto Roccu Mambrini, *U Rusignolu di Zilia*, scomparso nel 2020.



rarefarsi. Ma ci sono tanti casi di improvvisatori che cantano fino ad un'età assai avanzata<sup>392</sup>. In quest'ultimo caso, la “carriera” d'improvvisazione è spesso legata alle condizioni di salute dell'interessato.

Ci avvarremo ancora una volta di un grafico per esemplificare il rapporto quantitativo tra le diverse generazioni<sup>393</sup>:

Al netto di coloro i quali non conosciamo i dati, registriamo una sostanziale parità di partecipazione secondo le diverse fasce d'età<sup>394</sup>. Approfondiremo il delicato rapporto generazionale tra gli improvvisatori corsi nel corso del capitolo dedicato. Tratteggiamo ora il fatto che questo si articola specialmente in una forte



contrapposizione tra la generazione degli anziani, che è entrata in contatto con la poesia cantata in maniera “naturale”, quando il *chjam'è rispondi* faceva parte di una più ampia socialità ampiamente condivisa, specialmente nei paesi dell'entroterra, e quella dei giovani. L'elemento sopracitato va di pari passo con l'altro elemento cruciale in Corsica: la conoscenza della lingua corsa ed il suo conseguente impiego nel canto improvvisato. Alla generazione di poeti anziani, in molti casi simbolo e retaggio diretto di un modo di vivere peculiare all'isola e ormai scomparso, si

<sup>392</sup> Si pensi, per esempio, allo stesso Roccu Mambrini in Corsica e a Benito Mastacchini in Toscana. Quest'ultimo, tuttavia, negli ultimi anni della sua vita era sempre più reticente di fronte agli inviti al canto da parte degli amici e dei colleghi improvvisatori.

<sup>393</sup> Di seguito la suddivisione: ANZIANI <70: 1. Agostini Austinu, I Prelli d'Alisgiani, technicien INRA, 1947; 2. Agostini Petru Simone, Pedigrisgiu, 1946; 3. Calzarelli Battù, Carticasi, Agriculteur, 1947; 4. Ferrari Ghjacumu “Jaffé”, Piubeta, Alisgiani, militaire, 1934; 5. Navarri Austinu, Malersu, 1937; 6. Orsucci Carlinu, Tallone, berger puis employé aux Beaux-Arts, 1936; 7. Orsucci Ghjacintu, Tallone, agriculteur, 1932; 8. Ristori Ghjuvan Petru, A Riventosa, Agriculteur, 1939; 9. Savignoni Luigi, Petra di Verde, 1934; 10. Simeoni Anghjulu Francescu, “Francescu di u Falasorma”, Niolu, militaire, 1936; 11. Villanova Ghjuvan Luigi, Calinzana, berger, 1951; MEDIANA 40-70: 1. Adami Jean-Charles, Pianellu, professeur de Corse, 1970 (53); 2. Albertini Ghjuvan Battista, Niolu, dentiste, 1977 (46); 3. Ancy Olivier, Niolu, professeur de Corse, 1966 (57); 4. Calzarelli Paulu, Carticasi, 1962 (61); 5. Guastalli Carl'Antò, Piazzole, Agriculteur 1969 (54); 6. Parigi Paulu Santu, Santa Lucia di Mercoriu, Boziu, professeur de Corse, 1966 (57); 7. Penciolelli Stefanu, Corte, restaurateur, 1961 (62); 8. Santucci Petru Matteu “Pierò”, I Prelli d'Alisgiani, ingénieur INRA, 1953 (70); 9. Turchini Ghjiseppu, Sermanu, professeur de corse, 1962 (61); GIOVANI <40: 1. Andreani Brandon, Aiacciu, étudiant langue corse 1995; 2. De Zerbi Lisandru, Bastia, professeur de Corse, 1984; 3. Geronimi Ghjaseppa Daria, Petralba, 1988 4. Geronimi, Ghjuvan Francescu, Niolu, Agriculteur, 1988; 5. Giannecchini Sylvain, commerçant, Orezza, 198[?]; 6. Limongi Cristofanu “Tittò”, Vilone d'Ormetu professeur des écoles, 1983; 7. Luciani Francescu, Petralba-Niolu, Professeur de Corse, 1990; 8. Luciani Petru Saveriu, Petra Serena-Petralba, étudiant, 1999; 9. Moretti Lisandru, berger, Tralonca, 1998; 10. Terrazzoni Ghjuvan Federicu, Bunifaziu, cuisinier, 1988. 11. Luciani Ghjuvan Lucca, Corscia Niolu, professeur de philosophie, 1980.

<sup>394</sup> Abbiamo effettuato una sola eccezione: Jean-Luc Luciani. Nonostante sia nato nel 1980 e abbia quindi 43 anni, è da poco nel novero degli improvvisatori ed è ancora da considerare un apprendista, benché profondo conoscitore dell'argomento, vista anche la pubblicazione dedicata (Luciani 2019). Lo annoveriamo dunque – sebbene fuoriquota – nel gruppo dei “giovani” e non della “generazione mediana” poiché quest'ultima ha un'età media sensibilmente maggiore: 58 anni (arrotondato per eccesso).

avvicenda una generazione “mediana” che, per alcuni decenni, ha vissuto una sorta di oblio per tutto quanto concerne la vita e la cultura corsa “tradizionale”, dedicandosi appieno ad una buona riuscita umana e professionale “sul continente”<sup>395</sup>; salvo poi, in un secondo momento, decidere di non abbandonare questo retaggio e riappropriandosene individualmente e collettivamente<sup>396</sup>. Questa generazione, spesso formata accademicamente e/o professionalmente nello studio e valorizzazione della lingua corsa, costituisce il ponte con la nuova generazione di giovani, nata e cresciuta in un contesto di prevalente francofonia a discapito della lingua corsa e dove lo studio della lingua ha acquisito una connotazione ed impegno militante. Il mutare del contesto fa sì che la pratica di cantare improvvisato in *chjam'è rispondi* convogli a sé nuovi significati e ponga l'improvvisatore in ruoli e contesti inediti.

Per quanto riguarda i settori d'impiego dei protagonisti di quest'inchiesta, vediamo come purtroppo il campione sia ancora più *défaillant*, in quanto per ben tredici nominativi (più di un terzo del campione) non conosciamo la professione. Ci limitiamo pertanto, ricalcando le categorizzazioni fatte in precedenza, a riportare i seguenti dati<sup>397</sup> e ad evidenziarne uno in particolare.

---

<sup>395</sup> Ne troviamo due specifiche testimonianze grazie alle interviste condotte insieme ai protagonisti, e a questo proposito riporto di seguito due brevi estratti di Petru Santucci prima e Francesco Simeoni poi, a conferma di quanto espresso: «Poi, dopo sono partito in Francia a fare i miei studi e il canto improvvisato me ne sono scordato [...]. Solo che qualche volta scrivevo al mio zio, per capodanno, per... e... così, per scherzare, gli facevo una canzone, come se stessi facendo un'improvvisazione, ma era scritta. Era scritta, eh! [...]. Dunque, c'è stato sempre in ballo questo affare... il filo» (intervista a Santucci, 29/10/2016, tradotta dall'originale). Sulla falsa riga di Santucci, ascoltiamo quanto ci dice Simeoni, il quale ci racconta del suo riavvicinamento al mondo della poesia improvvisata una volta rientrato in Corsica: «Ma dopo io sono... sono partito in Francia. [Sono] mancato anni e anni... e non lo praticavo... quasi più! Non ero più in Corsica. Dopo quando sono tornato in Corsica... alla ritirata, come si dice, la ritirata... *Ragni: La pensione!* La pensione... ho preso contatto con i più grandi poeti... ho praticato... [ma erano passati] quarant'anni circa, eh! Trenta, trent'anni...» (intervista a Simeoni, 14/10/2016, rilasciata volontariamente in italiano cfr. *Introduzione*).

<sup>396</sup> Dinamica storica e sociale che ha avuto il suo culmine nel periodo del *Riacquistu*, ma anche nelle sue propaggini dei decenni successivi.

<sup>397</sup> Professori e studenti – Professioni intellettuali: Adami Jean-Charles, Pianellu, professeur de Corse, 1970; Ancey Olivier, Niolu, professeur de Corse, 1966 ; Andreani Brandon, Aiacciu, étudiant langue corse 1995; Angeleri Francesco Morosaglia, étudiant langue corse; De Zerbi Lisandru, Bastia, professeur de Corse, 1984; Limongi Cristofanu “Tittò”, Vilone d’Ornetu professeur des écoles, 1983 ; Luciani Francesco, Petralba-Niolu, Professeur de Corse, 1990; Luciani Ghjuvan Lucca, Corscia Niolu, professeur de philosophie, 1980; Luciani Petru Saveriu, Petra Serena-Petralba, étudiant, 1999; Parigi Paulu Santu, Santa Lucia di Mercoriu, Boziu, professeur de Corse, 1966; Turchini Ghjiseppu, Sermanu, professeur de corse, 1962; Agostini Austinu, I Prelli d’Alisgiani, technicien INRA, 1947; Santucci Petru Matteu “Pierò”, I Prelli d’Alisgiani, ingénieur INRA, 1953; Agricoltori o pastori: Bartulumeu Nasica Orezza Agriculteur; Calzarelli Batti, Carticasi, Agriculteur, 1947; Orsucci Ghjacintu, Tallone, agriculteur, 1932; Ristori Ghjuvan Petru, A Riventosa, Agriculteur, 1939; Villanova Ghjuvan Luigi, Calinzana, berger, 1951; Geronimi, Ghjuvan Francesco, Niolu, Agriculteur, 1988; Guastalli Carl’Antò, Piazzole, Agriculteur 1969; Orsucci Carlinu, Tallone, berger puis employé aux Beaux-Arts, 1936; Carriera militare: Ferrari Ghjacumu “Jaffé”, Piubeta, Alisgiani, militaire, 1934; Simeoni Anghjulu Francesco, “Francescu di u Falasorma”, Niolu, militaire, 1936; Ristorazione e Commercio: Giannecchini Sylvain, commerçant, Orezza, 198[?]; Penciolelli Stefanu, Corte, restaurateur, 1961; Terrazzoni Ghjuvan Federicu, Bunifaziu, cuisinier, 1988; Altro: Acquaviva Ghjuvan Andria Lozzi dentiste; Albertini Ghjuvan Battista, Niolu, dentiste, 1977.



Figura 10. Attività lavorativa poeti, tratto da Santucci 2022

Si tratta dell'assoluta e peculiare preponderanza delle professioni dette intellettuali. In seno a questa categoria, si registra l'alta rappresentatività di professori o studenti di lingua corsa (rispettivamente 8 e 2), riprova della congiuntura essenziale che esiste in Corsica tra la pratica di canto improvvisato e lo studio linguistico, che approfondiremo più avanti. Si tratta di un campione che coinvolge inoltre le generazioni mediana e giovane, ad ulteriore testimonianza del nuovo "profilo" dell'improvvisatore in Corsica.

In maniera analoga, constatiamo come pastori ed agricoltori siano da rintracciare quasi esclusivamente presso la generazione dei poeti anziani, così come i pensionati da carriera militare, tratto distintivo della realtà sociale isolana<sup>398</sup>.

Questi dati non fanno che certificare il cambiamento socioculturale che ha investito la società corsa nell'ultimo cinquantennio, e ci consente di prefigurare alcune dinamiche per il futuro, specialmente nella direzione dell'alta specializzazione linguistica in chiave militante che sta investendo diversi interpreti dell'improvvisazione poetica di *chjam'è rispondi*.

Infine, per quanto riguarda la collocazione geografica, e congiuntamente all'indagine di Santucci, possiamo trarre la seguente constatazione:

On note d'après ces données que les improvisateurs se situent majoritairement en zone rurale et que le centre-est de la Corse (Castagniccia, Niolu, Boziu, Moita-Verde) en présente la plus grande concentration. Les informations fournies lors de ces entretiens précisent aussi que les improvisateurs se connaissaient du Falasorma à Chera en passant par la Castagniccia et le Niolu

<sup>398</sup> Questa vocazione militare risale, almeno, al periodo genovese, che l'ha in parte alimentata: «Genova e il Banco di San Giorgio, i governatori, i signori, i vescovi genovesi [...] agevolano il trasferimento in Corsica di *figoni* rivieraschi e forniscono, attraverso il reclutamento mercenario, uno sbocco continentale alla tradizionale specializzazione militare delle popolazioni dell'interno» Toso 2003: 77. Sui cosiddetti *figoni*, lo stesso autore commenta, in nota: «Sui *figoni*, termine che designava fra il Quattro e il Cinquecento gli stati più bassi della popolazione ligure rivierasca, cfr. Toso 1995: significativamente, il termine è ricordato ancora da Falcucci 1914, p. 174 (*ficoni* 'dicesi talvolta] ai genovesi'). Sul trasferimento in Corsica delle eccedenze demografiche delle due Riviere, più volte realizzato con la fondazione di colonie agricole e il popolamento di centri costieri, esiste un'insistente pubblicistica di parte genovese, ben integrale nel dibattito che coinvolge i ceti dirigenti della Repubblica a partire dalle riforme istituzionali del 1528 (Costantini 1986)».

et que les foires A Santa (Niolu), A San Brancà (Casinca), Col de Pratu, Francardu sont souvent citées comme lieu de rencontre<sup>399</sup>.

Émerge immédiatement un dato piuttosto interessante: nonostante la Corsica abbia conosciuto un profondo spopolamento delle aree interne, tuttavia, la grande maggioranza degli improvvisatori proviene tuttora dai luoghi d'insediamento "tradizionali" o limitrofi, e solo in minima parte dai grandi agglomerati costieri in rapida espansione. Una delle ragioni può consistere nel fatto che negli agglomerati di grossa taglia e in rapida *exploitation* urbanistica, gli spazi della corsofonia sono estremamente residuali, e dove al contrario la francofonia risulta decisamente maggioritaria. Viceversa, nei piccoli centri può sussistere tuttora una maggiore "frequentazione" della lingua corsa, così come la persistenza di luoghi e occasioni di aggregazione maggiormente favorevoli all'impiego della lingua corsa. I grandi centri costieri isolani, inoltre, attraggono maggiormente personale lavorativo allogeno, che – escludendo la componente italoфона – è caratterizzato in partenza da una totale estraneità con l'idioma corso<sup>400</sup>. Si pensi per esempio all'immigrazione proveniente dalle regioni del Maghreb, in special modo dal Marocco<sup>401</sup>. Riportiamo di seguito una mappa specifica elaborata da Catalina Santucci:

---

<sup>399</sup> Santucci 2022: 48-9.

<sup>400</sup> Interessante quanto afferma Pesteil 2009 : 70: «En outre, dans un autre registre, des travaux en linguistique ont explicité l'usage de l'arabe comme élément différenciateur, affirmation de la séparation et de la différence. La distinction est très nette chez les Marocains entre la langue française, assimilée à la réussite et la modernité et possédant une meilleure valeur fonctionnelle, et la langue corse, tenue comme vernaculaire, traditionnelle et rurale. Cette tendance en matière d'utilisation de sa langue d'origine et d'acquisition de la locale ne se retrouve pas par exemple chez les Portugais, peu portés à construire leurs frontières de groupe sur la clôture étanche des autres identités».

<sup>401</sup> Ancora Pesteil 2009: 69, «La forte présence des Marocains en Corse est un des facteurs les plus caractéristiques de l'immigration insulaire dans l'ensemble national. Avec environ 11 000 ressortissants, ils représentent 42 % des étrangers (12 % au niveau national)(9). Il s'agit d'une communauté à fort taux de rotation car si les effectifs restent stables les arrivées n'ont pas baissé. Il s'agissait au départ de répondre à des besoins saisonniers correspondant aux récoltes viticoles et agrumicoles (clémentines) ; l'offre de travail s'est à présent stabilisée et s'étale sur toute l'année, malgré les difficultés à obtenir un permis de séjour et à pérenniser un emploi qui tend à se raréfier [...]. Essentiellement employée dans l'agriculture et le bâtiment, cette population se concentre sur les bassins d'emploi concernés par ces activités : Aléria/Ghisonaccia, Porto-Vecchio, Bastia, Ajaccio, Calvi. Si les Marocains sont nombreux dans la capitale de la Haute-Corse, ils sont en moindre proportion en Corse-du-Sud, où les Tunisiens et les Italiens sont mieux représentés».

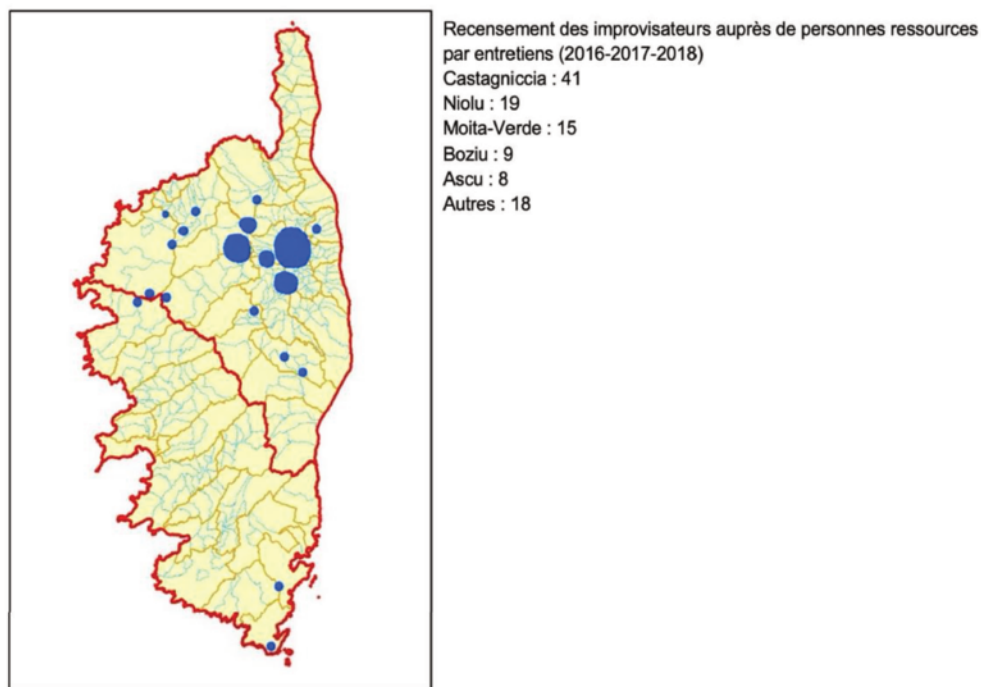


Figura 11. «Recensement des improvisateurs auprès de personnes ressources par entretiens (2016-2017-2018)»  
effettuato da Catalina Santucci (2022: 48)

Osserviamo come questo assetto ricalchi pienamente il censimento di *E Voce di U Cumune* del 1986, riportato in precedenza (figg. 7-8). Su questo aspetto possiamo dedurre una sostanziale continuità con le generazioni passate. Poiché, nonostante alcuni casi illustri, come Ghjuvan Andria Culioli, detto *U Barbutu di Chera*, (Chera è un paese situato vicino a Bonifacio), l'improvvisazione poetica in *chjam'è rispondi* sembra essere stata molto capillare nella porzione di terra isolana maggiormente "esposta" alla penetrazione delle popolazioni provenienti dalla Penisola, e in misura minore nella *Corsica Suttana* (*Corse du sud*). Dobbiamo riconoscere, al tempo stesso, che si tratta dei territori per i quali disponiamo di maggiori fonti documentarie, a partire da Guglielmo Guglielmi d'Orezza fino alle "missioni" etnomusicologiche condotte da Felix Quilici. Analizzando le provenienze dei documenti sonori raccolti dal grande musicologo corso, nelle sue ricerche di campo effettuate durante il lungo arco di tempo che va dal 1948 al 1962, emerge che ben nove località si trovano in *Castagniccia* e *Casinca*<sup>402</sup>; cinque tra la regione di Corte e quella di Bastia<sup>403</sup>; quattro tra le valli di *Niolu* ed *Ascu*<sup>404</sup>; e solamente tre nell'intera *Corse du sud*<sup>405</sup>. Sebbene non sia obiettivo di questo lavoro uno spoglio sistematico dell'integrità della

<sup>402</sup> Parata d'orezza, A Porta, Castellare di Casinca, Piè d'Orezza, Morosaglia, Orezza, Bocca di Pratu, Casalta, Canavaghja.

<sup>403</sup> *Bergerie du Timozzu*, Soveria e Castiglioni per la regione di Corte; Bastia e Pietralba per la seconda (sebbene Pietralba sia ascrivibile maggiormente alla micro-région del Nebbio).

<sup>404</sup> Nel Niolu, Quilici registra in occasione di diverse edizioni di A Santa, a Casamaccioli, così come a Calasima e ad Albertacce; in Ascu per la valle omonima.

<sup>405</sup> Chera, Sotta, Evisa.



documentazione sonora a noi pervenuta, è altresì vero che la *Corsica Suprana* sembra aver goduto di maggiore catalogazione e documentazione nel corso delle “missioni” di raccolta di materiale, dai viaggi di nobili aristocratici perlopiù continentali o nordeuropei durante il XIX secolo, alle missioni di ricerca del secolo scorso ad opera di Quilici, Laade, Flori, ma non solo.

Segnalo infine che una mappa esplicativa sulle provenienze degli improvvisatori corsi realizzata da noi sarà proposta nelle prossime pagine, in una prospettiva comparativa con la realtà odierna centro italiana.

### ***3.2.4. Situazione odierna: Centro Italia***

Per quanto riguarda il Centro Italia non possiamo avvalerci di un lavoro come quello di Santucci e, pertanto, dobbiamo ricorrere a numerose fonti e testimonianze. Primariamente, l'elenco qui riportato è stato realizzato grazie al prezioso contributo del poeta Marco Betti. Questi, calcando i palchi di pressoché tutti gli incontri organizzati e venendo in contatto con moltissimi “colleghi” ha potuto stilare una lista di improvvisatori. Si tratta, tuttavia, di una lista estremamente inclusiva, in quanto arriva a repertoriare sia i poeti riconosciuti e sovente invitati agli incontri fino a coloro che, benché in grado di comporre un'ottava, non lo sono per sostenere un *contrasto*. Si tratta di un campione piuttosto vasto, e pertanto il numero dei poeti che frequentano regolarmente le giornate dedicate alla poesia improvvisata *a contrasto* sono da considerare una minoranza. Di seguito il tentativo di censimento:

Abbatati Maurizio, Lariano (RM), operaio pensionato, over 70;

Ara Gabriele, Prato, over 70;

Bargelli Fabio, Braccagni (GR);

Benedetti Michela Tuscania (VT), insegnante, over 40;

Benedetti Pietro Tuscania, (VT), attore, over 70;

Betti Marco, Figline V.no (FI) – educatore professionale, over 50;

Bezzini Leo Venturina, 90 anni, pensionato;

Billeri Serena, Santa Croce sull'Arno (PI), educatrice professionale, over 40;

Brotini Gianluca, Montale (PT), archeologo, over '30;

Bruni Ezio, Artena (RM), infermiere pensionato, over 70;

Bruni Silvia. Siena, attrice, over 40;

Burroni Francesco, Siena, attore, (1952, over 70);

Calabrese Alessandro, Favischio, Posta (RI), dipendente pubblico, over 50;

Calabresi Marco, Favischio, Posta, (RI), dipendente pubblico, over '60;

Camponeschi, Cittareale (RI);

Capanni Mauro, Massa Marittima (GR), medico, over 50;

Casini Pietro, Amatrice (RI), pensionato, over '60;

Ceccarelli Franco, pensionato ex autotrasportatore, Ponticino, Laterina (AR), (1934, over 80);

Checchi Alessio, Subiaco (RM), over 40;

Cechi Mauro, Grosseto, artista, (1947, over 70);

Cinci Sergio, Massa Marittima (GR), allevatore, over 50;

Cincinelli Stefano, Terranuova Bracciolini (AR), falegname, (1972, over 50);

Ciolfi Gianni, Prato, docente, over '40.

Cioni Paolo, Borbona (RI), pensionato, over 80;

De Acutis Donato custode museale (Roma - Bacugno), (1983 over 40);

De Acutis Pietro (Roma - Bacugno), pensionato impiegato ministero, (1953, over 70);

Di Valentino Nando, Allumiere/Tolfa (RM), artista, attore;

Dini Filippo, Castelnuovo di Sabbioni (AR), artista, over 60;

Fabbroni Stefano, Tolentino (MC), (ora vive a pomarance PI), consulente di marketing, over 40;

Falugiani Silvia Montebonello, Rufina (FI), insegnante, (1967, over 60);

Filippini Angelica, Firenze, farmacista, over 30;

Finocchi Franco, Tolfa (RM), pensionato, over 80;

Ganugi Fabrizio, Prato, artista, over 30;

Giamogante Giampiero, (Roma-Sacco, Cittareale RI) sediaro pontificio (1975, over 40);

Grassi Niccolino, Massa Marittima (GR), pastore, (1949, over 70);

Guaragna Daniele Roma, artista, (1978, over 40);

Guardini Alessio, San miniato (PI), geometra; over 50;

Macii Elisa, Follonica (GR), educatrice, 40;

Magnolfi Alessio, Calenzano (FI), magazziniere;

Mancini Mario, Venturina, (LI), over 80;

Marabissi Marinella, Sovicille (SI), O.S.S., over 50;

Marcantelli Manuela, Lucca, insegnante, over 60;

Marconi Francesco, Scanzano (Ri), pastore over '30.

Marconi Irene, Massa Marittima (GR), psicologa, over 40;

Marranci Filippo, Rufina (FI), bibliotecario, (1972, over 50);

Matteoli Marzio, San Miniato (PI), medico, (1956, over 60)

Meliani Emilio, Santa Maria a Monte (PI), artigiano, over 60;

Mencattini Matteo, Bacugno (RI), impiegato, over 40.

Miani Luca, Bibbiena (AR), insegnante, over 50;

Michelini Lorenzo, San Giovanni Valdarno (AR), medico, over 60;

Monaldi Agnese Civitavecchia, commerciante, over 70;

Papi Letizia, Suvereto (LI), insegnante/educatrice, over 50;

Patrizi Marcello Montereale (AQ), insegnante, over 50.

Perilli Berardino Campotosto (AQ), pastore, over 80;

Prati Stefano, Lariano (RM), over '60;

Riondino David, Firenze, attore, over '70;

Rosseti Angelo, Monticchiello (SI), maresciallo in pensione, over 60;

Rossi Elinio Scansano (GR), operaio/agricoltore pensionato, over 80;

Runci Alessio, allevatore e meccanico, Terzone, Leonessa (RI), over '50;

Rustici Cecilia, Braccagni (GR), over '30;

Rustici Enrico, Braccagni, (GR), medico, over '30;

Santini Paolo, Favischio, Posta, (RI), commerciante, over 50;

Tamberi Liliana, Grosseto, cantautrice, over '60.

Tizzi Fernando, Saturnia (GR), pastore, over '60;

Tonti Realdo Agliana (PT), ex tessitore, pensionato, over 80;

Tosi Samuele Grosseto (prov.), agricoltore, over 20;

Tuccio Bruno, Massa Marittima (GR), agricoltore, over 50;

Valentini Dante, Bacugno (RI), guida turistica, over 70;

Vanni Felice, Terzone, (RI), pensionato agricoltore/allevatore, over '70,

Verdi Gianni, Pratovecchio (AR), giornalista.

Il campione consta di più di settanta nominativi e cercheremo ora di dettagliarlo, analogamente a quanto fatto per il fenomeno in Corsica, sia dal punto di vista della suddivisione per fasce d'età che in base all'ambito lavorativo d'impiego degli improvvisatori.



Figura 12. Attività Lavorativa improvvisatori secondo nostra raccolta

Partendo da questo secondo punto, constatiamo che la situazione sia leggermente più sfaccettata rispetto al contesto corso. Indubbiamente, questo è dato dal fatto che è il campione stesso ad essere di base più vasto: sia numericamente che in base al territorio di riferimento, il quale va dall'appennino centrale, tra Lazio e Abruzzo, alla fascia

appenninica tosco-romagnola, con tutta la porzione interna fino alle coste del Mar Tirreno. Si tratta di contesti assai diversi tra loro, la cui diversità era già stata ampiamente riscontrata nel corso del progetto IN.CON.T.R.O. (2011).

Tuttavia, è rimarcabile la maggiore rappresentanza di professioni intellettuali (come insegnanti e docenti) che, sebbene non specificamente connotato in relazione alla specializzazione linguistica come invece è lampante in Corsica, costituisce un'analogia degna di nota. Questo dato restituisce indubbiamente un ulteriore segno del cambiamento profondo che hanno conosciuto le società nel mondo occidentale, passando dalla forte industrializzazione a carattere fordista della seconda metà del secolo scorso, ad un processo



di forte de-industrializzazione causato da molteplici fattori, non ultimo l'avanzamento tecnologico nel contesto globalizzato successivo alla fine della guerra fredda.

Secondariamente, possiamo registrare un parimerito tra due categorie assai distanti tra di loro: da un lato, infatti, abbiamo la categoria formata da professionalità come agricoltori, pastori e allevatori; dall'altro, è altrettanto rilevante la rappresentanza di attori e artisti. Se raffiniamo ulteriormente i dati di queste due categorie, ci accorgiamo del carattere spiccatamente intergenerazionale di entrambe. Nel primo caso, per esempio, figurano sia esponenti molto anziani (Perilli e Rossi, entrambi sopra gli ottanta anni), che piuttosto giovani (Marconi e Cinci). In maniera analoga, riscontriamo personalità sopra i settanta anni (come Burroni, Benedetti, Chechi, Riondino) che hanno affiancato la pratica della poesia estemporanea ad una prolifica e riconosciuta carriera propriamente teatrale o cantautorale. Sulla medesima scia non mancano tuttavia di affacciarsi sul palcoscenico dell'ottava improvvisatori molto più giovani, come Bruni, Ganugi, Guaragna. Questa seconda "corrente" "da palco" – di cui si riscontrano tra gli anziani solamente esponenti toscani, ad eccezione di Pietro Benedetti – è stata al centro di un dibattito interno al mondo dell'ottava rima: certi improvvisatori e una parte del pubblico hanno lamentato una certa "deriva cabarettistica" dell'ottava rima, prestata all'intrattenimento e spesso estrapolata dal proprio contesto originario, sbarcando in *milieux* del tutto inediti. Non s'intende qui esprimere alcun giudizio in merito, bensì limitarsi a sottolineare come la compresenza sui palcoscenici, non solo a livello regionale, di diversi artisti di rilevanza che adottano l'ottava rima abbia potuto influenzare in maniera più o meno rilevante l'opinione intorno alla "deriva" sopracitata.

Proseguendo nell'interpretazione dei dati, vediamo come la categoria seguente sia quella di operai, commercianti ed artigiani: si tratta del gruppo minimamente rappresentato dalle nuove generazioni; potrebbe costituire un retaggio della composizione sociale dei protagonisti dell'ottava del secolo scorso, di cui la Toscana aveva invece grande rappresentanza nel censimento di Kezich del 1986?

Infine, sul solco del cambiamento sociale precedentemente accennato, è rilevante la presenza di numerosi medici o lavoratori in seno al comparto sanità. Enrico Rustici, giovane ma già esperto improvvisatore, dopo gli studi a Siena si trova da diversi anni in Sardegna per la specializzazione in ambito medico, e questo ha limitato decisamente la sua presenza agli incontri di poesia improvvisata nel Centro Italia.

Abbiamo potuto constatare come entrambi i censimenti ricalchino in rapporto millesimale le più generali caratteristiche sociologiche espresse dai territori in questione:

- a) la Corsica vede una compresenza a parimerito di nuove professionalità formatesi in seno alle istituzioni educative della *République* e di antiche competenze agricolo-pastorali – spesso in conversione turistica - affiancate dalla storica appartenenza al comparto militare;
- b) nei luoghi di storica attestazione della pratica d'improvvisazione poetica in Centro Italia assistiamo al lento rinnovamento del comparto agricolo e di allevamento, così come alla progressiva de-industrializzazione, con forte rappresentanza invece del settore scolastico e accademico, accompagnato da una nutrita rappresentanza nell'ambito delle arti performative.

Analizzando adesso i dati da un punto di vista di età anagrafica, possiamo riportare quanto segue:

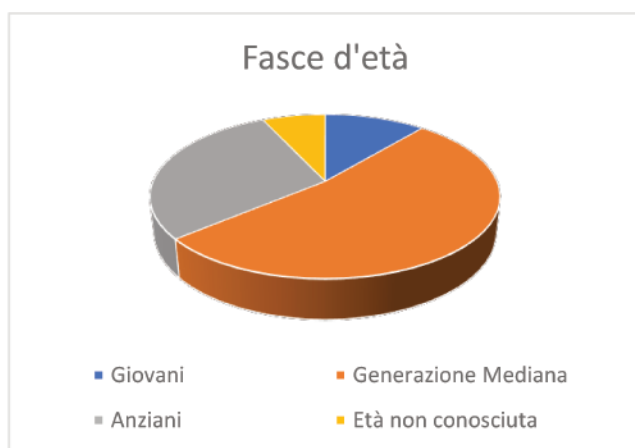


Figura 13.. Suddivisione fasce d'età improvvisatori Centro Italia

Osservando questo grafico, e comparandolo con il rispettivo elaborato per la situazione odierna in Corsica, emergono alcune affinità così come alcune differenze.

Se in Corsica si poteva registrare un'equa distribuzione fra le tre fasce d'età, constatiamo invece che, nel vasto contesto centro italiano, ci sia una netta prevalenza della cosiddetta generazione

mediana<sup>406</sup>. Da un certo punto di vista, questo è perfettamente comprensibile poiché, come detto, l'arco di tempo (40-70anni<sup>407</sup>) è contraddistinto dalla maggiore "esposizione" e

<sup>406</sup> Nelle persone di: Bargelli Fabio, Braccagni (GR); Benedetti Michela Tuscania (VT), insegnante, over 40; Betti Marco, Figline V.no (FI) – educatore professionale, over 50; Billeri Serena, Santa Croce sull'Arno (PI), educatrice professionale, over 40; Bruni Silvia, Siena, attrice, over 40; Calabrese Alessandro, Favischio, Posta (RI), dipendente pubblico, over 50; Calabresi Marco, Favischio, Posta, (RI), dipendente pubblico, over '60; Capanni Mauro, Massa Marittima (GR), medico, over 50; Casini Pietro, Amatrice (RI), pensionato, over '60; Checchi Alessio, Subiaco (RM), over 40; Cinci Sergio, Massa Marittima (GR), allevatore, over 50; Cincinelli Stefano, Terranuova Bracciolini (AR), falegname, (1972, over 50); Ciolli Gianni, Prato, docente, over '40; De Acutis Donato custode museale (Roma - Bacugno), (1983 over 40); Dini Filippo, Castelnuovo di Sabbioni (AR), artista, over 60; Fabbroni Stefano, Tolentino (MC), (ora vive a pomarance PI), consulente di marketing, over 40; Falugiani Silvia Montebonello, Rufina (FI), insegnante, (1967, over 60); Giamogante Giampiero, (Roma-Sacco, Cittareale RI) sediaro pontificio (1975, over 40); Guaragna Daniele Roma, artista, (1978, over 40); Guardini Alessio, San miniato (PI), geometra; over 50; Marabissi Marinella, Sovicille (SI), O.S.S., over 50; Marcantelli Manuela, Lucca, insegnante, over 60; Marconi Irene, Massa Marittima (GR), psicologa, over 40; Marranci Filippo, Rufina (FI), bibliotecario, (1972, over 50); Matteoli Marzio, San Miniato (PI), medico, (1956, over 60); Meliani Emilio, Santa Maria a Monte (PI), artigiano, over 60; Mencattini Matteo, Bacugno (RI), impiegato, over 40. Miani Luca, Bibbiena (AR), insegnante, over 50; Michelini Lorenzo, San Giovanni Valdarno (AR), medico, over 60; Papi Letizia, Suvereto (LI), insegnante/educatrice, over 50; Patrizi Marcello Montereale (AQ), insegnante, over 50; Prati Stefano, Lariano (RM), over '60; Rossetti Angelo, Monticchiello (SI), maresciallo in pensione, over 60; Runci Alessio, allevatore e meccanico, Terzone, Leonessa (RI), over '50.

<sup>407</sup> È indubbiamente il campione più vasto poiché si tratta del trentennio centrale della parabola biografica di una persona, mentre le generazioni estreme fanno i conti con periodi con caratteristiche incompatibili con l'improvvisazione poetica,

partecipazione del poeta alle varie occasioni d'improvvisazione poetica. Il riconoscimento dei singoli individui può essere facilitato rispetto ai "giovani"<sup>408</sup> i quali possono avere maggiore difficoltà ad esporsi al giudizio del pubblico e dei poeti più anziani<sup>409</sup>. Questi ultimi costituiscono una proporzione invero piuttosto analoga al contesto corso, sebbene – come inevitabile – siano un campione più disperso in un territorio molto più vasto.

Si tratta di un contesto nel quale anche l'ultima generazione di "giovani" ha appena raggiunto o superato la soglia dei quarant'anni, e si appresta infatti alla propria "consacrazione" sui più svariati palchi dell'improvvisazione poetica in ottava rima. Mi sto riferendo, per esempio, a Donato de Acutis, figlio di Pietro de Acutis, che da almeno un decennio partecipa con regolarità agli incontri di canto improvvisato; alla poetessa Irene Marconi, ormai affermata e spesso invitata dagli organizzatori, nonché organizzatrice lei stessa<sup>410</sup>; a Giampiero Giamogante, anch'egli molto presente sulle scene e che spesso si dedica anche in veste di presentatore degli eventi di poesia improvvisata.

Esistono alcuni contesti, l'alta Sabina per esempio, che sembrano garantire ancora una certa continuità tra poeti anziani e giovani, come dimostrano – oltre al caso di De Acutis – i casi di Giamogante e Francesco Marconi. Nel territorio toscano, solamente l'area maremmana sembra aver mantenuto una filiazione diretta tra poeti anziani e giovani generazioni, e questo specialmente attraverso la radicata prassi di "cantare il maggio", come testimoniano i casi di Irene Marconi ed Elisa Macii. Viceversa, nel resto del territorio il ricambio generazionale sembra dipendere maggiormente da iniziative individuali o piuttosto saltuarie, ma anche da progetti di maggior respiro, come il ciclo di cinque incontri tenutosi,

---

vuoi per età troppo precoce o avanzata. Tuttavia, in Corsica non ha costituito la proporzione maggiore, conoscendo molti poeti anziani ancora in vita così come una nuova leva d'improvvisatori piuttosto significativa.

<sup>408</sup> Stando alla nostra ricostruzione, congiunta con Marco Betti, gli improvvisatori giovani, diremmo gli apprendisti, sono i seguenti: Brotini Gianluca, Montale (PT), archeologo, over '30; Filippini Angelica, Firenze, farmacista, over 30; Ganugi Fabrizio, Prato, artista, over 30; Macii Elisa, Follonica (GR), educatrice, 40\*; Marconi Francesco, Scanzano (Ri), pastore over '30; Rustici Cecilia, Braccagni (GR), over '30; Rustici Enrico, Braccagni, (GR), medico, over '30; Tosi Samuele Grosseto (prov.), agricoltore, over 20. Col medesimo metro adottato nel caso di Jean-Luc Luciani in Corsica, inseriamo Elisa Macii nel novero dei giovani in quanto il suo "debutto" in quanto improvvisatrice sia avvenuto lo scorso 14 maggio a Latera (VT), e rientri più pienamente nel gruppo degli apprendisti. Il suo caso è tuttavia interessante ed in un certo senso rappresentativo, poiché – analogamente a Irene Marconi – Macii ha conosciuto l'ottava rima primariamente tramite i canti del *maggio* e dei *maggerini*, di cui erano esponenti anche altri membri della famiglia.

<sup>409</sup> Abbafati Maurizio, Lariano (RM), operaio pensionato, over 70; Ara Gabriele, Prato, over 70; Benedetti Pietro Tuscania, (VT), attore, over 70; Bezzini Leo Venturina, 90 anni, pensionato; Bruni Ezio, Artena (RM), infermiere pensionato, over 70; Burroni Francesco, Siena, attore, (1952, over 70); Ceccarelli Franco, pensionato ex autotrasportatore, Ponticino, Laterina (AR), (1934, over 80); Chechi Mauro, Grosseto, artista, (1947, over 70); Cioni Paolo, Borbona (RI), pensionato, over 80; De Acutis Pietro (Roma – Bacugno), pensionato impiegato ministero, (1953, over 70); Finocchi Franco, Tolfa (RM), pensionato, over 80; Grassi Niccolino, Massa Marittima (GR), pastore, (1949, over 70); Mancini Mario, Venturina, (LI), over 80; Monaldi Agnese Civitavecchia, commerciante, over 70; over 70; Perilli Berardino Campotosto (AQ), pastore, over 80; Riondino David, Firenze, attore, over '70; Rossi Elio Scansano (GR), operaio/agricoltore pensionato, over 80; Tonti Realdo Agliana (PT), ex tessitore, pensionato, over 80; Valentini Dante, Bacugno (RI), guida turistica; Vanni Felice, Terzone, (RI), pensionato agricoltore/allevatore, over '70.

<sup>410</sup> Come vedremo più avanti, Marconi è organizzatrice dell'evento annuale di Ribolla, in Maremma toscana.

in Val di Sieve, a Colognole, Pontassieve (FI)<sup>411</sup>. Si tratta di un ciclo di incontri, promosso da Filippo Marranci e condotto da Marco Betti, con lo specifico intento di “educare” all’ascolto dell’ottava rima, alla conoscenza dei tratti peculiari della prassi improvvisata e delle sue ricadute e implicazioni socio-collettive, così come alla produzione estemporanea del canto da parte degli allievi-partecipanti.

In definitiva, dobbiamo ricordare una volta di più che il censimento qui proposto è particolarmente inclusivo ed estensivo, e che gl’improvvisatori capaci di comporre correttamente una sequenza media di ottave improvvisate, e di partecipare adeguatamente ad uno o più contrasti consiste approssimativamente nel cinquanta per cento del campione. Seguendo le indicazioni fornite da Santucci in merito al campione corso, apprendiamo che si tratta della medesima percentuale.

Proponiamo adesso una mappa comparativa, ove s’individuano le località dalle quali provengono gl’improvvisatori. Alcune località compaiono più volte, come ad esempio Braccagni e Massa Marittima da cui provengono rispettivamente i fratelli Rustici, Bargelli e Marconi, Grassi, Cinci, Capanni, Tuccio. Ennesima testimonianza del radicamento dell’ottava rima nel territorio maremmano toscano. Al tempo stesso, potremo facilmente identificare numerosissime provenienze nella regione sabina, al confine tra Lazio e Abruzzo. Qui, le numerose piccole frazioni si avvicendano e ritornano e – in maniera piuttosto analoga al caso corso – non è sempre facile identificare la frazione di residenza. Troveremo molte localizzazioni, come Favischio, Posta, Cittareale, per non parlare di Bacugno e di Borbona, a sottolineare una capillarità d’improvvisatori nonché di un territorio piuttosto “versato” nell’improvvisazione poetica. Tuttavia, anche in questo caso ed in continuità con la peculiare dinamica storica – affrontata in precedenza – che lega questi territori con la capitale ed il territorio circostante, moltissimi di questi interpreti lavorano a Roma e vi soggiornano stabilmente; viceversa, alcuni di loro si fanno carico di numerosi spostamenti tra la “città

---

<sup>411</sup> Si tratta di un appuntamento con cadenza mensile, tenutosi nei mesi di novembre 2022, gennaio, febbraio, marzo, aprile e maggio 2023, presso i locali del *Circolo Culturale Contadino di Colognole*, organizzato dall’associazione culturale *La Leggera*. Si tratta di un’associazione con forte radicamento sul territorio, che effettua regolarmente ricognizioni sul campo in materia di poesia, cultura e musica “popolare” della Val di Sieve e del Casentino in particolare. Come apprendiamo dal sito dell’associazione: «L’attività di documentazione e studio dei linguaggi della cultura orale portata avanti dall’Associazione trova una sua collocazione stabile a Rufina grazie alla collaborazione con l’Amministrazione e la Biblioteca comunali. Il 20 dicembre 2008 è stato istituito il Centro di Ricerca e L.A.S.C.I.T.O. (*La leggera Archivio Sociale della Cultura Immateriale nella Toscana Orientale*) in un locale posto all’interno della Biblioteca *G. Montagni*. Il Centro si propone come punto di riferimento e propulsione per la documentazione, lo studio, la trasmissione e la pratica dei linguaggi della cultura orale nella zona. A tale scopo dirige le attività didattiche permanenti e occasionali; produce le pubblicazioni di studio e riproposta; partecipa al servizio di prestito e consultazione dei materiali in esso conservati; organizza incontri pubblici di studio e confronto; predispone percorsi di ascolto e visione dei materiali di ricerca; progetta e coordina iniziative di diffusione ed elaborazione artistica; prepara e cura un calendario annuale di appuntamenti dedicati alla pratica e la continuità delle tradizioni; svolge un servizio di consulenza e tutoraggio per le realtà che lo richiedono». Materiale reperibile al sito: <http://www.laleggera.eu/wordpress/centro-ricerca-archivio-2/>, (consultato il 20/05/2023).

eterna” ed il paese natale. È il caso dei De Acutis, così come di Giamogante, impiegato a Città del Vaticano.

È doveroso sottolineare il seguente elemento: non sempre le provenienze dei protagonisti coincidono con le attuali residenze. La scelta è dunque variata caso per caso, riportando la maggiore pertinenza nel campo dell’inchiesta qui in corso, e ne riporteremo notizia in nota sia per quanto riguarda il Centro Italia<sup>412</sup>, che la Corsica<sup>413</sup>.

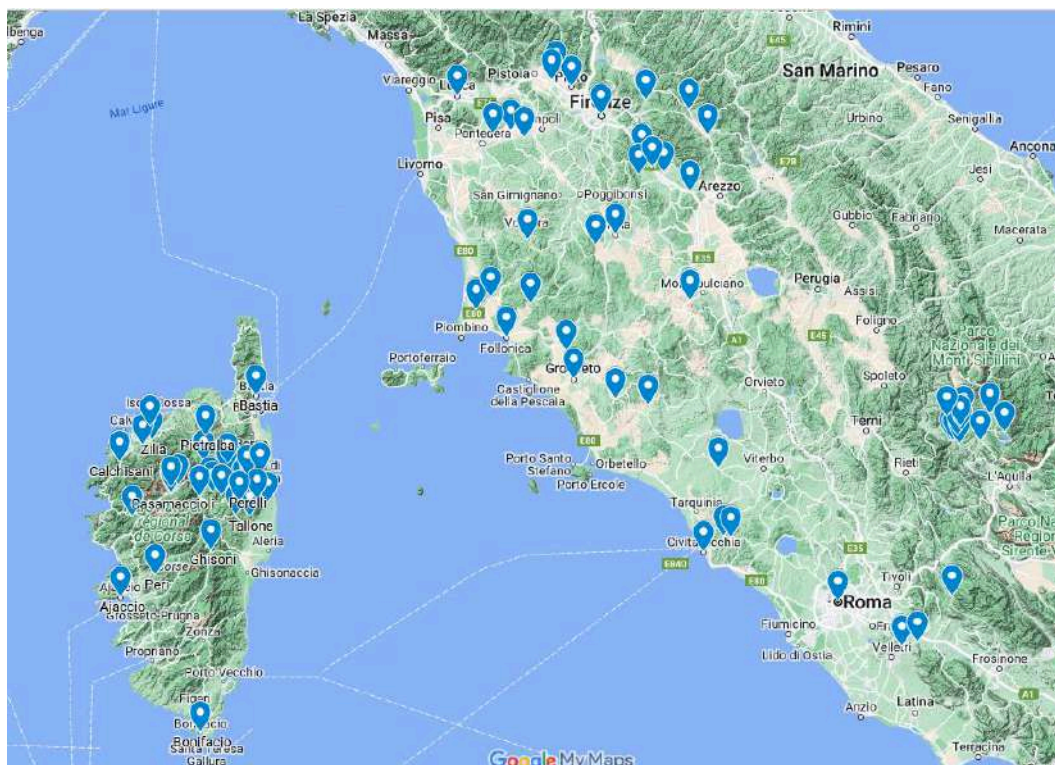


Figura 14. Mappa comparativa provenienze poeti

<sup>412</sup> Segnaliamo le seguenti eccezioni: Gianni Ciolli, nato a Prato, ma vive in Inghilterra ove è docente universitario. Abbiamo segnalato la provenienza originaria in quanto dirimente e maggiormente “informativa” di quella attuale; Stefano Fabbroni è originario di Tolentino (MC), ma risiede da diversi anni in Toscana. In questo caso abbiamo riportato la collocazione della residenza attuale in quanto maggiormente pertinente all’attività poetica attuale; Enrico Rustici, nato a Braccagni, seppur giovane ha calcato i palchi di Ribolla, Pomonte (e non solo) sin da giovanissimo. Vive da diversi anni in Sardegna ove sta conseguendo la specializzazione in Medicina e Chirurgia. Parimenti al caso Ciolli, abbiamo inserito la sua provenienza in Maremma poiché – come altri della sua generazione (Marconi, Macii) – è entrato in contatto con l’ottava rima tramite la tradizione dei maggi.

<sup>413</sup> Anche in ambito corso si rilevano le stesse problematiche. In relazione alle informazioni di Santucci, vediamo che la ricercatrice annovera Ancy Olivier nel *Niolu*, in quanto proveniente da Lozzi (famiglia da parte di madre Acquaviva, cognome caratteristico di quell’area). Noi abbiamo inserito la sua residenza attuale, ad Aregno, in *Balagne*; Calzarelli Paulu, Carticasi, ma residente a Corte. Abbiamo così optato per la collocazione ordinaria, in quanto Carticasi, il paese originario in Castagniccia, era già rappresentato; Ferrari Ghjacumu “Jaffé”, contrassegnato da Santucci a *Piubeta* (o Piobetta), come paese natale ma tuttavia ora residente a Casamozza. Anche in questo caso abbiamo mantenuto la provenienza d’origine, seguendo la scelta di Santucci; «Luciani Ghjuvan Lucca, Corscia Niolu», risiede tuttavia a Bastia. Abbiamo mantenuto la collocazione di Santucci, anche in virtù dell’opera da lui dedicata al paese natale; «Simeoni Francescu, “Francescu di u Falasorma”». Analogamente ad Ancy, (Simeoni è un cognome *niulinu*), in piena tradizione *niulinca* Simeoni abita nella regione di *Falasorma* (o Filosorma, adiacente al già citato *Marsulinu*), nel paese di Calchisani, nei pressi di Galeria; abbiamo dunque inserito quest’ultima localizzazione, nonostante trascorra parte dell’anno nel paese *niuluncu* di Lozzi.

La mappa rende esplicita ed evidente l'estrema prossimità dei territori nonché la porosità dei confini, avvalorando le ipotesi precedentemente avanzate circa la costante e vitale circolazione di persone, merci, saperi e molto altro.

Di questo profondo retroterra di migrazione e incontro, di transumanza e di poeti ambulanti, sembrano darci un'ulteriore conferma gli stessi poeti. Registriamo per esempio come, nel corso dell'*Incontro interregionale di poesia estemporanea* svolto a Latera (VT) il 14 maggio 2023, i poeti abbiano interpretato il contrasto tra *Montagna* e *Maremma* nel modo seguente. Riporto tre ottave tra Irene Marconi e Giampiero Giamogante:

Irene Marconi:

*In primavera ogni verde gemma  
Della natura ecco risultato  
Io rappresento qui la mia Maremma  
Non potrei stare in nessun altro Stato  
E tu della montagna c'hai lo stemma  
Là dove spesso anch'io t'ho ritrovato  
Tra le pendici di quell'appennino  
Tu ci porti la valle del Velino*

Giampiero Giamogante:

*È ver partì da lì il mio cammino  
Al centro dell'italico stivale  
Un posto bello, ma un po' ballerino,  
E questa cosa, ahimè, sai molto vale,*

*Ma alla Maremma tua io m'avvicino  
Raccontando di un mondo pastorale,  
Fra montagna e Maremma la distanza  
Era coperta dalla transumanza*

Irene Marconi:

*Forse non se ne parla mai abbastanza  
Di ciò che fe' la contaminazione  
Del tempo, del viaggio e la costanza  
Che era percorso da quelle persone  
Bisognerebbe di quanta abbondanza  
Ha poi creato quella commistione  
Ma in fondo, forse, quello che più preme  
Che nell'incontro poi si stava insieme*

Dalla stessa improvvisazione tra i poeti traspare una piena consapevolezza di essere storicamente situati in un eco-sistema integrato che prevede un necessario spostamento fra i diversi piani ad opera di specifiche professionalità transumanti o stagionali. Queste, col proprio spostamento cadenzato alimentavano la circolazione di materiali, conoscenze, saperi. Di questo retaggio, gli improvvisatori odierni – pur nel mutamento profondo del contesto socioeconomico contemporaneo – sono coscienti e, anzi, se ne considerano gli eredi e continuatori. Nella prospettiva storica di *longue durée* avanzata da Braudel, si sostiene in questa sede che all'interno di questo sistema si debba inserire a pieno titolo anche l'isola corsa, in quanto storicamente coinvolta in tale circolazione<sup>414</sup>. D'altronde, non ritroviamo lo stesso motivo ricorrente nel titolo dell'opera di Jean-Luc Luciani (2019), «Musa che parte

---

<sup>414</sup> Cfr. Tangheroni 2003; Soddu 2008; Nonnoi 2009; Gemini et. al. 2013.



da Corscia»? L'opera del giovane ricercatore corso è percorsa ininterrottamente da questo andamento, laddove a caratterizzare la poesia è proprio il suo carattere migrante: «Musa che parte...». I portatori di questa poesia – tramite il loro continuo movimento – la trasmettono e “disseminano” continuamente<sup>415</sup>.

Nonostante il quadro odierno sia profondamente mutato sotto innumerevoli aspetti, possiamo tuttavia constatare che – dal punto di vista della “mera” provenienza degli improvvisatori e dunque dei luoghi ove questa viene praticata - non si possa registrare una netta rottura col passato delle rispettive tradizioni. Infatti, gli attuali interpreti viventi s'innestano in maniera pressoché integrale sul solco del periodo precedente, senza una rottura netta col passato, con poche eccezioni.

In ambito corso, la spiccata prevalenza di improvvisatori provenienti dal quadrante nord-orientale è da interpretare alla luce della fitta rete di relazioni con la quale specialmente questa porzione dell'isola intratteneva in questo quadrante tirrenico: un sistema complesso, ma fondato su prossimità geografica e profonda inter-comprensione linguistico-culturale, poiché altamente integrato dal punto di vista economico. Al tempo stesso, dinamiche “migratorie” analoghe in Centro Italia hanno garantito un'ampia circolazione di forme e contenuti che hanno costituito per secoli il retroterra culturale fecondo all'improvvisazione poetica in ottava rima. Infine, le continue migrazioni dalla *Terraferma* all'isola, e viceversa, hanno consentito un'ulteriore circolazione di forme e contenuti altamente condivisi, e perciò facilmente trasmissibili fintantoché l'“ecosistema” è riuscito ad autoalimentarsi. Possiamo avanzare l'ipotesi che questo assetto si è definitivamente alterato dopo il primo trentennio del secolo scorso; simbolicamente, l'invasione fascista dell'isola è da considerarsi come una vera e propria *damnatio memoriae*<sup>416</sup> e definitiva cessazione di tale cultura condivisa. Questa era tuttavia già in esaurimento e il processo di integrazione dell'isola nell'insieme continentale francese ad uno stadio avanzato e irreversibile.

---

<sup>415</sup> Esempio il caso della famiglia Santucci citato da Luciani (2019: 47). L'autore rintraccia gli antenati di Pierre e Catalina Santucci proprio grazie ad un'iscrizione del bisnonno pastore, Charles Santucci, incisa su una pietra, «lor' di l'impighjata di l'inguernu 1952» [traduzione: in occasione dell'impighjata durante l'inverno del 1952]. La transumanza lo portava, in inverno, dalla regione interna del Niolu alla *piaghja* nel quadrante meridionale di Bastia. Qui infine s'installò, in Aligiani (*Alesani* o ancora *Alisgiani*, in *Castagniccia*), ove questo ramo della famiglia Santucci è tuttora residente.

<sup>416</sup> Quell'operazione fu pertanto cruciale, e non meno complessi le conseguenze di cui sarà foriera, non senza numerose contraddizioni: «L'irredentismo fascista punterà anacronisticamente sull'italianità della Corsica, perdendo inevitabilmente la propria battaglia, così come a Nizza, a Malta, nella Dalmazia e nei Grigioni; quella che fino a ieri era stata percepita come la varietà "alta" del corso diventa ora il simbolo pesante di un progetto di prevaricazione che genera atteggiamenti di rigetto e sollecita contemporaneamente una presa d'atto vigorosa dell'originalità linguistica della Corsica rispetto all'Italia - molto al di là dei dati di fatto - che tranquillizzi il centro politico dell'Esagono sulla lealtà di una popolazione che, in deficit di *francesità*, non risulti per questo attratta in un orizzonte ideologico-culturale concorrente: salvo veder ribadita strumentalmente l'italianità della Corsica quando, nel 1951, i benefici previsti dalla legge Deixonne in tema di valorizzazione dei patrimoni linguistici minoritari, verranno negati alla popolazione dell'isola in quanto praticante quella che viene definita una varietà locale della lingua ufficiale di un paese straniero» Toso 2003: 81.

Alla luce di quanto esperito nel corso di questo capitolo e del precedente, la tesi che avanziamo qui è che le due tradizioni d'improvvisazione poetica si siano vicendevolmente alimentate nel corso dei secoli, tramite l'assiduo e capillare spostamento delle popolazioni nei diversi contesti. Una più completa valutazione dovrebbe considerare ulteriori interazioni di primaria importanza, che qui sono state necessariamente trascurate (Liguria e Sardegna su tutte<sup>417</sup>).

Nel corso di questo elaborato si sostiene che, al fine di un'adeguata comprensione del fenomeno, specialmente insulare, sia di vitale importanza connettere la pratica d'improvvisazione corsa del *chjam 'è rispondi* con quei contesti e "tradizioni" che per lungo tempo hanno costituito *partie prenante* d'un medesimo sistema; oggi – al contrario – questo ci pare fortemente *déconnecté*, sia da un punto di vista di comprensione e d'indagine storica, che di posizionamento geo-politico<sup>418</sup>.

---

<sup>417</sup> Sarebbe estremamente interessante un lavoro comparativo che prenda in carico la *gara poetica logudoresa* e il *chjam 'è rispondi* alla luce delle continue commistioni corso-sarde intrattenute nel corso dei secoli. Sebbene l'inter-comprensione linguistica tra la variante logudorese adottata nelle *gare* ed il corso "*pumontinco*" sia molto inferiore a quella che la lingua veicolare toscana ha intrattenuto con i vari *parlers* corsi della sezione cismontana nord-orientale dell'isola, una ricerca del genere potrebbe apportare ulteriore linfa ad una comprensione delle tradizioni d'improvvisazione nelle due grandi isole alto-tirreniche.

<sup>418</sup> Per una particolare analisi geopolitica dei rapporti tra Corsica e territori confinanti, cfr. i preziosi lavori di Martinetti 2012, 2013, 2014, 2021. In particolare, il concetto di «*sur-insularité*» più volte sviluppato dall'autore è centrale per comprendere il continuo *basculement* dell'isola tra lo spazio "tirrenico", costituito dall'orbita peninsulare, e quello "mediterraneo", generato dall'inserimento dell'isola nell'insieme continentale francese.





## 4. Contesti odierni

### 4.1 La situazione in Corsica

Cercando ora di illustrare più da vicino i più recenti contesti ove si svolgono prevalentemente *les joutes oratoires*, gli incontri di canto improvvisato, ci avvarremo sia delle testimonianze di alcuni improvvisatori, sia dell'osservazione e la frequentazione di alcuni di questi eventi. Oltre a questo, naturalmente, esamineremo la letteratura scientifica di riferimento, tra cui spicca il più recente lavoro di Santucci 2022, così come il testo di *E Voce di U Cumune* del 1986, ancora valida pietra di paragone.

Dalla frequentazione dei protagonisti del canto improvvisato in ambito corso, apprendiamo che uno degli assi maggiormente discussi all'interno della “comunità<sup>419</sup>” di improvvisatori verte proprio sulla natura degli incontri in cui si canta e si improvvisa. Infatti, come sovente sentiamo affermare dagli improvvisatori e da coloro che assistono e ascoltano gli scambi improvvisati, i luoghi “tradizionali” ove il *chjam 'è rispondi* trova e trovava posto sono quelli delle fiere, delle feste patronali, delle veglie, delle *tundera*<sup>420</sup>, insomma di tutti quei ritrovi comunitari che contraddistinguevano la vita rurale e contadina, in Corsica e altrove. Molto spesso, i poeti trovavano uno spazio per cantare anche durante le campagne

---

<sup>419</sup> Nel corso dell'elaborato mi riferisco spesso al gruppo degli improvvisatori di *chjam 'è rispondi* nei termini di “comunità”. Tuttavia, sono necessarie alcune precisazioni. Gli improvvisatori non hanno mai riferito a loro stessi e del gruppo d'improvvisatori nei termini di “comunità”. Si tratta di un tipo di aggregazione che non è concepita e immaginata come tale. L'utilizzo di tale termine da parte nostra mette in luce come la ricerca “sezioni” alcune parti della società eleggendola a oggetto-soggetto di studio.

<sup>420</sup> La *tundera* è la fase di tosatura delle pecore. Avviene generalmente tra aprile e maggio e, stando alle parole di alcuni improvvisatori, costituirebbe ancora oggi un luogo adatto alla produzione del canto improvvisato da parte, probabilmente, di esponenti non ancora affermati o riconosciuti come improvvisatori. Così Santucci 2022: 2018: «La *tundera*, est un moment important dans la vie du troupeau et l'année des bergers. Ils se rendent tour à tour les uns chez les autres afin de se prêter main forte et de réaliser le travail tous ensemble et en une seule journée. La journée se termine par un repas et une soirée de fête et de chants. [...] C'est souvent à l'occasion de *tundera* ou de foires que les apprentis improvisateurs se testent et participent à leur première joute. Parfois l'occasion est celle d'une fête familiale (baptême, mariage, départ ou retour du service militaire...) “U mio primu accostu cù u cantu impruvisatu stalvò tandu, in e tundera, à l'occasione d'una nozza è in muntagna cù qualchi vechju pastore”. (Mon premier contact avec le chant improvisé eu lieu lors des journées de tonte, à l'occasion d'une fête en montagne avec de vieux bergers) Ghjuvan Petru Ristori».

elettorali, che in Corsica convogliano un'attenzione decisamente elevata, intrecciando dinamiche locali di particolare complessità<sup>421</sup>.

Tuttavia, come abbiamo illustrato, nel corso del secolo scorso la Corsica ha conosciuto un periodo di profonda disgregazione del tessuto socio-economico-simbolico della vita dell'entroterra a seguito delle massicce emigrazioni causate dai movimenti migratori già citati. A questo fenomeno si è inevitabilmente accompagnato e congiunto un vuoto della trasmissione linguistica, della trasmissione dei saperi ecc. Tale lacerazione ha provocato un sentimento di “perdita anticipata”<sup>422</sup>. Di conseguenza, ha preso piede un'interpretazione della vita rurale dei paesi e delle montagne – che tanto accomunava le comunità dell'entroterra – nei termini di un mondo concepito come “premoderno”, considerato ormai radicalmente diverso dal nuovo e pertanto inconciliabile con il presente. In quest'ottica, ogni pratica – che fosse questa canora, artigianale o altro ancora – era considerata ormai desueta, residuo di un passato ormai lasciatosi alle spalle e, in molti casi, persino da nascondere<sup>423</sup>. Catalina Santucci argomenta infatti quanto segue:

Au cours du XXème siècle plusieurs événements (guerres, émigration, etc.) vont affecter le monde rural et s'accompagner notamment de déplacement de population, d'abandon des travaux de la terre et de l'artisanat. Les villages de piémont qui concentraient l'essentiel de la population connaissent un vide démographique important. L'exode rural (non spécifique [uniquement *n.d.a.*] à la Corse) marque de manière évidente, la fin d'un certain nombre d'activités et d'occasions festives, d'échanges conviviaux où le chant improvisé était fréquent. Le pastoralisme est une activité qui est très affectée (appréciée simplement par la diminution du nombre d'élevages) par cette dynamique régressive alors même que l'ère du modernisme agricole s'annonce (motorisation et mécanisation de l'agriculture). Les ovins et les caprins, très présents dans certaines microrégions de Piémont (Niolu, Ascu, Venacu, Castagniccia, etc.) enregistrent une baisse vertigineuse de leurs effectifs. Or, il est connu qu'en Corse (à l'image

---

<sup>421</sup> Cfr. Ravis-Giordani 1976; 2003.

<sup>422</sup> Può essere esplicitiva in questo senso la riflessione di Clemente (2021: 195) sull'argomento che – benché pertinente al contesto centro italiano, può tuttavia costituire elemento d'interesse per la Corsica. Traendo spunto dalla sua biografia: «La mia prima esperienza di perdita storica della persona sociale riguarda l'attività di insegnamento nella scuola media di base e superiore. I miei alunni non avevano idea della vita dei loro genitori che erano stati (nei luoghi della Sardegna in cui ho insegnato tra fine anni '60 e primi '70) contadini o minatori. Ai colloqui chiedevo conto di questa dimensione ignara dei ragazzi e i genitori univocamente mi dicevano: «Abbiamo vissuto una vita dolorosa e di sofferenza non vogliamo che i figli la conoscano, vogliamo per loro un'altra vita». Avevano deciso di non trasmettere, e io mi trovavo a dover constatare che quei ragazzi non avevano né memoria, né radicamento nella storia e nel territorio, come se fossero partoriti dal televisore».

<sup>423</sup> Un'interessante testimonianza a questo riguardo ce la fornisce l'improvvisatore Olivier Ancy, nel contributo in INCONTRO (2011: 342). Non senza una punta di rimorso, infatti: «Mio nonno era anche lui un grande improvvisatore, ma non l'ho mica mai conosciuto. Va a finire che, di quest'ambiente familiare impastato di canto e di tradizione non ne ho per niente beneficiato, intendo in maniera “diretta”. Se fossi stato cresciuto nel *Marzulinu* [vallata nord-occidentale della Corsica, coinvolta nella transumanza dal Niolu], a contatto con questa gente, si potrebbe spiegare il fatto che oggi sono “poeta”, e si potrebbe pensare che questa trasmissione si sarebbe potuta fare più con l'esempio che per la sola via genetica... ma che addirittura fossero poeti entrambi, mia nonna e mio nonno, io quand'ero bambino non ne sapevo niente; è solo dopo aver già cominciato a cantare che ho scoperto chi loro erano “culturalmente”» [originale in corso, qui tradotto da chi scrive].

d'autres régions méditerranéennes) le chant est ancré aux activités de la terre et particulièrement présent dans la communauté pastorale<sup>424</sup>.

Parallelamente al processo in atto in seno alla società isolana in generale, una pratica di canto improvvisato – per certi versi “prassi di parola” altamente specializzata – come il *chjam'è rispondi* ha conosciuto in linea generale la medesima dinamica di abbandono. È dunque sul solco di questo vuoto di aggregazione, ormai duraturo e persistente, che s'innesta la costituzione di nuovi incontri di canto improvvisato, in certi casi radicalmente diversi dai precedenti, i quali possono istituire nuove occasioni e momenti di produzione-ascolto-trasmissione degli scambi improvvisati in *chjam'è rispondi*, condizione essenziale per la vitalità di qualsivoglia pratica performativa.

Come cercherò di illustrare adeguatamente in seguito, intorno alla questione delle occasioni dedite all'improvvisazione in rima non esiste uniformità di vedute in seno al gruppo di improvvisatori. Tale dissonanza si configura nella contrapposizione binaria spesso esplicitata dagli interpreti nell'adozione di termini oppositivi, che rivelano concetti altrettanto opposti, come “spontaneo/organizzato”, “naturale/artificiale”, “tradizionale/moderno”. Riconosciamo che intorno all'organizzazione degli incontri di canto improvvisato si gioca oggi una disputa cruciale nel panorama del *chjam'è rispondi* odierno e futuro. Concezioni e interessi diversi si scontrano, definendo più chiaramente le scelte dei singoli all'interno di un contesto in profondo mutamento.

Come illustra Santucci, possiamo individuare sostanzialmente due categorie di incontri nei quali lo scambio cantato e improvvisato può avere luogo, specialmente se in rapporto alla presenza del pubblico – argomento cruciale, e che approfondiremo più avanti. Seguiamo Santucci:

Divers contextes et circonstances sont identifiables sur le critère du rapport au public et des enjeux liés à la représentativité de l'art lui-même (légitimité) et à la notoriété des improvisateurs :

- Sur champ : foires, veillées, fêtes diverses ; en général sans enjeux (notoriété) et c'est souvent à ces occasions que des débutants se mesurent à d'autres plus confirmés.
- Intra-muros : Centres culturels ; théâtre ; plateau TV ; établissements scolaires (attitude professionnelle)<sup>425</sup>.

Benché la prima delle due categorie sopraelencate non sia da considerare estinta, è altresì vero che i nuovi contesti che ospitano l'improvvisazione cantata rientrano

---

<sup>424</sup> Santucci 2022: 44.

<sup>425</sup> Santucci 2022: 108.

principalmente nella seconda casistica. Santucci conferma il fatto che «[a]ctuellement, ces joutes occasionnelles sont bien rares, elles rassemblent souvent les mêmes protagonistes, ne suscitent que peu d'engouement et s'avèrent parfois décevantes<sup>426</sup>».

Nonostante la decisiva parabola dell'esperienza legata al cosiddetto *u riacquistu*<sup>427</sup>, «il movimento politico-culturale sorto a metà degli anni Sessanta con l'obbiettivo di riscoprire lo specifico della cultura corsa<sup>428</sup>», è interessante notare, come descrive Santucci, che «[d]ans l'évolution chaotique et fulgurante qu'a connue le chant corse dans sa dernière phase, le *chjam* 'è rispondi n'a pas bénéficié de la même vigueur que les autres chants», come per esempio *u cantu in paghjella*<sup>429</sup>. Nonostante il grande ritorno d'interesse su tutto quanto concerne la lingua e la cultura corsa - intesa qui nella sua accezione più vasta e inclusiva – la tradizione d'improvvisazione poetica insulare è rimasta decisamente indietro nell'operazione di “presa in carico” da parte del tessuto sociale corso, per numerose ragioni<sup>430</sup>.

In questo quadro, tuttavia, l'*équipe* multidisciplinare di Pigna<sup>431</sup> ha giocato un ruolo fondamentale. I giovani componenti di quello darà vita a *E Voce di u Cumune* e, successivamente, al composito *Centre de Creation Musicale Voce*, non si limiteranno alla “sola” ricerca e documentazione sul campo, in una vera e propria “etnografia dell'emergenza”, ma daranno nuovo impulso proprio agli incontri di canto improvvisato oltreché alla *mise en œuvre* di un archivio sonoro dedicato<sup>432</sup>. Come se non bastasse, *Voce*

---

<sup>426</sup> Santucci 2022: 17.

<sup>427</sup> Sul *Riacquistu*, cfr. Macchiarella 2003; Meistersheim 2008; Quenot 2021. Vi dedicò una tesi di laurea anche Cento 2003-2004. Come anche Santucci (2022: 42) sostiene: «à partir des années 1970, dans le contexte politique particulier que vit la Corse, le chant va connaître un sursaut et un développement florissant en termes de créations, de productions et d'impact social. La mobilisation des fonds sonores, un travail d'exhumation de textes significatifs, une création d'œuvres dans des styles variés par une diversité d'acteurs (écrivains, poètes, militants culturels, etc.) sera à l'initiative d'un renouveau remarquable par sa démarche, ses productions et surtout ses effets tant dans les domaines du chant que de celui de la littérature orale et écrite».

<sup>428</sup> Macchiarella 2003: 602.

<sup>429</sup> Macchiarella (2003: 592) afferma infatti che: «[s]ulle base delle registrazioni di Quilici (effettuate in pochi piccoli paesi montani delle regioni del centro-nord dell'Isola) e con l'aiuto diretto di alcuni degli esecutori di quelle incisioni, i giovani protagonisti de *u riacquistu* (fra cui Jean Paul Poletti, Petru Guelfucci e altri) hanno fatto della *paghjella* l'emblema della cultura corsa realizzando un'operazione di rilancio della pratica polifonica che non ha uguali nel Continente europeo. Simbolo complesso di rivendicazione politica e al tempo stesso espressione di una volontà di appartenenza identificabile culturalmente, la *paghjella*, in questa operazione, ha finito per cambiare sostanzialmente il proprio statuto di pratica affidata alla trasmissione/tradizione orale per diventare una espressione veicolata dai nuovi scenari dell'oralità secondaria entro contesti esecutivi del tutto inediti».

<sup>430</sup> Santucci (2022: 44-58) evidenzia primariamente i seguenti punti, «[a] L'effondrement du système agro-sylvo-pastoral corse; [b] La disparition des mythes et plus globalement du binôme maîtres improvisateurs - public érudit; [c] La concurrence avec les autres chants; [d] Évolution de la langue».

<sup>431</sup> Pigna è un piccolissimo paese situato sulle colline della *Balagne* (*Balagna* in corso), nel nord-ovest dell'isola, e conta oggi circa un'ottantina di abitanti. Dopo aver conosciuto, al pari di molti altri paesi dell'entroterra corso, un profondo processo di spopolamento all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, Pigna è divenuta invece meta di destinazione da parte di un gruppo eterogeneo di giovani artisti. Intorno al poliedrico Toni Casalonga, pittore, scultore e artigiano che per primo ha intrapreso il tentativo di ripopolamento del piccolissimo borgo e, successivamente, in prima fila nel movimento del *Riacquistu*, il piccolo comune ha saputo invertire la tendenza e fornire un importante esempio nella lotta contro lo spopolamento e la progressiva inclinazione turistica dell'isola.

<sup>432</sup> <https://repertorium.voce.corsica/>

sarà luogo di riferimento di numerose e continuative attività propriamente scientifiche (organizzazioni convegni, tavole rotonde, *comptes rendu...*), divulgative (pubblicazioni, seminari, spettacoli/concerto) e di messa in relazione strategica con altre realtà d'improvvisazione (come, per esempio, il già citato progetto IN.CON.T.R.O.), in costante rapporto con le altre realtà culturali locali e istituzionali, come la *Cullettività di Corsica - Collectivité de Corse* (CTC), il *Museu di A Corsica* e l'Università di Corsica – Université de Corse, Pasquale Paoli; queste ultime due entrambe situate a Corte (*Corti*, in corso), nel cuore dell'isola.

È imprescindibile passare da tale fase del gruppo di Pigna perché la storia recente del *chjam'è rispondi* passa proprio attraverso questi protagonisti. Infatti, parallelamente alle altre ricerche sul terreno, Toni Casalonga e i suoi colleghi (Nicole Casalonga, Nando Acquaviva e Antoine Massoni principalmente) sono andati in cerca degli improvvisatori che erano ancora in vita, cercando di creare loro nuovi spazi, nuove occasioni e nuovi stimoli per improvvisare. All'epoca si dava per assodato che il *chjam'è rispondi* fosse definitivamente estinto, e che non destasse più alcun interesse. Le parole dello stesso Casalonga sono chiarificatrici al riguardo, poiché afferma il fatto che: «en effet, les années passèrent, et je n'entendis plus ces chants alternés, et je fus avec d'autres persuadé qu'ils avaient disparu»<sup>433</sup>.

Tuttavia, avviene un episodio che segnerà una svolta: nel 1974, Casalonga venne contattato dall'assistente di un regista cinematografico, il quale stava girando un film su Yannis Xenakis, compositore, architetto e ingegnere greco naturalizzato francese, il quale gli domanda:

«Xenakis voudrait être filmé avec des improvisateurs. Pouvez-vous m'en indiquer?». Je voulus d'abord, fidèle aux prédictions, lui répondre qu'ils étaient tous morts. Mais, prudemment, je pris conseil de mon vieil ami Francè. Celui-ci me dit : «Va voir Bartulumeu d'Aregnu, avant, il improvisait». Bartulumeo me fis l'objection que seul, il ne pouvait pas chanter, il fallait que je fasse venir aussi le *Magiurellu* d'Occhjatana. J'ai appris ainsi qu'il était bien vivant, et tenait encore, à 80 ans passé, un bar dans son village. Le *Magiurellu*, qui avait gardé un étonnant visage d'enfant dans un corps de vieillard élégant, me fit pendant un long moment tourner en bourrique, se moquant de moi et me faisant croire que je m'étais trompé de personne, d'endroit, d'époque, mais finit par accepter de venir. C'est ainsi que je découvris à nouveau la magie du *chjam'è rispondi*. Je leur donnais un rendez-vous pour la fête que nous projetions d'organiser en juillet prochain, et tous deux ils promirent de venir. Hélas, dans l'hiver, Bartulumeu mourut, et le *Magiurellu* me dit qu'il voulait bien venir pour écouter et juger, mais qu'il était décidément trop

---

<sup>433</sup> Casalonga, in Caocci e Macchiarella 2011: 329.

vieux pour chanter en public. Je fis passer à tout hasard une annonce dans le journal, invitant les poètes à venir se mesurer devant le *Magiurellu*, et ce soir-là, le 25 juillet 1975, ils furent deux à répondre. L'un était Antone Vincensini, facteur, et l'autre Ghjuliu Bernardini, le père des Muvrini aujourd'hui célèbres. C'est ainsi que commença notre aventure, avec les chants de ces trois poètes dans la nuit douce d'été [...]. Car le vieux *Magiurellu*, alors à l'âge de 80 ans, ne résista pas au plaisir de chanter en compagnie des deux poètes dont il avait à juger le talent<sup>434</sup>.

Appreso l'aneddoto intorno alla "rinascita" del *chjam'è rispondi*, leggiamo di seguito la manifestazione d'intenti dell'associazione, la quale si propone una serie di obiettivi, delineando le modalità di azione e alcuni eventi in programma:

À partir de ce jour, nous avons décidé que le *chjam'è rispondi* ne devait pas, ne pouvait pas mourir, et mieux encore, qu'il vivait encore: simplement, il dormait, et nous entreprîmes de le réveiller doucement. Notre action s'organisa sur deux plans: d'abord, récréer des occasions où les poètes pourraient manifester leur art. Car, malgré une opinion assez répandue qui penche pour le spontanéisme, c'est à l'occasion d'évènements bien identifiés que la muse répondait: foires pastorales, fêtes patronales, électorales ou familiales, etc. ces circonstances soit avaient disparu, soit s'étaient modifiées au point de ne plus permettre l'expression de la poésie improvisée. Tous les ans, donc, pour le *Paese in Festa* di Pigna, en juillet, nous avons invité les poètes à une fête qui leur étaient dédiée<sup>435</sup>.

Mi sono spinto in profondità con queste due citazioni poiché ritengo i contenuti esposti assai importanti per comprendere la situazione più recente e contemporanea del *chjam'è rispondi*. Senza le circostanze che hanno portato a questo "racconto di fondazione", probabilmente staremmo parlando del canto improvvisato in Corsica come di qualcosa di estinto, passato, e non di una pratica vivente e alle prese con scelte importanti e snodi cruciali.

Cercherò adesso di passare in rassegna alcune delle nuove occasioni presso le quali gli improvvisatori di *chjam'è rispondi* occupano uno spazio rilevante o altresì dedicato, tentando in un secondo momento di stabilire una relazione ed una riflessione comparativa nei confronti della situazione nel Centro Italia. Ricordo che non si tratta di una presa in carico integrale ed esaustiva dei contesti ove ha luogo l'improvvisazione cantata; questa sarebbe necessariamente incompleta, a causa anche di una certa episodicità di certi eventi. Attraverso l'analisi di alcuni di questi contesti – che consideriamo rilevanti o paradigmatici - proveremo altresì a sviluppare una riflessione in merito.

---

<sup>434</sup> Casalonga, in Caocci e Macchiarella 2011: 330.

<sup>435</sup> Casalonga, in Caocci e Macchiarella 2011: 330.

#### 4.1.1. Pigna

Come abbiamo detto, dal 1975 si tiene a Pigna un incontro con cadenza annuale dedicato al *chjam'è rispondi*. Questo appuntamento è stato istituito inizialmente nei mesi estivi, in occasione di *Paese in Festa* (successivamente *Estivoce* e *Festivoce*), per poi venir organizzato prevalentemente durante l'ultima settimana di dicembre, tra Natale e Capodanno; incontro che è andato consolidandosi negli anni e che costituisce oggi, a conoscenza di chi scrive, l'unico vero e proprio incontro dedicato unicamente al *chjam'è rispondi*, con cadenza annuale, e che venga organizzato sempre nel medesimo momento dell'anno. Come ci informa anche Catalina Santucci, nella sua disamina

l'année 1975 marque un tournant important pour le *chjam'è rispondi*. Toni Casalonga rend compte dans le détail (Interview film FR3, 1981) et dans un article synthétique (2005) la genèse d'un fait, qui au départ était somme toute banal, mais qui allait être à l'origine d'une démarche féconde. Face au constat de ne rencontrer que deux ou trois improvisateurs acceptant de se prêter à l'exercice de la joute, l'équipe de Pigna décide «que ce chant ne devait pas mourir» (dixit T. Casalonga) et engage par là même un travail sur et autour du *chjam'è rispondi*. Ceci se concrétisa par différentes actions – collectes de joutes; méthodologies de travail (fiches descriptives, classements, acquisition de matériels spécifiques, etc.) ; organisations de rencontres poétiques (deux fois par an) et d'événements à caractère plus analytique et réflexif avec divers acteurs y compris des ethnomusicologues renommés [...] dans le but de connaître mais aussi d'agir<sup>436</sup>.

Come ampiamente dimostrato da più parti, dobbiamo in buonissima parte a Casalonga e al gruppo di *E Voce di u Cumune* se il *chjam'è rispondi* non è estinto nel corso degli anni '80, e questo grazie al rinnovato interesse e specialmente alla spinta propulsiva operata dall'*équipe* nella direzione di ricreare le occasioni adatte all'improvvisazione poetica. Se nei primi due decenni gli incontri avvenivano all'aperto della piazza del paese, successivamente, questi hanno iniziato ad essere organizzati all'interno dell'auditorium del paese, costruito nell'ultimo anno del secolo scorso e inaugurato il lunedì di Pasqua del 2000<sup>437</sup>. Lo spazio scenico, il palco, non è sopraelevato da terra. La scena è piuttosto “incassata” in fondo al teatro; le gradinate ove siedono gli spettatori sono assai ripide, cosicché lo spettacolo viene visto dall'alto in basso, in una caduta quasi vertiginosa verso lo

---

<sup>436</sup> Santucci 2022: 91.

<sup>437</sup> L'auditorium è stato costruito con materiali e tecniche proprie della bioedilizia e dell'architettura sostenibile. Per una sintetica descrizione della sua realizzazione interna, segnaliamo che si tratta di un ambiente spoglio e asciutto – dunque duttile e pronto a continue trasformazioni – ove domina un color terra o argilla. Si tratta inoltre di una struttura realizzata con un'attenzione esclusiva verso le qualità acustiche e le leggi di propagazione del suono, in un'interessante fusione tra tecniche di costruzione della bioedilizia e le più recenti ricerche in merito alla massima resa acustica del luogo. Per approfondimenti, cfr. Casalonga 2010.



spazio scenico. In questo contesto, gli improvvisatori vengono “messi in scena” nell’ampio spazio a loro dedicato.

Osserviamo il fatto che nelle ricorrenze di quest’evento la scelta della scenografia ricade spesso su grandi tavoli imbanditi attorno ai quali gli improvvisatori trovavano ciascuno il proprio posto, mettendosi piano piano a loro agio. Non è raro che si creino già da qui alcuni “accoppiamenti” i quali – in maniera analoga a tante altre tradizioni d’improvvisazione cantata – tendono a ripetersi nel tempo e nelle occasioni, arrivando a costituire spesso una vera e propria “coppia fissa” di improvvisatori. Uno dei casi odierni più lampanti in ambito corso può essere costituito dalla coppia Carlinu Orsucci / Olivier Ancey<sup>438</sup>. Ci avvaliamo della preziosa descrizione che Catalina Santucci ci fornisce in merito alla cornice presso la quale si tiene questo intimo ma importante evento:

Il fait déjà nuit lorsque nous laissons notre voiture à l’entrée du village. Ses ruelles pavées étroites y rendent la circulation en voiture impossible. Notre chemin nous amène sur la place de l’église au centre de laquelle brûlent encore les dernières braises du *focu natalecciu*. Nous empruntons l’une des ruelles pavées et grimpons vers le haut du village. Devant la porte quelques personnes échangent les salutations de rigueur. A l’intérieur, lumière douce, murs de terre crue, sols de béton lisse et touches de bois clair. Le décor sobre et l’ambiance feutrée invitent au chuchotement. Nous nous approchons du balcon central encadré par deux escaliers descendants. La majesté du lieu se révèle. En contrebas des strapontins de bois blond s’alignent sur les gradins de béton. Le regard plonge vers la scène, carré de parquet noir, murs de terre crue compressée (voir livre pour description précise, inauguré le 24 avril 2000, inspiré de l’architecte égyptien Hassan Fathy). L’éclairage se concentre sur une table garnie de victuailles *nustrale*. Quelques chaises noires l’entourent. Au pied des gradins, face à la scène, les caméras sont installées<sup>439</sup>.

Per quanto riguarda l’allestimento scenografico, che tende a essere stabile nel corso degli anni, possiamo intuire che il tentativo è di ricreare l’ambiente – ma anche l’immagine – tipica delle occasioni informali del *cuntrastu* in rima: un contesto conviviale ove la tavola è al centro e i commensali tutti intorno. A nostro avviso, è di notevole interesse registrare questo processo in atto. Si tratta di un processo che, da un lato, porta ad estrarre il *chjam ’è rispondi* dalla sua veste “originale” delle baracche delle fiere in un contesto conviviale ed informale; dall’altro, la necessità di trovare nuovi contesti a causa della caduta in

---

<sup>438</sup> Questa è una coppia consolidata, poiché si tratta di due *pueti* che si trovano molto bene a improvvisare insieme. Come ci descrive minuziosamente Santucci in occasione della *veghja* di Natale di Pigna del 2016, dopo essersi installati: «les *face à face* s’imposent; là aussi, les binômes se reforment plus qu’ils ne se créent. Si par le passé *u Rusignolu* était l’objet de toutes les attaques (les joutes avec Carlu Parigi sont restées célèbres) O. Ancey et C. Orsucci reproduisent les scènes avec quelques rimes piquantes et comme toujours *u Rusignolu* s’en sort toujours et se fait apprécier par l’auditoire» Santucci 2022: 102.

<sup>439</sup> Santucci 2022: 100.

desuetudine dei momenti “tradizionali” spinge altresì a ricrearlo scenicamente all’interno di uno spazio inedito come un *auditorium*, in una cornice che si configura dunque come molto distante da quella di origine. Ci sembra rilevante rilevare l’operazione culturale che spinge e sollecita gli attori protagonisti a rispondere dinamicamente al cambiamento già ampiamente in atto su questo versante, così peculiare, dell’improvvisazione poetica.

Può essere interessante indagare, a questo punto, come alcuni fra i medesimi improvvisatori considerino questa “nuova” collocazione d’impiego, questa cornice dedicata al cantare all’improvviso. Seguiamo le parole dell’improvvisatore Jacques Ferrari (1934), il quale ci fornisce interessanti dichiarazioni in merito:

Vous l’avez-vous l’Auditorium ? [...] Vous avez vu que c’est plongeant, c’est tout en bas. Quand je suis arrivé, moi, ils étaient en train de chanter en bas, et alors... ils m’ont vu, ils m’ont appelé. Et moi, j’ai répondu d’en haut ! Toni [Casalonga], il est monté, il a dit : «Tu as bien fait de répondre d’ici, ça c’est... voilà, c’est le vrai... le vrai sens du *chjam’è rispondi*». Pas en bas, sur la scène, où il y a tout le monde. C’est... je ne sais pas comment vous dire, mais... on ne ressent pas la même chose. On ne ressent pas du tout la même chose<sup>440</sup>.

Comprendiamo come sia presente in Jacques Ferrari (e non soltanto nel suo punto di vista), un improvvisatore della generazione degli anziani, una percezione di spaesamento nei confronti dell’improvvisazione in contesti organizzati di questo tipo. E questo nonostante l’evento di Pigna costituisca un riferimento assoluto e ormai radicato e sedimentato sia nell’offerta culturale del *Centre Voce* di Pigna che nell’esperienza e nella biografia degli stessi improvvisatori. Toni Casalonga, organizzatore *in pectore* di questi incontri, e da alcuni decenni attento osservatore e conoscitore della realtà dell’improvvisazione cantata (non solo in Corsica), è persona profondamente stimata dagli improvvisatori. Possiamo dunque affermare che si tratti senza dubbio di un contesto favorevole, nel quale gli improvvisatori, nonostante tutto, si sentono a loro agio e in seno al quale la loro abilità trova il riconoscimento degli organizzatori, nonché l’apprezzamento di un uditorio, seppur esiguo, conoscitore e attento. Questo elemento è in effetti cruciale e cercheremo di approfondirlo nel paragrafo dedicato.

Nonostante questa premessa, tuttavia, possiamo constatare che non avviene una passiva accettazione dello stato delle cose - come nel caso di Ferrari riportato in precedenza - ma, al contrario, si tenta di aggirarne gli elementi spinosi, superare l’*impasse*, manipolare l’evento secondo le proprie specifiche intenzioni, le quali denotano un’*agency* peculiare

---

<sup>440</sup> Intervista a Ferrari, 11/10/2016.

presso ciascun improvvisatore. Consideriamo infatti che, seguendo il medesimo esempio, Jacques Ferrari si è recato a Pigna in occasione dell'incontro, lo ha fatto negli orari stabiliti e si è presentato all'*auditorium* per assistere all'evento. Ha deciso dunque di prendervi parte, ma non dal basso della scena, bensì dagli spalti, ribadendo un posizionamento e un modo peculiare d'intendere il *chjam'è rispondi*.

E di medesimo segno è la partecipazione di Olivier Ancey all'edizione di Pigna di fine 2022<sup>441</sup>, per il quale – come apprendiamo dal rapporto stilato dal *Centre Voce*<sup>442</sup> – l'improvvisatore balanino ha partecipato esclusivamente «à u comptoir», ovvero in un locale adibito a bar antistante alla *Casa Musicale*; si tratta quindi di un momento intermedio tra l'*auditorium* e il ristorante, dove si suole fare una «stonda di puesia» (“un momento di poesia”) in un ambiente intimo e caloroso, come anticipazione di quanto avverrà di lì a poco alla *Casa Musicale*. Toni Casalonga ci informa infatti che, anche se Olivier Ancey è «ghjuntu tardi, li piace di più l'ambiente di u bar, per ellu è più naturale chi u palcu di un teatru<sup>443</sup>».

Gli incontri di Pigna sono da sempre caratterizzati da una scenografia raffinata e da una messa in scena sapiente, capace di creare ambienti visivamente “puliti” ma al tempo stesso calorosi, ove i poeti possano trovarsi facilmente a loro agio, ma purtuttavia garantendo una certa solennità all'evento affinché venga celebrata la loro arte e le rispettive personalità dei poeti. A differenza di quanto illustrerò nello svolgimento dell'evento di ottava rima che si tiene Ribolla, nella prassi d'improvvisazione cantata in Corsica non si usa destinare dei temi sui quali cantare. Di conseguenza, tutto lo svolgimento dell'evento risulta più libero e meno scandito da appuntamenti fissi. Si procede, infatti, senza una sequenza precisa di interventi, anche se un canovaccio è presente e consolidato nella prassi d'improvvisazione.

#### **4.1.2. Pigna 2013-2023<sup>444</sup>**

Se prendiamo per esempio in considerazione due eventi svoltisi a Pigna a distanza di dieci anni l'uno dall'altro, potremo scorgere numerosi elementi di continuità. Come da

---

<sup>441</sup> Purtroppo non ci è stato possibile partecipare all'evento in prima persona per motivi di salute. Dietro richiesta, tuttavia, è stato possibile ottenere una registrazione integrale dell'evento all'*Auditorium*, generosamente rilasciato dal responsabile Pascal Galeazzi, del *Centre Musicale Voce*, di Pigna.

<sup>442</sup> Cfr. *Appendice*.

<sup>443</sup> Tratto da uno scambio di e-mail tra chi scrive e Toni Casalonga, tra il 3 e il 5 maggio 2023, con il quale c'è un rapporto di cordialità e collaborazione.

<sup>444</sup> In questo caso, si tratta di una scelta arbitraria poiché in seguito, per l'evento di Ribolla, ragioni specifiche ci porteranno a trattare il medesimo intervallo di tempo. In questo modo, stabiliamo un parallelo preciso da un punto di vista cronologico tra le due diverse occasioni di canto improvvisato. L'evento del 2013 è integralmente presente presso la sezione *repertorium* del ricchissimo archivio del *Centre Voce*, consultabile <https://repertorium.voce.corsica/poesie/130-e-petre-chi-cantanu-chjama-e-rispondi-di-dicembre-di-u-2013-pigna-lima-parte> (e consultato l'8 maggio 2023). Per quanto riguarda quello del 2023 (in realtà 28 dicembre 2022), la registrazione è stata gentilmente trasmessa dal responsabile del *Centre Voce* Pascal Galeazzi tramite indicazione di Toni Casalonga.

tradizione questo appuntamento annuale si svolge tra Natale e Capodanno, e vedremo tra poco come l'evento abbia uno svolgimento che potremmo considerare "classico".

Come vedremo ugualmente nell'evento più recente, la scenografia messa su presso l'*auditorium* è sempre particolare e in un certo qual modo ricercata. Nella prima delle due giornate qui in esame, la scelta è ricaduta curiosamente su un tema "giocattoli d'infanzia", forse per rimandare ironicamente alla presenza di alcuni giovani improvvisatori, in un contesto laddove il ricambio generazionale è piuttosto difficile e si accompagna con un ricordo piuttosto "mitizzato" dei *tercani*, i poeti illustri della generazione precedente<sup>445</sup>. Sono stati sistemati due tavoli in legno chiaro, uno al centro e uno sulla parte destra della scena, ove i poeti prendono posto. Alcuni poeti prendono posto anche alla sinistra, su alcune sedie sprovviste di tavolo. Sopra questi sono state preparate numerose bottiglie di acqua e di vino, dai quali i partecipanti saliti sul palco si servono autonomamente.

I poeti presenti all'evento sono i seguenti, «Ghjvan-Luiggi Villanova, Ghjaseppu Micaelli, Francescu Simeoni, Carlinu Orsucci, Carlu Storai, Francescu Luciani, Cristofanu Limongi dettu "Tittò", Petru Santucci<sup>446</sup>».

Sebbene non sia il poeta più anziano, che una certa consuetudine porta a far cantare per primo, il primo a prendere la parola è Carlino<sup>447</sup> Orsucci, poeta estremamente carismatico, dal canto limpido e "argentino" e dotato di estrema facilità di comporre rime e versi improvvisati. Non a caso, dopo una prima *strufata* di saluti e ringraziamenti a Toni Casalonga per l'invito e l'organizzazione, non trattiene un «quanto a me, Casalonga ci prende per bambini<sup>448</sup>» riferendosi alla particolare scenografia allestita per l'avvenimento. Possiamo avvalerci di un'analisi della serata, attingendo ancora dal *commentaire* di Josepha Geronimi. Potremo cogliere numerosi elementi tipici del canto improvvisato in *chjam'è rispondi*, e del cui svolgimento faremo un approfondimento nel capitolo dedicato<sup>449</sup>. Seguiamo lo svolgimento dell'evento all'*auditorium*<sup>450</sup>:

Come spesso avviene, i poeti ringraziano l'organizzatore per l'invito di ogni anno a Pigna, e il soggetto va a finire intorno al vino che è stato messo sul tavolino e sulle cose da mangiare.

---

<sup>445</sup> Aspetto trattato approfonditamente da Santucci 2022.

<sup>446</sup> Tratto dal *commentaires* a corredo del documento audiovideo, redatto da Josepha Geronimi <https://repertorium.voce.corsica/poesie/130-e-petre-chi-cantanu-chjama-e-rispondi-di-dicembre-di-u-2013-pigna-lima-parte>.

<sup>447</sup> Carlino, o Carlinu, o ancora Charlie, così come Charlinu. È assai frequente in Corsica l'adozione di numerose varianti di nomi o nomignoli.

<sup>448</sup> Tratto dal *commentaires* a corredo del documento audiovideo, redatto da Josepha Geronimi: «quant'à mè Casalonga ci piglia per criature», *ibidem*.

<sup>449</sup> 6.1.2. *All'interno del contrasto: una «cooperazione antagonista»*.

<sup>450</sup> Ripoteremo nel corpo del testo una traduzione redatta da chi scrive, mantenendo però in corsivo alcuni termini emici particolarmente densi, i quali nella traduzione perderebbero sensibilmente ricchezza semantica. Per ciascuno di questi termini, ne esplicheremo i contorni in nota.

«Questa sera siamo qui per la rima e per le muse, come stretti di *cannella*<sup>451</sup> non dobbiam trovare scuse, ora il bicchiere è pieno e beviamo alla salute».

I giochi dei bambini sono il soggetto principale della serata e le muse “sbocciano” poco a poco. I poeti fanno intervenire i giochi presenti sulla scena [come quando, a Limongi]: «questo ha la cresta come te», «’sta sera qui è festa e ci facciamo piacere, ma la questione della cresta importa soltanto a me» ci dice Tittò; la sua capigliatura è infatti sempre soggetto di argomentazione scherzosa.

«E rispondi al mio invito e canta un momentino, non ti basta il galletto, ti darò anche la macchinina», «lascia stare la macchinina e stai a sentire ‘sto ritornello, perché in confronto a quello ce n’è uno che è più bello, non ti sei neanche accorto che ho portato mio fratello» risponde Tittò riferendosi ad un gallo giocattolo presente sulla scena. [...] È la prima volta che vediamo Carlu Storai sulla scena di Pigna. Ha una voce potente e il suo parlato è un misto tra l’italiano e il corso.

I poeti si stuzzicano, si *macagnanu*<sup>452</sup> sempre con i giocattoli come soggetto, e il rispetto permette d’inframezzare la *macagna*<sup>453</sup>. Quando Petru Santucci attacca Carlinu Orsucci, la risposta è scontata: «lo sai bene che ci tengo, lo sai bene che ti stimo, per rispondere alle tue *chjame*<sup>454</sup> sono sempre stato il primo, ma bisogna che rimarchi il fatto che io non assomiglio a nessuno. Per assomigliare a me, bisognava mettere qui una scimmia».

Dopo circa 40 minuti, i poeti vogliono cambiare soggetto, “le muse sono passate” e così Petru Santucci si rivolge al pubblico chiedendo il suo parere. [...] Sino ad ora, Francesco Luciani non si è ancora sentito, è stato chiamato parecchie volte e Carlinu lancia nuovamente una *strufata* per lui: «di sentire improvvisare il giovane di Petralba, o sennò che almen lo faccia con l’aria di Ghisonaccia», che gli risponde «ma attento o Francè [riferito a Simeoni] che stasera non sono in forma, ho preso un catarro e stasera di voce non ne ho».

Dopo una cinquantina di minuti si sente un’altra voce dal pubblico, è quella di Bastianu Campana, di Canale [di Verde]. Stuzzica i *tercani*<sup>455</sup> e s’affaccia sulla scena. [...] Si lamenta del fatto di aver chiamato più volte Tittò per l’emissione “dite a vostra” senza mai ricevere risposta, tanto che Tittò rompe il silenzio e dice «te la farò in diretta» [...]. Il *chjam’è* risponde [sic] è soprattutto un legame tra le generazioni [...]. Il soggetto scivola poi intorno all’assenza di Roccu Mambrini, U rusignolu di Ziglia [sic], troppo stanco per venire e, «visto che siamo a Natale, non ho avuto il mio regalo» ci dice Pierre Santucci [...]. «Si metteva ad improvvisare con la sua voce

---

<sup>451</sup> Con *cannella* si fa riferimento alla gola, intesa doppiamente come luogo da dove si beve e da dove fuoriesce il canto.

<sup>452</sup> Con *si macagnanu* s’intende: “si punzecchiano”

<sup>453</sup> *Macagna* è un termine particolarmente rilevante nel lessico corso in generale e del *chjam’è rispondi* in particolare. Si fa riferimento allo scherzo, al gioco, ma più in generale rimanda ad un certo spirito scherzoso di interloquire e di punzecchiarsi a vicenda. Viene spesso adottato dagli improvvisatori ed è un termine piuttosto ricco semanticamente, il quale rimanda immediatamente ad un certo atteggiamento tra gli improvvisatori, così come ad una definita atmosfera che s’instaura tra i presenti.

<sup>454</sup> Per *chjame* s’intendono le esortazioni a cantare che gli improvvisatori si lanciano vicendevolmente; voce plurale del termine *chjama*, in seno all’espressione caratteristica di *chjam’è rispondi*.

<sup>455</sup> Con *tercani* s’intende i poeti improvvisatori di maggiore importanza e rilievo, con uso speciale per quelli del passato.

più schietta, e dolcezza ne lanciava a tutti senza misura». Si compie così questo scambio improvvisato con le lodi fatte ai poeti anziani che non sono presenti<sup>456</sup>.

Nonostante alcuni tratti inusuali e una certa particolarità del contesto – specialmente se lo confrontiamo alle gare d'improvvisazione intorno a un tavolino di una *baraque* in una fiera campestre – possiamo facilmente comprendere come gli improvvisatori si sentano tuttavia accolti e perfettamente a loro agio nel cantare all'improvviso. La presenza di personalità “trascinanti” e riconosciute come Carlinu Orsucci facilita non poco lo svolgersi dell'evento, poiché tutti gli improvvisatori, anche i più giovani, sono spronati a cantare e la

---

<sup>456</sup> Traduzione dall'originale: «Sò priseni da a manca à a diritta: Ghjvan-Luiggi Villanova, Ghjaseppu Micaelli, Francescu Simeoni, Carlinu Orsucci, Carlu Storai, Francescu Luciani, Cristofanu Limongi dettu «Tittò», Petru Santucci. Hè Carlinu chì apre u ballu, «ricevite u salutu ch'ellu vi manda Carlinu».

Subbitu subbitu u sughjettu ammentatu hè quellu di a scena è a so descrizione, i ghjucoli priseni ind'è u chjerchju di l'improsa «quant'à mè Casalunga ci piglia per criature.»

Cum'è spesso i pueti ringrazianu l'organizzatore per l'invitu ogni annu in Pigna è u sughjettu sculiscia nant'à u vinu di u tavulinu è a manghjusca: «issa sera simu qui per a rima è per e muse, cume stretti di canella ùn ci vole à truvà scuse, avà u bichjeru hè pienu è trinchemu à a saluta».

I ghjuculu di i bambini sò u sughjettu principale d'issa serata è e muse sbuccianu à pocu à pocu. I pueti facenu intervine i ghjochi priseni nant'à a scena «quessu hà a cresta cum'è tè», «sta sera custi hè festa ci femu tutti piacè, ma a ballu, «ricevite u salutu ch'ellu vi manda Carlinu», a so capillera essendu sempre sughjettu d'improsa scherzosa. «è risponde à lu mio invitu è cantà una stundarella, ùn ti basta u ghjalettu ti daraghju a viturella». «Lascia corre a viturella, sta à sente issu riturnellu, perchè di pettu à ellu ci n'hè unu chì hè più bellu, ùn ti si manc'avvistu ch'aghju purtatu u mio fratellu» risponde Tittò parlandu di u ghjallu. «Ma s'è no fighjemu l'orsu, u so culore hè giallu, in fatti di poesia scusate m'imbballu, una stonda ch'o u feghju, vedi s'assumiglia à Carlu».

Hè a prima volta chì vedimu à Carlu Storai nant'à a scena di Pigna. Hà una voce putente è u so parlatu hè un mischiu trà u talianu è u corsu. I pueti si stuzzucanu, si macagnanu sempre cù i ghjucoli cume sughjettu, è u rispettu permette d'inframette a macagna. Quandu Petru Santucci attacca à Carlinu Orsucci, a risposta hè naturale: «a sai bè ch'o ti tengu, a sai bè ch'o ti stimu, per risponde à e to chjame sò sempre statu u primu, ma si face rimarcà, eiu ùn m'assumigliu à nimu», «per assumiglia à mè, ci vulia à mette una scimia». «Eiu t'aghju da dì qualcosa, stà à sente a mo voce, cù a faccia à l'arित्रosa ma a rima a più feroce, ùn ferà micca Maria ma jean-Louis ferà a croce». «Dunque eiu seraghju a croce eppo in testa marchjereghju, tù serai a catena, eiu ti trascinereghju». À partesi di 40 minuti, i pueti volenu cambià di sughjettu, e muse sò passate, a dice Petru Santucci «s'è tù voli cambià sughjettu, dumandemu à issa ghejnte» ( u publiccu.)

Sin'à avà, Francescu Luciani ùn s'hè ancu intesu, hè statu chjamatu parechje volte è Carlinu lampa dinù una strufata per ellu: «di sente impruvvisà u giovanu di Petralba, osinnò ch'ellu a faccia cù l'aria di Ghisonaccia», «ma rimarca o Francè chì sta sera ùn sò in cicca, aghju chjappu u catarru è voce ùn aghju micca».

À partesi di 50 minuti, si sente un'altra voce chì s'alza da u publiccu, hè quelle di Bastianu Campana di Canale. Stuzzica i nostri tarcani è s'affaca nant'à a scena. Pierre Santucci li risponde: «s'ellu si chjama Campana, ch'ellu facci a ciccona». «Tù s'è u benvenuto avà chì mi si vicinu, à tutti ci porti aiutu, sta sera per u babinu, è s'è tù voli cantà, ùn stuzzicà à Carlinu». Issu passu d'improvvisazione si chjode cù Ghjaseppu Micaelli chì chjama a giuventù «tutti issi cari pueti, eiu ùn li sentu più». Bastianu Campana si lagna perchè hà chjamatu parechje volte à Tittò à u postu in l'emissione «dite a vostra» è ùn hà mai rispostu, tandu hè avà chì Tittò si disceta è dice «a ti feraghju in direttu». E strufate di Bastianu Campana ùn sò finite, certe volte manca un filare è si lagna, si scusa per a so improsa. Petru Santucci ùn hè d'accusentu: «ma tù la sai fà chì c'ai la passione, cù issu versu di Canale, nati in devuzione è tutti li ghjorni aspettemu o Bastia le to canzone». «Quandu lu sentu cantà ne aghju u core chì trema». «A ti diceraghju eiu duie parolle sole, sta sera Campana in Pigna, ci vole che tù ti cunsole, chì e canzone di Francescu sò guasi cume e toie».

I mumenti di macagna s'aghjustanu, i pueti si stuzzucanu annant'à u so livellu in poesia «rime cume e toie ùn ne aghju mai fattu», «ùn ti rendi micca conti quante tù mi faci ride, avà à mi dice che m'hà amparatu à scrive, ma in canzone ùn c'hè sicretu Carlinu t'amparà à leghje». E macagne nant'à a capacità d'improvvisazione ùn mancanu è a Carlinu li piace di taruccà senza piantà.

U chjama è rispondi hè sopr'à tuttu una lea trà e generazioni, di leva in purleva, permette di scambià di felicità a ghjuventù, hè ciò chì face Pierre Santucci dicendu à Tittò «ne ai chjappu a sumentu».

U sughjettu sculiscia nant'à l'assenza di Roccu Mambrini, u rusignolu di Ziglia, troppu stancu per vene «postu chì simu Natale, ùn aghju avutu u mio rigalu» ci dice Pierre Santucci parlandu di l'assenza di Roccu: «si mettia à impruvvisà cù a so voce a più schietta, è dolcezza ne lampava à tutti senza misura».

Issu sicondu filmettu si compia faccendu lode à i nostri pueti anziani: «Ghjuvan'Petru hè un puetu o di lu più altu valore, quì per nimu ùn hè sicretu, ch'hè un priseni più cà d'onore, ma mi mancanu li passione, o pissendu anc'à Savignoni».

«U pueta di a Riventosa hà e più belli riturnelli chì sanu piace à a sposa, à i vechji è i zitelli, ma ùn hè micca u più grande, upiù grande hè Calzarelli». «L'emu salutati tutti issi grandi pueti di vaglia, è pudemu esse sicuri, chì a rima custi ùn sbagliu, è sapimu chì u talentu si misura à a taglia».

strada viene loro spianata da un canto sempre pronto e stimolante. Questi elementi garantiscono un'ottima riuscita alla manifestazione. Al chiudersi di questo primo appuntamento, ricordiamo, i poeti e gli appassionati si sposteranno verso la *Casa Musicale*, dove il dialogo cantato in *chjam'è rispondi* proseguirà nella sua veste più informale, “da tavola”.

A dieci anni di distanza, verifichiamo lo svolgimento e la “messa in scena” del medesimo evento dedicato al *chjam'è rispondi*, sempre a Pigna e sempre nel medesimo periodo, festivo, dell'anno.

Da un punto di vista scenografico, possiamo osservare che sette sedie sono posizionate equidistanti a semicerchio, fronte platea, e due parallelepipedi di colore scuro che fungono da tavoli convergono elegantemente verso il centro, lasciato vuoto; è lo spazio dove prende posto Francesco Simeoni, poeta decano della serata. Questi due elementi scenici, seppur di forma rudimentale, hanno altezze diverse e questo apporta una gradevole asimmetria in un quadro invece sapientemente ordinato che valorizza tutto quanto presente sul palco. Su di essi, piccoli piatti di agrumi e di dolci, e bicchieri in cristallo. Le bottiglie, d'acqua e vino, sono posizionate sullo sfondo, su una terza base d'appoggio, più alta e in secondo piano, quasi in penombra.

Il primo a salire sul palco, Francesco Simeoni, intona alcune *strufate* rivolgendo il proprio pensiero in particolar modo a Jean-Louis Savignoni e Carlu Storai, poeti che sono scomparsi da poco, aprendo in questo modo la serata con questo pensiero triste, ma al contempo dolce e appassionato. Successivamente, prosegue con alcune *strufate* salutando il pubblico e invitando gli altri improvvisatori a salire sul palco. Siccome inizialmente non succede niente, si rivolge specificatamente ad alcuni degli improvvisatori (i Luciani, ben tre in questa occasione) invitandoli nuovamente a salire sul palco, accompagnandosi infine con gesti eloquenti delle braccia. Tuttavia, prima di salire sul palco, gli risponde dagli spalti Jean-Luc Luciani, ironizzando sulla sua presenza in solitaria sul palco, alludendo al fatto che potrebbero lasciarlo lì e consentirgli così di fare una conferenza. Terminato questo momento, diversi improvvisatori che erano sugli spalti scendono e prendono posto a fianco di Simeoni. Noteremo più volte il fatto seguente: in Corsica, essere interpellati da un poeta non implica e non ingaggia ad un'immediata risposta, anzi; questa può essere procrastinata molto a lungo e “il corteggiamento” persino ignorato, costringendo il poeta a numerose *chjame*. Molto spesso, infine, il poeta chiamato cede e si unisce al gruppo di cantori. Come attestato tuttavia

da *E Voce di U Cumune 1986*<sup>457</sup>, vi sono casi in cui un poeta può rimanere muto per tutta la durata dello scambio improvvisato, purtuttavia mantenendo la sua posizione in seno al gruppo d'improvvisatori.

Seguendo l'evento di Pigna, assistiamo dunque all'inizio dei dialoghi cantati, senza che nessuno dal pubblico o da parte degli organizzatori debba introdurre o suggerire i temi del canto. Le *strufate* si alternano lentamente, specialmente in questa fase iniziale, in cui i poeti devono ancora scaldarsi. È frequente che un improvvisatore pronunci il nome di un altro improvvisatore presente, al fine di passargli la parola e invitarlo al canto. È il caso, per esempio, tra Petru Saveriu Luciani (il primo a prendere la parola dopo Simeoni), che chiama Petru Santucci, che risponde. I due danno luogo ad una sequenza di strofe improvvisate la cui lunghezza dipende semplicemente dall'esaurirsi dell'argomento e dalla volontà degli stessi di proseguirlo o lasciarlo cadere.

Dopo circa mezz'ora dall'inizio, numerosi inviti sono rivolti dai poeti sul palco nella direzione di Francesco Luciani, che ancora è rimasto sugli spalti, giustificandosi con una non perfetta situazione di salute che non lo farebbe cantare come desiderato. Dopo numerosi tentativi e alcuni scambi improvvisati annuncia di unirsi e viene accolto da un applauso<sup>458</sup>.

Ancora mezz'ora di dialogo cantato e si unisce il giovane Cristofanu Limongi, anche lui chiamato dagli improvvisatori sul palco, il quale si scusa affermando di essere arrivato in ritardo. Proseguono gli scambi improvvisati, e si percepisce un'atmosfera rilassata; gli improvvisatori si stuzzicano, invitandosi reciprocamente a cantare, ma il registro rimane sempre amichevole e ben calibrato.

Dopo circa un'ora e mezzo dall'inizio dell'evento avviene una cosa molto interessante: Petru Santucci, dal palco, fa una telefonata all'amatissimo improvvisatore

---

<sup>457</sup> E Voce di u Cumune 1986: 69. Nel testo è presente anche un'ulteriore informazione a questo proposito: il poeta Dumenicu Guerrini era uno specialista di questa strategia.

<sup>458</sup> È interessante rimarcare come sottotraccia, quasi inconsciamente, agisca il "tema" della montagna e della piana (già emerso esplicitamente nel *contrasto* Montagna / Maremma svoltosi a Latera (VT) nel 2023, precedentemente citato), come a consolidare la dinamica storica di avvicinamento tra i due ambienti da parte dei pastori transumanti che, come abbiamo visto, erano spesso improvvisatori. Rispetto al profilo del poeta improvvisatore che abbiamo tratteggiato in precedenza, ritengo di estremo interesse far emergere questo parallelismo tra i due contesti, attraverso due brevissimi estratti di improvvisazioni. Infatti, prima di unirsi ai poeti, Francesco Luciani – alludendo alla conformazione dell'*auditorium* che, come sappiamo, è spiovente verso il palco, posto in basso – chiude la sua *strufata* in questo modo: «U primu saluteraghju à Luciani è à a vaccaghja / ma eu mi stò in muntagna è a voi vi lasciu in piaghja» [traduzione: saluterò per primo Luciani e la *vaccaghja* (l'ambiente che in seno al quale insiste l'*auditorium*), ma io rimango in montagna, e a voi vi lascio giù alla piana]. Se colleghiamo queste parole con alcune ottave raccolte da Giannini (2017: 146-47), in occasione della fiera della Madonna della Neve di Bacugno (RI), troviamo un eccezionale parallelo: «nella chiusura del contrasto tra pianura e vetta; i poeti sono Runci e Santini: "S: L'uomo più forte si di dura pasta / Mi guarda e sogna come un'avventura / R: È proprio in basso che lavora e impasta / E fa sviluppare la sua agricoltura / S: Come una volta ogni cima è rimasta / E a una poesia gli dona la struttura / R: In basso raccogli senza usar letame / E sopra i monti morirai di fame". L'immagine della montagna che "dona struttura" alla poesia in opposizione alla pianura che "sfama" (cioè che, con i suoi frutti, soddisfa le esigenze materiali) dà conto dell'area di provenienza e delle origini pastorali dei contendenti: giacché in quella zona si ricorda con particolare orgoglio come i pastori siano gli intellettuali del mondo rurale, e come già in passato sapessero leggere e scrivere e avessero competenze letterarie assai più che i contadini».



Carlinu Orsucci, assente per motivi di salute, col quale gli improvvisatori scambiano alcune *strufate* improvvisate via telefono, in una maniera davvero inedita e inaspettata. In vivoce, Orsucci canta le sue strofe e dalla sala i poeti sul palco gli rispondono uno alla volta. È chiaro che solo una situazione di profondo agio e amicizia tra tutti i presenti può consentire lo svolgersi di un tentativo d'improvvisazione poetica così particolare. Dopo la fine della telefonata con Orsucci che, come abbiamo visto è un improvvisatore riconosciuto e profondamente stimato, segue un lungo momento di silenzio. È dunque nuovamente Simeoni, che aveva presieduto questa sessione, a riprendere la parola dopo il silenzio e a cantare l'ultima *strufata* di saluto ai poeti e al pubblico, anticipando dunque il momento successivo del pasto alla *Casa Musicale*.

Alla luce di questa breve ed essenziale descrizione dell'annuale appuntamento d'improvvisazione poetica in Balagna, emergeranno chiaramente le differenze con l'analogo evento di ottava rima, a Ribolla.

#### **4.1.3. Il *chjam'è rispondi* al Musée de la Corse di Corte<sup>459</sup>**

La crescente e diffusa attenzione verso la pratica di *chjam'è rispondi* ha interessato un punto focale e strategico della realtà isolana, ovvero il Musée de la Corse, situato a Corte<sup>460</sup> vero e proprio riferimento culturale dell'isola. Questo museo ha organizzato, in occasione della mostra sul patrimonio immateriale chiamata *U Patrimoniu vivu. Esse è trasmette - Le patrimoine vivant. Être et transmettre*<sup>461</sup>, un ciclo di quattro incontri dedicati esclusivamente al *chjam'è rispondi*, per una frequenza di un incontro al mese circa<sup>462</sup>. In questo quadro, l'improvvisazione cantata è stata chiamata a rivestire un ruolo di compendio, diremmo, quasi dimostrativo.

Intendo ora fornire una breve descrizione<sup>463</sup> della situazione presa in esame, al fine di comprenderne da più vicino i caratteri:

Percorrendo le scale che conducono al primo piano del museo (sede permanente dell'allestimento museale), sulla sinistra una porta nera si apre su una stanza stretta e lunga nel

---

<sup>459</sup> Elaboriamo questa sezione sulla base della partecipazione a due degli incontri organizzati al museo, tenutisi precisamente il 17 settembre e il 25 ottobre 2016.

<sup>460</sup> Il nome originale ed esteso è: *Musée de la Corse - musée régional d'Anthropologie de la Corse, Museu di a Corsica*, che si trova presso *La Citadelle* di Corte (*Haute Corse*).

<sup>461</sup> Titolo per esteso: *U Patrimoniu vivu. Esse è trasmette - Le patrimoine vivant. Être et transmettre. Les fêtes, les savoir-faire, la connaissance de la nature et de l'univers*, in mostra dal 23 luglio al 30 dicembre 2016.

<sup>462</sup> Gli incontri si sono tenuti precisamente, tutti nel corso del 2016: venerdì 26 agosto, sabato 17 settembre, martedì 25 ottobre, venerdì 9 dicembre, a partire dalle ore 18:00 (ad eccezione dell'incontro di settembre, tenutosi alle 17:00). La durata degli incontri è di circa un'ora e mezzo. A questi incontri segue sempre un rinfresco con gli improvvisatori in un'altra stanza del museo.

<sup>463</sup> Descrizione tratta dal diario di campo, nelle circostanze precedentemente illustrate (cfr. *Introduzione*).

senso orizzontale, ove sono posizionate una trentina di sedie nere. Di fronte a queste tre file di sedie sono stati disposti per l'occasione due tavoli bianchi circolari, affiancati l'uno all'altro. Sopra questi due tavoli si trovano alcune bottiglie di vino, una d'acqua e diversi bicchieri di plastica bianca impilati l'uno sopra l'altro. Il colore grigio è dominante. Si tratta della sala normalmente adibita allo svolgimento delle conferenze. I curiosi, attratti dall'evento inaspettato sulla strada per l'area museale, si sporgono oltre la porta d'ingresso. Alcuni si siedono, aspettando incuriositi. Gli improvvisatori prendono posto dietro i tavoli bianchi solo all'ultimo momento. Infatti, prima della "rappresentazione" avvengono numerosi saluti tra gli improvvisatori stessi e i pochi spettatori abituali. Sul fondo della sala, centralmente, è posizionata una grande videocamera che il tecnico multimediale del museo ha installato per l'occasione. Al primo incontro di quelli a cui ho assistito nel corso della mia ricerca sul campo, Damien Del Grossi, *Directeur du centre de Musique Traditionnelle de Corse*, si è incaricato di introdurre l'evento, esprimendosi in lingua francese. Il secondo incontro è stato invece presentato ed introdotto da un esponente interno, ovvero dall'improvvisatore Ghjuvan Petru Ristori<sup>464</sup> il quale, rivolgendosi al pubblico in lingua corsa, ha poi chiesto allo stesso Del Grossi – presente anche al secondo incontro - di tradurre in francese, qualora qualcuno l'avesse desiderato. Nessuno si è esposto in tal senso. In questa breve introduzione viene presentato il *chjam'è rispondi* come un dialogo improvvisato in rima, facendo riferimento agli antenati pastori che per secoli l'hanno praticato. In special modo, Ristori si preoccupa di ricollegare l'improvvisazione poetica corsa alle altre pratiche di canto improvvisato presenti nell'area compresa dal bacino del Mar Mediterraneo, ma anche oltre, comunicando più o meno implicitamente un tentativo di emancipazione dall'isolamento che l'insularità della Corsica potrebbe esercitare sui protagonisti come sugli analisti e studiosi. Inoltre, si fa riferimento alla struttura metrica del canto improvvisato in *sestine* di ottonari<sup>465</sup>.

Tali incontri prevedono la partecipazione di un numero variabile di improvvisatori – spesso quattro o cinque – i quali possano “mettere in scena” vari dialoghi in *chjam'è*

---

<sup>464</sup> Ghjuvan Petru Ristori (1939), è uno degli esponenti di punta del *chjam'è rispondi* odierno poiché, oltre alla raffinatezza della lingua e delle rime improvvisate – caratteristica generalmente riconosciuta dagli altri improvvisatori – ricopre il ruolo di presidente nell'associazione di improvvisatori, chiamata *Associu di U Chjam'è Rispondi*. Tale associazione si è costituita nel 2009 grazie, principalmente, all'incontro tra la generazione anziana e adulta con una nuova generazione più giovane, la quale si stava avvicinando in quel periodo al canto improvvisato. In seguito a un incontro particolare, tenutosi nel novembre dello stesso anno in uno spazio culturale ad Accendipippa, una piccola frazione sulla strada tra Corte e Bastia (o anche Accendi Pipa, località riconoscibile inoltre con il nome di Campitello, *Haute Corse*) è stato costituito l'*Associu*. Il primo tra gli obiettivi principali di tale associazione consiste nel tentativo di costituire una rete d'improvvisatori i quali possano essere rintracciati con facilità in occasione di feste e fiere di paese, ma anche eventi culturali di più ampio raggio, incontri ecc. In questo modo, si possono mettere nuovamente in relazione improvvisatori residenti in diverse e distanti zone dell'isola – con raggi d'azione anche molto diversi – col fine così di ricucire un tessuto profondamente usurato e assai fragile.

<sup>465</sup> Riporto ora un interessante aneddoto riguardo a questo aspetto. Durante il secondo incontro al quale ho assistito, poco dopo l'inizio degli scambi in rima, l'improvvisatore Jaques Ferrari prende autonomamente la parola – senza peraltro interrompere nessuno – salutando i presenti e gli improvvisatori, annunciando la sua felicità di essere stato partecipe all'incontro, spiegando che sarebbe dovuto partire anzitempo (Per la registrazione cfr. Ragni 2018b). Subito dopo l'intervento, si dirige verso l'uscita e mi fa un inequivocabile cenno di uscire con lui, poiché mi avrebbe voluto riferire qualcosa d'importante. Colgo l'invito e lo seguo fuori dalla porta. Mi confida di essere contento dell'iniziativa, ma richiama la mia attenzione sulle parole di Ristori riguardo alla metrica. Mi ricorda e sottolinea che la struttura “vera” e “tradizionale” non è in *sestine*, bensì in *terzine*. Questo a sottolineare l'importanza attribuita a tale elemento da parte degli improvvisatori. Tratteremo il tema della metrica nel capitolo dedicato.

*rispondi*, rigorosamente improvvisati. Siamo di fronte ad un nodo teorico assai problematico e significativo. In che modo la trasposizione di una prassi da un contesto di origine caratterizzato dall'informalità e spontaneità – come esemplificato nelle testimonianze raccolte perlopiù da viaggiatori stranieri nei secoli scorsi, così come nei caratteri propri delle fiere paesane – a uno, invece, formale e ufficiale e scandito da ritmi esterni influisce sulle modalità e sui contenuti espressi? Tali influenze restano circoscritte al solo evento performativo “ufficiale” o si dilatano all'intera prassi?

Dobbiamo al tempo stesso rammentare le parole di Casalunga quando sostiene, a ragione, che «malgré une opinion assez répandue qui penche pour le spontanéisme, c'est à l'occasion d'évènements bien identifiés que la muse répondait: foires pastorales, fêtes patronales, électorales ou familiales, etc.».

Osserviamo che l'elemento cruciale – oltre all'influenza che il contesto istituzionale produce negli interpreti – consiste nella presenza di un pubblico di uditori esperto e che ha profonda familiarità e conoscenza sia sulle modalità interazionali del contrasto improvvisato, che – preferibilmente – sulle stesse individualità che “mettono in voce” la poesia cantata. Senza avanzare per il momento nessuna ipotesi in merito, seguiamo i pareri degli improvvisatori, i quali possono illustrarci i loro punti di vista. Partendo dalla riflessione intorno al contenuto dell'improvvisazione, dunque il lessico, le parole, il linguaggio, Limongi ci regala un interessante spunto, confidando che: «Se dobbiamo fare una rappresentazione come al museo, non saranno mica le stesse parole, lo stesso vocabolario<sup>466</sup>» (Intervista a Limongi, 06/10/2016). Limongi ammette, dunque, che un evento dedicato all'improvvisazione cantata ad un museo, per esempio, porti con sé delle conseguenze rilevanti sulla resa linguistica dei dialoghi in rima. È forse da ricercare in questo aspetto la propensione a partecipare a tali incontri da parte di certi improvvisatori soprattutto? Non è forse un caso che gli improvvisatori che hanno partecipato ai due incontri ai quali ho assistito siano nella quasi totalità gli stessi che propendono per una messa in atto del *chjam 'è rispondi* primariamente nel suo intento poetico, sì scherzoso, ma sempre ricercato nella rima, senza mai oltrepassare quel limite che porterebbe al *disprezzu*<sup>467</sup>. Al fine di chiarire, coloro che hanno partecipato a questi incontri sono: Ristori, Calzarelli e Limongi ad entrambi; Parigi, Luciani e Guidoni ad uno solo. Se quanto avanzato è vero per i primi tre, tuttavia Parigi e

---

<sup>466</sup> Traduzione dall'intervista originale: «Se duvemu fà una rappresentazione come a u museo, ùn seranno micca e stesse parole, micca u stessu vucabulario».

<sup>467</sup> In breve, si tratta di uno stile di canto che trae spunto spesso dalle vicende personali del poeta avversario, ne ingigantisce i difetti e ogni altro pretesto conosciuto della storia personale può essere tirato in ballo.

Luciani, invece, sono conosciuti proprio per avere un registro linguistico raffinato, certo, ma che porta i contenuti spesso verso la persona, realizzando il cosiddetto *cantu in disprezzu*.

Secondariamente, ciò che influisce ancor di più sull'improvvisazione non riguarda forse il registro o i contenuti, quanto le modalità di scambio e le dinamiche tra improvvisatori. Riprendiamo ancora uno spunto di Limongi, il quale fa notare come, in questi incontri, non si ritengano opportune certe azioni e comportamenti. Per esempio

Tu ciò che hai visto, abbiamo cantato in cortesia. Nessuno “si è tagliato”<sup>468</sup>. Quando siamo nelle serate, canto con te e un altro prende il [tuo] posto! “Taglia” perché ha qualcosa da dire. Vuole prendere il posto. Non aspetta mica di essere chiamato. Non ci sono più le stesse regole. Ma quando noi siamo al museo, siamo in rappresentazione ufficiale, ma quando noi siamo fuori...<sup>469</sup>.

Limongi afferma esplicitamente che: «Non ci sono più le stesse regole». Ci sembra una considerazione assai rilevante. Infatti, tra le altre cose, «nessuno “si è tagliato”». Questa affermazione assume l'importanza che merita se ne consideriamo la portata inedita in quanto, come afferma Catalina Santucci:

Dans le *chjam'è rispondi*, l'immiscions dans une joute, même si elle apparaît désagréable en général, fait partie du jeu et quelques fois elle est à interpréter comme volontaire, voire nécessaire, pour faire retomber la pression entre deux improvisateurs<sup>470</sup>.

Oltre a segnare una profonda differenza con le modalità d'improvvisazione cantata in ottava rima<sup>471</sup>, ripropongo qui la questione avanzata prima: tali slittamenti normativi resteranno circoscritti a queste situazioni? Alcuni singoli caratteri si espanderanno al di fuori di tali cornici? Potremmo ipotizzare che uno slittamento completo delle regole non possa verificarsi qualora sussista la compresenza di occasioni organizzate “ufficiali” e spontanee, informali, poiché gli improvvisatori adoprerebbero il registro adatto a seconda del contesto,

---

<sup>468</sup> “Tagliare” è una tipica espressione adottata dagli improvvisatori per indicare quel momento in cui si sta svolgendo uno scambio cantato tra due persone ed una terza vi si intromette. Da notare come tale intromissione, il “taglio”, non comporti necessariamente l'esclusione di uno dei poeti, i quali possono a quel punto rivolgersi a più interlocutori.

<sup>469</sup> Intervista a Limongi, 06/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Tù ciò ch'è t'ai vistu, emu cantatu in curtesia. Nimu s'hè tagliatu. Quandu simu in serate, cantu cun tè, è un altru piglia a piazza! Taglia, perchè hà qualcosa à dì. Vole piglià a piazza. Ùn aspetta micca d'esse chjamatu. Ùn hè più e stesse regole. Ma, quandu noi simu à u museu, simu in rappresentazione ufficiale, ma quand'è noi simu fora...»

<sup>470</sup> Santucci 2022: 103.

<sup>471</sup> Ove si esercita molta prudenza nel prendere la parola. D'altronde, la “presa di parola” è molto più strettamente regolamentata nella forma del *contrasto*, poiché ad un'ottava del poeta “proponente” segue inevitabilmente un'ottava del poeta “opponente” (adottando la terminologia di Agamennone 2002). Solo nei contesti più informali può esserci una “sovrapposizione d'intenti”, nel senso che due o più poeti – terminata l'ottava di un altro – possono inavvertitamente “attaccare” l'ottava simultaneamente. In questo caso, uno dei due cesserà immediatamente di cantare, al fine di permettere il corretto svolgimento del dialogo in rima. Approfondiremo questo aspetto sia nell'illustrazione dell'evento di Pianizzoli, che nel capitolo dedicato ai temi.

senza “dimenticare” il canto improvvisato nella sua veste “informale”. E se, invece, il *chjam ’è rispondi* iniziasse ad essere praticato sempre di più in questi nuovi contesti, piuttosto che in quelli storici? Come influirà sulla prassi improvvisativa? È altresì vero che un progressivo slittamento in favore di occasioni organizzate potrebbe influire sul lungo periodo. Alcune implicazioni sono già evidenti. Ancora Catalina Santucci ce ne dà una prima conferma, quando descrive e riflette come segue:

Après avoir échangé à deux [...], l’un d’eux, voulant céder sa place, lance un signal dans les deux derniers vers, via un nom de lieu ou de la région d’où est originaire l’improvisateur qui ainsi invité à intervenir (le troisième). Celui-ci répond spontanément et continue toujours avec le premier, lequel à son tour procède de la même manière pour faire entrer en scène le quatrième. Ce procédé, relativement récent s’explique probablement par le fait de se retrouver sur une scène avec le souci de viser une certaine discipline. Les échanges paraissent structurés et sans ruptures de débat, ce qui n’est pas souvent le cas en situation classique (fête, veillée, etc.). En effet, et comme déjà signalé, lors des *chjam ’è rispondi* plus conviviaux où plusieurs poètes sont présents, les prises de paroles (ou de chant) se font spontanément et peuvent être interprétées comme relevant d’un certain désordre<sup>472</sup>.

Si tratta di un aspetto che subisce un inevitabile slittamento a seconda dei contesti. Registriamo come la persistenza di certi contesti ingenera un cambiamento nelle modalità di svolgimento e messa in atto del canto improvvisato, alterandone sensibilmente alcune caratteristiche.

Un elemento ulteriore che merita la nostra attenzione, come parzialmente accennato in precedenza, riguarda la coscienza che l’improvvisatore ha di sé e della propria abilità di improvvisare in rima. È plausibile che uno slittamento verso la spettacolarizzazione della pratica influisca in maniera sottile, ma costante, nei confronti della propria auto-rappresentazione e di quella dei suoi “colleghi”. Un’immagine significativa ci viene presentata da un altro giovane improvvisatore, Francesco Luciani (1990), il quale confida le sue perplessità nei riguardi di questo slittamento di contesto. Seguiamo le sue parole:

*Senti, la presenza degli improvvisatori al museo come la vedi? Me ne stavi già parlando, ma vorrei che argomentassi ancora.*

È un bene perché... siamo sempre, direi, nella dimostrazione. Gli affari... direi... della scimmia in una gabbia. I poeti improvvisano e mostrano i propri affari, basta. Ma bene, è un bene...

---

<sup>472</sup> Santucci 2022: 195.

l'affare è un bene di farlo, bisogna mostrare la nostra cultura e tutto, ma... la salvezza del *chjam'è rispondi* non si deve mica fare al museo della Corsica, eh!<sup>473</sup>

Questo passaggio di Luciani sprigiona ed esprime tutta l'ambiguità e l'ambivalenza degli improvvisatori nei confronti del *chjam'è rispondi* organizzato, per di più in luoghi storicamente estranei agli interpreti, come il Museo di Antropologia della Corsica. Luciani considera l'improvvisazione al museo nei termini di «dimostrazione» ove i poeti sono paragonati a «scimmie in gabbia» – utilizzando un'espressione forte – che mettono in mostra i propri numeri di fronte ad un pubblico estraneo, anonimo. Ritengo questa suggestione di Luciani estremamente significativa e pertinente alla situazione di forte ambiguità presente negli improvvisatori. Questi sono infatti consapevoli che incontri come quelli al museo qui descritti costituiscono delle occasioni importanti per far conoscere l'associazione, per presenziare nelle vesti di attori culturali attivi sul territorio e, in ultimo, ricreare occasioni perdute nel tessuto sociale odierno con il pretesto dell'improvvisazione cantata. Tuttavia, gli improvvisatori stessi si pongono interrogativi profondi riguardo al proprio statuto e ai mutamenti che la prassi (e loro stessi) sono in un certo senso costretti a incorrere nel tentativo di «salvataggio» del *chjam'è rispondi*.

Prima di passare ad una comparazione con i contesti centro-italiani, ove cercheremo dunque di comprendere se le dinamiche sono simili o dissimili, intendo riportare per ultimo un caso estremo di questo processo di “spettacolarizzazione” della pratica di canto improvvisato in *chjam'è rispondi*.

#### **4.1.4. Un incontro inedito: Protocol Inconnu**

Come terzo esempio di occasioni nelle quali il *chjam'è rispondi* trova uno spazio dedicato, e che rende ancora di più un certo processo di “spettacolarizzazione” del *chjam'è rispondi*, voglio menzionare in questo paragrafo un incontro, un esperimento assai particolare che merita di essere riportato in questa sede. Si tratta di un incontro musicale basato su un elemento comune: l'improvvisazione. *Protocol Inconnu* è un trio composto da Dumenicu, *Dumè*, Ferrari, figlio dell'improvvisatore Jacques Ferrari, cantante e trombettista, Ghjuvannu Castelli bassista, e Anghjulu Bianchini, batterista. Ciascuno di questi musicisti può operare anche su altre fonti audio come il computer e il sintetizzatore. I musicisti vengono affiancati durante l'esecuzione dagli improvvisatori di *chjam'è rispondi*.

---

<sup>473</sup> intervista a Luciani, 19/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Ghjè bè perchè... simu sempre, diceraghju, inde a dimustrazione. L'affari... diceraghju... di a scimmia inde a gabbia. I pueti chì impruviseghjanu è chì mostranu i propri affari, basta. Ma bè, ghjè bè... l'affare hè bè di falla, ci vole à falla pè mostrà a nostra cultura è tuttu ma... a salvezza di u *chjam'è rispondi* ùn s'hà mica à fà à u museu di a Corsica, eh!».

Gli improvvisatori che hanno partecipato al progetto sono Jacques Ferrari, «Jaffé di Piubbeta»<sup>474</sup>, Carlino Orsucci, *Carlinu*, Cristofanu Limongi, *Tittò*, e Petru Santucci. Proponendosi principalmente come *ensemble jazz*, e affondando di conseguenza le proprie radici nell'improvvisazione, il progetto ambizioso di questo trio è di integrare le due forme di improvvisazione – strumentale e vocale – al fine di sperimentare nuove sonorità e nuove soluzioni espressive. Come apprendiamo dalla presentazione a uno degli eventi passati (14 Aprile 2016) al teatro di Furiani, alla periferia sud di Bastia:

La fusion entre le *jazz* et le *chjam 'e rispondi*...

Sur scène, comme sur le disque, chaque morceau est introduit par un *chjam 'e rispondi*, une joute verbale improvisée entre des poètes. A la douce transe des chants improvisés, répond une exploration fiévreuse jonglant entre captations sonores, messages téléphoniques, instruments, voix et sons<sup>475</sup>.

Si tratta di una frontiera impensabile per la pratica di *chjam 'è rispondi* di qualche decennio fa. Il processo di spettacolarizzazione in atto presenta delle novità sorprendenti. La pratica di canto improvvisato, come possiamo dedurre dalla descrizione di queste nuove esperienze e sperimentazioni, è oggi alle prese con terreni del tutto nuovi. Seguiamo la preziosa descrizione di Catalina Santucci al proposito. È interessante in questa sede porre l'accento sulla premessa che l'autrice ci fornisce, per la quale uno dei musicisti protagonisti, Dumè Ferrari, le confida di:

avoir été enthousiasmé par le témoignage d'un autre trompettiste de renom, Paolo Fresu, lequel avait eu l'idée d'associer des improvisateurs Sardes à ses concerts. Le groupe de jazz *Protocol Inconnu*, se produisant sur les scènes insulaires, décide d'associer 4 improvisateurs à leurs spectacles [...]. La démarche consiste à soumettre des thèmes (5 ou 6) aux improvisateurs sur lesquels les musiciens ont déjà composé des musiques et des paroles. Sur scène, les improvisateurs sont assis autour d'une table, sur le côté. Ils ouvrent le spectacle en improvisant à tour de rôle pour saluer le public, faire part de leur étonnement de se trouver là, en fait sur des généralités. Puis le musicien prend la parole et argumente sur cette originalité d'associer d'autres artistes. Ensuite il annonce un thème précis au micro, avec quelques commentaires imagés. Chaque improvisateur chante à tour de rôle sur le thème mais également en réagissant, en général par la contradiction, aux propos du partenaire. Après que chacun a improvisé en moyenne deux à trois strophes [...], le musicien par un regard et geste complices avec son instrument vers le dernier improvisateur, amorce délicatement quelques notes. Les autres musiciens suivent et l'un

---

<sup>474</sup> Santucci 2022: 96.

<sup>475</sup> Materiale reperito sul sito: <http://www.mycorsica.com/fr/agenda-corse/12068-2-protocol-inconnu-en-concert.html>, consultato il 25/01/2017.

d'eux débute le chant sur le même thème que celui des improvisateurs. Cette séquence musicale dure une quinzaine de minute. De nouveau, le musicien introduit brièvement le thème suivant. Avec une argumentation soignée, toujours sur le ton de la convivialité et laisse la place à un des improvisateurs qui enchaîne sur un de ces arguments pour y entraîner ses partenaires<sup>476</sup>.

Se alcuni improvvisatori sono convinti che il *chjam 'è rispondi* non debba scomparire, vediamo in che misura lo stiano sottoponendo a influenze inedite, conducendo la pratica di cantare improvvisando su terreni sconosciuti e verso strade mai percorse prima. La consapevolezza che sia necessario un adattamento della pratica al presente è molto alta, così come alto è il rischio temuto di “snaturare la tradizione” tramite troppe o inopportune “contaminazioni”. La fase che il *chjam 'è rispondi* e i suoi interpreti stanno attraversando costituisce un vero e proprio crocevia della prassi e delle sue regole, dei suoi contesti di produzione-trasmissione e del suo pubblico. Possiamo tentare di cogliere cosa si cela dietro questo intento innovatore e, a questo proposito, è particolarmente pertinente l'intento del giovane improvvisatore Cristofanu Limongi, detto *Tittò* (1983) che può così illustrarci i retroscena di tale scelta. Seguiamo le sue parole:

E con l'altro progetto, *Protocol Inconnu*, ti ho spiegato cos'è? Ci sono dentro [sorride fieramente].

*Puoi descrivermi di cosa si tratta?*

Qui c'è l'incontro tra *jazz* e *chjam 'è rispondi*. Partendo dal punto che il *jazz* ha i principi dell'improvvisazione [...]. Improvvisazione di note, improvvisazione di rime. Ma all'inizio c'è la voce. Quando lo spettacolo inizia, si apre col *chjam 'è rispondi*. [...] *Jazz* e *chjam 'è rispondi*. E lo spettacolo si conclude con il *chjam 'è rispondi*, perché quello che ha dato inizio al progetto dice che c'è da ridare una *piazza d'oro*<sup>477</sup> ai poeti, perché senza i poeti non c'è mica cultura corsa. E noi siamo qui e ci fa una *piazza nuova*<sup>478</sup>. È per questo che ho detto sì a questo progetto<sup>479</sup>.

---

<sup>476</sup> Santucci 2022: 97.

<sup>477</sup> Ho deciso di mantenere l'espressione in lingua corsa poiché risulta difficilmente traducibile senza perderne in gran parte la ricchezza semantica. Per *piazza d'oro* è da intendersi un “posto privilegiato”. Ciò implica una rivalutazione del ruolo del poeta-improvvisatore in seno alla società corsa.

<sup>478</sup> Analogamente all'espressione *piazza d'oro*, *piazza nuova* rimanda al medesimo concetto.

<sup>479</sup> Intervista a Limongi, 06/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «È cu l'altro progetto, *Protocol Inconnu*, t'aghju spiegatu che hè? Ci sò dentro [sorride fieramente]. *Puoi descrivermi di cosa si tratta?*

Qui c'hè u scontru tra u *jazz* è u *chjam 'è rispondi*. Pertendo da u punto che u *jazz* hà i principi della impruvvisata [...]. Impruvvisazione di note, impruvvisazione di rime. Ma à l'iniziu c'hè a voce. Quandu u spettaculu s'apre, s'apre nant'à u *chjam 'è rispondi*. [...] *Jazz* è *chjama* e *rispondi*. È u spettaculu si compie cù u *chjama* è *rispondi*, perchè quellu chì hè à l'iniziu di u prugettu dice chì c'hè da ridà una piazza d'oru à i pueti, perchè senza i pueti ùn c'hè micca cultura corsa. [...] È noi semu qui è ci face una piazza nova. Hè per questu che aghju dettu sì à 'stu prugettu è puvemu fà anco di più!».



Le parole di Limongi sono chiarissime. Anche in questo caso, le ragioni di tale incontro non sono da ricercarsi in una sperimentazione prettamente musicale, ma in un intento di partecipazione e collaborazione che rivaluti la figura dell'improvvisatore<sup>480</sup> nel contesto della Corsica odierna. La determinazione nel mettersi in gioco in prima persona in quanto improvvisatore e, analogamente, "esporre" il canto improvvisato su terreni nuovi è il fondamento, il presupposto per un *chjam'è rispondi* che possa infine dirsi attuale. Seguiamo ancora le sue parole:

Oggi abbiamo bisogno di avere un lume acceso, una scena... per questo che [a] *Protocol Inconnu*, ci vado. C'è da girare la piazza? Ci vado. [...] C'è bisogno di essere presenti... sul terreno<sup>481</sup>.

Il bisogno di un «lume acceso», delle luci della ribalta, della scena. È in questi termini che un improvvisatore della generazione dei giovani interpreta e si prende carico della prassi e della riproduzione del canto improvvisato. Ancora una volta, è necessario richiamare l'attenzione su quanto le premesse socioculturali siano mutate rispetto a due generazioni fa soltanto. Con queste premesse, anche il contesto economico e di fruizione culturale è profondamente cambiato, tanto da richiedere la creazione della scena, dell'evento organizzato, e, infine, la presenza dell'improvvisatore sul palco.

Come detto, tuttavia, questo elemento non è una novità. In questa sede noi sosteniamo la tesi già precedentemente avanzata da Toni Casalonga, secondo la quale, malgrado una certa idea legata allo "spontaneismo" della pratica, sono sempre state presenti, nel tessuto sociale e calendariale corso, determinate occasioni che comprendevano momenti e luoghi dedicati in maniera specifica al canto improvvisato, come nel caso delle *Merendelle*<sup>482</sup> e delle fiere (Niolu, Col de Pratu, San Brancaziu). Si tratta di occasioni dedicate, o - quanto meno - di situazioni dove i poeti potevano liberamente e agevolmente esprimersi, circondati da un pubblico di uditori assolutamente familiare alla pratica della *joute verbale*, così come alla lingua nella quale questa è praticata.

---

<sup>480</sup> Sul ruolo e funzione del poeta improvvisatore in seno alla società rimando alla riflessione proposta nel capitolo dedicato 5.2. *Il ruolo del poeta*.

<sup>481</sup> Intervista a Limongi, 06/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Ma... oghje emu bisogno d'avè un lume acceso, una scena... per questo chì Protocol Inconnu, ci vò. C'hè da girà a piazza? Ci vò. [...] C'hè bisognu d'esse presenti... nant' à u terrenu».

<sup>482</sup> Come afferma ancora Marchetti 1989: 163: «on observera que les « Merendelle » ont eu pour effet d'élargir le champ d'activité et la notoriété des « anforti » au-delà de leurs micro-régions de résidence, de les mettre au contact les uns des autres, créant l'émulation (concours organisés, prix attribués, ou simplement glorieuses aiguillonnées...) enfin d'imprimer les compositions de certains parmi les plus doués».

L'affermarsi di nuovi contesti va innestandosi proprio nel vuoto lasciato dai precedenti, essenzialmente legati ad una civiltà pastorale profondamente mutata, oltretutto decimata nei suoi effettivi.

## 4.2. La situazione in Centro Italia

Senza pretesa di esaustività, cerchiamo ora di mettere in relazione quanto descritto in merito a questo primo contesto dell'improvvisazione cantata in ambito corso con quanto ci illustrano gli studi presenti e l'osservazione e partecipazione a tali incontri in ambito centro italiano.

Possiamo forse avanzare la premessa che, a differenza della Corsica, nel contesto centro-italiano la "conflittualità" tra evento spontaneo ed organizzato appare forse appena meno accentuata ma comunque nient'affatto assente. Tuttavia, il ventennio fascista in ambito italiano, accompagnato da una peculiare narrazione sulla "cultura contadina", ha influito non poco nell'ambito dell'improvvisazione poetica. Un *excursus* dettagliato a questo proposito – e in generale sulla dinamica spontaneo-organizzato caratterizzante l'ambito centroitaliano – lo delinea Cristina Ghirardini:

Un elemento comune delle manifestazioni popolari della poesia estemporanea considerate fino ad ora è il loro collocarsi in contesti se non occasionali, perlomeno non predisposti per una rigida strutturazione della competizione poetica paragonabile a quella della tradizione aulica, dunque, la strada, l'osteria, i luoghi di aggregazione. Nel corso del Novecento, invece, si consolida la pratica di incontri pubblici di poesia estemporanea, organizzati da associazioni o comitati che invitano i poeti, stabiliscono dei temi (o chiedono al pubblico di proporli) e, nel caso di vere e proprie gare, nominano una giuria che decreta uno o più vincitori. In questo caso i poeti sono chiamati ad esibirsi su un palco, dunque accentuando una separazione tra improvvisatori e pubblico, estranea ai contrasti "a tavolino" d'osteria o di strada. Promotore di questa nuova stagione della poesia estemporanea, allo stato attuale delle conoscenze, è il regime fascista, che nelle sue politiche di regolamentazione del folklore, al fine di includerlo nella propaganda ruralista, populista e nazionalistica, sostiene la realizzazione di vere e proprie gare, rigidamente regolamentate, nelle quali non raramente vengono proposti temi legati al regime. Così perlomeno sembra, dato che, passata la stagione degli improvvisatori aulici, le competizioni che comportano esibizioni su un palcoscenico sembrano ricomparire in Italia centrale solo negli anni Trenta. La cosa in realtà pare essere andata diversamente in Sardegna, dove gli studiosi di poesia improvvisata hanno potuto raccogliere trascrizioni di gare poetiche risalenti già agli ultimi decenni dell'Ottocento e la pratica della competizione pubblica si è mantenuta viva per tutto il Novecento, sino ad oggi. La diffusione delle gare poetiche, da Roma alle aree dell'entroterra come il Reatino e alla Toscana, è stata già indagata da Mauro Pianesi, Luciano Sarego e Fabrizio

Franceschini, che hanno sottolineato come l'obbligo di rima assuma in questo contesto un rilievo particolare. Come per i poeti nelle accademie, infatti, diventa una garanzia dell'estemporaneità dell'esecuzione, un espediente per evitare che i poeti cantino ottave precedentemente preparate. In epoca fascista, ma ancora negli anni Cinquanta, come racconta Emilio Fonzi, l'organizzazione della gara prevede anche la presenza degli stenografi, in grado di trascrivere le ottave cantate, anche questo un uso consolidatosi nelle accademie ottocentesche, come dimostra anche il trattato di stenografia di Filippo Delpino pubblicato nel 1822<sup>483</sup>.

Come constatiamo da questo passaggio, la pratica di cantare improvvisando nel contesto “da palco” è tutt'altro che connaturata all'esperienza dell'ottava rima. Questa va invece ricercata in uno specifico contesto sociopolitico che ne ha incoraggiato la codificazione, con determinate premesse e obiettivi. L'indagine diacronica ci consente di svincolare l'improvvisazione poetica da approccio che intendono la “tradizione” come un ente immutabile e sempre uguale a sé stesso, e le esperienze corse e centroitaliane possono essere qui indagate nel loro mutevole cambiamento, piuttosto che su caratteristiche “naturali” e perpetue. Così, se riteniamo rilevante sottolineare l'uso di assegnare ai dei temi, come nel caso della *Santa di u Niolu* del 1928, e di constatarne la caduta in desuetudine per decenni – possiamo constatarne oggi una parziale e circoscritta ripresa in seguito ai più recenti scambi e contatti con le altre realtà d'improvvisazione poetica; nella stessa maniera, Centro Italia, dobbiamo sottolineare dunque l'assidua prassi di improvvisare “liberamente”, in un canto “da osteria”, e riconoscere di conseguenza che solo in determinati periodi storici questa è andata codificandosi dietro a spinte propulsive di vario genere, come accaduto specialmente nel periodo arcadico e nel Ventennio. Possiamo riscontrare questa dinamica, in maniera analoga, a quanto concerne l'assegnazione di temi (singoli o oppositivi), così come relativi lo svolgimento vero e proprio della “gara”. Intendiamo a questo proposito prendere in esame la già citata gara di poesia estemporanea in ottava rima, svoltasi a Roma, all'EUR nel 1967. In quell'occasione

sarebbero stati estratti tre temi<sup>484</sup> per la fase eliminatoria e due per la finale (veniamo a sapere che il totale dei temi preparati era 20). Riguardo ai criteri di valutazione, il Presidente dell'APEA nel suo intervento [...] invita la giuria a prestare particolare attenzione allo sviluppo del tema, che deve essere pertinente all'argomento dato, soprattutto «che il poeta centri il più possibile il tema e che questo sia ricco di immagini e di poesia»<sup>485</sup>.

---

<sup>483</sup> Ghirardini 2019: 86-7.

<sup>484</sup> Sempre Ghirardini, *ibidem*, ci informa: «Il primo tema, “il tramonto”, il secondo tema, “la vittoria”, il terzo “le comari”, due ottave su due temi sorteggiati tra quelli rimasti. È Celestino Ciaralli a cominciare ed estrae i temi [per la fase finale, de] “verso il cielo” e “la ricordanza”»

<sup>485</sup> *Ibidem*.

Attestiamo che la capacità di rispondere al tema in maniera pertinente – o al *suggettu* emerso durante lo scambio improvvisato, come abbiamo visto per il caso corso – sia un criterio comune alle due tradizioni d'improvvisazione poetica. Apprendiamo ulteriormente altri elementi decisivi:

La gara si svolse con modalità oggi inconsuete: non si tennero contrasti, ma i poeti furono chiamati a cantare un'ottava a testa su temi estratti a sorte: È Giancarlo Palombini, [...] a spiegarci che questa era comunque una pratica abituale prima che venissero in voga i contrasti, importati dalla Toscana. [...] Il Presidente dell'APEA, Mattia Putini, tuttavia, spiega che per garantire l'estemporaneità gli organizzatori hanno modificato l'"andazzo normale" delle gare. In cosa consiste questa modifica ce lo spiega di nuovo Giancarlo Palombini: normalmente tutti i poeti rimanevano insieme al pubblico per tutta la durata della gara, invece in questa circostanza, spiega Putini nella registrazione, i concorrenti erano stati isolati dalla sala dove avveniva l'esibizione e venivano chiamati di volta in volta [...]. Inoltre veniamo a sapere, dalla voce del presentatore, che i poeti dovevano fare una "bella camminata" per raggiungere il pubblico perché nel luogo scelto inizialmente per isolarli si udivano gli altri concorrenti cantare, ed è stato dunque necessario trovare un'altra sala, più lontano, in cui fare attendere ai poeti il loro turno.

In questo contesto emerge in maniera evidente la preoccupazione di mantenere totalmente all'oscuro gli improvvisatori circa i temi da cantare, isolandoli spazialmente in un'ala dell'edificio dalla quale non si potesse neanche sentire vagamente il canto dei colleghi. Questo, a sua volta, tradisce un intento di dimostrare – forse ad un pubblico scettico nei confronti del carattere improvvisato e poco avvezzo al funzionamento – la reale "estemporaneità" del canto dei poeti. Dovremmo probabilmente leggere questa preoccupazione se contestualizzata in seno alle profonde trasformazioni di ordine culturale che stava attraversando allora il mondo culturale italiano. Questa tradizione, che veniva contestualizzata nei termini di "subalternità"<sup>486</sup> di classe, così come di "canto sociale"<sup>487</sup>, si portava con sé un senso di irrimediabile arcaismo, ma soprattutto di artificiosità e sospetta sofisticazione. Ipotizziamo che gli organizzatori di questa gara abbiano considerato che uno dei modi per dare giusto valore a questa prassi consisteva nell'affermare e anzi ribadire la sua totale estemporaneità, slegando in buona parte il processo d'improvvisazione poetica

---

<sup>486</sup> Esplicativo in questo senso è Kezich (1999: 132, corsivi nell'originale): «Già a metà anni '70 si era venuta affacciandosi, tra addetti alla ricerca che si erano qualificati dapprima soprattutto in quanto *militanti*, una nuova ipotesi di studio, fondata su un concetto di *alterità* della cultura subalterna riscontrabile *sul terreno dell'organizzazione formale più che su quello dei contenuti*. [...] La poesia popolare [...in quest'ottica] si contrappone alla tradizione poetica *dominante* o *borghese* soprattutto in virtù di una sua inflessibile vocazione al *formalismo* poetico».

<sup>487</sup> Ancora Kezich (1999: 132-33): «Quando nel 1970 [...] m'imbattei per la prima volta nel canto dell'ottava rima, essa veniva di fatto assimilata a quello che allora si definiva il '*canto sociale*'. Canto sociale nel gergo dell'epoca erano tutte quelle espressioni canore del popolo che, pur non potendo qualificarsi propriamente sullo stesso piano del '*canto di protesta*' conservavano tuttavia ben evidenti alcune connotazioni di un'espressività sociopoliticamente orientata. [...]»

dalla sua dimensione “preparatoria”. Ci riferiamo a quella sfera riflessiva e dedita alle letture di cui tanto estesamente abbiamo parlato. Anche in questo caso, apprendiamo che la pratica di cantare a contrasto su due temi oppositivi sia stata tutt’altro che condivisa in tutto il territorio ove si pratica l’ottava, e che questa sia stata adottata nel Lazio solo negli ultimi trent’anni del secolo scorso, importata dalla Toscana e, aggiungiamo noi, in seguito probabilmente ai più diffusi e capillari contatti tra poeti e improvvisatori delle due zone. Una dinamica tutt’affatto dissimile da quanto sta accadendo in seno al *chjam’è rispondi* odierno, laddove i progetti transfrontalieri hanno impresso una rilevante svolta in seno ai rispettivi contesti.

Indubbiamente, alcuni caratteri ritornano e percorrono ambo in contesti, in quanto investiti da dinamiche ampie e operanti su scale sovranazionali, quand’anche globali. Da un lato - in maniera analoga alla parabola corsa di spopolamento delle aree “di elezione” della prassi improvvisativa – il rarefarsi della presenza dei poeti ha in un certo senso fatto decadere il crearsi spontaneo di improvvisazioni cantate. Il suddetto fenomeno è andato progressivamente consolidandosi, oltreché a causa della relativa disseminazione dei protagonisti in ampie e lontane porzioni di territorio<sup>488</sup>, in ragione del profondo mutamento che contesti e ambienti storicamente e costitutivamente favorevoli, come le osterie che, storicamente, costituivano e offrivano alla pratica di cantare improvvisando la sua modalità più spontanea, estemporanea ed informale<sup>489</sup>. Dobbiamo segnalare come, al tempo stesso, il contesto specifico dell’osteria ha contribuito più o meno direttamente ad una certa stigmatizzazione del “canto a poeta” nel Centro Italia; la schietta caratterizzazione “da osteria” e il relativo immediato riferimento al vino ha degradato l’immagine dell’improvvisatore in rima (il cui apprezzamento da parte da soggetti esterni all’ambiente proprio dell’ottava rima è stato quanto mai oscillante, a seconda delle epoche e degli sguardi che sul fenomeno e sugli interpreti si posavano). Questo preteso immaginario “da osteria” non ha mancato di suscitare un’aspra polemica in seno all’ambiente dell’ottava nei decenni scorsi. Polemica che ha preso le forme di una netta contrapposizione tra i poeti, protagonisti di quest’arte di cantare improvvisando, e gli studiosi, perlopiù accademici, che analizzano ed esaminano tale prassi. Adottando la terminologia antropologica diremmo che si è andata acuendosi una conflittualità tra il punto di vista *emico* ed il punto di vista *etico*.

---

<sup>488</sup> Seguendo la riflessione e il censimento storico che ne fa Kezich 1986, si evince, comunque, una notevole differenza tra la Toscana e il Lazio, come già accennato in precedenza. Se in ambito toscano, infatti, i poeti sono oggi dispersi e disseminati in un territorio molto vasto, in ambito laziale, invece, questi sembrano convogliati principalmente in alcuni agglomerati storici della Tuscia e del Rietano (oltreché di Roma), senza attestarsi mai però a sud della Capitale.

<sup>489</sup> Ne abbiamo una bella riprova nella registrazione effettuata da Pianesi in un’osteria a Cavagnano (Aq) nel 1980, consultabile al link <http://193.205.1.141/jspui/handle/123456789/26>. I poeti Virginio di Carmine e Stefano Prati sviluppano un interessante contrasto “poeta anziano / poeta giovane”, traendo ciascuno spunto dalla propria biografia.

Apprendiamo infatti che, in seguito alla proiezione di un breve documentario realizzato sull'argomento da Giovanni Kezich, alcuni poeti si sono sentiti, come detto, degradati ed etichettati come buoni a cantare solamente “sotto l'effetto del vino”<sup>490</sup>, in un sentimento di trivialità e volgarità caratterizzante l'improvvisazione cantata in rima: rappresentazione che non si sposa minimamente con l'idea che gli improvvisatori hanno di sé e della propria capacità di cantare improvvisando “a contrasto”.

Come apprendiamo dal contributo di Paolo Nardini nel volume INCONTRO, ricollegandoci proprio alla descrizione e comprensione dell'evento ribollino, comprendiamo che:

L'iniziativa di Ribolla ha anche favorito la realizzazione di due convegni di studio sulla poesia improvvisata, uno ha avuto luogo nel 1997, a un decennio di distanza dalla precedente *Prima rassegna nazionale del canto a braccio di Amatrice* (1987) seguita dal convegno *Ottava rima, canto a braccio e sapere contadino di Allumiere* (1988). In quell'occasione si registrava ancora una distanza fra i poeti, che cantavano in un luogo, e gli studiosi, che invece si riunivano in un altro, l'anno successivo. Invece questo convegno grossetano sull'improvvisazione poetica in ottava rima, che è stato intitolato *L'arte del dire*, vedeva per la prima volta al tavolo della discussione poeti e studiosi. I poeti nel corso del convegno mostravano di non riconoscersi nella rappresentazione che ne davano gli studiosi. In particolare i “fuochi d'artificio” come li chiamò Pietro Clemente, con una felice battuta che voleva rappresentare lo “scoppietto” di interlocuzioni fra poeti e professori, si accesero (è giusto il caso di dirlo) e si intensificarono in particolare dopo la visione del filmato di Giovanni Kezich e Maurizio Ricci girato a Tolfa (Ricci 1988): non vi riconoscevano la complessità degli incontri poetici, il loro modo di essere e di comportarsi, gli orizzonti di riferimento. Ritengo che l'equivoco (almeno per quanto riguarda il film) possa essere sciolto in parte con la considerazione che si trattava di due realtà diverse, quella toscana alla quale appartenevano i poeti presenti, e quella laziale, rappresentata nel filmato. Inoltre si deve considerare che il linguaggio televisivo non sempre riesce a rappresentare nel breve tempo consentito dalla televisione (il filmato era commissionato da Raiuno) la complessità della realtà rappresentata. La vena polemica che caratterizza i poeti toscani, almeno alcuni, non consentì loro di tacere anche su altri aspetti, come ad esempio sul fatto che gli studiosi, con i loro sofisticati strumenti di analisi (registrazione audio, rappresentazione grafica del “cantato”, misurazione del tempo di durata dei brani e dei singoli versi, ricerca minuziosa della metrica e delle rime) operavano quella che loro sentivano come una “vivisezione” delle

---

<sup>490</sup> Anche se la presenza del vino era spesso rammentata e tirata in ballo dai poeti stessi. È rilevante la testimonianza riportata da Antonello Ricci (1987: 67-8), che prima riporta un'ottava di Delo Alessandrini: *O sagra musa questo l'è il destino / questa soltanto è la passione mia / perché la poesia non ha confino / e la cosa migliore che ci sia / specie quando ho bevuto un po' di vino / mi dà molta più lena e fantasia / e spesse volte mi fa dire cose / che alla mia mente restono nascose. (Alessandrini)*; e in seguito un'ulteriore affermazione da parte del poeta Binaccioni: «Po' uno, quanno ha bbevuto un pochettino di bBacco, addio! Allora lì n' ze ferma più nnessuno, riaffiorano al pensiero, riaffiorano tutte le parole che ttu vvuoi dire, e cce ll'hai dentro, tutte, le vòmiti tutte di fuori, ha' capito? Allora sai tanto, quando uno ha un po' bbevuto, sai tanto, tanto, tanto (Binaccioni)».

loro ottave. Nel cantare, dicevano, può capitare di accorciare un verso, o di allungarlo, rispetto alla sua rappresentazione scritta, grazie all'uso sapiente dei melismi e alle contrazioni di sillabe, cosa che non può avvenire nel verso scritto, o meglio, non è ugualmente rappresentabile nel verso trascritto. I poeti fecero riferimento anche al fatto che gli studiosi, in fondo, utilizzavano, senza chiederne il permesso, la loro opera per i propri studi. Infine, e questo decretò la “maggiore forza” dei poeti sugli studiosi, affermarono che “anche i poeti sanno parlare, ma i professori non sanno cantare”<sup>491</sup>.

Questo equivoco provocò una sorta di chiusura da parte di alcuni poeti, i quali – non accettando una certa caratterizzazione “paesana” e “da osteria” loro attribuita, che crediamo involontaria nelle intenzioni degli autori – accusarono a loro volta gli studiosi di vivisezionare l'arte dell'improvvisazione, purtuttavia non comprendendone il senso profondo né, tantomeno, essere in grado di padroneggiarla.

Tornando all'analisi intorno ai contesti, d'altro canto, l'abbandono dei luoghi “tradizionali” così come, parallelamente, l'“onda lunga” dei *revival* iniziati negli anni '70 '80 – unita al processo politico su scala tanto nazionale (ma in verità globale) quanto locale<sup>492</sup>- ha nuovamente sottoposto all'attenzione di attori locali la necessità d'istituire occasioni d'incontro specificamente progettate per il canto improvvisato. Infatti, come ci illustra chiaramente Ghirardini:

Ogni anno, in alcuni paesi della Toscana e del Lazio, si rinnova l'ingegnosa arte creativa della poesia estemporanea in ottava rima. Chi frequenta gli incontri di Ribolla, Pomonte (Grosseto), Terranuova Bracciolini (Arezzo), Borbona (Rieti), Bacugno (Rieti), Mascioni (L'Aquila), Tolfà (Roma), solo per citare alcuni dei luoghi in cui la poesia a braccio è ancora praticata e seguita da un vivace pubblico di “passionisti”, viene catturato dal fascino di una modalità di poesia cantata basata sulla metrica dell'ottava rima e sulla vocalità di una melodia strofica prevalentemente sillabica (riservando l'ornamentazione a vocali che non interferiscono con l'intelligibilità della parola), apparentemente sempre uguale per chi la ascolta per la prima volta, ma che in realtà si manifesta con significative varianti da poeta a poeta e da luogo a luogo<sup>493</sup>.

#### **4.2.1. Ribolla**

È proprio dal primo incontro citato da Ghirardini che intendo cominciare con la disamina qui proposta, in quanto è proprio a Ribolla<sup>494</sup> (Grosseto), un piccolo paese

---

<sup>491</sup> Nardini, in Caocci e Macchiarella 2011: 402-3.

<sup>492</sup> Di cui sono testimonianza le riflessioni di Clemente 1983, 2006, 2021.

<sup>493</sup> Ghirardini 2017: 55.

<sup>494</sup> Le seguenti informazioni sono tratte dal sito ufficiale del comune: <https://www.comune.roccastrada.gr.it/it-it/vivere-il-comune/cosa-vedere/ribolla-mineraria-48571-1-b53c2d4f833bc7817f50a45527e50ff9>, (consultato il 2/5/2023). «La storia di Ribolla inizia con l'avvistamento di alcuni affioramenti di carbone lungo il corso del fosso Raspolino, all'incirca nel

maremmano segnato dall'esperienza mineraria, che viene organizzato l'incontro di poesia estemporanea, dall'*Associazione Sergio Lampis*<sup>495</sup>, costituendo così uno dei più noti e longevi appuntamenti annuali dedicati all'ottava rima, giunto ad oggi (2023) al trentunesimo anniversario.

Seppure un buon quindicennio dopo la traiettoria di Pigna – un tempo tutt'altro che trascurabile, che va forse a sottolineare la precocità dell'esperienza corsa – gli elementi fondativi dell'incontro, così come le necessità che hanno spinto i protagonisti a mobilitarsi, sembrano le medesime. Seguiamone la descrizione ad opera di Paola Pannozzo:

[Barontini] *“Vieni stasera? Si va a casa di Niccolino [Grassi], ci sono anche altri poeti, si prova ad organizzare qualcosa sull'ottava rima a Ribolla?”*. [Pannozzo] *“Sì, vengo!”*

---

1835: i primi limitati lavori di coltivazione vengono eseguiti negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, durante il governo di Leopoldo II di Lorena. Tra il 1873 e il 1890 nasce, intorno al pozzo Ribolla, il primo nucleo di quello che sarà il villaggio minerario mentre la costruzione della ferrovia da Ribolla a Giuncarico, nel 1892, consente di incrementare la produzione riducendo le spese di trasporto. Tuttavia, uno sviluppo reale di Ribolla arriva solo nel secolo scorso, in particolare da quando, nel 1924, la Società Montecatini diventa proprietaria unica della miniera. La Prima guerra mondiale, l'autarchia degli anni Trenta ed infine di nuovo la guerra, rendono sempre più indispensabile lo scavo della lignite, necessaria al funzionamento degli altiforni e di altri impianti industriali. La produzione continua a crescere fino a sfiorare nel 1942 le 270 mila tonnellate. Anche la manodopera è in costante ascesa tanto da oltrepassare le 3700 unità nel 1947. Proprio da quell'anno però, a causa della forte concorrenza, che la Montecatini inizia la lenta opera di dismissione cominciando a licenziare o trasferire operai in altre miniere della zona. La situazione sociale si aggrava tanto che il 1951 scoppia la cosiddetta «lotta dei cinque mesi», un lungo e duro periodo di sciopero contro il cottimo individuale che però non dà i risultati sperati. Anzi: con l'arrivo alla direzione dell'ingegner Padroni le sorti di Ribolla sono segnate: la miniera non è più redditizia, occorrono drastici tagli economici. È allora che viene introdotta la coltivazione a franamento in sostituzione del più sicuro ma dispendioso sistema della ripiena. Peggiorano le condizioni lavorative e di sicurezza degli operai; la mattina del 4 maggio 1954 una tremenda esplosione di grisou devasta il Pozzo Camorra e toglie la vita a 43 minatori. Il processo per far luce sulle responsabilità del disastro minerario, che si celebra nel 1958 a Verona, manda assolti tutti i dirigenti della Società per non aver commesso il fatto e non riesce a formulare una versione oggettiva dei fatti. Il destino di Ribolla si compie nell'aprile del 1959 con la fine dell'attività di estrazione. Segue una veloce opera di smantellamento: dal panorama che aveva caratterizzato mezzo secolo di storia spariscono per sempre pozzi e castelli. L'apertura dello stabilimento chimico di Scarlino e la presenza dell'industria di Piombino permettono il parziale ricollocamento della manodopera evitando l'abbandono del paese. Sorto in massima parte per volontà della Montecatini, il paese non ha mai avuto una struttura urbanistica stabilita e si è così sviluppato intorno agli edifici minerali e alle principali vie di comunicazione in base alle esigenze del momento. Durante la Grande Guerra, con il primo massiccio incremento della manodopera, la proprietaria della concessione mineraria dell'epoca, la *Société Générale des Lignites en Italie*, fece costruire i primi dormitori, detti camerotti, per gli operai che giungevano da lontano. Nel 1931 Ribolla, coi suoi 681 residenti, diventa ufficialmente frazione di Roccastrada e, dalla fine di quel decennio, sulla spinta del forte incremento della popolazione mineraria, vengono iniziati i lavori per le nuove costruzioni nella zona della stazione: il dopolavoro aziendale, il cinema-teatro, la mensa per 400 operai, lo spaccio aziendale e la nuova infermeria. La Montecatini gestisce la vita sociale del paese, dalla spesa giornaliera ai divertimenti. Tra il 1939 e 1941 viene costruita e consacrata la chiesa parrocchiale dei SS. Barbara e Paolo. Così come il cinema, anche la chiesa è sorta con il contributo di tutti i minatori che hanno devoluto un giorno di paga per la costruzione dei due edifici».

<sup>495</sup> Sergio Lampis, figlio di Francesco Lampis, «era un nostro concittadino, un minatore poeta, nato a Ribolla ma originario di una famiglia sarda» (Gamberi in Barontini e Nardini 2009: 21). Il padre era emigrato, insieme con altre famiglie, dalla zona di Carbonia, dove lavorava in miniera, a Ribolla. Era venuto, come tanti altri, in cerca di lavoro. Quello del lavoro in miniera è un tratto che accomuna particolarmente le due regioni, di Carbonia e di Maremma. Infatti, dall'Ottocento in poi, questo tipo di lavoro ha creato - indirettamente - tantissimi scambi tra i due popoli e le rispettive terre. A proposito di questo, scrive Pietro Clemente, anch'egli sardo ma profondo conoscitore della realtà toscana: «Come quello di Sergio Lampis, un cognome regionale tipico è anche quello del sindaco del comune di Roccastrada, Leonardo Marras. [...] questi cognomi mi suggeriscono la connessione che c'è tra Toscana e Sardegna, e soprattutto tra le due sponde del Mar Tirreno, antichi scambi tra etruschi e proto-sardi, ma anche scambi di gente di montagna, boscaioli, carbonai, e infine gente di miniera. In questi scambi c'è forse anche da studiare la comune esperienza dell'improvvisare cantando, anche se in modi diversi» (Clemente, in Barontini e Nardini 2009: 26). Infine, l'associazione fondata da Domenico Gamberi in memoria del minatore e poeta Sergio Lampis, ribollino di origine sarda, non fa che confermare ancora una volta il precipuo retroterra migratorio che caratterizza il mondo dell'ottava rima e dell'improvvisazione poetica nei termini espliciti in precedenza, costituendo insomma non tanto un'eccezione, quanto piuttosto la regola.



[...] Fu così che, dopo quel fatidico sì, in una sera d'inverno della fine del 1991, mi ritrovai in una calda e accogliente cucina di un podere della campagna maremmana. Il camino acceso, vino rosso e dolci casalinghi sul tavolo e la compagnia di alcuni poeti della zona che, fino ad allora, conoscevo solo per fama: Niccolino Grassi, Lio Banchi, Benito Mastacchini e Artemio Melani. Con noi Domenico Gamberi, grande appassionato di quest'arte tanto che, negli anni a venire, si sarebbe rivelato come la preziosa anima organizzatrice e la forza degli eventi legati all'ottava rima. [...]

L'idea era di proporre un appuntamento che ricreasse attenzione sulla poesia a braccio, dato che da alcuni anni sembrava essere calato su quest'arte antica un velo d'indifferenza. La scelta di Ribolla non era casuale, questo piccolo villaggio minerario della Maremma possedeva già una forte e radicata tradizione dell'improvvisazione in ottave, vantava la presenza sul territorio di abili bernescanti oltre che di un forte nucleo di appassionati cultori di quest'arte e in passato aveva ospitato numerose occasioni d'incontro per dare voce al canto poetico estemporaneo, occasioni che, con l'andar del tempo, si erano lentamente diradate, fino a scomparire del tutto<sup>496</sup>.

In queste ultime righe registriamo l'ennesima riconferma della progressiva sparizione di un reticolo di luoghi e occasioni particolarmente favorevoli allo svolgersi dell'improvvisazione cantata. Si rivela dunque necessario il ripristino di occasioni nuove, specificatamente dedicate all'ottava rima, in un contesto nel quale – nonostante tutto – il tessuto socio-comunitario di riferimento non era ancora del tutto scomparso, anzi.

Al netto delle tante differenze tra la Corsica e le regioni del Centro Italia nell'ultimo quarto di secolo scorso, possiamo tuttavia registrare numerosissimi elementi in comune: una progressiva indifferenza nei confronti della pratica di cantare improvvisando; la presenza altresì di un numero sufficiente di improvvisatori (perlopiù anziani), che potessero dar vita a nuovi incontri e realizzare così una “presa in carico” nei confronti della trasmissione verso nuove generazioni; la necessità di ricreare un evento preciso e definito, ben individuabile nel calendario culturale, con cadenza annuale, che ridesse riferimento ai poeti anziani e coloro avessero voluto accostarsi alla pratica; un rinnovato interesse sia “militante” che scientifico ad opera di numerosi attori sociali, mobilitati intorno al soggetto della poesia cantata improvvisata; contesti istituzionali locali ricettivi all'iniziativa, e presto partner della manifestazione.

---

<sup>496</sup> Pannozzo (in Nardini e Barontini 2012: 16), la quale riporta anche due ottave intonate in quell'occasione dai poeti Niccolino Grassi di Massa Marittima e Benito Mastacchini da Suvereto: Grassi: «*Tre tizzi del mio fòco mezzi spenti / un tavolo, dei dolci e dei bicchieri / circondato da amici e sentimenti / che stanno a ricercà il tempo di ieri / e' l' mi' babbo lo vedo fra i più attenti / so' convinto mi ascolti volentieri / improvviso di cuore questa sera / per la mia Musa e non per far carriera*». Mastacchini: «*Via portiamo a Ribolla la bandiera / la stima, la bontà, la simpatia / perché varcato l'hanno la frontiera / la ricerca della poesia quella più naturale, quella vera [verso eccezionalmente ipermetro] / che non ti compra tanta mercanzia / i versi son sinceri e non son tanti / grazie a Ribolla e a tutti i suoi abitanti*».

Apprendiamo che, anche nel contesto toscano, si è assistito ad una progressiva scomparsa delle occasioni storiche e dei luoghi “tradizionali” ove l’improvvisazione cantata trovava un terreno fecondo, tanto da doverne ricreare di nuove. In questo progetto, oltre alla presenza d’improvvisatori si fa riferimento non casualmente alla persistenza di un “forte nucleo di appassionati”, i quali sarebbero dunque divenuti i principali fruitori e beneficiari dell’istituirsi dell’evento ribollino.

Segnaliamo qui, come già affermato in *Introduzione*, che esula da questo studio un’analisi dell’uso, del ruolo, delle modalità d’impiego dell’ottava rima nei contesti dei “Maggi drammatici” del pistoiese o del garfagnino, così come del “Maggio” praticato in Maremma, i quali richiederebbero uno studio approfondito e dedicato<sup>497</sup>.

Dalla lontana veglia del 1992, molti anni sono passati e – ad eccezione degli anni segnati dalla pandemia, 2020 e 2021 – la manifestazione ha sempre preso posto nel piccolo paese maremmano. Come illustra Ghirardini:

La Rassegna di Ribolla ha cadenza annuale e vi partecipano tutti i poeti e le poetesse che vogliono farlo<sup>498</sup>, senza competizione, ciascuno forte del proprio lavoro sulle rime e la voce cantata, non importa se principianti o esperti. L’elemento debole degli incontri di Ribolla, se proprio se ne deve individuare uno, è proprio nel numero elevato di poeti e poetesse partecipanti, che obbliga a limitare le ottave per ciascun contrasto. Ma è l’unico momento annuale dove ci si può incontrare tutti e programmare altri appuntamenti, salutare persone che in altre occasioni è più difficile incontrare e anche ascoltare, seppur per poco tempo, voci meno frequentate. A Ribolla inoltre, salgono sul palco, anche solo per un’ottava di saluto, quei cantori relativamente numerosi che non sarebbero disponibili per un contrasto in ottava rima in pubblico, ma cantano volentieri in privato e prendono parte ai gruppi di maggerini come corbellai e alberai, e a volte, se necessario, sono in grado di dare il cambio al poeta “ufficiale” del gruppo<sup>499</sup>.

In maniera pressoché analoga al contesto dell’*auditorium* di Pigna, gli improvvisatori sono effettivamente collocati spazialmente su una scena, distaccati dal pubblico, e lo svolgimento dell’evento è piuttosto regolamentato. Sebbene, come abbiamo accennato, in Corsica l’assegnazione dei temi non avviene come in Centro Italia, e dunque differisce profondamente su questo aspetto, al tempo stesso possiamo individuare una parte centrale dedicata alla presa di posizione degli improvvisatori nello spazio scenico, seguita dal giro di

---

<sup>497</sup> Numerosi sono tuttavia gli studi sull’argomento, cfr. Bronzini 1982; Magrini 2002; Feo et. al. 2000; Cavallo 2002-2004; Giusti 2011; Tiezzi 2020.

<sup>498</sup> Anche se, probabilmente, i poeti più conosciuti e affermati vengono formalmente invitati dall’organizzazione. Sarebbe necessario un’indagine specifica in tal senso.

<sup>499</sup> Contributo di Ghirardini sul sito *Lentopede*, curato da Marco Betti, improvvisatore di Figline Valdarno (FI). Consultabile al link <http://www.lentopede.eu/storie/trentanni-ribollini/> (consultato il 24/03/2023).

saluti, in cui ciascun poeta si presenta al pubblico e agli altri poeti; a questa fase segue quella vera e propria dei contrasti che - come detto – quand’anche non sono stabiliti come in Toscana e Lazio tramite l’assegnazione (da parte del pubblico) dei temi (spesso oppositivi), costituiscono pienamente il cuore dell’evento oltreché il nucleo centrale dell’improvvisazione poetica in sé; per terminare, infine, proprio con un giro di saluti alla platea di presenti. Se in un caso le *ottave di congedo* costituiscono un vero e proprio congedo, poiché di lì a poco poeti e “passionisti” si allontaneranno lentamente dalla sala (oltre naturalmente a tutti i successivi saluti di rito), a Pigna poeti e appassionati, una volta abbandonata la cornice dell’*Auditorium*, seguiranno lentamente in corteo Toni Casalonga nella direzione della *Casa Musicale*, laddove i contrasti riprenderanno in forma più informale e libera, attorno al pasto serale offerto ai poeti dall’organizzazione.

Come già accennato da Ghirardini, l’evento di Ribolla, pur mantenendo l’“ufficio” del contrasto improvvisato nella sua veste “ufficiale” – benché non sia prevista una giuria e non si decreti di conseguenza un vincitore – con il susseguirsi di ottave di saluto, sequenza di contrasti e ottave di congedo si configura come prototipo di incontro di ottava rima completo. L’evento ribollino manifesta, inoltre, uno spiccato intento inclusivo, in quanto – a differenza di una certa pratica del secolo scorso di non accettare la competizione di giovani e/o inesperti – l’evento ribollino è caratterizzato sin dalla fondazione dalla pressoché totale accettazione di improvvisatori sul palco. Naturalmente, avviene in via preliminare una sorta di consenso tra “maestro” ed “allievo” visto che – nonostante tutto – l’improvvisazione poetica sembra ancora veder sussistere legami di interazione basati sull’imitazione in primo luogo<sup>500</sup>; e questo è valevole sia in Corsica che nelle regioni del Centro Italia ove si pratica l’ottava rima.

Al fine di esplicitare più precisamente lo svolgimento e le caratteristiche dell’evento ribollino, in un certo senso cuore pulsante del mondo dell’ottava rima odierna, effettuerò una breve comparazione tra due eventi: quello del 2013 e del 2023. Si tratta, rispettivamente, del primo evento al quale abbiamo partecipato e che costituiva il nucleo di una prima tesi triennale, e dell’ultimo evento in ordine di tempo. Quest’ultimo avviene proprio dieci anni dopo il primo, e due anni dopo il blocco biennale 2020-2021 dovuto alla crisi pandemica. Osserveremo che, nonostante un primo affresco piuttosto stabile, sono numerosi gli elementi in profondo mutamento, sui quali intendiamo gettare una prima riflessione.

---

<sup>500</sup> Approfondiremo tuttavia l’argomento nel capitolo dedicato al “dono di natura”.

#### 4.2.2. *Ribolla 2013-2023*<sup>501</sup>

L'incontro di poesia estemporanea si svolge nella sala Arci del Comune di Ribolla - che può contenere circa duecento persone – quasi ogni anno nel mese di aprile, poco prima della celebrazione dei *Maggi*. Si svolge un pranzo collettivo in una trattoria convenzionata con l'evento, in cui poeti, “passionisti”, studiosi si ritrovano in un grande clima di convivialità e di festa. Subito dopo tutti gli interessati si spostano verso la sala Arci, pronti per partecipare, assistere, cantare. Inizia quindi la lunga maratona di presentazioni, contrasti, rime e ingegni poetici, che accompagnerà la giornata poetica di Ribolla lungo la sua durata fino alla conclusione, a serata inoltrata.

La gara poetica ha inizio con un giro di presentazioni in cui ciascun poeta si presenta, appunto, al pubblico con un'ottava, già questa improvvisata. Si può notare che le ottave di presentazione non sono affatto esenti dagli obblighi consueti del contrasto improvvisato. Al contrario, la presentazione di ciascun poeta si lega inevitabilmente con la precedente in virtù dell'obbligo di ripresa della rima. Si può in questo modo tracciare un filo conduttore tra tutta la sequenza di presentazioni. Concluso il giro di presentazioni, si raccolgono dei piccoli fogli contenenti i temi proposti dal pubblico e si dà inizio ai contrasti veri e propri. Di seguito la sequenza precisa con i rispettivi temi. Il giro di presentazioni segue quest'andatura:

Cecilia Rustici, Ivo Mafucci, Gianni Ciolli, Pietro De Acutis, Elinor Rossi, Giuliano Lenzini, Agnese Monaldi, Lorenzo Michelini, Franco Ceccarelli, Benito Mastacchini, Franco Finocchi, Mario Monaldi, Francesco Marconi, Giampiero Giamogante, Marco Betti, Donato De Acutis, Enrico Rustici, Francesco Burroni, Alessio Runci, Irene Marconi. Il poeta Niccolino Grassi è giunto successivamente.

Segue l'assegnazione e lo svolgimento dei seguenti “contrastisti”<sup>502</sup>:

- Francesco Burroni / Giamogante Giampiero, in Papa Francesco / Papa Benedetto;
- Marco Betti / Pietro De Acutis, in Incudine / Martello;
- Mauro Chechi / Irene Marconi, in Alluvione / Istituzione;
- Mario Monaldi / Franco Ceccarelli / Benito Mastacchini, in Lavoro ieri / Lavoro oggi / Lavoro domani;
- Donato De Acutis / Enrico Rustici, in Italia / Germania;
- Ivo Mafucci / Alessio Runci, in Amore che viene / Amore che va;

---

<sup>501</sup> In questo caso procediamo alla descrizione dei due eventi avvalendoci dell'osservazione e partecipazione in prima persona e nel quadro di due ricerche accademiche. Le informazioni relative a questi due incontri e qui riportate sono riprese dal diario di campo. Cfr. *Introduzione*.

<sup>502</sup> I *contrastisti* verranno presentati nella seguente forma: Poeta proponente / Poeta opponente, in Tema Poeta proponente / Tema Poeta opponente.

- Niccolino Grassi / Franco Finocchi / Gianni Ciolli, in Bersani / Berlusconi / Grillo.

Intermezzo:

Lorenzo Michelini e Agnese Monaldi, voce e chitarra, si esibiscono in tre canzoni.

Enzo Carro, in Malafemmina, voce e chitarra.

Cecilia Rustici ed Enrico Rustici, voce e chitarra.

Merenda. Segue un breve rinfresco nella sala Arci, a cui partecipano tutti i presenti.

“Anda’ a cantà ’l Maggio”<sup>503</sup>:

Esibizione di due tracce da parte del gruppo dei *maggerini* Torelli Maremmani, introdotti da un’ottava di presentazione di Francesco Marconi<sup>504</sup>.

### **Ripresa dei Contrasti**

- Giuliano Lenzini / Elio Rossi, in Passato / Presente
- Lorenzo Michelini / Francesco Marconi / Agnese Monaldi, in Matrimonio Civile / Matrimonio Religioso / Convivenza

Intervento del Sindaco di Roccastrada, Giancarlo Innocenti, che si cimenta anch’egli in un’ottava improvvisata.

Benito Mastacchini e Marco Cranci, voce e chitarra, si esibiscono in una “romanza” (dalle parole dello stesso Mastacchini), scritta dal poeta di Suvereto.

### **La Terzina**

Ciaramella: Pietro De Acutis

Voci: Alessio Runci, Donato De Acutis, Giampiero Giamogante, Francesco Marconi.

Organetto: Donato De Acutis.

Voci: Pietro De Acutis, Giampiero Giamogante, Francesco Marconi, Alessio Runci, Mauro Chechi, Elio Rossi.

Si svolge in questo momento l’ultimo contrasto della giornata:

- Alessio Runci / Niccolino Grassi, in un contrasto dal titolo non definito.

---

<sup>503</sup> Termine ripreso da Nardini Paolo, *Il maggio cantato a Ribolla*, foglio volante della manifestazione, numerazione assente.

<sup>504</sup> L’improvvisatore di ottava rima svolge infatti, nel contesto del maggio maremmano, il ruolo di intercessione tra i maggerini e gli abitanti del podere i quali, prima di aprire le proprie porte agli ospiti, ascoltano le ottave improvvisate. Questo è infatti un momento molto delicato, nel quale il poeta è chiamato a mostrare la propria conoscenza degli abitanti e delle vicende incorse durante l’anno a quella famiglia o al territorio più attiguo. La bontà del comportamento del poeta determinerà l’apertura o meno delle porte del podere. Questo rituale si compie per numerosi poderi e - alla fine del “giro” - si compie una condivisione di un pasto comunitario, definito localmente come *ribotta*. Rimando alla letteratura scientifica di riferimento citata in precedenza per approfondimenti CFR NOTA A PIE DI PAGINA DA INSERIRE.

### **Giro di Saluti, Ringraziamenti, Congedo:**

Alessio Runci; Francesco Marconi; Donato De Acutis; Enrico Rustici; Donato De Acutis (nuovamente); Giampiero Giamogante; Mauro Chechi; Gianni Ciolli; Pietro De Acutis; Elinò Rossi; Mauro Chechi (nuovamente); Agnese Monaldi.

Dopo l'*Incontro di Poesia Estemporanea*, il gruppo dei *Torelli Maremmani*, il poeta calenzanese Gianni Ciolli, e altri partecipanti si sono diretti a casa di Domenico Gamberi per una serata conviviale tra i canti del “Maggio”, in un’ideale prosecuzione informale dell’evento d’improvvisazione poetica. Si tratta di una modalità, come abbiamo visto, assolutamente affine e comune al “secondo tempo” dell’evento di Pigna, in Corsica, che si svolge alla *Casa musicale*. In questo contesto, abbandonato il palco si può tornare a vivere il canto improvvisato nelle vesti prettamente conviviali ed informali.

In generale, le forme più ricorrenti di contrasto sono costituite da due e da tre poeti, rispettivamente in un contrasto individuale, cioè “uno contro uno”, e in un contrasto a tre, dove ognuno difende la propria causa.

Come possiamo constatare con la frequentazione in prima persona degli eventi organizzati negli anni 2022 e 2023, la *mise en place* dell’evento di Ribolla ha cambiato molti tratti del suo contesto. Infatti, da quando la sala Arci è stata resa inagibile in seguito ad alcune scosse di terremoto (2017), l’evento si svolge presso un’altra sala cittadina, l’ex cinema-teatro Mori<sup>505</sup>.

I miei interlocutori sono piuttosto concordi nell’affermare che la sala attuale sia un po’ meno adatta della precedente: se la sala Arci garantiva – quasi per sua costituzione – un’ampia partecipazione del pubblico ribollino, e l’atmosfera che vi si respirava era festosa e allegra, in questa nuova sala si percepisce piuttosto un’atmosfera di “esibizione”, come scritto nel manifesto dell’evento<sup>506</sup>, e a partecipare come uditorio sembra prettamente la cerchia stretta dei “passionisti”, non così numerosi, e di professori e ricercatori<sup>507</sup>; sembra assente o quantomeno residuale il pubblico ribollino. Questo elemento desta una certa perplessità se pensiamo che, in un certo senso, Domenico Gamberi, ribollino e fondatore dell’*Associazione Sergio Lampis Improvisar Cantando*, organizzatore in prima persona per molti anni dell’evento, è tutt’oggi presente all’incontro e ne costituisce in un certo senso il nume tutelare. Gli oneri dell’organizzazione sono passati negli ultimi anni dalle mani di

---

<sup>505</sup> La costruzione di questa struttura, come altre presenti in paese, venne finanziata dagli operai stessi della ditta mineraria Montecatini, i quali devolsero la paga di una giornata lavorativa a questo scopo; una pietra commemorativa è affissa al muro esterno dell’edificio. Inoltre, fu qui che vennero radunate le salme dei minatori in seguito all’esplosione del pozzo Camorra, il 4 maggio 1954, che causò la morte di 43 minatori.

<sup>506</sup> Cfr. *Appendice*.

<sup>507</sup> Oltre a chi scrive, alla rassegna ribollina – così come a molti altri incontri di poesia estemporanea – vi partecipano regolarmente Cristina Ghirardini, Grazia Tiezzi e Antonello Ricci.

quest'ultimo, che soffre di gravosi problemi di salute, alla giovane improvvisatrice Irene Marconi. Marconi è maremmana e ha sempre partecipato agli incontri di Ribolla, oltre ad essere giunta al canto improvvisato tramite il canale più consueto nella regione, quello de Maggi, prendendo parte al gruppo locale di *maggerini* chiamato *I Torelli Maremmani*. È inoltre molto attiva sul piano politico locale, in quanto consigliera comunale del comune di Massa Marittima.

Come primo elemento di comparazione con l'appuntamento di dieci anni prima, possiamo notare un numero assai ridotto d'improvvisatori rispetto all'edizione del 2013. È vero che molti poeti presenti all'edizione precedente sono purtroppo deceduti<sup>508</sup>, ma forse non tutte le ragioni di questa diminuzione di presenti vanno ricercate in questo elemento.

Alla manifestazione del 2013 erano presenti ventuno improvvisatori<sup>509</sup>, in piena continuità e nello stesso numero, per esempio, di una gara poetica tenutasi molti anni prima, il 21 gennaio 1967 a Roma<sup>510</sup>. Al contrario, alla manifestazione ribollina più recente hanno partecipato solamente nove improvvisatori. Si tratta di Benedetti Pietro e la figlia Benedetti Michela, Burroni Francesco, Ceccarelli Franco, De Acutis Pietro, Giamogante Giampiero, Marconi Irene, Marabissi Marinella e Meliani Emilio. È un dato persino minore dell'edizione del 2022, indubbiamente influenzata ancora dalla pandemia, quando parteciparono comunque dodici poeti<sup>511</sup>.

---

<sup>508</sup> Dei partecipanti all'evento del 2013, negli ultimissimi anni ci hanno purtroppo lasciato, in ordine alfabetico, Ivo Mafucci, Benito Mastacchini, Mario Monaldi. Quest'ultimo, peraltro, compare nella raccolta in ottave composta da Edilio Romanelli (1980: 92), che lo ricorda così: «*Nella mia mente un giovane davanti / mi si presenta e buon ricordo tengo, / se pur degli anni son passati tanti / quanto dicevo allora, ancor mantengo. / Nel cerchio dei poeti bernescanti, / Monaldi una promessa lo riengo, / purché più assiduo al canto si presenti / compagno credi a me, non te ne penti*».

<sup>509</sup> Betti Marco di Figline Valdarno (FI), Burroni Francesco di Siena, Ceccarelli Franco di Arezzo, Chechi Mauro di Grosseto, Ciolli Gianni di Prato, De Acutis Donato di Bacugno (RI), De Acutis Pietro di Bacugno, Finocchi Franco, Tolfa (RM), Giamogante Giampiero di Cittareale / Secco (RI), Grassi Niccolino di Massa Marittima (GR), Mafucci Ivo di Arezzo, Marconi Francesco di Cittareale (RI), Marconi Irene di Massa Marittima (GR), Mastacchini Benito di Suvereto (LI) Michelini Lorenzo di San Giovanni Valdarno (AR), Monaldi Agnese di Allumiere (RM), Monaldi Mario di Tolfa (RM), Rossi Elio di Pomonte (GR), Runci Alessio di Terzone (RI), Rustici Cecilia di Braccagni (GR), Rustici Enrico di Braccagni (GR).

<sup>510</sup> Si tratta di una gara poetica di notevole importanza, tenutasi al Palazzo dei Congressi di Roma EUR nella data sopracitata (anche se c'è una discrepanza sulle date, poiché Sarego 1987 sostiene che si sarebbe svolta il 29 gennaio 1968) organizzata dall'Associazione Poeti Estemporanei Amatriciani (APEA). Come infatti apprendiamo dall'analisi che ne fa Cristina Ghirardini <https://www.lentopede.eu/poesia/eur1967/>, «la ripresa sonora è stata fatta da Amedeo Albani, socio APEA, noto per l'abitudine di registrare gli incontri di poesia estemporanea in ottava rima con il suo magnetofono e per duplicarle in copie che regalava agli amici poeti. Le registrazioni di Albani sono particolarmente interessanti e piacevoli da ascoltare non solo per la loro qualità, ma anche per le dediche agli amici che Albani registrava dalla propria voce, inviando messaggi e fornendo informazioni sulla circostanza della registrazione che altrimenti non potremmo conoscere»; materiale rintracciabile al seguente link: <http://193.205.1.141/jspui/handle/123456789/16>, consultato il 6 maggio 2023. I partecipanti furono, in ordine alfabetico: Adriani Mario di Mascioni (AQ), Bigetti Virginio di Leonessa (RI), Cagneschi Severino di Grosseto, Cai Vasco di Bientina (PI), Carpifave Egidio di Buda di Cascia (PG) (anche se viene presentato come se fosse di Leonessa), Ciambotti Ulmare di Campotosto (AQ), Ciaralli Celestino di Amatrice (RI), Di Carmine Virginio di Amatrice (RI), Diottasi Mario di Civitavecchia (RM), Grani Ariteo di Montalto di Castro (VT), Pasquinelli Agostino di Vetralla (VT), Fiaschetti Vittorio di Barbarano Romano (VT), Fornari Adalberto di Palestrina (RM), Landi Nello di Cascine di Buti (PI), Londi Florio di Carmignano (PO), Mancini Angelo di Borbona (RI), Moggi Bruno di Tolfa (RM), Olimpieri Giovanni di Cellere (VT), Romanelli Edilio di Arezzo, Ropi Floresto di Livorno, Tazzini Felice di Civitavecchia (RM).

<sup>511</sup> Confermate le presenze di Benedetti Pietro e la figlia Benedetti Michela, Burroni Francesco, Ceccarelli Franco, Giamogante Giampiero, Marabissi Marinella, Meliani Emilio e Marconi Irene. Invece per la famiglia De Acutis fu presente in quell'occasione il figlio di Pietro, Donato; a cui vanno aggiunti Bargelli Fabio, Betti Marco e Bruni Silvia.

Se ci rifacciamo alla precedente citazione di Ghirardini nella quale si accennava all'alto numero di partecipanti alla manifestazione di Ribolla, registriamo quindi un notevole abbassamento del numero degli effettivi. Difficile avanzare interpretazioni in merito senza cadere in errore, dunque ci limitiamo a registrare il dato. Di seguito un breve descrittivo dello svolgimento dell'evento. Segnalo che, da qualche anno, Irene Marconi e Giampiero Giamogante presiedono alla manifestazione sia nella veste di poeti, ma altrettanto di presentatori, introducendo i poeti e suggerendo spesso temi sui quali cantare.

Presentazione Giamogante Giampiero e Marconi Irene

- Invito ai poeti di salire sul palco
- Comunicazione circa l'“Intesa toscana” del canto del maggio<sup>512</sup>.
  - o Irene Balducci, Compagnia del Maggio di Buti, parla dell'“Intesa toscana”.

Segue un primo giro di *ottave di saluto*, nel seguente ordine: Irene Marconi, Franco Ceccarelli, Pietro de Acutis, Michela Benedetti, Francesco Burroni, Marinella Marabissi, Pietro Benedetti, Emilio Meliani, Giampiero Giamogante.

Irene Marconi propone in questo momento una cosa che stimiamo inedita: un secondo giro di ottave di saluto, laddove si pensi a chi ha fatto il rinfresco, facendo riferimento alle donne di Ribolla e a coloro che hanno preparato il pasto offerto alla fine della manifestazione.

Il secondo giro di ottave di saluto con questo tema segue la sequenza: Pietro De Acutis, Emilio Meliani, Marinella Marabissi, Franco Ceccarelli, Francesco Burroni, Pietro Benedetti, Michela Benedetti, Giampiero Giamogante, Irene Marconi.

In occasione dell'ultima ottava, la poetessa locale chiude la sua strofa chiedendo i temi al pubblico. Tuttavia, sembra essere una chiamata “di maniera”, poiché immediatamente Giamogante chiama due poeti a cantare su due temi premeditati e stabiliti in precedenza, all'insaputa dei poeti ma accordati dall'organizzazione. Si tratta di Francesco Burroni e Marinella Marabissi, a cui viene assegnato un tema inusuale: “il viandante e il fantasma”.

In seguito a questo *contrasto*, per il quale non si dà alcun limite di ottave, ma si lascia agli improvvisatori di terminare quando desiderano, Marconi suggerisce un altro tema parlando delle donne nell'ottava rima e della storia mineraria del paese, poiché proprio in questa sala vennero portati i resti dei lavoratori della miniera di Ribolla in seguito

---

<sup>512</sup> Come apprendiamo dal sito aporie: <http://www.aporie.it/news/37-news/1262-firma-del-protocollo-d-intesa-per-la-valorizzazione-dei-canti-del-maggio-in-toscana-buti-12-marzo-2023-ore-16-00.html>, (consultato l'8 maggio 2023) si tratta di un protocollo d'intesa per la valorizzazione dei canti del maggio in toscana, tenutosi a Buti (PI) il 12 marzo 2023. Un servizio di una televisione locale è stato realizzato per l'occasione, consultabile al <https://www.youtube.com/watch?v=lbhFTIZtfME>.



all'esplosione del pozzo Camorra. Vengono quindi chiamati Michela Benedetti e Franco Ceccarelli, la più giovane improvvisatrice e il decano della giornata, a sostenere il *contrasto*: "Lavoro in ufficio / lavoro in miniera".

Segue un ulteriore *contrasto* che, dalle parole di Giamogante, è stato pensato in precedenza e che, una volta pronunciato, lascia molto perplessi sia i poeti che il pubblico, tanto da lasciar cadere in sala un silenzio di diversi secondi, costringendo Giamogante a ripeterlo: "Mamma / mamma" affidato a Pietro de Acutis ed Emilio Meliani. Per tutti coloro che seguono l'ottava rima, si tratta di un *contrasto* a dir poco inusuale, poiché non oppositivo nel contenuto, purtuttavia pronunciato come se lo fosse.

Il primo *contrasto* tratto dai suggerimenti del pubblico (anche se in verità si tratta di Domenico Gamberi) chiama in causa Irene Marconi, Giampiero Giamogante e Pietro Benedetti che s'incaricano rispettivamente de: Il pensiero / la parola / il silenzio.

Dopo la fine di questo *contrasto*, Marconi e Giamogante richiamano gli improvvisatori presenti in platea a salire<sup>513</sup> e subito dopo chiamano Antonello Ricci<sup>514</sup> sul palco, il quale propone una sperimentazione: cantare un *contrasto* non tanto su due temi oppositivi, quanto piuttosto prendendo spunto da un breve aneddoto da lui raccontato<sup>515</sup>. Prima di questo, sale sul palco Fabio Bargelli che intona un'ottava di saluto. In seguito al breve aneddoto raccontato da Ricci, quest'ultimo sceglie anche i poeti: Marinella Marabissi ed Emilio Meliani. Segue un *contrasto* tra Burrone e Michela Benedetti: Il braccialetto / le manette.

Viene a questo punto accolto un tema proposto dal pubblico, come "Musica e poesia", che sarà cantato da Benedetti Pietro / Ceccarelli Franco.

Al terminare di questo scambio di ottave, Giamogante richiede se ci sono *contrast*i dal pubblico, che reagisce con incertezza, così Irene Marconi si fa avanti e lo suggerisce lei, introducendolo tramite il tema del cambiamento climatico "La sorgente e la città" con Pietro de Acutis e Giampiero Giamogante.

---

<sup>513</sup> In questo frangente si registra uno spiacevole incidente, in quanto Niccolino Grassi, poeta improvvisatore maremmano e presente in platea non accoglie l'invito ed ingaggia una discussione a distanza con Irene Marconi che si trovava sul palco. Verrà chiamato nuovamente a salire sul palco, ma si rifiuterà di cantare e leggerà alcune sue poesie. Si tratta di questioni annose che si trascinano negli ultimi anni, relative a inviti e partecipazioni a certi particolari eventi di improvvisazione poetica. Cristina Ghirardini e Grazia Tiezzi conoscono più nel dettaglio la vicenda.

<sup>514</sup> Studioso e frequentatore di lungo corso dell'ottava rima, ha sempre partecipato agli incontri di Ribolla così come al progetto INCONTRO. cfr. 1987, 1988, 2002.

<sup>515</sup> Si tratta di una modalità che si avvicina leggermente alla pratica in uso presso Euskadi. Infatti, traendo esperienza dalla partecipazione come spettatore alla finale di improvvisazione cantata del campionato *Bertsozale Elkarte*, la cui fase finale si tiene ogni quattro anni (per quest'edizione, a Pamplona in data 18 dicembre 2022), ho potuto appurare il fatto seguente: gli organizzatori preparano delle situazioni-tipo tratte dalla realtà sociale basca odierna (ma non solamente) e la sfida tra gli improvvisatori consiste nel rispondere al meglio alla situazione data.

In seguito, ancora Irene Marconi invita i poeti ad effettuare un giro di ottave su un fatto di cronaca legato alla presenza dell'orso in Trentino-Alto Adige<sup>516</sup>, che si svolge così: Meliani, Marabissi, Ceccarelli, Burroni, Benedetti, Benedetti Michela, Marconi, Giamogante, De Acutis.

Dal pubblico viene ora proposto il tema «I dottori mancano e la ASL non fa niente» e Irene Marconi, spiegando la situazione locale, afferma che «lo faremo dopo».

Nel frattempo, viene suggerito un altro tema, ancora una volta dal palco e dall'improvvisatore Emilio Meliani, "Il fidanzato, il marito e l'amante" ove partecipano le tre poetesse presenti, e se ne incaricheranno rispettivamente Benedetti, Marconi, Marabissi.

Seguono, infine, le *ottave di chiusura*, nel seguente ordine: Ceccarelli, Benedetti Michela, Benedetti Pietro, Burroni, Meliani, De Acutis, Marabissi, Giamogante, Marconi.

Alla fine delle ottave di saluto, i presenti si dirigono verso il rinfresco che è stato allestito all'interno della sala, e dove c'è ancora spazio per intonare ed ascoltare alcune ottave "informali". Si registra infine che, nonostante quanto detto, il tema suggerito direttamente dal pubblico che era stato procrastinato non è stato poi affrontato. Spicca anche l'assenza del *foglio volante* legato alla manifestazione, che era stato un marchio di fabbrica della "tradizione" ribollina e fortemente voluto da Corrado Barontini, ora esterno all'organizzazione.

Avanziamo alcune riflessioni in seguito alla descrizione dell'evento. Sebbene permanga la struttura consueta in merito allo svolgimento della giornata, nella successione di ottave di saluto, contrasti e ottave di congedo, spicca al contrario la sensazione di un certo "allentamento" di questo rigido sviluppo. Un maggior numero di poeti partecipanti, come nelle edizioni passate, richiede in effetti un avvicendamento serrato e, dunque, un'organizzazione puntuale. Viceversa, il numero più basso di poeti, come a questi ultimi eventi, consente uno svolgimento più "rilassato" e non "incatena" una lunga sequenza di contrasti condotta da una composizione sempre diversa di improvvisatori.

Inoltre, non possiamo non sottolineare quella che consideriamo essere una forte "delegittimazione" del ruolo del pubblico, che è stato sorprendentemente ignorato per la quasi totalità dell'assegnazione dei contrasti, poiché solo un contrasto è stato sviluppato su indicazione dell'uditorio: "musica e poesia". Non mettiamo in dubbio che gli organizzatori dell'evento siano in piena conoscenza del ruolo fondamentale del pubblico nel canto improvvisato in generale, così come nella tradizione toscana in particolare (e pure nella

---

<sup>516</sup> Fatto di cronaca che riporta l'aggressione di un giovane corridore da parte di un orso, che porterà il primo alla morte. Si tratta di un evento che ha scatenato una certa discussione sui mezzi di comunicazione.

tradizione ribollina ormai consolidata). Tuttavia, riteniamo di estrema importanza sottolineare che il ruolo del pubblico, che approfondiremo tra poco, non consiste solamente nell'ascoltare i versi improvvisati e di giudicarne la buona fattura, la resa canora ecc., e – oltre a co-costruire il contesto dell'improvvisazione cantata – consiste specialmente nell'interrogare e sollecitare i poeti su temi e argomenti che si ritengono cruciali. Questo è dimostrato peraltro dal secondo e ultimo contrasto che è stato suggerito dal pubblico, riguardante un problema di cocente attualità, specifico del territorio, espresso così: «I dottori mancano e la ASL non fa niente» e poi ignorato o dimenticato. Il poeta, come vedremo, è chiamato a sviluppare una riflessione in merito al tema assegnatogli, a rilevarne aspetti nascosti o lampanti, a mettere in luce le varie sfumature dell'argomento – in contrapposizione con il “collega”, che fa altrettanto – producendo così uno spazio di parola dedicato e specifico, approfondito, “memorabile<sup>517</sup>” e dunque risonante nella comunità di ascoltatori, che rifletteranno su quanto esperito, financo a trattenere nella memoria passaggi significativi.

La comparazione fra i due eventi ribollini separati temporalmente da dieci anni permette di rilevare specifiche dinamiche in atto, e ci consente di rivolgere la nostra attenzione sui cambiamenti che percorrono il canto improvvisato in questo determinato contesto.

### **4.3. Intersezioni**

#### ***4.3.1. Spontaneo o organizzato? Una tensione continua***

Dalla complessa indagine intorno alle occasioni ove si canta improvvisando, riscontriamo che si perpetua regolarmente il binomio tra eventi fortuiti e spontanei (sempre più rari) ed eventi invece consolidati, con cadenza regolare e che s'innestano nel panorama culturale di tale o talaltro territorio. Il contesto, senza dubbio, influisce in maniera notevole su numerosi fattori interni alla poesia improvvisata, determinandone il registro linguistico,

---

<sup>517</sup> Seppur non totalmente aderente alla dimensione poetico-improvvisativa, riteniamo d'interesse riportare la seguente riflessione, in quanto inerente alla dimensione della “memorabilità” della parola, da parte dello specialista di “poesia orale”, Paul Zumthor (1984: 62-3): «Come si potrà mai ricordare ciò che con tanta fatica si è elaborato? L'unica risposta possibile è: pensando pensieri memorabili. In una cultura orale primaria, per risolvere con efficacia il problema di tenere a mente o recuperare un pensiero articolato, è necessario pensare in moduli mnemonici creati apposta per un pronto recupero orale. Il pensiero deve nascere all'interno di moduli bilanciati a grande contenuto ritmico, deve strutturarsi in ripetizioni ed antitesi, in allitterazioni e assonanze, in epiteti e espressioni formulaiche, in temi standard (l'assemblea, il pasto, il duello, l'aiutante dell'eroe e così via), in proverbi costantemente uditi da tutti che sono rammentati con facilità, anch'essi formulati per un facile apprendimento e ricordo, o infine in altre forme a funzione mnemonica. Il pensiero è intrecciato ai sistemi mnemonici, i quali determinano anche la sintassi».

il rapporto con il pubblico, le procedure stesse di presa di parola e molto altro. Come ci illustra Antonello Ricci:

La creazione orale estemporanea, che è certamente il momento centrale del poetare in ottava rima, conosce due spazi sociali fondamentalmente diversi tra loro: il canto da osteria e la gara vera e propria. Quest'ultima forma del canto si è sviluppata durante gli anni del regime fascista, incoraggiata dalle autorità pubbliche locali, con l'istituzione di "campionati" di poesia estemporanea, vincitori proclamati da apposite giurie e premi quali coppe, targhe, medaglie. Il vecchio canto da osteria, invece, di cui si sta parlando, ormai in netto declino, libero da schemi precostituiti e sentieri obbligati, privo dell'inibente presenza di un palco e della conseguente raggelante distanza dal pubblico, si svolgeva in una non formalizzata gara "a bravura" in cui a vincere era chi, disputando soprattutto di argomenti mitologici e cavallereschi, esibiva memoria ed erudizione superiori a quelle dei propri avversari. [...] La gara, quale oggi la conosciamo, invece, è qualcosa di estremamente diverso: conclusa nel suo iter, predeterminato dalla presentazione al congedo dei poeti partecipanti, con il sorteggio dei temi, l'assegnazione di un numero prestabilito di ottave a disposizione, dal canto singolo su di un soggetto, ai contrasti, semplici o incrociati<sup>518</sup>.

Oltre a fornirci preziose informazioni circa le occasioni del canto improvvisato, in questo passaggio possiamo individuare le indicazioni di un processo in atto già da alcuni decenni. Si tratta del progressivo slittamento di contesto, da quelli più informali e spontanei caratterizzanti la socialità "minore", paesana, che era capillare e diffusa sul territorio, a quelli – più recenti – altamente codificati e "cerimoniali", inseriti in un flusso culturale e *performativo* composito. Abbiamo potuto altresì approfondire nel paragrafo dedicato, che questo è riscontrabile in misure diverse a seconda dei contesti, e che – anche la forma più standardizzata della gara o del concorso che ha avuto seguito specialmente in Centro Italia – conosce importanti contrappunti in occasioni informali. Come anche contestualizzato precisamente da Ricci nel precedente estratto, il contesto influisce in maniera determinante: improvvisare su un palco implica una serie rilevante di alterazioni rispetto ad un qualsiasi contesto informale, che sia l'osteria o una *baraque* di una fiera campestre, su diversi piani: dal linguaggio adottato, alla gestualità, dagli argomenti trattati alla "auto-censura" preventiva che determinati contesti potrebbero ingenerare nell'improvvisatore. Ne abbiamo già avuto alcune prove nell'analisi dei nuovi contesti, specialmente in Corsica nel caso del *Museu di a Corsica* di Corte.

---

<sup>518</sup> Ricci 1987: 73 (nota 24).

In Corsica, uno degli assi più discussi all'interno della "comunità" dei poeti e degli appassionati è quello del contesto, della situazione, dell'occasione in cui ci si ritrova per cantare improvvisando. Come confermano numerose testimonianze rilasciate durante le interviste, la percezione che il canto improvvisato sia un canto che sgorga spontaneo, improvviso, senza alcun preavviso ed in un contesto assolutamente informale è comune e diffusa. A questo proposito vorrei riportare di seguito un breve passaggio tratto dall'intervista a Ghjacumu Santu Guidoni:

Ma... il *chjam'è rispondi*, io lo preferisco quando si fa così a... al momento presente. Al caffè, al bar... non in maniera convenzionale, come l'altra sera, al museo... mi pare che sia un po' artificiale! Non è artificiale, ma non è mica... l'ambiente non... mi sta bene di più l'ambiente ristretto così, che... a fare spettacolo<sup>519</sup>.

La preferenza verso il canto improvvisato non organizzato è in questo caso lampante e lo è anche nel caso di un altro improvvisatore, Francescu Luciani, di cui riporto un breve estratto:

Dopo... la cosa del *chjam'è rispondi* di mettere... che organizza l'affare, mettersi al tavolino e improvvisare... un po' sì, ma... mica tanto. Ecco. Non è mica naturale per me, un affare così. Per me, il *chjam'è rispondi*, per esempio, bisogna che sia così, di modo... subitaneo, spontaneo, diciamo, eh, ecco<sup>520</sup>.

È da sottolineare, al tempo stesso, come sia Guidoni che Luciani fossero comunque presenti ad uno degli incontri tenutosi al museo nei giorni precedenti al rilascio dell'intervista. Questa frizione tra idea, preferenza e pratica mette in luce una contraddizione meritevole di essere indagata a fondo.

Al tempo stesso, possiamo individuare improvvisatori che auspicano, invece, una presenza del *chjam'è rispondi* ben più capillare e, dunque, molto radicata nel tessuto culturale dell'isola costellato di tanti eventi e manifestazioni già organizzate. In questo contesto, l'improvvisatore – tramite la connessione all'*Associu di u chjam'è rispondi*<sup>521</sup> –

---

<sup>519</sup> Intervista a Guidoni, 29/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Ma... il *chjama è rispondi*, io lo preferiscu quand'è si face cusì à... atto prisente. Al caffè, al bar... no di manera cunvezionale, cum'è l'altra sera, al museo... mi pare che sia un pocu artificiale! Non hè artificiale, ma ùn hè micca... l'ambianza ùn... mi cunviene più l'ambianza più à li stretto cusì, che... à fare i spettacolo».

<sup>520</sup> Intervista a Luciani, 19/10/2016 Traduzione dall'intervista originale: «Dopu...l'affare di u *chjam'è rispondi* di mette...che organizza l'affare, di mettersi à tavulinu... è impruvvisà... appena sì, ma... micca tantu. Eccu. Ùn hè micca naturale, pè me, un affare cusì. Per me, u *chjam'è rispondi*, per esempiu, ci vole che sia cusì, di modu... subitanu, spuntaneu, diciamu... eh, eccu».

<sup>521</sup> Cfr, Santucci 2022: 38, 46.

potrebbe presenziare ai numerosi eventi organizzati e partecipare attivamente all'offerta culturale dell'isola, con conseguenti ricadute sul proprio ruolo di attore culturale. Nel corso delle interviste emerge chiaramente una tensione tra questi due modi di praticare il *chjam 'è rispondi*, i quali prendono forma nel posizionamento (spesso ambiguo) nei confronti degli incontri di poesia improvvisata. Come già anticipato da Guidoni, tuttavia, il confine è assai sottile e la partecipazione o l'assenza non è sempre rivelatrice delle preferenze, ma implica ulteriori forze in gioco.

In definitiva, intorno all'organizzazione degli incontri di canto improvvisato si gioca oggi una disputa cruciale nel panorama del *chjam 'è rispondi* odierno e futuro, così come per quanto riguarda l'ottava rima centroitaliana. Concezioni e interessi diversi si scontrano ancora una volta, definendo più chiaramente le scelte dei singoli all'interno di un contesto in profondo mutamento.

#### **4.3.2. La Casa Musicale e il Podere Lio Banchi**

Nonostante le numerose differenze che abbiamo avuto modo di registrare tra i due eventi “di punta” delle tradizioni d'improvvisazione cantata, come Pigna da un lato e Ribolla dall'altro, assistiamo al tempo stesso ad una profonda e significativa convergenza nei contesti e nelle modalità di svolgimento dell'incontro poetico cantato. Questa risiede nel già più volte citato “secondo tempo” di Pigna, alla *Casa Musicale*, e al Podere Lio Banchi di Pianizzoli, in Maremma toscana. È infatti interessante segnalare – oltre che necessario al fine di contribuire alla completezza dell'informazione e dell'analisi – il fatto seguente: subito dopo l'incontro all'*auditorium* – della durata di due ore circa – è programmato (ufficialmente) uno spostamento degli improvvisatori e del pubblico interessato presso la *Casa Musicale*, un locale storico della “rinascita” di Pigna, nonché centro polivalente e ganglio di una rete ricettiva del paese, oltre che luogo di produzione artistica; vi sono infatti correntemente organizzate residenze, laboratori e *workshop* per un ventaglio assai ampio di arti performative.

In questa situazione, ove i poeti sono nuovamente seduti intorno ai tavoli de «la Casa Musicale où la soirée va se poursuivre de manière moins formelle autour d'un repas<sup>522</sup>», si può assistere nuovamente ai contrasti improvvisati. A proposito di questo, riprendiamo nuovamente alcune parole rilasciateci dall'improvvisatore Jacques Ferrari, che si esprime così: «Le soir à table, après, à huit heures qu'on passe à table, il n'y a pas de scène! On est à table, on mange, les gens... sont... toute la salle est pleine, et le gens se régalent» (Intervista

---

<sup>522</sup> Santucci 2022: 101.

a Ferrari, 11/10/2016). In questo passaggio ritroviamo dunque una piena conferma riguardo la preferenza di taluni improvvisatori nei confronti di un contesto circostante all'improvvisazione che sia il più informale e spontaneo possibile.

Siamo di fronte alla veste più informale della poesia cantata, per la quale numerosi poeti – come abbiamo visto precedentemente nelle parole di improvvisatori, anche giovani, come Luciani – riferiscono di preferirla e si sentirsi maggiormente a loro agio. Seguiamo ora l'attenta analisi che, dell'evento di Pianizzoli<sup>523</sup>, ci fornisce Giulia Giannini:

In questo genere di occasioni si cerca di ritrovare il clima delle occasioni di un tempo: momento conviviale in cui si ragionava in versi. Qui non c'è una giuria, non c'è un palco, non si assegnano i temi in contrasto, non c'è nessuno che spiega, introduce i poeti o i contrasti. Questo non significa che si tratti di un'occasione solamente spontanea, come potevano esserlo i raduni di antica memoria nelle osterie di paese; questa serata è resa possibile da un'organizzazione (da Domenico Gamberi, in questo caso) e il suo scopo è, anche, celebrare un'occasione. Tutto ciò si rifletterà nella strutturazione e nella forma che assumerà la conversazione in versi. Si comincia con le usuali ottave cosiddette di saluto, che in questo caso non avranno l'abituale contenuto e funzione. Qui il pubblico c'è, ma sembrerebbe trascurabile: non c'è la necessità da parte del poeta di presentarsi e di salutarlo, come avviene in moltissimi casi in altri generi di occasioni; tuttavia questo mantiene una parte del suo ruolo abituale: applaude alla fine di ogni intervento, ride delle battute, partecipa, ma fa anche altro: mangia, chiacchiera, si distrae. In realtà la partecipazione di un pubblico è sempre determinante per un evento di poesia in ottava rima<sup>524</sup>.

Sul tema cruciale del pubblico torneremo più avanti. Possiamo già comprendere come questi due contesti, quelli che si tengono alla *Casa Musicale* di Pigna e al Podere Lio Banchi di Pianizzoli, si avvicinino in maniera decisa nelle modalità di “azione” da parte dei poeti così come di “fruizione” da parte del pubblico di uditori. Seguiamo la riflessione di Giannini:

Sembra di una lampante evidenza che ciò che principalmente può differenziare questo tipo di occasioni da quelle da palco siano due fattori: il tempo e lo spazio agiti dai poeti. Qui non c'è limite stabilito da altri (per necessità organizzative, ad esempio), alle ottave a disposizione di

---

<sup>523</sup> «Il Podere di Pianizzoli in provincia di Grosseto è un luogo di grande importanza per l'ottava rima di oggi; nel passato era una *dispensa*, un piccolo emporio, come «un centro di irradiazione cui fanno capo le aziende di altre tenute limitrofe...vi si mangia...vi si gioca»; e soprattutto è il luogo dove vive la famiglia di Lio Banchi, poeta amatissimo, che proprio lì fu tra i promotori di una Scuola di poesia estemporanea, attiva per un breve periodo negli anni '90, nella quale lui e altri poeti provarono a trasmettere alle nuove generazioni le tecniche del canto all'improvviso. Ogni anno alcuni poeti si ritrovano a Pianizzoli attorno a un tavolo per ricordarlo, grazie anche alla passione e all'organizzazione di Domenico Gamberi, presidente dell'Associazione Culturale “Sergio Lampis” di Ribolla, che oggi è, in quell'area, promotrice di una quantità di attività relative al canto a braccio e che ha anche costituito, negli anni, un importante archivio documentario» Giannini 2011: 125. Apprendiamo inoltre, da una conversazione avuta con Cristina Ghirardini, che la moglie del defunto Lio Banchi, Vanda, che presiede ancora alle attività del podere, era nata in Corsica.

<sup>524</sup> Giannini 2011: 125.

ciascuno per esprimere un'idea in versi. Il tempo si dilata, assume caratteristiche che lo avvicinano all'ordinario: non segue la serrata e vincolante successione degli eventi poetici da palco. Non c'è un palco. Questo sembra garantire di per sé una maggiore libertà espressiva. [E ancora:] Anche qui a Pianizzoli si rispetta la ripresa di rima; un'offerta, che allaccia le ottave di uno a quelle dell'altro. In questa occasione, in più, il dialogo assume un carattere che non è solo di contrasto, di opposizione, perché non c'è un tema da portare a conclusione; non c'è la necessità, ottava per ottava, di destrutturare, screditare, segnalare le debolezze del discorso dell'altro. Chi canta si può rivolgere contemporaneamente a tutti i poeti come ad uno solo, rompendo quel tipo di interazione fissa e obbligata del contrasto. L'accesso alla parola non è vincolato dalle regole imposte nelle occasioni da palco: chi deve parlare e a chi, è decisione dei poeti stessi; così come quanto parlare<sup>525</sup>.

Grazie all'osservazione degli eventi di Pigna e di Pianizzoli, oltre alle trattazioni scientifiche dedicate (Santucci 2022, Giannini 2017), constatiamo come in questi due contesti si registri una fortissima convergenza di modalità e di caratteristiche che assume il canto improvvisato, arrivando quasi a coincidere, seppur con le diversità di partenza.

---

<sup>525</sup> Giannini 2011: 126-27.





## 5. I temi, le fonti, il retaggio

### 5.1. I contenuti del canto

Come abbiamo cercato di illustrare approfonditamente nel corso del primo capitolo, la pratica di cantare improvvisando in ambito italiano affonda le radici nel particolarissimo assetto politico e socioculturale dell'Italia prerinascimentale e rinascimentale, oltretutto legato a filo doppio alle cruciali innovazioni tecnologiche introdotte nella stampa<sup>526</sup>. Questo contesto è caratterizzato dall'ininterrotta e capillarmente diffusa circolazione colto/popolare di contenuti, forme, linguaggi della quale i *canterini* o *cantimpanca* hanno costituito la punta di diamante di un fenomeno diffuso su più vasta scala.

Lungi dall'immaginario che vorrebbe il poeta improvvisatore come attore puramente "orale", questi si è andato storicamente consolidando nella sua prassi e arte poetica proprio attraverso il costante confronto con un repertorio di opere letterarie *colte*<sup>527</sup> assai riconosciuto e delimitato (non oltre Marino o Giambattista Casti<sup>528</sup>), che ha persistito per secoli, con poche integrazioni, spesso di origine più schiettamente popolare<sup>529</sup> e successive

---

<sup>526</sup> La recente letteratura scientifica ha approfondito a dovere l'argomento. Cfr. i già citati Richardson et al. 2008; Salzberg 2010, 2014; Dall'Aglio, Richardson, Rospoher 2016; Degl'Innocenti 2008, 2014.

<sup>527</sup> D'Ancona (1878: 354) si esprimeva così in proposito: «Alla Musa popolare d'Italia non piace andare a piè nudi, stracciata e sucida: ella ama invece vestirsi panni da festa e da signora, e lavarsi nelle onde del mitologico Ippocrene».

<sup>528</sup> Abbiamo rilevato come questi due autori siano citati sia in Corsica che in Centro Italia.

<sup>529</sup> Ricordiamo le significative pubblicazioni Salani con storie in ottava rima (come la già citata *Vita di Giuseppe Moroni...*), ma anche altri libelli particolarissimi, come *La pastoral siringa* di Angelo Felice Maccheroni (1905). Su di lui Giannini (2011: 156): «Il poeta Angiolo Felice Maccheroni (1801-1882) era un pastore di Piedelpoggio, frazione di Leonessa (RI); compose la *Vita del Cappuccino san Giuseppe da Leonessa* e la *Pastoral Siringa ossia le Avventure dei Pastori*, entrambe molto amate e diffuse tra i poeti della zona. La storia anche, in parte, mitizzata e identificata come tale - di questo personaggio è spesso ricordata dai poeti a braccio: in particolar modo si pone l'accento sulla sua condizione di sostanziale analfabetismo, dalla quale si è, poi, riscattato per il tramite della poesia. Questa propensione alla poesia del Maccheroni, analfabeta, è anche portata ad esempio per dare fondamento all'opinione diffusa tra i poeti che la capacità di improvvisazione poetica sia, sostanzialmente e principalmente, questione di propensione naturale, talento, più che di studio». Ricci (1987: 70) argomenta: «a parte la sedimentazione di alcune formule e stereotipi di provenienza alta, la *langue* dell'ottava attinge le sue risorse al gran parco lessicale e sintattico della nostra letteratura maggiore dei secoli XIV-XVI, con latitudini approssimative comprese tra Dante e il Marino, includendovi anche la versione dell'*Eneide* di Annibal Caro e quelle ottocentesche in endecasillabi sciolti dei poemi omerici di Monti e Pindemonte (e rare puntate su Manzoni e Carducci, nonché sui poeti dei sussidiari scolastici)». Un'altra importante testimonianza, da parte del poeta improvvisatore Nello Innocenti riportato da Ranalli (2009: 196): «'Na cinquantina de volumi... c'era l'Ovidio, c'era l'Omero, il Virgilio, c'era il Dante, c'era il Tasso, c'era il Conti, c'era il Parini, c'era... Marino, Giambattista Casti, c'era Stecchetti, insomma c'erano un po' tutti quanti. C'erano i dizionari mitologici [...]»

all'“epoca d'oro” della letteratura cavalleresca. In questo capitolo, cercheremo di mettere maggiormente a fuoco i contenuti, i temi della poesia improvvisata, partendo proprio dalla messa a fuoco di questo retaggio letterario ampiamente condiviso. A titolo esplicativo, seguiamo questo passaggio di Kezich, che annette a guida d'esempio le ottave di un contrasto:

l'ottava popolare appare sempre direttamente indebitata con quella culta, in modo particolare con l'ottava dei cavallereschi e di certe traduzioni rinascimentali di Ovidio e di Virgilio. Per capire come si manifesta questa influenza, esaminiamo il testo di un “contrasto a braccio” improvvisato, tra i poeti Nello Landi e Edilio Romanelli, entrambi di area toscana. Il contrasto, registrato a Tolfa nel 1986, verte su un tema ‘classico’ che è stato assegnato a bella posta, e non senza una certa malizia: infatti, i poeti solitamente non gradiscono affatto temi di questo tipo, che sono i più difficili.

#### **1. Landi (ORLANDO)**

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

#### **2. Romanelli (RINALDO)**

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

#### **3. Landi (ORLANDO)**

*Chi troppo nell'amor ohimè ci crede  
La peggio guerra l'è che deve fare  
Eppoi quel tanto poco si concede  
E all'apparenza poi la ser chiappare  
Rinaldo che avea la stessa fede*

*La stessa donna poi da trattare  
O quante volte là nelle contrade  
Fummo costretti ad incrociar le spade*

#### **4. Romanelli (RINALDO)**

*Fra genti saragene e le nomàde  
Allora ti tremava quella terra  
Spavento attraversava alle contrade  
Spesse volte per far quel serra serra  
E ora ritorno alle cose che aggrade  
Il pensiero mi chiama il cor n'afferra  
Confesso è verità non è novella  
Anch'io amavo Angelica ch'è bella*

#### **5. Landi (ORLANDO)**

*Guarda nel cielo la divina stella  
Che solo là dei raggi concedeva  
Ma quanto a te Angelica se bella  
Non mi par che a te la riluceva  
Io andai col mio cavallo e con l'agnella  
Solo per te la spada si batteva  
E fu da te Angelica pur mia  
Che poi divenni un giorno alla pazzia*

#### **6. Romanelli (RINALDO)**

*E il dolore più grande che ci sia*

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

**7.Landi (ORLANDO)**

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

**8.Romanelli (RINALDO)**

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

**9.Landi (ORLANDO)**

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

**10.Romanelli (RINALDO)**

*Peggio di me è la tua sorte ria  
Ora di un'esperienza fai tesoro*

*Tu l'hai cercata per qualunque via  
Mentre dormiva in braccio di Medoro  
Anch'io dissi sarà la donna mia  
Ma ora ch'ho visto credi, non m'innamoro  
Perché il suo tradimento aveo capito  
L'aveva... tu sei l'amante e l'altro era marito*

**11. Landi (ORLANDO)**

Medoro là morente era ferito

**Romanelli (RINALDO)**

E tu gli aveste dato del perdono

**Landi (ORLANDO)**

Io non sapevo del suo grande invito

**Romanelli (RINALDO)**

Ma io sono perfetto e pazzo 'un sono

**Landi (ORLANDO)**

Se tu di quell'amore non hai ambito

**Romanelli (RINALDO)**

Non sento l'attraenza e né il risuono

**Landi (ORLANDO)**

Chi e nell'angelica inver non crede

Forse non ebbe amor non ebbe fede

**12.Romanelli (RINALDO)**

Tu eri in sua baña a sua mercede

**Landi (ORLANDO)**

Ed io confesso questo grande amore

**Romanelli (RINALDO)**

Ma chi concetto giusto non lo possiede

**Landi (ORLANDO)**

E allor tu fosti sol contraddittore

**Romanelli (RINALDO)**

Conosco dove amore ben risiede

**Landi (ORLANDO)**

La soluzione fu sol di dolore

**Romanelli (RINALDO)**

Ti lascio ad Angelica l'ancella

Perché Rinaldo la trovò più bella

Una attenta lettura di queste ottave, con tutte le “cupità” e sottigliezze, le allusioni e i doppi sensi più o meno compiuti delle sottili schermaglie dei due vati, servirà certamente di più di qualsiasi trattazione sull’argomento. A titolo di commento, noteremo solo il travaglio di ciascun poeta, verso dopo verso, per arrivare al punto, per riuscire a esprimersi in modo compiuto. Da questo punto di vista, siamo di fronte a documenti completamente orali [...] <sup>530</sup>.

Nello Landi ed Edilio Romanelli sono stati senza dubbio due tra gli esponenti di maggiore spicco nel mondo dell’ottava rima del secolo scorso, insieme a Vasco Cai, ma non solamente. Non ci dobbiamo stupire della loro vasta conoscenza della materia cavalleresca, né tantomeno della loro capacità di destreggiarsi abilmente fra i vari livelli di difficoltà richiesti all’improvvisatore sia sul piano contenutistico che metrico e prosodico. Tuttavia, questa loro padronanza e conoscenza non devono essere considerati come dei frutti isolati, quanto piuttosto il risultato di un lungo processo di sedimentazione, tanto collettivo quanto individuale, dato dalla perpetua confrontazione dei poeti con questi materiali poetici. Dal precedente estratto, comprendiamo quanto poeti di primo calibro, quali Romanelli e Landi, fossero sollecitati da temi del genere, costringendoli a mobilitare tutte le proprie conoscenze sull’argomento così come adottando varie strategie mnemotecniche al fine di condurre al meglio il contrasto, in ottemperanza all’alternanza rimica e agli obblighi di ripresa.

In ambito mitologico-cavalleresco, inoltre, siamo a conoscenza di un improvvisatore che si è ampiamente rivelato un maestro in questo campo di applicazione. Ci riferiamo, naturalmente, a Riccardo Colotti <sup>531</sup>, con cui Kezich ha collaborato per un lungo arco di tempo e di cui ha redatto pagine importanti sulla storia e la comprensione dell’argomento. Romanelli, nella sua ottava dedicata interna all’opera *400 poeti...* lo ricorda così:

---

<sup>530</sup> Kezich 1994: 35-6. Si tratta in questo caso di un episodio centrale del poema di Ariosto: l’amore di Orlando per Angelica e il furore suscitato in lui dalla gelosia quando lei gli preferisce Medoro. Il *contrasto* tra Orlando e Rinaldo simula, in un certo senso, la controversia tra i due eroi - resi così simili da essere quasi intercambiabili fra loro - in un avvicendamento che potrebbe ricalcare e anzi riprodurre la dinamica in atto fra i poeti stessi nel loro cantarne le gesta. La contrapposizione tra i due poeti consiste nel mostrare chi è più bravo a riassumere e analizzare *a memoria* gli episodi principali di un’epopea. Apprendiamo infine dal medesimo autore che tale *contrasto* venne stimolato in occasione della «lavorazione del film cortometraggio *‘Contadini e poeti’* (RAIUNO 1987 - ‘22), per la regia di Maurizio Ricci, nell’ambito della serie “Di paesi, di città...”, prodotta da ‘Ipotesi Cinema’ di Bassano del Grappa. Il film è stato girato a Tolfa e dintorni, durante la festività di Sant’Egidio, nel settembre 1986» .

<sup>531</sup> Dal sito aporie, <http://www.aporie.it/i-protagonisti/lazio/213-colotti-riccardo.html> (consultato il 28/05/2023): «Carrettiere e coltivatore diretto originario di Tarquinia (VT), nato nel 1900 e morto nel 1992, veniva soprannominato «il mago del mito e della storia narrativa» da Romanelli. Colotti fu un fine conoscitore della mitologia classica, di Dante e della "materia di Francia". Più versato nella composizione per iscritto che nell'improvvisazione dal palco, fu autore di svariate pubblicazioni tra cui "La capanna del vaccaro" (1934); "Storia di Fioravante e Dusolina" (1939). Nondimeno, fu anche protagonista, insieme al civitavecchiese Angelo Pezzi, più anziano, di un memorabile contrasto pubblico presso il Teatro Etrusco di Tarquinia (1936), dove si distinse uscendone vittorioso. Erede di un importante lascito librario del Marchese Falzacappa, in tarda età si produsse nella creazione di una lunga filza di "ottave cupe" di argomento mitologico, divenendo così, per la ricchezza dei suoi riferimenti letterari, uno dei protagonisti della ricerca di Kezich. Di natura molto schivo, e ancora avvolto, fino agli anni '80, nei panni frusti e scuri del vecchio contadino maremmano, Colotti si produceva in poesia solo nell'angolo più remoto di qualche fraschetta, al riparo da orecchi indiscreti. Amareggiato nell'intimo da un groviglio di vicende familiari non serene, mantenne sempre un contegno modesto e riservatissimo, all'ombra di una fede poetica che lo animava di uno zelo segreto e quasi religioso. Trascorse gli ultimi dieci anni a Pomezia, a casa di uno dei figli, in lento declino. Su di lui si vedano inoltre numerosi studi (Kezich 1986, 2013 e Colotti 2010)».

*Con piacere conviene vi descriva,  
 un poeta bravissimo ed amante  
 del mito, e della storia narrativa,  
 conosce ben Virgilio, Omero e Dante:  
 dotato di natura assai istintiva  
 tutto ricorda, e spiega nell'istante.  
 Dove cantò Colotti ebbe successo  
 peccato che con noi non venga spesso<sup>532</sup>.*

Colotti era considerato dai colleghi un vero e proprio specialista in materia mitologico-cavalleresca. Ha anche avuto modo di dimostrare un'elevata capacità analisi critica circa l'opera dantesca, ed in special modo del primo canto dell'*Inferno*. È nota ed è stata più volta esaminata la cosiddetta "*lectura dantis contadina*", riportata da Portelli<sup>533</sup> e Kezich<sup>534</sup>. Per esaminare più da vicino in cosa consiste questa approfondita conoscenza dell'opera e la straordinaria capacità analitico-interpretativa di Colotti ne riportiamo qui un estratto, ripreso ora dall'articolo di Omerita Ranalli già citato in precedenza:

Colotti recita il primo canto dell'*Inferno* illustrandone i significati allegorici in una lettura assai particolare, pervasa da una sorta di millenarismo politico in base al quale il veltro che verrà a far morire nel dolore la lupa (identificata con «il ricco») altri non è che il comunismo:  
 «Senti come gli dice de li ricchi: Vedi la bestia. Senti com'è politico quell'uomo? Lo leggono, tanti, e non sanno che leggono. Vedi la bestia. Vedi il ricco? [...] al poveretto il ricco lo fa trema'. Vedi come sente l'avvenire dei secoli?  
 [...] che il veltro verrà / che la farà morir di doglia. T'ha pronosticato, Dante. Ha da veni' un veltro che farà mori' di doglia il ricco. Sarebbe 'sto comunismo»<sup>535</sup>.

<sup>532</sup> Romanelli 1980: 83. La "chiusa" di Romanelli è piuttosto interessante. L'autore constata infatti la scarsa presenza del poeta di Tarquinia sulle "scene" dell'improvvisazione cantata. Sappiamo da Kezich (1986; così come nel più recente *Colloque Dante en Corse*), che Colotti si cimentò più diffusamente nella produzione scritta in ottave, provandosi solo sporadicamente nelle vesti dell'improvvisazione canora. D'altronde, non tutti i poeti, specialmente di così umile estrazione, solivano intraprendere lunghi viaggi interregionali per presenziare agli incontri di canto improvvisato. Colotti non è stato registrato fra i partecipanti né fra i presenti neanche alla già citata "gara" tenutasi a Roma EUR, nel 1967, in un luogo ben più vicino al suo domicilio. Una certa attitudine al continuo spostamento sulle scene, specialmente negli anni '70, '80 e '90 era, come accenna Franceschini (in Caocci e Macchiarella 2011: 65): «una dimensione [...] che riguarda [...] i cantori professionali sardi e i migliori improvvisatori toscani, come mostra la testimonianza di Nello Landi secondo cui "dall'Ottanta che andai in pensione per via dell'incidente, ero ancora più disponibile [per le serate di poesia] e rimediavo i' mese come andà a lavorà, anzi di più, che dico! Io durante l'estate e' rimediavo lo stipendio dell'anno (Garosi 2009, p. 39)»». Come avanzato da Ricci (1987) andava forse divaricandosi, in quegli anni, una pratica precipuamente "da palco", nella quale presenziavano con costanza specialmente alcuni poeti improvvisatori, da una ancora viva e piuttosto "da osteria" o "da circolo"?

<sup>533</sup> A. Portelli, *Riccardo Colotti, "Sarebbe 'sto comunismo". Una lettura Dantis contadina*, in "I giorni cantati", a cura del Circolo Gianni Bosio, I, 2, Firenze, La Casa Uscher, 1981: 25-33 (i materiali dell'intervista a Riccardo Colotti sono conservati in AFC, fondo Alessandro Portelli, serie Roma e Lazio, nastri REL057b, REL058a, REL060a, REL063b).

<sup>534</sup> *Colloque Dante: La poésie et la musique en Corse - Giovanni Kezich, 2021. Consultabile al seguente link: [https://www.youtube.com/watch?v=Qzg0vU\\_XSz0](https://www.youtube.com/watch?v=Qzg0vU_XSz0).*

<sup>535</sup> Qui, in Ranalli 2009: 202.

Consideriamo ora un ulteriore elemento, assai importante per la nostra indagine: a discapito della tendenza a considerare l’“esegesi dantesca” di Colotti come un fatto esclusivamente personale ed originale, avanziamo l’ipotesi che Colotti sia piuttosto interprete di un sentire comune e ampiamente condiviso in seno al suo ambiente. Questa considerazione nulla toglie alla considerazione sull’eccezionale conoscenza delle opere in questione da parte del poeta di Tarquinia; al contrario mette in luce un aspetto peculiare della “postura” del poeta. Al netto delle interpretazioni schiettamente personali, sembra qui delinearsi una peculiare caratteristica del poeta che – non meno che esprimere una propria opinione e giudizio di valore su un determinato argomento – è al tempo stesso capace di riassumere e desumere un pensiero collettivo di una data comunità. Ce ne dà conferma lo stesso Portelli, e la riprova consiste nella considerazione del pensiero di un altro poeta improvvisatore:

L’intervista di Valentini è interessante perché mostra che l’interpretazione politica del Veltro non solo è indipendente dalla politicizzazione di chi parla, ma addirittura dalla comprensione letterale del significato del termine, che per lui diventa una specie di verme. Conferma quindi la solidità di questo apparato simbolico, dove la sostituzione di Roma ai ricchi come spiegazione della lupa [come invece sostenuto da Colotti] favorisce il rovesciamento del giudizio di schieramento, nel momento stesso in cui ristabilisce la simmetria delle interpretazioni allegoriche (tre animali, tre città). Significativa infine la testimonianza sul fatto che questa spiegazione è più o meno di senso comune nel suo ambiente.

L’accostamento delle due interviste, in tempi e luoghi diversi, rivela dunque un’utilizzazione popolare di Dante che circola per canali del tutto sconosciuti alle istituzioni letterarie<sup>536</sup>.

Questo caso sembra confermare una volta di più come i poeti improvvisatori si pongano – nel corso dei secoli – come specifici divulgatori e “disseminatori” di alcuni contenuti propri alla letteratura culta italiana ed europea. Questi svolgono, come detto, un ruolo di raccordo e d’interpretazione della “lezione” dei poeti antichi di riferimento. Si tratta di materiale che viene costantemente plasmato e riattualizzato a seconda del contesto individuale e collettivo nel quale il poeta si situa. A sua volta, questi assume il compito di “traduttore” delle istanze collettive, nonché veicolo delle stesse.

In questa dinamica, la forma dell’ottava ha costituito morfologicamente lo strumento per eccellenza di questa circolazione. Non è un caso che questo assetto metrico sia largamente attestato anche in Corsica, seppur con un numero sensibilmente minore di fonti a nostra disposizione, rispetto al contesto centro italiano. Ma non è solo nell’assetto metrico

---

<sup>536</sup> Portelli 1981: 31-2.

che va ricercata questa postura e continuità, tutt'altro. Questa va ricercata nella già dimostrata e attestata circolazione dei medesimi materiali poetici presso la popolazione isolana, così come in un'esplicita consapevolezza da parte degli attori sociali di collocarsi sulla scia di una lunga tradizione poetica, in un *continuum* socioculturale di estrema rilevanza.

### **5.1.1. Tra Colotti e Sarocchi...**

Come ribadito, risulta impossibile nel quadro di questa ricerca affrontare l'analisi delle tradizioni di poesia cantata rinunciando all'interrogazione intorno alla circolazione e ricezione dantesca – e più in generale della letteratura cavalleresca, perlopiù in ottave - in seno agli ambienti schiettamente popolari. Indagine di cui abbiamo dato conto dei termini estremi di riferimento nel corso dei capitoli precedenti. Presso questi contesti, sia in Centro Italia che in Corsica, l'improvvisazione poetica ha conosciuto la sua più vasta e capillare cassa di risonanza e veicolo di trasmissione in maniera pressoché ininterrotta lungo svariati secoli.

In quest'ottica, la particolare traiettoria poetica di Riccardo Colotti – oltre a valida testimonianza di questa particolare ricezione - ci introduce ad un elemento ulteriore, che ritroveremo in parte anche nel contesto corso (ma non solamente).

Si tratta dell'esistenza – in ambito poetico popolare – di una particolare sensibilità nei confronti del linguaggio “enigmatico”, che sembra tradire un approccio “iniziativo” all'arte poetica popolare<sup>537</sup>. Per quanto riguarda il contesto centroitaliano, ci riferiamo nello specifico a quella straordinaria produzione scritta di “ottave cupe<sup>538</sup>” a soggetto primariamente mitologico ad opera dello stesso Riccardo Colotti. Si tratta di una lunga concatenazione di ottave con riferimenti spesso volutamente enigmatici e criptici, con vasto e profondo riferimento al materiale cavalleresco, mitologico, oltreché dantesco. Si tratta di una conoscenza tutt'altro che episodica, ma anzi sedimentata e plasmata con destrezza. Nel merito, ci informa Giovanni Kezich:

Della qualità di questo sapere fa peraltro buona testimonianza una colonna di centosei *Ottave cupe* composte nel 1981, [...], sotto forma di complessi indovinelli in rima sulla materia

---

<sup>537</sup> Avanziamo una riflessione in proposito: forse questo elemento ha giocato un ruolo nella spesso lamentata percezione che i poeti improvvisatori costituissero un circolo chiuso e impenetrabile? Si tratta di un elemento che riaffiora spesso nell'analisi di Santucci, che ricorda come nelle generazioni passate fosse tutt'altro che immediato maturare lo *status* di poeta improvvisatore e – di conseguenza – di poter *contrastare* regolarmente con i *tercani* della poesia improvvisata in Corsica.

<sup>538</sup> Per “cupe” s'intende qui “oscure”, “enigmatiche”, il cui significato profondo è celato, nascosto e pertanto da decifrare.



d'Ovidio, sul cavalleresco e sulla Bibbia. Un'opera raffinata e complessa che può sfidare il sapere di qualsiasi specialista accademico<sup>539</sup>.

Se Colotti è stato un eccezionale interprete di questo “filone” interno alla “poesia popolare” siamo persuasi che questi non costituissero un caso isolato, ma piuttosto la punta di diamante nella conoscenza di questo specifico “campo” mitologico-cavalleresco, come riconosciutogli per esempio da Romanelli nell'ottava a lui dedicata riportata in precedenza (Romanelli 1980: 83).

D'altronde, sappiamo che la conoscenza di questo vasto repertorio fosse ampiamente diffusa<sup>540</sup> e che, anzi, questa fosse la principale materia del contendere in poesia, specialmente quando un aspirante improvvisatore si affacciava “sulla scena” delle osterie e delle altre occasioni d'elezione dell'improvvisazione poetica. Come ci informa Maurizio Agamennone:

Nella documentazione sonora disponibile e in letteratura – più raramente nella tradizione viva – si rileva ancora una condizione peculiare di confronto poetico estemporaneo, comunque meno frequente e, forse, più spettacolare: consiste nel venire a contrasto intorno ad un poema epico tratto dalla letteratura cavalleresca, oppure intorno alle gesta e agli eroi di un episodio circoscritto

---

<sup>539</sup> Colloque Dante: La poésie et la musique en Corse - Giovanni Kezich, 2021. Consultabile al seguente link: [https://www.youtube.com/watch?v=Ozg0vU\\_XSz0](https://www.youtube.com/watch?v=Ozg0vU_XSz0).

<sup>540</sup> Sulla materia di Ovidio, per esempio, sono di estremo interesse le registrazioni gentilmente rilasciateci da Francis Biggi. Si tratta di materiale raccolto da Diego Carpitella e Tullio Seppilli, in una campagna di ricerche effettuata tra 9 e 16 dicembre 1956, depositate in seguito presso gli archivi di etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. La data della registrazione di questi brani è il 12 dicembre 1956, l'interprete Alessandro Mattei. Il materiale appartiene alla raccolta n. 33 Umbria degli Archivi. I brani furono peraltro per un certo tempo disponibili sul sito del CEDRAV, per essere poi inseriti nel CD che accompagnava il volume curato da Piero Arcangeli e Valentino Paparelli *Le registrazioni di Diego Carpitella e Tullio Seppilli (1956)* Roma, Squilibri 2013. In queste registrazioni, Alessandro Mattei, a Coldipecchio (PG) declama con pochissime variazioni testuali rispetto all'originale un'ottava delle *Metamorfosi* nella popolarissima riduzione in ottava rima a cura di Anguillara (1561). L'ampia circolazione di questo riadattamento in ottave dell'opera ovidiana viene spesso ricordato dai poeti ed è frequentemente attestata cfr. Kezich 1986. Il passaggio cantato da Mattei è il seguente «*La tenera fanciulla, et innocente / Tutta lieta cogliea questo, et quel fiore, / E quinci, e quindi havea le luci intente, / Correndo à quei, c'havean più bel colore. / Quest'era il maggior fin de la sua mente, / D'haver fra le compagne il primo honore. / In tanto il novo amante, ch'io vi narro, / L'afferrò un braccio, e la tirò su'l carro*» consultabile su <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-v/ratto-di-proserpina/fonti-rinascimentali/prosfr12/> (consultato il 9/6/2023). Ad opera del medesimo interprete, è stato raccolto un altro documento sonoro, si tratta del cosiddetto canto di Erminia, (*Gerusalemme Liberata*, VII, 1-22): Riportiamo qui le porzioni del canto trascritte, sottolineando le variazioni dell'esecutore rispetto al testo. Noteremo anche l'inversione di alcune strofe rispetto alla loro successione originaria: «1. *Intanto Erminia infra l'ombrose piante / d'antica selva e dal cavallo è scòrta, / non più governa il fren la man tremante, / e pareva quasi pur tra viva e morta. / Per tante strade si raggira e tante / il corridor ch'in sua balia la porta, / e ch'al fin da gli occhi altrui pur si dilegua, / ed è soverchio ormai ch'altri la segua.* 3. *Corse tutta la notte, e tutto il giorno / errò senza consiglio e senza guida, / non udendo o vedendo altro d'intorno, / che le lagrime sue, che le sue strida. / Ma ne l'ora che 'l sol dal carro adorno / scioglie i corsieri e in grembo al mar s'annida, / giunse del bel Giordano a le chiare acque / e scese in riva al fiume, e qui si giacque.* 5. *Non si destò fin che garrir gli augelli / non sentì lieti e salutar gli albori, / e mormorar il fiume e gli arboscelli, / e con l'onda scherzar l'aura e co i fiori. / Apre i languidi lumi e guardò a quelli / alberghi solitari de' pastori, / e par le voce udir tra l'acqua e i rami / ch'a i sospiri ed al pianto la richiami.* [lo ripete una seconda volta, invariato] 4. *Cibo non prende già, ché de' suoi mali / solo si pasce e sol di pianto ha sete; / ma 'l sonno, che de' miseri mortali / è co 'l suo dolce oblio posa e quiete, / sopì co' sensi i suoi dolori, e l'ali / dispiegò sovra lei placide e chete; / né così cessa Amor con varie forme / la sua pace turbar mentre ella dorme.* 6. *Ma son, mentr'ella piange, i suoi lamenti / rotti da un chiaro suon ch'a lei ne viene, / che sembra ed è di pastorali accenti / misto e di boscherecce inculte avene. / Risorge, ella si rizza a passi lenti, / e vede un uom canuto a l'ombre amene / tesser fiscelle a la sua greggia a canto, / ed ascoltar di tre fanciulli il canto».*

dell'epica cavalleresca, piuttosto che su un tema chiuso costruito in termini oppositivi [...]. In questa cornice, ai contendenti si richiede una conoscenza profonda degli avvenimenti narrati e un impegno considerevole nella ricostruzione delle vicende eroiche. D'altra parte, è bene ricordare come, nell'immaginario dei poeti estemporanei, siano ben presenti e saldamente ancorati alcuni dei temi più suggestivi della poesia epico-cavalleresca rinascimentale e della poesia fantastica del mondo antico, con una competenza intorno a personaggi, linee di discendenza, gesta eroiche, relazioni e ruoli, che appare sorprendente<sup>541</sup>.

La lunga tradizione di circolazione di materiale epico-cavalleresco, così come mitologico e *culto* rinascimentale, capillarmente attestata nei secoli, legittimava e costituiva il vero e proprio banco di prova, il primo ambito sul quale gli aspiranti poeti dovevano dar prova della loro conoscenza al riguardo, in una sorta di rito di passaggio<sup>542</sup> che conduceva l'aspirante improvvisatore dalla fase di apprendistato alla vera e propria attività e *status* di poeta.

Una conferma importante è presente in Giannini (2011: 159-60, *cit. segg.*), attraverso le testimonianze dei poeti stessi. In questo caso, Fortunato Aloisi<sup>543</sup> che si esprime in proposito:

A la base de la poesia c'è la creazione. La poesia va creata, non copiata, non recitata insomma... Gli argomenti di allora erano maggiormente su questi libri: l'*Orlando Furioso*... la *Gerusalemme Liberata*, la *Divina Commedia*... c'era pure qualcuno che aveva letto i poemi del Cavalier Marino... E le sfide trattavano questo: Dove è nato Orlando, come si chiama la spada di Tizio... Ecco per questo motivo erano portati magari a passare delle ore sui libri, perché allora il libro che andava proprio di moda... era la *Gerusalemme Liberata*, perché non era molto profondo come pò essere la *Divina Commedia*, ma era molto ricamato... Se questo qui fosse come un buon panno, come una buona stoffa: sì, è una buona stoffa, se è ricamata è molto più bella: quindi, diventa buona e bella. E così era la poesia, a mio avviso, quella della *Gerusalemme Liberata*, non era un poeta... non è un poeta, diciamo, alla pari de qualche altro poeta, però è molto ricamato insomma. E questo ricamo serviva appunto a ricamare anche il verso loro. Allora chi era

---

<sup>541</sup> Agamennone 2002: 178-79.

<sup>542</sup> Antonelli Ricci (1987: 66) ci fornisce un caso esemplificativo di entrambi i piani qui in esame: lo studio approfondito su tema mitologico, e la conseguente funzione "iniziativa" che un contrasto ben condotto su tali argomenti sancisce sul poeta: «Fino al giorno in cui una occasione, più o meno fortuita, scatenava l'irruzione sulla scena di un nuovo personaggio, non più semplice apprendista, ma nuovo poeta, cosciente della forza del proprio canto: "La prima volta che cominciai a cantare, me ricordo che c'era un forestiero, era 'n guardiano che stava a la Rocca. E allora me chiamò 'sto Sante Fiorini e mme disse 'Fajje 'n po' qualche ottava!' Ma 'l cavalleresco io lo sapevo come la favola de Cappuccetto rosso. Lo sapevo tutto a memoria. [...]» (Meloni). «Doppo sett'otto ggiori so' rivenuti. E la prima domanda che m'hanno fatto è stata questa: 'Se' pronto a cantare?' dico 'Io so' pronto. Cantamo'. E abbiamo fatto qualch'ottava così, de presentazione. Ho visto che fra de loro se davano 'n po' 'na guardata, no? "Questo cià ppreso 'n giro, la settimana scorsa, oppure (...) E ssemmo entrati nel canto dell'*Eneide* (...) Siccome 'l canto era a lo stesso livello, a mme è venuta l'idea, così, per caso, no?, di domandare 'Di chi era il guanto che indossava Larete? E quanto pesava?' E loro non me l'hanno saputo dire e la serata l'ho vinta io, per quella sera» (Mezzetti)»

<sup>543</sup> Fortunato Aloisi (1920), poeta di Terzone di Leonessa (RI), in Giannini 2011: 160.

innamorato de improvvisare versì era portato naturalmente a leggere, perché c'avea da imparare qualcosa.

Ed il commento di Giulia Giannini:

L'accrescimento delle conoscenze individuali, che aveva come fine il perfezionamento delle capacità di improvvisazione poetica - di estrema importanza soprattutto in un recente passato in cui l'interrogazione sui classici era pratica diffusa e, spesso, decretava se qualcuno potesse assumere o meno lo *status* di poeta, come descritto da Aloisi - era considerata una pratica di una certa rilevanza sociale, soprattutto se inserita in un contesto storico caratterizzato, spesso, da necessità pratiche e difficoltà economiche.

Disponiamo di numerose testimonianze che affermano che a decretare l'appartenenza alla folta schiera di improvvisatori era in molti casi proprio la profonda conoscenza di questi testi. Di seguito un estratto di Antonello Ricci:

La cultura del poeta si misurava, un tempo, nelle *gare di osteria, sfide a bravura, basate sulla memoria dei poemi classici letti*: [corsivo originale]

*Allor nell'osteria c'era un richiamo  
anche se un po' scadente fosse il vino  
si cantava di Tisbe e di Piramo  
di Olindo di Sofronia e di Aladino  
del gran pastor di Troia di Priamo  
la crudel morte del conte Ugolino  
di Ulisse di Penelope e dei Proci  
diciamo pur sperperator feroci. (Alessandrini)<sup>544</sup>.*

Quest'ottava specifica del poeta Delo Alessandrini illustra chiaramente l'“orizzonte” mitologico-letterario nel quale si situavano i poeti improvvisatori; condizione solo in parte mantenuta nel contesto odierno.

«Una volta, se cantava 'n po' sul zapere (...) diventava una gara de memoria, ossia, chi cciaveva la memoria più bbona se ricordava de ppiù sui vecchi, sui vecchi scritti, su dDante, Virgiglio, Omero, Tasso, Ariosto (...) Si prendeva un campo, no?, sulla *gGerusalemme libberata*, sull'Ariosto, che sso?, *Orlando innamorato*, oppure, *Orlando furioso* e ddiventava una gara di

---

<sup>544</sup> Ricci 1987: 78.

memoria. Il primo che faceva uno sbaglio veniva incastrato e per quella sera non cantava più, perché era perditoro» (Mezzetti)<sup>545</sup>.

Si tratta di un vero e proprio *pantheon* di testi “classici”, il quale costituiva il diretto ed esplicito riferimento dei poeti estemporanei, tanto omogeneo e storicamente delimitato quanto profondamente condiviso. Tale condivisione consentiva a ciascun poeta di confrontarsi attivamente – specialmente col canto dell’ottava – con i contenuti, le vicende e quanto reperibile nei suddetti testi, e rielaborandoli originalmente ciascuno secondo le proprie sensibilità. Ancora Antonello Ricci:

I poeti erano, in genere, profondi conoscitori (anche se *sui generis*) dei testi classici: su di essi esercitavano la propria memoria e addestravano le proprie capacità combinatorie, arrivando a riutilizzarne ampi frammenti, in occasioni d’improvvisazione, in chiave formulaica (emistichi, parole-rima, soluzioni ad effetto): «Studiavo 'l libro ma doppo mica dicevo le parole del Tasso, dicevo a modo mio, a creazione mia dicevo, mica dicevo le parole del Tasso» (Colotti)<sup>546</sup>.

Tutto questo materiale andava a costituire materia per l’improvvisazione e la creazione poetica<sup>547</sup>, sia sul piano del *canto a poeta* che della produzione più propriamente letteraria che i “poeti popolari” hanno sovente affidato alla scrittura. Si tratta di un ulteriore punto a sfavore della teoria che vorrebbe questi attori sociali come necessariamente analfabeti o, ancora più vagamente, “poeti orali”.

Come Riccardo Colotti, anche Natale Sarocchi, in arte *Natalellu di Rusiu*, è stato maggiormente riconosciuto come poeta e produttore di testi scritti anziché come improvvisatore, benché probabilmente solesse improvvisare sporadicamente. Ricorrendo ancora alla principale fonte di cui disponiamo in proposito, la monografia dedicata al poeta da parte di Benedettu Sarocchi, apprendiamo quanto segue:

Natalellu si è sempre definito “poeta”, anche se i coetanei hanno spesso aggiustato “letterato” ai suoi titoli. [... tuttavia] la gente ha sempre riconosciuto in Natalellu “il poeta di Rusiu”. Quando

---

<sup>545</sup> Ricci 1987: 78.

<sup>546</sup> Ricci 1987: 78.

<sup>547</sup> È Françoise Graziani ad aver raccolto una testimonianza in merito: Jean-Luc Moretti, di Morosaglia (*Haute Corse*), afferma infatti di aver sentito declamare da un pescatore di Propriano (*Corse du Sud*) interi passi della *Commedia* di Dante, affermando di farlo per preparazione e allenamento all’improvvisazione poetica; non possiamo escludere che tale pescatore fosse italiano o di origini italiane. Analogamente, abbiamo già ricordato della testimonianza raccolta invece da Jean-Paul Poletti circa un pastore di Guagno (*Corse du Sud*), il quale anch’esso ricordava a memoria alcuni passi del *Purgatorio*. Si tratta di un argomento approfondito da Graziani F. 2004; cfr. anche: Françoise Graziani, “Ricorditi, lettore”: un canto per la transumanza (*Purgatorio XVII ~ con canti còrsi*) 6 novembre 2013. Ottava *Lectura Dantis* del ciclo promosso dall’Istituto di studi italiani (ISI) dell’Università della Svizzera italiana (USI) nell’anno accademico 2013-2014, consultabile al link seguente: <https://www.youtube.com/watch?v=OzMFG7lhTIM> (consultato il 05/06/2023).

diciamo “poeta”, bisogna non confondere con “improvvisatore”. Sappiamo dai vecchi che l’anno conosciuto che Natalellu non era poi tanto un improvvisatore<sup>548</sup>.

Riteniamo di non doverci interrogare troppo in questa fase intorno a un’ipotetica diatriba tra le due diverse diciture di poeta o improvvisatore. Sarocchi, in ogni caso, non afferma categoricamente che Natalellu non improvvisasse in rima, semplicemente che questa non fosse la sua attività principale. Tale elemento non ci impedisce affatto di prenderlo in considerazione in questo contesto, poiché anche Colotti ha prodotto più materiale poetico affidandolo alla carta (sia stampata che manoscritta) che ai magnetofoni nelle vesti di improvvisatore. Consideriamo che si tratta di due facce della medesima medaglia, e – in una comunità in cui determinati valori poetico-letterari sono ampiamente condivisi e diffusi – poco importa sapere se tale o talaltro interprete “esercitasse” la sua conoscenza poetica in canto o piuttosto affidandosi alla scrittura. In ogni caso, quello che qui ci interessa è la condivisione di un retaggio comune, largamente diffuso e capillarmente reinterpretato nelle produzioni poetiche sia scritte che orali e improvvisate. D’altronde, Sarocchi adottava ampiamente tutte le varie forme della metrica “popolare”, la medesima degli improvvisatori – sestine di ottonari *in primis*, oltreché le terzine dantesche e i sonetti – confermando nettamente l’appartenenza in seno ad uno stesso orizzonte culturale e poetico, definito ma fruibile e malleabile.

Infine, avanziamo un’ipotesi a riguardo: in continuità con la riflessione di Giulia Giannini sulla relazione tra lo *status* di poeta e la dimostrabile e comprovata conoscenza delle fonti “classiche”: potrebbe essere proprio questa la ragione per la quale Natalellu era unanimemente considerato “*u poeta di Rusiu*”?

Intendiamo qui ritornare, tuttavia, al carattere “enigmatico” appena accennato in precedenza, rilevando quanto questo elemento si saldi profondamente proprio alla conoscenza di alcuni autori “classici”, in un parallelismo davvero rilevante – a nostro avviso – con il caso di Colotti. Ricordiamo ulteriormente che i casi qui presentati – Colotti e Sarocchi – non devono essere considerati come casi unici ed eccezionali, quanto piuttosto come esponenti sì rimarcabili e rilevanti, ma i cui caratteri peculiari sono ampiamente condivisi e diffusi in seno alle rispettive società. Si va delineando una volta di più quel

---

<sup>548</sup> Traduzione dall’originale, Sarocchi 1992: 15-6: «Natalellu s’hè sempre dettu “pueta”, ancu s’è altri cuetani anu aghjustatu “litteratore” à i so titoli. [...] a ghjente hà sempre ricognisciutu in Natalellu Sarocchi “u poeta di Rusiu” [...]. Quando dimu “pueta”, bisogna à ùn cunfonde cù “impruvisatore”. Sapemu chi i vechji chi l’anu cugniscutu chi Natalellu ùn era micca tantu impruvisatore».

particolare *continuum* colto-popolare corso-centroitaliano che ha sotteso alla prassi d'improvvisazione poetica lungo un articolato dipanarsi dei secoli.

È particolarmente rilevante constatare come un certo gusto per il linguaggio “oscuro” ed enigmatico caratterizzasse questi contesti di “poesia popolare”. Dopo l'opera intitolata *ottave cupe* di Colotti, apprendiamo che Sarocchi è potuto entrare in possesso di un libro importante (la sua scelta ricadrà su un testo in particolare) proprio risolvendo un “sonetto enigmatico” pubblicato su una rivista locale. Seguiamo le parole di Benedettu Sarocchi, che debutta così:

«Natalellu Sarocchi aveva sempre un libro di Dante in mano». Questo libro lo aveva vinto trovando la soluzione a un “sonetto enigmatico” pubblicato in un “*bugiardellu*”. Aveva vinto il corrispettivo di dieci franchi in libreria e, così, aveva scelto “La Divina Commedia” di Dante Alighieri. [L'autore specifica inoltre (ivi: 46): *bugiardellu*, “*L'almanaccu del pescator di chiaravalle*” era più conosciuto nei paesi sotto al nome di “*u bugiardellu*”. C'era scritto sopra: “*ad uso della Corsica, colla giunta di puesie giogose e varii proverbj Corsi*”] [...]. Quest'almanacco, di lingua italiana, proponeva tutti gli anni un “sonetto enigmatico” (persino due, in certe annate) ai suoi lettori. Questo sonetto era un indovinello: bisognava trovare una parola. Si sa che questo almanacco era molto conosciuto in *Rusiu* visto che Natalellu non era certo il solo del paese a ritrovare la soluzione all'enigma<sup>549</sup>.

Sebbene in questo caso non si trattasse di enigmi circa la materia cavalleresca o di ambito mitologico, possiamo riscontrare la medesima sensibilità e gusto intorno a indovinelli ed enigmi. Ci permettiamo a proposito di rilevare che questa prassi è lungi dall'essere esclusiva di questi due contesti; ne è attestata una “variante” specifica anche in Sardegna, per la quale Maria Manca descrive:

Le Campidano pratique *la gara poetica a fini serrau*: cette forme prévoit un sujet secret que le public et le poète rival doivent découvrir pendant la performance. La *gara* avec un sujet connu des participants est dite *a fini apertu*. En Gallura, les *albureas* sont des messages versifiés sous forme d'énigmes qui attendent des réponses rimées<sup>550</sup>.

---

<sup>549</sup> Traduzione dall'originale, Sarocchi 1992: 46: «“Natalellu Sarocchi avia sempre un libru di Dante in manu”. Stu libru, u s'avia vintu truvendu a suluzione di u “sunettu enigmaticu” publicatu in u bugiardellu. Avia vintu per dece franconi di libreria è avia sceltu “La Divina Commedia” di Dante Alighieri. P.23 (bugiardellu, L'almanaccu del pescator di chiaravalle” era più cugnisciutu in i paesi suttu à u cugnime di “u bugiardellu”. Ci era scrittu nantu: “ad uso della Corsica, colla giunta di puesie giogose e varii proverbj Corsi” [...] 'St'almanaccu, di lingua taliana, propunia tutti l'anni un “sonetto enigmatico” (ancu duie, certe annate) à i so lettori. Stu sunettu era una induvinella: ci vulia à truvà una parolla. Si sà chì st'almanaccu era assai cugnisciutu in Rusiu postu chì Natalellu ùn era micca u solu di u paese à truvà l'enigma».

<sup>550</sup> Manca 2009: 14.

Come constatiamo, si tratta di una modalità ampiamente condivisa, almeno presso le prassi “tirreniche” di poesia cantata e improvvisata. Alessandro Portelli, a questo proposito riflette come:

Questo atteggiamento ambiguo verso il linguaggio si ripercuote sulla concezione della poesia. Se è vero che la difficoltà della poesia propone il gusto della decodifica, della decifrazione, questo dipende anche dall’idea che il linguaggio poetico sia essenzialmente linguaggio in codice, che significhi sempre un’altra cosa da quella che appare, che la sua cupità [*sic*] sia più un modo di nascondere che un effetto di complessità<sup>551</sup>.

Ci si configura come particolarmente saliente la congiuntura che vede così apparentati Sarocchi e la sua conoscenza dantesca (già attestata nel corso della prima parte dell’elaborato), con la “*lectura dantis* contadina” di Riccardo Colotti.

Ma l’opera dantesca non è l’unico riferimento del poeta *rusincu*. Quest’ultimo, anzi, sembra collocarsi sulla medesima scia dei poeti italiani, confrontandosi regolarmente con gli argomenti tratti dalla letteratura cavalleresca, e da questi ne traeva spunti per la propria produzione poetica. Non dobbiamo infatti scordare che:

In qualità di letteratura italiana, gli scritti di Dante non devono essere considerati come l’unica referenza di Natalellu. È risaputo che posto hanno avuto in Corsica i poeti del rinascimento italiano come *l’Ariostu*<sup>552</sup> o *Turcatu Tassu*<sup>553</sup> (Torquato Tasso). Per quanto riguarda Ludovico Ariosto (1474-1533), si possono trovare passaggi precisi in cui questi assurge a referenza nell’opera di Natalellu; sappiamo che i canti dell’“Orlando Furioso” erano conosciuti in tutta la Corsica e, fino all’inizio di questo secolo [XXesimo *n.d.a.*] pure nella zona di *Rusiu*. [... Nello stesso modo,] i canti della *Gerusalemme liberata* di *Torcato Tasso*<sup>554</sup> (1544-1595) erano conosciuti a *Rusiu* e nei dintorni, all’epoca di Natalellu. Sappiamo da Michele Federici che questi canti Natalellu li conosceva<sup>555</sup>.

---

<sup>551</sup> Portelli 1981: 30.

<sup>552</sup> Portiamo l’attenzione sull’adozione delle nomenclature in termini “emici”. A testimonianza della “domesticità” di questi riferimenti, percepiti come estremamente familiari e - benché allogeni - ampiamente riconosciuti e immediatamente tradotti.

<sup>553</sup> Vedi nota precedente.

<sup>554</sup> Vedi nota precedente. Peraltro, qui l’autore adotta una via intermedia: nome in corso e cognome in italiano. Soluzioni di questo genere sono frequentissime in Corsica.

<sup>555</sup> Traduzione dall’originale, Sarocchi 1992: 26: «In qualità di letteratura taliana, i scritti di Dante ùn deve essenu pigliati cum’è l’unica referenza di Natalellu. Si sà a piazza ch’elli anu avutu in Corsica pueti di u rinascimentu talianu cum’è l’Ariostu o Turcatu Tassu (Torquato Tasso). Per ciò chì hè di Lodovico Ariosto (1474-1533), si ponu truvà punti precisi chì facenu referenza à ellu in l’opera di Natalellu; si sa chì i canti di l’“Orlando Furioso” eranu cugniscuti in tutta a Corsica è, sin’à l’entre di stu seculu, in u circondu di Rusiu [... ] i canti di a Gerusalemme Liberata di Torcato Tasso (1544-1595) eranu cugniscuti in Rusiu è in lu circondu à l’epica di Natalellu. Sti canti, sapemu da Michele Federici chì Natalellu i cugniscia».

La traiettoria e produzione poetica di Natalellu ha il grande merito di donarci uno spaccato della società e cultura corsa del tempo, così avara di fonti e documenti che ci permettano di approcciare l'argomento. Tuttavia, sono ormai numerose – come ampiamente citato anche in precedenza – le testimonianze della diffusa e capillare trasmissione e conoscenza, da parte del ceto contadino o più genericamente *paisano* corso, delle opere *culte* di riferimento: dal caso del prete Guglielmo Guglielmi di Piazzole d'Orezza a Natalellu Sarocchi di Rusiu.

In questo contesto, spiccano le analogie dei componimenti di Sarocchi, come “*U sognu*”, in ventisei sestine di ottonari, e i già citati *Inferni*, con la produzione manoscritta di Colotti “Un mio sogno”, così come “Un viaggio agl’inferi insieme con l’indovino Calcante”<sup>556</sup>. Se nell’un caso erano:

scritti a mano su quaderni e su fogli sparsi, anche di risulta, questi poemi venivano sciorinati dall’autore, recitati, o in qualche caso anche cantati in qualche angolo remoto delle osterie paesane davanti a sodali di pari censo<sup>557</sup>;

nell’altro,

[Natalellu] scriveva le sue poesie e, certe volte, le leggeva o declamava a mente, forse per quelli che non sapevano leggere e anche perché non aveva il tempo di farne le copie così come avrebbe potuto fare oggi. Natalellu non aveva fatto stampare i suoi scritti ma alcuni furono comunque pubblicati a stampa e c’è da credere che, quando il numero de “*A Tramuntana*” arrivava in paese, i *Rusinchi* lo portavano per ogni casa, solamente per poter leggere la poesia di “*ziu Natalellu*”<sup>558</sup>.

Le similitudini sono molto numerose e ci sembra di poter confermare una volta di più quest’estrema affinità di contesti, laddove questa costituisce il retroterra delle tradizioni d’improvvisazione poetica in ottava rima e *chjam’è rispondi*.

Inoltre, potremmo avanzare l’ipotesi - già avallata da Ricci (1987) e Giannini (2017) - che nel contesto poco alfabetizzato a caratterizzazione bracciantile/agricola o proletaria che contraddistingue il mondo dell’ottava (come visto, specialmente nel Lazio); o alla spiccata vocazione agro-pastorale tipica della Corsica, l’avvicinamento a certi determinati testi

---

<sup>556</sup> Entrambi citati da Kezich Colloque Dante : La poésie et la musique en Corse - Giovanni Kezich, 2021. Consultabile al seguente link: [https://www.youtube.com/watch?v=Qzg0vU\\_XSz0](https://www.youtube.com/watch?v=Qzg0vU_XSz0).

<sup>557</sup> Kezich, 2021: *Ivi*.

<sup>558</sup> Traduzione dall’originale, Sarocchi 1992: 16: «Si scriveva e so poesie è, certe volte, e leghjia o e dichjamava à mente forse per quelli chi ùn sapianu leghje è dinò perchè ùn avia tempu di fa ne e copie cum’è si puderia fà avà. Natalellu ùn avia micca fattu stampittà i so scritti ma uni pochi funu stati quantunque publicati in a stampa è ci hè da crede chì, quandu u numeru di “*A Tramuntana*” ghjunghjia in paese, i *Rusinchi* u purghjiau per ogni casa, nunda chè per leghje a poesia di *ziu Natalellu*».



“colti” da parte di individui con pochi mezzi di sostentamento costituiva un canale assai privilegiato di accesso alla “cultura”. Questo va interpretato come un importante tentativo di emancipazione da un contesto generalmente svantaggiato da parte dell’attore sociale qui in esame. Il possesso di uno, due o più di questi testi nella propria “biblioteca” costituiva infatti un elemento di rilevante ricchezza<sup>559</sup>, e il suo studio poteva essere valorizzato proprio nella direzione dell’improvvisazione poetica, in auspicio a positive ricadute sociali per i protagonisti. I vari esempi che abbiamo a disposizione per il contesto centroitaliano, così come l’aneddoto ungarettiano sulla «miserabile edizioncina» della *Liberata* in occasione della *veillée de Torquato Tasso* costituiscono adeguate testimonianze in merito. In definitiva, possiamo affermare che un individuo come quello descritto in precedenza, sebbene scarsamente scolarizzato, dispone in questo contesto della possibilità di nobilitare il suo *status* tramite l’assidua frequentazione di testi classici nella forma scritta<sup>560</sup>, così come dalla fruizione “orale” delle medesime fonti grazie alla discussione in canto con altri poeti.

Nel prossimo paragrafo cercheremo di mettere a fuoco più precisamente i temi e i soggetti del canto improvvisato odierno in Corsica. Questo ci consentirà di andare più a fondo nella comprensione del *chjam’è rispondi* e – attraverso la comparazione col contesto centroitaliano – d’identificare le peculiarità e le implicazioni che questo argomento sottende.

### **5.1.2. U tastu... cosa si canta in Corsica**

Il soggetto, *sughjettu* (*suggettù*) o *tastu*, del *chjam’è rispondi* è un elemento fondamentale dello scambio improvvisato, poiché costituisce l’argomento sul quale gl’improvvisatori si cimenteranno nel canto. La capacità di riuscire a mantenere lo stesso soggetto nel susseguirsi delle strofe così come di svilupparlo in maniera significativa e priva di ridondanza è riconosciuta all’unanimità come requisito necessario al corretto svolgimento del canto improvvisato. Se questo criterio e obiettivo è uno di quelli annoverati parimenti presso la prassi improvvisativa in Centro Italia, tuttavia, in Corsica registriamo un elemento di partenza sensibilmente diverso, almeno per quanto riguarda determinati contesti di svolgimento del canto improvvisato. Si tratta di un carattere di primaria importanza e che differisce ampiamente da come vengono trattati i temi nelle pratiche di canto improvvisato

---

<sup>559</sup> A proposito della presenza di questi testi presso le case di contadini, Biggi (2017 : 33-4) afferma che: «Toutes ces œuvres ont joui pendant des siècles d’une grande popularité et au fil des années, elles ont été réimprimées plusieurs fois dans des éditions simples et bon marché, destinées au colportage. Parfois, des copies de ces livres ont été transmises de génération en génération, gardées avec le même soin que l’on pourrait réserver à une relique religieuse. Jusque récemment, il n’était pas rare de trouver dans les maisons paysannes de l’Italie centrale des éditions du XVIIIe siècle, abîmées par l’usage, de l’*Orlando Furioso* ou de la *Gerusalemme Liberata*».

<sup>560</sup> Come nella già citata ottava di Nello Landi nel *contrasto* con Vasco Cai, tra poesia scritta e poesia estemporanea, di cui riporto la prima quartina: «*Mentre sotto il camin bolle il paiolo / nelle lunghe serate dell’inverno, / io riflettendo resto solo solo / e nei classici scritti mi c’interno...*».

fuori della Corsica. A titolo esplicativo ricorriamo alla testimonianza dell'improvvisatore Petru Santucci:

ma da noi, se vuoi, a differenza dei sardi, a differenza dei toscani, dell'ottava, diremmo, è che spesso... il soggetto si propone da solo. Si propone da solo, vedi?<sup>561</sup>

Santucci afferma che, nel contesto dell'improvvisazione cantata in Corsica, non c'è nessun "attore" che stabilisca un soggetto da attribuire agli improvvisatori, né il pubblico, né una giuria. Pierre Santucci è un testimone privilegiato poiché è un profondo conoscitore del *chjam'è rispondi*: è stato altresì un attivo partecipante ai progetti transfrontalieri precedentemente menzionati, INCONTRO *in primis*, giungendo di conseguenza ad un'alta consapevolezza circa le peculiarità e le differenze tra forme e modalità del canto improvvisato in *chjam'è rispondi* rispetto alle prassi "sorelle" praticate in Centro Italia, in Sardegna, o altrove. Santucci afferma che nel *chjam'è rispondi* «*u sugettu si mette in piazza solu*», spontaneamente, senza una regolamentazione in tal senso. La ricercatrice Catalina Santucci conferma pienamente questa tesi, argomentando come segue:

Si on retrouve témoignages de compétitions de *chjam'è rispondi* avec tirage au sort d'un sujet précis, ayant eu cours notamment sur le champ de foire de la Santa du Niolu et ce, il y a déjà quelques dizaines d'années, la plupart du temps on peut dire que le sujet naît du contexte<sup>562</sup>.

Come ricordiamo nell'estratto citato in precedenza, in occasione del concorso di poesia organizzato da *Maistrale*<sup>563</sup> alla *Santa di u Niolu*, nel 1928, i soggetti stabiliti<sup>564</sup> e assegnati ai poeti furono: «La foire de Niolu, les incendies de forêt, la politique, la langue

---

<sup>561</sup> Intervista a Santucci, 29/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Ma ind'è noi, s'è tù voli, à a differenza di i sardi, à differenza di i toscani è di l'ottava, diceremu, hè di chi, spessu... u sugettu si mette in piazza solu. Si mette in piazza solu, vedi?».

<sup>562</sup> Santucci 2022: 109.

<sup>563</sup> Dominique Antoine Versini (1872-1950), nato a Marignana (*Corse du sud*), pseudonimo *Maistrale*, è stato poeta e attore culturale isolano nei primi decenni del XX secolo. Una scheda dedicata è consultabile su <https://data.bnf.fr/fr/10687932/maistrale/fr.pdf> (consultato il 25/05/2023). Ulteriori informazioni sono reperibili sul web, come per esempio su un blog di storia locale: <http://poggiolo.over-blog.fr/2015/10/maistrale-de-marignana-et-de-poggiolo.html> (consultato il 25/05/2023): «Il paraît qu'il adopta le pseudonyme de MAISTRALE à la mort du poète Frédéric MISTRAL. Comme ce dernier l'avait fait pour la langue provençale, il combattit toute sa vie pour la langue corse. Il fonda le journal « A Corsica », sous-titré « Muzzicone di jurnale di i Corsi a u Fronte », rédigé entièrement en langue corse, et distribué gratuitement aux soldats corses dans les tranchées pendant la Première Guerre Mondiale. MAISTRALE fonda l'Academia Corsa en 1921 et collabore au journal "A Muvra". En 1922, il devint membre du Partitu corsu d'Azzione de Petru Rocca qui représentait l'autonomisme. En 1928, quand ce parti se rapprocha de l'Italie fasciste, il s'en retira. Esprit vif, il eut une œuvre abondante et diverse, en prose et en vers. Il publia jusqu'à la guerre «l'Almanaccu di Maistrale». Il écrivit des lamenti («Lamentu di u Banditu»), des sirinati («U Sirinatu à i sposi»), des textes satiriques... Son plus grand succès fut peut-être «A CANZONA DI U CUCCU», magnifique ode à la Nature naissante, qui fut rapidement enregistrée sur disque et est toujours chantée».

<sup>564</sup> Presumiamo dalla giuria, poiché sappiamo che era stata costituita e che, al termine del "concorso" nomina i vincitori: «*Minicale* d'Evisa, *Pampasgiolu* de l'Acquale et Leoni d'Occhjatana» oltre al premio supplementare al giovanissimo Jacques Santucci.

corse, etc». Vi sono, in effetti, testimonianze in tal senso, ma dall'osservazione di campo, così come dall'indagine sui *fonds sonores*, oltreché dall'analisi approfondita di Santucci, sembrano costituire delle eccezioni.

Nonostante questo carattere eccezionale, attestiamo che i soggetti assegnati in quel caso ai poeti improvvisatori rivestono un notevole interesse, poiché ci danno uno spaccato della società corsa del tempo: con il tema «la foire de Niolu», immaginiamo che l'interrogazione sia volta a stimolare i poeti sulla celebrazione mariana e sui significati ad essa legati nonché alle trasformazioni in essere. O, più prosaicamente, sullo svolgimento della fiera e sulle differenze con gli anni precedenti, l'andamento dell'anno agricolo, la presenza o meno di persone conosciute ecc.; «les incendies de forêt», analogamente, ci lascia immaginare che si chieda ai poeti di pronunciarsi su un annoso problema di gestione territoriale interna, nonché sociale e legata ai gravi danni economici causati; «la politique», *ça va sans dire*; «la langue corse», argomento cruciale e in profonda trasformazione già a questa latitudine storica. Benché residuale, intravediamo in questa assegnazione di temi una precipua “postura” dei poeti in seno alla società, i quali vengono “interrogati” sulle questioni percepite più delicate dalla popolazione e dai quali ci si aspetta una “risposta”, una riflessione originale oltreché un'analisi approfondita.

Tornando al carattere prevalentemente spontaneo della scelta dei temi, stimiamo che si tratti di una caratteristica sostanziale per le implicazioni che sottende; specialmente – come appena accennato - nei confronti del ruolo del poeta e dell'“impatto” che la sua parola cantata può stimolare sul pubblico. Un'indagine diacronica ci mostrerà altresì che non si tratta di un elemento immutabile nel tempo, ma che è investito dai costanti mutamenti, egualmente alle altre componenti “interne” alle tradizioni d'improvvisazione poetica.

È opinione diffusa e ampiamente condivisa tra gli improvvisatori che si possa improvvisare su qualunque argomento e che lo si faccia “semplicemente” quando questo arriva alla mente e ci sia intenzione e voglia di affrontarlo in *chjam 'è rispondi*. È a tale scopo interessante riportare un passaggio estrapolato dall'intervista all'anziano improvvisatore Jacques Ferrari, estremamente chiarificatore in tal senso:

C'était toujours le... [ci pensa] les événements du moment, ce sont les événements du moment qui faisaient la chanson. *I tasti* [col pollice mima di premere qualcosa]. Il fallait chercher *i tasti*. Il y en avait ! par exemple, on pouvait parler de quelqu'un qui avait fait quelque chose de bien ou... c'était *un tASTU*. Et... pendant les élections, surtout, on chantait. [...] On appelait ça «*i tasti*».

*Ci s'hà da truvà i tasti<sup>565</sup>». U tastu, c'est le sujet. Truvà i tasti pè cantà<sup>566</sup>. On chantait, par exemple, d'un tel qui était parti à la montagne pour trouver des bêtes qui les avait pas trouvées. On ne se moquait pas de lui, mais on disait des choses... voilà [...]. C'est pour vous dire que les sujets... quand on était à table, on trouvait n'importe quoi. On pouvait trouver une serviette, comme... une tasse, comme une femme qui... qui passait, qui était bien ! On louait sa chevelure, on louait sa poitrine, on louait n'importe quoi.*

*Donc, pour vous, est ce qu'il y a quelque chose qui fait naitre le chant, ou pas ?*

*Toujours, un tastu che si vede, che si vede, chî vene<sup>567</sup>. Il arrive tout seul<sup>568</sup>.*

Come detto, Ferrari è un improvvisatore della generazione degli anziani (1934) e – come vediamo dall'impegno dei verbi all'imperfetto – suole riferirsi spesso alla pratica di cantare improvvisando conosciuta e praticata durante la sua giovinezza, prima di partire «*sur le continent*» per la carriera in ambito militare, in una traiettoria biografica assai comune per i Corsi. La sua testimonianza è particolarmente ricca, e ci riferisce che “il tasto arriva da solo”, senza decisione né previsione; si è come attraversati da un'intuizione e la si trasforma in canto. Ancora Santucci descrive questo elemento in maniera dettagliata:

*l'environnement proche de l'improvisateur est présenté comme une ressource, comme un substrat potentiellement mobilisable en termes de captation d'énergie, de suggestions, de soutien : un geste, un signe, un bruit, un silence, sont susceptibles d'aider l'improvisateur à choisir une voie, une expression, une rime pour l'accompagner dans cette recherche d'équilibres, dans ce rôle qui est attendu de lui. L'improvisation pourrait ainsi être élargie à la résultante de la somme d'interactions de quelques forces hétérogènes et agissantes (traditions, relations humaines, lieu, voix, communion, règles, etc.) présentes en un lieu précis et qui seraient sources d'inspirations et de créations pour les improvisateurs<sup>569</sup>.*

Una volta trovato il *sugettu* è importante che l'improvvisatore lo elabori e lo sviluppi. Cambiare il soggetto repentinamente e di continuo è un comportamento poco apprezzato dagli improvvisatori, e ugualmente dal pubblico attento e competente in fatto di *chjam'è rispondi*. Oltre alla capacità di riuscire a mantenere il soggetto a oltranza, riscontriamo che

---

<sup>565</sup> Traduzione in italiano: «Si devono trovare i tasti».

<sup>566</sup> Traduzione in italiano: «Trovare i tasti per cantare».

<sup>567</sup> Traduzione in italiano: «Un tasto che si vede, che si vede, che viene».

<sup>568</sup> Intervista a Ferrari, 11/10/2016.

<sup>569</sup> Santucci 2022: 77. Si tratta di una spiegazione sorprendentemente affine a quanto avviene per l'improvvisazione poetica nel Centro Italia, in quelle occasioni laddove non sono assegnati temi dall'esterno, ma – similmente al *chjam'è rispondi* – si canta più “liberamente” a seconda della circostanza, del contesto, delle persone presenti ecc. (esemplificato nel caso dell'incontro di Pianizzoli precedentemente illustrato, ma non solo). Aggiungiamo inoltre che, durante il ciclo di cinque incontri dedicati all'insegnamento dell'ottava rima, e dunque anche di pratica effettiva di canto improvvisato, il poeta Marco Betti esortava gli allievi a prendere spunto da quanto potevano osservare intorno a loro: partecipanti, situazione ecc.

questo, passando di bocca in bocca, possa cambiare progressivamente, trasformandosi in altro, in maniera costante. Seguiamo la descrizione di Santucci

Les poètes en général débutent par des salutations et éventuellement des remerciements à leurs hôtes. Mais tout ceci n'est qu'une introduction, histoire de « se dérouiller » et d'affûter propos et techniques. Au fur et à mesure des échanges un sujet émerge. On entend parfois sur les enregistrements : *Eccu u sugettu !* Les poètes peuvent alors laisser libre cours à leur verve jusqu'à arriver parfois à une acmé poétique<sup>570</sup>.

Si tratta del medesimo svolgimento che abbiamo riscontrato nelle serate dedicate all'improvvisazione svoltesi a Pigna, precedentemente illustrate e descritte. Sul piano della successione dei temi e sullo sviluppo degli stessi, troviamo un'accurata descrizione in *E Voce di u Cumune*, da cui apprendiamo quanto segue:

Un concetto può essere proseguito, in quanto variazione musicale, finché si giunge a esaurirlo dopo un certo numero di strofe. Inoltre, una parola può servire come articolazione per sviare, deviare verso un concetto nuovo;

Un concetto si può sviluppare in cerchio, modificandosi lentamente, per tornare al punto di partenza: tanto quanto cambiare strada ed imboccarne un'altra;

Un concetto si può sviluppare in crescendo, e colui che per primo giunge ad una parola, un concetto non più superabile si aggiudica il giro<sup>571</sup>.

A proposito di quest'ultima soluzione – certo non sempre realizzabile in ragione dell'alto livello richiesto e della compresenza di numerosi fattori atti a compierlo – si tratta precisamente dell'«*acmé poétique*» di cui parla anche Santucci. Troviamo un'interessante argomentazione in proposito nelle parole di un altro conoscitore del *chjam 'è rispondi*, Jean-Jacques Grimaldi<sup>572</sup>:

---

<sup>570</sup> Santucci 2022: 110.

<sup>571</sup> Traduzione dall'originale: «U cuncettu po' esse suitatu, cum'è variazione musicale, finché si ghjunghje à sfiatallu, dopu un certu numaru di strufate. Tandu una parola po' serve d'articolazione per svià u discorsu nantu un cuncettu novu. U cuncettu si po' sviluppà in cerchju, turcendosi pianu pianu, è turnà à a so partenza: tandu cambia strada è trinca à u crucivia. U cuncettu si po' dinò sviluppà crescendo, è quello chì ghjungne u primu à una parola insupranabile marca u puntu» (E Voce di u Cumune, 1986: 70).

<sup>572</sup> Jean Jacques Grimaldi è stato un improvvisatore in giovinezza, in quanto ci ha informato di aver “contrastato” con i *tercani* della generazione passata in occasione delle fiere paesane, specialmente alla *Santa di u Niolu*, l'8 settembre. Non è inserito nel censimento degli improvvisatori da Santucci, in quanto assente dalle “scene” ormai da decenni. Caso unico tra gli improvvisatori intervistati, non era a conoscenza della costituzione dell'associazione d'improvvisatori, l'*Associu di u Chjam 'è Rispondi* (benché ne avesse sentito parlare) e non ne conosceva neanche i membri. In egual misura, nessuno degli improvvisatori ci ha segnalato la sua presenza, che abbiamo potuto invece reperire grazie ad un contatto accademico. Le ragioni di questa distanza vanno ricercate nel fatto che la sua attività di improvvisatore, come detto, risale a molti anni addietro, quando conobbe il padre di Paulu Santu Parigi, Carlu Parigi, Dumenicu Leca e altri celebri improvvisatori della generazione passata. Probabilmente, proprio in virtù di questo ruolo di *outsider* all'interno della “comunità” d'improvvisatori, Grimaldi costituisce un interlocutore assolutamente originale, poiché riesce a volgere uno sguardo inconsueto nei riguardi della pratica di *chjam 'è rispondi*. Lo ringraziamo calorosamente per la consultazione e prestito del materiale da lui registrato.

Il *chjam 'è rispondi* bisogna... bisogna prendere l'altura. Se si parla di cose troppo... troppo semplice, troppo... che non sono, che non c'è curiosità nel *chjam 'è rispondi*... bisogna che non sia troppo piccolo! Il faut que... il faut que le sujet... le sujet grandit à mesure que le *chjam 'è rispondi*... prend sa voie, je dirais. Voilà, donc, on peut partir sur des choses toutes simples... [comme par exemple :] « Aujourd'hui j'avais pas faim... il faut dire qu'hier j'ai trop mangé... mais... l'appétit... reviendra tout doucement, vu que mon estomac n'est plus dérangé... et demain, j'en suis sûr, mon âme sera apaisée ! ». Voilà, et on peut partir comme ça, tranquillement!<sup>573</sup>

È in definitiva auspicabile, infatti, che il soggetto resti una sorta di pretesto<sup>574</sup>, un espediente per arrivare a parlare di altro nella misura in cui il tema viene sviluppato, crescendo, acquistando sostanza e presa sugli ascoltatori. Questo carattere di “ulteriorità”, che porta un tema a convogliare a sé significati ulteriori, ci sembra d'interesse e in relazione con il carattere enigmatico della poesia sottolineato da Portelli, laddove il senso profondo della poesia cantata risiede nella risonanza che questa produce nei partecipanti diretti e negli uditori; questi ultimi intesi come co-produttori del canto, poiché

La vocalità, a differenza della vista, è sempre relazionale. Ciò che si scopre, dunque, tenendo in mano il filo d'Arianna della vocalità è una comunità in cui la parola sgorga da una pluralità di voci, uniche e relazionali, che “risuonano” l'una con l'altra<sup>575</sup>.

È altresì importante sottolineare come durante uno scambio improvvisato di *chjam 'è rispondi*, un poeta possa decidere di cambiare tema, o viceversa di “scivolarci” ed avvicinarlo lentamente. Tuttavia è preferibile farlo esclusivamente col fine di mettere in difficoltà l'avversario e non in altri casi, poiché agendo in tal modo si metterebbe a nudo una propria difficoltà nell'affrontare quel tema. Infatti, numerosi improvvisatori affermano che una parte del “gioco” consiste proprio nell'indirizzare il contenuto del dialogo verso quei temi ed argomenti sui quali si è maggiormente preparati. Viceversa, si può decidere di portare il contrasto su un tema di cui è conclamata la debolezza da parte dell'avversario di

---

<sup>573</sup> Intervista a Grimaldi, 28/10/2016.

<sup>574</sup> A questo proposito, è d'interesse l'osservazione mossa da Françoise Graziani, in una corrispondenza inedita, in quanto: «dans la citation des *Voce di u cumune* apparaît un important synonyme de *suggettu* : u *cuncettu*, qui ne semble pas tout à fait se limiter au *concetto poetico* de Tasso et Marino bien que l'exemple donné par Jean-Jacques Grimaldi [...] corresponde exactement à la définition du *concetto* baroque (c'est à dire un passage énigmatique et soudain d'une idée simple à une image surprenante). Ce n'est pas seulement un « prétexte », mais plutôt l'*argument* au sens rhétorique du mot: la manière dont on développe une idée pour la traduire en image/énigme ou la commenter plus ou moins explicitement. Le *concetto poetico* du Tasse et de Marino avait aussi ce sens d'argument à développer». L'autrice ha trattato il medesimo argomento, più estesamente, in un contributo dedicato (Graziani F. 2019: 47): «le *concetto* poétique est pleinement, et dans tous les sens, un concept témoignant de l'acuité et de la vivacité mentale d'un esprit concepteur: à la fois génériquement un acte de pensée et, plus spécifiquement, une construction de sens produite par la faculté de l'esprit propre au poète, celle que la tradition philosophique, médicale et poétique latine appelle *ingenium*. Cet *ingegno* qui opère par concentration en articulant des systèmes d'oppositions et d'analogies».

<sup>575</sup> Cavarero 2003, in Bologna 2022: 27. Tuttavia, approfondiremo il tema del pubblico più avanti.

turno. A testimonianza di questo, seguiamo le parole del giovane improvvisatore Cristofanu Limongi (1983):

o chiunque... se mi parla di un pastore... è difficile, perché non ho mica il vocabolario di un pastore, [il vocabolario] che ha lui. Dunque, ci vuole una porta per scappare. Ora, se mi parlano di capelli! [Emette come una pernacchia con la bocca. Poi, ride]. Sono bravo, perché parecchie volte mi hanno stuzzicato, eh... [...]. Quando tu conosci il poeta, lo tocchi [si protende verso di me, toccandomi il braccio]. Conosci Ghjuvan Petru, sai la sua passione, ciò che lo può innervosire, che lo può far arrabbiare. Giochi con questo. Sono fili che tiri, trappole che metti [...]. È una strategia, eh<sup>576</sup>.

Come ci suggerisce Cristofanu Limongi, soprannominato *Tittò*, possono essere i trascorsi personali e la reciproca conoscenza della biografia dell'altro improvvisatore a fornire spunti al canto, anche al fine di provocare la cosiddetta *macagna* (o *magagna*), stuzzicando l'avversario e spingendolo a rispondere o a fare altrettanto, financo al *disprezzu*, di cui parleremo più avanti. Come conferma Santucci:

Le sujet peut varier lorsque l'échange se prolonge et de nombreux thèmes sont abordés. On remarque que les poètes sont souvent sujets de l'échange (beauté, habillement, chevelure, statut social, professionnel...), mais ils peuvent également traiter du contexte (scène ou fête, qualité du repas ou du vin proposé...). Le sujet du rossignol (surnom de Roccu Mambrini) et des volatiles (*u ghjallu*, en référence à la coiffure de Tittò Limongi) notamment est régulièrement abordé dans les joutes contemporaines. Parfois le sujet traite de l'actualité politique ou événementielle (élections, premiers pas sur la Lune en 1969...). Ou encore les poètes jouent à placer dans chacune de leurs *terzine* des proverbes, des dictons, des titres de chants sacrés ou profanes...<sup>577</sup>.

*Tout se passe comme...* se il dialogo cantato in Corsica, una volta preparato il terreno all'occasione dedicata al *chjam'è rispondi*, fosse in rilevante misura lasciato "al caso", con una quota di imprevedibilità piuttosto alta e – al contrario – una codificazione consapevolmente bassa. "L'arrivo" e la conseguente adozione di un *tastu* costituisce un

---

<sup>576</sup> Intervista a Limongi, 6/10/2016, Traduzione dall'intervista originale: «O qualchisia... se mi parla di u pastore... hè difficile per me, perchè ùn aghju mica u vucabulariu di u pastore, [u vucabulariu] ch'ell'hà ellu. Dunque, ci vole una porta per scappà. Avà se mi parlanu di capelli! [Emette come una pernacchia con la bocca. Poi, ride]. Sò buono, perchè parecchje volte m'anu stuzzicato eh... [...]. Quand'è tu conosci lu poeta, lu tocchi [si protende verso di me, toccandomi il braccio]. Conosci a Ghjuvan Petru, sai a so passione, ciò che u pò innervà, che u pò arrabbia. Ghjochi cu questu. Sò fili che tu tiri, trappole che tu metti. Apri qui, ta! Ci vene, ùn ci vene mica! Hè una strategia eh!».

<sup>577</sup> Santucci 2022: 110. In questo ultimo caso possiamo rintracciare un punto di forte contatto con la prassi d'improvvisazione poetica in ottava rima, nella sostanziale continuità che questa intrattiene con altre forme di "oralità", di cui può costituire generazione o riproduzione contenutistica. A questo proposito, il poeta toscano Marco Betti afferma che: «certe chiuse importanti venivano riportate come proverbio...», e sono innumerevoli le citazioni specialmente ariostesche o dantesche che affiorano durante le improvvisazioni dei poeti più esperti. Ne riporteremo un esempio esteso più avanti nel corso di questo capitolo.

primo passo di un'elaborazione contenutistica più articolata e in continuo cambiamento<sup>578</sup>. È come se l'argomento di cui si parla possa in un certo senso fornire da pretesto per ragionare su significati ulteriori o che vi soggiacciono, oltreché ad alimentare il dispositivo dialogico *in quanto tale*.

A questo proposito, non dobbiamo infatti dimenticare che qualsivoglia prassi d'improvvisazione poetica – dato l'alto grado d'imprevedibilità e di complessità formale – non può poggiarsi *esclusivamente* su contenuti *originali*; il poeta dovrà necessariamente ricorrere a frasi stereotipate ma duttili, adottabili in diverse situazioni e “pronte all'uso”. L'altissimo grado di imprevedibilità al quale gli improvvisatori devono rispondere<sup>579</sup> implica una buona dose di tolleranza all'errore<sup>580</sup>, così come la ripetizione e la tendenza al “riempimento” della strofa, con “formule<sup>581</sup>” più o meno collaudate. L'adozione di un *suggettu* sollecita ciascun improvvisatore nella ricerca di un piano d'impiego di tale argomento che sia il più significativo o congeniale alle proprie peculiarità. Come afferma Santucci:

Quel que soit le sujet, dès qu'il émerge, l'improvisateur développe rapidement un effort de concentration pour en saisir toutes les dimensions, en termes de significations, représentations, rôles et fonctions, symboliques, etc. Il essaie de balayer rapidement un champ dans lequel le sujet tient sa place et d'y associer des aspects pratiques, théoriques, historiques, voire mythologiques. L'enjeu est de placer des repères à mobiliser pour pouvoir y greffer éventuellement des images et plus concrètement des rimes. Ce rapide survol, partiellement mobilisable est mis en réserve car le sujet ne prend vie qu'avec le premier vers chanté par

---

<sup>578</sup> Ne riporteremo un esempio pertinente in 6.1.1.1. *Ulisse tra Palinuro e il “lido corso”: il caso della “Canzonetta”*.

<sup>579</sup> Elemento precipuo sul quale Maria Manca ha sviluppato la comprensione del fenomeno dell'improvvisazione poetica logudorese, nel nord della Sardegna cfr. Manca 2009.

<sup>580</sup> Puntuale la riflessione di Macchiarella in Caocci e Macchiarella (2011: 75), a questo proposito: «Il poeta improvvisatore, solo con la sua intelligenza e la sua voce, sa che solo fino ad un certo punto potrà prevedere quel che accadrà nell'atto performativo, mette in conto la possibilità di sbagliare, elabora strategie per fronteggiare ogni imprevisto mettendo in gioco, *hic et nunc*, tutto sé stesso. Da parte sua l'ascoltatore/appassionato considera nel suo giudizio la sostanziale incertezza del momento performativo affrontata dal poeta, non condannando, ad esempio, l'eventuale errore in maniera assoluta, come pregiudizievole infrazione o difetto, ma come eventualità possibile, e pondera la qualità della risposta del poeta all'imponderabilità del fare».

<sup>581</sup> Non s'intende qui avvalorare la storica *oral-formulaic theory* sviluppata da Milman Perry e Albert Lord, e più generalmente dalla scuola di Harvard, che ha preso piede nella seconda metà del secolo scorso. Riprendendo le parole di Kezich (1997: 132-33): «questa misura formale, questo codice – e qui cominciano a farsi strada anche da noi le elaborazioni della scuola di Harvard sulla presunta natura *formulaire* del verso omerico – era rappresentato nella testa dei poeti da un repertorio obbligato di unità fisse di riferimento, richiamate alla mente all'atto stesso dell'improvvisazione, secondo modalità d'accesso largamente irriflesse *without second thoughts* – senza ripensamenti – come vorrebbero le classiche formulazioni di A. B. Lord. D'un tratto, si era passati dalle calorose oleografie ottocentesche del *canto sociale* all'ipotesi di meccanismi neutri e freddi che, nei segreti orizzonti mentali del poeta improvvisatore, permettono di combinare e ricombinare senza posa i materiali che vi si trovano crittografati: per dirla con un'immagine semplice, si era passati da un *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo a un paesaggio metafisico alla De Chirico. La pertinenza dell'ipotesi oral-formulaica di Parry e Lord al caso dell'ottava rima, filtrata nei nostri studi come una specie di dogma a metà anni '70, è peraltro a tutt'oggi rimasta largamente tale. Senza peraltro entrare nel merito della valutazione di queste ipotesi sul terreno della poesia estemporanea propriamente detta [...] vale comunque la pena di rilevare che, con tutto il gran parlare che si è fatto della rilevanza dell'ipotesi oral-formulaica ai meccanismi costitutivi dell'ottava rima popolare, non esiste ancora un *solo studio* che ne abbia dimostrato o anche soltanto ipotizzato in maniera circostanziata la concreta rilevanza sul campo».



l'improvisateur lui-même ou son partenaire. Ce sont en effet, les premiers vers qui fixent le cadre dans lequel va être disséqué le sujet. Ce cadre s'avère très stimulant pour l'inspiration<sup>582</sup>.

In questa dettagliata e centrata descrizione di Santucci ritroviamo pienamente lo sforzo mentale, mnemonico e immaginifico al quale l'improvvisatore è chiamato nel momento in cui un tema si delinea per essere sviluppato in canto. Potremmo estendere questa descrizione al di fuori del solo *chjam 'è rispondi*, poiché si tratta del medesimo procedimento che s'instaura presso qualsivoglia poeta improvvisatore nei contesti qui analizzati.

## 5.2. Il ruolo del poeta

Ritorniamo però ora a questa particolare “assenza” di temi in ambito corso (o meglio, alla sua spontanea adozione nel corso stesso del canto). Naturalmente, la pratica di cantare e di improvvisare su temi che affiorano spontaneamente – come dettagliatamente descritto da Santucci – costituisce il nucleo embrionale della pratica di cantare improvvisando, la base dalla quale si parte e che alimenta, come detto, il procedimento dialogico cantato *in quanto tale*. Ciascun soggetto o argomento trattato può essere “pretesto” e rimando per approfondire significati più profondi, ma si potrebbe obiettare che questo avviene solo in determinate situazioni e al sussistere di numerose componenti: particolare abilità dei poeti, contesto favorevole, uditorio attento ed “esperto” e molto altro.

### 5.2.1. «...un pensiero sedimentato<sup>583</sup>».

Non possiamo e non vogliamo trascurare quel flebile indizio raccolto alla Fiera di *A santa di u Niolu* del 1928, nella quale il “concorso” di poesia improvvisata si svolse con l'assegnazione dei temi ai poeti, e nel quale peraltro quanto deciso<sup>584</sup> coincideva con argomenti così cruciali e sentiti dalla popolazione.

In altre parole, non siamo persuasi che l'assegnazione dei temi in Corsica sia una dinamica storicamente saltuaria e di natura e frequenza eccezionale. Al netto della pressoché totale assenza di fonti in merito, che non ci permette di sviluppare una più approfondita tesi in questo senso, avanziamo l'ipotesi che la pratica di cantare improvvisando su un *sugettu*

---

<sup>582</sup> Santucci 2022: 110.

<sup>583</sup> Si tratta di un'espressione di Marco Betti, i cui estremi riporteremo tra poco per esteso. Ci sembra doveroso soffermarsi un istante su questa folgorante immagine del poeta. Il principio di sedimentazione, infatti, implica la copertura di diversi strati di significato, di vestigia più o meno decomposte e pur presenti; al contrario, queste possono essere progressivamente dimenticate nella misura in cui scollegate dal retaggio entro le quali queste acquisivano significato. In altre parole, il poeta esercita questo effetto *decantatorio* di significati profondi, esperiti lentamente, tanto individualmente che collettivamente.

<sup>584</sup> Seppur estratti a sorte, una platea più ampia di temi deve essere stata stabilita in anticipo, sottolineando una precisa volontà, sensibilità, interesse.

spontaneo, appoggiandosi su tale o talaltro *tastu*, costituisca una dinamica recente, data dal sussistere di alcune condizioni particolari del contesto odierno, che cercheremo di delineare tra poco. Intendiamo porre l'attenzione su questo aspetto non tanto perché l'adozione o meno di temi sia rilevante in quanto tale, ma per riflettere intorno alle *implicazioni* cruciali che questa sottende, le quali afferiscono al *ruolo* che “la figura” del poeta ha o ha avuto in seno alla società d'appartenenza.

Intendiamo dunque sopperire alla mancanza di fonti documentarie su cui articolare il nostro discorso, sviluppando alcune riflessioni pertinenti al contesto di riferimento, basandoci su quanto finora esperito e dimostrato:

- a) Come già abbiamo descritto più volte nel corso di questo elaborato, stimiamo che con il finire degli anni '30 del secolo scorso, lo scoppiare della Seconda Guerra Mondiale e la scellerata invasione fascista dell'isola nel '42, si sia esaurito definitivamente quel legame che aveva per secoli tenuto unito il *milieu* corso alla cultura letteraria e poetica delle regioni del Centro Italia, alimentando sin dalle fondamenta la cultura musico-poetica locale, di cui il *chjam'è rispondi* è diretta emanazione;
- b) nel contesto centroitaliano, seppur progressivamente sfumato, non si è mai interrotto il diretto legame di filiazione tra il poeta improvvisatore e coloro i quali sono considerati e percepiti come i precursori antichi. Dobbiamo postulare qualcosa di analogo anche per il contesto corso, il quale – come stiamo dimostrando in questo elaborato – condivide molti caratteri non *conseguenti*, ma bensì *primari*<sup>585</sup> con il contesto centroitaliano d'improvvisazione poetica;
- c) allo stesso tempo, indagando la storia della cultura e della lingua corsa, riscontriamo una o più “generazioni perdute”, laddove numerosi fattori hanno sostanzialmente impedito o profondamente colpito la trasmissione della cultura e della lingua corsa, ed in special modo del retaggio poetico-culturale che sottende alla tradizione d'improvvisazione poetica. Come già evidenziato, i due conflitti mondiali, il drammatico spopolamento dell'isola ed una politica linguistica improntata alla cancellazione del retaggio italiano in favore della progressiva

---

<sup>585</sup> Ci riferiamo in particolare all'ampia e capillare condivisione delle medesime opere della letteratura colta italiana accompagnata dall'alta inter-comprensione linguistica con i suddetti prodotti letterari, che l'ha favorita e incoraggiata; oltretutto al sussistere di un contesto ecologico affine e prossimo, il quale ha favorito una profonda rete di scambi ininterrotta tra le persone dei territori in esame.

assimilazione nell'insieme francese<sup>586</sup> hanno segnato una profonda rottura in seno alla società e alla cultura isolana;

- d) seguendo le biografie degli improvvisatori ancora in vita appartenenti della generazione degli anziani, non di rado si manifesta un'assenza venti/trentennale dei protagonisti sul suolo corso, andando ancora di più a incidere sullo stesso solco, contribuendo ad esacerbare le differenze con la società corsa successiva al secondo conflitto mondiale con quella di pochi decenni prima;

Riteniamo che questa profonda rottura storico-culturale ci consegni un fenomeno odierno dal retaggio lacerato, e sarebbe forse erroneo far assurgere ai caratteri contemporanei del canto improvvisato in Corsica un attributo di assoluta e incontestabile continuità con il passato. Su alcuni piani d'indagine, come questo in esame, dovremmo invece mettere in rilievo una profonda discontinuità. Vale lo stesso, per esempio, per quanto riguarda la "questione della lingua", che approfondiremo in seguito<sup>587</sup>. Lo stesso Benedettu Sarocchi accusa questa profonda rottura avvenuta nel contesto corso, quando sostiene che

L'opera di Natalellu può essere considerata come uno specchio della società corsa a cavallo tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo, e ci rende palese la rottura culturale che c'è stata dalla società corsa dei tempi di Natalellu alla nostra società di oggi<sup>588</sup>.

La questione che si pone qui consiste nel comprendere quale ruolo fosse assegnato ai poeti improvvisatori nei contesti di cui abbiamo parlato. Abbiamo ipotizzato che la manifesta conoscenza da parte di Natalellu del retaggio culturale "classico" di marca prevalentemente italiana, lo faceva riconoscere all'unanimità, in seno alla propria comunità, come «il poeta di Rusiu». Questo elemento assume la dovuta importanza se consideriamo che Natalellu non era l'unico nel paese della *Castagniccia* a conoscere e praticare la poesia, che fosse questa scritta o orale e improvvisata<sup>589</sup>. Inoltre, il peculiare posizionamento *critico* di Natalellu nei confronti degli avvenimenti politici del suo tempo è a sua volta innestato sulla lunga tradizione di poeti, come d'altronde l'Alighieri, determinando così una linea di filiazione diretta e ininterrotta fino ai primi decenni del Novecento<sup>590</sup>.

---

<sup>586</sup> Cfr. 7. La "questione corsa" in ambito linguistico: tratti salienti.

<sup>587</sup> Cfr. 7. La "questione corsa" in ambito linguistico: tratti salienti.

<sup>588</sup> Traduzione dall'originale, Sarocchi 1992: 99: «L'opera di Natalellu po' esse cunsiderata cum'è un spechju di a sucetà corsa di a fine di u dicenuvesimu seculu è di l'entre di stu seculu è ci face apparisce tandu a rumpitura culturale chì si hè fatta da a sucetà corsa di i tempi di Natalellu à a nostra sucetà di oghje».

<sup>589</sup> Cfr. Sarocchi 1992.

<sup>590</sup> Posizionamento ribadito anche presso il contesto centro italiano, di cui abbiamo una testimonianza, per esempio, in Barontini (1999: 65) in Nardini et al. 1999: «Possiamo dire che l'ottava rima *arte del dire* ha finito per assumere la funzione

L'assegnazione di temi, come quelli sopra elencati, al concorso di poesia improvvisata alla *Santa di u Niolu* non riveste particolare importanza se ci limitiamo al dato in sé. È invece densa di implicazioni nel momento in cui ci interroghiamo sul ruolo che questi poeti stimiamo avessero in seno alle loro società. Una risposta a questa domanda sarebbe estremamente utile anche per orientarsi sui significati del canto improvvisato contemporaneo e futuro, interrogando la validità o meno di tali elementi passati in una prospettiva futura. Marco Betti, poeta improvvisatore contemporaneo e profondo conoscitore dell'argomento, si esprime in questi termini:

Il poeta è uno fra pari, che conta uno quando è comunemente nella comunità, e conta mille quando fa il poeta. Ma perché gli viene riconosciuto [...] di rappresentare in qualche maniera il pensiero collettivo della comunità. Ma anche quello è un *pensiero sedimentato*! Perché lui frequenta le persone, le ascolta, sente i pettegolezzi, sente i problemi della comunità, conosce i risvolti politici di un luogo, i risvolti sociali, poi alla fine decantando dentro questa roba... riaffiora poi, sublimata, da un punto di vista poetico. E allora il poeta quand'è che è poeta? Sempre? No! Solo quando fa il poeta. [...] Il poeta diventa poeta e diventa importante nel momento in cui esercita, gioca, impersonifica, svolge! questo ruolo di poeta. E che fa il poeta? È chiamato a rispondere agl'interrogativi che la comunità gli pone<sup>591</sup>.

In quest'ultima frase risiede il senso ultimo, a nostro parere, dell'improvvisazione poetica come pratica collettiva di co-costruzione di un senso individuale e collettivo *à la fois*. E la presenza di quei temi così attuali per il periodo - alla fiera della *Santa* del 1928 - ci lascia immaginare che - in una misura che siamo in grado di comprovare solo parzialmente - questo senso fosse presente e condiviso anche in Corsica. La riflessione di Betti qui

---

antagonista di *arte contro*, cioè, è divenuta per le classi popolari, strumento di lotta, di iniziativa politica, di propaganda in opposizione al potere della parola scritta e stampata». Anche in Kezich (1986: 131), infatti, apprendiamo che «Nello Innocenti, l'anziano poeta pastore di Palestrina: [...sosteneva che] “i poeti sono sempre stati contestatori: almeno, se fra la gente c'era un poeta, era quello che contestava”. E di rincalzo un altro improvvisatore: “Se il poeta non contesta, non contrasta, e che vale? [...]”». Tuttavia, è doveroso riportare anche il passaggio successivo, nel quale l'autore sostiene che «l'attuale colorazione politica dell'ottava non ne rappresenta, però, una prerogativa intrinseca e non si esprime senza grosse contraddizioni».

<sup>591</sup> Betti 2023, in occasione del ciclo di incontri svoltisi a Colognole (FI), dedicati all'ottava rima. È di eccezionale somiglianza la descrizione che Diego Pani (in Caocci e Macchiarella 2011: 285) nel volume collettaneo INCONTRO riporta a proposito del ruolo del pubblico nelle manifestazioni di poesia cantata in Sardegna, appoggiandosi a sua volta alla riflessione di un altro studioso, Sebastiano Pilosu: «Analizzando la performance di una gara di poesia, ci si accorgerà di quanto coeso ed intricato sia il rapporto esecutore - pubblico. Secondo Sebastiano Pilosu, ad esempio “I *cantadores si fanno interpreti del sentire della gente, del pubblico che ascolta, che è anche attore partecipe della gara*, [corsivo nostro] coi suoi silenzi, gli assenti, i mugugni, i sorrisi e le sonore risate; ma che è anche poeta in quanto, insieme ai *cantadores*, è parte attiva di un momento di creazione collettiva poetica. È gente [...] che conosce l'arte del cantare in poesia, ed alcuni sanno anche *fagher s'ottava*, cioè cantare qualche ottava estemporanea e quando ascoltano la gara, molto spesso, concludono i versi prima del poeta o indovinano il verso successivo” (Pilosu 2000: p. 38). Poeti e pubblico condividono lo stesso mondo fatto di versi in ottave, lo stesso gusto per la metrica ed i temi trattati, sono le due anime della gara. Lo spettatore appassionato diviene, in un contesto simile, attore di primo rilievo “Questa gente conosce tutto del rito che sta per compiersi e dei sacerdoti che lo officeranno, conosce a memoria centinaia di ottave e intere parti di temi cantati in altre occasioni. Con questo pubblico non si può barare, il *cantadore* lo sa” (Pilosu 2000: p. 37)».

argomentata trova infatti una significativa eco nelle parole di uno specialista del canto improvvisato in Corsica, Bernard Pazzoni, quando sostiene che

L'*anfarte*, le barde, a été quelquefois aussi appelé ou surnommé « *l'avvucatu* », l'avocat : il porte la parole de la communauté villageoise ou le ressenti partagé par une population. C'est pourquoi cette communauté corse s'est toujours identifiée à ses poètes<sup>592</sup>.

In queste illuminanti parole di Pazzoni riscontriamo la medesima postura del poeta in seno alla comunità descritta da Betti. Si va configurandosi una precipua caratteristica, rinsaldando ulteriormente quel continuum poeta-uditorio qui argomentato. Constatiamo, purtroppo, che le fonti documentarie sono limitatissime e non ci consentono un'analisi sistematica e più approfondita. In questo estratto risiede anche la base delle nostre osservazioni in merito all'ultima edizione di Ribolla sopradescritta, il cui svolgimento sembra ignorare quanto qui esperito.

### **5.2.2. «L'altra metà del canto<sup>593</sup>»: il pubblico.**

Nonostante l'assenza di documenti prima citata, possiamo esperire in profondità i dati a nostra conoscenza e costruire una riflessione in merito. Un'ulteriore base d'appoggio per questa riflessione ci è fornita altresì dalla medesima considerazione e spazio che i poeti stessi, all'unanimità, accordano al pubblico.

Possiamo considerare il fatto seguente: l'insieme di uditori, che chiamiamo per generalizzazione "pubblico", assegnando i temi agli improvvisatori rivolge loro un interrogativo, richiede loro una riflessione, sollecita ed esige da coloro che ne sono considerati capaci una risposta in merito. Sarà dunque una «parola memorabile<sup>594</sup>» a scaturire dall'improvvisazione poetica. Non si dà alcuna improvvisazione poetica senza un insieme di uditori in ascolto. Non s'intende negare la possibilità di incontri "privati" di poesia cantata, ma questi rientreranno in un dominio di puro piacere per la pratica in sé e – supponiamo – legato al piacere di incontrarsi tra due o più persone in un legame di amicizia

---

<sup>592</sup> Pazzoni in Quilici e Rocchi 2018: 16.

<sup>593</sup> Riprendiamo in questo caso un'espressione del poeta Marco Betti, in occasione di uno degli incontri dedicati all'ottava rima organizzati a Colognole, in Val di Sieve, di cui abbiamo parlato in precedenza. Tuttavia, riscontriamo anche in Agamennone (1999: 160) quanto segue: «Infine, parafrasando Montaigne, si può concludere: "La voce che canta e 'forma' la parola, per metà appartiene a chi canta, per l'altra metà a chi ascolta". [M.E. de Montaigne, *Essais*, cit. da Bologna 1992: 107]».

<sup>594</sup> Poiché, con Tiezzi (2009b: 16) sosteniamo che: «Dallo studio empirico delle costanti procedurali dell'improvvisazione in ottava rima, sembra possibile risalire alla sedimentazione di un modello di ritualizzazione che conserva la memoria di un'*etica del dialogo*. Ci sono infatti molti elementi per ripensare questa forma poetica popolare come ad una pratica culturale che esibisce una *saggezza dialogica* ed una concezione del confronto con l'Altro, pregnanti per la gestione del dialogo conflittuale».

e stima. Tuttavia, questa dimensione privata è assai trascurata e peraltro di non facile indagine.

Tentiamo di delineare i contorni di questa relazione essenziale tra poeti e pubblico, la quale costituisce un nucleo di significato di notevole importanza. Come ci spiega Daniela Mereu, nel suo contributo nel volume *INCONTRO*, la poesia cantata

deve essere esaminata come un'interazione sociale in cui i poeti e il pubblico sono indissolubilmente legati l'uno all'altro e costituiscono i componenti necessari e indispensabili per la realizzazione della gara. Occorre sottolineare che il pubblico al suo interno non è omogeneo ma costituito da una parte da appassionati competenti, i quali seguono tutte le gare poetiche, e dall'altra da un pubblico occasionale o semi-occasionale (Lutzu 2005, p. 24). [...] «Il pubblico della poesia di tradizione orale è costituito da ascoltatori-autori. L'esecuzione deve infatti la sua forma e la sua stessa esistenza all'interazione esistente tra i poeti e i fruitori» (Lutzu 2005, p. 24)<sup>595</sup>.

Trattandosi di un dialogo, di una conversazione in rima, una parte intrinseca del “gioco” del canto improvvisato è relativo alla capacità di convincere gli ascoltatori che la propria tesi, il proprio discorso portato avanti è il migliore, raccoglie più consensi ed è espresso con maestria e sagacia. Come apprendiamo nel testo *Etat de recherches sur le chjam'è rispondi*:

Intesa nei termini di lite e contrasto, il *chjam'è rispondi* deve condurre il poeta a vincere il suo avversario e a convincere il pubblico. Il giudizio è reso dalla gente che ascolta, sia che siano poeti, una giuria organizzata in campo di fiera o l'opinione degli ascoltatori, la quale si manifesta con silenzi, risate, applausi e rumore di disinteresse<sup>596</sup>.

Il pubblico, lungi dal costituire un ricettore passivo di quanto esperito dai poeti, è altresì un decisivo co-costruttore del significato attribuito all'improvvisazione poetica, un agente attivo e coinvolto in prima persona nella *performance* dei poeti. Ancora una volta, dalle interlocuzioni con gli improvvisatori constatiamo facilmente come, insieme alla vecchia generazione di poeti, sia scomparsa anche la generazione di appassionati e cultori del *chjam'è rispondi*. Inoltre, quest'abbandono ha contribuito a mitizzare quei poeti allora in attività, ritenendoli i migliori in assoluto, considerandoli come gli ultimi veri interpreti di

---

<sup>595</sup> Mereu, in Caocci e Macchiarella 2011: 257.

<sup>596</sup> Traduzione dal testo originale (E Voce di u Cumune, 1986: 73): «Lita, cuntrastu, u chjama è rispondi deve purtà u pueta à vince u so avversariu è a cunvince u publicu. U ghjudiziu hè resu da a ghjente chì stà à sente, ch'elli sianu l'altri pueti, un ghjuratu urganizatu in campu di fiera, o l'opinione di l'auditori chì si manifesta cù silenziu pagni, risate, sciaccamate, i rimore di disinteressu».

un *chjam'è rispondi* considerato “naturale”, percepito come diretta propaggine della relazione uomo-natura instaurata nei secoli di civiltà a caratterizzazione agropastorale dell'isola<sup>597</sup>. In seno alle profonde trasformazioni in corso nella tradizione d'improvvisazione cantata in *chjam'è rispondi*, registriamo il passaggio da un pubblico inteso come parte integrante della pratica improvvisata e sullo stesso piano degli interpreti stessi – in quanto partecipante di una cultura poetico-musicale condivisa - ad un pubblico spesso avulso dal contesto di creazione e riproduzione<sup>598</sup>, ignaro riguardo alle procedure del canto improvvisato e delle sue caratteristiche, oltretutto ad una poetica ed estetica propria. In questa dinamica, s'impone come cruciale il tema della lingua corsa, della sua produzione e comprensione in seno alla società corsa e francese odierna<sup>599</sup>. Un pubblico poco avvezzo alle modalità del canto improvvisato, dunque non fidelizzato agli incontri e alle occasioni così come estraneo ai protagonisti, sarà più facilmente presente in occasione di quegli eventi maggiormente “spettacolarizzati”, come i già citati incontri al *Museu di a Corsica*, o alle sperimentazioni di *Protocol Inconnu*, ma necessiterà di una costante frequentazione degli incontri di poesia improvvisata per coglierne e riconoscerne gli elementi caratterizzanti così come le peculiarità<sup>600</sup>. Quando pensiamo a questi nuovi contesti, è inevitabile constatare che si tratti di eventi inevitabilmente lontani rispetto alle occasioni storiche delle fiere paesane o *tundere*. In questo modo, l'improvvisazione poetica entra di diritto nel palinsesto dell'offerta culturale *mainstream*, affiancata ad altre esperienze performative che possono essere molto distanti, e con le quali il *chjam'è rispondi* e l'ottava rima – coi loro poveri mezzi “spettacolari” – si trovano ora a competere. Al contempo, si deve sottolineare un elemento di segno diverso, ben descritto da Ignazio Macchiarella:

a fronte del tanto discorrere sulla “crisi” della tradizione del presente si deve constatare che quanto le performance poetiche hanno perso in termini di quantità di praticanti e di pubblico l'hanno in certo modo recuperato in termini di qualità delle competenze: al giorno d'oggi, poeti

<sup>597</sup> Argomento più volte sottolineato da Santucci 2022, e direttamente legato al tema cruciale del “dono di natura”, che approfondiremo al capitolo 8. *Il “dono di natura”*.

<sup>598</sup> Problema riscontrato in misure e tempistiche diverse presso i contesti in esame, di cui Pietro Clemente ci dà uno spaccato preciso in uno dei contributi interni al volume di INCONTRO, (Caocci e Macchiarella 2011: 116-17): «In particolare abbiamo raccolto una sofferenza dei poeti nel rapporto con il pubblico che non li conosce e non li comprende, il disagio di muoversi trascurando il lavoro per essere poi convocati in situazioni di scarso ascolto, di scarso silenzio, [...] anche se sempre pronti a rischiare per far vivere un'arte che è anche una passione. È stata denunciata la mancanza di un pubblico adeguato. Un argomento che la Toscana vive oggi con urgenza mentre la Corsica lo ha già vissuto e lavora a riconquistare il pubblico, e la Sardegna dove c'è sempre un grande pubblico di ‘passionisti’, rischia nei tempi futuri nel conflitto con i giovani, visto che il pubblico è in grandissima parte anziano».

<sup>599</sup> Cfr. 7. *La “questione corsa” in ambito linguistico: tratti salienti*.

<sup>600</sup> Macchiarella, in Caocci e Macchiarella 2011: 77 sostiene infatti che: «[u]n dispositivo di poesia improvvisata è dunque una questione da specialisti che richiede una apposita preparazione (e dunque un apposito impegno) da parte di esecutori e pubblico. Gli esiti a cui ogni volta esso dà vita non sono immediatamente accessibili e richiedono comunque delle specifiche competenze».

e ascoltatori che scelgono di coltivare la poesia improvvisata lo fanno fra mille altre disponibilità di espressioni poetico-musicali che circondano la vita di tutti noi, attraverso i mass media e non solo, in una situazione radicalmente diversa rispetto al passato quando, per dirla con una battuta, c'era ben poco altro al di là della poesia improvvisata e di poche altre espressioni poetico-musicali locali. Si sceglie di fare/ascoltare poesia improvvisata, non lo si fa casualmente: e questa scelta inevitabilmente determina approcci ben diversi, originali rispetto a quelli delle generazioni precedenti, certamente più consapevoli e più articolati<sup>601</sup>.

Questa riflessione sarà ancora più veritiera quando affronteremo la traiettoria della nuova generazione d'improvvisatori in Corsica, genericamente entrata in contatto col il *chjam'è rispondi* in risposta ad uno specifico interesse ed intento militante<sup>602</sup>. Una riflessione di estremo interesse è elaborata da Duilio Caocci:

Nel dibattito sardo e in quello corso degli anni Sessanta e Settanta si osservano in atto gli effetti dell'antagonismo radicale tra due estetiche contrapposte: una che immagina l'individuo-poeta come una creatura capace di generare continuamente forme nuove sulla base di nuovi pensieri; l'altra che esibisce la convinzione che l'abilità del poeta stia anche nella capacità di ordinare il suo pensiero all'interno di forme date. Inoltre, mentre il poeta estemporaneo si legittima nella prossimità fisica e nel rapporto immediato e non differibile con altri poeti e con il pubblico, il poeta *a taulinu* si proietta più volentieri altrove, nella potenziale differibilità della ricezione della sua produzione in tempi futuri e luoghi remoti. Il primo vede nell'occasionalità dei versi un punto di forza, il secondo un difetto imperdonabile. Nei gesti lenti, nell'atteggiamento pacato degli uomini seduti intorno al tavolo del *Chjama e rispondi* non si manifesta dunque solo una resistenza al ritmo frenetico della vita moderna, ma anche la dignità di un campo letterario che ha elaborato e praticato un'idea di poesia incompatibile con la metrica libera e con i contenuti lirici di altra poesia continentale. Così, nella sobria scenografia e nel portamento severo dei poeti sardi sul palco, si rivela che tutte le approssimazioni all'idea di giustizia formale generano da un più profondo e pervasivo sistema di valori condivisi. Nell'idea insistita di 'misura' agglutinano insomma un'estetica e un'etica<sup>603</sup>.

In questo passaggio emerge evidente il posizionamento che un poeta con tali caratteristiche assume nei confronti della sua pratica, così come dei primi "destinatari" della poesia cantata. Dell'importanza del pubblico in seno alla "comunità" dell'improvvisazione ne abbiamo raccolto delle testimonianze dirette. Paulu Santu Parigi, per esempio, afferma che «se il pubblico è "smetricato"<sup>604</sup> il *chjam'è rispondi* non può esistere». A questo punto

---

<sup>601</sup> Macchiarella in Caocci e Macchiarella 2011: 227.

<sup>602</sup> Cfr. 8.2. *Un paradigma in discussione*.

<sup>603</sup> Caocci, in Caocci e Macchiarella 2011: 214. Cfr. anche l'intervista a Pierre Santucci in Appendice.

<sup>604</sup> "Smetricato" è un'espressione che viene adottata dagli improvvisatori – ma anche dagli appassionati, più raramente dagli studiosi – sia nel contesto dell'ottava rima che in quello del *chjam'è rispondi*. Tramite un termine che fa riferimento



è necessario comprendere in che misura il pubblico sia ritenuto fondamentale dagli improvvisatori. Parigi porta la nostra attenzione sul fatto che un improvvisatore deve sempre tenere bene a mente la sua presenza:

si deve pensare che anche se si canta [in] due in *chjam 'è rispondi*, siamo sempre in tre<sup>605</sup>; la terza persona è il pubblico [col pollice indica nella direzione di un eventuale pubblico]. Senza il pubblico non ci può esse[re] il *chjam 'è rispondi*<sup>606</sup>.

È proprio il gruppo degli ascoltatori che fornisce un metro di giudizio attivo, vivente agli improvvisatori chiamati al contrasto in rima. Attraverso le reazioni degli ascoltatori, i poeti adottano il loro registro, misurano le parole, adeguano i contenuti e le modalità stesse del contrasto, costituendone un vero e proprio regolatore. Come ci conferma Parigi: «Se c'è il pubblico, il pubblico fa il giudice eh! È l'importanza del pubblico questa!» (intervista a Parigi, 05/10/2016)<sup>607</sup>. In maniera ancora più approfondita, Marco Betti:

*Il poeta è al servizio del pubblico. Non è un... è un'intima connessione no? fra chi crea, il poeta, e chi ascolta. L'uno e l'altro esistono in contemporanea perché non esiste solo il poeta e non esiste solo l'ascoltatore. Il poeta se si trova da solo, il contrasto lo scrive! Non ha motivo di cantarlo. [...] Il poeta si pone di fronte al pubblico. Sempre. Il poeta presiede l'assemblea, nel senso che "siede di fronte a". [...] Chi ascolta è l'altra metà del canto! Gli uni e gl'altri sono una cosa sola. Capito...? <sup>608</sup>*

In questi estratti è rintracciabile chiaramente una specifica coscienza, da parte dell'improvvisatore, della propria "dipendenza" nei confronti del pubblico. Macchiarella ne delinea in dettaglio le relazioni e implicazioni:

---

all'aspetto metrico e strutturale, indica più in generale una mancanza di competenze da parte di qualcuno nei confronti di un argomento afferente alla pratica d'improvvisazione poetica.

<sup>605</sup> La dinamica che s'instaura tra improvvisatori e improvvisatori, e tra questi e il pubblico è dettagliatamente esplicita da Tiezzi 2010: 12-3: «Nei *contrast* si co-costruisce un'attività dialogica multi-partecipante e non solo diadica. Rispetto agli statuti di partecipazione assunti dai presenti, i poeti sfidanti sono sia interlocutori tra loro che interlocutori del pubblico, il quale assume e conserva lo statuto di interlocutore collettivo per tutta la durata della performance. Per questo è uno degli interlocutori possibili a cui il poeta può indirizzare la strofa o parte di essa. La modifica dell'orientamento partecipativo all'interno della strofa è usata dai poeti sfidanti a fini tattici per costruire l'efficacia pragmatica delle loro mosse, cioè per disegnare di volta in volta il sistema di alleanze e di opposizioni più efficace per lo sviluppo delle loro argomentazioni. In questo senso gli scambi a contrasto hanno un duplice orientamento sia confermativo che disconfermativo. La costruzione dell'attività tende ad articolare da una parte, la proiezione e l'attesa del consenso del pubblico e dall'altra, l'attesa e la proiezione del disaccordo verso l'avversario. In questo quadro multi-partecipante la situazione d'interlocuzione è più aperta la pianificazione pragmatica dell'attività diventa fortemente interattiva. Le strofe improvvisate reciprocamente dai due poeti sfidanti diventano delle prese di turno multi-turno e multi azionali, in cui la struttura dei formati di produzione ha un carattere relativamente variabile».

<sup>606</sup> Intervista a Parigi, 05/10/2016.

<sup>607</sup> Sia Parigi che Limongi sostengono che il pubblico è chiamato in causa e, pur se silenziosamente, è attivo e partecipe nel contrasto. Limongi afferma senza alcuna esitazione che gli ascoltatori «Devono prendere posizione, o per me o per te; e mi dà la potenza o a me o a te. [...] È un potere. È come un pezzo teatrale e il pubblico ha una parte importante pur se non dice niente<sup>607</sup>» (intervista a Limongi, 06/10/2016).

<sup>608</sup> Betti 2023, in occasione del ciclo di incontri svoltisi a Colognole (FI), dedicati all'ottava rima.

Pur non prendendo parte attivamente alla performance, gli ascoltatori competenti contribuiscono in maniera considerevole alla validazione del dispositivo messo in atto dai poeti nell'atto della performance, orientando altresì le sue concrete manifestazioni. I commenti, i discorsi, i giudizi del pubblico competente, infatti, influenzano più o meno apertamente le consapevolezze degli esecutori e dunque finiscono per aver riscontri percepibili nell'elaborazione poetica così come nel risultato sonoro. Di fatto un approccio analitico ad un qualsiasi dispositivo di poesia improvvisata non può dunque trascurare il punto di vista degli ascoltatori competenti, la cui rilevanza, per certi aspetti, finisce per essere quasi paritetica rispetto ai poeti per il funzionamento di una tradizione di poesia improvvisata. In questa prospettiva le varie tradizioni di poesia improvvisata finiscono per delineare delle specie di sound group (Sorace Keller 2003) ossia dei gruppi non delimitati ed in continua trasformazione di uomini e donne che scelgono di coltivare, ciascuno con le proprie capacità e intenzionalità, una particolare espressione trasmessa oralmente cui attribuiscono particolari valori e significati, nell'ambito di molteplici costruzioni identitarie<sup>609</sup>.

Riteniamo inoltre che – oltre alla consapevolezza dell'importanza del pubblico nello scambio improvvisato, che non è sufficiente di per sé a imprimere un senso e significato profondo alla prassi - sia necessaria la consapevolezza circa il *perché* il pubblico si rivolge al poeta e quale l'interrogativo che gli pone in un determinato luogo e in uno specifico momento. Tale consapevolezza può prendere forma proprio attraverso i temi che vengono stabiliti, estratti e assegnati direttamente dal pubblico, in maniera esplicita, ma non esclusivamente tramite questo canale. D'altro canto, come si usa in Corsica, lasciare che il *sugettu* arrivi da solo - come testimoniato da diversi improvvisatori - può costituire a sua volta una strategia di "setaccio" della vasta sfera del materiale potenziale, al fine di rispondere a quanto sopravviene, considerandolo in definitiva come valevole e degno di essere affrontato in *chjam'è rispondi*.

Questa caratteristica precipua del poeta in relazione alla sua comunità ci sembra determinante<sup>610</sup>, e affonda peraltro le radici in un'analogia concezione del ruolo poeta secondo Dante, già tracciata nel corso del primo capitolo. A questo proposito, Françoise Graziani ci illustra che:

---

<sup>609</sup> Macchiarella, in Caocci e Macchiarella 2011: 77.

<sup>610</sup> Riteniamo, con cautela, che possa costituire un tentativo di risposta all'interrogativo puntualmente posto da Santucci (2022: 159), in merito allo statuto di poeta (nella dicitura emica di *tercanu*) ; interrogativo che – non a caso – è rivolto nella relazione che questi intrattiene con il "pubblico": «Alors comment se fait-il que le statut de "Tercani" n'a plus sens, donc ne produit plus les mêmes effets auprès du public puisque trop peu d'auditeurs se pressent aujourd'hui pour suivre une joute, stimuler les improvisateurs, entretenir la renommée et la vie de ce chant ? Le public dans sa diversité (les experts, les passionnés, les curieux) ne joue plus comme par le passé, le rôle de valideur du *chjam'è rispondi*. La relation organique public-improvisateur s'est distendue et tenter d'en comprendre les raisons (au-delà de celles évoquées au chapitre I) revient à appréhender les parts respectives de ces deux entités à l'origine de la perte d'intérêt pour la pratique du *chjam'è rispondi* ?».

Le choix délibéré des modernes de ne considérer que les divisions internes d'un système par principe mobile et changeant les conduit à oublier qu'il faut de la *concorde* et des *accords* pour garantir la cohésion qui fait tenir ensemble des parties hétérogènes et disparates dont la cohérence ou *consistantia* compose une unité multiple sans uniformité. Ovide explique qu'avant que le monde soit « lié » par la concorde qui structure l'ordonnance de ses parties, la discorde des éléments appelé chaos le condamnait à l'uniformité. Le même principe de concorde détermine aussi bien la santé et l'intégrité du composé de corps et d'âme qu'est l'être humain, que l'intégrité du corps social qu'est toute communauté humaine bien ordonnée et bien liée.

Ce principe pacificateur qui donne forme et vie au cosmos, Dante le reconnaît analogiquement dans la fonction propre du poète comme dans ses compositions, qui accordent rhétorique et musique. Aussi va-t-il chercher dans l'*autorité* qui était reconnue aux anciens poètes la preuve de leur archaïque fonction de *lieurs*, qu'il trouve dans un verbe latin hors d'usage, *avieo* [...]. Dante insiste sur la nécessité de ne pas confondre l'autorité des poètes et celle des philosophes ou « de toute personne digne d'être crue et obéie<sup>611</sup> » [...]. Les poètes de son temps n'étaient déjà presque plus reconnus comme des *lieurs*, fonction dont la linguistique comparée a permis aujourd'hui de confirmer qu'elle était déjà inscrite dans les noms d'Homère et d'Hésiode comme dans le statut de *rhapsodes* qui était attaché à tous les poètes formulaires héritiers des anciens chamans qui ne « cousaient » pas que des mots et des traditions, mais *réparaient aussi le tissu social* [corsivo nostro] et dont la « parole puissante » avait le pouvoir d'agir [...]<sup>612</sup>.

Il «*principe pacificateur*» risulta proprio essere il motore base del contrasto improvvisato cantato. In centro Italia questo è reso chiaro – paradossalmente – proprio dall'adozione di coppie di temi oppositivi i quali, una volta discussi, chiamano i poeti a *concordare* un'intesa e a ripristinare un senso di comunione ed armonia<sup>613</sup>. Questo avviene usualmente nella parte finale del contrasto, laddove i due poeti si alternano in sticomitia<sup>614</sup>, imprimendo un'accelerazione finale al contrasto e quindi una pacificazione negli intenti.

---

<sup>611</sup> Riteniamo interessante riportare a questo proposito un estratto delle parole di Marco Betti, riguardo l'autorità de poeta. Questa viene esercitata infatti solo in occasione dell'improvvisazione poetica. Si tratta di un'autorità del tutto particolare, situata in uno specifico contesto e momento: «E allora il poeta quand'è che è poeta? Sempre? No! Solo quando fa il poeta. [...] Esisto in funzione delle cose e delle persone che ho davanti. Per cui il poeta è poeta quando fa il poeta. Quando il poeta non fa il poeta è un'altra cosa, è un'altra persona».

<sup>612</sup> Graziani F. 2022: 1176-77.

<sup>613</sup> D'interesse, pertanto, la riflessione di Zumthor (1984: 156-57), secondo il quale: «La retorica rimase molto legata al pensiero e all'espressione fondamentalmente agonistici e formulaici dell'oralità, e lo dimostrano chiaramente i "luoghi" retorici. Con la sua eredità agonistica, l'insegnamento della retorica partiva dall'idea che il fine di quasi ogni discorso fosse provare o confutare un argomento di fronte ad un oppositore. Sviluppare un certo tema era ritenuto un processo di "invenzione", consistente nel trovare, fra gli argomenti utilizzati dagli altri, quelli applicabili al proprio caso. [...] La retorica è comunque essenzialmente oppositiva, poiché l'oratore parla a persone che sono per lo meno implicitamente degli avversari e dunque le sue radici sono profondamente agonistiche».

<sup>614</sup> Pratica sperimentata recentemente anche dai poeti corsi, i quali l'hanno mutuata esplicitamente dai recenti contatti con i poeti in ottava rima. Una permanenza duratura sul terreno fornirà indicazioni sull'adozione più o meno stabile di questa particolare prassi. A questo proposito, Santucci (2022: 259) : «l'innovation "*rima à rima*" pour clore une joute (cf. p.267) est à verser au compte de la mutation positive plutôt qu'à celui d'un manquement aux règles plus ou moins implicites. En effet, il est connu - et, nous avons pu l'observer à maintes reprises lors de nos suivis – qu'un *chjam* 'è *rispondi* classique se termine fréquemment de manière aléatoire [...]. Adopter le *rima à rima* devant un public c'est à la fois, orienter la création chantée vers un final qui ponctue les argumentations respectives et annoncer au public la fin imminente de la séquence d'improvisation».

Tuttavia, non intendiamo assolutamente avvalorare la tesi che l'adozione di temi opposti sia l'unico e più corretto modo di svolgere il canto improvvisato. Si tratta, più precisamente, di un'indicazione possibile circa il senso profondo<sup>615</sup> dell'improvvisazione poetica cantata.

Riteniamo infatti che la pratica di canto improvvisato non debba abdicare al solo *divertissement*, al *disprezzo*, al *cabaret*, né a quella che Santucci (2022: 299) – esclusivamente per il caso corso - definisce: «la voie militante [qui] peut contribuer à entretenir quelques espoirs mais trop sujette à variations (facteurs de tous ordres, moyens aléas, etc.). Elle est en général peu durable».

Infine, troviamo eco di questo principio pacificatore e armonizzatore degli opposti presso un autore che ha profondamente plasmato l'immaginario collettivo degli improvvisatori durante i secoli: il poeta romano Ovidio. A questo proposito, Giampiero Rosati sostiene:

L'arte, sembra dire Ovidio riaffermando (ma anche estremizzando) il principio che Aristotele aveva opposto a Platone, non consiste nella riproduzione mimetica della realtà così come questa è, ma nella creazione di una realtà possibile: è l'universo della possibilità, lo spazio libero e svincolato dalla tirannia del reale. [...] D'altronde, quale prova migliore della libera superiorità della poesia sulla realtà che quella dimostrata rovesciando il discorso nel contrario di sé stesso, esaltando il primato della 'parola' sulle cose? Non è proprio la contraddizione la garanzia dell'indipendenza dalla tirannia del reale, su cui si può affermare una cosa e il suo contrario?<sup>616</sup>

L'improvvisazione poetica instaura uno spazio di azione ove vige il primato della parola, laddove il contrasto di posizioni (la contraddizione) legittima la creazione di un "universo" nuovo, certo effimero, ma che è situato in un preciso spazio-tempo sociale e interazionale ed altamente "memorabile". La risonanza della parola cantata presso i corpi co-agenti dell'improvvisazione, il pubblico, attribuisce alla prassi una dimensione così come un significato etico e normativo, in perpetua discussione e rivalutazione in seno alla specifica "comunità di pratica".

---

<sup>615</sup> Questo senso profondo è tuttavia costantemente negoziato e – secondo alcuni protagonisti – oggi in crisi. A questo proposito, Marco Betti ribadisce il concetto sopra espresso, ma espone anche una denuncia. Seguiamo le sue parole: «Il poeta nel contrasto è chiamato a proporre degli esempi di comportamento proprio con questa finalità anche educativa... non è che si danno i contrasti a caso. Oggi però la gente non è in grado di dare un contrasto, te chiedi i temi e non sa più che cosa dare... Ma non perché non sanno come funziona, perché non hanno l'idea della dialettica, non hanno l'idea del contrasto. Non riescono a porsi delle domande vere. Ma se io non sono in grado di pormi delle domande, non sono neanche in grado, no? di porle ai poeti che cantano. Per questo oggi il contrasto è in crisi».

La crisi del contrasto paventata da Betti non fa altro che rivelare la sua funzione educativa e formativa nei confronti della comunità verso la quale il poeta si rivolge nonché l'assemblea che presiede.

<sup>616</sup> Rosati 1979: 103-5.

### 5.3. Il *cantu in disprezzu* in Corsica, i contorni di una disputa

Affrontiamo tale argomento in questa fase dell'elaborato perché si tratta di una categoria di canto e di approccio al dialogo improvvisato che viene, da taluni improvvisatori, designata come l'esempio di ciò che non è considerata poesia e, di conseguenza, cantare in poesia. Tuttavia, non si tratta di un confine condiviso da tutti, poiché solo alcuni ne riconoscono uno stile di canto diremmo quasi "degenerato". Talaltri, invece, lo considerano piuttosto l'approccio "normale", ovvio del *chjam'è rispondi*. Sto parlando del cosiddetto *cantu in disprezzu*.

Si tratta di uno stile di canto ove si suole trarre spunto dalle vicende personali del poeta avversario, così come la messa in rilievo di ogni difetto, e laddove ogni possibile pretesto conosciuto della storia personale può essere tirato in ballo da un improvvisatore, con il fine specifico di stuzzicare, provocare, financo a offendere.

A titolo esplicativo, si ritiene necessario riportare un esempio di scambio improvvisato *in disprezzu*, in modo da chiarirne subito i contorni. La scelta è ricaduta su un dialogo cantato tra Carlu Parigi (padre di Paulu Santu Parigi, riconosciuto improvvisatore) e Roccu Mambrini, detto *U Rusignolu di Zilia*. Riprendiamo l'estratto dal testo *E Voce di u Cumune*<sup>617</sup>:

Carlu Parigi

*Mi scappa quasi le risa  
È t'aghju da spiegà perchè  
Nantu sta terra s'o ùn aghju  
Ch'è guerrieri cum'è te  
A ghjurgi davanti à Gesù  
Sicuru ùn morgu mai più*

*Mi scappa quasi da ridere  
e ti spiegherò perché  
Su questa terra s'io non ho  
che guerrieri come te  
Te la giuro davanti a Gesù  
Di sicuro non muoio mai più*

Roccu Mambrini

*Ùn fà tantu lu malignu  
Ùn sia tantu lu feroce  
Si pè a forza ùn ti pigliu  
Ti piglierò pè a mo voce  
Qui ascolta li mio guai  
Chì custi ùn stancu mai*

*non far tanto il maligno  
e non far tanto il feroce  
se per la forza non ti piglio  
ti piglierò per la mia voce  
qui ascolta i miei guai  
che su questo non stanco mai*

[...]

---

<sup>617</sup> *E Voce di u Cumune* 1986: 31-2. Per questo scambio riporterò le strofe in lingua originale e, a fronte, la traduzione in italiano al fine di comprendere al meglio il contenuto dello scambio improvvisato.

Carlu Parigi

*Quantu mi faria piacè  
Di fatti duie canzone  
Truvammi nantu à lu tettu  
È aspettatti cun un bastone  
Surterai affumicatu  
Ma tandu ti mengu in capu*

*Quanto mi farebbe piacere  
di farti due canzoni  
trovarmi sul tuo tetto  
e aspettarti col bastone  
uscirai affumicato  
da quanto ti meno in capo*

Roccu Mambrini

*Quant'è di quessa caru amicu  
Benchè mi trovi in issu locu  
Da ch'è sortu da u camminu  
Ti lamparaghju lu focu  
Ascolta lu mio difesu  
Ch'è tu sia cum'è un tizzone accesu*

*Quant'a questa caro amico  
benché sarò proprio in quel luogo  
Come esco dal camino  
ti lancerò il fuoco  
Ascolta la mia difesa  
che tu sia come un tizzone acceso*

Come osserviamo da questo scambio, i toni sono accesi, il registro è greve, le espressioni sono al limite della violenza verbale. Cerchiamo di comprendere meglio i tratti di questo cantu in disprezzu, attingendo ancora una volta dalle parole di Pierre Santucci a tal proposito:

ci sono poeti che si ritrovano meglio... quando il canto porta verso la persona, se vuoi. Diremmo [...]: «à cantà in diprezzu». In *disprezzu* vuol dire... dove, alla fine [...] è veramente un contrasto. È un contrasto, credendo che tu sei così, che hai fatto questo, che ti manca quest'altro, che hai avuto un'attitudine, un contegno, un comportamento in un certo modo, e tu dici: «Ma no! Sei tu che credi questo!», ecco. Dunque, vedi veramente il contrasto [...]. Parlando, ti porta automaticamente su di te, sulla persona! Questo è il disprezzo. E... ci sono persone, poeti che sono veramente bravi su questo tema qui. E gli piace solo questo!<sup>618</sup>.

L'improvvisatore, grazie a questo passaggio, ci chiarisce maggiormente cosa s'intenda per *cantu in disprezzu*, ponendo l'attenzione sull'insistenza nel portare i contenuti del dialogo verso la persona che ci sta di fronte o accanto. È opportuno, però, fare delle precisazioni, a scampo di redigere una descrizione poco sfaccettata e univoca. Ascoltiamo le parole del giovane improvvisatore Francescu Luciani:

---

<sup>618</sup> Intervista a Santucci, 29/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «È ci sò i pueti chì si ritrovanu megliu... quandu u cantu porta nant'à a persona, s'è tu voli. Diceremu [...]: «à cantà in diprezzu». In disprezzu vole di... induve, finalmente, ghjè veramente un cuntrastu. Hè un cuntrastu, credendu ch'è tù sì cusì, ch'è t'ai fattu què, chì ti manca què, chì t'hai avutu un'attitudine, un cuntregnu, un cumpurtamentu di tale manera, è tù mi dici: «Ma nò! Sì tù chì ti porti què», eccu. Dunque, vedi veramente u cuntrastu [...]. Dicendu què, ti porta automaticamente nant'à tè, nant'à a persona! Què, ghjè u disprezzu. È... ci sò e persone, i pueti chì sò veramente boni nant'à stu tema qui! È un li piace chè què!!».

*Bon*, a me ciò che mi piace, francamente, è quando s'improvvisa – è un difetto anche, ma... – quando si improvvisa sul *diprezzu*. Il fatto di disprezzare. Mi piace perché, *bon*, è quello che fa ridere la gente di più, direi<sup>619</sup>.

Prima di tutto, è da notare come lo stesso Luciani si riferisca al piacere di improvvisare sul *diprezzu* come a un difetto. Egli considera il *cantu in diprezzu* come qualcosa che altri improvvisatori potrebbero non gradire, condannando questo modo di dialogare in poesia. È necessario evidenziare una piccola sfumatura, però, al fine di scongiurare fraintendimenti. Da notare come Francesco Luciani non abbia detto: «improvvisare *con* disprezzo», bensì «improvvisare *sul* disprezzo». Il *cantu in diprezzu* in quest'ottica è come si costituisse uno dei tanti potenziali *tasti* che fuoriescono dal dialogo cantato, un argomento del canto come altri. Anche le parole di Pierre Santucci riportare in precedenza sembrano costituirne una parziale riconferma; apprendiamo infatti che «ci sono persone, poeti che sono veramente bravi su questo tema qui. E gli piace solo questo!». Nonostante alcuni improvvisatori incarnino, in un certo senso, questo modo di dialogar cantando, facendone una cifra stilistica ed un riconoscimento, non significa che non siano in grado di condurre uno scambio in rima in modo diverso. Questa sottigliezza, dunque, tra *con* e *sul* potrebbe essere rivelatrice di questa eventualità, e non quindi di uno stile implicitamente sgradito.

Il secondo spunto degno d'interesse che ci regala lo stesso Francesco Luciani è relativo al pubblico, agli ascoltatori di un contrasto di *chjam'è rispondi*. Infatti, sembra confidarci che la modalità di *cantu in diprezzu* gli piace molto perché fa ridere la gente, il pubblico. A sua volta, anche il pubblico apprezza quando il dialogo acquisisce un carattere spinto, a tratti sprezzante, trasgressivo delle norme che regolano la parola quotidiana. Ascoltiamo ancora una volta le parole di Francesco Luciani:

io, per esempio, per il *chjam'è rispondi* sono un po' come Carlino [Orsucci], il disprezzo non mi dispiace neanche un po'. Al contrario, è un gioco per me! Carlino certe volte... può spingersi molto! E può essere anche brutto, sporco! Ma io sono abbastanza aperto di spirito e abbastanza ironico... per capire e per rispondere dopo, vedi! Ma certi non lo capiscono mica. A certi il disprezzo non gli piace mica! Ma a me mi piace<sup>620</sup>.

---

<sup>619</sup> Intervista a Luciani, 19/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Bon, mè u più chì mi piace, a ti dicu franca, hè quandu s'impruviseghja - ghjè un difettu dinù, ma...- quandu s'impruviseghja nant'à u diprezzu. U fattu di diprezzà. Mi piace perchè, bon, ghjè quellu chì face ride di più, diceraghju.»

<sup>620</sup> Intervista a Luciani, 19/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Eu, per esempiu, u *chjam'è rispondi*, sò appena cum'è Carlino, u *diprezzu* ùn mi dispiace mancu appena. À u cuntrariu, ghjè un *ghjocu* pè mè. Carlino certe volte... pò andà luntanu! È pò esse ancu bruttu, sporcu! Ma eu sò abbastanza apertu di spiritu è abbastanza ridiculu... per capisce è per risponde dopu, ve'! Ma certi ùn la capiscenu micca. C'hè à certi u *diprezzu* ùn li piace micca! Ma à mè mi piace».

Luciani ci mostra come non ci sia uniformità di vedute all'interno del gruppo dei poeti. Alcuni improvvisatori non apprezzano la modalità del *cantu in disprezzu*, mentre altri sì. Tuttavia, il rifiuto per il *disprezzu* – da parte degli improvvisatori che gli sono avversi in prima battuta – non è totale, anzi, ne riconoscono un certo valore, soprattutto nei confronti del pubblico e degli ascoltatori. Ritengo pertinente a questo proposito riportare un breve passaggio della conversazione con Paulu Calzarelli, il quale riconosce al *cantu in disprezzu* l'utilità, la funzione:

un po' per far ridere, un po' per stuzzicare, sì. [Fa l'esempio della presa in giro a Cristofanu Limongi, nei riguardi della sua cresta di capelli. Presa di giro che il giovane prende bene]. Lui la prende bene, non la prende mica male! Ma... non ci vuole più di... un po' di scherzo, non disprezzo, eh! C'è una differenza tra lo scherzo e il disprezzo.

*E quand'è che c'è il disprezzo?*

Disprezzo è quando dici a qualcuno « *pedé* » o « *enculé* »... questo è il disprezzo. Ora, vedi me che ho pochi capelli, o vedi Titto che ha la cresta, *voilà!* Questo è un po'... ma col disprezzo puoi andare lontano...<sup>621</sup>.

Confermato anche da Paulu Calzarelli il fatto che un *cantu in disprezzu* possa essere interessante per gli ascoltatori, i quali possono gradire che gli improvvisatori si stuzzichino a vicenda, delinea un confine più netto e chiaro tra ciò che si può considerare poesia e ciò che non lo è. Intendiamo la differenza prospettata tra “scherzo” e “disprezzo”, individuando come fattore discriminante il lessico, la parolaccia, un linguaggio non consono. In questo caso, dunque, a essere posto in primo piano non è il contenuto, infine, ma la forma, il linguaggio con cui si conduce lo scambio improvvisato. In questi termini, il *chjam* 'è *rispondi* viene investito di un valore, viene inteso come un momento di parola extra-quotidiana<sup>622</sup>,

---

<sup>621</sup> Intervista a Calzarelli, 18/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Appena per fà ride, appena di pizzicatura, sì. [Fa l'esempio della presa in giro a Cristofanu Limongi, nei riguardi della sua cresta. Presa di giro che il giovane prende bene]. A piglia bè, ùn la piglia micca à male! Ma... ùn ci vole micca non più à... appena di scherzu, micca disprezzu, eh! C'hè una differenza trà u scherzu è u disprezzu.

*Quand'è che c'è u disprezzu?*

Disprezzu hè quand'è tù dici à qualchissia « *pedé* » o « *enculé* »... questu hè u disprezzu. Avale, vedi à mè ch'aghju pochi capelli, o vedi à Titto ch'ell'hà una cresta, *voilà!* Questu hè appena... ma cù u disprezzu poi andà luntanu...

<sup>622</sup> Nei termini esperiti specialmente nell'ambito di studi sul teatro sperimentale, sui *performance studies* ecc... in questo caso, riassunto in Giombini (2018: 139-40): «l'esperienza del gesto performativo non è neppure riducibile a quella ordinaria della vita quotidiana. Mettendo in scena il gesto nella sua pura immanenza, la performance art gli attribuisce infatti una realtà più vivida, più netta, per questo 'aumentata'. Il gesto performativo realizza una sorta di 'realtà virtuale', che somiglia in tutto e per tutto alla vita, ma ha un grado di maggiore intensità e potenza. Questa forza origina da una presenza: l'esserci (fisico, incarnato, corporeo e insieme mentale) di pubblico e artisti insieme, in uno spazio e tempo comuni. In questo senso Peggy Phelan (1993) parla di 'ontologia della presenza', per definire il performativo. «L'unica vita della performance», scrive Phelan, «è nel presente»; essa non può contribuire in alcun modo «alla circolazione di rappresentazioni di rappresentazione» (Phelan 1993, 146). In altre parole, l'essere del gesto performativo è tale in virtù dell'impossibilità della sua stessa reiterazione: la performance rappresenta l'immediatezza irripetibile di un momento di esistenza vissuta e pienamente incarnata. Per questo essa non può essere registrata o documentata (tramite video, foto, raccolta del materiale di scena) senza che se ne contraddicano in qualche modo le premesse: senza tradire cioè la volontà di resistenza alla metafisica, estetica ed economia della riproduzione che essa si prefigge come suo scopo ultimo (Phelan 1993, 146)».



lontana dal linguaggio comune. Il dialogo cantato – stando a quanto ci suggeriscono i protagonisti – sembra chiamato a trasformarsi, creando uno spazio di parola purificata, pura, poetica. Ed è forse in questo che i due approcci, inizialmente contrapposti, cominciano ad avvicinarsi. Infatti, lo stesso Luciani, ci informa che anche il *cantu in disprezzu* deve avere una sua qualità, una sua finezza:

*Bon*, di sicuro, c'è il disprezzo con un po' di finezza perché, se tu disprezzi... se tu disprezzi qualcuno così... diciamo in modo... da asino, e fai una *strufata* che alla fine non fa neanche ridere. No, è un disprezzo nella finezza<sup>623</sup>.

È inoltre opinione diffusa che in uno scambio di *chjam 'è rispondi* sia assolutamente vietato ingiuriare l'altro, offenderlo. Si tratta di un elemento facilmente riscontrabile discorrendo con gl'improvvisatori. Il *cantu in disprezzu* in Corsica costituisce uno snodo rilevante nell'ambiguità peculiare del canto improvvisato, il quale oscilla costantemente tra i due estremi del *disprezzu* e della "poesia".

Possiamo delineare il *cantu in disprezzu* nei termini di "gioco", "scherzo". È proprio tramite componenti come il gioco e lo scherzo che si può giungere ad una "finezza" del contrasto, in un contesto ludico e "normativo" al tempo stesso, ove i confini che tra ciò che è socialmente accettato e ciò che non lo è sono continuamente ridefiniti e messi in discussione, in un dibattito acceso, ove la parola tenta altresì di trasfigurarsi, di rendersi altra rispetto a quella comune. Sotto il segno della poesia e del gioco s'innesci un meccanismo creativo, in un contesto di ascolto e valutazione di quanto espresso, costituendo un importante momento di riflessione in seno alla comunità.

Sul piano comparativo qui proposto, dobbiamo considerare attentamente alcune fonti, che ci riportano di una pratica assolutamente simile al *cantu in disprezzu*. Bisogna infatti sottolineare quanto Antonello Ricci ci descrive a proposito di un certo modo di contrastare, una volta in uso in ambito d'osteria - nel contesto più vicino alle informali fiere paesane, così rappresentative in Corsica per un certo modo di intendere il canto improvvisato. Si tratta, come vedremo, di una modalità di canto che Ricci stima come ormai desueta, soppiantata proprio dall'uso di cantare a contrasto, su temi stabiliti. Come infatti argomenta Ricci:

---

<sup>623</sup> Intervista a Luciani, 19/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Bon, di sicuru c'hè u disprezzu cù appena di finezza, perchè si tù disprezzi... si tù disprezzi à qualchissia cusì... diceraghju in modu... sumerinu è face una cacciata mancu fine ùn face mica ride. Nò, ghjè u disprezzu inde a finezza».

Altra modalità del contrasto tra poeti era quella dello scambio reciproco d'insulti e invettive, più o meno scherzosi: il canto, così impostato, tra ironia ed autocelebrazione, poteva durare senza soste per ore, con l'unico sostegno del pubblico e del vino. La gara, quale oggi la conosciamo, invece, è qualcosa di estremamente diverso: conchiusa nel suo iter, predeterminato dalla presentazione al congedo dei poeti partecipanti, con il sorteggio dei temi, l'assegnazione di un numero prestabilito di ottave a disposizione, dal canto singolo su di un soggetto, ai contrasti, semplici o incrociati<sup>624</sup>.

Questo carattere di desuetudine, riferito da Ricci, potrebbe risiedere nel tratto verosimilmente arcaico del *cantu in disprezzu*, tramite il suo antenato della *tenzone*<sup>625</sup>. In questo contesto, ci sembra assurgere a rinnovata importanza e pertinenza la suddetta *Tenzone* fra Dante Alighieri e Forese Donati, già citata in precedenza. In special modo, la disputa (o tenzone, appunto) fra Natalellu e Vincensini, precedentemente descritta, sul viaggio all'inferno, e la controversia sul *concettu* che ne consegue, ci sembra estremamente affine e di ininterrotta filiazione<sup>626</sup>.

Il passaggio precedente ad opera di Ricci è di estremo interesse per un ulteriore aspetto: mostra il profondo cambiamento in atto – negli ultimi decenni – nel contesto centroitaliano dell'improvvisazione poetica. Ancora una volta, questo si lega a filo doppio alle occasioni e ai luoghi ove si produce la poesia cantata, a definitiva dimostrazione di quanto i contesti di produzione-ascolto-trasmissione influenzino la prassi di cantare improvvisando, tanto nelle modalità quanto nei contenuti e nel registro adottato. Infatti, nonostante oggi anche in centro Italia si possa incorrere spesso in contrasti sviluppati in un registro salace o licenzioso, raramente uno o l'altro improvvisatore “andrà sul personale”; atteggiamento invece specifico al *cantu in disprezzu* corso o a quella modalità di cantare su invettive e insulti descritto da Ricci.

Riteniamo che questo non si produca più nel canto improvvisato in centro Italia proprio in seguito alla tendenza ormai diffusa e consolidata di adottare coppie di temi

---

<sup>624</sup> Ricci 1987: 73 (nota 24):

<sup>625</sup> Apprendiamo dal vocabolario Treccani: «tenzone (ant. tencione) s. f. [dal provenz. *tensô* (che è il lat. *\*tentio -onis*, prob. tratto da *contentio -onis* «contesa»)], letter. – 1. a. Genere di poesia lirica sorto in Provenza e diffusosi nella produzione in volgare italiana e di altri paesi romanzi tra il sec. 12° e il 13°, consistente in uno scambio polemico di poesie o di strofe alternate tra due poeti: *la t. tra Dante e Forese Donati*, in tre coppie di sonetti. b. Litigio, contrasto, scontro di parole aspre e irose: *dopo lunga tencione Verranno al sangue* (Dante); *ma Gisippo ... dopo lunga tencione vel pur mandò* (Boccaccio). Fig., contrasto di opposti pensieri o sentimenti: *due pensier gli fero Terribile tenzon nell'irto petto* (V. Monti). 2. Combattimento, scontro di persone armate: *riprendendo l'impeto veloce, Di novo ancora a la tenzon si scaglia* (T. Tasso); *e lo astringe ad usar ne la tenzone. L'armi che ottuse tra le man gli pone* (Parini); *singolar tenzone*, duello (v. singolare, n. 1 a)» consultabile al: <https://www.treccani.it/vocabolario/tenzone/> consultato il 31/07/2023.

<sup>626</sup> D'altronde, Françoise Graziani, in una corrispondenza inedita, argomenta così: «Du fait même que les doctes interprètes de Dante ont longtemps considéré ce *chjam* 'è rispondi entre Dante et Foreste comme trop “vulgaire” et donc indigne d'un grand poète ; ce qui montre bien la méconnaissance chez les modernes de la « finesse » des genres satiriques, aujourd'hui réduits à amuser le peuple. Même affaiblie, la survivance de ces pratiques porte la trace de ce pouvoir archaïque de la parole poétique devenu aujourd'hui incompréhensible, même pour ceux qui disent préférer cette forme d'improvisation».

oppositivi. Questi argomenti, infatti, rimanderanno sempre a qualcosa che non pertiene direttamente al poeta nella sua sfera intima o personale. Indubbiamente, quando intercorre un legame di assiduità e lunga frequentazione, i protagonisti si conoscono e possono concedere saltuariamente dei rimandi più o meno diretti, ma questi costituiranno brevi ed isolati momenti del canto, - mai in tono offensivo - non costituendone in nessun modo una cifra stilistica di un certo modo d'improvvisare.

Avanziamo l'ipotesi che questo approccio, come sostiene Marco Betti, è stato - se non inaugurato<sup>627</sup> - quantomeno diffuso con i poeti ambulanti Ceccherini e Piccardi a metà del secolo scorso, e potrebbe essere all'origine di una certa tendenza recente in seno all'ottava rima, definita "cabarettistica" da molti degli "addetti ai lavori". S'intende, in questo caso, l'adozione di un linguaggio così come di un registro "leggero", volto alla battuta, inteso a far ridere "avversario" e "spettatori", senza purtroppo sfociare nel volgare o in un contenuto apertamente scortese.

Il famoso contrasto tra *il giovanotto* e *l'ammogliato* potrebbe essere paradigmatico di questo approccio. Si tratta di un contrasto tra Ceccherini e Altamante Logli, trascritto da Alessandro Bencistà<sup>628</sup>, ma altresì presente su internet<sup>629</sup>, grazie alla registrazione effettuata, prima su 33 giri, e poi digitalizzata. Lo riportiamo di seguito *à guise d'exemple*:

Ammogliato (Ceccherini)

*Io mi sento poetica la vena*

*Se da madre natur sarò aiutato*

*Vi porterò du' esseri alla scena*

*sarebbe un giovanotto e un ammogliato.*

*Di loro due si renderà più pena*

*in vita chi sarà più disgraziato*

*e l'omo che 'un si crea l'avvenire*

*e più d'un ammogliato ha da patire*

Giovanotto (Logli)

*E tanto te lo volevo dire*

*tu gli giurasti amore davanti a Dio*

*quando di casa e ti vedeo partire*

*a rimpiazzar i' posto andavo io.*

*Se trovi qualche volta mille lire*

*quella l'è roba ce l'ho messa anch'io.*

*Poi ti nasce la rosa e la giunchiglia*

*ma la pianta di casa 'un ti somiglia*

<sup>627</sup> Poiché D'Ancona (1878: 349-50) stesso annovera nella sua raccolta diversi "Canti di disprezzo", - con eccezionale somiglianza all'esempio corso - come riportiamo di seguito a titolo esplicativo: «Nella categoria dei Canti di disprezzo questi due nella Raccolta vighiana vengono uno appresso l'altro: "Lu gruppu si sciugghiu di ssu capiddu, / Ora mi stuffi, m'annoi, e m'ammutti; / Quannu ti viju mi pigghia lu siddu, / Mi pari la cchiù brutta 'ntra li brutti; / Per tia nun canta cchiù lu me cardiddu, / Già si guastau lu vinu di ssa vutti; / Ciuciuliannu ccu chistu e ccu chiddu, / Addiventasti la cuna di tutti."» D'Ancona indica «Litterio Brigandi messinese» come l'autore. Tuttavia, dopo alcuni esempi sviluppa una riflessione che risulta estremamente pertinente alla nostra indagine: «Ma ci arrestiamo, chè troppo facile, sebbene troppo fastidioso, sarebbe allungarci in altre prove. Abbastanza evidente è l'appropriazione di una certa specie di poesia letteraria, fatta, ajutando l'uso comune del dialetto, dalle classi popolari. E quando il Vigo annotando lo Strambotto che comincia: *Donni, ch'aviti 'ntellettu d'amuri*,

domanda se il popolo tolse questo verso a Dante, o Dante al popolo, da quanto sopra abbiamo visto siamo tratti ad escludere assolutamente la seconda ipotesi. [...] Troppi documenti abbiamo ormai per dire che il popolo fa suoi i Canti, che, dandogli nel genio, sono stati composti da poeti culti con intonazione simile a quella usata dalle plebi».

<sup>628</sup> Bencistà 2008: 151, in Barontini e Nardini 2012.

<sup>629</sup> Consultabile al link seguente: <https://www.youtube.com/watch?v=uVuYozVXcdY> (consultato il 31/07/2023).

Ammogliato

*Ma l'omo che 'un si forma una famiglia  
e va contro le leggi di natura  
gl'è come un somarello a sciorta briglia  
che vive di sospetti e di paura.  
Se un n'ha né un figlio e né una figlia  
gl'è segno che 'un arriva alla misura  
meglio una donna di stringila al cuore  
e i' nome portà da genitore*

Giovanotto

*Pensa le donne, 'e le son traditore  
le lo fanno per l'oro e pe' brillanti  
chi lo fa pe' l'affetto e pe' l'amore  
e che portan le corna siamo tanti.  
E speciamente alla Città di' fiore  
le sono avvezze anche a cambià gl'amanti.  
Quando tu entri in casa di ritardo  
gl'è facile tu trovi i' letto cardo!*

Ammogliato

*O giovanotto sei troppo bugiardo  
se tu fa' parte sa' que' chiacchieroni  
che 'un sentan né i' freddo né i' cardo  
te tu staresti ben tra i capelloni.  
A di' la verità sai nun m'azzardo  
o t'ha' i' vizio di dormì a bocconi.  
Se t'eri un vero maschio modello  
a quarche donna tu gli dai l'anello.*

Giovanotto

*Chi prende moglie gl'ha poco cervello  
tu sei ridotto a i' «Miserere mei»  
la donna la ti tira nel tranello  
e a trovà i belli pensa lei.  
Tu gli servi da marito e da ombrello  
e non ti accorgi d'i' becco che tu sei  
la ti abbraccia e ti bacia sulla fronte  
avanti a te la n'ha baciati un monte*

Ammogliato

*E le disgrazie le son sempre pronte  
e l'omo che 'un fa uno spozalizio  
e ti combatte sopra un antro fronte  
gl'è segno è nato con un antro vizio  
se delle donne 'un gli piaceva l'impronte  
gl'ha bell'e messo i piedi a i' precipizio.  
Se di donna nun sente l'appetito  
mi fa piacere se piglia marito.*

Giovanotto

*Così questo contrasto gl'è finito  
anche se non sarà tanto profondo  
ognuno sceglierà i' proprio marito  
perché la libertà di questo mondo  
Alla donna piace aver l'anello in dito  
e i' matrimonio di tirallo fino in fondo;  
duro sarà i' sacrificio de' figlioli  
ma è tanto triste anche a rimane' soli.*

Indubbiamente si possono riscontrare numerose espressioni a dir poco salaci. Le chiare allusioni di Logli nella seconda ottava «*quando di casa e ti viedo partire / a rimpiazzar i' posto andavo io. / Se trovi qualche volta mille lire / quella l'è roba ce l'ho messa anch'io [...] ma la pianta di casa 'un ti somiglia*»; l'immediata la risposta di Ceccherini, il quale afferma che un uomo senza famiglia «*va contro le leggi di natura / gl'è come un somarello a sciorta briglia* [e poi...] *Se un n'ha né un figlio e né una figlia / gl'è segno che 'un arriva alla misura...*»; Logli rincara chiaramente la dose nell'ottava successiva, con espliciti riferimenti alle «*corna [...] alla città di' Fiore* [e con] *Quando tu entri in casa di ritardo / gl'è facile tu trovi i' letto cardo!*»; Ceccherini cerca di difendersi, e

chiude l'ottava con la provocazione: «*Se t'eri un vero maschio di modello / a quarche donna tu gli dai l'anello*». Pronta la risposta di Logli: «*Chi prende moglie gl'ha poco cervello / tu sei ridotto a i' "Miserere mei"*». Da evidenziare in questo caso l'esempio lampante di come, sul finire del contrasto, le posizioni estreme si assottiglino, e si chiuda invece con una conclusione conciliante, che sia quanto più possibile sintetica ma racchiuda in sé l'insieme delle argomentazioni sviluppate nel corso del contrasto: «*duro sarà i' sacrificio de' figlioli / ma è tanto triste anche a rimane' soli*». Ritroviamo quel «*principe pacificateur*» sul quale rifletteva Françoise Graziani, e che permea integralmente la dinamica del contrasto. È forse necessario sottolineare che questa tendenza a chiudere consapevolmente una diatriba cantata è maggiormente presente e “consapevole” nella prassi centro italiana<sup>630</sup>, poiché Catalina Santucci più volte ci informa del relativo disordine degli interventi nel *chjam'è rispondi*, e specialmente nella chiusura che non è affidata a nessuno e nella quale il dialogo tende semplicemente a sfumare e ad ammutolirsi.

Ritornando all'analisi del contrasto sopracitato, come detto, riteniamo che si tratti di un atteggiamento che ha avuto un certo sviluppo specialmente presso i poeti toscani negli ultimi decenni, i quali hanno in questo modo espresso un certo piglio giocoso e spiritoso che genericamente si attribuisce loro (non senza una buona dose di generalizzazione). Ipotizziamo ulteriormente che – forse per spirito di differenziazione – i poeti sabini abbiano al contrario continuato a sviluppare un linguaggio ricco in metafore e a impiegare un registro maggiormente aulico e ricercato; ne sono un esempio in particolare Pietro e Donato De Acutis, padre e figlio. Si tratta di ipotesi che meriterebbero un più approfondito studio.

Intorno alle discussioni circa il *disprezzo* o il *cabaret* si giocano invero le concezioni stesse che i protagonisti e il pubblico di conoscitori attribuiscono al canto improvvisato e le “posture” che si attendono dagli improvvisatori. I numerosi cambiamenti che stanno attraversando ambo i contesti improvvisativi sono da considerare come risposte e adattamenti ai rispettivi *milieux*, con particolare attenzione al posizionamento che i soggetti hanno dell'improvvisazione poetica del presente e alla “proiezione” della loro prassi in un futuro prossimo. In particolar modo, ci sembra emblematico del cambio di tendenza in seno ai contesti improvvisativi, la seguente descrizione di Paolo Nardini (in Caocci e Macchiarella 2011: 401), accompagnato dalle parole del poeta Elio Rossi, sulla prassi d'improvvisar cantando nell'ultimo cinquantennio. Vedremo che in questo estratto saranno sollevati

---

<sup>630</sup> Una ragione potrebbe essere costituita dalla struttura stessa dell'ottava toscana, col distico finale CC che è costitutivamente portato alla chiusura della stanza, benché *l'obbligo di ripresa* della rima nella tradizione poetica improvvisata ribalti questo carattere, *incatenando* in maniera potenzialmente infinita il numero di ottave. In questa sfumatura si concentra tutto lo iato fra l'ottava della tradizione scritta e quella della tradizione “orale”. Cfr. capitolo sulla metrica.

numerosi elementi di notevole interesse per la comparazione qui in esame, arrivando a rilevare dinamiche tanto simili quanto con tempistiche differenti:

“In passato - mi diceva [Elino Rossi] - gli incontri di poesia erano più che altro *scontri*”. I poeti del passato, come lo stesso Tribuno Tonini, Eusepio Lelli, Libero Vietti, che potremmo definire con il linguaggio di oggi “accreditati”, riconosciuti dalla comunità e dagli altri poeti, non consentivano ai propri allievi di cantare in pubblico finché non erano ben sicuri che avrebbero sostenuto il confronto con l’avversario, e per raggiungere questa condizione occorrevano molti anni di apprendistato. Gli incontri erano vere e proprie dispute a eliminatória, in cui si vinceva o per la forza della propria argomentazione, quando l’avversario aveva esaurito il repertorio di argomenti da opporre, oppure per la sua incapacità di tenere con la rima. Già da questo primo aspetto si comprende come fosse importante una formazione che seguiva una duplice direzione: la capacità tecnica di improvvisare e quindi l’accumulo di un repertorio di rime più ampio possibile, associata a una forza argomentativa raffinata e potente. Quanto è cambiato lo scenario, mezzo secolo dopo? Le dispute sono diventate *incontri*, non c’è più un premio unico per un vincitore unico, semmai i poeti vengono rimborsati delle spese sostenute per lo spostamento, specialmente se sono chiamati lontano da casa [i *corsivo* in questo estratto sono nostri].

Se in Corsica ci sembra d’individuare una tendenza che porta da un contesto di partenza caratterizzato da una spiccata informalità verso una maggiore codificazione dello scambio cantato, riteniamo che questo risponda alla necessità e nell’ottica di una rivendicazione “seria” del *chjam’è rispondi* da parte di parte degli attori culturali protagonisti e di coloro che vi gravitano intorno<sup>631</sup>. Al contrario, in Italia l’improvvisazione poetica sembra cercare nuove applicazioni “leggere” e “duttili”, alla ricerca forse di un nuovo e più vasto pubblico. Questo atteggiamento potrebbe provenire dalla necessità avvertita dagli interpreti di “snellire” l’apparato colto dell’ottava rima che così a lungo ha fornito da base all’improvvisazione<sup>632</sup>. Questo è altresì insito nella struttura metrica e

---

<sup>631</sup> Troviamo peraltro una preziosa riconferma in Santucci (2022: 121-23). Analizzando determinate “procedure di parola” in occasione degli scambi cantati in *chjam’è rispondi*, Santucci descrive una situazione peculiare, annotando in seguito come molti improvvisatori tentino di smarcarsene. A proposito del contesto festivo: «il se caractérise par le fait que les improvisateurs ne sont plus dans le face à face. Ils sont plus de deux à intervenir et bien souvent dans un certain désordre. Le terme de *taglià* (couper) traduit l’intrusion d’un improvisateur dans l’échange, sans être forcément concerné mais en restant dans le sujet et souvent en y apportant une saveur particulière. [...] Interrogés sur ce dernier type, les improvisateurs sont nombreux à admettre que, si celui-ci a été fréquent dans un passé récent, ils souhaitent ne pas y participer. Et sans le condamner, ils essaient de s’en démarquer autant que possible. [...] La quasi-absence du type II [*cantu in disprezzu*] souligne peut-être une tendance d’évolution générale du *chjam’è rispondi* vers une forme moins belliqueuse, moins réceptive à la diatribe. [Infine...] Cette posture doit-elle être interprétée comme un signe évolutif, comme une prise de conscience sur l’image que le *chjam’è rispondi* devrait donner ? Probablement que le caractère plus solennel de certaines situations d’improvisation (sur scène, théâtre, rencontres poétiques au-delà de la Corse, etc.) y est pour quelque chose». In definitiva, in queste ultime due note a piè di pagina abbiamo cercato di illustrare come entrambi i contesti improvvisativi si siano mossi – seppur in fasi diverse - da una condizione di non rara “asprezza” nello scambio a una maggiore “pacificazione” dei propositi; per adottare le parole di Nardini sopracitate, da «scontri» a «incontri».

<sup>632</sup> Questo ha condotto alcuni protagonisti, come Marco Betti, ad interrogarsi se sia persino da mettere al vaglio la possibilità di snellire la forma dell’ottava, adottando una forma più breve e leggera, pur di mantenere tuttavia invariata la dinamica dello scambio cantato, tipica dell’ottava rima e di ogni altra disputa cantata.

nell'orizzonte letterario di riferimento, e può essere percepito da alcuni come troppo ostico per i nuovi uditori, generalmente ben poco istruiti all'ascolto di un contrasto in ottava rima né tantomeno alla *maitrise* della letteratura classica di riferimento.

Ogni cambiamento o adattamento espone al rischio di perdita di tale o talaltro attributo in seno alla prassi, e questa è una dinamica inevitabile e connaturata a qualunque fenomeno che possa dirsi vivente e continuamente in movimento, tantopiù se si tratta di arti performative che trovano senso e applicazione nel *hic et nunc* della performance. In conclusione, riteniamo qui essenziale mantenere la consapevolezza circa la funzione del poeta in seno alla comunità, nei termini precedentemente descritti, in un'ottica di salvaguardia del senso profondo del "fare poesia", piuttosto che della sua ri-produzione della manifestazione e propaggine meramente morfologica: l'*ottava* o la *strufata*.

## 6. Forme e dinamiche del contrasto

### 6.1. Le dinamiche del contrasto

#### 6.1.1. *Un dialogo in rima*

Come stiamo cercando di far emergere, il *chjam'è rispondi* corso si configura primariamente come un dialogo, uno scambio in rima. Prima ancora di assumere la connotazione di gara, disputa o scontro, si tratta indubbiamente di una conversazione cantata tra due o più persone. La dimensione della gara *a contrasto*, come abbiamo visto, si attaglia particolarmente alla realtà toscana dell'improvvisazione poetica. Se già questa risulta essere in auge anche nel territorio laziale solo più recentemente<sup>633</sup>, l'indagine qui condotta sembra condurre alla conclusione che, in Corsica, il dialogo in rima non assume nettamente questi caratteri, mantenendo un registro di modalità più libero e meno "incatenato".

A esplicazione delle modalità precipue del canto improvvisato in Corsica, l'esempio contestuale che spesso gli improvvisatori considerano è ancora una volta quello del pasto in compagnia - in piena continuità con i *milieux* precedentemente esposti, come *les baraques* delle fiere campestri o altre situazioni conviviali. Di queste modalità e contesti, l'evento all'auditorium di Pigna precedentemente descritto sembra configurarsi, in un certo senso, come la forma "aggiornata" e contemporanea. L'improvvisatore Jacques Ferrari «Jaffé di Piubbeta» (Santucci 2022: 96) rammenta una situazione in particolare, illustrandola chiaramente:

---

<sup>633</sup> A proposito della già citata gara di poesia estemporanea che ebbe luogo a Roma, Ghirardini ci informa che: «La gara si svolse con modalità oggi inconsuete: non si tennero contrasti, ma i poeti furono chiamati a cantare un'ottava a testa su temi estratti a sorte: È Giancarlo Palombini, [...] a spiegarci che questa era comunque una pratica abituale prima che venissero in voga i contrasti, importati dalla Toscana. [...] Il Presidente dell'APEA, Mattia Putini, tuttavia, spiega che per garantire l'estemporaneità gli organizzatori hanno modificato l'"andazzo normale" delle gare. In cosa consiste questa modifica ce lo spiega di nuovo Giancarlo Palombini: normalmente tutti i poeti rimanevano insieme al pubblico per tutta la durata della gara, invece in questa circostanza, spiega Putini nella registrazione, i concorrenti erano stati isolati dalla sala dove avveniva l'esibizione e venivano chiamati di volta in volta [...]. Inoltre veniamo a sapere, dalla voce del presentatore, che i poeti dovevano fare una "bella camminata" per raggiungere il pubblico perché nel luogo scelto inizialmente per isolarli si udivano gli altri concorrenti cantare, ed è stato dunque necessario trovare un'altra sala, più lontano, in cui fare attendere ai poeti il loro turno». Consultabile al <https://www.lentopede.eu/poesia/eur1967/> (consultato in data 5/05/2023),



donc on était dehors, il y avait un buffet qui était installé, et le *chjam 'è rispondi* ça avait son nom, pourquoi ? Il avait son vrai nom, parce que... au bout d'une table, là-bas, il y avait un gars qui commençait à chanter et qui en appelait un autre qui était à l'autre bout. Et... ça faisait le *chjam 'è rispondi*, et après... lui se rapprochait<sup>634</sup>.

In questo resoconto possiamo individuare precisamente l'origine dell'espressione *chjam 'è rispondi*, nella situazione e con la modalità che l'ha generata, in maniera del tutto analoga ai canti amebai dell'antichità: una persona ne interpella un'altra, situata possibilmente al lato opposto del tavolo, elaborando un richiamo in rima, cantando. L'altra persona, investita del ruolo di destinatario del canto, è a quel punto caldamente invitata a rispondere.

Come abbiamo accennato, tuttavia, in Corsica non esiste un obbligo ferreo di risposta. Nel corso delle interviste con gli improvvisatori sono emerse numerose testimonianze di dinieghi o rifiuti nel raccogliere l'invito. Grazie al prezioso supporto fornitoci dal testo già citato in precedenza (E Voce di u Cumune 1986), veniamo a conoscenza delle diverse possibilità raccolte ed elencate di dialogo tra due o più improvvisatori:

1. Un poeta A chiama un poeta B, che risponde. Nella sua risposta chiama il poeta A, il quale risponde a sua volta. E si tira avanti. Si tratta della formula più abituale.
2. Un poeta A, dopo aver scambiato qualche strofa col poeta B, chiama il poeta C, che gli risponde, e così D, E, ecc....
3. Un poeta A chiama un poeta B che risponde, chiamando un poeta C, che risponde, il poeta D canta e chiama il poeta E... questo è il principio del *chjam 'è rispondi* annotato da Felix Quilici nel libro di Wolfgang Laade.
4. Dopo un dialogo tra i poeti A e B, il poeta C chiama il poeta B e la conversazione continua tra loro due. Successivamente, un poeta D entra in ballo, e il discorso avviene tra C e D.
5. C'è un poeta che sta zitto, ma gli altri vogliono e insistono affinché canti. Lo chiamano, l'uno dopo l'altro, ma continua a non rispondere. Lo chiamano ancora, ma lui resta muto. La questione può durare molti minuti. Ad esempio, trattandosi di D. Guerrini che ne ha fatto una sua specialità. Tuttavia, può anche accadere che seguiti a non rispondere<sup>635</sup>.

---

<sup>634</sup> Intervista a Ferrari, 11/10/2016.

<sup>635</sup> E Voce di u Cumune, 1986: 69. Traduzione dal testo originale: 1. «U pueta A chiama u pueta B, chì risponde. Inde a so risposta, chiama u pueta A, chì risponde. È tira avanti. Hè a formula più abituale. 2. U pueta A, dopu avè scambiatu qualchi strofa cù u pueta B, chiama u pueta C chì li risponde, dopu D, E, ecc. O allora u pueta C passa a parolla à D, l'interlocutore centrali essendu sempre A. Hè a specialità di u Furcatu. 3. U pueta A chiama u pueta B chì risponde, chjamendu u pueta C chì risponde, u pueta D canta dopu è chiama E... Hè u principiu di u chiama è rispondi nutatu da F. Quilici in u libru di Laade. 4. Dopu un dialogu trà i pueti A è B, u pueta C chiama B è a lita cuntinughja trà elli dui. Dopu u pueta D entre in ballu, è l'affare si passa trà C è D. 5. Ci hè un pueta chì stà muti, è l'altri, u volenu fà cantà. U chjamanu, l'unu dopun l'altri, ma quellu ùn risponde. È u chjamanu torna. Zittu. L'affare pò durà assai, quand'ellu s'agisce di D. Guerrini chì ne hà fattu à so specialità. Ma pò accade ch'ellu risponda».

Le relazioni che si possono intrattenere vicendevolmente “nell’agone” poetico sono molteplici, e non instaurano una rigida alternanza di *strufate* tra due, tre o massimo quattro improvvisatori, come avviene al contrario nel Centro Italia in alcuni contesti. In questi casi, ci stiamo rivolgendo generalmente alla modalità a contrasto più diffusa, come esperito dalla descrizione delle manifestazioni di Ribolla. Al tempo stesso – come abbiamo potuto osservare – esiste tuttora un’altra modalità d’interazione, molto più simile a quella qui esaminata in Corsica, rintracciabile nell’evento di Pianizzoli. Riporteremo in seguito una lunga sequenza di ottave che si accosta molto più alla pratica del dialogo in rima del *chjam ’è rispondi* che alla sequenza di contrasti in opera nelle occasioni “cerimoniali” dell’ottava rima. Appoggiandosi alla sua decennale esperienza di campo, Santucci ci informa infatti che:

Les improvisateurs avouent à l’unanimité qu’ils ont besoin d’un sujet pour structurer leur pensée, stimuler leur créativité, canaliser leur inspiration. Ceci nous paraît un point important car il confirme implicitement l’interdépendance de deux discours dans le processus d’improvisation<sup>636</sup>.

L’estratto è importante poiché, ricollegandosi all’indagine intorno ai temi, ci consente di approcciare un ulteriore elemento determinante e costitutivo di qualsivoglia prassi di canto improvvisato a “canto alternato”: l’intima relazione che s’instaura tra due o più improvvisatori nel corso del dialogo in rima. Quanto Santucci definisce «*intépendance de deux discours dans le processus de l’improvisation*» costituisce infatti il motore precipuo al meccanismo dell’improvvisazione poetica. Questo è formalmente garantito, nelle prassi centro italiane, dalla regola che impone l’obbligo di ripresa della rima da parte del poeta che inizia l’ottava. Tuttavia, anche al non sussistere di questa condizione, tale interdipendenza è implicitamente determinante, e affiora regolarmente all’analisi dello scambio canoro improvvisato.

Alla luce di questo, non riteniamo anomalo rilevare l’assenza di questo obbligo per quanto riguarda il contesto corso, poiché il *chjam ’è rispondi* si struttura nella medesima forma interazionale a prescindere dalla regola dell’obbligo di rima, che ne costituisce una manifestazione altamente codificata ed esplicita. Possiamo infatti constatare che la prassi di riprendere l’integrità o singoli segmenti di un verso del poeta avversario è una pratica estremamente comune presso gli improvvisatori, seppur non considerata come regola inderogabile in seno all’orizzonte dell’improvvisazione poetica in Corsica.

---

<sup>636</sup> Santucci 2022: 109-10.

In maniera – diremmo – non coercitiva ma propositiva, si tratta di una sorta di *escamotage*, una tecnica<sup>637</sup> adottata da quasi tutti gli improvvisatori in misura variabile, la quale consiste nel riprendere e pronunciare l'ultimo verso del poeta che ha appena terminato la strofa.

Questa tecnica presenta alcuni vantaggi: primariamente, consente di inserirsi nel flusso discorsivo e melodico del poeta precedente, ovvero colui che si appresta a concludere la strofa, garantendo una maggiore aderenza ai contenuti espressi dal primo poeta; secondariamente, costituisce una strategia molto utile al fine di elaborare la strofa e i versi permettendo al poeta di “prendere tempo<sup>638</sup>”. Come vedremo in seguito, questa procedura ha una serie di motivazioni. L'elemento determinante è costituito dal fatto che – analogamente all'obbligo di ripresa vigente nell'ambito dell'ottava rima – la consuetudine alla ripresa del verso garantisce e anzi salda i due improvvisatori l'uno all'altro, sancendo la natura propriamente performativa dell'*arte* d'improvvisar cantando, sia in Corsica che in Centro Italia.

In un'analisi delle possibilità di attuazione di questa procedura, constatiamo che non esiste un modo univoco di citare il verso precedente. Non facendo riferimento a schemi precisi, queste strategie afferiscono piuttosto alla sensibilità dell'improvvisatore e alle sue necessità in un determinato momento sul piano tanto comunicativo quanto prosodico. Riportiamo di seguito alcuni esempi, tratti interamente dalle registrazioni effettuate sul campo in occasione di uno degli incontri di *chjam'è rispondi* organizzati al *Museu di a Corsica* di Corte:

- *Caso 1. Ripetizione del verso intero ed esatto*<sup>639</sup>

Cristofanu Limongi:

*è cusì pessima via*

*sentu vene a ruvina*

*incù quessa malattia,*

*chì si sperghje na cunfina*

*diceremu, chì per un pezzu*

*in una così pessima via*

*sento arrivare la rovina*

*e con questa malattia*

*che si sparge in ogni confine*

*stai a vedere, per un pezzo*

---

<sup>637</sup> Anche Cirese (1984: 124) ha affrontato il tema, argomentando che: «il cominciare uno o più versi con le stesse parole con cui o comincia o termina uno dei versi precedenti [Io] possiamo chiamare ‘anafora’ e ‘lascia e prendi’ – con ovvio riferimento al *leixaprende* spagnolo o al *lassa e pidda* della Sardegna moderna».

<sup>638</sup> Di eccezionale rilevanza a questo proposito il contributo di Agamennone (1997: 139-161) il quale mette in luce proprio le strategie di “dilatazione” del tempo tramite le tecniche vocali e la conseguente relazione dell'improvvisatore in rapporto al tempo della performance.

<sup>639</sup> A proposito della trascrizione delle strofe è necessaria una precisazione. Mi attengo, in questa prima fase, ad una trascrizione in strofe di sei versi, che chiamiamo *sestine*. Su questo ambito è aperto un dibattito che illustrerò nel capitolo dedicato alla metrica.

manghjeremu a pulentina [risate degli ascoltatori]

*mangeremo la polentina*

Paulu Calzarelli:

manghjeremu a pulentina,

*mangeremo la polentina*

*nun putemu fà altrimentu,*

*non possiamo far altrimenti*

*ma vegu vene a ruvina... [...]* (registrazione, 25/10/2016).

*ma vedo arrivare la rovina...*

In questo caso, come mostrato, Calzarelli riprende interamente l'ultimo verso di Limongi. Intende dunque appropriarsene e farne parte integrante della propria strofa. In questo modo si ricollega direttamente al contenuto, mantenendolo e trasformandolo nel seguito della propria strofa. Come deduciamo dalla parola «*ruvina*» ne estrapola dunque ulteriori frammenti. Questo è un esempio ove, più che in altri casi, emerge la capacità degli improvvisatori di mantenersi su uno stesso piano narrativo, trasformandolo e sviluppandolo costantemente.

- *Caso 2. Ripetizione e rielaborazione del verso*

Francescu Luciani (il vino)

*Avà sì, ch'aghju capitu,*

*Ora sì che ho capito*

*chì le to acque ùn sò linde*

*che le tue acque non son linde*

*eo preferiscu lu vinu*

*io preferisco il vino*

*chì ghjè fruttu di le vigne*

*che è il frutto delle vigne*

*è che quandu vedu l'acqua*

*e quando vedo l'acqua*

*la cannella mi strigne* [risate e battiti di mani].

*la gola mi si stringe*

Ghjacumu Santu Guidoni (l'acqua)

*La ti strigne la cannella [...]* (Registrazione, 25/10/2016).

*La gola ti si stringe...*

In questo caso, come è chiaro, Ghjacumu Santu Guidoni opera una scelta nei confronti dell'ultimo verso di Luciani, selezionandone solo una porzione, la quale esce però elaborata, e non pedissequa come nel caso precedente.

- *Caso 3. Rielaborazione "aperta" del verso*

Ghjacumu Santu Guidoni

[...] *Ma guarda chì la vinaccia*

*Ma guarda che la vinaccia*<sup>640</sup>

---

<sup>640</sup> Inteso in questo senso il vino di bassa qualità. Si adotta dunque la terminologia dispregiativa per designare il vino *tout court*. Ancora sulla base della corrispondenza inedita con Graziani F., apprendiamo in questo caso che «on est dans une situation de répartition [...] de tradition satirique, où le *cuncettu* a bien la fonction agonistique d'une «*pointe*» (*acutezza*) puisque le second poète reproche ainsi au premier de dénigrer injustement le vin» cfr. Graziani F. 2019.

*certi volte hè rubaccia*

*tante volte è robaccia*

Francescu Luciani

*È l'hè rubaccia u vinu,  
quessa ùn l'aghju mai intesa [...]*

(registrazione, 25/10/2016).

*E l'è robaccia il vino,  
questa non l'avevo mai sentita...*

In questo terzo e ultimo verso, troviamo un solo elemento a fare da collante, la parola «*rubaccia*». Nella forma più minimale, si stabilisce egualmente un contatto tra le due strofe tramite il meccanismo della ripresa. Questi sono i tre ordini di casi, rapidamente presentati, in un ordine che va dai più “ostensivi” ai più segmentari. La tendenza che i poeti hanno di riprendere versi interi o parte di questi rimanda a sua volta ad un altro carattere proprio all’arte dell’improvvisazione poetica. La prassi di cantare improvvisando, plasmando e addomesticando materiale di diversa natura e provenienza, si ricollega a quanto abbiamo già accennato in precedenza e pertiene all’*originalità* dei contenuti espressi tramite il canto. I poeti, attingendo in varia misura «d’un matériel poétique collectif disponible, sur lequel on peut prendre appui<sup>641</sup>» non si preoccupano di esprimere costantemente un contenuto *nuovo*, ma anzi si rifanno costantemente a “formule<sup>642</sup>”, “frasi-tipo” o – come in questo caso – segmenti di quanto appena detto dall’altro poeta nel corso dell’improvvisazione<sup>643</sup>. Seguiamo a questo proposito la riflessione operata da Catalina Santucci, che argomenta in maniera approfondita questa peculiare dinamica:

Lors d’un *chjam’è rispondi*, lorsque le sujet est bien stabilisé (donc qu’il est développé en continu dans l’échange) on note tout d’abord une certaine "fluidité" des propos dans l’alternance. Une forme de continuité signalée par l’anadiplose qui peut se révéler au premier vers (c’est le cas le plus fréquent) mais même au second. Le fait de reprendre les propos de l’autre est une technique qui sert à la fois :

- À respecter le sujet et à prouver que la création se fait spontanément en mobilisant justement sur ce qui vient d’être créé. On est bien dans le chant improvisé. Le public averti et les autres improvisateurs y sont attentifs.

---

<sup>641</sup> Luciani 2019: 107.

<sup>642</sup> Vedi nota 587.

<sup>643</sup> Tiezzi (2009a: 317, in Clemente e Fanelli 2009), nel contesto dell’ottava rima, individua principalmente due modalità caratterizzanti questa specifica dinamica che s’instaura tra i due improvvisatori: «Le configurazioni sequenziali specializzate, potenzialmente disponibili che si vedono emergere con una modalità ritualizzata, declinano due differenti modi di realizzare la risposta oppositiva. Tali modalità indicano un differente valore pragmatico della replica e sono praticate costantemente nella conversazione ordinaria. Questi stili della risposta oppositiva, condivisi e quotidiani, sono rimasti fossilizzati in due espressioni idiomatiche italiane. La prima espressione è “rispondere per le rime” e la seconda espressione è “rispondere a tono”. • “rispondere per le rime” indica una risposta oppositiva articolata nella quale l’argomentazione si dispiega attraverso la ripresa degli elementi dell’asserzione alla quale si replica che vengono utilizzati per dimostrare le ragioni contrarie. • “rispondere a tono” rinvia a una risposta (assertiva o oppositiva) immediata, breve, estremamente focalizzata tematicamente, in relazione all’asserzione o alla domanda alla quale si replica senza divagazioni, per inferenza diretta da cui il carattere spesso indessicale della costruzione delle referenze.

- Comme un appui pour démarrer le *tercet*<sup>644</sup>, ce qui n'est pas négligeable en situation de stress ou de tensions par exemple. Disons que c'est un peu une rampe de lancement et une sécurité pour accomplir le reste.

- Comme stratégie de pseudo adhésion au discours du partenaire-adversaire. Il s'agit en fait, avec l'aide judicieuse de la prosodie, de montrer une concorde au début du chant pour mieux valoriser par effet de contraste, ses propres arguments contenus en général dans le troisième vers. Les poètes A et B avancent ainsi sur le même sujet chacun en développant un argumentaire visant à en dire plus et mieux, cherchant à convaincre, à persuader et en n'hésitant pas à solliciter l'auditoire par un geste, une interpellation indirecte. Cet échange est en général suivi et apprécié. Notamment quand les deux improvisateurs sont en phase verbale ascendante, qui s'exprime par *un curieux paradoxe puisque tous deux s'aident mutuellement pour la création mais peuvent être en tension extrême dans les propos*<sup>645</sup>.

Quanto Santucci definisce «*curieux paradoxe*» nel quale «*tous deux s'aident mutuellement pour la création*» costituisce a pieno titolo il motore dell'improvvisazione, nonché la dinamica primigenia di qualsivoglia pratica performativa che si articoli in quanto relazionale e dialogica. Approfondiremo questo aspetto proprio nel paragrafo consacrato alla “cooperazione antagonista”. Per quanto pertiene alla dinamica che s'instaura tra gli improvvisatori – afferente ugualmente all'adozione e sviluppo dei temi - riportiamo di seguito un grafico esplicativo, realizzato da Santucci, che discuteremo subito in seguito:

---

<sup>644</sup> Cfr. 6.2. *La metrica*.

<sup>645</sup> Santucci 2022: 111. Corsivo nostro. Ricontriamo un'aderenza totale al concetto della “cooperazione antagonista” sviluppato da Agamennone (2002), che tratteremo più avanti in questo paragrafo.

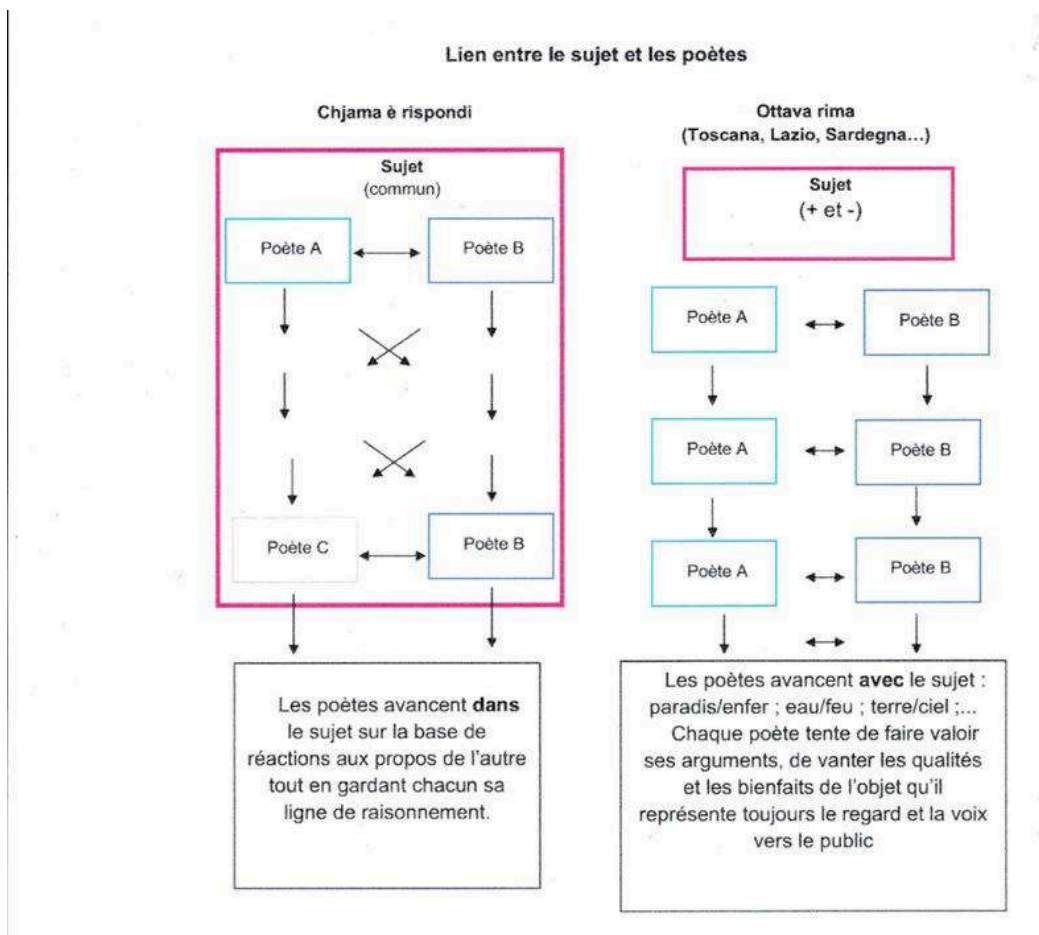


Figura 15. Lien entre le sujet et les poètes elaborata da Santucci 2022: 113

Come possiamo dedurre visivamente dal grafico di Santucci, i due (o più) poeti sono intrinsecamente legati gli uni agli altri grazie una serie di vincoli impliciti od espliciti. Da quest'interazione scaturisce il contrasto, che mai sarà possibile replicare tale e quale, in virtù di queste particolari e sempre mutevoli situazioni.

A riprova della sostanziale analogia tra le dinamiche che s'instaurano tra gli improvvisatori nelle due pratiche, avanziamo una riflessione: in maniera leggermente diversa da quanto Santucci afferma per il contesto corso, laddove «le sujet ne prend vie qu'avec le premier vers chanté par l'improvisateur lui-même ou son partenaire», è altresì vero che il poeta italiano deve effettuare quel «rapide survol» (oltreché appena appreso il tema assegnato) solo *alla fine* dell'ottava dell'opponente (almeno dal VII verso), poiché è *obligato* a riprenderne la rima, vincolandosi necessariamente al poeta *partner*. In altre parole, questi è inevitabilmente portato ad innestarsi sul medesimo contenuto del poeta che lascia la parola, o in opposizione o in accordo, in modo da proseguire il contrasto in maniera convincente, garantendo e anzi dimostrando la sua effettiva “estemporaneità”, del tutto analogamente al caso del *chjam'è rispondi*. È esemplare a questo proposito l'acuta analisi

condotta da Tiezzi, la quale coniuga il piano acustico d'indagine con quello protocollare e relazionale:

L'associazione tra prese di turno di parola, protocolli di pianificazione pragmatica e fonie della versificazione rimante, risulta rilevante per caratterizzare le proprietà di coordinazione dell'attività oppositiva nell'interazione di un contrasto toscano. Da una parte i vincoli fonici interstrofici impongono agli interlocutori delle restrizioni semantiche nelle scelte lessicali delle parole-rima (G. Tiezzi, 2008), dall'altra sottopongono la pragmatica dello scambio dialogico a dei regimi di intenzionalità controllata. Infatti in apertura di strofa, il poeta che prende la parola è obbligato a rispettare un accordo fonico con il suo interlocutore avversario, per realizzare l'azione di contro attacco al verso 1, in variabile di rima ripresa. Poi dispone di una variabile fonica libera - che deve comunque essere nuova - per compiere l'azione della risposta al verso 4. Infine per realizzare l'attacco finale al verso 8, deve utilizzare una fonìa di rima nuova, non vincolata, ma vincolante per il suo avversario che sarà obbligato a sua volta, in apertura del suo turno di parola, a rispettare l'accordo fonico imposto dal poeta precedente. Ovvero, per poter esprimere la sua opposizione dovrà farsi carico della parola altrui, accordandosi con la fonìa di rima lasciata dal suo avversario. È importante notare che in questo dispositivo di vincoli fonici e dialogici, solo l'azione iniziale di contro attacco è vincolata dall'interlocutore e solo l'azione finale di attacco è vincolante per l'interlocutore. L'associazione tra poetica, struttura conversazionale e pianificazione semantico - pragmatica, mette in evidenza i tratti di una deontologia che i poeti sono obbligati a rispettare per coordinarsi nell'attività e per adempiere alla corretta esecuzione degli scambi poetici a contrasto<sup>646</sup>.

In definitiva, vorremmo affermare che nello svolgimento di qualsivoglia canto improvvisato a più partecipanti (che sia *a contrasto* oppure no) nessun protagonista è nelle condizioni di sviluppare un tema indipendentemente dal canto e dal contenuto espresso dal poeta avversario, poiché entrambi necessitano dell'altro<sup>647</sup> per sviluppare il proprio pensiero. Con caratteri di estrema affinità alla precedente citazione di Santucci, Maurizio Agamennone argomenta il ruolo cruciale che, nell'ambito italiano, costituisce l'obbligo di rima. In quanto:

Sul piano dell'invenzione poetica estemporanea e dell'esecuzione cantata, l'obbligo di rima assume tratti localmente diversi, ma con esiti convergenti:

- a) Costituisce un impegno performativo ineludibile;
- b) Rivela un profilo acustico sensibilmente connotante la performance;

---

<sup>646</sup> Tiezzi 2009b: 14-5.

<sup>647</sup> Accenniamo per il momento al piano d'indagine propriamente acustico-musicale e afferente alle tonalità impiegate. Come descritto in dettaglio da Agamennone (2002), osserviamo come i poeti tendano ad assimilarsi progressivamente sul piano acustico, assimilandosi l'un l'altro. Il dettagliato concetto di "traino acustico" è stato sviluppato dall'autore nel contributo citato e discusso in seguito da Ghirardini 2019.



- c) Si trasferisce da un contendente all'altro, nella successione delle stanze, e percorre tutto il contrasto, dall'inizio alla fine, innervando tutta la performance<sup>648</sup>.

Il carattere notevolmente codificato dell'ottava rima centro italiana consente di fare emergere alcuni tratti precipui all'improvvisazione poetica cantata. Seppur in assenza di un rigido obbligo di rima, la prassi improvvisativa in Corsica segue un andamento della stessa natura, pur con una codificazione di minore intensità. Ne sono dimostrazione proprio le varie tecniche di ripresa del verso – o di segmenti di questo – usualmente adottate dagli improvvisatori, i quali saldano i partecipanti gli uni agli altri, garantiscono e palesano il carattere estemporaneo della loro poesia, in una dimensione propriamente performativa dell'arte d'improvvisar cantando.

Infine, tornando alla distinzione delle due modalità di cui sopra, riteniamo che sarebbe tuttavia erroneo considerare rigidamente queste due casistiche. L'ottava rima conosce infatti ampia applicazione del primo "percorso", così come – in certi casi – altre modalità di assegnazione dei temi sono state sperimentate anche in ambito corso. I casi 2 e 3 di ripresa del verso appena presentati sono stati raccolti appunto in un quadro di assegnazione di temi (acqua/vino) che costituisce un caso inedito nel panorama corso. Si tratta di un esempio molto significativo, laddove i temi sono stati proposti dal pubblico dietro esortazione degli improvvisatori stessi. Mi riferisco in special modo agli incontri tenutisi al *Musée de Corse*, ove durante il secondo incontro, il poeta Ghjuvan Petru Ristori invita il pubblico a proporre coppie di temi oppositivi sui quali gli improvvisatori dovranno cimentarsi; un elemento inedito nel panorama della poesia cantata in Corsica, mutuato dalla prassi centro-italiana (e specialmente toscana) in seguito all'ultimo decennio di scambi e progetti transfrontalieri. A tal proposito, riporto un breve passaggio di conferma ad opera di Paulu Santu Parigi:

*Mi ha incuriosito la giornata al museo, quando, dal pubblico, sono stati proposti dei temi.*

*Questo è nuovo o...? [Mi interrompe]*

No, questo non esiste in Corsica. Questo viene dall'Italia.

*Ah viene dall'Italia, infatti l'ho riconosciuto, ma...*

No, non esiste. Una cosa che è arrivato cinque, sei o dieci anni fa. Non cambia tante cose, ma impone... come dire... per me, rompe un poco la regola, perché ti impone un *sugetto* [in tutti questi casi leggere: "soggetto"] dove forse non sai niente o non hai voglia di improvvisare»<sup>649</sup>.

---

<sup>648</sup> Agamennone 2002: 175.

<sup>649</sup> Intervista a Parigi, 05/10/2016.

Si tratta di un breve esempio che segna chiaramente le influenze alle quali una pratica pur marginale come il *chjam'è rispondi* è sottoposto. I progetti transfrontalieri come INCONTRO e *Duel* hanno portato maggiore consapevolezza a ciascuna delle parti coinvolte circa le peculiarità della “propria” arte, dando in certi casi impulsi di cambiamento o rinnovamento. Riteniamo essenziale riportare la riflessione di Santucci in merito. Nel contesto analizzato de l'«*échange festif ou la joute foraine*» il canto improvvisato:

se caractérise par le fait que les improvisateurs ne sont plus dans le face à face. Ils sont plus de deux à intervenir et bien souvent dans un certain désordre. Le terme de *taglià* (couper) traduit l'intrusion d'un improvisateur dans l'échange, sans être forcément concerné mais en restant dans le sujet et souvent en y apportant une saveur particulière. Cependant, le contexte festif, la diversité des intervenants et quelques rimes savoureuses arrivent à compenser écarts de langage et déviances aux règles. Interrogés sur ce dernier type, les improvisateurs sont nombreux à admettre que, si celui-ci a été fréquent dans un passé récent, ils souhaitent ne pas y participer. Et sans le condamner, ils essaient de s'en démarquer autant que possible. Cette posture doit-elle être interprétée comme un signe évolutif, comme une prise de conscience sur l'image que le *chjam'è rispondi* devrait donner ? Probablement que le caractère plus solennel de certaines situations d'improvisation (sur scène, théâtre, rencontres poétiques au-delà de la Corse, etc.) y est pour quelque chose<sup>650</sup>.

Questo passaggio ci delinea alla perfezione i cambiamenti che sono in atto sul piano delle dinamiche e modalità di condurre un dialogo cantato. Tradizionalmente affidato ad una certa informalità e spontaneità - in linea di continuità con i contesti di “accoglienza” di questa prassi dialogica, in quanto occasioni prevalentemente festive e/o conviviali – dove l'argomento del canto era affidato al tastu, al soggetto che fuoriesce spontaneamente dal canto; e laddove l'alternanza delle “prese di parola” è anch'essa piuttosto casuale e non codificata, si registra invece la tendenza ad una maggiore codifica dei “turni” d'improvvisazione. Come giustamente ipotizza Santucci, l'incontro con altre prassi d'improvvisazione poetica come l'ottava rima, la gara poetica logudoresa o il bertsulari basco – tutte estremamente codificate nello svolgimento – induce i poeti corsi ad un profondo ripensamento delle proprie modalità di dialogo cantato. Il tutto nella direzione di una maggiore “nobilitazione” e “riconoscimento” della pratica in seno al contesto culturale corso. Di conseguenza, divengono meno tollerate le “tagliate”, la pratica d'intervenire nello scambio in corso fra due improvvisatori, e si cerca di dipanare il canto improvvisato in maniera più cadenzata, esplicitando l'invito verso tale o talaltro poeta – tramite il cognome,

---

<sup>650</sup> Santucci 2022: 121.

il soprannome, o ancora il luogo di provenienza – o lasciando piuttosto cadere il silenzio, nell’attesa che un altro protagonista prenda la parola, evitando così l’evenienza di interrompere il canto di qualcuno. Ancora Santucci ci spiega che.

depuis quelques années, ce procédé - appelé *tagliata* (coupure) qui correspond donc à une "prise de chant" spontanée - est désavoué par certains improvisateurs et auditeurs. La raison invoquée, notamment au sein de l’*Associu Chjam ’è rispondi*, est le relatif désordre dans les interventions et ce, même si le sujet est respecté. Mais les avis sont partagés, pour certains, il convient de soigner l’image de ce chant par une discipline digne de l’art que l’on est censé représenter, avec échanges structurés et passage calculé du tour d’improvisation, sous forme d’un glissement via une invitation, voire un silence. Pour d’autres au contraire, il faut laisser libres les échanges car les régulations se font d’elles-mêmes<sup>651</sup>.

Questi esempi sono chiara testimonianza dei cambiamenti che incorrono lentamente nelle prassi d’improvvisazione poetica. Per esempio, non abbiamo alcuna attestazione, in Corsica, dello svolgimento del *chjam ’è rispondi* nella forma – al contrario – più storicamente attestata in Toscana, del *contrasto* con due temi oppositivi. Quand’anche sono stati assegnati dei temi, questi erano presi singolarmente come tema di riferimento (es. già citato della fiera di *A Santa*, 1928) e probabilmente affrontati alternativamente dai vari improvvisatori. D’altronde, la stessa modalità del canto a contrasto seguendo due temi oppositivi sembra a sua volta essere entrata in uso in area laziale solo recentemente<sup>652</sup>, rispondendo probabilmente a specifiche influenze e necessità. Riprendendo lo schema illustrato in precedenza (fig. 15 elaborato da Santucci 2022), possiamo con l’esempio che segue constatare lo svolgimento dell’improvvisazione poetica in ottava rima nella stessa modalità sopra-menzionata del *chjam ’è rispondi*. In questo scambio cantato si procede, per adottare la terminologia di Santucci, “dentro” al tema, “passandolo” di bocca in bocca e sviluppandolo *au fur et à mesure* che questo viene dibattuto in rima fra i partecipanti allo scambio cantato. Si tratta di un’improvvisazione poetica svoltasi al già citato Podere Lio Banchi di Pianizzoli. In questo contesto non vi è alcuna attribuzione di temi da parte del pubblico, il quale non è separato dai poeti, ma ne condivide il medesimo spazio informale delle tavole di un podere, trasformato recentemente in agriturismo. Successivamente alla sequenza delle ottave, riteniamo necessario una sezione di commento, poiché questo dialogo cantato ci riconduce ancora una volta a quanto esperito ed affrontato nel capitolo precedente, afferente dunque ai contenuti del canto e alle fonti di riferimento:

---

<sup>651</sup> Santucci 2022: 187.

<sup>652</sup> Come già suggerito da Giancarlo Palombini, tramite Ghirardini su <https://www.lentopede.eu/poesia/eur1967/>.

Sergio Cinci:

*La giornata dell'amicizia e dei canti  
Senza prima avelli programmati,  
Io so' fra i più deboli, ma fra i più smanianti  
E un vi dico quanto mi siete a me mancati,  
E oggi che ce ne sono altrettanti  
Con i modi divini e garbati,  
Quindi voi grandi sapienti dell'ottava  
Datemi, via, la voce oh gente brava!*

Marco Betti:

*Quando Ulisse nel mare navigava  
S'affidava all'astuzia ed al coraggio  
La rotta fra le vele traguardava  
E a certe coste mette l'arrembaggio  
Chissà se qualche verso improvvisava  
Chissà se Apollo l'aveva in ostaggio  
Oppur se s'affidava solo a caso  
Per arrivà in salute al proprio accaso*

Emilio Meliani:

*Omero nel cantar fu persuaso  
E ci describe tutta la faccenda  
Mette tutti i venti dentro quer vaso  
Non sai s'è stata storia od è leggenda  
Io quando canto a vorte 'e vado a naso  
Non è detto così che il canto renda,  
Però tu hai citato il grande Ulisse  
Ché per te sono luci eterne e fisse.*

Pietro De Acutis:

*Ei che della furbizia tanto visse  
Eppure il suo destino fu assai duro  
Omero bene tutto lo descrisse  
Che giù in Campania morì Palinuro  
E allora tutto quanto lo si disse  
Sebbene la sua guida in senso puro,  
ma dovette accusare il gran sermone  
quelli che gli dette lo dio Poseidone*

Betti

*Volle troppo sfruttarla l'occasione  
S'è dimostrato a tratti pretenzioso  
[non si capisce] gl'invase la magione  
Con Eolo poi fu troppo bellicoso  
Gli fece il dono della seccagione  
E tutti i venti brutti mise a riposo  
C'insegna Omero è cosa inopportuna  
Sfidare [non si capisce] alla fortuna.*

P. De Acutis

*Navigò col giorno e co' la luna,  
Parea un uccello che girava in volo  
Approdava alla spiaggia, alla laguna,  
Ma non pensava alla sua barca al molo.  
Di colpa vera non ne fu nessuna,  
La colpa che non seppe cambiar ruolo,  
seguitò esso a pensarsi un gran viandante  
che mai è a casa e sempre è navigante*

Meliani

*Per voi un eroe assai importante  
Ma troppe volte mise il piede in fallo  
Alla verità sempre distante  
E costruì di legno quel cavallo  
Di Circe e Nausicaa è stato amante  
E lui alle donne c'avea fatto il callo  
Per me gl'era sortanto un vagabondo  
E andava a puttaneggiare per il mondo!*

Dante Valentini:

*Quello che dici non è a tutto tondo  
Ma devi ammette' che fu un gran guerriero  
Non navigò davvero intorno al mondo,  
Ma riscattò però quel vecchio impero.  
Perché lo definisci un vagabondo!?  
Quello che dici, vate, non è vero.  
Quello, ti do ragione, alla sua fronte<sup>653</sup>  
non ascoltò quel vecchio, Laocoonte.*

---

<sup>653</sup> « Alla sua fronte » [incerto]

Meliani

*Cercava sempre glorie all'orizzonte,  
sempre co' Aiace lui è stato in guerra,  
Ir pallino d'uccide' sempre in fronte,  
Quanta gente 'e mise sottoterra!?  
Quando provò a bere a un'artra fonte  
S'indirizzò allora a Gibilterra  
Però lui der suo remo 'e fece abuso  
E 'l mare sopra a lui poi fu richiuso.*

Donato de Acutis:

*Perché lui dell'astuzia aveva l'uso,  
Certo fedele non è stato Ulisse,  
Ma invece Argo, il suo cane aduso  
Era fedele a lui, gli sopravvisse,  
Dentro Itaca vent'anni è stato chiuso,  
Solo la bestia li la storia scrisse.  
Perché la fedeltà è virtù e dovere  
Come fedeli siamo noi al Podere [Lio Banchi]*

Meliani

*Penelope lo fece il suo mestiere  
Stava a filare con le mani esperte  
Aspettando quer filibustiere  
Ricamando il sudario di Laerte,  
Chissà se queste cose sono vere  
Tropo lunghe sono le coperte  
Noi certe cose si fanno a memoria  
Anche soltanto dir "viva la storia"!*

Valentini

*Ma queste cose restano a memoria  
Se è vero allora come Omero scrisse  
Non debbon tramontà da ogni memoria  
La grande astuzia e la forza di Ulisse  
Leggo la sua, non fu perentoria,  
Ma sappi quanti Proci lui sconfisse  
E in quelle notti, quelle notti scure,  
con la sua freccia e le tredici scure.*

Betti

*Di Itaca varcò le entrate  
Eppur si tenne ascoso agli abitanti  
Pensava che certe gesta premature  
Avrebbero turbato quegli astanti  
Ma allora eran diverse le culture  
E i re non eran poi così importanti  
sulla paideia si reggeva tutto  
e di quella anche Ulisse era il costruito.*

P. De Acutis

*Però di tante cose prese tutto  
Sembrava per furbizia l'uomo invitto  
Ma di sé stesso l'organizzò il lutto  
Dalle Moire proprio fu sconfitto.  
Lui della morte subodorò il frutto,  
Questo ben dalli scritti ne è descritto  
Andò pastore per ridar [incerto] la sorte  
Ma proprio il figlio gli portò la morte.*

Meliani

*È stato un uomo bellicoso e forte  
Certo da ogni bontà lui fu distante  
Consigliò male e portò la morte  
Armen questo così ci scrive Dante  
Che nell'Inferno nell'aprir le porte  
Lo diede al Paradiso assai distante  
Con Diomede e nella fiamma eterna  
E agli altri peccator fa da lanterna*

Betti

*Ma Dante lo tenete pe' lucerna  
Con questo pregiudizio universale  
Ma il poema suo lo si squaderna  
E tutti quanti l'ha trattati male.  
Ulisse, perdipiù, laggiù ci sverna  
E il peccato ne ha fatto veniale  
Di Dante, caro amico, è questo il dramma  
Metterebbe all'inferno la su' mamma!*

Meliani  
*Cambia la nota der tuo pentagramma  
Che Dante a tanti, è ver, lancia la sfida  
È ver che 'l fiorentin ne crea un dramma,  
Però 'n paradiso mette Cacciaguida.  
Piccarda era parente della mamma,  
Un po' di bontà in lui si annida  
E poi s'è vero è quel che si dice  
In Paradiso mette Beatrice.*

Betti  
*Perché un pochino dev'esser felice  
Era peggio di un Papa nepotista  
Con quella lingua arguta e traditrice  
Sol'agli amici lui l'aprì la pista.  
Un politico era, questo si dice,  
E quando uno è un po' troppo attivista  
Fa solo il suo interesse personale  
E tutti gl'altri li lascia andà male.*

P. De Acutis  
*Allor quel canto tuo che tanto vale  
A certi reazionari è un po' vicino,  
Forse la rabbia dentro ti assale  
Ancor per quel che avvenne a  
Campaldino.*

*Ma l'andamento saria stato uguale  
Che mai poteva vince' il ghibellino.  
Io gli avrei dato vita non la sorte,  
Ma padrone non son di vita e morte*

Betti  
*Infatti il cantar ti rende forte  
D'ogni poeta il bel verso è scudo  
È la chiave che t'apre mille porte  
È il vestito che ci lascia ignudo  
È l'ago che ti indica la sorte,  
Per questo caro amico qui concludo  
Come Dante cantiamo la poesia,  
Ma nessun ci cacciò da casa mia!*

Meliani  
*Io invece ora cambierei la via  
Si cantò dell'Ulisse e l'Alighieri  
Cantiamo ora un po' con più armonia,  
Ché troppo tristi sono quei pensieri  
In Purgatorio invece della Pia  
Chissà che fece, sono ormai misteri,  
Io smetterei d'esser troppo audace  
E canterei l'amore e un po' di pace.*

Oltre a dimostrare l'esistenza, in Centro Italia, di una prassi improvvisativa che si articola con modalità più vicine al *chjam'è rispondi* – senza assegnazione diretta dei temi e con minore codificazione della sequenza e alternanza delle ottave - questo lungo passaggio testimonia inoltre di un altro aspetto, di centrale importanza nella nostra indagine.

#### *6.1.1.1. Ulisse tra Palinuro e il "lido corso": il caso della "Canzonetta"*

Come abbiamo visto, i poeti affrontano spontaneamente temi tratti da quel retaggio più volte citato in questo elaborato, costituito da opere classiche di riferimento. In questo passaggio, senza che vi fossero stati accenni precedenti, Marco Betti è il primo ad avvicinare l'argomento, domandandosi, nel corso delle sue peregrinazioni «*se [Ulisse] qualche verso improvvisava, [...] se Apollo l'aveva in ostaggio*». Al termine dell'ottava cantata da Betti prende spontaneamente la parola Emilio Meliani. Questi, oltre a

contestualizzare l'opera omerica citando il vaso donato da Eolo all'eroe, e argomentando sul fatto se sia storia oppur leggenda, si rivolge al poeta che ha appena terminato la sua ottava riferendosi alla cura con cui Betti tratta la materia omerica: «*però tu hai citato il grande Ulisse / ché per te sono luci eterne e fisse*». Introduce a sua volta un altro elemento, richiamandosi alla teoria delle stelle fisse dell'Antichità.

Immediatamente prende parola Pietro de Acutis il quale, commentando la dote della furbizia di Odisseo e nondimeno la sua esistenza tribolata, con un verso stabilisce un legame di filiazione diretta, geografica e culturale *à la fois*, ricordando «*che giù in Campania morì Palinuro*». Gli risponde nuovamente Betti che si sofferma ancora sul rapporto burrascoso di Ulisse con Eolo, e le vicissitudini da questo provocate; non manca tuttavia di dare un giudizio su questa storia, nella chiusa dell'ottava che – disgraziatamente – non riusciamo a comprendere a causa del rumore di fondo [*C'insegna Omero è cosa inopportuna / Sfidare [non si capisce] alla fortuna*]. Tralasciando il rammarico per questa lacuna (causata in parte dal clima informale e conviviale dell'evento), ci interessa sottolineare una volta di più la “postura” che il poeta assume in questo contesto, non mancando di trarre indicazioni o giudizi di tipo etico.

Riprendendo il susseguirsi delle ottave, è altamente suggestiva l'ottava seguente di Pietro de Acutis che, dopo alcune immagini fulminanti come «*parea un uccello che girava in volo*», anch'egli si pronuncia eticamente sulla vicenda dell'eroe, affermando che «*di colpa vera non ne fu nessuna, / la colpa che non seppe cambiar ruolo, [e chiude con] / seguitò esso a pensarsi un gran viandante / che mai è a casa e sempre è navigante*». A questo punto, Meliani alimenta una certa vena oppositiva che lo caratterizza – ma che in fin dei conti è costitutiva di questa prassi - prendendo le distanze dai contenuti espressi dai “colleghi” con quell'iniziale «*Per voi...*»; accentuando gli errori e difetti «*troppe volte mise il piede in fallo*»; giudicando negativamente la sua frequentazione femminile di «*Circe e Nausicaa [di cui] è stato amante*»; non facendo mancare un riferimento «*a quel cavallo*»; sentenza infine, non senza un linguaggio salace e un tono impetuoso: «*per me gl'era sortanto un vagabondo / e andava a puttaneggiare per il mondo!*». A questo punto è immediata la “discesa in campo” del poeta Dante Valentini, che si dichiara in totale disaccordo col poeta pisano, esordendo con «*Quello che dici non è a tutto tondo [e prosegue, due versi dopo] Perché lo definisci un vagabondo!?! [rimarcando il proprio pensiero] Quello che dici, vate, non è vero*»; fa riferimento infine al sacerdote Laocoonte, l'unico a diffidare del regalo del Cavallo

da parte dei greci<sup>654</sup>, nella più nota versione del mito di Laocoonte «narrata da Virgilio nel II Libro dell'Eneide, l'episodio è collocato all'interno del racconto di Enea alla regina Didone sulla sconfitta di Troia<sup>655</sup>».

In questa fase riprende nuovamente la parola Marco Betti che, condannando la violenza esercitata dall'eroe «*Quanta gente 'e mise sottoterra!?*» allarga ulteriormente l'orizzonte, in una direzione di estremo interesse per la nostra indagine. Betti canta infatti che: *Quando provò a bere a un'artra fonte / s'indirizzò allora a Gibilterra / però lui der suo remo 'e fece abuso / e 'l mare sopra a lui poi fu richiuso*». Si tratta precisamente dell'interpretazione dantesca dell'epopea di Ulisse il quale, superate le colonne d'Ercole andrà a inabissarsi nei pressi della montagna del Purgatorio. Ulisse che del «*suo remo 'e fece abuso / e 'l mare sopra a lui poi fu richiuso*» costituisce quasi una *summa* dell'interpretazione e tradizione dantesca della parabola di Ulisse. Come già delineato in precedenza, riscontriamo nuovamente quella capacità, da parte del poeta, di operare una sintesi di un pensiero altresì complesso e sedimentato, facendosi così vettore di una tradizione di studi, così come del proprio personale posizionamento nei confronti della vicenda. Vedremo più avanti come questa medesima interpretazione dantesca dell'Ulisse fosse in passato presente presso la popolazione corsa.

Magistrale è la risposta che gli fornisce Donato de Acutis – che non era intervenuto in questa discussione finora – il quale sposta l'attenzione su un protagonista minore, donando all'ottava un taglio originale. Concordando nei primi versi con l'opinione di Meliani circa l'infedeltà di Ulisse nei confronti della regina, Penelope, Donato ribalta la prospettiva «*ma invece Argo, il suo cane aduso / era fedele a lui, gli sopravvisse*». Prosegue così dandoci uno spaccato di questa storia ignorata, ove Argo ne è il “minuto” protagonista: «*dentro Itaca vent'anni è stato chiuso / solo la bestia lì la storia scrisse*»; e altresì conclude anche lui con un giudizio di merito, collocandosi peraltro nel contesto presente dell'improvvisazione: «*perché la fedeltà è virtù e dovere / come fedeli siamo noi al Podere [Lio Banchi]*». In questo modo, Donato De Acutis si riallaccia al tema dell'infedeltà di Ulisse e, prendendo spunto dalla storia del cane Argo, intende affermare l'importanza della fedeltà, ribadendo quindi la propria e quella dei partecipanti al podere Lio Banchi di Pianizzoli, luogo dove sono in questo momento ospitati per la giornata dedicata alla poesia.

---

<sup>654</sup> «Aut aliquis latet error: equo ne credite, Teucri. Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes» in Publio Virgilio Marone, Eneide, libro II, versi 46-49.

<sup>655</sup> [https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Laocoonte\\_la\\_verita\\_di\\_un\\_antieroe.html](https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Laocoonte_la_verita_di_un_antieroe.html) (consultato in data 13/06/2023)



Proseguendo sulla falsa riga del tema della fedeltà emerso nell'ottava di Donato De Acutis, Emilio Meliani riprende la parola e ricorda la grande prova di fedeltà di cui dette prova la regina di Itaca, poiché «*Penelope lo fece il suo mestiere / stava a filare con le mani esperte / Aspettando quer filibustiere*» e cantando del celebre espediente della tela «*ricamando il sudario di Laerte*»; non sapendo infine giudicare se si tratta di episodi realmente accaduti o meno, conclude la sua ottava con un «*viva la storia!*».

Riprende ora la voce Dante Valentini che, abbandonando la sequenza dedicata alla fedeltà dei protagonisti, si aggancia invece all'argomento circa la storia e la memoria, in quanto afferma che, rifacendosi ad una trasmissione orale o viceversa ad uno studio approfondito sulla materia afferma: «*queste cose restano a memoria / se è vero allora come Omero scrisse / [e auspica che] non debbon tramontà da ogni memoria / la grande astuzia e la forza di Ulisse*». Valentini nuovamente esprime un giudizio di merito e sollecita lo studio e l'apprendimento così come la trasmissione di questi fatti, chiudendo con un ennesimo riferimento alla vicenda dell'eroe, seppur con un piccolo errore: «*e in quelle notti, quelle notti scure / con la sua freccia e le tredici scure*» (le scuri erano ben dodici e non tredici).

Seguono una coppia di ottave ad opera di Betti e Pietro de Acutis i quali argomentano ancora: il primo colloca Ulisse come diretta conseguenza della *paideia* greca ed il secondo s'interroga sulla fine dell'eroe, riportando una delle tradizioni a noi giunte che lo vollero ucciso a causa del figlio Telemaco, in una catena di tumultuosi eventi. Prende la parola allora Meliani, il quale si riferisce nuovamente al particolare Ulisse dantesco e nel trattamento a lui riservato nel grande poema della *Commedia*: «*...questo così ci scrive Dante / che nell'Inferno nell'aprir le porte / lo diede al Paradiso assai distante / [...] con Diomede e nella fiamma eterna / e agli altri peccator fa da lanterna*», non senza una certa ironia nella metafora dell'eroe ridotto a lanterna. Gli risponde allora nuovamente Marco Betti che adotta stavolta un registro più leggero. Pur considerando il poeta come guida e riferimento: «*Ma Dante lo tenete pe' lucerna*», afferma che – in fin dei conti - «*Ulisse, perdipiù, laggiù ci sverna*» e chiude con quello che lui stesso definisce il «*pregiudizio universale*» nei confronti del poeta: «*di Dante, caro amico, è questo il dramma / metterebbe all'inferno la su' mamma!*». Meliani risponde a sua volta, contrapponendosi al contenuto di Betti e citando coloro che il sommo poeta ha “premiato”, come Cacciaguida, Piccarda e ovviamente Beatrice. Betti ingaggia un'altra risposta, dal colore aspramente politico, in quanto afferma che l'Alighieri «*con quella lingua arguta e traditrice / sol'agli amici lui l'apri la pista. / Un politico era, questo si dice, [...] fa solo il suo interesse personale*». Irrompe dunque Pietro de Acutis nella conversazione e – commentando la vena polemica di Betti nell'ultima ottava

– lo incalza con «*forse la rabbia dentro ti assale / ancor per quel che avvenne a Campaldino*» alludendo forse alla provenienza casentinese del poeta. Argomenta tuttavia affermando che «*l'andamento saria stato uguale / che mai poteva vince' il ghibellino*» [lo schieramento avverso a quello di Dante], e conclude con la chiusa: «*ma padrone non son di vita e morte*».

Questo lungo scambio volge al termine, in quanto vicini ad esaurimento sono i temi, cosicché Marco Betti conviene di adottare un registro più conciliante: «*Infatti il cantar ti rende forte*, [e aggiunge, d'estremo interesse] *d'ogni poeta il bel verso è scudo*» attribuendo alla poesia cantata caratteri quasi difensivi; «*è il vestito che ci lascia ignudo*» e – al contrario - di vulnerabilità; financo a significati escatologici, come «*è la chiave che t'apre mille porte* [e al verso accoppiato] *è l'ago che ti indica la sorte*». Conclude infine, in maniera esplicita: «*come Dante cantiamo la poesia*». Per sancire definitivamente la chiusura di questo argomento, Emilio Meliani tira le somme: «*Si cantò dell'Ulisse e l'Alighieri*», ritraendo alcuni materiali «*in Purgatorio invece della Pia / chissà che fece, sono ormai misteri*», e concludendo: «*io smetterei d'esser troppo audace / e canterei l'amore e un po' di pace!*».

A nostro giudizio, si tratta di un contrasto<sup>656</sup> eccezionale. La ricchezza dei contenuti in questa sequenza di ottave è di estrema rilevanza. Conferma una volta di più le basi delle tesi avanzate nei capitoli precedenti, dalla fondamentale importanza di Dante per gli improvvisatori al più complesso rapporto del poeta col materiale poetico e, quindi, della sua opera di traduzione, reinvenzione e trasmissione *à la fois*, in atto nell'improvvisazione poetica. Inoltre, è cruciale il posizionamento che i poeti mantengono nei confronti di un determinato orizzonte simbolico e mitico di riferimento. È di estremo interesse il contributo di Agamennone in proposito. Ne riportiamo la riflessione, alternata ad alcune ottave esemplificative:

La voce che canta si colloca in uno sfondo mitico più *esteso* e arcaico: verso questo orizzonte remoto si guarda alla condizione originaria del far poesia, alla quale la stessa improvvisazione poetica attuale sembra poter risalire. Infatti, i grandi poeti *fondatori*, nel mondo antico, esprimono la poesia e la loro esperienza mitica nel canto: Orfeo, come le Muse, e le Sirene [...], e lo stesso Omero. Una così nobile assimilazione è largamente presente nell'immaginario dei poeti [...]. Così Riccardo Colotti [...] ha descritto [...] il profilo mitico di Orfeo:

---

<sup>656</sup> S'intende in questo caso contrasto nella sua accezione più estesa e non limitatamente al contrasto con coppie di temi oppositivi.

*Orfeo d'Apollo e da Calliope nacque  
Dal padre dei poeti e da una musa  
E dal favor de tai parenti giacque  
Ne la bell'alma sua tal grazia infusa  
Talmente ancor lo sparser di quell'acque  
Ch'uscir dal sangue alato di Medusa  
Che nel cantare i gesti degli eroi  
Più degno uomo non fu prima né poi [Kezich 1986: 82]*

Nello stesso senso, la consapevolezza che il contrasto improvvisato sia una canora sfida - opera di canto, quindi – fra poeti di oggi, che si svolge, tuttavia, sotto l'ala protettiva di cantori e poeti mitici, emerge diffusamente in altre stanze:

*Bramo saper da te, vate, il motivo  
Perché lanciata a me hai<sup>657</sup> canora sfida  
A me che verso te mai fui cattivo  
Come fu un tempo con Buglione, Armida  
Ma se tu fossi Omero, quell'Argivo  
O Febo stesso nel tuo cuor si annida  
Tanto sotto il mio verso duro assai  
Rustico<sup>658</sup> cantore<sup>659</sup> piomberai [Kezich 1986: 75]<sup>660</sup>*

C'è evidentemente, una continuità sentimentale [...] fra l'improvvisazione poetica in ottava rima e le numerose esperienze del mondo antico e medievale, fino alle soglie dell'età moderna, in cui la poesia è prevalentemente cantata: in tal senso l'esecuzione cantata dell'ottava rima rappresenta una delle ultime testimonianze, nelle culture tradizionali d'Europa, di modi poetici altrimenti declinati da lungo tempo, nella storia culturale europea<sup>661</sup>.

Riconosciamo ancor l'eccezionale competenza di Colotti nella materia mitologico-cavalleresca. La lunga sequenza di ottave sviluppata al Podere Pianizzoli e precedentemente riportata s'innesta precisamente su quanto qui dettagliatamente descritto da Agamennone: la «continuità sentimentale» che la poesia cantata ad «esperienze» del «mondo antico e medioevale» ci pare qui ancora affermata con grande valore. A parziale riconferma di uno di questi elementi, intendiamo riportare qui un particolare esempio di circolazione e

---

<sup>657</sup> Dalla registrazione, sentiamo “Perché hai lanciato a me”. Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=Qzg0vU\\_XSz0](https://www.youtube.com/watch?v=Qzg0vU_XSz0).

<sup>658</sup> Dalla registrazione, sentiamo distintamente “rozzo” al posto di “rustico”. *Ivi*

<sup>659</sup> Dalla registrazione, ci sembra di percepire piuttosto “cantatore” o, forse, “tentatore”. *Ivi*.

<sup>660</sup> Apprendiamo da Agamennone che «questa ottava fu cantata dal poeta Angelo Pezzi, portuale di Civitavecchia, nel 1931, durante un contrasto che contrappose lo stesso Angelo Pezzi a Riccardo Colotti». Tuttavia, in occasione del Convegno Dante in Corsica 2021, non è chiara l'attribuzione da parte di Kezich della medesima ottava, che sembra essere invece di Colotti. Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=Qzg0vU\\_XSz0](https://www.youtube.com/watch?v=Qzg0vU_XSz0), (consultato il 28/06/2023).

<sup>661</sup> Agamennone 1999: 140-41.

trasmissione di un determinato materiale poetico in ambito corso, che si ricollega da vicino proprio con questo retaggio.

Si tratta infatti di un componimento poetico a noi giunto<sup>662</sup>, intitolato *Canzonetta alla corsa sopra le Sette Galere di Spagna, due delle quali naufragarono in Corsica vicino all'isola La Giraglia*, recante il racconto di un naufragio al largo delle coste corse, alla Giraglia, nei pressi del Cap Corse. Sebbene non si tratti di materiale “prelevato” precisamente dal contesto del *chjam'è rispondi*, questo tuttavia – in quanto lamentazione, *lamentu* – proviene invece da quella cultura poetico-improvvisativa, alla quale fanno parte anche i *voceri*, largamente attestata in Corsica e documentata da tutti i viaggiatori ottocenteschi che hanno raccolto e riportato informazioni sugli usi e costumi isolani<sup>663</sup>. Sono innumerevoli le questioni che pone questa soprannominata “canzonetta alla corsa”: la messa a fuoco dei protagonisti storici, lungamente fraintesi<sup>664</sup>; la relazione con fatti realmente accaduti, ma in conseguenza del primo punto fortemente contraddittori<sup>665</sup>; la caratterizzazione stessa della dicitura “canzonetta alla corsa”<sup>666</sup>, che pone non pochi interrogativi; financo all'indagine intorno ai contenuti, di cui ci occuperemo qui. In via preliminare, attestiamo che :

---

<sup>662</sup> Per una ricostruzione del materiale manoscritto e a stampa a noi pervenuto, cfr. Alberti 2020: 69-78, in Graziani F. et al. 2022.

<sup>663</sup> La bibliografia sull'argomento è estremamente vasta. Si ricordino qui i resoconti come Boswell 1769, le raccolte storiche in varie edizioni di *Canti Corsi*, Tommaseo ([1841] 2020, a cura di Nesi), Fée 1850, Viale 1855, Ortoli 1887, Southwell-Colucci 1933; fino ai lavori universitari più recenti cfr. Berlinghi 2010; Marcaggi 2013; oltre alla riedizione del testo di Quilici, curato da Rocchi 2018.

<sup>664</sup> Arriva finalmente a mettere una parola definitiva sull'argomento lo storico Antoine-Marie Graziani 2022: 60 (in Graziani F. et al.), che spiega: Il existe en effet une première confusion entre Andrea et Giovanni Andrea Doria son parent, fils de son lieutenant Giovannettino Doria, connu pour avoir capturé Dragut en 1540 à Girolata et avoir été assassiné en 1547 lors de la conspiration des Fieschi. [...] Giovan Battista Mazolaccio a confondu les deux hommes lorsqu'il a présenté la perte par Andrea Doria se rendant à Calvi de galères au moment de la Guerre des Franco-Turcs en 1553-1559. La confusion qu'on rencontre [...] se retrouve ici avec une seconde confusion entre cette fois Giovanni Andrea et son arrière-arrière-petit-fils. Ce dernier, Don Giovanni Andrea (1663-1742), est le fils de Don Carlo II Doria et de la princesse Giovanna Maddalena Gonzaga. Il est Grand d'Espagne de Première Classe, 3<sup>e</sup> duc de Tursi et 4<sup>e</sup> Prince d'Avella. C'est Monsieur Claude Cazemajou-Pizzini qui est à l'origine de la découverte d'un épisode inédit, que même les spécialistes génois de la mer ignoraient, la perte de deux galères par cet autre Giovanni Andrea à la pointe du Cap Corse en 1693.

<sup>665</sup> Anche in questo caso ci affidiamo alla ricostruzione operata da Graziani A.-M. (2022: 60): «En 1693 il [Don Giovanni Andrea Doria] a reçu pour mission de Charles II de transporter 600 soldats destinés à la défense des Milanais, alors Etat espagnol. Sa flotte de sept galères est partie de Port Mahon, la ville la plus importante des Minorque, aux Baléares, en compagnie des galères de Naples. Elles se sont séparées près de l'île de l'Asinara, au Nord-Ouest de la Sardaigne [...]. Les sept galères de Giovanni Andrea Doria sont remontées en direction de Calvi en longeant la côte occidentale de la Corse et ont pénétré dans le golfe de Calvi le 23 Novembre au matin. Elles ont mis, selon le rapport du gouverneur, deux jours et demi pour franchir la mer. Les sept galères ont pu être observées le 29 au soir par le capitaine de Saint-Florent Giuseppe Maria dalla Torre en poursuivant leur navigation vers le cap corse par gros temps. Le même, fait savoir au gouverneur l'arrivée de la seule galère Capitana « sans les autres six » le 30 à 17 heures. Dans le même temps est survenu à Bastia l'annonce, portée par le Lieutenant du Cap Corse, que deux galères ont été drossées de nuit l'une sur la plage d'Ersa et l'autre sur les rochers [...]».

<sup>666</sup> D'interesse il lavoro di *collectage* di altri *lamenti* ad opera di Alberti 2022: 76.

à ce jour, deux éditions de la *Canzonetta* [...] ont été recensées sur l'ensemble de la péninsule italienne. Elle se situe dans le nord de l'Italie en Ligurie et en Toscane (Lucques et Gênes) lieux où les rapports économiques et culturels sont constants et fréquents avec la Corse<sup>667</sup>.

Oltre alla prossimità geografica e alla indubbia rete di relazioni che abbiamo scoperto intrattenere la Corsica con queste regioni d'Italia, Vanessa Alberti ci informa di un ulteriore elemento, che ci pare confermare il quadro di "contaminazioni" avvenuto su più piani – commerciale, culturale, librario... - che per un lungo arco storico ha contraddistinto queste aree geografiche. Infatti:

Cet opuscule de 12 pages fait partie de ce que l'on appelle la littérature de colportage. Bien au-delà de son type de diffusion, elle constitue le corpus le plus représentatif et le plus étendu de la culture populaire [...]. Diffusée dans le nord de l'île par l'intermédiaire des marchands ambulants, cette complainte démontre les frontières poreuses entre culture orale et écrite<sup>668</sup>.

Potrebbe questa *Canzonetta* essere entrata a far parte di quel vasto di materiale poetico di diversa natura e provenienza del vasto "repertorio" di ambulanti, *cantimpanca* e improvvisatori in Corsica nei secoli scorsi? Alcuni estratti contenutistici<sup>669</sup>, se messi in relazione con la lunga trasmissione e circolazione di tale materiale poetico nel contesto centroitaliano, sembrano fornirci risposte in tal senso.

In special modo, vogliamo sottolineare la presenza in questo componimento di un certo orizzonte di riferimento, ancora una volta legato all'episodio dantesco di Ulisse. Per esempio, vediamo come, alla decima strofa vi sia una citazione esplicita, nei versi:

*O quanti e quanti  
Restarono ingannati  
Quei che in sé stessi  
Si son troppo fidati  
Per aver d'Ercole i segni  
In quel tempo dispregiati  
Ne restò sommerso Ulisse*

---

<sup>667</sup> Alberti 2020: 70, in Graziani F. et al.

<sup>668</sup> Alberti 2020: 69-70, in Graziani F. et al.

<sup>669</sup> Ancora Graziani A.-M. 2022: 60 sostiene che il testo deve essere stato redatto immediatamente dopo la strage: «Le texte de ce chant nous paraît donc parfaitement informé des événements survenus lors de ce naufrage. Il correspond à ce qu'on peut rencontrer dans la littérature « populaire » relatant des faits historiques, très commune en Occident à partir de l'invention de l'imprimerie, surtout s'agissant de faits divers. [...] Et qu'il paraît peu probable qu'un tel luxe de détails exacts puisse être conservé dans la mémoire orale. Il est donc vraisemblable qu'il s'agisse d'une poésie contemporaine des faits ».

*Con tanti altri suoi soldati*<sup>670</sup>

Constatiamo dunque l'ennesimo riferimento all'impresa di Ulisse che varcando le colonne d'Ercole - e, parafrasando Marco Betti, "facendo del suo remo abuso" – pecca di superbia e finisce per far dei remi «*ali al folle volo*». In seguito, quattro strofe oltre:

*Oh notte oscura*

*Che non è al par del verno*

*Aprendo insieme*

*Le porte al Re d'Averno*

*Scatenando tutto a un tratto*

*Le gran porte dell'Inferno*

*Per lasciar sul lido corso*

*Cruda strage esempio eterno*

Il «lido corso» va dunque configurandosi come analogo alle colonne d'Ercole, in una perpetua ripetizione dell'«esempio eterno», nonché di "appropriazione territoriale" della vicenda e del significato legato all'epopea. A questo proposito, seguiamo la riflessione di Antoine-Marie Graziani:

On est sur mer et l'auteur des *Sette Galere* a déjà évoqué Ulysse (strophe 10) et bientôt la proximité entre l'Enfer et la mer à travers le couple Averno/Enfer (strophe 14). Mais en réalité, il ne s'agit pas de l'Ulysse d'Homère mais de celui de Dante (*enfer*, chant XXVI), celui qui se retrouve en enfer pour avoir bravé le danger par pur désir de savoir davantage. Ulysse, qui a su échapper au charme de la sirène par sa prudence, n'a pas su résister à l'attrait du monde inconnu et il a entraîné ses compagnons avec lui pour *l'esperienza del mondo senza gente*. [Ricollegandosi alla vicenda storica:] Bien entendu, c'est n'est pas par désir de savoir que le Duc de Tursi a engagé ses galères à forcer le destin en délaissant l'abri facile qui lui était offert à Saint-Florent, mais il est facile de faire le rapprochement entre le « discours perfide » d'Ulysse qui offre de beaux motifs à une action insensée (*de remi facemmo ali al folle volo*) et le refus de l'amiral de prendre en compte les propositions de tous ceux qui cherchent à s'opposer à sa décision de rallier directement Gênes. C'est le même péché d'orgueil qui le motive. Tursi comme Ulysse provoque le naufrage, possible châtement d'une faute grave (*infine che 'l mar fu sopra a noi richiuso*).

---

<sup>670</sup> Si traggono le citazioni dalla versione stampata presso Lucca, dalla Tipografia Baroni, in un esemplare del XIX secolo. Per maggiori informazioni sulle diverse edizioni a noi pervenute, cfr. Alberti in Graziani F. et al. 2022: 69-78. In *Appendice* riportiamo la suddetta edizione lucchese della *Canzonetta*. È altresì necessario specificare che sono giunte fino a noi persino delle copie manoscritte, perlopiù primo-novecentesche, che testimoniano le tracce di una diffusa tradizione intorno al materiale poetico ivi contenuto e trasmesso. Ad eccezione dell'uso di alcuni corsivi, anche presso queste copie manoscritte il testo è piuttosto stabile. Cfr. ancora Alberti, *ivi*.

Constatiamo una volta di più il continuo riaffiorare di un determinato orizzonte culturale condiviso. Da questo ulteriore esempio, possiamo dedurre che attingere dalla materia poetica dantesca – che a sua volta si faceva portatrice di determinate tradizioni poetico-filosofiche - non doveva costituire un’eccezione in seno all’ambiente culturale corso. L’esempio soprariportato dimostra che – seppur forse marginalmente – tale retaggio risulta ancora presente presso l’improvvisazione poetica in Italia centrale. Al contrario, questo sembra essere stato abbandonato nel contesto della poesia cantata corsa<sup>671</sup>”. Affermarne la *maitrise* da parte dei poeti improvvisatori del passato, tuttavia, non ci è possibile, vista la scarsità di fonti e la natura effimera stessa dell’improvvisazione poetica. Tuttavia, la documentazione che ci perviene da questo esempio della *Canzonetta* e che ci conduce fino alla traiettoria biografico-poetica di *Natalellu* e di *Grillettu*, sembra costituirne una prova assolutamente rilevante. Considerando infine questi esempi non come casi isolati ma – al contrario – come la testimonianza di una conoscenza diffusa, costantemente oscillante fra i piani colto e popolare, come ampiamente attestato nel corso di questo elaborato, ci sembra doveroso porre qui quest’interrogativi.

Et qu’il parait peu probable qu’un tel luxe de détails exacts puisse être conservé dans la mémoire orale. Il est donc vraisemblable qu’il s’agisse d’une poésie contemporaine des faits. Tentons une hypothèse : le choix de désigner Giovanni Andrea Doria comme le principal fautif dans ce naufrage et de mettre en avant la « double peine » des forçats, alors qu’il semble qu’il existe une opposition entre le vicaire de l’évêque de Mariana et les autorités sur la restitution des forçats et sans doute aussi la référence intellectuelle à Ulysse et au châtement de l’orgueilleux amiral à travers le naufrage pourraient laisser à penser que l’auteur soit à chercher du côté d’un religieux (cap corsin ou bastiais?)<sup>672</sup>.

<sup>671</sup> Può costituire un esempio in questo senso il relativo imbarazzo col quale alcuni improvvisatori hanno approcciato il tema dantesco loro assegnatogli, in occasione della “*Ghjurnata Dante in Corsica*”. Questa ricorrenza è stata inserita «dans le cadre du 750ème anniversaire de la naissance de Dante et dans la continuité de la Chaire Esprit méditerranéen Paul Valéry. Elle a été organisée le 27 mai 2015 par la Fondation de l’Université de Corse et le Laboratoire Lieux, Identités, eSpaces et Activités (CNRS-Université de Corse)». Nel quadro della ricorrenza dantesca hanno trovato spazio numerosi contributi accademici, ma l’evento culminava con l’esecuzione di alcuni canti della *Commedia* ad opera del gruppo di canto *in paghjella*, *A Ricuccata*. Tra questi due estremi, registriamo un’interessante “recitazione” di alcune parti del già citato componimento di *Natalellu*, *Infernù*, da parte di Domenicu Leschi. Questi ha declamato numerose stanze del componimento, mandato a memoria, con uno stile narrativo e cadenzato. D’interesse l’indagine sull’andamento melodico e prosodico, che esula da questa sede. Consultabile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=SJJFTgPEIKM> (consultato il 27/06/2023). In questo contesto, hanno preso la parola gli improvvisatori presenti invitati dal comitato di organizzazione dell’evento: Ghjuvan Petru Ristori, Cristofanu Limongi, Pierre Santucci, Paulu Calzarelli. Non conosciamo precisamente l’eventuale dicitura del tema (poiché la registrazione è stata tagliata). Deduciamo che siano stati invitati a cantare sul tema della giornata, dunque “Dante in Corsica”. Riteniamo pertinenti a quanto detto riportare solamente due strufate, riprese dal secondo “giro” di improvvisazione (i poeti si alternano con una *strufata* ciascuno, seguendo il giro del tavolo). Tuttavia, sarebbe molto interessante approfondire tutto lo scambio, ma non disponiamo qui dello spazio che ce lo consenta. Ecco di seguito le due stanze. Ristori: *Di stu pueta toscanu / n’aghju poghe riferenze, / ma à a fin di stu veranu / vogliu andà fin’à Firenze, / è tra corsu è talianu / intriccià e cunvergenze*. Limongi: *Vole intriccià u cantu, / è eo a dicu è sò francu, / dopu à tutti sti discorsu / mi ritrovu appena stancu / è pè parlà di Dante / eu in lu cunniscia mancu*.

<sup>672</sup> Graziani A.-M. 2022: 64-5.

Quest'ultima interpretazione ci riporta direttamente a quelle figure ecclesiali isolate, così importanti alla diffusione della lingua e cultura proto-italiana presso i ceti umili isolani, specialmente nella lettura di Gherardi (2022) che abbiamo riportato nel corso del primo capitolo. Possiamo ipotizzarla nei termini di un'ulteriore riprova della continua circolazione colto/popolare, laddove la "lingua crusca", un italiano veicolare, poteva costituire il vettore privilegiato di un determinato *corpus* di materiale poetico e letterario. Ne è una significativa testimonianza, ancora una volta, l'opera e la traiettoria di *Natalellu* riportata da Benedettu Sarocchi:

Natalellu impiega spesso un corso "*incruscato*", vale a dire, italianizzato. Da una parte, queste influenze italiane provenivano dalla stampa dell'epoca: in Rusiu le riviste che erano lette e che vi giungevano erano specialmente in lingua italiana. L'impiego dell'italiano può, da un'altra parte, essere considerato come un'usanza abbastanza specifica della nostra letteratura; sappiamo infatti che i poeti la impiegavano per alzare lo stile della poesia, soprattutto in Castagniccia. Questo *corsu in Crusca* (o *in Trusca*), chiamato anche "*altu stile*" deve il suo nome dalla rinomata "Accademia della Crusca" [...]. Si capisce allora che Natalellu impiegherà questa "lingua" più distinta per esprimersi sopra ai *sugetti* più nobili. Si gioverà altresì di questo *corsu incruscatu* nei suoi scritti per far parlare i preti, i giudici, gli *sgjò* ecc. "*L'altu stile*" sarà impiegato nei sonetti e nei terzetti; i versi ottonari *incruscati* sono invece più scarsi. Questa lingua da "istruito" sfocerà, in certi casi, verso una lingua italiana vera e propria. Possiamo constatarlo nelle "*Terzine*" pubblicate ne "*A Tramuntana*"<sup>673</sup>.

Le traiettorie dei "poeti popolari" sopramenzionati ci dimostrano quanto questo retaggio condiviso fosse ancora mantenuto e "coltivato" fino ai primi decenni del secolo scorso. In seguito, sembra essere intervenuta una "rottura", adottando la terminologia di Benedettu Sarocchi. La sospensione dei legami culturali con la penisola italiana, che per lunghissimo tempo avevano nutrito la cultura isolana, e la definitiva adesione all'insieme continentale (oltreché ai due conflitti mondiali) hanno determinato la "rottura" sopra accennata. Ipotizziamo dunque che il constatare l'assenza di questo retaggio, nel contesto odierno, affondi le radici in questo profondo mutamento storico.

---

<sup>673</sup> Sarocchi 1992: 20-1. Traduzione dall'originale: Natalellu impiega à spesso, un corsu "incruscatu" vale à di talianizatu. D'una parte, st'influenze taliane venianu cù a stampa di l'epica: in Rusiu e riviste chì eranu lette è chì ci ghjughjiau erano piuttosto di lingua taliana. Ma l'impiegu di u talianu pò, da una antra parte, esse pigliatu cum'è una usanza à bastanza specifica di a nostra litteratura; si sà chì assai pueti l'impiegavanu per alzà u stile di una puesia, sopra à tuttu in Castagniccia. Stu corsu in Crusca (o in Trusca), chjamatu ancu "altu stile" tene u so nome da a cugnisciuta "Accademia della Crusca" [...]. Si capisce chì Natalellu impiegherà sta "lingua" di più distinta per esprime si sopra i sugetti più nobili. Si ghjuverà dinò do stu corsu incruscatu in i so scritti per fà parlà i preti, i ghjudici, i sgiò, ecc. "L'altu stile" serà impiegatu in i sunetti è in i terzetti; i versi uttunari incruscati sò più scarsi. Sta lingua di "struitu" sbuccherà, certi volti, nantu una lingua taliana guasi sputica. Cusi putemu vede e "Terzine", chì sò state publicate in "A Tramuntana".



Nel corso del prossimo paragrafo affronteremo i caratteri precipui all'improvvisazione cantata. Ci riferiamo in particolare alle dinamiche reciproche che s'instaurano tra i poeti nell'atto stesso dell'improvvisazione canora.

### **6.1.2. All'interno del contrasto: una «cooperazione antagonistica»<sup>674</sup>**

Cercando di indagare le modalità che sottendono alla realizzazione di un contrasto improvvisato, attestiamo la presenza di una dinamica complessa e articolata che agisce implicitamente, al di sotto del visibile e osservabile dialogo in rima. Vorremmo a questo proposito riportare le approfondite analisi valevoli per la pratica di canto improvvisato in ottava rima (Agamennone 2002) sul campo d'indagine del *chjam'è rispondi* corso, effettuando anche su questo piano una comparazione.

Sebbene nell'ambito del *chjam'è rispondi* si possa talvolta considerare il momento di scambio improvvisato nei termini di “dialogo in rima”, “conversazione cantata”, è altresì vero che sono assolutamente validi i termini di “contrasto”, “lotta”, “conflitto”. Ci troviamo dunque di fronte ad una lotta, una disputa, che è al tempo stesso uno scambio cantato. È necessario partecipare attivamente alla realizzazione di tale scambio, ponendosi su piani comunicativi, prosodico-metrici comuni agli improvvisatori. Poiché al fine di realizzare un contrasto, una disputa densa di valore è necessario disporsi su una stessa base, intendiamo qui mutuare il concetto di “cooperazione antagonistica” esposto in maniera chiara ed esaustiva da Maurizio Agamennone. Tenteremo di andare ancora più a fondo nell'analisi dei caratteri che rendono possibile tale “cooperazione antagonistica”, esaminandone i tratti salienti. Ci avvarremo dell'analisi estremamente dettagliata effettuata da Agamennone per il contesto centro italiano, e proveremo a coglierne gli elementi di continuità o di rottura con la prassi improvvisativa corsa. Nel corso del paragrafo riporteremo l'integralità dei punti trattati dallo studioso, poiché li riteniamo di estrema importanza e pertinenza ai fini della nostra indagine comparativa. Come apprendiamo da Agamennone:

nelle procedure di contrasto si attiva una reciprocità integrata tra i due improvvisatori che assume il carattere di una collaborazione obbligata, pur se orientata verso esiti antagonisti: i due contendenti sono rivali, effettivamente. L'uno deve sopravanzare l'altro, ma, nello stesso tempo, sono coerentemente e strettamente dipendenti l'uno dall'altro. Essi realizzano, così, un'esperienza performativa che può essere intesa, con un felice ossimoro, come una sorta di

---

<sup>674</sup> L'espressione è stata ripresa dal testo già menzionato (Agamennone 2002: 197), ma è stata a sua volta mutuata dall'autore da un'altra fonte. Infatti un'espressione analoga venne coniata da Alessandro Portelli, storico e critico musicale, durante un incontro di studi sul tema “Il ruolo dell'oralità nella poesia”, tenutosi ad Ardena (Roma), il 15 settembre 1996, il quale la battezzò come «cooperazione competitiva». Agamennone riprese l'espressione nel suo contributo ne *L'Arte del dire, Atti del Convegno* (1999), salvo poi ribattezzarla (2002) sotto la definizione qui ripresa.

*cooperazione antagonista*, determinata da molteplici motivazioni e orientata verso esiti diversi<sup>675</sup>.

Ci stiamo confrontando con una peculiare dinamica del canto improvvisato a contrasto, rivelatrice dell'ambiguità costitutiva e imprescindibile per questo tipo di pratiche performative. Gli improvvisatori sono vincolati l'uno all'altro per tutta la durata del dialogo cantato. Essi necessitano reciprocamente l'uno dell'altro per poter innescare e intessere questa relazione definita come "cooperazione antagonista". È altresì richiesto che l'obiettivo da perseguire sia comune, poiché solo in questo modo si possono creare le condizioni adatte al contrasto improvvisato. D'altronde, la stessa Santucci constatava l'esistenza d'«*un curieux paradoxe puisque tous deux s'aident mutuellement pour la création mais peuvent être en tension extrême dans les propos*». In altre parole, si tratta del tessuto sotterraneo e dinamico che sottende lo scambio improvvisato. Risulta qui nuovamente utile l'approccio - precedentemente illustrato da Ignazio Macchiarella - volto ad indagare le pratiche di improvvisazione poetica cantata non tanto come creazione e definizione di un prodotto finale che va ad assommarsi ad un repertorio più o meno definito e stabile nel tempo, - poiché il prodotto dell'improvvisazione ha un alto grado di *effimerità* - quanto nei termini di processi creativi validi e significativi proprio *nel loro farsi*.

Volendo ora dettagliare minuziosamente le caratteristiche di questa cooperazione antagonista, seguiamo l'analisi di Maurizio Agamennone:

1. Innanzitutto - è ovvio -, poiché il contrasto è un'attività sociale, non si può contrastare in solitudine; la meditazione poetica solitaria si produce spesso in silenzio, anche nel mondo dei poeti improvvisatori e può assumere, non raramente, il profilo di un testo scritto, lungamente meditato e limato: in queste condizioni non si ha performance.
2. Pur avendo come obiettivo di sopravanzare il contendente, entrambi i poeti, nel corso del contrasto, finiscono per sollecitarsi e stimolarsi a vicenda, anche nei contenuti e nei motivi narrativi che risultano proposti nel corso dell'improvvisazione [...]. Insomma, nel corso del contrasto, i poeti contendenti riescono a scambiarsi vicendevolmente spunti e temi per l'improvvisazione, pur se, di volta in volta, piegati a strategie e sensibilità individuali [...].
3. La dipendenza incrociata (collaborazione obbligata), inoltre, è alimentata dalla necessità di replicare efficacemente sia agli argomenti del contendente, che al modo di presentarli "in voce" [...]. Il poeta opponente deve "tenere botta" e bilanciare la proposta del contendente, sia nel tono (aulico o basso), così come nell'efficacia delle immagini suscitate, che nella grana della voce. Oppure, al contrario, può decidere di "rilanciare" nei confronti

---

<sup>675</sup> Agamennone 2002: 197-200 [citazione inframezzata da alcune pagine di notazione musicale].

dell'antagonista, aprendo su argomenti e motivi nuovi, precedentemente non sperimentati, alimentando, ancora una volta, un ulteriore impegno di replica per il contendente che segue.

4. I poeti mostrano di subire, nel corso del contrasto, un'attrazione reciproca, anche sul piano acustico, che li induce, non raramente, ad assimilarsi l'un l'altro, pur nella consapevolezza della necessità di distinguersi.

5. Infine, i poeti contendenti condividono alcune procedure performative e una grammatica musicale.

Queste condizioni costituiscono la rete sommersa del contrasto, l'ambiente comune in cui può esercitarsi favorevolmente l'esperienza della cooperazione ed esprimersi l'impulso antagonistico<sup>676</sup>. [...]

Procediamo all'analisi punto per punto, valutandone la validità per il contesto corso, così come – in certi casi – l'attuale applicabilità al medesimo contesto centroitaliano.

1. Innanzitutto, riteniamo di poterci esimere dall'approfondire ulteriormente questo primo punto: la condizione eminentemente relazionale del canto improvvisato è stata estesamente dimostrata nei capitoli precedenti. Essa rileva direttamente dai contesti socioeconomico-geografici di riferimento, ed è da questo elemento che si dipanano tutte le riflessioni intorno al poeta e al suo *milieu* già affrontato in precedenza. Si tratta peraltro del nodo attorno al quale si gioca uno dei maggiori *enjeux* delle prassi nei contesti odierni, laddove il tessuto sociale e relazionale è profondamente mutato e le occasioni nelle quali si riproduce quel particolare flusso di “produzione-ascolto-trasmissione” della poesia cantata sono state perlopiù soppiantate da altre, in molti casi, costitutivamente molto lontane. Ulteriore elemento comune che affiora da questa prima considerazione, peraltro, è la testimonianza di una ricca produzione poetica affidata alla stampa, che accomuna tanto i poeti italiani quanto quelli corsi<sup>677</sup>.

2. Argomentando il secondo punto, constatiamo quanto questo sia a pieno titolo pertinente al caso corso. Ancora una volta, possiamo avanzare l'ipotesi che la grande divaricazione che esiste fra le due prassi sul piano dell'assegnazione temi (assente in

---

<sup>676</sup> Agamennone 2002: 200-1.

<sup>677</sup> Oltre al già citato testo capitale di Romanelli e alle imprese narrative-cavalleresche di Colotti, sono numerosi i poeti improvvisatori che affiancano la loro attività improvvisativa ad una più meditata poesia scritta - alla quale giungono spesso in un secondo momento - sia nello stesso metro del canto che sperimentando forme diverse. Senza pretesa di esaustività, ricordiamo l'opera poetica di Banchi 2003; Benelli 1995; Bruni 1990; Ceccarini 1968; Di Carmine 1984, 1990; Landi 1998; Londi 1986, 1995, 2007; Mafucci 2003; Mastacchini 1987 1992 2007 2012; Perilli 2019; Puleri 1993 1997 2000; Quarantotti 1980... ecc. cfr. <http://www.aporie.it/bibliografia/scritti-e-testi-dei-poeti-improvvisatori.html#LandiFlorioRom1987> (consultato il 19/06/2023). In egual modo, nel contesto corso assistiamo ad un fiorire di iniziative libresche da parte dei poeti improvvisatori: Ancy 1990, 2010; Micaelli 2014; oltre a Ristori 1981, 2005, 2012; e Parigi 1994, il quale ha curato un'edizione dedicata al *cantu in paghjella*; ed una non trascurabile produzione poetica ad opera di Limongi, pubblicata regolarmente sul proprio profilo facebook.

Corsica, tendenzialmente regolata in Centro Italia) non costituisca un elemento determinate nel quadro delle dinamiche interne all'improvvisazione. All'"uso corso", infatti, seppur in assenza di temi è proprio tramite questa caratteristica qui esplicitata da Agamennone che i temi si sviluppano: passando di bocca in bocca, e quindi necessitando ciascuno dell'apporto dell'altro per procedere nel "gioco" improvvisativo. Il passaggio nel quale viene descritto che «i poeti contendenti riescono a scambiarsi vicendevolmente spunti e temi per l'improvvisazione, pur se, di volta in volta, piegati a strategie e sensibilità individuali» ci sembra che si attagli perfettamente alla prassi improvvisativa corsa.

3. In questo caso, riscontriamo una particolare analogia se pensiamo alla particolare (ed entusiasmante) modalità che molti poeti corsi hanno di "attaccare" la propria *strufata* quando ancora quella del poeta "avversario" non è conclusa<sup>678</sup>. Si tratta di una modalità sovente adottata da quegli improvvisatori più "carismatici", come per esempio Carlino Orsucci. Questa breve sovrapposizione vocale imprime un'accelerazione al ritmo dello scambio, testimonia la prontezza e rapidità nel "mettere in moto" la risposta, catalizza l'interesse degli ascoltatori che si trovano – nel loro ascolto – incatenati nella sequenza di *strufate* improvvisate, in maniera del tutto analoga agli improvvisatori stessi. Questo elemento, come abbiamo visto, seppur non codificato in Corsica tramite la regola dell'obbligo di rima, assurge ugualmente a ruolo di primo piano, in quanto primigenio vincolo tra i due improvvisatori e garante dell'estemporaneità del canto al tempo stesso. Nella seconda parte dell'estratto, ritorna ancora l'elemento di adozione o "rilancio" di temi diversi, sul quale – come abbiamo visto - s'impernia lo sviluppo contenutistico dell'improvvisazione poetica in Corsica.

4. Si tratta dell'unico elemento fra quelli riportati che non siamo qui in grado di valutare, poiché un'analisi puramente musicologica è richiesta. È tuttavia in corso di studio

---

<sup>678</sup> A questo proposito, abbiamo una preziosa testimonianza in merito, la quale ci informa maggiormente sulle tecniche interne di costruzione della *strufata* in ambito corso. Attingiamo dal testo capitale di E Voce di u Cumune (1986: 92). Siamo nel 1974. Tra gli ascoltatori, in quell'occasione, ce n'era uno che munito di registratore: «fu lui che, finita la registrazione e finito il canto domandò a *Magiurellu* di spiegargli come facesse per rispondere senza neanche lasciare all'altro il tempo di finire. *Magiurellu* rispose che, in generale, ascoltava il primo verso dell'altro. Quando iniziava il secondo, lui cominciava a preparare la sua risposta. Dopo ascoltava il finale del secondo verso e l'inizio del terzo, capendo ciò che lui aveva detto, e supponeva ciò che avrebbe detto in conclusione. A questo punto, si preparava il suo finale, le sue rime più importanti. Fatto questo, ascoltava le ultime parole della strofa e, anche prima che l'altro l'avesse compiuta, carpitone il senso, rispondeva<sup>678</sup>». Traduzione dal testo originale: «Fù ellu che, finitu l'arregistramentu è finitu u cantu, dumandò à Magiurellu di spiegà cum'ellu faccia per rispondere senza mancu lascià à l'altru u tempu di finisce. U Magiurellu li rispose chì, in generale, stava à sente u primu versu di l'altru. Quandu principiava u secondu, ellu cuminciava à priparà a so risposta. Dopu sentia u finale di u secondu versu è u principiu di u terzu, tandu capia ciò ch'ellu avia dettu, è si supponia di ciò ch'ellu avia da di in conclusione. Dopu si priparava u so finale, e so rime maestre. È, fattu què, stava à sente l'ultime parole di a strufata, è, ancu prima ch'elle sianu compiu di pronuncia, capitu ch'ellu ne avia u sensu, rispundia».

ed elaborazione un articolo dedicato, ove a tal fine sono state mobilitate le competenze necessarie<sup>679</sup>.

5. La condivisione delle medesime procedure, oltreché la consapevolezza di disporsi su un medesimo piano espressivo e performativo costituisce un punto nodale, senza il quale non potrebbe svilupparsi il canto improvvisato nei termini qui indagati.

La prassi di cantare improvvisando, lungi dall'essere relegata nel "presente etnografico" è al contrario una modalità interazionale profondamente radicata presso i più svariati ambiti e contesti planetari, seppur in ciascun contesto con particolari caratteristiche ed implicazioni. Abbiamo ritenuto necessaria una "messa in relazione" tra due di queste pratiche in ragione delle contiguità primariamente storico-culturali che queste intrattenevano vicendevolmente; così come, secondariamente, al fine di mettere in luce questo carattere "trasversale" della poesia improvvisata. D'altronde, Paul Zumthor aveva sapientemente "preso in carico" il carattere primigenio della "presenza della voce", col quale ha intitolato la sua opera più importante. Ne riscontriamo un ulteriore punto d'interesse, ed è ancora Agamennone a riportarcelo nel quadro della nostra indagine specifica intorno alle modalità di cantare improvvisando:

Paul Zumthor ha rappresentato, così, la condizione che ho precedentemente descritto come una forma di cooperazione antagonistica:

«Quando il canto alternato ha luogo tra due cantanti, prende spesso la forma detta, a seconda delle epoche e delle lingue, *défi*, *altercatio*, *tenzone*, o è definito con altri termini di significato vicino. Il canto alternato si presenta in questo caso come una disputa stilizzata, in linea di principio improvvisata, ma rigidamente regolata e finalizzata a mettere in risalto il virtuosismo dei poeti. [Zumthor 1984: 119]»

Giustamente, il compianto studioso ha messo in evidenza l'assetto di "disputa stilizzata", in cui la stilizzazione – appunto, nella rigida regolazione – definisce la cornice della cooperazione. [...]. Curiosamente, lo stesso Zumthor riteneva che questa prassi fosse decaduta in Europa, alla fine del Medioevo [...]: invece, a parte il contrasto in ottava rima (sorprendentemente ignorato dallo studioso), essa risulta tuttora viva, ad esempio nella tradizione poetica del Paese Basco e nel genere cosiddetto *Chjama e rispondi*, tipico della Corsica<sup>680</sup>.

---

<sup>679</sup> Si tratta di un articolo congiunto con Cristina Ghirardini. La studiosa, come già evidenziato nel suo contributo (2019: 7), collabora «nell'ambito del progetto IRiMaS, Interactive Research on Music as Sound, diretto da Michael Clarke all'Università di Huddersfield e finanziato dallo European Research Council [...]. L'idea di fondo di IRiMaS ci sollecita piuttosto a produrre considerazioni analitiche senza mai abbandonare l'ascolto. L'approccio visivo, che indubbiamente permette di seguire più agevolmente il fluire della voce nel tempo, è assicurato da sonogrammi e estrazioni della frequenza fondamentale, attraverso i quali osservare il dipanarsi dei profili melodici, l'utilizzo di melismi e i prolungamenti in vibrato di alcune vocali, senza essere obbligati a ricondurre i suoni ad altezze precise e il ductus a valori di durata proporzionali».

<sup>680</sup> Agamennone 2002: 201.

Non possiamo esimerci dal sottolineare come l'etnomusicologo italiano prenda in considerazione prassi "sorelle" all'ottava rima, tra cui il *bertsularisme* basco ed il *chjam'è rispondi* corso, annoverando entrambe le tradizioni nelle "affinità elettive" di quest'indagine. D'altronde, se approcciamo gli studi sulle tradizioni d'improvvisazione poetica presso un'altra regione "sorella", la Sardegna, Maria Manca ci informa che:

la *gara* comporte donc aussi une dimension agonistique ; elle relève d'une forme ancienne de philosophie (Huizinga [1951] 1995 : chap. VI et IX), à la fois critique, polémique et ludique, qui donne une explication antithétique de l'existence et où la compétition joue un rôle essentiel. La réalité y est perçue sous la forme d'un dualisme où tout est régi par le conflit né des contradictions contenues dans les choses. La pensée des sophistes procède de la sorte, et avant eux, celle d'Héraclite, le précurseur de la dialectique, pour qui le combat est un principe qui gouverne le monde : « le combat est le père de toutes choses, de toutes il est le roi ». Il en va de même pour la joute oratoire latine ou *certamen eloquentiae*, puis, pour la querelle en vers – *tenson* ou *partimen* – des troubadours (Bec 2000). Les chicanes et arguties du Moyen Âge et du début de la Renaissance manifestent également une qualité ludique de la controverse jusque dans l'Université, où les « disputes » constituent le commerce habituel de l'érudition<sup>681</sup>.

Alla luce di quanto esperito, vorremmo riportare un significativo passaggio di Santucci, nel quale l'autrice – mettendo al bando protagonismi in ambito accademico – ribadisce questo carattere primario di qualsivoglia prassi d'improvvisazione poetica:

En effet, son caractère dialogal, mis en évidence dans les joutes analysées, ne fait aucun doute et peu importe si les chercheurs rivalisent de concepts pour exprimer des phénomènes proches, relatifs soit à l'improvisation soit à la communication. Que l'on parle d' « affordance », de « dialogisme interlocutif », « d'interaction verbale » ou « d'intersubjectivité », « d'émergence collaborative », tout, nous semble-t-il, tourne autour de stimuli de divers ordres (vocaux, visuels, auditifs, et probablement d'autres plus abstraits, sans doute de l'ordre des ondes) pour quelqu'un, doté d'un acquis indéniable à mobiliser tous ses sens et ses aptitudes mentales, et qui se trouve en situation de grande concentration, en mode radar – comme nous osons dire - où l'imaginaire règne, pour élaborer une performance, produire dans l'urgence ce qui est attendu de lui<sup>682</sup>.

La dimensione eminentemente relazionale dell'improvvisazione poetica è qui ribadita, e tenteremo ora di coglierne un elemento caratterizzante, tratto dal contesto d'improvvisazione in Corsica.

---

<sup>681</sup> Manca 2009: 176.

<sup>682</sup> Santucci 2022: 297-98. Per quanto concerne i concetti chiave, posti tra virgolette basse, l'autrice riporta rispettivamente «Laborde (2005, p.97); Emediato et Damasceno-Morais (2019); Kerbrat-Orecchioni et Traverso (2004); Bourhis (2016); Sawyer (2010)»

Per quanto riguarda la Corsica (ma risulta valido anche per l'improvvisazione in Centro Italia) l'elemento che conduce, che spinge e catalizza questa situazione di antagonismo possiamo rintracciarlo nell'idea già avanzata precedentemente da Agamennone, e che in termini emici è definito *supranità*<sup>683</sup>. Intendiamo mantenere il termine in lingua corsa poiché risulta difficilmente traducibile senza perderne in gran parte la ricchezza semantica. La stessa scelta riguarda anche le espressioni *piglià a suprana*, letteralmente “prendere il sopravvento”, “sconfiggere” e *da qualchissia*, corrispondente all'italiano “da nessuno” o “da chicchessia”. Si tratta di espressioni complesse, impiegate spesso dagli improvvisatori, delle quali una traduzione ne costituirebbe un impoverimento sostanziale.

In uno degli estratti precedenti, abbiamo appreso come Agamennone espliciti il fatto che «l'uno deve sopravanzare l'altro». Si tratta di una concezione assolutamente condivisa tra gli improvvisatori. A questo proposito, seguiamo le parole di Limongi, il quale afferma che: «È un gioco per me, un combattimento che... c'è da battere l'altro eh!<sup>684</sup>» (intervista a Limongi, 06/10/2016). La dimensione antagonistica è lampante e costituisce il motore dell'improvvisazione. Presentiamo ora le parole di Pierre Santucci, il quale più estesamente ci fornisce queste riflessioni:

la prima ragione è sempre valevole, [il *chjam'è rispondi*] esprime la passione, esprime l'arte, esprime la capacità, ma esprime anche una nozione di *supranità*<sup>685</sup>. Diremo di... c'è sempre questa nozione di...: «Non mi lascio mica *piglià a suprana*<sup>686</sup> *da qualchissia*<sup>687</sup>!». È un contrasto, è quello che mette sempre due persone a confronto, c'è uno che cerca di battere l'altro. Posto che c'è sempre questa nozione dell'*ego* [pronunciandolo alla francese], l'*ego*, eh! Non so com'è in italiano... gioca molto questo! Soprattutto se c'è il pubblico, il contrasto prende forza perché ogni poeta ha la coscienza di voler provare che è lui che... è forte<sup>688</sup>.

Questo elemento si attesta dunque come decisivo, diremmo quasi propedeutico alla concretizzazione di un “contrasto” improvvisato. In questo contesto si accenna anche

<sup>683</sup> La traduzione letterale di *supranità* è “sovranità”. Tuttavia, si fa riferimento soprattutto ai concetti di “forza” e di “dominio”. Analizzeremo tale concetto più in profondità con l'espressione *piglià a suprana*.

<sup>684</sup> Traduzione dall'intervista originale: «Hè un ghjocu che, un cumbattu che... c'hè da piglià a suprana, eh!».

<sup>685</sup> Come accennato precedentemente, si ritiene più pertinente leggere in questo caso “forza” o “dominio”.

<sup>686</sup> L'espressione *piglià a suprana* corrisponde letteralmente a “prendere il sopravvento”. In quest'espressione è presente un rimando alla forza, alla vittoria su un avversario.

<sup>687</sup> Anche in questo caso la traduzione comporterebbe un impoverimento dell'espressione. *Da qualchissia* è da leggere “da chicchessia” o “da nessuno”.

<sup>688</sup> Intervista a Santucci, 29/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «A prima ragione hè sempre valevole, sprime a passione, sprime l'arte, sprime a capacità, ma sprime dinù, una nozione di supranità. Diceremu di... c'hè sempre sta nozione di...: “Ùn mi lasciu micca piglià a suprana da qualchissia!”. È u cuntrastu, ghjè què chì ti mette sempre duie persone in confrontu, è c'hè unu chì cerca di piglià a suprana di l'altru. Postu chì c'hè sempre sta nuzione di “égo”, de “l'égo”, eh! ùn sò cum'ell'hè in italianu... ghjoca assai, què! Soprattuttu s'ellu c'hè u publicu, s'ell'hè dui solu, no... ma s'ellu c'hè u publicu, u cuntrastu piglia forza per via chì ogni pueta hà cuscenza ch'ellu vole fà a prova ch'ellu hè ellu chì... hè forte».

all'importanza del pubblico in quest'arte performativa. Infatti, lo stesso Santucci conferma che, privandosi del pubblico, questo tipo di procedimento di collaborazione creativa non avrebbe luogo, o sarebbe altresì molto sfumato.

Proseguendo sulle caratteristiche e le conseguenze di questa “cooperazione antagonista”, è interessante evidenziare un aspetto che è emerso grazie soprattutto allo scambio avuto con Petru Santucci. Santucci dichiara ed esplicita una condizione ottimale da parte degli improvvisatori chiamati al contrasto, una condotta perfetta da parte degli stessi – sia da un punto di vista melodico che poetico – che conduce ad un esito ideale, inteso nel senso di compimento del contrasto nei termini di trasformazione in qualcosa di diverso, in questo caso in poesia. Si tratta dunque di un risultato auspicato, in quanto plausibile conferma dell'ipotesi che un contrasto di canto improvvisato sia un fenomeno più complesso di un particolare stile di canto.

Si potrebbe avanzare la possibilità che il contrasto improvvisato in *chjam'è rispondi* sia piuttosto un dispositivo grazie al quale può esaudirsi la più alta forma poetica della società corsa. Tramite la poesia e il canto – e il contrasto – il messaggio espresso dagli improvvisatori acquisisce la portata di un insegnamento, di un massimo ideale etico ed estetico. Ed è per questo che Santucci conia l'espressione «uno più uno uguale tre».

Apprendiamo come, secondo lui e un nutrito gruppo di improvvisatori – sebbene non l'integralità – l'esito del contrasto improvvisato debba portare alla vittoria non di uno dei componenti, bensì della più alta considerazione della poesia. Proviamo a capire meglio, riportando le parole dell'improvvisatore corso:

E, se vuoi, nel contrasto, quando loro si scontrano, i due poeti si mettono in confronto, e si va in una spirale... un po' sconosciuta, c'è questa cooperazione antagonista che può sfociare su un conflitto [...]. E poi dopo c'è questa cooperazione, dunque, non so se la si possa chiamare antagonista, ma io la chiamo una cooperazione dove «uno più uno uguale tre».

*Ah! Uno più uno uguale tre!*

Non fa mica due. Vuol dire che... un poeta canta e c'è una comunione nel verso e nella melodia... nel canto c'è una comunione. Ci sono questi due poeti che prendono lo stesso tono, la stessa melodia! Io, ce l'ho quella registrazione, sessantadue, in una fiera, ho notato questo e ci sono i due poeti che si tirano tutti e due verso l'alto, tirano la poesia all'insù! Tirano la poesia all'insù e non c'è mica confronto! È un *chjam'è rispondi*, è un contrasto, ma...! Tutti e due si mettono in comunione, il vincitore in questo caso è la poesia. È per questo che «uno più uno fa tre e non fa mica due»<sup>689</sup>.

---

<sup>689</sup> Intervista a Santucci, 29/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «È, s'è tù voli, nù u cuntrastu, quand'elli s'intoppanu, i dui pueti quandu si mettenu in cunfrontu, è si v'è inde una spirale... appena scunnisciuta, c'hè sta “cooperazione antagonist[ic]a” [citando un capitolo] chi pò sbocà nant'à un cunflittu, nant'à... ancu qualchi sviamentu...



Come deduciamo dalle parole di Pierre Santucci, può accadere che da un contrasto, caratterizzato per la sua dialogicità “orizzontale”, si percepisca come una sorta di innalzamento della parola in poesia; un’elevazione della parola quotidiana in parola poetica, la quale assume un significato maggiore per gli interpreti e per gli ascoltatori. Santucci sembra accennare peraltro al concetto di “traino acustico” sviluppato da Agamennone (2002), laddove constata come i due improvvisatori tendano ad assimilarsi l’un l’altro, oltreché sul piano contenutistico dettato dei *sugetti* di cui si canta, anche sul piano acustico. Vediamo come questa analisi di Agamennone si ricollegli al concetto espresso in precedenza da Maria Manca e parimenti alla riflessione di Pierre Santucci:

Tutte queste procedure poetiche, inoltre, ritengo possano essere ricondotte nel campo che lo studioso russo Izaly Zemtsovskij ha definito come “agon musicale”, uno scenario di attività che lo stesso considera espressione della dialogia musicale. Quest’ultima procedura è descritta come una forma particolare di pensiero creativo (1993): suoi elementi tipici sono la disposizione antifonica delle voci – in senso molto ampio, per cui una voce succede e risponde ad un’altra – e la dimensione emotiva del gioco<sup>690</sup>.

Tornando all’argomento centrale del paragrafo osserviamo come, secondo certi improvvisatori, l’obiettivo dello scontro è che la vittoria non debba essere tanto dell’uno o dell’altro improvvisatore, quanto piuttosto della poesia. Riporto di seguito le parole del giovane Limongi:

è vero, c’è un combattimento, ma... quello che deve vincere è la poesia, è la lingua. Non sei mica tu, non sono mica io! E certi dicono: «Uuuuuh hai visto, come ha fatto, che gli ha detto, così, come l’ha ridotto!!!». Da estirpare! No, no! È la poesia!<sup>691</sup>.

Dopo aver illustrato questa prospettiva è necessario constatare come, nei fatti, questo rappresenti piuttosto un obiettivo, un termine ultimo sancito dagli improvvisatori – benché, non necessariamente condiviso da tutti. I contrasti, infatti, si svolgono più frequentemente

---

di regula... ancu inde u chjam’è... u cantu impruvisatu. È poi dopu c’hè questa cooperazione, dunque, eu ùn sò s’ella si pò chjamà antagonista, ma eu a chjamu una cooperazione induve unu è unu face trè.

Ah! Unu è unu face trè.

Un face micca dui. Vole di chi... un pueta canta è c’hè una cumunione in u versu, in a melodia... in u cantu c’hè una cumunione. Ci sò sti dui pueti chi piglianu listessu tonu, a stessa meludia! Eu l’aghju quell’arregistramentu, in sessantadui [1962], ind’una fiera, aghju rimarcatu què c’hè dui pueti chi si tiranu tutt’è dui à l’insù, tiranu a puesia à l’insù! Tiranu a puesia à l’insù è ùn c’hè micca cunfrontu! Ghjè un chjam’è rispondi, ghjè un cuntrastu, ma...! Tutt’è dui si mettenu in cumunione, u vincitore di què ghjè a puesia. Hè per quessa chi unu è unu face trè è ùn face micca dui».

<sup>690</sup> Agamennone 2002: 201.

<sup>691</sup> Intervista a Limongi, 06/10/2016. Traduzione dall’intervista originale: «Hè vero, c’hè un cumbattu, ma... quellu che deve vince hè a puesia, hè a lingua. Un si micca tu, un sò micca eu! È certi dicenu: «Uuuuuh ài vistu, cum’hà fattu, come l’hà dettu, cusi, a concia che l’hà messo!!!». Da estirpà! No, no! Hè una puesia!».

in un registro non affine alla ricerca poetica, quanto ad uno scontro tra due personalità, due punti di vista, ciascuno dei quali cerca di «sopravanzare l'altro». Intendiamo concludere con un ultimo estratto di Agamennone, che ci sembra chiarire definitivamente i termini dell'argomento:

Pur nelle differenze locali, un tratto unisce procedure così diverse. Fra queste, i modi del contrasto improvvisato che sto cercando di descrivere: l'argomentare è diviso e distribuito fra due attori, rappresentativi solo in parte del contenuto complessivo dell'argomentazione. La completezza del senso si ottiene soltanto attraverso un'interazione complessa fra elementi parziali e oppositivi, rappresentati, appunto, dai due contendenti. Pienezza e coerenza di senso si producono nella percezione operata in un punto di ascolto unitario che è, senz'altro, negli attori stessi della performance, ma, soprattutto, in coloro che assistono ad essa, gli ultimi a poter esercitare una sintesi efficace e "panoramica" fra le opposte argomentazioni offerte all'ascolto dai contendenti impegnati nel contrasto<sup>692</sup>.

Riaffiora un elemento approfondito in precedenza, ovvero che la produzione di un tale rituale di "presa di parola" possa condurre ad una "parola memorabile" condivisa con la comunità di ascoltatori, capace infine di sancire i confini tra la buona e la cattiva condotta in una data comunità, in una dinamica di messa in discussione e approvazione costante<sup>693</sup>.

Il contrasto improvvisato e la "cooperazione antagonistica" garantiscono un meccanismo di confronto ed una procedura creativa al tempo stesso, innescando una prassi riflessiva e propositiva, ove le regole e le parole quotidiane sono costantemente messe in discussione, trasformate, in un'arena dove un soggetto tanto individuale quanto collettivo può esercitare un'azione creativa, relazionale e sociale.

---

<sup>692</sup> Agamennone 2002: 202.

<sup>693</sup> Bernard Pazzoni (in Quilici e Rocchi 2018: 16) conferma le nostre ipotesi, già avanzate peraltro tramite le parole di Marco Betti, quando ricorda che «lors du *chjam'è rispondi*, [...] c'est à l'auditoire, *l'ascoltanti*, de retenir les meilleurs passages, les meilleures réparties, les fameuses *cacciate*, [...] ou expressions qui tomberont à pic et cloueront le bec à l'autre».

## 6.2. La metrica

### 6.2.1. *L'ottava rima: origini e fortune di una forma*

Affrontare l'annosa quanto spinosa questione intorno alle origini dell'ottava rima - nella sua realizzazione scritta, cioè, basandosi sulle fonti giunte fino a noi - così come indagarne l'immediata e fortunata diffusione in vari contesti e modalità è un compito assai arduo, nel quale si cade facilmente in errore. Tuttavia, riteniamo necessario effettuare in questa sede una sintetica, quanto puntuale storiografia, accompagnata dall'analisi del dibattito che ha avuto luogo particolarmente nella seconda metà del secolo scorso – purtuttavia ancora in auge – intorno al tema tanto discusso dell'origine dell'ottava rima. Questo ci consentirà, una volta di più, di appurare l'estrema permeabilità dei contesti e l'incessante riappropriazione di determinati materiali poetici.

Oltre ad eseguire un'operazione compilativa e storiografica, s'intende svolgere un'ulteriore azione. Trattandosi di una ricerca di tipo comparativo, attraverso l'indagine e la descrizione del repertorio di studi intorno al tema sopracitato, uno degli obiettivi è mettere a disposizione degli *études corses* tale approfondita e variegata indagine sull'argomento sviluppatasi in ambito italiano, da parte di numerosi quanto illustri studiosi. Purtroppo, infatti, il dibattito intorno all'improvvisazione poetica, alla sua origine, nonché al legame cruciale che questa intrattiene con la letteratura colta e con determinati autori che ne hanno promosso la diffusione – intenzionalmente o meno – non ha conosciuto, in ambito corso, un analogo e fecondo interesse. Attraverso questo lavoro di ricerca riteniamo importante “far sbarcare” tale dibattito nel panorama scientifico isolano, tentando così di arricchire la riflessione sul *chjam 'è rispondi* e sulle diverse tradizioni musico-poetiche passate e presenti nel contesto corso, dotandosi degli strumenti d'analisi, delle metodologie e dei risultati ottenuti nel corso di almeno mezzo secolo, in un ambito di studi – quello italiano - così sensibile al tema dell'ottava rima e delle sue origini.

Oltre alla motivazione già evidenziata, una ricognizione storico-letteraria così come morfologica del metro in questione costituisce parte essenziale dell'elaborato, che volge ad indagarne le origini e le successive trasformazioni e appropriazioni nell'arco di diversi secoli, giungendo - così sorprendentemente - fino a noi. Infatti, la persistenza della stanza di ottava rima attraverso i secoli è piuttosto eccezionale, e ne possiamo facilmente riscontrare una prima conferma in questo passaggio, a cura di Maurizio Agamennone, nel quale delinea le prospettive di ricerca e d'indagine

su come, nel corso della storia culturale italiana, la stanza di ottava rima sia stata ampiamente utilizzata – attraverso le irrinunciabili procedure cantate e processi diversi di invenzione – nel corso di una durata che appare estremamente lunga, dal medioevo al tempo presente, come nessun altro assetto o schema metrico rilevabile nelle forme della narrazione e della poesia testimoniate dagli usi linguistici del Belpaese, a partire dai volgari medioevali fino alle espressioni di oggi, ivi comprese numerose articolazioni dialettali locali: forse soltanto alcune in pratiche liturgiche è possibile rilevare, nell’esperienza storica euro-mediterranea, campate di durate altrettanto estese, ma, tuttavia, sostenute e tutelate, queste ultime, da certe rigorose istanze di conservazione e autotutela che orientano frequentemente le espressioni religiose<sup>694</sup>.

Si ritiene dunque imprescindibile, in questo elaborato, affrontare lo spinoso problema delle origini della stanza d’ottava, per procedere lungo i secoli di storia fino alla realtà odierna, annotando il “carsismo” della stanza d’ottava e delle sue innumerevoli “messe in opera” – che siano queste vocali e/o strumentali, letterarie, recitate, declamate, improvvisate - in una storia appunto, sotterranea ma onnipresente e tuttora vivente.

L’origine dell’ottava rima è stata definita in diversi luoghi e da molti protagonisti nei termini di una “mal fatata questione” o, ancora, di una *vexata questio*<sup>695</sup>, a dimostrazione della sua difficile definizione in termini univoci e accertati, nonché consolidati dall’insieme della comunità scientifica che ne indaga le caratteristiche e le implicazioni. Al contrario, intorno a questo argomento – e al netto di importanti conquiste sul piano filologico – diverse posizioni si contrappongono e difficilmente, persino in futuro, potranno sovrapporsi, a meno di sorprendenti ritrovamenti documentari. Come infatti spiega Carlo Dionisotti, autore di un intervento capitale sull’argomento:

Di quando in quando riemerge la mal fatata questione, che una certa voga ebbe nel secolo scorso e ai primi di questo, dell’ottava rima e dell’antica poesia italiana in quel metro, narrativa, drammatica e lirica. Nel suo insieme la questione da gran tempo non è stata più discussa a fondo, se pur mai è stata. Per questo forse riemergono i relitti di una discussione remota e interrotta [...]. Strano è che le ipotesi riemergano; non invece le obiezioni che ad esse furono autorevolmente e ripetutamente opposte<sup>696</sup>.

Dionisotti, il quale ritiene sostanzialmente concluso il dibattito intorno all’origine del metro della stanza d’ottava, assegnandone la paternità a Giovanni Boccaccio, si rivela qui – infatti – contrario alla continua messa in discussione dell’argomento. Cercherà, quindi, in

---

<sup>694</sup> Agamennone 2017

<sup>695</sup> Praloran 2007: 4, in Picone, Rubini et al. 2007.

<sup>696</sup> Dionisotti 1964: 99.

questo testo del 1964, di mettere un caposaldo sul tema. Tuttavia, prima di Dionisotti – ma anche successivamente alla pubblicazione appena citata - la tesi maggiormente sostenuta era diametralmente opposta. Tale tesi afferma la pre-esistenza e circolazione di un certo numero di poemi narrativi in ottave, definiti in molti casi *cantari*, i quali avrebbero – per tutta una serie di ragioni – influenzato il giovane Boccaccio, spingendolo così ad utilizzare il medesimo metro (l’ottava di endecasillabi). Questi avrebbe poi in secondo momento conferito celebrità alla struttura formale - principalmente tramite il clamoroso successo delle sue opere in ottave, il *Filostrato* su tutti - in una tradizione di opere in ottave di endecasillabi che sarebbe arrivata almeno fino all’Ariosto, siglando in effetti l’epoca d’oro di tale genere narrativo in versi, consolidandone il peso e consacrandone una risonanza senza precedenti presso i più diversi strati della popolazione italiana.

Il maggiore interprete di questa tradizione di studi, che vede quindi il giovane Boccaccio come debitore di una vasta e diffusa tradizione di *cantari* - intesi qui sia come opere finite e redatte in manoscritti, che declamate e circolate nelle piazze delle città medioevali – è stato Vittore Branca. Branca, ben anteriore cronologicamente alla parabola della generazione di studiosi di cui faceva parte Dionisotti (per citarne alcuni, Limentani, Roncaglia, De Robertis...), dedicò infatti il suo primo lavoro giovanile proprio alla convergenza dell’opera di Boccaccio con la preesistenza dei poemi canterini in ottave, definito appunto: *Il Boccaccio del Filostrato e del Teseida e la tradizione canterina*. Il grande studioso redasse questa prima opera con l’esplicito e specifico «intento di stabilire poi l’influenza di questo mondo poetico del cantare, sulla formazione artistica del Boccaccio del *Teseida* e del *Filostrato*»<sup>697</sup>. Innanzitutto, tentiamo di definire i caratteri precipui dei cosiddetti *cantari* e cosa si definisce con questa denominazione. Seguiamo la descrizione dello stesso Branca:

Un problema iniziale, esterno e banale, la cui trattazione però è di una necessità assoluta per chi si ponga a studiare il cantare trecentesco è il determinare quali composizioni possano rientrare sotto questa denominazione. Non è cantare ogni composizione trecentesca in ottava rima, di carattere narrativo: questo criterio, troppo empirico ed esteriore, ha portato a deviazioni ed errori. Per poter essere chiamata cantare, la composizione deve non solo essere in ottava rima (la forma stereotipata del cantare), ma avere i caratteri distintivi di una narrazione che era recitata in piazza, in un cerchio di gente borghese popolana, che ascoltava per divertirsi e svagarsi. La

---

<sup>697</sup> Branca 2014: 15. Si tratta di una pubblicazione in occasione del centenario dalla nascita dello studioso (1913). Al suo interno, infatti, seguiti da un’introduzione di Daniela Del Corno Branca, sono riproposti gli interventi dell’autore: (1936) *Il Boccaccio del Filostrato e del Teseida e la tradizione canterina*, e (1963) *Nostalgie tardogotiche e gusto del fiabesco nella tradizione narrativa dei cantari*.

determinazione “trecentesco”, importa più difficoltà. Si sa che la data dei cantari è quanto mai dubbia e determinabile solo, con approssimazione, attraverso elementi non sempre decisivi<sup>698</sup>.

In queste righe sono condensati molti degli elementi cruciali del dibattito intorno al *cantare* e, di conseguenza, all’ottava rima; è importante anche il riferimento di Branca circa la *performance* canterina di piazza, il quale rivela un legame indissolubile col tema dell’improvvisazione cantata, di cui abbiamo estesamente parlato nel corso del primo capitolo<sup>699</sup>. In buona sostanza, Branca sostiene che i *cantari* fossero già ben presenti e circolanti presso le corti e le piazze d’Italia, recitati e declamati dai *cantimpanca* attivi nei centri comunali. Infatti:

La forma del cantare sorse, forse, dai racconti cavallereschi e devoti, seguiti con tanta passione nelle più diverse classi sociali, e dai canti giullareschi, che regnavano sulle piazze; mentre svariati motivi e diversa materia, di origine francese, venivano ad inserirsi, nel sorgere di questa nuova narrativa, specialmente attraverso elementi ritmici e musicali. Questo ci può spiegare anche la ricchezza di toni, la varietà di sfumature, la complessità dei motivi del cantare. Esso si svolse a poco a poco, dalla metà del secolo XIII, fino a raggiungere la pienezza della vita nella seconda metà del ‘300<sup>700</sup>.

In quest’ottica, dunque, appare chiara la prospettiva di Branca, secondo la quale la circolazione dei *cantari* è ben anteriore al periodo in cui Boccaccio visse e operò, pertanto è quest’ultimo da considerarsi come forte debitore della tradizione dei primi. Da segnalare tuttavia che, secondo Branca, l’influenza dei *cantari* va rintracciata, in un certo senso, *in negativo*, in ciò che il Certaldese avrebbe scartato e non – al contrario – preso in prestito. Infatti, secondo Branca, Boccaccio avrebbe percepito la tradizione dei *cantari* come artificiosa e ormai svilita da procedimenti meccanici e ad uso prettamente mnemonico, indebolendone inesorabilmente la forza espressiva:

L’intento artistico muta; e si fissa sulla rappresentazione della vita attraverso l’analisi psicologico-poetica del vivere spirituale dei protagonisti. La ricerca psicologica messa in bando dai cantari, perché morte del fiabesco, qui lo sostituisce, divenendo il centro della vita intima dei poemetti. La situazione è completamente diversa; sembra perfino che non siano possibili influenze di nessun genere. Ma poiché invece esistono, devono avere, in generale, un valore negativo, nella vita poetica dei poemetti; come motivi che ritornano solo in ciò che hanno di più

---

<sup>698</sup> Branca 2014: 5.

<sup>699</sup> Specialmente nelle pubblicazioni di Salzber, Rospocher, Richardson, Degl’Innocenti, i cui estremi sono stati già riportati in precedenza.

<sup>700</sup> Branca 2014: 9.

meccanico e di più esterno, per la forza della tradizione dell'ottava e per la debolezza del patrimonio linguistico e stilistico del poeta. [...] La influenza dei cantari è quindi quasi essenzialmente negativa. Ma non per questo priva di interesse e di valore. Essa ci illumina sul problema tanto interessante della formazione artistica del Boccaccio<sup>701</sup>.

Emerge con forza quanto Branca sostiene a proposito del rapporto tra Boccaccio e la tradizione *canterina*. La convinzione dell'influenza dei *cantari* sul Boccaccio è tale – seppur certamente giustificata – da ritenerla certa e sicura; e, laddove questa non è evidente e immediata, ecco che deve essere rintracciata nel “negativo”, cioè laddove Boccaccio avrebbe deliberatamente ignorato e respinto i *cantari* dalla sua produzione poetica in ottave, con l'obiettivo esplicito di distaccarsene, nel tentativo di dare vita ad una nuova tradizione letteraria.

Tuttavia, come accennato, questa appena esposta è solamente una delle posizioni. Lo stesso Branca, dopo il 1936, ci tornerà ulteriormente nella fase più tarda della sua carriera universitaria, ribadendo e in certi casi rivedendo le sue posizioni iniziali. Inoltre, incastonata com'è nella storia novecentesca, questo primo studio non tarderà a suscitare e ad animare nuovamente il dibattito – che languiva sotterraneo dal secolo precedente – per scatenarsi nuovamente nella seconda metà del '900. L'aspetto centrale ruota, in questa fase, sulla definizione cronologica del posto che i diversi componimenti *canterini* occupano nei confronti della traiettoria boccacesca. È centrale, in questo contesto, la cronologia dell'ottava e – implicitamente – della sua genesi. Cruciale a questo proposito, in particolare, il contributo di Carlo Dionisotti, del 1964. Seguiamo la sintesi che ne fa Menichetti:

La teoria, danconiana (anche se i suoi caposaldi sono in Nigra) e di stampo romantico, che faceva derivare dallo strambotto lirico e popolare siciliano (una strofa a rime alterne ABABABAB) il rispetto toscano (pure monostrofico ma con chiusa monorima: ABABABCC), dal rispetto l'ottava narrativa dei *cantari* e infine da questa l'ottava di Boccaccio è stata demolita nel 1964 da un capitale, perentorio intervento di Carlo Dionisotti<sup>702</sup>.

La ragione di tale messa a punto dell'intervento – capitale secondo Menichetti – consiste nell'irrevocabile affermazione circa il più antico esempio di ottava a noi pervenuto, oltre il quale sarebbe controproducente continuare con la pratica delle «retrodatazioni illusorie» (Menichetti 2006: 200). In questa contestazione consiste la principale critica alla tesi di Branca precedentemente presentata. Se, infatti, non possiamo accertare con sicurezza

---

<sup>701</sup> Branca: 2014: 53-4.

<sup>702</sup> Menichetti 2006: 200.

la presenza di componimenti in ottave antecedenti al Boccaccio, ecco che tutta la tesi dell'influenza *canterina* sul certaldese, pur se negativa, cade e – anzi – viene totalmente ribaltata. Come illustra infatti lucidamente Dionisotti, nel contributo citato in precedenza:

Procedendo innanzi, nel quarto decennio del secolo, un esempio, unico esempio [di ottava] e il primo indubitabile e tutto volgare, è stato recentemente segnalato, non in un qualche ms. [manoscritto] o una fonte comunque recondita, ma nel bel mezzo di un testo fondamentale, a tutto accessibile e anche noto. Lo ha scoperto nel *Filocolo* un grande studioso americano, E.H. Wilkins [...]. La testimonianza indicata dal Wilkins ("Italica", XXXIII, 1956, 19) ha importanza decisiva per la questione della ottava rima in genere, non soltanto per l'uso che di essa fece il Boccaccio [...]. Si tratta dunque dell'epitafio [*sic*] di Giulia Topazia romana, madre di Biancofiore (ed. Battaglia, 58-59)<sup>703</sup>.

Il primo documento che ci consegna una stanza in forma d'ottava non è un misterioso *cantare* anonimo, databile nei secoli precedenti al Boccaccio, tutt'altro. Si tratta di una strofa inserita nella celebre opera boccacesca del *Filocolo*. Riportiamolo a guisa di esempio:

<i>Qui, d'Atropos il colpo ricevuto,</i>	A
<i>giace di Roma Giulia Topazia,</i>	B
<i>dell'alto sangue di Cesare arguto</i>	A
<i>discesa, bella e piena d'ogni grazia,</i>	B
<i>che, in parto, abbandonati in non dovuto</i>	A
<i>modo ci ha: onde non fia già mai sazia</i>	B
<i>l'anima nostra il suo non conosciuto</i>	A
<i>Dio biasimar che fè sì gran fallazia.</i>	B

(Boccaccio, *Filocolo*, I, 44)

Si tratta, com'è evidente, della versione cosiddetta siciliana dell'ottava rima, caratterizzata dall'alternanza delle due sole rime lungo tutto il percorso della stanza. Inoltre, da una prima lettura, possiamo facilmente osservare che non si tratta di uno stile "popolareggiante" o "basso", il quale sarebbe più verosimilmente in opera in un *cantare*, quanto piuttosto solenne e commemorativo. Da questa analisi si può trarre immediatamente una prima conclusione, relativamente all'uso contestuale della stanza d'ottava e – indirettamente – alla sua provenienza, indagata lungo l'asse colto/popolare. Seguiamo ancora Dionisotti:

---

<sup>703</sup> Dionisotti 1964:103.



Ma è affatto improbabile che se l'ottava a rima alterna avesse avuto per il Boccaccio il suono familiare e spregevole di un componimento popolare escluso dalla lirica d'arte, egli se ne sarebbe servito in un libro come il *Filocolo*, e proprio in un episodio di esso libro dove quel suono di poesia popolare sarebbe inevitabilmente risultato, per lui e per i suoi lettori, più incongruo e stonato<sup>704</sup>.

Siamo di fronte, dunque, alla pressoché totale confutazione delle tesi di Branca (e precedentemente di D'Ancona) circa la preesistenza della stanza d'ottava all'opera boccacciana e a una sua conseguente adozione da parte del poeta certaldese. Infatti, come afferma E. H. Wilkins, il rilievo di quest'ottava

lies not in its content but in its hitherto unnoticed position in metrical history. It was written, in Naples, in or about 1336. it is therefore not only Boccaccio's first *ottava*, but also the first *ottava* by any known writer; and its interest is increased by the fact that it is not, like the *ottave* of the *canterini* and like Boccaccio's later *ottave*, of the type ABABABCC, but is, like the Sicilian *canzuna* and like the original form of the octave of the sonnet, on the type ABABABAB<sup>705</sup>.

Appoggiandosi su queste solide basi documentali, non possiamo far altro che riaffermare «l'improponibilità, dopo Monteverdi e Dionisotti, delle “pur rifioventi ipotesi di cantari preboccacceschi in ottava rima” [Gorni 1978: 81] e di preboccaccesche ottave isolate, siano queste siciliane o toscane<sup>706</sup>».

Faremo nostro, a questo proposito, il criterio “tuzioristico” suggerito nonché auspicato da De Robertis, divenuto oramai celebre in seno al dibattito vista la frequenza di citazione e la considerazione qualitativa della fonte. De Robertis afferma con forza «l'impossibilità d'individuazione di cantari anteriormente alla loro prima attestazione<sup>707</sup>» o, ancora, in sede ecdotica, il criterio secondo cui «dal punto di vista testuale un cantare ha l'età del più antico codice che lo riporta, quanto dire della più antica sua redazione attestata»<sup>708</sup>, citando le parole di Dionisotti.

Stiamo quindi mettendo un punto fermo sull'elemento in questione, dal quale cercheremo di non discostarci più. Fondamentale a questo proposito, nonché diretta

conseguenza di questo atteggiamento di richiamo ai documenti e di stretto rispetto della cronologia è il ribaltamento del rapporto cantari-Boccaccio: abbandonata «la caccia al tesoro dei

---

<sup>704</sup> Dionisotti 1964:104.

<sup>705</sup> E. H. Wilkins “Italica”, XXXIII, 1956: 19.

<sup>706</sup> Menichetti 2006: 204.

<sup>707</sup> De Robertis 1984: 9.

<sup>708</sup> Dionisotti 1964, in Menichetti 2006: 200.

cantari preboccaceschi», è a Boccaccio che si dovrà d'ora in poi assegnare l'invenzione dell'ottava, così come unanimemente si tributa a Dante quella della terzina<sup>709</sup>.

Domenico De Robertis entra nel dibattito concordando con la linea di Dionisotti, affermando che:

L'ottava nasce dunque nel 1335, data autorevolmente proposta per la composizione del *Filostrato*, o poco dopo, se questa va spostata in avanti, prima comunque della più antica attestazione d'un cantare di tal metro, quello di *Fiorio e Biancifiore*, d'argomento nemmeno a farlo apposta boccacesco, secondo il codice Magliabechiano VIII. 1416, che è del 1343<sup>710</sup>.

Possiamo seguire, lungo tutto il filo del dibattito, una presa di posizione – certo avallata dal più rigoroso studio documentale e filologico – circa la collocazione cronologica dei primi esempi d'ottava, la quale – tramite studiosi come Dionisotti e De Robertis *in primis* – considera inequivocabile l'invenzione boccacesca del metro d'ottava, giustificato appunto dal primo rinvenimento all'interno all'opera del *Filocolo*.

Nonostante queste argomentazioni, considerate dei capisaldi sulla spinosa questione, non tutti gli studiosi sono persuasi da questa conclusione. Armando Balduino, per esempio, considera il tema dell'origine dell'ottava rima ancora tutto da consolidare e definire, poiché:

I molti problemi legati alla genesi e ai primordi dell'ottava rima costituiscono un tema storiografico che, stante la complessità delle sue implicazioni, è sempre apparso non secondario, ma che neppure oggi, almeno a mio parere, risulta chiarito al punto da consigliarne una più o meno pacifica archiviazione<sup>711</sup>.

Balduino sostiene che i tre assunti della più recente analisi critica sull'argomento, messi a punto in particolare da Dionisotti (1964) sono ben lungi dall'essere verificabili con certezza; critica, infatti, la solidità di tali assunti, affermando che:

non ancora ridiscussa a fondo, la tesi dell'esclusiva paternità boccacciana presuppone, a tacer d'altro, che si accolgano come certe e dimostrate le conclusioni seguenti: 1) priorità cronologica dei poemi in ottave del Boccaccio (o almeno del primo di essi) rispetto ai più antichi cantari nello stesso metro a noi noti; 2) “immensa” e rapidissima fortuna del *Filostrato* (e secondariamente del *Filocolo*); 3) assunzione dello stesso *Filocolo* come “fonte” diretta del *Cantare di Fiorio e*

---

<sup>709</sup> Menichetti 2006: 200-1.

<sup>710</sup> De Robertis 1984: 11.

<sup>711</sup> Balduino 1984: 25.

*Biancifiore*. Ma tutti codesti assiomi, che poi, a vario titolo, si sorreggono a vicenda, sono davvero saldi e indubitabili come si continua ad affermare?<sup>712</sup>

Partendo dal terzo punto, considerato da Balduino il “meno vacillante” dei tre, prendiamo quindi in esame la supposta linea diretta che porta dal *Filocolo* al *Cantare di Fiorio e Biancifiore*: *cantare* che, più di altri, risulta essere il vero ostacolo alla teoria della paternità boccacesca. Balduino contesta – o quanto meno mette legittimamente in dubbio – la pretesa di una così tempestiva e larga diffusione del componimento giovanile di Boccaccio, tanto da influenzare a tal punto la tradizione e l’opera *canterina*. Si chiede appunto «quale grado di credibilità e di congruenza culturale possa vantare la tesi della derivazione del *Cantare* dal romanzo boccacciano». Non a caso, e più estesamente, lo studioso si domanda:

è credibile che un’opera come il *Filocolo* fosse, e subito, non solo genericamente nota, ma anche avidamente letta, ammirata, imitata da uomini che operarono sempre ai margini della letteratura ufficiale e che né allora, né poi brillarono mai per un così eccezionale, tempestivo aggiornamento di letture? Una tal domanda, pare a me del tutto retorica; tanto più che, di una così precoce fortuna, quella offerta dal *Cantare di Fiorio e Biancifiore* sarebbe l’unica, isolatissima testimonianza. [E nonostante ammetta che] più intensa e rapida [...] sarà stata la diffusione del *Filostrato*; nessuna fra le testimonianze della sua fortuna cade però entro metà secolo, e discorso analogo, se fosse necessario, si imporrebbe per *Teseida* e *Ninfale fiesolano*<sup>713</sup>.

Quasi tutto ruota intorno all’analisi del *Cantare di Fiorio e Biancifiore* e alla valutazione della sua collocazione cronologica in rapporto all’opera giovanile boccacesca del *Filocolo*; se, dunque, questo abbia influenzato quello, o viceversa. Balduino effettua un’approfondita disamina del codice «Magliabechiano VIII.1416 che rappresenta per noi il testimone più antico<sup>714</sup>» (*citt.-segg* 1984: 30-33) e che costituisce l’unico vero “contendente” alla paternità boccacciana del metro d’ottava. A partire dal fatto che il testo si trova in uno «stato miserando» possiamo già, secondo Balduino, ricavare prova di due elementi: «in primo luogo che siamo di fronte a un rozzo amanuense che spesso trascrive senza intendere»; secondariamente «che frequenti sono anche i guasti che per le loro caratteristiche i filologi usano classificare come “errori indiretti”». A giudicare da questi elementi appena esposti

---

<sup>712</sup> Balduino 1984: 26.

<sup>713</sup> Balduino 1984: 29.

<sup>714</sup> Balduino 1984: 30 *citt.-segg* 1984: 30-33.

dobbiamo, insomma, postulare con una certa approssimazione «più di un passaggio intermedio».

Tuttavia, più importante di questa considerazione risulta essere un ulteriore elemento, pertinente piuttosto a ciò che Balduino definisce la «caratterizzazione linguistica». Ebbene, trattandosi di un copista «sicuramente toscano», i toscanismi rimangono tuttavia marginali, in netta minoranza rispetto

ad un colorito linguistico che ha tratti inequivocabilmente settentrionali e, per qualche aspetto, porta anzi a circoscrivere l'area all'Italia nord-orientale, e addirittura – anche secondo De Robertis – a «designare proprio Venezia e il Veneto<sup>715</sup>». [...] Tutto insomma parla di un'opera nata in area veneta e di lì diffusasi, in un secondo tempo, in altre zone d'Italia (a partire magari proprio dalla Toscana, cui riconduce – del tutto inattesa e come vera e propria «variante regionale<sup>716</sup>» – l'ottava di chiusura)<sup>717</sup>.

Secondo questo ragionamento, e potendo così retrodatare l'età di redazione del *Cantare* – a causa delle versioni intermedie e della migrazione geografica – il parere di Balduino è che «la tesi di una diretta derivazione del *Cantare* dal *Filocolo* (e insieme all'asserita anteriorità di questo, come del *Filostrato*) perde i crismi della certezza», poiché tali elementi ne anticiperebbero quasi certamente la redazione e la diffusione anteriormente alle opere boccacesche. Stando a questa ricostruzione:

scritto nel Veneto, il *Cantare di Fiorio e Biancifiore* è opera d'un uomo per il quale [...] l'accesso a libri come il *Filostrato* e il *Filocolo* in nessun caso avrebbe potuto avere facilità e immediatezza. [...] Emigrando dal Veneto alla Toscana, il *Cantare* subì senza dubbio modifiche e adattamenti [...]. Prima di fissarsi per noi (nel 1343 o poco dopo) fra le carte del codice magliabechiano, il testo aveva comunque ottenuto un notevole successo e già compiuto, nella sua avventurosa vita, una parte la cui durata non è certo misurabile con esattezza, ma che neppure sembra lecito ritenere ridottissima<sup>718</sup>.

Questo l'ordine delle perplessità e delle critiche che Armando Balduino muove all'"apparato critico" precedentemente illustrato da Dionisotti e avallato più o meno generalmente da diversi studiosi, tra cui Picone, De Robertis, Gorni, senza pretesa d'esaustività. Per portare a conclusione questa analisi effettuata da Balduino è necessario

---

<sup>715</sup> Balduino cita De Robertis 1998: 35-36

<sup>716</sup> Balduino cita De Robertis 1998: 79-80

<sup>717</sup> Balduino 1984: 31.

<sup>718</sup> Balduino 1984: 32.

chiosare che, sempre in linea col ragionamento espresso, «è ben difficile ammettere che proprio un uomo che abbia la statura di chi scrive il *Cantare di Fiorio e Biancifiore* sia, e in quella sede, colui che “inventò” l’ottava rima». Rifacendosi alla tesi di Roncaglia – che delinearemo più estesamente più avanti – Balduino non esclude la provenienza e la prospettiva di modelli provenienti da testi francesi, «certo più facilmente accessibili nella marca trevigiana e nei suoi dintorni, che non nella Napoli di Boccaccio<sup>719</sup>».

Sorge spontanea, a questo punto, l’obiezione che proprio la corte angioina napoletana potesse essere un ambiente particolarmente ricettivo della cultura francese e trobadorica dell’epoca, ambiente presso il quale Boccaccio soggiornò nei suoi anni giovanili. Seguendo a questo proposito Michelangelo Picone:

l’invenzione dell’ottava può essere attribuita [proprio] a Boccaccio per via della condizione culturale (l’ansia di colmare una lacuna della lingua del *sì* rispetto alla concorrente *d’oïl*, iniziando una tradizione romanzesca di stile elevato), e della situazione storica (il vivere intensamente in un ambiente così imbevuto di cultura francese come la corte angioina di Napoli) in cui egli si trovava, le quali erano tali da permettergli di accogliere non certo una novità [...] ma sicuramente una preziosa rarità, un raffinato prodotto della ricerca metrica transalpina<sup>720</sup>.

Possiamo accorgerci con facilità di quanto sia difficile giungere ad un punto fermo circa tale “mal fatata questione” intorno all’origine del metro dell’ottava rima. Per provare a serrare le file di questo discorso intendo qui riportare questo lungo estratto ad opera di Picone, il quale mi sembra eccellente in quanto a chiarezza ed esaustività. Ci aiuta quindi a ripercorrere sinteticamente il dibattito circa la paternità del Boccaccio del metro d’ottava, introducendo al tempo stesso l’argomento di cui parleremo subito dopo:

Da quando apparve un famoso articolo del Dionisotti, poi, una delle questioni centrali della critica italiana sui cantari sembra essere stata quella di invertire la tendenza dei rapporti fra Boccaccio e i cantari, considerando non più, come era stato fino allora acquisito, l’influenza della letteratura canterina sul Boccaccio, e in particolare sui primi poemi - il *Teseida* e il *Filostrato* -, ma il Boccaccio stesso come l’inventore del poema in ottava rima, e il modello prestigioso che avrebbe dato origine al genere. Il Dionisotti attirava l’attenzione sul fatto che i primi poemi in ottava rima documentati sono appunto quelli del Boccaccio, e che il Monteverdi aveva dimostrato come un passo del cantare di *Fiorio e Biancifiore* (il più antico poema in ottave non boccacesco) derivasse dal *Filocolo* e non viceversa. Stabilita dunque l’origine boccacciana e colta dell’ottava rima, si è andati esplorando la letteratura alla quale il Boccaccio poteva, o

---

<sup>719</sup> Balduino 1984: 33.

<sup>720</sup> Picone 1977: 56.

avrebbe potuto, avere accesso, per scoprire la genesi del metro; e la si è indicata in una canzone francese del XII secolo (Roncaglia), o nelle canzoni narrative di Cino da Pistoia (Gorni)<sup>721</sup>.

### 6.2.1.1. *Gli antecedenti lirici: francesi o toscani?*

Sebbene il dibattito sembri più che mai aperto, e nonostante la propensione di chi scrive ad accettare le tesi di Dionisotti e, in definitiva, ad accogliere la tesi circa la paternità boccaccesca del metro dell'ottava rima, risulta interessante spostare momentaneamente la prospettiva.

Detto che consideriamo Boccaccio l'inventore del metro d'ottava, in continuità con le affermazioni di Dionisotti, è tuttavia interessante indagare quali fossero i modelli ai quali il Certaldese possa aver attinto al fine di creare questo nuovo metro per i suoi poemi. Anche intorno a questo argomento, infatti, si sono dibattuti alcuni studiosi nel secolo scorso, tra i quali Guglielmo Gorni ed Aurelio Roncaglia.

Il centro del dibattito verte infatti sulla provenienza di componimenti che, molto simili nella forma alla stanza d'ottava e nel verso endecasillabico, potrebbero aver influenzato Boccaccio, costituendo importanti precedenti e spingendolo così ad adottarli, rimaneggiati, nelle opere giovanili, quali principalmente *Filocolo* e *Teseida*.

Aurelio Roncaglia, infatti, «a rincalzo piuttosto che a rettifica» della tesi già espressamente citata, intende allargare «in senso cronologico come in senso geografico, i termini della questione, inserendola nel quadro [...] non più strettamente italiano, ma propriamente romanzo<sup>722</sup>». Alla base di questa tesi si considera fuori da ogni dubbio che preesistessero, nella lirica francese dei secoli precedenti a Boccaccio, esempi di componimenti in ottave di endecasillabi. Secondo Roncaglia:

non mancano in realtà precedenti lirici nel XIII e addirittura sulla fine del XII secolo; ma si tratta di precedenti francesi: non popolari, s'intende, sì appartenenti a un mondo di cultura con il quale il Boccaccio ebbe diretti contatti, ed ebbero diretti contatti quegli ambienti di Sicilia e di Napoli dove fiorirono poi le forme popolari o popolarresche della "siciliana" e della "napolitana"<sup>723</sup>.

Figura centrale di questa congiuntura, Carlo d'Angiò: regnante sui troni di Napoli e Sicilia a partire dal 1266 «ebbe vivo e spiccato gusto per la poesia trovatoresca» (*ibidem*). Infatti, oltre ad essere protettore di numerosi poeti, «si compiacque di rimare e cantare egli stesso». Ed è presso questa figura, dunque, che ritroviamo uno degli esempi di componimenti

---

<sup>721</sup> Picone 1984: 5, in Picone e Bendinelli Predelli 1984.

<sup>722</sup> Roncaglia 1965: 3.

<sup>723</sup> Roncaglia 1965: 3-4.

in ottave, i quali potrebbero essere in questo caso considerati come dei precursori dei poemi in ottave di Boccaccio. Seguiamo ancora le parole di Roncaglia:

Ora, una di queste canzoni – conservate con notazione musicale in quattro canzonieri della fine del secolo XIII [...] – presenta per l'appunto lo schema strofico dell'ottava di *décasyllabes* (ossia, all'italiana, d'endecasillabi) a due rime alternate come nella cosiddetta ottava siciliana: ABABABAB. Delle sue cinque strofe (*coblas singulares*, ma con la rima A ripetuta a legare, quasi *coblas doblas*, [...]) basterà citare, a concreta esemplificazione, la prima:

« *Trop est destroiz qui est desconfortez  
de cele en qui il a tot son cuer mis,  
et g'en ai tant souffert et enduré  
paine et travaus comme loiaus amis,  
et sachiez bien, ja ne m'en retréré,  
ainz serviré a mon pouoir touz dis,  
tant que j'avrai vers ma dame trouvé  
aucun confort des maus ou el m'a mis* »<sup>724</sup>.

Stiamo parlando, com'è ovvio, dell'ottava detta siciliana, caratterizzata dalla ripetizione rimica (ABABABAB) lungo tutta la durata della strofa, secondo lo schema di questa stessa ottava “angioina”, appena riportata in calce. Si tratta quindi di un collegamento che lega il metro di questi componimenti francesi con l'ambiente che, successivamente, Boccaccio frequenterà alla corte di Napoli. È proprio l'efficacia di questo legame, da considerare diretto e plausibile o meno, a dare forza o – al contrario – debolezza a questa tesi. Procediamo seguendo la teoria di Roncaglia. Lo stesso Menichetti, infatti, certifica che Roncaglia ha segnalato

l'esistenza nella lirica oitanica del XII-XIII secolo, secondariamente e parzialmente anche in quella occitanica, di canzoni cortesi con schema strofico in tutto conforme sia all'ottava siciliana – Chastelain de Couci, Thibaut de Champagne, fino a, si noti bene, Carlo d'Angiò (con un esemplare certo anteriore al 1265) – fino a quella toscana. [E ancora]: lo schema dell'ottava siciliana è insomma documentato nella lirica trovatoresca francese già a cominciare dalla fine del XII o dai primissimi inizi del XIII. E possiamo aggiungere che vi s'inquadra naturalmente in una o più larga famiglia strutturale, fondata sul regolare alternarsi di due rime per quattro, sei, otto, dieci versi, seguiti o no da un refrain su altra o più altre rime<sup>725</sup>.

---

<sup>724</sup> Roncaglia 1965: 3-4.

<sup>725</sup> Menichetti 2006: 201.

In definitiva, secondo Roncaglia si può rintracciare in questa “tradizione” di componimenti strofici - di produzione prettamente colta o cortigiana - il definirsi prima, e l’affermarsi poi di una struttura metrica articolata su coppie rimiche di versi in *décasyllabes* (immediatamente endecasillabi nella versificazione in lingua italiana), per una lunghezza variabile di versi. Tale “tradizione”, schiettamente francese, sarebbe approdata nel *milieu* italiano principalmente tramite la corte angioina, dove – successivamente – Boccaccio avrebbe risieduto e dove si sarebbe così imbevuto di questa cultura letteraria e, diciamo pure, metrica. Conclude Roncaglia:

Tutto dunque sta a indicare l’origine francese della cosiddetta ottava siciliana; tutto sta a indicare che la sua introduzione in Sicilia e a Napoli (dove poté venire a conoscenza del Boccaccio, e dove ebbe poi tanta fortuna anche popolare) si deve alla corte letteraria angioina, e in essa all’esempio dello stesso sovrano<sup>726</sup>.

È allo stesso modo rilevante la proposta che il medesimo autore ci presenta successivamente in merito ai “prodromi” dell’ottava rima “toscana”, caratterizzata dalla clausola monorima della stanza. Analogamente alla struttura metrica dell’ottava siciliana, Roncaglia individua nella stessa tradizione francese dei secoli XII e XIII l’antecedente lirico all’ottava, detta poi successivamente, toscana. Ed è su questo punto, poi, che vedremo dipanarsi opinioni. Ci illustra Roncaglia:

Discorso analogo può e deve farsi per l’ottava cosiddetta toscana, di schema ABABABCC. Nell’antica lirica francese i componimenti intessuti su questo schema non sono molti; ma ce n’è uno ben antico e importante, che godette di larghissima fortuna: la canzone *Au renouvel de la douçour d’esté*, opera d’un poeta [...]: Gace Brulé. [E ancora:] Il testo – databile, per la dedica a Guglielmo V di Garlande, entro il quinquennio 1180-1185 – ci è conservato da ben undici canzonieri dell’ultimo scorcio del XIII o degli inizi del XIV [...], i quali tutti, tranne l’ultimo, ne conservano anche la musica. La medesima canzone si trova, per di più, inserita nel *Roman du Chastelain de Couci*, dove, come è noto, non sono citate se non «*pièces qui en ce temps jouissaient d’un grand succès*».

*Au renouvel de la douçour d’esté,  
que resclarcist la dois par la fontaine  
et tuit son vert bois et vergier et pré  
et li rosiers en mai florist et grainne,  
lors chanterai, quar trop m'avra grevé*

---

<sup>726</sup> Roncaglia 1965: 6.



*ire et esmais que j'ai au cuer prochainne,  
et fins amis a tort ochoisonez  
est moult souvent de legier esfreez*<sup>727</sup>.

Ecco, qui esposta la tesi di Aurelio Roncaglia circa i testi precursori dell'ottava siciliana e toscana, prima che Boccaccio ne adottasse i termini e ne conferisse lustro e ancor maggiore dignità letteraria. Tuttavia, possiamo immediatamente individuare alcune criticità riguardo a questa tesi, di natura innanzitutto cronologica, ma non solamente. Infatti, «“ingegnosa”, ma inaccettabile per “un’insormontabile difficoltà cronologica” è giudicata dal Gorni anche la tesi del Roncaglia<sup>728</sup>». Come abbiamo riportato precedentemente, l’opera di Gace è con una buona approssimazione assegnabile al lustro tra il 1180-85, e la vita nonché l’opera sia di Carlo d’Angiò, che – ancor più – di Giovanni Boccaccio sono di là da venire. Seguiamo ora direttamente l’argomentazione di Gorni:

uno schema metrico è un ingranaggio ben più delicato e circoscritto di una generica “tradizione formale”; e che un metro, [quello a rime alterne] abbia latitato... tra i due estremi, per oltre un settantennio, da prima del 1265 al 1335, che è quanto dire tutto il corso della vita di Dante e un quindicennio per soprammercato, o un periodo che eccede, con bell’abbondanza, l’intero canone del canzoniere Vaticano, da *Madonna dir voglio* del Notaio alla dantesca *Donne ch’avete*, per la mia modesta esperienza di queste cose è francamente inconcepibile. Siderale al confronto la distanza che se separa Gace Brulé dal Boccaccio, oltre una spera che neppure il *De Vulgari* è riuscito a illuminare<sup>729</sup>.

Difficile, in effetti, lasciare inevasa questa giusta critica di Gorni, in quanto il distacco cronologico appare piuttosto considerevole. Inoltre, sempre seguendo Menichetti e Gorni, non sembra plausibile attribuire alla sola celebrità di Gace e della sua opera il vuoto colmato tra le parabole di quest’ultimo e del re troviero, il quale – a sua volta, è morto addirittura «trent’anni prima che il Boccaccio venisse al mondo<sup>730</sup>». Terzo ed ultimo ordine di perplessità, mosso sempre da Gorni e ribadito da Menichetti, il fatto che, come ricorda il primo:

il Boccaccio del Filostrato non è il Dante delle *petrose* o del *De vulgari*, e non giungerà mai a quel prodigioso mimetismo, né, tantomeno, a quella sapienza di letterature volgari. [E,

---

<sup>727</sup> Roncaglia 1965: 7.

<sup>728</sup> Menichetti 2006: 202.

<sup>729</sup> Gorni 1978: 84. Gorni cita la precedente opera di Roncaglia riportando le citazioni fra virgolette.

<sup>730</sup> Gorni 1978: 85.

soprattutto,] i documenti della cultura poetica del giovane Boccaccio evocano sopra tutti i nomi, tanto più domestici, di Cino e di Dante<sup>731</sup>.

Ebbene, è piuttosto interessante questa ultima frase di Gorni, la quale riporta all'ambiente domestico di Boccaccio gran parte della propria cultura poetica. Infatti, invece che Gace Brulé e ardimentosi collegamenti angioino-provenzali, Gorni suggerisce piuttosto la prossimità con le opere di Dante Alighieri e di Cino da Pistoia. Prima ancora di rintracciare degli antecedenti in ottava rima nei componimenti lirici di questi due autori (soprattutto del secondo), si appoggia al primo per trarre un'ulteriore conferma circa la presenza di cantari pre-boccacceschi in ottava rima. Seguendo un passaggio del *De vulgari*<sup>732</sup>, afferma che

basterebbe, io credo, questo passo del *De vulgari* per screditare l'assunto di cantari preboccacceschi in ottava rima: come se il Boccaccio, dopo queste raccomandazioni di Dante, potesse disinvoltamente raccattare il suo metro dalla bocca dei cantambanchi [*sic*]<sup>733</sup>.

Tuttavia, ciò che ci interessa maggiormente mettere a fuoco adesso è costituito dalle composizioni che avrebbero influenzato Boccaccio nella sua fase giovanile. Come detto, Gorni sostiene la domesticità delle fonti, non lasciandosi persuadere dalle provenienze allojene. Seguiamo il suo ragionamento:

Dunque, gli antecedenti della «canzon pietosa» che è il *Filostrato* andranno riconosciuti in stanze di canzone dell'estensione di circa otto versi, con fronte su piedi AB (interpretabili forse, in questo contesto, come traduzione del distico elegiaco) e *combinatio* finale.

Questo il procedimento da eseguire per la ricerca di tali antecedenti, i quali devono conservare queste caratteristiche. Il fronte AB costituisce l'andamento alternato per un numero variabile di versi (anche se ne viene specificato il numero preponderante di otto), mentre la cosiddetta *combinatio* finale costituisce la chiusura a rima baciata, che tanto contraddistingue la forma d'ottava detta toscana. Dopo aver citato numerosi autori, quali

---

<sup>731</sup> Gorni 1978: 85.

<sup>732</sup> Riportiamo per esteso questo passaggio in cui Gorni (1978: 87) cita il *De Vulgari*. «Si vuol citare, sulla scorta del Trissino, un passo del *De vulgari* che si conclude con “Arma veo nullum latium adhuc invenio poetasse” (II ii 10) per illustrare l'ambiziosa asserzione di Teseida XII 84. Nessuno, credo, ha notato che la citazione dantesca dev'essere ampliata, fino almeno a includere i primi tre paragrafi del capitolo successivo, che suggeriscono, dopo la materia eroica (arma), la forma della trattazione (“quo modo ea coartare debemus”). E se conclude “Horum autem modorum cantionum modum excellentissimum esse pensamus”, dunque anche arma “modo eccellentissimo digna sunt, et per consequens in cantionibus pertractanda”».

<sup>733</sup> Gorni 1978: 87.

Guido delle Colonne<sup>734</sup>, Pier della Vigna<sup>735</sup>, Rinaldo d'Aquino<sup>736</sup>, Inghilfredi<sup>737</sup> e Guido Guinizzelli<sup>738</sup>, ecco che – finalmente – giungiamo a Cino da Pistoia, decisamente il più pertinente alla nostra ricerca:

Almeno tre canzoni dell'amoroso messer Cino presentano i requisiti richiesti: *Mille volte richiamo 'l di mercede* (3 stanze ABABAB (b)CDD (d)EecC); *La dolce vista e 'l bel guardo soave* (5 stanze ABAB BccdD, e congedo conforme alla sirma); *Deh, quando rivedrò 'l dolce paese* (3 stanze AbABaBC(c)D(d)EefF, e congedo conforme a un piede), la “satira” contro Napoli. Due almeno, *La dolce vista* e *Deh, quando rivedrò*, sono elegie di lontananza, come appunto il *Filostrato*<sup>739</sup>.

Sono dunque numerose le analogie e le equivalenze tra questi componimenti strofici e la successiva canonizzazione boccacciana della stanza di otto versi endecasillabi. Decisivo, inoltre, è il fatto che Gorni individua (anche se il primo rilevamento è di Volpi<sup>740</sup>, come segnalato dallo stesso autore del contributo), nel corpo del testo del *Filostrato*, della quasi integralità delle stanze de *La dolce vista*. Si tratta di una “citazione” davvero eloquente circa il debito che Boccaccio intende tributare all'opera di Cino. Apprendiamo, infatti, in maniera piuttosto rilevante che «la canzone *La dolce vista*, una delle tre già segnate, è inclusa, con gli opportuni adattamenti e l'omissione della sola terza stanza, nella quinta parte del *Filostrato* (ottave 62-5)». Più rilevante, Gorni afferma che si tratta di

un dato impressionante, che non ha eguale in nessun'altra opera del Boccaccio. S'è detto che quell'effuso travestimento è un omaggio a Cino, che è un giudizio giusto, anche se elementare: resta da spiegare la pervicacia e, come dire, l'ideologia dell'operazione. Io credo che in quel luogo del poema, che per il Boccaccio ha valore di autodenuncia, sia dato di assistere alla costruzione geometrica dell'ottava sulla base della lirica ciniana. [...] Insomma da un punto di vista teorico e cronologico, e di puntuale evidenza, l'ottava è riconducibile alla canzone ciniana, in un rapporto genetico da figlia a madre, meglio che da travestimento a originale<sup>741</sup>.

Di estremo interesse, e quasi febbrile nell'esposizione, risulta essere l'ipotesi di Gorni circa l'individuazione di una sorta di anello di congiunzione tra i componimenti lirici

<sup>734</sup> Guido delle Colonne, *La mia vit'è*, Gorni 1978: 87.

<sup>735</sup> Pier della Vigna, *Amore, in cui disio*, *ibidem*.

<sup>736</sup> Rinaldo d'Aquino, *In gioi mi tegno tutta la mia pena*, *ibidem*.

<sup>737</sup> Inghilfredi, *Audite forte cosa che m'avene*, *ibidem*.

<sup>738</sup> Guido Guinizzelli, *Tegno de folle 'mpres', a lo ver dire: Al cor gentil rempaira sempre amore*, *ivi*: 87-8.

<sup>739</sup> Gorni 1978: 88.

<sup>740</sup> Volpi 1899: 116-18.

<sup>741</sup> Gorni 1987: 88-9.

ciniani precedentemente esposti e il *Filostrato*, andando quindi a sancire, in un certo senso, la linea genetica dell'ottava. Si tratta di un «documento singolarissimo, che è citato per la prima volta nella questione dell'ottava rima, e che, se l'interpretazione che ne do è corretta, ha valore risolutivo<sup>742</sup>». Intitolato *Amico, se tu vuoi avere onore*

che subito s'impone all'attenzione dello studioso per lo sviluppo inusitato del numero di stanze, ben venti, di complessivi centoottanta versi, come un piccolo cantare: più stanze, ad esempio, del cosiddetto *Cantare del corpo di Cristo*. Nessuna canzone due o trecentesca è, a mia notizia, di pari estensione<sup>743</sup> (*citt. segg.* 1987: 89-93).

Si tratta di un documento di particolare interesse ai fini della nostra ricerca in questa sede. Questo presenta infatti la caratteristica della proliferazione di strofe, andando così nella direzione dei poemetti in ottave, *Filostrato in primis*. Accertandone con una certa sicurezza la notorietà in ambito fiorentino, «se è la fonte diretta di una delle ultime poesie (1399) del Sacchetti, *Amico mio, quando vai per rettore*, d'identica misure e di *incipit gemello*», appuriamo inoltre «il dato sensazionale» di essere «nel metro ciniano, quello di *La dolce vista*<sup>744</sup>».

L'autore, attraverso una disamina complessa e articolata, arriva infine ad affermare che «l'autore è certamente amico di Cino, di cui il Boccaccio fu il più fedele estimatore dopo Dante e, ora sappiamo, anche scolaro all'Università di Napoli», oltre ad essere un «trecentista toscano, stimato e imitato dal Sacchetti», come abbiamo avuto modo di provare con il componimento gemello e – per concludere – che «siamo sempre al fianco di Giovanni Boccaccio: se non è lui l'autore di cui cerchiamo, è come se fosse lui».

Questo documento, di eccezionale interesse morfologico e filologico, a metà tra Cino e Boccaccio, sembra costituire il collegamento tra la lirica precedente e il filone narrativo in ottave che prenderà così tanto piede in futuro, da Boccaccio in poi: una canzone in metrica ciniana, già particolarmente lunga nel numero di stanze, quasi a prefigurare il poema in ottave successivo. Dunque

*Amico* è la prima prova generale del nuovo genere dei cantari, detti poi in ottava rima per lo strepitoso successo del *Filostrato*: ma c'era il rischio, o insomma la possibilità, che se il Boccaccio per assurdo avesse aristocraticamente persistito sulla vecchia linea di Cino, noi leggeremmo l'*Orlando* o la *Gerusalemme* nel metro di *La dolce vista*. Del resto il trionfo

---

<sup>742</sup> Gorni 1987: 90.

<sup>743</sup> Gorni 1987: 90. (*citt. segg.* 1987: 89-93)

<sup>744</sup> Gorni ci tiene peraltro a sottolineare che Cino non riprende mai un medesimo assetto metrico già adottato in precedenza.

dell'ottava, che sarà apparsa ai contemporanei una novità ritmica straordinaria, a paragone delle quartine dei serventesi e dell'austera catena della terza rima, fu splendido ma non pacifico<sup>745</sup>.

Lo stesso Menichetti avvalorava la tesi di Gorni, sostenendo che questa ha l'inequivocabile pregio di «svolgersi, assommando ingegnosità e concretezza, lungo un tracciato tutto perfettamente perlustrabile<sup>746</sup>». Al tempo stesso, diviene più ardua la tesi di Roncaglia circa la frequentazione e lo studio di opere di tradizione e provenienza francese da parte del giovane Boccaccio. Tale quesito si porta con sé, sostanzialmente, «l'immagine che si ha del giovane Boccaccio», così come «fin dove si spingevano, negli anni napoletani, le sue curiosità culturali, entro quale perimetro s'iscrivevano le sue ambizioni formali», per domandarsi, infine, «a quali richieste d'ordine intellettuale era in grado di sopperire l'aristocrazia francesizzante ch'egli frequentò?<sup>747</sup>».

Si tratta di quesiti assai precisi e ben calibrati. Tuttavia, che l'ipotesi di Roncaglia possa andare in una direzione assai interessante, nonostante non ci persuada *in toto* la sua teoria della provenienza allogena dei modelli che avrebbero in qualche misura ispirato la codificazione dell'ottava da parte del giovane Boccaccio. Infatti, ci sembra assai rilevante il suggerimento di Menichetti, per il quale

se si vuol mantenere l'ipotesi del modello oitanico occorre dunque, a mio avviso, spostare il punto di contatto fra Boccaccio e i trovieri dal libretto alla partitura; è quanto del resto implica la premura di Roncaglia di non mai disgiungere, tanto meno in questo caso, le due inseparabili componenti di tutto il lirismo transalpino, quella letteraria e quella musicale; per questo egli insiste sull'«attività poetica e musicale» di Carlo d'Angiò e sull'«orecchiabile schema ritmico legato alla musica» del suo *huitain* a rime alterne; per questo sottolinea la presenza della melodia in ben dieci degli «undici canzonieri dell'ultimo scorcio del XIII o degli inizi del XIV secolo» che conservano la canzone di Gace<sup>748</sup>.

In quest'ottica, la critica mossa da Gorni a Roncaglia circa la continuità di una tradizione formale perderebbe di peso, arrivando infine ad accettare l'ipotesi per la quale «il successo di una melodia può scavalcare ampi spazi di vuoto documentario» avvalorando nuovamente l'ipotesi di Roncaglia.

Infine, sebbene non sia certo questa la sede per porre l'ultima parola sull'argomento, e poiché una nuova generazione di filologi e di studiosi sull'argomento è in attività si ritiene, come abbiamo cercato di fare lungo questo capitolo, di rimandare sempre al dibattito in

---

<sup>745</sup> Gorni 1987: 93.

<sup>746</sup> Menichetti 2006: 208.

<sup>747</sup> Tutte queste citazioni in Menichetti 2006: 207.

<sup>748</sup> Menichetti 2006: 205.

essere e alle teorie più accreditate sulla “mal fatata questione” dell’origine dell’ottava rima. Ci basti qui, facendo proprie le teorie di Dionisotti, considerare infine la paternità boccacesca del metro d’ottava, nell’augurio che la riproposizione di questo dibattito possa avere, in futuro, effetti fecondi sull’indagine intorno all’improvvisazione cantata in generale, e negli ambiti centro-italiani e corsi in particolare, oggetti qui di un’indagine comparativa.

Abbiamo ampiamente constatato, nel corso dei capitoli precedenti, quanto la forma dell’ottava abbia totalmente innervato la letteratura cavalleresca e – parimenti – la tradizione d’improvvisare in poesia. Come si evince dalle conclusioni di Gorni, la successione di stanze costituisce definitivamente la chiave di volta verso il destino narrativo dell’ottava, consegnandola come assetto metrico della letteratura cavalleresca e dei grandi classici rinascimentali come le opere di Ariosto e Tasso. L’eccezionale fortuna di questo assetto metrico presso la “poesia popolare” si traduce nell’adozione del metro così come dell’orizzonte di riferimento, come attestato in precedenza. La grande differenza tra questi due piani, ai limiti di una rivoluzione copernicana, è costituita dall’obbligo di ripresa della rima che – non impiegato presso la letteratura di riferimento – è invece applicata nel contesto performativo dell’improvvisazione poetica. Questo dispositivo, infatti, ne permea la dimensione agonistico-performativa poiché incatena i poeti l’uno all’altro, nella relazione prima evidenziata di “cooperazione antagonistica”. Non stupirà allora la vastissima letteratura “di pellicceria”, di cui numerosi esempi sono riportati nei capitoli dedicati, che ha accompagnato la tradizione d’improvvisazione poetica in centro Italia, ma – come cerchiamo di dimostrare – anche in Corsica. Sebbene l’ottava non sia il metro di maggiore diffusione e di svolgimento del *chjam’è rispondi*, questa è tutt’altro che estranea al contesto isolano, dimostrando una volta di più l’eccezionale diffusione del metro dell’ottava, la cui circolazione è veicolo non solo di un assetto formale e morfologico, ma di un orizzonte culturale di riferimento (si pensi ai poemi di Tasso e Ariosto) e persino di una lingua veicolare, definita in Corsica “lingua crusca”, in una relazione che per secoli ha legato a filo doppio la Corsica con il contesto culturale centroitaliano. Procederemo ora ad una messa a punto della “questione metrica” in ambito corso, non meno “divisiva”, e constateremo l’alto numero e la qualità di “intersezioni metriche” con l’ottava rima siano rintracciabili nel contesto corso.

### **6.2.2. Il *chjam’è rispondi* e il “problema metrico”**

La struttura metrica del *chjam’è rispondi*, analogamente ad altre pratiche di improvvisazione cantata, costituisce l’ossatura intorno alla quale si dispiegano i versi e le

rime. Si tratta di una struttura di base, uno scheletro imprescindibile per la costruzione dell'improvvisazione in rima.

Introduciamo, prima di tutto, i termini emici relativi alla metrica. L'unità minima di calcolo, la sillaba, viene chiamata *pede*. Il verso viene definito *filare*<sup>749</sup> (o *filaru*), mentre l'insieme dei versi, la strofa, viene chiamata *strufata*. Sebbene con un campo semantico più ampio, gli improvvisatori possono ricorrere all'uso di termini come il già citato *strufata*, o anche *infrasata*: il primo è riferito alla stanza e più in generale al discorso elaborato nel corso del proprio "turno" di canto; il secondo fa piuttosto riferimento allo svolgimento dell'enunciato così come al contenuto espresso.

Intorno alla metrica del *chjam'è rispondi* assistiamo ad un dibattito acceso tra due differenti forme della strofa. Come premessa di tale dibattito è necessario constatare, però, che si tratta di una discussione che nasce innanzitutto dalla trasposizione su carta delle improvvisazioni cantate. Infatti, a detta degli improvvisatori, il processo creativo non muta a seconda di quale forma si decida di adottare, quanto piuttosto possono essere certe caratteristiche della strofa a determinarne una trascrizione oppure un'altra. Cerchiamo di analizzare ed illustrare meglio questo dibattito.

#### 6.2.2.1. *La vexata quaestio: terzine o sestine?*

Uno dei grandi punti interrogativi che ci si presentano nel momento in cui si inizia ad approfondire il canto improvvisato corso è relativo alla metrica. Basta un semplice sguardo per accorgersi, infatti, che certe improvvisazioni cantate sono trascritte in strofe da tre versi, dette *terzine* o *terzetti* ed altre in strofe da sei versi, dette *sestine*.

Consultando il testo di riferimento *Etat des recherches sur le chjam'è rispondi* (E Voce di u Cumune 1986), subito dopo un censimento dei poeti incomincia la sezione dedicata alla trascrizione delle *impruvvisate*. Tali registrazioni sono state raccolte in occasione di fiere e di serate dedicate al *chjam'è rispondi* in un periodo che va dal 1975 al 1984. Osserviamo come, in questo lasso di tempo, sia intercorso un cambiamento nella trascrizione degli scambi improvvisati. Nella loro opera di documentazione, gli autori hanno adottato per le registrazioni dei primi due anni, fino al '77, la trascrizione in *terzine*, mentre per quelle dei successivi otto anni quella in *sestine*. Riporto due esempi a titolo esplicativo:

---

<sup>749</sup> Riteniamo singolare, ma tutt'altro che anomala, la coincidenza di questo termine - che in questo caso designa la lunghezza e il dipanarsi del verso poetico - con ulteriori campi semantici relativi all'agricoltura o all'"arte della lana". Non sorprende dunque che gli improvvisatori, storicamente perlopiù pastori, agricoltori, o esponenti diretti del mondo contadino e *paisano*, abbiano probabilmente mutuato dal contesto ecologico di riferimento - tramite un elemento dall'immediata concretezza - un termine per designare l'altrimenti astratto svilupparsi del verso cantato durante l'improvvisazione. Dal vocabolario Treccani: «[filare]1. Fila, detto per lo più di piante o di alberi allineati nei campi o ai margini di una strada; 2 v. tr. e intr. [dal lat. tardo *filare* «ridurre in fili», der. di *filum* «filo»]».

Magiurellu (Pigna 25/07/1975)

*Mi ne sò avvistu anch'eu ch'è vo site d'una forza*

*Ciò ch'io vi feliciteghju hè di parlà la lingua corsa*

*È siate sempre prudente d'un parlà di u cuntinente*<sup>750</sup> (E Voce di u Cumune 1986: 25).

Carlu Parigi (Pigna 13/07/1981)

*Ùn parlà micca cusì ne*

*Carissimu cameratu*

*Tuttu vene pianu pianu*

*Nisunu nasce amparatu*

*È a ti ghjurgu in rima chjara*

*Chì ancu murendu s'ampara*<sup>751</sup>

Come risulta immediatamente evidente comparando le due forme, la struttura appare abbastanza diversa. Tuttavia, si tratta soltanto di una distribuzione diversa dei *pedi* e dei *filari* poiché, contando bene, appuriamo che il numero complessivo di sillabe in entrambe le strofe è lo stesso. Abbiamo di fronte due possibilità:

- Una *terzina* composta da tre *filari* di *sedici pedi* ciascuno
- Una *sestina* composta da sei *filari* di *ottu pedi* ciascuno

Per entrare nel merito della questione, leggiamo le parole introduttive di Toni Casalunga riprese nel paragrafo “Brève description du *chjam'è rispondi*” nel volume IN.CON.T.R.O. in merito alla struttura metrica del canto improvvisato corso:

Les règles métriques du *chjam'è rispondi* sont fixes : trois vers ou *terzini* (tercets) de seize pieds.

Chaque vers peut, ou non, être divisé en deux hémistiches octosyllabiques par une césure qui interrompt le chant. De la sans doute provient une confusion, pour ne pas dire une polémique, entre les poètes eux-mêmes, et certains transpositeurs de leurs enregistrements<sup>752</sup>.

Lo stesso Toni Casalunga conferma la presenza di questa sorta di confusione e dibattito intorno al tema. Si riferisce, infatti, alle regole metriche in maniera abbastanza sicura attribuendo come unica forma del *chjam'è rispondi* i *terzini* di sedici sillabe. L'inizio di questa confusione potrebbe risiedere nell'abitudine, da parte dei poeti, di praticare una

---

<sup>750</sup> E Voce di u Cumune 1986: 34. Traduzione in italiano: «Me ne sono accorto anch'io che voi siete d'una forza, ciò di cui mi congratulo è di parlar la lingua corsa, e siate sempre prudente di non parlar del continente».

<sup>751</sup> Traduzione in italiano: «Non parlar mica così ne, carissimo camerato, tutto viene piano piano, nessuno nasce “imparato”, e ti aggiungo in rima chiara, che anche morendo s'impara».

<sup>752</sup> Casalunga, in Caocci e Macchiarella 2011: 332-33.



cesura a metà verso, suddividendolo così, involontariamente, in due emistichi di otto sillabe. Seguiamo il proseguimento della spiegazione di Casalunga:

En effet, les poètes n'utilisent, pour nommer leurs strophes, pas d'autre terme que *terzini*, dont le sens est clair à partir de la racine *terza*, tierce. Tandis que les transpositeurs préfèrent qualifier les strophes de *sestine*, en découpant chaque vers en deux hémistiches<sup>753</sup>.

È interessante rilevare, a questo punto, una lieve differenza fra le parole di Casalunga rispetto a quelle degli improvvisatori frequentati sul campo. Infatti, contrariamente a quanto dice il fondatore del centro *Voce* di Pigna, solo in certi casi gli improvvisatori hanno nominato la strofa nei termini di *terzine*, molto più spesso in quelli di *sestine*<sup>754</sup>. Siamo forse di fronte ad uno slittamento della regola? Gli interpreti giovani sono concordi nel descrivere una pratica di *chjam'è rispondi* costituita da *sestine*, così come alcuni più anziani. Solo alcuni, come Ferrari ad esempio, fanno riferimento alle *terzine* come all'unica forma della "tradizione". Da segnalare come Jacques Ferrari, in occasione del nostro incontro, abbia approcciato immediatamente e spontaneamente questo tema dei *terzini*, sottoponendolo alla mia attenzione come un fattore di primaria importanza, accusando – in un certo senso – il tradimento dell'uso "tradizionale" da parte degli improvvisatori che adottano le *sestine*. Seguiamo le parole dell'improvvisatore di Piobetta:

si on veut apprendre ce qui était en usage dans le... avant, c'est les *terzini*. Le *chjam'è rispondi* c'est un *terzino*, on doit pas en sortir. [...] Moi, je reviens toujours à un *chjam'è rispondi* de seize pieds avec une césure, et, exceptionnellement, des fois, on peut faire... [de l'autre façon]. [...] Mais ce n'est plus... quand on chantait ensemble, au début, quand on disait : «*C'ole à rispettà l'usi*<sup>755</sup>», si on veut respecter les usages, ça, moi je ne le fais pas. Je ne le fais pas. Parce que moi, je respecte les usages. C'est tout, hein. C'est simple comme «bonjour»<sup>756</sup>.

Stando alla sua interpretazione non sussiste alcuna ambiguità: il *chjam'è rispondi* si fa in *terzine*, e chi fa diversamente non rispetta gli usi. Di parere differente, anche se in maniera meno perentoria, Ghjuvan Petru Ristori sostiene che il metro "giusto" del *chjam'è rispondi* sia invece quello delle *sestine*, con l'importante implicazione della doppia rima, di cui

<sup>753</sup> Casalunga in Caocci e Macchiarella 2011: 332-33.

<sup>754</sup> Gli improvvisatori che hanno espresso il loro parere riguardo alla composizione della strofa del *chjam'è rispondi* nei termini di *sestine* sono Ristori, Calzarelli, Limongi, Luciani, Andreani, Guidoni. Ferrari si dichiara contrario, Ancey, Guastalli e Grimaldi accettano entrambe le forme.

<sup>755</sup> La traduzione è la seguente: «Bisogna rispettare gli usi»

<sup>756</sup> Intervista a Ferrari, 11/10/2016.

parleremo più estesamente in seguito. Leggiamo il passaggio ove ci comunica la sua opinione:

Questa è una lunga polemica, ma... forse che all'origine... forse che all'origine, nel medioevo o *nanzu*<sup>757</sup>, eranu *terzine* di sedici *pedi*, ma io non lo credo, non lo credo [...] Ma io... dico... trovatemi prima in tutti i dizionari di corso che so' stampati, la parola *terzino* non esiste! Non esiste. Ci sono i *terzetti*. *Terzetti* è altra cosa. [...] *Nanze*<sup>758</sup> facevano *terzine* di sedici *pedi*. Alcu, alcu dizionario corso porta la parola *terzine*. Perché? Perché non esiste. Dopo, alcuno libro, alcuno... scritto, poesie vecchie, le più vecchie di scrittura corsa, mai, mai ho trovato la parola *terzina*. [...] *Eu*<sup>759</sup>... penso sempre che gl'è una *sestina*. Perché le rime son qui, son qui e son qui [indicando sul foglio scarabocchiato in precedenza la fine dei versi, in corrispondenza delle rime]. *Bon*. Poi, tutte le *canzone* tradizionali corse... novanta per cento di canti tradizionali corsi hanno questa struttura, anche se l'aria è diversa. Quasi novanta per cento è così<sup>760</sup>.

In maniera più possibilista, Ristori afferma che, qualora individuassero qualche fonte che attesta l'utilizzo di strofe composte da tre versi – in un qualunque tipo di componimento, non solo il *chjam'è rispondi* – sarebbe pronto a ritrattare la sua convinzione nei confronti delle *sestine*; tuttavia, alcuna prova in questa direzione viene prodotta. Inoltre, Ristori introduce un ragionamento basato sulla ricerca lessicale. Affermando che tale parola non esiste nel vocabolario corso, ne esclude il suo impiego nell'uso popolare, sia scritto che orale. Troviamo una parziale conferma di questa tesi avanzata da Ristori nello stesso testo sopracitato, sempre ad opera di Casalunga, il quale sostiene che: «si le sixain octosyllabique est bien répertorié dans la littérature poétique, les *terzini* de seize pieds ne le sont pas<sup>761</sup>».

Apparentemente, ci riesce difficile uscire da quest'*impasse*. È come se il dibattito si muovesse su due piani diversi: da un lato, si ricorre alla riproposizione di un'affermazione che si è sempre ritenuta veritiera e legiferante, cioè: «Il *chjam'è rispondi* si fa in *terzine*»; dall'altro, la non reperibilità di fonti scritte che attestino tale forma legittima le ragioni della *sestina*. Dalla parte di questa interpretazione, come vedremo, vi è un interesse nei confronti di un preciso utilizzo delle rime, che la struttura in *sestina* favorisce.

Per fortuna, uno degli improvvisatori riesce a fornirci una chiave interpretativa più completa, considerando sia una certa “teoria” di partenza intorno alla metrica che la messa

---

<sup>757</sup> *Nanzu* in corso significa “prima”.

<sup>758</sup> Vale la stessa cosa che per *Nanzu*.

<sup>759</sup> *Eu* in corso significa “io”.

<sup>760</sup> Intervista a Ristori 24/10/2016.

<sup>761</sup> Casalunga, in Caocci e Macchiarella 2011: 332-33.

in pratica di tale teoria la quale ne modifica dinamicamente i contorni. Seguiamo le parole di Petru Santucci:

'Sti versi... sono tre versi di sedici sillabe, il fatto è che... dunque, tre versi di sedici sillabe che rimangono tutti... appaiati, eh? A, A, A. Ma... il fatto è che quando canti ti fermi a metà! Ti fermi a otto sillabe, ma nel tuo verso, nella tua maniera di cantare, ti fermi a otto sillabe. E dunque... quando fai... per riprendere il respiro a otto sillabe, dunque... ci sono quelli che ci mettono una rima, ti fanno una rima, una rima doppia<sup>762</sup>.

La frizione, lo iato tra la teoria e la pratica è anche in questo caso decisivo. E lo è talmente da creare un dibattito acceso, sancendo anche la possibilità che trasgredire o rispettare tali norme comporti un “tradimento” o un distacco dalla “tradizione”. Santucci in questo passaggio ci mostra quanto la metrica dipenda dall’approccio che gli improvvisatori hanno con le rime.

Poiché si tratta di poesia, possiamo comprendere facilmente come la rima sia centrale all’interno del *chjam ’è rispondi*. Tuttavia, a differenza della pratica di canto improvvisato in ottava rima ove l’obbligo di rima è molto rigido, per quanto riguarda il *chjam ’è rispondi* ci troviamo di fronte ad una situazione diversa, ove tale obbligo assume un’importanza variabile a seconda degli interpreti. Infatti, individuiamo due estremi opposti: da un lato troviamo gli improvvisatori che ripongono nella rima un obbligo da rispettare, ma in modo non stringente, evidenziando come di primaria importanza aspetti che non hanno a che vedere con la rima. In questo caso si realizzano solo tre rime, articolate in questo modo, per esempio: ABCBDB. In termini emici si parla di rima *nesca*. Dall’altro lato ci sono coloro che si sottopongono ad un rigido obbligo di rima, pretendendo da sé – ma non necessariamente dagli altri – una pulita realizzazione della rima alternata, sul modello ABABAB, definita rima *doppia*, caricando il *chjam ’è rispondi* di una forte valenza poetica, diremmo quasi proiettata alla sua trascrizione.

Rima *nesca* e rima *doppia* sono i due sistemi più diffusi e generali. Ve ne sono tuttavia altri, che approfondiremo nel corso del paragrafo. Vedremo come i diversi sistemi metrici celino differenti sfaccettature nel concepire il *chjam ’è rispondi*. Una di queste strutture in particolare permette di scorgere una valida alternativa ai due già citati, facendo emergere ancora una volta la costitutiva ambiguità interna al *chjam ’è rispondi*, diviso tra la

---

<sup>762</sup> Intervista a Santucci, 29/10/2016. Traduzione dall’intervista originale: «'Sti filari... sò trè filari in sedici pedi, u fattu hè chì... dunque, trè filari in sedici pedi chì rimanu tutti... appicciati, eh? AAA. Ma... u fattu hè chì quand’è tù canti ti pianti à mezu! Ti pianti à ottu pedi, ma nù u to versu, nù a to manera di cantà, pianti à ottu pedi. È... dunque... quand’è tù faci... pè ripiglià u soffiù à ottu pedi, dunque... ci sò chì mettenu una rima, dunque, ti facenu una rima, una rima doppia».

sua necessità di parola poetica ricercata, da un lato, e le urgenze pertinenti piuttosto allo scontro, alla disputa, alla stilizzazione di un conflitto con conseguente regolamentazione e ricadute collettive.

Tornando all'aspetto prettamente metrico possiamo iniziare ad intuire come la trascrizione della *strufata*, in un certo senso, possa variare a seconda dell'utilizzo delle rime. Se, ad esempio, abbiamo una strofa con rima *nesca*, dunque con sole tre rime, il sistema di trascrizione su tre *filari* risulta il più adatto poiché esprime visivamente al meglio e con maggiore fedeltà *l'impruvisata* del poeta. Eccone di seguito un esempio:

Francescu Luciani

*Cuntinueraghju eu vi salutu turn'à tutti* A

*è ringraziemu à quelli chì da luntanu sò ghjunti* A

*sperendu a nostra rima chè la porti i so frutti* A

(registrazione del 25/10/2016).

Viceversa, per una strofa le cui rime all'interno sono alternate e presenti alla fine di ogni verso, una trascrizione in *sestine* risponderà meglio alle esigenze, in quanto a chiarezza e fedeltà. Ecco di seguito un altro esempio chiarificatore:

Ghjuvan Petru Ristori

*O Paulu chì ne pensi* A

*Di u pueta di Tavagna* B

*Chì parte in tutti li sensi* A

*Pè ghjucà mi la magagna* B

*I so talenti sò immensi* A

*Ma chì ùn travaglia ùn magna!* B

(registrazione del 25/10/2016).

Avvalendoci del validissimo aiuto di Pierre Santucci nel “Contributo a una formalizzazione del *chjam'è rispondi*<sup>763</sup>” procediamo ora nell'illustrare tutte le varie possibilità di composizione della strofa, a seconda dell'utilizzo della rima.

#### 6.2.2.2. Più soluzioni

Oltre alle due modalità principali, quali la rima *nesca* e la rima *mozza*, segnaliamo ulteriori alternative. Per prima, possiamo annotare una modalità di rima che viene definita

---

<sup>763</sup> Titolo originale: “Cuntribuzione à una furmalisazione di u chjam'è rispondi: vistighera di qualchi andatu pè l'amparera” (Santucci 2011: 337-341).

da Santucci come “rima *nesca mozza*”. Si tratta di una rima *nesca* per quanto riguarda i primi due *filari* di sedici sillabe, la quale diventa però una rima baciata, detta *mozza*, al termine dei due ultimi emistichi di otto sillabe. Mantenendo il presupposto avanzato in precedenza, secondo il quale è la modalità di utilizzo delle rime che ne sancisce il tipo di trascrizione, ci troviamo qui di fronte ad una *strufata* alquanto ibrida, almeno visivamente. Estrapoliamo dunque un esempio dal testo di IN.CON.T.R.O.:

<i>Passioni n'aghju parecchje, quasi tutte sò palese</i>	A
<i>dicu bene quasi tutte, sò ca l'altre sò difese</i>	A
<i>una sola m'inferisce</i>	B
<i>ma ùn a poi capisce</i>	B

(Santucci 2011: 337).

Osserviamo come i primi due *filari* siano disposti nella logica delle sedici sillabe, poiché la rima si presenta soltanto alla fine del *filare* intero e non a metà, eventualità che sancisce di conseguenza l'emistichio otto-sillabico. Questo accade invece nell'ultimo *filare*, il quale, in questo modo, viene diviso in due. Le due rime così, «*s'appicciano*<sup>764</sup>» (intervista a Luciani, 19/10/2016). Inoltre, questo tipo di *strufata* si presenta come la più semplice, poiché, a detta degli improvvisatori, chiudere la strofa con una rima baciata di questo tipo è più facile perché tale rima arriva con maggiore frequenza e facilità.

Successivamente, possiamo analizzare un altro tipo di rima, che Santucci definisce rima *doppia mozza*. A differenza della precedente, che si contraddistingue per la base dei primi due *filari* (di sedici sillabe) in rima *nesca*, questa prevede l'utilizzo della rima *doppia*, alternata dunque, nei primi due *filari*. In questo caso, trattandosi dunque di una rima alternata, la trascrizione più adatta e fedele non è più in *terzine*, bensì in *sestine*. Osserviamo l'esempio:

<i>passioni n'aghju parecchje</i>	A
<i>quasi tutte sò palese</i>	B
<i>sianu nove sianu vechje</i>	A
<i>ùn e cunosco e difese</i>	B
<i>una sola m'inferisce</i>	C
<i>ma ùn a poi capisce</i>	C

(Santucci 2011: 340).

<sup>764</sup> Da leggere: «Si appiccicano», «si attaccano».

Proseguendo nello spoglio delle diverse possibilità, è sorprendente notare come all'interno di questo capitolo da lui scritto – contenuto nel volume dedicato ai materiali di ricerca e analisi di IN.CON.T.R.O (Caocci e Macchiarella 2011) – Santucci abbia tralasciato una delle possibilità metriche più interessanti. Mi spiego, è stato lui stesso, durante la nostra intervista, a proporlo e analizzarlo. Rimane dunque l'interrogativo riguardo all'assenza di questo metro nel paragrafo da lui curato. All'interno dello stesso testo, ne parla tuttavia Olivier Ancey, nel suo “*Chjam 'è rispondi. Improvisazione e poesia*<sup>765</sup>”. Ancey illustra due ulteriori possibilità metriche, definite rispettivamente rima *doppia nesca* e rima *abbracciata mozza*.

La rima *doppia nesca* è la stessa di cui ci parla Santucci nel corso delle interviste. Esaminiamone prima di tutto la composizione metrica:

<i>à titulu d'amicizia</i>	A
<i>crelgu di fammi un duvere</i>	B
<i>fendu prova di franchizia</i>	A
<i>è d'omu di bona fede</i> <sup>766</sup>	B
<i>per tù luminosa stella</i>	C
<i>cunsacru lu mio sapere</i>	B

(Ancey 2001: 346).

Questa *sestina* si articola con una coppia di rime *doppie*, o alternate, chiudendosi poi in modo inedito: viene infatti ripresa la seconda rima nell'ultimo *filare*, ma il quinto verso cambia, si trasforma. Si palesa la possibilità, all'interno di questo metro, di sfuggire momentaneamente al rigido obbligo di rima, peculiare della *sestina* in rima *doppia*, in occasione del quinto verso, rientrandoci subito dopo, in chiusura di strofa. Questa struttura permette e prevede una sorta di “imprevisto strutturale”. A sorpresa, infatti, il quinto verso cambia rima, destando e catalizzando l'attenzione degli ascoltatori, rientrando subito dopo nella rima alternata già avanzata nei primi due emistichi di otto sillabe. È proprio Santucci ad approfondire questo aspetto poiché ne intravede un'interessante possibilità espressiva, nonché un espediente per uscire, anche solo per un attimo, dal “giogo” della *doppia* rima. Seguiamo le sue parole:

Dunque, fare: ABABCB, [...] questo, infatti, di liberare il quinto *filare*. Il quinto *filare* lo liberi!  
E qui tu hai più possibilità. Ti offre più possibilità d'essere poetico. Dico poetico, eh, non poeta:

<sup>765</sup> Titolo originale: “Chjam 'è rispondi. Improvisazione è puesia” (Ancey, in Caocci e Macchiarella 2011: 341-347).

<sup>766</sup> In questo caso la rima non è esatta. Tratteremo dell'esattezza della rima e delle differenti concezioni sull'argomento nel paragrafo 6.2.2.4. *La rima paisana*.

d'essere poetico. [...] Ecco, questa [struttura] qui libera il quinto *filare*, il quinto *filare* è libero!  
E questo, sia quando scrivi, sia quando canti, ti dà più possibilità di... d'essere poetico. Di dare un senso in più alla poesia<sup>767</sup>.

Si tratta di un contributo molto interessante perché, grazie a questa struttura possiamo arrivare a realizzare un perfetto punto d'incontro, un fecondo compromesso tra un'eccessiva rigidità metrica, realizzata tramite l'applicazione obbligata della rima *doppia*, e una versificazione considerata invece troppo "aperta". Da un lato, la propensione alla ricerca della rima accresce la tensione e l'interesse nei confronti dell'improvvisazione, dall'altra, una sua applicazione costante e insistita può limitarne, paradossalmente, l'esito in termini di contenuti e di scorrevolezza del canto.

Si tratta in questo caso di attenersi ad una struttura fissa, la quale richiede all'improvvisatore abilità e ingegno nella ricerca delle parole e delle immagini, lasciando però il margine di "evadere" per un momento dalla rigidità della strofa in *doppia* rima, e permettendo così di dare nuovo slancio alla *strufata*. Questa possibilità consente di proiettare l'improvvisatore e il pubblico verso un campo sonoro e semantico inedito – all'interno della strofa – catalizzando l'attenzione e fornendo la possibilità di una "fuga" momentanea, di un rinnovato slancio espressivo. Sulla stessa linea troviamo un altro improvvisatore: Olivier Ancey. Questi appartiene anagraficamente alla generazione mediana, e detiene uno sguardo particolarmente acuto e critico nei confronti della cultura corsa in generale e del *chjam'è rispondi* in particolare. Ancey argomenta a sua volta le possibilità offerte da questa struttura metrica, detta *doppia nesca*:

Il fatto di lasciare libero il quinto verso... è una specie di respiro... nella poesia. Ça l'enlève. C'est une respiration, si tu veux. Ça c'est le premier point. Le deuxième point c'est que: quando tu, ma in *chjam'è rispondi*, ma anche in poesia... [...] l'estocade finale, c'est le... le dernier vers. Le dernier vers il est très important en poésie [...]. Io quando faccio il *chjam'è rispondi*... – e penso che non sono mica solo io a fare così – canto... quello che mi risponde mi attacca su un soggetto, mais souvent ce qui me vient c'est... ce qui me vient en premier c'est la fin, la chute [...]. Voilà, je veux mettre en relief... in risalto ciò che dico alla fine, l'ultimo *filare*. Ebbene, da un punto di vista di questa rima, il fatto di lasciare il quinto verso libero, ti fa uscire di più il sesto. È la mia visione, mia! Ça donne du relief au dernier vers. Et ça te donne un élan: c'est

---

<sup>767</sup> intervista a Santucci, 29/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Dunque, fà: ABABCB, [...] què, infatti di liberà u cinquesimu filare. U cinquesimu filare u libereghji! È quì tù ai più pussibilità. T'offre più pussibilità d'esse pueticu. Dicu pueticu, eh, micca puetu; d'esse pueticu. [...] Ecco, questa quì libereghja u cinquesimu filare, u cinquesimu filare hè liberu! È què, sia quand'è tù scrivi, sia quand'è tù canti, ti dà più pussibilità di... d'esse pueticu. Di dà un sensu in più à a puesia».

reculer pour mieux sauter. Ti lascia una libertà che ti permette di fare l'ultimo verso libero e bello e puro. Elle a tout pour moi cette forme-là !<sup>768</sup>.

Ancey è assolutamente chiaro in questo passaggio. Inoltre conferma la tesi espressa da Santucci stesso, ovvero della necessità, in certi casi, di una manipolazione della struttura metrica in chiave espressiva. Procediamo adesso verso l'ultima possibilità metrica riconoscibile e adoprata dagli improvvisatori che, come apprendiamo dal contributo di Ancey è la cosiddetta *abbracciata mozza*. Questa struttura metrica si caratterizza per la presenza di una rima baciata tra secondo e terzo verso, con conseguente ritorno alla prima rima al quarto, chiudendosi poi con una rima baciata, o *mozza*, negli ultimi due *filari*. Osserviamo l'esempio propostoci ancora da Olivier Ancey:

<i>Chjarasge è fichindiani</i>	A
<i>Nespule cun baracucche</i>	B
<i>Sorbule tamant'è zucche</i>	B
<i>Uva passa è melagrana</i>	A
<i>Nattari chjelze è culatu</i>	C
<i>Fraule è rumbu mischiatu</i>	C

(Ancey 2001: 346-347).

Quest'ultima struttura, tuttavia, è abbastanza rara e non è facile ascoltarla tra gli improvvisatori, come ci conferma lo stesso Ancey (Ancey 2001: 347).

Inoltre, la trascrizione dei contrasti improvvisati, sempre più frequente, e la progressiva capillarità di casi in cui gli improvvisatori di *chjam'è rispondi* sono anche degli scrittori e dei poeti – così come insegnanti e professori – può aver dato una spinta propulsiva nell'adottare in misura crescente un criterio di valutazione della rima basato prettamente sulla trascrizione della stessa, dunque, portando ad una rima esatta, e non più ad un'assonanza. Lungi dal riproporre una dicotomia oralità-scrittura, la cui antinomia è già stata ampiamente superata e argomentata nei capitoli precedenti, potrebbe essere tuttavia interessante analizzare più da vicino questo progressivo slittamento da un sistema ad un altro o, meglio, da una pratica ad un'altra. Avendo elencato, in definitiva, le varie possibilità

---

<sup>768</sup> Intervista ad Ancey, 20/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «U fattu di lascià liberu u quintu versu... hè una specie di respiru... inde a puesia. Ça l'enlève. C'est une respiration, si tu veux. Ça c'est le premier point. Le deuxième point c'est que quand'è tu, ma in chjam'è rispondi, ma... ancu in puesia... [...] l'estocade finale, c'est le... le dernier vers. Le dernier vers il est très important en poésie [...]. Eu quand'è facciu u chjam'è rispondi... - è pensu ch'ò ùn sò micca u solu à fà cusì - cantu... quellu che mi risponde m'attacca nant'à un sugettu, mais souvent ce que me vient c'est... ce que me vient en premier c'est la fin, la chute [...].Voilà, je veux mettre en relief ... in risaltu ciò ch'eu dicu à a fine, l'ultimu filare. E bè, à u puntu di vista di 'sta rima, u fattu di lascià u quintu versu liberu, ti face risorte di più u sestu. È la mia visione à me ! Ça donne du relief au dernier vers. Et ça te donne un élan: c'est reculer pour mieux sauter. Ti lascia una libertà chì ti permette di fà un ultimu versu liberu è bellu è puru. Elle a tout pour moi cette forme-là !»



intorno alla struttura metrica procediamo adesso ad un'analisi riguardo il posizionamento che gli improvvisatori hanno nei confronti di queste possibilità. Uno sguardo particolare verrà rivolto all'obbligo di rima, con le sue specifiche conseguenze.

Come illustrato, l'utilizzo delle rime nel contesto del *chjam'è rispondi* corso ha un grado di codifica non altissimo come nel contesto improvvisativo centroitaliano. Infatti, sebbene sia auspicabile e richiesta la composizione di *terzine* in rima baciata – o *sestine* in rima *nesca* – ogni ulteriore inserimento di rima rispetto a questa base è considerata un'aggiunta; si tratta di un *surplus* generalmente non richiesto dagli improvvisatori e dagli ascoltatori. Tuttavia, basandoci sulle interviste agli improvvisatori stessi, in un numero non trascurabile di casi affermano che sia necessario elaborare una rima *doppia*, dunque una rima alternata del tipo: ABABAB. L'adempimento della *strufata* in rima *doppia* sembra costituire la norma, a detta di molti improvvisatori. È in atto uno slittamento della regola in favore dell'obbligo nei confronti della rima *doppia*? In ogni caso, si tratta di un fenomeno assolutamente recente. Le ragioni vanno ricercate probabilmente nella composizione del gruppo che più assiduamente è presente alle serate e agli incontri sul *chjam'è rispondi*. Infatti, coloro che costituiscono il nucleo dell'associazione di *chjam'è rispondi*, *l'Associu di u chjam'è rispondi*, sono ascrivibili perlopiù a coloro che con maggiore fermezza cercano di improvvisare esclusivamente in rima *doppia*, proponendo inevitabilmente una modalità precisa di cantare improvvisando. Innanzitutto cerchiamo di esaminare più attentamente i tratti e le conseguenze che questa scelta porta con sé.

#### 6.2.2.3. Una maschera? Alcune considerazioni sulla rima doppia

Gli improvvisatori Santucci e Ancy hanno già fatto emergere l'argomento. Infatti, accennando alla “liberazione” del quinto *filare* presuppongono che la struttura metrica sia, in certi casi, una sorta di “gabbia”, di costrizione. Apprendiamo così come una ricerca e un'applicazione insistita di un obbligo di rima così rigido possa provocare, paradossalmente, un abbassamento del livello e della qualità del contenuto espresso nel canto. Nel corso delle interviste gli improvvisatori adottano numerose metafore per spiegare questo senso di “costrizione” nei confronti dell'obbligo di rima. Seguiamo le parole di Santucci:

Dunque, la rima doppia ti fa otto sillabe, finisce in A, otto sillabe finisce in B, otto sillabe finisce in A e *bon*, questa... e questa, se tu vuoi, questa per me è una ricerca... di... una ricerca di finezza! Una ricerca di qualità! Ma di qualità, nel senso, diremmo, per valorizzare la... la metrica! Solo la metrica. Se hai la capacità, la possibilità di mettere figure poetiche dentro a questa metrica costì, oh, vuol dire che sei... la *doppia* rima è un esercizio difficile, che... certe

volte ti chiude in poesia. Non ti dà mica tutta questa... sei obbligato di andare a cercare le rime doppie... e dunque... qualche volta prendi ciò che viene. E... la poesia ne può soffrire. La qualità è bella, la metrica è perfetta, ma... la poesia... non è mica sempre vincitrice. [...] Se metti una A qui [riferendosi al quinto verso] ... ti chiude, ti chiude. Sei obbligato a cercare la parola, cerchi prima la parola del senso. E questo non va mica [bene]<sup>769</sup>.

Stando all'interpretazione chiara di Santucci, applicando questo obbligo di doppia rima si rischia di "chiudersi", perdere il senso del discorso a favore di un mero formalismo di tipo manierista. È tuttavia indubbio che l'elaborazione della rima *doppia* sia potenzialmente un esercizio virtuosistico, la cui abilità e dimestichezza da parte del poeta può senz'altro portare un arricchimento agli scambi improvvisati in *chjam'è rispondi*. Comprendiamo come questo sistema metrico sottenda una concezione del canto improvvisato fortemente sbilanciato verso la poesia, ove altri aspetti e altre qualità vengono messe in secondo piano. È interessante e doveroso dunque prendere in carico le conseguenze che tali scelte comportano. Ad avvalorare l'ipotesi che si tratti di un andamento piuttosto recente, si possono individuare sia le parole di Ghjuvan Petru Ristori che quelle di Olivier Ancey. Cominciamo con quelle del poeta di Riventosa, Ristori, il quale fa emergere una chiara volontà di ripristino del *chjam'è rispondi* sotto un'ottica precisa, personale:

Allora avà<sup>770</sup>, ecco, torno in questo modo, torno alla... al canto improvvisato, ecco. Ma... non era<sup>771</sup> troppo soddisfatto perché io so' malato della rima, della metrica! E molte volte, nel canto improvvisato c'era... i vecchi non erano precisi come... come mi piace a me<sup>772</sup>.

Apprendiamo come l'impegno di Ristori per la rivitalizzazione della pratica sia andato di pari passo con la proposizione di un certo tipo di canto improvvisato, votato particolarmente alla ricerca poetica e alla finezza delle metafore e delle figure retoriche. In questo modo, vista anche la vicinanza che Ristori ha avuto nei confronti di alcuni giovani, come Limongi e Andreani, si è andato affermando un modello di *chjam'è rispondi* con determinate caratteristiche: il rispetto della rima *doppia in primis*, con conseguente

---

<sup>769</sup> Intervista a Santucci, 29/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Dunque, a rima doppia ti face ottu pedi, finisce in A, ottu pedi finisce B, ottu pedi finisce A è bon, questa... È, s'è tù voli, què per mè c'hè una ricerca... di... una ricerca di finezza! Una ricerca di qualità! Ma, di qualità, nù u sensu, diceremu, per mette in valore a str... a metrica! Solu a metrica. S'è t'ai a facultà, a pussibilità di mette figure puetiche dentr'à sta metrica custi, oh, tandu s'è ch'è... a doppia rima ghjè un eserciziu... difficiule, ch'è... certe volti ti chjode in puesia. Òn ti dà micca tutta sta... s'è obligatu di andà à circà e doppie rime... è dunque... pigli qualchi volta ciò ch'è vene. È... è a puesia ne pò soffire. A qualità ghjè bella, a metrica ghjè perfetta, ma... a puesia... ùn hè micca sempre vincitrice. [...] s'è tù metti un A qui... ti chjode, ti chjode. S'è obligatu à cercà a parulla, cerchi prima a parulla ch'è u sensu. È què ùn v'è micca [bè]».

<sup>770</sup> Avà in corso significa "ora", "adesso".

<sup>771</sup> Analogamente alle parole di Paulu Santu, si tratta di un "corsismo": sta parlando di sé stesso e non di una terza persona.

<sup>772</sup> Intervista a Ristori, 24/10/2016.

marginalizzazione del *cantu in disprezzu*, a favore di un contrasto improvvisato volto alla ricerca della raffinatezza della lingua, piuttosto che dello scontro o disputa tra due improvvisatori. Lungi dal volere stabilire giudizi positivi o negativi, possiamo beneficiare qui di una prospettiva differente che può essere feconda per il dibattito qui descritto, ed è quella di Olivier Ancey. Ancey esprime un certo disaccordo nei confronti della “scuola” d’improvvisatori che elaborano le strofe esclusivamente in *doppia* rima. L’improvvisatore di Aregno (in Balagna, *Haute Corse*), pur rispettando apertamente la possibilità d’improvvisare in rima *doppia*, conduce una profonda critica a quest’approccio al canto improvvisato. Partendo dalla messa in discussione del carattere esclusivamente poetico del *chjam’è rispondi* – specchio e riflesso della metrica in *doppia* rima – afferma: «Per me il *chjam’è rispondi*, novanta volte su cento non è mica poesia, è prosa rimata!<sup>773</sup>». Seguiamo questo passaggio:

c’est mon avis hein ! C’est un petit peu... comment on pourrait dire... [sbuffa] je suis pas trop d’accord, en fait, avec cette nouvelle vision des choses... moi, ce que je trouve nouveau c’est... la quasi-obligation, je vois à Titto, il est dans cette école avec Ristori, avec... Ils sont dans le truc de la rime double, de la rime double [...]. Pour moi ça c’est... c’est pas bon. Je ne dis pas qu’on doit pas le faire. [...] Dans un point de vue personnel... [porta la conversazione verso la somiglianza tra la versificazione corsa e quella italiana]. Io quand’ho cominciato a scrivere, ti dicevo, ero un po’ accanito della rima doppia perché... era tutto al suo posto. E beh, mi sono ricreduto di questo<sup>774</sup>.

Analizzando il passaggio offertoci dall’improvvisatore apprendiamo che il primo approccio dello stesso Ancey riguardo alla versificazione, alla poesia e al *chjam’è rispondi* era assolutamente in linea con la predilezione verso una struttura “quadrata” come quella che la rima *doppia* instaura e permette. Tuttavia, le convinzioni di questo improvvisatore hanno conosciuto un mutamento, un profondo ripensamento dei “canoni” e delle pratiche, arrivando addirittura a ribaltare la propria concezione del *chjam’è rispondi*; e vi è arrivato tramite la critica al sistema metrico che sta oggi divenendo il più diffuso. Siamo dunque di fronte ad una parziale riprova di quanto struttura metrica e considerazione delle modalità di espressione del *chjam’è rispondi* siano così intimamente legate. Le conclusioni tratte da Ancey sono a nostro avviso di notevole interesse. Giunge infatti ad elaborare un pensiero,

<sup>773</sup> Intervista ad Ancey, 20/10/2016. Traduzione dall’intervista originale: «Per me u *chjam’è rispondi*... nuvanta nant’à centu... ùn hè micca puesia. Hè prosa rimata!».

<sup>774</sup> Intervista ad Ancey, 20/10/2016. Traduzione dall’intervista originale: «[...] Eu quand’aghju cuminciatu à scrive, ti diceva, eru appena accanitu di a rima doppia, perché... era tuttu in piazza. E bè, ne sò rivenutu di quessu».

una metafora assai puntuale e densa di spunti di riflessione. Egli sostiene che la struttura non sia che un involucro e, in definitiva, una maschera. Seguiamo questo passaggio:

c'est de la rime double, mais qu'est-ce qu'il y a à l'intérieur!? C'est un masque, c'est que l'enveloppe la rime ! C'est l'enveloppe, c'est l'enveloppe. Plus important... c'est ce qu'on dit [...] pour moi ce qui compte le plus c'est le contenu, c'est la réponse, c'est la vivacité, la justesse des propos, tenir le sujet, reprendre l'autre là où... tu vois?<sup>775</sup>

Oltre all'estremo interesse che ci desta il pensiero di Ancey, possiamo constatare un elemento: una disputa che gravitava apparentemente intorno alla metrica ha fatto emergere situazioni conflittuali di altra natura presenti nel ristretto ma eterogeneo gruppo degli improvvisatori. Infatti, il dibattito intorno alla struttura cela interessi e concezioni assai variegata su cosa sia il *chjam'è rispondi* e su quali siano gli aspetti più importanti e peculiari della pratica. Per alcuni è la raffinatezza della rima, per altri il contenuto o la dinamica tra gli improvvisatori. Prendere coscienza della presenza di una pluralità di voci all'interno di un dibattito è un ingrediente imprescindibile per una trasformazione consapevole e partecipata della pratica di *chjam'è rispondi*. Partecipazione al mutamento e coscienza del conflitto: sono queste le due componenti per prefigurare un futuro rinnovato al canto improvvisato in Corsica come altrove.

#### 6.2.2.4. La rima paisana

Riteniamo interessante rilevare un ulteriore aspetto di potenziale frizione riguardo alle diverse interpretazioni della rima presso gli improvvisatori. Infatti, sia Francesco Luciani che Olivier Ancey hanno riferito di un particolare tipo di rima, da entrambi definita rima *paisana* o rima *corsa*. La rima *paisana* si contraddistingue per una preferenza sonora ad una preferenza letterale. Le ragioni di tali denominazioni potrebbero essere numerose, tuttavia potremmo avanzare un'ipotesi. Riferendoci nuovamente a quel tessuto agro-pastorale che ha caratterizzato per secoli la Corsica dell'entroterra possiamo ipotizzare che gli improvvisatori di tale estrazione socio-culturale non si curavano di elaborare una rima esatta da un punto di vista scritto, quanto di una rima "sonora", diremmo allora un'assonanza. Anche a questo proposito è molto interessante lo spunto che ci dona Ancey. Infatti, egli descrive due possibilità di rima le quali si basano sulle consonanti, da un lato, e sulle vocali dall'altra. La rima *paisana* si contraddistingue per una predilezione verso la vocale invece che verso la consonante. Seguiamo questo passaggio:

---

<sup>775</sup> Intervista ad Ancey, 20/10/2016.

Charlie<sup>776</sup> Orsucci fait ce qu'on appelle la rime corse... la rime traditionnelle, la rime ancienne, qui est une rime essentiellement orale, qui est une rime où le système vocalique est plus important que le système consonantique. Tu comprends ? C'est-à-dire qu'il va te faire rimer, ah, je ne sais pas s'il y a des codes ! Mais ils vont te faire rimer des mots... ça rime à l'oral parce que c'est les mêmes voyelles... [...] enfin ça rime, c'est les mêmes voyelles mais les consonnes divergent<sup>777</sup>.

Si tratta, dunque, secondo Ancey, di una contrapposizione tra due sistemi differenti: il sistema “vocalico” e il sistema “consonantico”. A riprova di questo, l'improvvisatore ci fornisce degli esempi calzanti in merito:

C'est-à-dire qu'ils vont te faire rimer... *ciabba*<sup>778</sup> avec... *l'alba* ou avec *pagga*. *Ciabba et pagga* [...].Ce sont des assonances si tu veux. Mais c'est la rime orale corse. C'est une rime ancienne, c'est la rime qu'a Charlie... Si il l'a Charlie, c'est parce qu'il l'a entendue de ses anciens, qui eux-même l'avaient entendue de ses... [siens]. Il a pas appris dans les livres, Charlie, à faire de la poésie!<sup>779</sup>

Questi due brevi passaggi sono di notevole interesse. Potrebbe essere interessante far notare come una sempre più marcata alfabetizzazione della popolazione isolana stia producendo questa sorta di cambiamento nella pratica di canto improvvisato. Come afferma Ancey, trattandosi di «*une rime essentiellement orale*», possiamo dedurre che, presso gli improvvisatori analfabeti o scarsamente alfabetizzati del passato, si prediligesse questo tipo di sistema, basato eminentemente sulle vocali. In effetti, anche in ambito centroitaliano, Giulia Giannini rileva qualcosa di analogo. In questo caso, non si tratta tanto di un “sistema consonantico” versus un “sistema vocalico” come pure giustamente sostenuto da Ancey, quanto di una “prospettiva metrica” essenzialmente intesa come “fatto sonoro” e non come “fatto grafico”. L'autrice ci riporta un esempio:

Alessio Runci ha trovato nella *Divina Commedia* conferma a certe idee sulla consuetudine, tipicamente orale e strettamente legata al fatto che ci troviamo in presenza di «parola come fatto ritmico-sonoro», opposta alla «parola unità visiva» secondo i canoni della metrica letteraria, di versi ipo – o iper-metri<sup>780</sup>.

---

<sup>776</sup> Si riferisce a Carlino Orsucci. Accade sovente che le persone vengano chiamate con i nomi in corso o in francese.

<sup>777</sup> Intervista ad Ancey, 20/10/2016.

<sup>778</sup> In questi esempi Ancey non presenta parole nella loro interezza, ma solo possibilità di rima, evidenziando dunque le parti finali, le desinenze delle parole.

<sup>779</sup> Intervista ad Ancey, 20/10/2016.

<sup>780</sup> Giannini 2017: 180. L'autrice riporta inoltre le parole del poeta Runci: «Guarda: l'improvvisazione estemporanea è basata sulla metrica, questo è vero; pertanto la metrica dovrebbe essere esatta. Però quando si parla di metrica esatta, bisogna anche conoscerla. Non è detto che una riga che sia di 12 o 13 anziché di 11 sia sbagliata: se andiamo a vedere

È evidente, pertanto, che i canoni di “accettazione” rimica o metrica rispondano in prima istanza ad un’attitudine «ritmico-sonora» piuttosto che grafo-centrica (per dirla con Ong)<sup>781</sup>. Abbiamo già analizzato come il caso della rima doppia lasci trasparire proprio il contrario, ossia un progressivo slittamento dall’ambito primariamente *vocale* a quello *grafico*.

In continuità con la concezione sopra espressa della rima *paisana*, d’altronde, un altro attore culturale locale, Francis Marcantei afferma con sicurezza che «*seules les voyelles chantent*<sup>782</sup>», ribadendo uno specifico criterio estetico-espressivo in seno alla cultura isolana nell’ambito della poesia cantata o del *cantu in paghjella*; riscontrabile altresì nella poesia improvvisata in *chjam’è rispondi*. Viceversa, la tendenza alla realizzazione di una rima doppia sembra tradire dal canto suo un intento di deposizione e trascrizione su carta dell’improvvisazione, laddove la simmetria grafica ABABAB - oltre all’esercizio in buona parte virtuosistico di ricerca della rima – potrebbe in un certo senso “nobilitare” l’improvvisazione, proprio in virtù della maggiore complessità tecnica<sup>783</sup>.

### 6.2.3. Intersezioni metriche

Sul piano etnografico, appoggiandoci alle dichiarazioni dei protagonisti, non risulta possibile sciogliere quest’impasse. *Terzine* o *sestine*, sembra trattarsi di una questione irrisolvibile. L’unica via che ci sembra percorribile è di indagare le fonti documentarie giunte fino a noi. Oltre ad alcuni riferimenti celebri, come la *Sirinata di Scappinu* – che tratteremo tra poco – ci appoggeremo ad una rivista importante in ambito corso: *A Muvra*<sup>784</sup>. Più nello specifico, tratteremo l’*Almanaccu di a Muvra*, pubblicato con cadenza annuale. Abbiamo scelto arbitrariamente l’edizione del 1933, ma materiali di medesima natura sono pressoché

---

anche la *Divina Commedia* di Dante, ci sono alcune che sono di 13. [...] Dipende da come cadono gli accenti, le due vocali vicine, che una dovrebbe annullare l’altra... c’è una tolleranza. Per cui è importante saper interpretare la metrica. [...] Se per fare una bella ottava, un’ottava di quelle geniali che te ne viene fuori una ogni tanto, anziché fare una riga di 11 bisogna farla di 13, perché se la fai di 11 è un’ottava normale, ma se la fai di 13 diventa un’ottava straordinaria, [...] allora l’errore più grande è farla di 11».

<sup>781</sup> Un’ulteriore conferma ci è fornita da Agamennone 1999:

<sup>782</sup> Marcantei, membro del gruppo *Chant Poliphonique Tavagna*, si esprime così in occasione di un convegno sul madrigale in Corsica, svolto all’Università di Corsica Pasquale Paoli. Consultabile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=wxRIAFGWZ08>. (consultato il 20/05/2023).

<sup>783</sup> Un po’ come avviene, per esempio, nella prassi sardo-campidanese del *mottettu*, laddove meccanismi estremamente complessi di ripresa di determinati segmenti di verso rivelano un virtuosismo elevato dal punto di vista mnemonico, e non solamente. Per approfondimenti, cfr. Bravi 2010.

<sup>784</sup> Secondo Lepeltier (2014: 2-4): «Apparso tra il 1920 e il 1939, “A Muvra” è l’organo di stampa dei corsisti e del loro partito, il PCA (*Partitu Corsu d’Azione*), creato nel 1922 e divenuto PCA (*Partitu Corsu Autonomista*) nell’ottobre 1926. Secondo Hyacinthe Yvia-Croce, «Etre corsiste, c’est en un mot, vouloir ardemment demeurer corse, vivre et agir en Corse, par et pour la Corse». Seguendo le orme di Santu Casanova e del suo “*A Tramuntana*”, “*A Muvra*” è redatto in gran parte nella *langue du maquis*: la difesa della lingua corsa è una delle priorità dei corsisti [...]. La tipografia di “*A Muvra*” pubblica a partire dal 1923 “*l’Almanaccu di A Muvra*” successivamente divenuto “*U Librone di A Muvra*” nel 1937. Sotto la direzione di Daniel Polacci il giornale edita 1.200 copie nel 1924 e il numero dei suoi abbonati è di 806; successivamente divengono 504 nel 1928 e l’almanacco – che ha una tiratura di 3.500 copie nel 1930 – viene venduto a un prezzo molto contenuto (8 franchi): è infatti destinato a diffondere le idee corsiste in ogni angolo dell’isola».

integralmente rintracciabili in tutte le altre edizioni. Si tratta di un'annata che prenderemo come paradigmatica e, in certa misura, esemplare di una certa cultura poetico-metrica, nonché linguistica, caratterizzante il contesto corso tra le due Guerre.

### 6.2.3.1. *Un vasto repertorio metrico*

La Corsica non dispone di una raccolta di materiali poetici o etnolinguistici “di campo” prima del periodo delle “esplorazioni” romantiche. Dobbiamo infatti a questi primi viaggiatori e letterati del periodo romantico e alle successive raccolte di poesia popolare (non molte, a dire il vero), se oggi abbiamo una documentazione sulla lingua corsa di allora, anche se – in questo caso – ci scontriamo immediatamente col problema centrale della trascrizione della lingua parlata, e della sua immediata prossimità all'italiano. Come ci illustra Pascal Marchetti, tra i primissimi raccoglitori di “documenti orali” in ambito corso troviamo Robert Benson, con il suo *Sketches of Corsica* (Londra, 1825). Quest'ultimo, tuttavia, ha il demerito di trasmetterci un testo popolare considerato corso, bensì siciliano<sup>785</sup>, intitolato *Serenata di un pastore di Zicavo*. Nello stesso periodo, fortunatamente, l'illustre poeta e intellettuale bastiaccio Salvatore Viale<sup>786</sup> (1787-1861) lavora al suo poema eroicomico intitolato *Dionomachia*. A questo testo, infatti, si fa riferimento per la prima apparizione dell'idioma corso su carta stampata<sup>787</sup>. In particolare, si tratta della *Serenata di Scappino*<sup>788</sup> (o anche *Sirinatu di Scappinu*). È opportuno precisare che il *Sirinatu* di Viale si configura come un componimento di tipo burlesco/satirico, che attinge la sua legittimità da una lunga tradizione di questo genere, sia propriamente colta che schiettamente popolare. Alcuni altri esempi, che riporteremo in seguito, appartengono allo stesso genere satirico e parodistico, particolarmente diffuso in Corsica, col quale il *cantu disprezzu* condivideva il medesimo orizzonte di riferimento.

Per quanto concerne l'aspetto metrico – elemento d'interesse in questa fase – appuriamo che si tratta di un componimento redatto integralmente in sestine di endecasillabi.

---

<sup>785</sup> Marchetti 1989: 21 e 82-4; Nesi 2020: 738.

<sup>786</sup> Da Nesi (2020: 855): «Viale, Salvatore (Bastia 1787-1861), magistrato, scrittore e poeta, insegnante di eloquenza e editore di raccolte di canti popolari, è fra i più interessanti scrittori corsi in lingua italiana. Studiò a Roma e si laureò in Giurisprudenza a Pisa. Antinapoleonico, nel 1814 si schierò contro il malgoverno francese e fece parte del governo provvisorio indipendente dalla Francia. Ciò lo costrinse ad andare in esilio a Roma; rientrato iniziò la carriera di magistrato fino a diventare consigliere alla corte di Bastia. [...] Sostenitore dell'uso della lingua italiana in Corsica, scrisse *Dei principi delle belle lettere* (1811), saggi sull'uso dell'italiano nell'isola e alcune novelle storiche. È noto e apprezzato per il poema eroicomico *La Dionomachia* (1817, 1823, 1842). Ebbe relazioni con Giovan Pietro Vieusseux, con Raffaello Lambruschini, dal quale fu introdotto all'ambiente culturale fiorentino; pubblicò sull'“Antologia” [...].»

<sup>787</sup> Benché, sempre grazie a Marchetti (1989: 21) siamo a conoscenza di un antecedente isolato, datato 1791. Si tratta della «transcription d'une brève intervention du conseiller général Francesco Grimaldi [...], - placé sous un titre et une présentation en italien, il reste isolé, accidentel, comme une concession à l'inexpérience de l'orateur». Abbiamo già ricordato l'antecedenza dei testi di Guglielmo Guglielmi, i quali sono stati tuttavia pubblicati solamente dopo la *Dionomachia* di Viale, benché il prete d'Orezza abbia vissuto circa un secolo prima del famoso notabile corso.

<sup>788</sup> Cfr. Franceschini 2014.

Si tratta, invero, di un impianto formale estremamente diffuso in Corsica, e di cui ritroviamo innumerevoli testimonianze proprio nell'*Almanaccu di a Muvra*. Accenniamo solamente ora alla “questione linguistica”, di cui tratteremo in seguito. Ci basterà sottolineare solo come il tema cruciale della trascrizione dell’idioma sarà centrale, specialmente nel progressivo allontanamento della Corsica dal retroterra culturale e linguistico peninsulare. A titolo esplicativo, riportiamo di seguito una parte della *Serenata* di Viale, estrapolato dalla curatela di Annalisa Nesi<sup>789</sup>:

<i>O specchii d'e zitelle di la pieve;</i>	A
<i>O la miò chiara stella mattutina,</i>	B
<i>Più bianca di lu brocciu e di la neve,</i>	A
<i>Più rossa d'una rosa damaschina,</i>	B
<i>Più aspra d'a cipolla, e d'u stuppone,<sup>790</sup></i>	C
<i>Più dura d'una teppa,<sup>791</sup> e d'un pentone.<sup>792</sup></i>	C

Come si evince da questo e altri passaggi, l’inter-comprensione tra un redattore corso ed un lettore italofono è qui di un grado piuttosto alto<sup>793</sup>. A quest’ultimo saranno sufficienti alcune indicazioni di tipo puramente lessicale per giungere ad una comprensione profonda del significato del testo, così come di un buon numero di sfumature<sup>794</sup>. Niccolò Tommaseo nel suo *Canti popolari* presenterà e definirà il corso, qui nella traduzione di Marchetti, come «*une langue puissante, et parmi les plus italiens dialectes d'Italie*<sup>795</sup>». A strettissimo giro, sempre tramite l’opera di Marchetti, apprendiamo che Salvatore Viale ribadirà la medesima opinione nella prefazione «*de ses Canti popolari [affermando che] ‘la langue corse est italienne, elle a même été jusqu’ici l’un des moins impurs dialectes d’Italie*<sup>796</sup>».

Senza entrare nello specifico della questione linguistica, che tratteremo nel prossimo capitolo, analizzando da un punto di vista puramente formale questa *stanza* dell’opera di Viale, possiamo identificare alcuni elementi di stretta correlazione con l’ottava rima toscana:

<sup>789</sup> Nesi 2020: 750-53.

<sup>790</sup> Melangolo [*Dionomachia* 1823, IV XL 5, nota 1].

<sup>791</sup> Masso [*Dionomachia* 1823, IV XL 6, nota 2].

<sup>792</sup> Macigno [*Dionomachia* 1823, IV XL 6, nota 3].

<sup>793</sup> Al tempo stesso, si tratta di quella relazione “contrastiva” tra corso e italiano, che secondo Toso (2003: 79) è inaugurata proprio con questa opera: «Una relazione contrastiva tra corso e italiano si proporrà di fatto solo a partire dal 1817, già in fase quindi di amministrazione francese, con l’inserzione nel poema eroicomico di Salvatore Viale, *Dionomachia*, del *Sirinatu di Scappinu*».

<sup>794</sup> Non è necessariamente il caso di ogni componimento in corso, e l’esempio del componimento in terzine dantesche ad opera di Guglielmo Guglielmi – riportato nel primo capitolo – ne è un caso esplicativo.

<sup>795</sup> Marchetti 1989: 22. L’autore traduce qui dall’originale in italiano.

<sup>796</sup> Marchetti 1989: 22. *idem*.



- a. Il verso endecasillabo
- b. Le coppie di versi a rima alternata ABAB
- c. La chiusura a rima baciata CC

Vi sono ben tre elementi costitutivi dell’ottava rima di tipo toscano, salvo l’evidente mancanza di un’ulteriore coppia di rime alternate AB. Tuttavia, tutto il resto dell’impianto formale coincide<sup>797</sup>. Se prendiamo ora in considerazione l’estrema capillarità di componimenti in *sestine* di ottonari – attestata anche nella versificazione popolare del *chjam’è rispondi* (ma comune ad altre espressioni poetico-musicale come i *voceri*) - ecco che ci sembra che la sestina di endecasillabi qui presentata costituisca un esempio lampante di convergenza fra le due “tradizioni metriche”. Si tratta, a nostro avviso, di un vero e proprio anello di congiunzione. Senza ulteriori indugi, constatiamo infatti che l’assoluta maggioranza di componimenti contenuti nell’*Almanacco* è in *sestine* di ottonari. Lo sono un altissimo numero di componimenti di *Natalellu di Rusiu*, così come di altri “poeti popolari” che erano avvezzi a pubblicare sulla rivista corsa. Al tempo stesso, alla suddetta sestina di ottonari si affianca una vastissima produzione di *sestine* in versi endecasillabi. Oltre all’operazione letteraria di Salvatore Viale, ne riportiamo un esempio “minore”, comparso sulla rivista “corsista” nell’anno 1933<sup>798</sup>. Si tratta della cosiddetta *Canzona di u Tempu*. Oltre a riconfermare un non problematico impiego di una forma – diremmo – intermedia tra quella più attestata e “indigena”, la sestina di ottonari, e quella più colta e allogena, l’ottava rima – questa *Canzona* mostra anche un caso particolare. Osserveremo come questo ci riporti direttamente alle varie possibilità metriche espresse dagli improvvisatori di *chjam’è rispondi*. Si tratta a nostro avviso di un collegamento di estrema rilevanza. Riporto di seguito una *stanza* d’interesse ai fini della nostra indagine:

<i>Si la me' voce canta in chiaru stile,</i>	A
<i>E chi u tempu torna sirenu e bellu ;</i>	B
<i>S'innamora la giovana gentile,</i>	A
<i>Invigurisce u sangue a u vicchiarellu,</i>	B
<i>Scalda lu sole tutti i malvestiti</i>	C

---

<sup>797</sup> La stessa sestina d’endecasillabi è tuttavia ampiamente attestata anche in Italia. Ne riportiamo un caso a titolo di esempio. Celebre è infatti una strofa cantata da Beatrice Bugelli di Pian degli Ontani, di cui ci dà conto Corrado Barontini (1999: 66): «Proprio in un salotto fiorentino – siamo negli anni di Firenze capitale – allorché la padrona di casa insisté per far dare un’ottava agli ospiti, Beatrice, forse seccata per l’insistenza, alla fine cantò questa sestina: “*Deh, se a questa razzaccia maledetta, / che così malgoverna il bel podere / Sant’Andrea gli mandasse la disdetta / con un sonoro calcio nel sedere / E mettesse a’ lor posti de’ mezzadri / meno ingordi e rapaci e meno ladri*”», in un’alternanza rimica ABABCC, frequentissima anche presso le raccolte di “poesie popolari” corse.

<sup>798</sup> Figura in verità anche nell’edizione pubblicata l’anno precedente, il 1932.

Con la sola differenza della lunghezza del verso, qui endecasillabo e nel *chjam'è rispondi* ottonario, si tratta della medesima rima *nesca mozza* evidenziata dagli improvvisatori. A prescindere dalla lunghezza del verso, è la *dinamica* interna alla stanza che ci interessa, e che è indubbiamente la medesima, laddove la serrata alternanza istituita dalla *rima doppia* viene temporaneamente “spezzata” in favore di una nuova apertura, salvo poi “ricomporre” nuovamente la dinamica della rima doppia alternata. Ricordiamo che – in sestine – si tratta di un assetto metrico ampiamente riscontrabile sia nella prassi improvvisativa odierna che presso gli archivi sonori relativi al *chjam'è rispondi* a partire dal 1948, anno della prime missioni di campo condotte dall'etnomusicologo Felix Quilici.

D'altronde, nella medesima rivista sono rintracciabili ulteriori casi “ibridi” affini a quelli già evidenziati. Ci riferiamo in questo caso, a guisa di esempio, al componimento dal titolo particolare «*Avanti e dopu... e si riprincipia!*<sup>799</sup>», firmata da D'Agostini, del paese di Aili. Si tratta di un componimento elaborato in quartine di endecasillabi che si sviluppa in dodici strofe. Nonostante la prima strofa sia con la sequenza di rime ABBA, tutto lo svolgimento successivo del componimento è in rima alternata ABAB. Ne riporto le prime quattro strofe a titolo esemplificativo:

<i>Ormai semu scampi d'ogni male</i>	A	<i>Banche piene di biglietti e muneta,</i>	A
<i>Chi, stu maghiu, è fiuritu ogni bundanza.</i>	B	<i>Tituli veri e falzi d'ogni sorte</i>	B
<i>Ma forse nun granò micc'abbastanza,</i>	B	<i>Sopra mine o fabbriche di seta,</i>	A
<i>e a dicetta continua, generale.</i>	A	<i>Cùn innorate spàzzule ritorte</i>	B
<i>Eppuru li discorsi nun manconu,</i>	A	<i>Pudianu forse fa crede a' ricchezza;</i>	A
<i>E ci fubbe promesse in ogni scornu,</i>	B	<i>Ma eu miru anzituttu la natura</i>	B
<i>Certu, ogni pocu è sempre bell'e bonu,</i>	A	<i>Duve l'umanità succhia fierezza;</i>	A
<i>Ma tuttu questu un fece accende un furnu.</i>	B	<i>E tutt'è puvertà senza cultura.</i>	B

Come detto, ad eccezione della sola prima strofa, tutte le successive (fino alla conclusione) sono strutturate in rima alternata ABAB. Questo le rende, in un certo senso, delle “mezze” ottave “siciliane” o, adottando il lessico danconiano, un tetrastico<sup>800</sup>. Questa

<sup>799</sup> Riporto, in appendice, una schermata della suddetta poesia, affiancata da un componimento in sestine di G. P. Codaccioni, intitolato *A muvra risuscitata*. Ci è possibile osservare visivamente la compresenza delle diverse strutture metriche, tutte ugualmente a disposizione dai “poeti popolari” corsi. Consultabile al link: <https://bucullezzione.univ-corse.fr/s/digital-cullezzione/item/2039> (consultato il 22/06/2023).

<sup>800</sup> È di estrema importanza la riflessione che ci propone D'Ancona (1878: 310), quando – analizzando i diversi “livelli” tra tetrastico e ottava – sostiene: «Il tetrastico è forma primordiale, e da essa si sono ingenerati i metri più noti della poetica dotta e della popolare. Aggiungendo un secondo tetrastico sulle stesse rime, la metrica dei volghi ha creato la così detta

casistica, oltre all'evidente interesse in sé, ci consente di avanzare un'ulteriore ipotesi sulla traccia di quella cultura musico-poetica ampiamente condivisa di cui abbiamo cercato di definire alcuni tratti nel corso dei capitoli precedenti. Intendiamo appoggiarci ad un estratto di Maurizio Agamennone, che descrive:

Un testo musicale di un certo interesse, anche se forse poco noto, è compreso in una raccolta di arie per voce sola e basso continuo, pubblicata a Venezia dal musicista senese Claudio Saracini detto *Il Palusi* (1586-post 1649); si tratta di un'*Aria da cantar ottave* che, a parte certe differenze [...] appare sorprendentemente vicina ai modi di canto dei poeti improvvisatori. Si osservi, inoltre, come l'intonazione musicale realizzata da Saracini sia limitata alla prima quartina dell'ottava, condizione questa, che denota un carattere formulaico: essa è infatti tale da poter essere ripetuta integralmente, anche per cantare la seconda quartina della stanza, secondo una procedura performativa che può essere replicata indefinitamente per ottave diverse e cantate in successione [...]<sup>801</sup>.

Sebbene l'esperto etnomusicologo situi questa casistica in seno al «genere cosiddetto lirico», caratterizzato da «stanze isolate», ipotizziamo che si possa applicare anche per questo componimento in quartine (o, concedete ancora, “mezze ottave” siciliane) in successione. Come apprendiamo da Agamennone, la pratica di improvvisare e cantare ottave, nel caso del *Palusi* ma dobbiamo dedurre non esclusivamente, metteva in luce una “natura formulare”. In questo caso l'unità minima è costituita dalla prima quartina di endecasillabi a rima alternata ABAB<sup>802</sup>: esattamente la medesima struttura metrica qui proposta da D'Agostini, d'Aili. Non intendiamo certo sostenere che il componimento corso sopracitato fosse accompagnato da una partitura ormai scomparsa. Possiamo altresì postulare che l'adozione del metro in quartine con le suddette caratteristiche costituisse parte del repertorio musico-poetico, tanto italiano quanto corso, ampiamente condiviso a partire almeno dal XV fino XIX secolo<sup>803</sup>. Questo componimento, e tutti quelli analoghi, potrebbero

---

ottava siciliana, che perciò consta di sole due rime quattro volte alternate». Si tratterebbe dunque della traccia di una «forma primordiale», dalla quale possono scaturire vari livelli di codificazione formale: dal suo raddoppiamento (ottava siciliana), allo sviluppo (sestina di endecasillabi); financo all'adozione del metro più spiccatamente colto e lirico-narrativo, qual è l'ottava toscana. Come vediamo, si tratta dunque di un vasto repertorio metrico che mette in luce le diverse sfumature formali a disposizione dei poeti popolari, in questo caso, corsi.

<sup>801</sup> Agamennone 2002: 169.

<sup>802</sup> Ancora D'Ancona (1878: 310), infatti, avalla l'interpretazione dell'ottava come intrinsecamente suddivisa in due unità. Inoltre, a fornire questo specifico carattere è precisamente la sua concezione vocale e canora, poiché: «anche quando la saldatura delle due parti è perfetta, anche quando l'un tetrastico è omogeneo all' altro, alla fine del quarto verso vi è come un riposo della voce e del pensiero; sicché si direbbe che al quinto e l'una e l'altro riprendano nuova lena. Certo, per l'aggiunzione di una seconda quartina, pel suo allungamento fino ad otto versi la strofa lirica appare più robusta, e la manifestazione del pensiero può dirsi piena in ogni sua parte; ma ognuno vede come la forma semplicissima del tetrastico sia sufficiente al giuoco ritmico».

<sup>803</sup> La scomparsa dell'accompagnamento strumentale in seno all'improvvisazione poetica costituisce un aspetto piuttosto misterioso. Per quanto riguarda tale aspetto nel contesto corso, siamo a conoscenza di una preziosa testimonianza riferita da Eugène Rosseuw Saint-Hilare nel primo quarto di XIX secolo: «Presque tous les verse que chanta le bon vieillard ou

costituire un segno di un retaggio della prassi di accompagnare strumentalmente le ottave improvvisate? In ogni caso, potrebbe indicare una certa familiarità che i poeti corsi avevano della forma dell'ottava? Se per il primo interrogativo sussistono dei dubbi e la sostanziale impossibilità di dimostrare qualsivoglia ipotesi, per il secondo possiamo rispondere affermativamente, comprovando con fonti documentarie. Vorremmo trattenerci ancora un attimo sul primo quesito, prima di passare al secondo. In un altro contributo, lo stesso Agamennone approfondisce ulteriormente una certa dinamica interna all'ottava<sup>804</sup>, dal punto di vista tanto morfologico quanto performativo e musicale. Anche in questo caso, è la quartina di endecasillabi a costituire l'unità minima del "discorso" improvvisativo così come della linea melodica del canto:

la segnaletica acustica, quindi, pervadendo altresì la dimensione del tempo e della forma, opera una segmentazione della struttura melodica del canto in due periodi: ciascun periodo risulta composto da quattro segmenti melodici [...]. Questa disposizione temporale e formale della melodia integra la struttura metrica della strofa e asseconda l'evoluzione del senso (immagini,

---

ceux qui lui succédèrent étaient en *sestines* (sizains) fort régulières, un peu monotones, sans grandes variétés d'idées ; mais assez poétique, au moins de cette poésie emphatique qui consiste en certains mots et certaines tournures reçues. [...] Toutes les pièces commençaient régulièrement par *une invocation à la muse* [corsivo nostro]; [...] Nous eumes aussi quelques autres poésies, entre autres la *tenzone* (dispute) *de l'olivier et du châtaignier* [ci pare proprio un tipico tema da canto improvvisato, della stessa natura de « l'acqua e il vino », nel quale si fanno lodi di questo o quell'elemento, in questo caso, arboreo. Corsivo nostro]; [...] La manière de chanter des montagnards ajoutait peu de charme à leurs vers : c'est un chant lent et louré, comme on dit en musique, prononcé à voix basse ou crié à tue-tête, pendant vingt ou trente couplets, avec une constance et une vigueur de poumon qui étonne : cependant, m'étant éloigné d'environ deux cents pas, je trouvai qu'à cette distance ce chant grave et mesuré avait quelque chose d'harmonieux et qui [...] était parfaitement approprié à la majesté du paysage. J'y trouvais une *analogie singulière avec le chant des gondoliers de Venise* [sic]». Si tratta de Eugène Rosseeuw Saint-Hilare, « Troisième lettre sur la Corse », *Le Globe*, 22 juillet 1826. L'ensemble de l'œuvre corse de l'auteur est rassemblé dans *La Corse d'Eugène Rosseeuw Saint-Hilare. Nouvelles et autres écrits (1826-1831)*, présenté par Eugène F.-X. Gherardi, Ajaccio, Albiana, 2014. In Gherardi in *Olivesi e Bianco* 2022: 56.

Alquanto misterioso è anche il suo abbandono in ambito italiano. Cristina Ghirardini (2017: 80-1) cerca di ricostruire alcune ipotesi, riportando una delle testimonianze relative all'eccezionale poetessa pastora Beatrice Bugelli di Pian degni Ontani (1802-1885) che grande influenza ebbe su Tommaseo. In questo caso, la poetessa contrasta con un vecchio montanaro che – senza strumento – non riesce a stare al passo delle folgoranti rime di Beatrice. Vi riesce parzialmente solo una volta riappropriatosi di un cordofono e con il quale si accompagna nel canto. Seguiamo le ipotesi di Ghirardini: «Non sappiamo se la maggiore anzianità del cantore "della Montagna" sia un indice di un cambiamento di gusto nel passare delle generazioni, o se in realtà una forma di improvvisazione poetica in ottava rima priva di accompagnamento strumentale sia sempre esistita parallelamente a quella accompagnata dal *passagallo*, fatto sta che alcune fonti ottocentesche, già messe in luce da Fabrizio Franceschini, fanno riferimento alla coesistenza di modalità di improvvisazione poetica anche senza accompagnamento strumentale, attribuendo un minore prestigio agli improvvisatori che necessitano di un sostegno strumentale. Il già citato *passagallo*, infatti, viene ritenuto dall'autore della *Betulia liberata* in dialetto ebraico, un poema in ottava rima stampata a Bastia nel 1832, un espediente utile a chi non era in grado di trovare prontamente la rima: "i poetastri da osteria, qualora non hanno pronta la rima, accennano ai sonatori di continuare una tal sonata d'introduzione detta *Passagallo*, onde riconcentrare le idee"».

<sup>804</sup> Si tratta di una prospettiva in una certa misura rivisitata da Tiezzi (2009b: 11), in quanto l'autrice articola diversamente la dinamica interna in seno alla struttura dell'ottava in seno alla dimensione performativa: «L'articolazione del canto versificato crea nella struttura strofica la disponibilità di configurazioni interne all'ottava che aggregano a livello melodico delle unità separate dal punto di vista metrico e delle rime. Le relazioni tra i versi, dovute alla loro esecuzione cantata, formano delle sequenze interne che occupano sistematicamente delle posizioni precise nella strofa di cui le più stabili sono il distico del 3° e 4° verso, ma soprattutto il distico finale del 7° e 8° verso. Nell'improvvisazione dialogica diadica tali posizioni sono investite costantemente di un valore azionale specifico in relazione al tipo di costruzione dello scambio in atto. Questo avviene anche nel caso dei saluti in cui il valore conclusivo del distico finale si specializza per compiere l'azione di saluto, al di là del percorso narrativo o tematico realizzato nel resto della sestina.

frasi, nel gergo dei poeti) proposto. Anche la stanza di otto versi, pertanto, può essere pensata e cantata come la successione di due periodi<sup>805</sup>.

La segmentazione dell'ottava in due periodi ci riporta tanto alla quartina quanto alla sestina del *Sirinatu di Scappinu* di Viale, poiché composta da una quartina più una rima baciata. Ci è tuttavia impossibile comprendere la sestina al di fuori della specifica dinamica in atto nel tetrastico e nell'ottava. Poiché, lo stesso D'Ancona, argomenta quanto segue:

Così dovette pensare il cantore popolare di Marittima e Campagna, presso il quale troviamo bensì l'ottava siciliana, ma quasi a conchiuderla si ripetono in fondo i primi due versi. Al cantore dell'arte, quando l'ottava fu assunta a più alto ufficio, questo spediente doveva apparire troppo ingenuo, e in ogni caso disadatto alla forma narrativa, che ben presto divenne propria a quel metro; e allora, dopo il sesto, furono soggiunti due altri versi a rima baciata, che mirabilmente valsero a sigillare la strofa. A sapiente siffatta novità, che comunicava saldezza vera alla strofa, e quasi le dava corpo, poteva forse invitare la ripresa pur a rima baciata, che il popolo toscano metteva al posto del secondo tetrastico siciliano. Lo stesso fu fatto anche per la sestina, che è il primo allungamento artistico del tetrastico: per la sestina, che è forma di versificazione più antica che comunemente non credasi<sup>806</sup>.

Citiamo un ulteriore esempio significativo esemplificativo di una sestina con chiusura a rima baciata. Si tratta di un componimento dal contenuto piuttosto interessante, intitolato *Confessioni d'un corso. Ritrovato tra i fogli d'un monaco di Vallombrosa*<sup>807</sup> in ben 80 sestine endecasillabe con rima baciata. Riportiamo la prima strofa.

*Padre! Io son nato in Corsica; è un paese      A*  
*Dove non s'ama e non s'aborre a mezzo;      B*  
*Il Ligure, il Britanno ed il Francese      A*  
*De' vizj loro hanno portato il lezzo      B*  
*Sulla mia terra, e alcun non diede a noi      C*  
*L'arte e la civiltà co' vizj suoi      C*

Dopo questi esempi, un fatto: l'improvvisazione poetica in *chjam'è rispondi*, fino a prova contraria, si svolge in versi ottonari e non endecasillabi. Tuttavia, non possiamo

---

<sup>805</sup> Agamennone 1999: 157. In egual modo, Ghirardini (2017: 60) ci informa altresì che «Sono inoltre costruite su una quartina l'aria delle *Ottave alla Fiorentina* pubblicata da Giuseppe Baretti nel suo *An account of the manners and customs of Italy*, London (1769) e riprese da Jean-Jacques Rousseau nelle *Consolations des misères de ma vie* (1781) e il *Passaggio romano* pubblicato da Karl Ludwig Fernow nei suoi *Römische Studien* (1806)». Cfr. inoltre la citazione precedente di D'Ancona 1878: 310.

<sup>806</sup> D'Ancona 1878: 311.

<sup>807</sup> Almanacco di a Muvra 1933: 43.

escludere che il vasto materiale poetico precedentemente descritto, così come l'ampia disponibilità metrica disponibile e capillare nelle raccolte "popolari" corse sia testimone di due cose: da un lato, di una vasta circolazione letteraria in vario metro (sestine e ottave d'endecasillabi, sonetti, oltre alla già citata terzina dantesca); dall'altro, di una diffusa padronanza e familiarità con assetti metrici connotati precisamente come colti e "italiani", come sosteniamo l'ottava rima fosse in ambito corso. Registriamo così numerosi "livelli" metrici, corrispondenti ciascuno a passaggi intermedi<sup>808</sup>, che vanno da un'ipotizzata "primordialità" del tetrastico (cfr. D'Ancona 1878) alla forma più compiutamente *culta* e letteraria qual è l'ottava rima italiana. Quest'ultima è peraltro considerata tale tanto nel contesto di provenienza quanto in quello d'adozione. L'ambito corso, in questo senso, costituisce un prezioso "deposito" di materiali metrico-poetici "intermedi", in quanto sufficientemente prossimo ai contesti di diffusione e diramazione di modelli *culti*, quanto adeguatamente distante per garantire una conservazione di forme "intermedie". Questa peculiare condizione può costituire l'habitat ideale per creare e sviluppare forme "popolari" indigene, pur nella continua circolazione di fonti e materiali già ampiamente dimostrato, come può essere quindi la sestina di ottonari adottata anche in ambito poetico improvvisativo.

Possiamo facilmente ritrovare questa estrema eterogeneità della cultura popolare corsa attingendo nuovamente dal testo di Jean-Cristophe Licia. Similmente al variegato "repertorio metrico" (sia *in quanto tale*, sia nei termini di *portatore* di un certo tipo di cultura poetica) in egual modo, Licia descrive un più ampio panorama musicale estremamente eterogeneo:

De la *cetara* à la trompette, de la *caramusa* au violon, en passant par de nombreux autres instruments, la Corse a résonné entre le XVIe et le XVIIIe siècle de musiques variées, interprétées par des individus de tous rangs et de toutes origines, accompagnant des danses embrassant elles aussi un large horizon. Les évolutions et les nouveautés n'ont pas manqué, en particulier au cours du XVIIIe siècle. Si les villes et les campagnes ont connu des formes d'expression musicale et chorégraphique parfois différentes, les premières étant plus sensibles à la nouveauté et aux influences extérieures, de nombreuses interactions ont influé sur leurs évolutions respectives. Sans parler de tous ceux, militaire ou étudiants, qui par milliers ont vécu plusieurs années dans les villes d'Italie d'où ils ont certainement rapporté des éléments culturels, les Corses des pièves rurales de passage à Ajaccio, Bastia, Bonifacio ou Calvi ont vu et progressivement adopté les dernières modes citadines. Installés en grand nombre dans ces mêmes villes, ils y ont aussi apporté leurs propres usages. En parcourant les rues d'Ajaccio au

---

<sup>808</sup> Rigettando tuttavia qualsivoglia interpretazione evolucionistica applicata all'argomento in esame.

XVIIIe siècle, on pouvait certainement entendre des airs de violon d'origine française mêlés à ceux d'une *cetera* de la vallée de la Gravona ou de la piève d'Ornano. À Bastia, le son de la flûte des bergers du Nebbio ou des muletiers d'Orezza était aussi familier que celui des guitares ligures. On pourrait à l'envie multiplier les exemples, en changeant les instruments et les origines des musiciens<sup>809</sup>.

L'eterogeneità di repertori e fonti non deve assolutamente stupirci, anzi. A discapito di una narrazione, a nostro avviso, troppo incline a sottolineare l'isolamento della Corsica, via il concetto abusato di *insularité*<sup>810</sup>, possiamo ora facilmente constatare la permeabilità della cultura isolana sia sul piano musicale/strumentale evidenziato da Liccia, quanto musico-poetico, oltreché linguistico emerso dagli estratti qui riportati. Di eccezionale interesse per quanto riguarda i contenuti e il perpetuo riferimento ad un determinato orizzonte e retaggio è il componimento burlesco/satirico intitolato *E Muse in sbornia*, firmato "G. di la Grotta", che riportiamo in appendice per la sua eccezionale particolarità<sup>811</sup>. Segnaliamo solamente due elementi:

- a. il particolareggiato assetto metrico, il quale alterna costantemente stanze di versi sciolti; insiem di nove versi sviluppati in coppie di endecasillabi e decasillabi a rima baciata e alternata, tipo: AA BCBC DD E...; quartine in senari a rima alternata, ma incatenati in rime ABBC CDDE EFFG... quasi mutuando l'incatenatura della terzina dantesca; quartine di endecasillabi, e ulteriori strofe ibride;
- b. l'eccezionale repertorio di citazioni e riferimenti più o meno "aulici", in special modo alle Muse dell'antichità greca. Frequenti i richiami a «l'Elicon», l'«Apollo divino», le «nove surelle», «cavalcioni a Pegasu»; e così «*Euterpe* andava eppò venìa / cavendu di a so' cialamella [...] / ad ella e a *Terpsichore* ballerina / [...] *Thalia* la cummediente / [...] Quandu ti vegu vene a *Polinnia* / lirica e grave [...] / [...] *Melpomena* / attrice sola in scena, / ghiucava la tragedia / [...] *Calliope* l'eloquente / in l'altu piedistallu / [...] *Urania* [...] / e mi circai a *Clio* dotta in Storia / [...] "So eiu, l'*Erato* di Elegia" / [che si rivolge al

---

<sup>809</sup> Liccia 2019: 319-20.

<sup>810</sup> Per esempio, Toso (2003: 73) muove un'essenziale obiezione a tale corrente di pensiero: «Nel momento in cui determina e circoscrive fatalmente uno "spazio" destinato in larga misura a proporsi come luogo ideale di costruzione identitaria, l'insularità non si propone necessariamente come soluzione di continuità e come barriera insormontabile agli influssi esogeni, né basta da sola a configurare un'omogeneità che appare messa ampiamente in discussione dalla segmentazione territoriale interna quale elemento disaggregante, ben al di là della percezione unitaria che pure s'impone agli occhi dell'osservatore esterno non meno che alla "coscienza" collettiva degli autoctoni».

<sup>811</sup> Cfr. *Appendice*.

lettore/scrittore] “Le miò surelle, fate di li Canti / Hanu persu, ahimé! sennu e pudore; A puesia gli sfughj di u core / Oghie nun sò più Muse ma Bacchanti” [...]]».

Viene da interrogarsi intorno alle circostanze e alle intenzionalità che tal G. di la Grotta avesse mentre scriveva questo componimento *E Muse in sbornia...* indubbiamente, riscontriamo uno spirito quasi dissacrante, ironico, che per buona efficacia trae materiale proprio dai più alti riferimenti della poesia classica; forse l'autore voleva denunciare una scarsa attenzione alla poesia presso i suoi coevi compatrioti, in un *topos* ricorrente che vede l'abbandono della poesia da parte della civiltà?

Inoltre, l'adozione della “lingua crusca” (o “in trusca”) come specifico riferimento ad un universo culturale condiviso ci sembra di notevole interesse. Il carattere dissacrante di questo componimento, così come dell'adozione della terzina dantesca per argomenti “bassi” e “popolari” da parte dei compositori corsi, ci lascia intravedere una pratica della “lingua crusca” sì aulica e *culta*, ma al tempo stesso ironica e dissacrante, a testimonianza – ipotizziamo - di una conoscenza non superficiale della lingua italiana e del suo repertorio, quanto invece profonda e familiare. Ci sembra pertinente concludere con una riflessione di D'ancona (1878: 308-9)

Sappiamo bene che abbiamo dinnanzi a noi una materia scomposta, e quasi diremmo inorganica, che cangia sempre struttura e membra per labilità di reminiscenze, e si annoda ed ordina variamente al richiamo di una immagine, di una parola, di una desinenza: che la strofa è ora ottava, ora esastico, ora tristico, or distico, con perpetua vicenda, secondo luoghi e persone: che, insomma, il sistema della metrica popolare ha più eccezioni che regole.

### 6.2.3.2. *Un orizzonte condiviso: le forme*

Tornando ora all'indagine metrica e affrontando la questione dell'esistenza di ottave nella letteratura corsa constatiamo, infatti, che non sono affatto rari gli esempi di questo genere in ambito corso<sup>812</sup>. Costituisce un esempio notevole il già citato Guglielmo Guglielmi

<sup>812</sup> Per esempio, rintracciamo nell'Almanaccu di a Muvra (1933: 129) un curioso componimento sulla materia shakespeariana, in nove ottave, il cui autore non riusciamo a rintracciare nel testo, così introdotto: «Mitemu [*sic*] dinò sott'a l'occhj di u lettore, ste poghe uttave di u cumpunimentu “Morte di Romeo e Giulietta”, [...]:

<i>Della notte fra 'l tacito spavento</i>	A
<i>Volge all'avel dei Capuleti i passi</i>	B
<i>L'inquieto Romè, e muto e lento</i>	A
<i>Scende per gli archi sotterrani e bassi;</i>	B
<i>lampade sepolcral di lume spento</i>	A
<i>l'urne rischiara e i mortuarj sassi,</i>	B
<i>e dalle brune volte ov'ha suo nido</i>	C



di E Piazzole d'Orezza (1644-1728). Nella monografia dedicata al curato corso da Eugène Gherardi (1995), alla prima voce bibliografica cita le «*Poesie scelte di Prete Guglielmo Guglielmi delle Piazzole d'Orezza, nato nella suddetta comune nel 1644, morto nel 1728*» [...]; apprendiamo quanto segue:

L'edizione integrale delle poesie del prete contiene: *La Malannata* (60 ottave); *l'Altra Malannata* (36 ottave); *Le opere di Misericordia* (9 ottave); *Sestine nelle quali compiangi, coi suoi nepoti, il torto che gli vien fatto togliendoli la vicecura* (24 sestine d'ottonari); *Terzine allorquando era curato a Cambia di Vallerustie* (39 terzine); *Altre terzine sopra la perdita di un suo temperino, lasciatolo alla Parata d'Orezza* (39 terzine); un *Sonetto*; e *Terzine di varj proverbi corsi e altre sentenze* (25 terzine); *Terzine dove sono annessi molti vocaboli del dialetto corso* (22 terzine); *Lamento di una giovine maritata* (24 quartine di settenari)<sup>813</sup>.

Quando Gherardi riporta la dicitura *ottava*, si tratta precisamente di ottava toscana<sup>814</sup>. Quando ci informa dell'adozione delle *terzine*, si tratta proprio di terzine dantesche incatenate. Anche la forma *Sonetto* rispetta precisamente la metrica correlata. Con la sola eccezione di un *Lamento* (quartine di settenari) – per il quale dobbiamo forse dedurre che Guglielmi riporti un metro adottato in ambito popolare – rileviamo che l'unico metro oltre alla terzina, all'ottava e al sonetto sia proprio la sestina di ottonari: in altre parole, la *strufata*

---

*odi di gufo solitario il grido*<sup>812</sup>.

C

Come vediamo, si tratta di un componimento in ottave toscane, privo dell'incatenatura rimica fra VIII e I verso della successiva, afferendo totalmente alla tradizione scritta di poemi in ottave, di cui esempi illustri sono i già documentati *Gerusalemme liberata* e *Orlando Furioso*, la cui frequenza è diffusamente attestata in Corsica. Del resto, se consideriamo l'isola corsa in seno a quel "sistema integrato" tirrenico, e alla luce della fitta rete di relazioni più volte descritta, non dovremmo meravigliarci della presenza della forma dell'ottava in ambito insulare. D'altronde, lo stesso Agamennone (2017: VIII-X) arriva a repertoriare esempi di utilizzo dell'ottava in contesti ben più periferici. Dopo aver riportato alcuni esempi giuntici in forma testuale, fra cui, un'incisione «sull'altare della Cappella del Santo, lungo la navata destra della Basilica di Santa Croce» di Lecce; e informandoci del fatto che «a Bari, una competizione poetica che aveva impegnato i notabili della città, il 13 maggio 1855, [...] salutava [in ottave] la posa della prima pietra del nuovo porto grande» si arriva a registrare persino un certo uso "cantato" dell'ottava. Infatti: «pienamente cantate, invece, [...] risultano altre espressioni rilevate ancora nella Puglia estrema, la penisola salentina, in quelle parlate alloglotte conservate dagli ellenofoni locali, che evidentemente hanno assunto certi usi per contiguità culturale e approssimazione alle consuetudini romanze, nel corso dei secoli di una convivenza non sempre equilibrata: una delle forme ricorrenti nella versificazione greco-salentina è stata individuata proprio nella stanza di ottava rima, con l'articolazione siciliana (ABABABAB) e toscana (ABABABCC)».

<sup>813</sup> Gherardi 1995: 17. Traduzione dall'originale: «L'edizione più integrale di e puese di u prete. [...] seguono titoli, diciture *ottave* e *terzine* sono in italiano; in corso *sistine d'ottunarii*; *quartine di settenarii*].

<sup>814</sup> Non mancano tuttavia esempi di ottave siciliane, poiché D'Ancona (1878: 183), paragonando diverse stanze d'ottava repertorate in letteratura, si esprime così: «Similissima è la lezione corsa:

*Gioja, tu m'ha' riduttu a singhiu tali*  
*Voju a la messa, e nun so duvi sia:*  
*Nun ascoltu parodra di u missali,*  
*E nun soju più di dr'Ave maria;*  
*Quann'e' la dicu, nudra nun mi vali,*  
*Parchi t'ho sempri in ti la fantasia:*  
*E parchi e' soju a tia troppu riali,*  
*In onghi locu sempri ti burria».*

Non abbiamo le competenze linguistico-lessicali per analisi glottologiche di questo estratto. Tuttavia alcuni elementi sembrano tradire una provenienza della Corsica meridionale. Non ci sembra un "falso-corso", come la già citata *Serenata di un pastore di Zicavo*, raccolto come corso in diverse pubblicazioni, ma purtuttavia siciliano. Rimandiamo pertanto a una valutazione specializzata.

del *chjam'è rispondi* e in assoluto la forma più diffusa nella letteratura corsa giunta fino a noi. Un'ulteriore conferma di quest'aderenza tra la forma della sestina d'ottonari e la "poesia popolare" corsa ci proviene dall'indagine di Sarocchi su *Natalellu di Rusiu*: nella congiuntura che vede l'impiego linguistico di un «“*Corsu vulgare*” [...] faremo caso che questi scritti [...] sono sempre fatti in sestine d'ottonari<sup>815</sup>».

Prima di trarre le nostre conclusioni in merito alla diatriba fra terzine e sestine in ambito improvvisativo, intendiamo mettere in luce esempi ulteriori di presenza della forma dell'ottava in ambito corso. Possiamo trarne un ulteriore dalla feconda e significativa esperienza degli esuli toscani in Corsica<sup>816</sup>, e specialmente a Bastia<sup>817</sup>, in un periodo storico di forte condivisione di esperienze politiche e letterarie<sup>818</sup>, specialmente fra le élites corse e toscane. Si tratta de *La Betulia liberata in dialetto ebraico, con una protesta in gergo veneziano. Scherzo poetico che l'autore dedica ai suoi amici*, composto da Luigi Duclou e pubblicato a Bastia, dalla Tipografia Fabiani, nel 1832<sup>819</sup>.

In egual modo, nell'*Almanaccu di a Muvra* si ritrova un componimento di Ghiaseppu Maria Multedo<sup>820</sup>, definito dagli autori «*Un gran Pueta di Lingua Italiana*», dal titolo “Perdono delle offese”, che è stato ritrovato «*fra i manoscritti di quell'epuca, ritrovate in le*

---

<sup>815</sup> Sarocchi 1992: 19. Traduzione dall'originale: «Faremu casu chi sti scritti in “Corsu vulgare” so sempre fatti in sistine di uttunarii».

<sup>816</sup> Cfr. Cini 2003, 2009, 2014; Franceschini 2011; Nesi 1992, 2016.

<sup>817</sup> Franceschini (2011: 54) ci informa di un fatto rilevante, che rientra pienamente in questo contesto di continui scambi e contaminazioni fra le prassi improvvisative qui in esame. Infatti: «Gli stessi esuli per raccogliere fondi organizzavano iniziative di ogni genere: in particolare Pirro Giacchi e Demetrio Ciofi dettero, a beneficio dei compagni indigenti, varie accademie di poesia estemporanea al teatro di Bastia». Medesimo teatro che ospitò l'attività di Teresa Bandettini, come già evidenziato nel primo capitolo.

<sup>818</sup> Centrale l'apporto che l'editoria corsa ha giocato in questo periodo preunitario. A questo proposito, Franceschini (2011: 55-7): «Già da tempo editori come i Fabiani di Bastia lavoravano per il mercato italiano e pubblicavano, al pari delle tipografie di Lugano e Capolago oltre il confine lombardo-svizzero, libri proibiti o a rischio di censura nella penisola (Thiers-Cini 1998; Cini 2009b). Così, grazie anche a uno stretto rapporto con gli stampatori livornesi Vignozzi, Masi e Pozzolini, Bastia era divenuta sede editoriale privilegiata per le opere dei patrioti, poi introdotte in Toscana con la connivenza di comandanti ed equipaggi dei battelli in servizio tra Bastia e Livorno. Con la Toscana nella stretta del nuovo governo di Serristori e Livorno occupata dagli austriaci, i torchi dei Fabiani e dell'altra tipografia bastiaccia Savelli divennero gli strumenti fondamentali per far giungere in continente le posizioni della resistenza [...]. I nostri patrioti e poeti però non pubblicano solo prose e poesie politiche, se è vero che un'edizione delle poesie del Guarducci «in gergo ebraico vide la luce in Bastia nel 1849 [...]». (Toaff 1970, p. 458). L'opuscolo corrisponde, per contenuto e numero di pagine, a *Leon Cesana*, Bastia, s. n., 1853, contenente le sestine in giudeo-livornese *Pensieri e mosse d'un Eroe della Nazione* e *Un passo avanti della Nazione. Sfogo di Coso*, e a *Leon Cesana e un passo avanti della Nazione. Scherzi poetici in Dialetto ebraico*, Bastia, s. d., con l'indicazione probabilmente fittizia Tipografia Grilli e Cavalletti (Polese 1926, pp. 120, 123). Siamo in quel campo della letteratura *bagitta* che, in epoca preunitaria, ebbe a Bastia la sede editoriale privilegiata se non, addirittura, unica. La prima composizione del genere a noi nota è infatti *La Betulia liberata in dialetto ebraico, con una protesta in gergo veneziano. Scherzo poetico che l'autore dedica ai suoi amici*, Bastia, Tipografia Fabiani, 1832 [...], che si deve a Luigi Duclou [...]. A tale composizione si era ispirato Guarducci nella sua prima composizione *bagitta* pure stampata, come detto, a Bastia, Fabiani, 1843, ossia *la Risposta a dei supposti Statuti. Sestine. Scherzo che l'Autore dedica a' suoi amici, Samaria, anni del mondo 5847* [...].»

<sup>819</sup> Cfr. il contributo di Franceschini, in Caocci e Macchiarella 2011: 44-71.

<sup>820</sup> Da Nesi (2020: 849-50): «Multedo, Giuseppe (Vico 1810 – Mont-de-Marsan, Landes 1894), avvocato a Bastia negli anni Trenta, poi sottoprefetto a Yssingeaux, fu capo-gabinetto del Ministero dell'Interno nel 1850 e ricevitore generale delle imposte a Mont-de-Marsan dal 1859 al 1870; aveva compiuto i suoi studi di diritto a Parigi e a Roma dal 1828 al 1831. Poeta in lingua italiana, fu noto e apprezzato in Italia».

*carte di l'autore [...] in 40 stanze*». Di seguito la prima strofa, fluida e altamente evocativa, con la consueta invocazione alle Muse:

<i>Qual Dio qual Musa ardir darammi e lena</i>	<i>A</i>
<i>Che basti a celebrar l'alto soggetto?</i>	<i>B</i>
<i>Lungi, lungi da me silvestre avena,</i>	<i>A</i>
<i>Pastor più non son io rozzo e abbietto;</i>	<i>B</i>
<i>Deggio or cantar con più faconda vena,</i>	<i>A</i>
<i>Di pensier più sublimi armare il petto;</i>	<i>B</i>
<i>Lungi, lungi da noi d'Amor gli incanti,</i>	<i>C</i>
<i>Arme sol, cara cetra, arme si canti.</i>	<i>C</i>

Come sarà ancora più evidente nel prossimo esempio, a discapito del supporto scritto che accoglie il componimento, innumerevoli sono gli elementi che rinviano invece alla dimensione vocale e canora la poesia. Solamente nella prima strofa – che in quanto invocazione alle Muse ha indubbiamente tale vocazione – registriamo «Deggio or cantar», così come «d'Amor gli incanti» e, in chiusura di strofa, in un solo verso, il riferimento musicale alla «cara cetra» e nuovamente al canto «arme si canti». Non trascurabili neanche i rimandi a elementi puramente corporali, oltre alla «lena» espressione legata al contrasto alla fatica, «faconda vena», financo «armare il petto»<sup>821</sup>.

Il terzo e ultimo esempio è costituito dalle *Ottave Giocose*, di Guglielmo Guglielmi, qui raccolto in Carloti<sup>822</sup> (1835), con sottotitolo *Rimostranze al nobile Filippo Adorno, Governatore di Genova, a nome di abitanti di Castagniccia, per la carestia del 1702*.

Il titolo, *Ottave Giocose*, sembra indicare chiaramente la natura di quest'opera, interamente in ottave, con un totale di trentasei strofe in endecasillabi a rima alternata, che si chiudono con un distico di rime ABABABCC. L'aggettivo *giocoso*, poi, è rivelatore per un duplice motivo: da un lato, si tratta di una dicitura ampiamente impiegata in letteratura per designare quei componimenti in corso, in italiano, in “lingua crusca”; insomma in quello spettro di variabili che da un corso - supponiamo intermedio - conducono al toscano

---

<sup>821</sup> È altresì necessario specificare che una lettura diversa sarebbe possibile. Infatti, i medesimi rimandi cui elencati possono avere un'accezione puramente metaforica, e non meramente corporale come qui avanzato. Dobbiamo infatti constatare che *lena*, *vena* e *petto* riferiscono al corpo non direttamente ma metaforicamente, identificando il lessico topico (da *topos*) dell'alta poesia: la *vena* è l'ispirazione eloquente, e il *petto* si usava poeticamente per dire la mente audace, cioè il *core* nel senso di coraggio.

<sup>822</sup> Da Nesi (2020: 843-44): «Carloti, Regolo (Poggio di Venaco 1805 – Aiaccio 1878), medico, frequentò l'Università di Pisa, poi si laureò a Montpellier per poter esercitare la professione in territorio francese. Rientrato nell'isola nel 1830 diresse il penitenziario di Sant'Antonio (colonia agricola). Si occupò di agronomia, settore nel quale pubblicò numerosi studi. È noto anche per aver introdotto l'eucalipto in Corsica. Ricoprì diversi incarichi pubblici, fra i quali la presidenza della Commissione dipartimentale d'igiene [...]. Scrittore in lingua francese e italiana, pubblica novelle storiche e cura l'edizione di un'antologia di poeti corsi (Carloti 1870)».

veicolare in uso in Corsica fino alla fine del XIX secolo. Per giustificare questa specifica definizione, Pascal Marchetti ci riporta un esempio chiarificatore inerente ad un altro poeta e letterato corso:

Pietro Lucciana, dit «Vattelapesca», qui encore en 1906 publiera à Bastia en italien *Maria Gentile, dramma lirico in 4 quadri*, intitulait-il dès 1887 un de ses ouvrages *Versi italiani e corsi*, et Paolo Matteo Foata distinguait « Poésies italiennes » et « Poésies corses » [...] alors que précédemment nul ne faisait mention de l'emploi de l'italien – car il allait de soi – et, qu'à la place du qualitatif *corso* on employait ceux de *dialettale*, *vernacolo*, *contadinesco*, *rusticano*, voire *giocosu*<sup>823</sup>.

In maniera analoga, Eugène Gherardi si esprime come segue:

La *poesia giocosa* était forgée en italien ou en corse, voire en amalgamant au sein d'une même pièce les deux idiomes, perçus comme deux niveaux d'une même langue. Elle était pratiquée indistinctement par des hommes de lettres reconnu comme tels et rattachés habituellement au *genus grande*, à l'instar de Salvatore Viale et de Paolo Matteo della Foata, que par les rimailleurs de village. [...]. Sous les structures rimiques de la *sistina* (sizain), de la *terza rima* (rime tierce) ou de l'*ottava* (octave) qui produisait ses rimes en huit vers hendécasyllabes, la *poesia giocosa* faisait feu de tout bois et était pourvue d'une agilité qui faisait tout le sel du genre. Elle arborait un sens aiguisé de la déformation, jouait à mélanger le vrai et le faux. Sans prétention aucune de gloire, elle faisait la part belle au sarcasme, à la verve ironique et mordante, faisant son miel de tous les travers humains, invitant au banquet des muses corses la farce de l'autodérision, confinant parfois à la grivoiserie<sup>824</sup>.

Compreso questo specifico *domaine* espressivo, che trovava nell'ottava uno dei suoi veicoli metrici privilegiati, consideriamo che - dall'altro lato - tale denominazione introduca in questo caso proprio la natura ludica e dialogica caratteristica degli scambi in ottava rima e dei *chjam'è rispondi*. La vicenda qui narrata è legata alla carestia che colpì la regione nel 1702 e riguarda le lamentele di due abitanti al governatore genovese Filippo Adorno, in un canovaccio narrativo già esposto nel componimento del medesimo autore *La Malannata*<sup>825</sup>. Il loro incontro sulla strada è il punto di partenza della conversazione e del racconto.

---

<sup>823</sup> Marchetti 1989: 78.

<sup>824</sup> Gherardi in Olivesi e Bianco 2022: 56.

<sup>825</sup> Cfr. L'introduzione all'opera *La Malannata*, contenuta in Gherardi (1995: 23), che riportiamo di seguito: «Ottave giocose della Malannata, cioè a dire sulla carestia e la sterilità dell'anno 1702. Inventa l'autore un dialogo, tra un Alesaninco ed un Casteld'acquese, i quali si scontrano andando in Bastia; s'avrà a rimarcare, che nei cambiamenti di discorso in questo dialogo, i *versi* [corsivo nostro, termine da contestualizzare. Cfr. capitolo su u verso INSERIRE CITAZIONE] sono del linguaggio dell'uno e dell'altro, cioè a dire: In Alesani, pieve della Castagniccia, impiegano nel suo parlare dell'espressioni umili, imploranti e adulatrici, sostituendo sempre alla voce della lettera U quella dell'O; ciò che noi negligeremo di qui porre, per non togliere la bellezza dell'italiano a queste ottave; ed i Casteld'acquesi tengono una specie di frivolezza e di bassezza nel suo parlare pronunziando tutte strette le vocali, questo essendo il dialetto degli abitanti di quest'altra pieve».

Innanzitutto, riteniamo opportuno sottolineare che quasi l'intero componimento si svolge nelle precise condizioni del contrasto, poiché fin dall'inizio i due “personaggi” si scambiano parole tra loro, contribuendo così a far avanzare la conversazione. Si tratta di un processo narrativo dialogico e interattivo, potremmo dire relazionale, ed è il primo elemento che ci lascia dubitare circa la natura esclusivamente scritta di queste *ottave giocose*. A parziale conferma di questa ipotesi, abbiamo individuato tre principali tipologie di casi:

- a. In primo luogo, gli innumerevoli riferimenti ricorrenti al dialogo, alle relazioni e al *botta e risposta*. A questo proposito, non sorprende trovare, già all'inizio della prima ottava, un *dice u pruverbiu* (I strofa), o *dimmi u veru* (II), *chi dice... e chi risponde* (III). Oppure *achiu intesu cuntà dai paisani* (V); o, più esplicitamente, *ghjà che tu m'hai detto la cagione, [...] eo ti diraghju a mea* (VIII). Infine, ci sono formule spesso adottate dagli improvvisatori stessi, anche nell'uso odierno, come: *un dubità fratellu, eu ti rispondu* (XIV).
- b. In secondo luogo, è interessante notare come – similmente ai riferimenti circa il “dire, parlare, chiamare e rispondere” che in un certo senso contraddicono una natura puramente “letteraria” dell'opera - si possano cogliere numerosi indizi sulla presenza dei personaggi in uno spazio fisico ben preciso. Sembra trattarsi di uno spazio che entrambi condividono e che, alla fine del poema, viene diviso anche con il destinatario della denuncia, il governatore genovese. Quest'ultimo viene chiamato in causa dai due *paisani* attraverso nomi e denominazioni come *saggio custode di gelosa torre* (XXXIII), o *Eccellenza del Principe Regnante, fa di notte oscura mezziorno* (tutti nella strofa XXXVI). Due volte, ad esempio, troviamo espressioni come: *ed eo so testimone*. Poi le affermazioni *tu vedi* (XII) e *guerda qui le miò dita dilicate* (XIX), *se non fossi spogliato come vedi* (XXX). Infine, *e bramo che to [sic] venghe a la presenza* (XXX).
- c. Infine, è estremamente interessante l'uso di alcuni riferimenti classici e mitici. Come abbiamo accennato in precedenza, si tratta di un elemento distintivo e connaturato all'arte dell'improvvisazione poetica, che consacra l'abilità e la maestria di ciascun improvvisatore. Nelle *ottave giocose*, troviamo regolarmente frasi come *cusì dice ancu Ippocrate e Galenu* (I) e più avanti nella poesia *l'oro di Creso e gli anni di Nestore* (XXI).

Non intendiamo qui affermare che si tratti della trascrizione di una vera e propria improvvisazione cantata, in questo caso sul tema delle *Rimostranze*. Potremmo piuttosto considerare queste *Giocose*<sup>826</sup> come un ulteriore esempio della forte e continua circolazione di modelli e prestiti tra la cosiddetta tradizione orale e le composizioni scritte raccolte in edizioni a stampa? I confini tra i due tipi di produzione si fanno sempre più labili, e le modalità e le caratteristiche di entrambi si compenetrano<sup>827</sup>. In questo caso ci interessa altresì sottolineare la mescolanza di generi, linguaggi, metriche e produzioni che vanno a comporre un materiale fluido, che in definitiva contribuisce a formare un *continuum* erudito-popolare-orale-scritto. In passato, questo *continuum* era a disposizione del pastore-improvvisatore nelle serate di *chjam'è rispondi* o durante le veglie collettive, così come del prete di Orezza che si impegnava a scrivere le *ottave giocose*. La «rottura culturale» in seno alla società corsa, già evidenziata da Sarocchi (1992), sembra ancora aperta e l'esempio precedente circa l'improvvisazione dantesca presso gli improvvisatori *oghjinchi* (odierni) sembra confermare in parte quest'ipotesi. Naturalmente, la prassi d'improvvisazione poetica in *chjam'è rispondi* non cessa di trasformarsi, e tenteremo di evidenziarne alcune implicazioni inedite nel corso del prossimo capitolo.

In definitiva, ciò che le traiettorie dei poeti popolari mette in evidenza - da Guglielmi a Sarocchi, passando per alcuni redattori di *A Muvra* - è proprio questa non settorializzazione della cultura popolare e della cultura colta del tempo, così come del retaggio musico-poetico nonché culturale-linguistico. Tutto questo andava a costituire una base comune per l'improvvisazione poetica cantata. Di questo retaggio è testimone, oltre al piano contenutistico evidenziato in precedenza, il «repertorio metrico» qui riportato e indagato tramite i vari esempi qui riportati e, in ultimo, quello delle *Ottave Giocose*.

Jacques Fusina se demande si le style *giocosu* n'était pas en définitive le moyen de réduire, voire d'effacer, la distance entre une littérature de haute tenue et une littérature populaire mineure ?

<sup>826</sup> Come sottolinea Françoise Graziani in occasione di una corrispondenza inedita: «*giocosu* est à la fois synonyme de *scherzoso* et *satirico* (mot qui ne semble pas être en usage en Corse). Cet adjectif appartient au champ sémantique de l'*estru*, qui nomme à la fois l'inspiration poétique au sens noble et l'esprit satirique et moqueur du *disprezzu*».

<sup>827</sup> È essenziale peraltro interrogarci sull'importante ruolo di mediazione svolto da questo tipo di riviste a stampa - come *A Muvra* o *A Tramuntana* - nella produzione di questo tipo di «dispute» scritte. Oltre a fornire immediato termine di paragone con la pratica didattica riscontrata oggi su Internet (*scrivi è rispondi* cfr. Santucci 2022), si tratta di una «tradizione» di estremo interesse in quanto integra, e non sostituisce la pratica orale. Sarocchi (1993, nell'esteso campo documentario riportato in appendice) e Multedo (2001) non mancano di fornire ulteriori e significativi esempi di questo fenomeno di adattamento al cambiamento sociologico in atto in seno alla società corsa del tempo. Si tratta di un elemento che non attaglia esclusivamente alle indagini intorno all'eredità dantesca, ma testimonia piuttosto del costante aggiornamento e della perpetua interconnessione tra tradizione orale e scritta, come ampiamente dimostrato ancora molto vivace all'inizio del XX secolo. Questo fenomeno di interazione poetica (nel senso più volte esperito di *fare*) si colloca altresì su un piano diverso dalla diffusione di opere stampate su *fogli volanti*. Il successo popolare nei paesi di opere come *A Muvra* o *A Tramuntana* sembra tuttavia pertinente più esclusivamente alla ricezione e alla «risonanza» di una certa sensibilità e attitudine poetico-letteraria piuttosto che alla produzione poetica in senso stretto.

(Jacques Fusina « Les leçons de Guglielmu » études corses, études littéraires. Mélanges offerts au Doyen François Pitti-Ferrandi, Paris, Cerf, 1989, p.84 (p.77-85). En effet, il est d'un procédé courant que la poésie populaire intègre des matériaux extraits de grands auteurs classiques, grecs, latins ou italiens. Rien ne se perdait, tout se transformait et se mixait sans façons. On trouvait ainsi chez nos rimailleurs de village des résurgences d'Homère, d'Ovide, de Virgile, de réemplois de Dante, de Pétrarque, de Luigi Pulci, de Matteo Maria Boiardo, de l'Arioste, du Tasse, de Giambattista Casti, etc. Aucune ligne de démarcation n'était érigée entre savant et populaire. La *poesia giocosa* naît dans cet entre-deux, ni tout à fait savant ni tout à fait populaire. Le tout, baigné dans une créativité qui semblait inépuisable puisque chaque poète était rompu à l'art de composer soit de versifications nouvelles, soit à reprendre, en les complétant ou en les transformant, des textes plus anciens qui ne lui appartenaient pas. De toute évidence, les insulaires firent preuve d'une réelle inventivité en rattachant leur littérature orale à la rhétorique ancienne, qui dans l'une de ses parties, le *pronunciato*, se souciait du bon usage de la voix et de la gestuelle. Le phénomène médian de la lecture en groupe, à la veillée, trouvait tout son sens<sup>828</sup>.

Ed è proprio su quest'articolazione scritto/orale che tentiamo di dare una parziale risposta alla *vexata quaestio* intorno metrica della poesia improvvisata in Corsica. La discrepanza fra *terzine* e *sestine* ci sembra provenire proprio da una mancata presa in carico della tradizione scritta della "poesia popolare", in un atteggiamento affine a quanto Giovanni Kezich ha definito "mistica dell'oralità", espressione più volte citata nel corso di quest'elaborato. Distaccando la prassi improvvisativa "orale" dal retaggio colto/popolare che per secoli ha contraddistinto il *milieu* corso - in piena continuità con l'ambito culturale italiano - diveniamo dipendenti dalla sola interpretazione "orale" intorno alla questione metrica del *chjam'è rispondi*. In questo caso, saremmo d'accordo con quanti sostengono che «il *chjam'è rispondi* si fa in *terzine*». Tuttavia, lo spoglio della letteratura "popolare" in ambito corso va confermando la precedente acquisizione di Casalonga, per la quale «si le sixain octosyllabique est bien répertorié dans la littérature poétique, les *terzini* de seize pieds ne le sont pas». La nostra indagine ha infatti individuato un "vasto repertorio metrico" articolato in stanze d'ottava; di quartine (di varia lunghezza); di sestine (ottonari ed endecasillabi), di *terzine* (dantesche e non); sonetti; e così altri assetti metrici caratterizzanti il repertorio popolare come *lamenti* e *voceri*; abbiamo intercettato anche altri impianti "ibridi"; ma mai è stato rintracciato un *terzino* di sedici piedi, ad eccezione di quando è palese ed esplicita la trascrizione di un *chjam'è rispondi* in quel metro<sup>829</sup>. Questo significa che l'affermazione sull'assetto metrico in *terzine* è errata? Assolutamente no. Più

<sup>828</sup> Gherardi, in Olivesi e Bianco 2022: 59.

<sup>829</sup> Si rimanda tuttavia ad una più approfondita indagine che ponga in relazione il repertorio di *paghjelle* con il *chjam'è rispondi*. Più in generale, è necessaria una messa in relazione con tutto il repertorio "popolare" di *voceri* e *lamenti*, *paghjelle* e canti liturgici, per poter giungere ad una maggiore comprensione del fenomeno generale.

semplicemente, si tratta di una prospettiva “emica”, “dall’interno”, adottata e considerata tale dai protagonisti e dagli improvvisatori. Il *filare di sedici pedi*, infatti, è considerato come segmento melodico compiuto, che viene ripetuto per tre volte, con poche variazioni, e al termine del quale si esercitano le rime. Poco importa se in alcuni casi si effettua una respirazione a metà verso, creando un emistichio otto-sillabico, o se alcuni improvvisatori impiegano una sorta di *enjambement* vocale, includendo nell’emissione sonora alcune sillabe del *filare* successivo. Le due prospettive, pertanto, vanno considerate come complementari e nessuna delle due deve necessariamente soppiantare l’altra. Nel *filare di sedici pedi*, con rima AAA, emerge e si evidenzia la concezione “emica” del segmento vocale, legata all’emissione canora e alla conseguente trasposizione grafica del verso<sup>830</sup>; nella *sestina* e, di conseguenza nel *filare di ottu pedi*, il canto improvvisato va innestandosi su una tradizione di poesia popolare endogena ampiamente attestata in Corsica, beneficiando anche dell’elemento – puramente vocale anch’esso – della pausa per riprendere fiato effettuata a fine verso. Da qui è scaturita «une confusion, pour ne pas dire une polémique», per usare ancora le parole di Casalunga<sup>831</sup>. Su questo secondo assetto, come abbiamo visto, è andato innestandosi molto recentemente una particolare ricerca poetico-fonica concretizzata nella *rima doppia*, sensibilmente sbilanciata a nostro parere verso la trascrizione grafica del verso. Questa prospettiva è stata implementata dal confronto con le tradizioni “sorelle” (*ottava* e *s’ottada*). Tuttavia, come abbiamo visto, il riconoscimento di questa pratica non è unanimemente condiviso.

In ogni caso, non s’intende in alcun modo qui avallare l’una o l’altra soluzione. Intendiamo piuttosto considerare l’*agency* dei protagonisti, e tentando di comprendere e di individuare le implicazioni che un argomento – che sembra a prima vista meramente tecnico,

<sup>830</sup> È infatti d’interesse sottolineare come alcune *paghjelle*, seppur trascritte in *sestine*, lascino trasparire l’alternanza rimica AAA tipica del *chjam’è rispondi* quando questo viene inteso in *terzine*. Riportiamo un esempio, tratto da Quilici e Rocchi (2014: 151): «N’avia stesu le vele / In un mare chetu e serenu / Navigava cun speranza / Lu core di gioia pienu / è mi sò vistu affundane / Quando ci pensava di meno». Ponendo le rime in fondo al *filare*, traspare la dimensione vocale del “componimento”, in quanto la disposizione e la valenza fonica delle rime consente un alto grado di “memorabilità”. Non dubitiamo che il *chjam’è rispondi* conosca tale dimensione “eminamente vocale”, e la convergenza con tale repertorio di *paghjelle* ha a sua volta fortificato quest’approccio.

<sup>831</sup> Un’ultima ragione in merito alla tesi in favore della *terzina* di *sedici sillabe* potrebbe risiedere in una volontà più o meno esplicitamente “particolaristica” del *chjam’è rispondi*, specialmente in una relazione “paritaria” con le tradizioni “sorelle” d’improvvisazione poetica. Si sono infatti registrati alcuni (timidi) tentativi di far risalire direttamente il *filare di sedici sillabe* a certi componimenti dell’epoca greca antica, lasciando il campo ad ipotesi – a nostro avviso – fantasiose, tradendo e alimentando infine il bisogno di una specificità esotizzante, resa necessaria dal bisogno di particolarismo scaturito dall’integrazione corsa nell’insieme francese. Si tratta di una dinamica emersa anche in seno al “discorso” intorno alla recente e diffusa tendenza di abbellire *u versu* di tale o talaltro gruppo di canto polifonico con *rivuccate* (melismi) ricchissime, considerate tanto dai detrattori quanto dai protagonisti come “arabeggianti”, in un’accezione tanto esotizzante quanto dispregiativa a un tempo. Tale *mouvance* particolarista è, secondo il parere di chi scrive, la medesima dinamica che ha contribuito a *isolare* la cultura corsa, relegandola ad uno particolarismo sterile, piuttosto che a *commetterla* – al contrario – al più vasto e verosimile (oltreché storicamente attestato) contesto e “sistema integrato”, come in questo elaborato stiamo tentando di dimostrare. In definitiva, la relazione di “specialità” che la Corsica intrattiene nel complesso francese è ben diversa dalla relazione di “continuità” che la storia e cultura corsa hanno ampiamente dimostrato di mantenere con il contesto centroitaliano; da qui l’emergere di queste peculiari dinamiche, di ordine tanto geopolitico che socioculturale.



come la metrica – determina e sottende sotto numerosi piani d’indagine. Abbiamo infatti potuto constatare come coloro i quali propendano per l’uso della *terzina* attribuiscono determinate caratteristiche e peculiarità al *chjam’è rispondi*, così come i sostenitori della *sestina* si facciano promotori di altre; e ambo le prospettive sono degne di nota e d’interrogazione. La “presa in carico” della “letteratura popolare” è cruciale, a nostro avviso, per un’adeguata comprensione del fenomeno dell’improvvisazione poetica, poiché permette di riconnettersi alla lunga tradizione nella quale questa affonda le radici.

#### 6.2.3.3. *Per un nuovo Riacquistu?*

Per concludere, con quest’indagine riteniamo che la riappropriazione del patrimonio documentario sia un passo necessario per tutti coloro che si occupano di rivalutare e riqualificare il patrimonio dell’isola, sia esso poetico-linguistico, storico-geografico o di altro tipo. Se consideriamo inoltre gli organismi e le correnti autonomiste attive in tal senso e in parte ormai riconosciute dalle autorità continentali, è ancora più necessario per gli attori culturali corsi contemporanei rinnovare i legami con l’insieme della tradizione e del passato corso, in quanto *proto-italiano*. Sosteniamo qui che nessun *Riacquistu* possa portare a un profondo rinnovamento e vera e propria riappropriazione se avulso dal contesto storicoculturale, nonché storico di riferimento. Come illustra magistralmente Marco Cini:

De fait, la rupture des liens avec la Toscane a entraîné, pour la Corse et pour ses élites, la perte de la possibilité de se lier au vaste bassin culturel italien, qui, historiquement, avait représenté un pont entre l’île et le continent européen. À partir de ce moment-là, a débuté pour la Corse un lent mais inexorable processus de repli sur soi. La contrepartie d’une intégration plus rapide dans l’ensemble national français a coïncidé avec un isolement culturel croissant par rapport au contexte historique de l’île, isolement qui a fortement conditionné l’évolution de ses structures sociales. En ce sens, il est indubitable que la « question identitaire » qui, depuis de nombreuses années, agite le débat politico-culturel en Corse trouve ses racines mêmes dans cette «rupture»<sup>832</sup>.

La tradizione del canto improvvisato qui esaminata non è che uno degli innumerevoli aspetti comuni a questo mondo profondamente interconnesso, come lo è stato fino almeno alla fine del XIX secolo, e come dimostrato dalle traiettorie di esemplificative di Natalellu e dagli scritti contenuti nell’*Almanaccu*. Questo contesto, tuttavia, è in continuo mutamento. Infatti:

---

<sup>832</sup> Cini e Biancarelli 2008: 433.

Une telle fracture semble s'être refermée seulement au cours des dernières années. Dans les années 1980, les échanges commerciaux entre l'île et l'Italie ont enregistré une reprise sensible grâce aux liaisons maritimes plus régulières entre le port de Bastia et ceux de Livourne et de Gênes. [...] Sans aucun doute, le processus de l'unification européenne a aussi apporté une contribution déterminante à la reprise des relations entre la Corse et l'Italie. En particulier, les programmes de coopération transfrontalière (*Interreg*) financés par l'Union européenne ont établi les fondements d'une reprise de la coopération entre les administrations insulaires locales et celles de Toscane et de Sardaigne. L'impulsion donnée par les programmes *Interreg* à la collaboration entre les universités des trois régions pour le développement de la recherche scientifique et aux échanges culturels entre des associations œuvrant dans les secteurs de la communication, du théâtre, du cinéma, de la musique, etc., n'est pas moins significative<sup>833</sup>.

Sulla falsariga, Toso, indagando la situazione odierna della lingua corsa e – di conseguenza – dei suoi più recenti legami con l'Italia, osserva che

la strutturazione economica attuale dell'isola, sempre più votata al turismo e ai servizi, implica, forse ancor più della sua stessa posizione geografica, una serie di relazioni con la Penisola, per le quali la presenza dell'italiano come semplice “lingua straniera” inserita tra le possibili opzioni dell'apprendimento scolastico curricolare suona oggi come un anacronismo (Arrighi 2002, p. 124), anche perché l'italiano in Corsica vive di fatto, forse più di trenta o quarant'anni fa, attraverso le scelte pragmaticamente motivate di un numero crescente di imprenditori e operatori<sup>834</sup>.

La questione rimane aperta. Riteniamo altresì essenziale riappropriarsi del patrimonio storico e culturale, e non solo linguistico, ampiamente condiviso con la storia italiana, che costituisce un retaggio sedimentato e, come visto, ampiamente diffuso in ambito corso. Riteniamo che sia forte, altrimenti, il rischio di chiudersi definitivamente in uno spazio pur riconosciuto e ufficiale, ma privo di aderenza al retaggio storico e pertanto e debole di linfa per il futuro. Chiudiamo questo capitolo con una vignetta altamente significativa, a esplicazione della “rottura” da più parti evocata, comparsa sul medesimo *Almanaccu* nel 1933<sup>835</sup>:

---

<sup>833</sup> Cini e Biancarelli 2008: 434.

<sup>834</sup> Toso 2003: 84.

<sup>835</sup> *Almanaccu* di a Muvra 1933: 38.

## UN'ESPULSIONE



— U vostru nome? — Dante Alighieri.  
— Domiciliu? — Firenze.  
— Professione? — Pueta.  
— Aghiu capitu!.... Mi farete u piacè di lascià à Corsica fra e 24 ore.

Figura 166. Un'espulsione. 1933.

- *U vostru nome? — Dante Alighieri.*
- *Domiciliu? — Firenze.*
- *Professione? — Pueta.*
- *Aghiu capitu! Mi farete u piacè di lascià à Corsica fra e 24 ore.*

### 6.3. Poesia e canto

Sebbene abbiamo chiuso il capitolo precedente con l'“espulsione di Dante Alighieri dalla Corsica”, paradigmatica di un preciso periodo storico-culturale, è proprio tramite la sua “ripresa” che riprendiamo il presente. Infatti, le tracce della profonda influenza della poesia del “sommo poeta” presso il contesto corso riemergono continuamente e, anzi, permeano persino alcune concezioni proprie alla relazione tra verso e musica, così come tra musica e poesia. Ci ricollegiamo, al termine di questa sezione, a quanto già esperito nel corso del primo capitolo, specialmente nella concezione del “legame musaico”. Con la consueta forza evocativa, Vittorio Sermonti ci apre ad una peculiare interpretazione dell'opera dantesca:

la lingua di Dante, che convoglia a una quota suprema di pensiero e di musica verbale l'energia vocale delle cento parlate della penisola, unificandole in una “summa tonale” e testimoniando l'unità spirituale della nazione cinque secoli e mezzo prima dell'unificazione statale, reclama l'“esecuzione”: in altri termini si attualizza compiutamente solo se ce la facciamo uscire di bocca”<sup>836</sup>.

Sulla scorta di queste riflessioni, vorremmo ora ricollegare questa concezione di base della parola poetica dantesca - esperita in modo eccezionale nella *Commedia* - ad una parola-concetto di estrema densità e pertinenza, rilevata in ambito popolare corso: *u versu*<sup>837</sup>.

#### 6.3.1. La teoria popolare di u versu e la canzone dantesca

Nella congiuntura che porta alla “riscoperta” di Dante in Corsica – successiva e anzi conseguente alla “rottura” più volte evidenziata - riteniamo di interesse il collegamento che vede la prospettiva d'indagine della *Commedia* avanzata da Sermonti e argomentata precedentemente da Raimo, in relazione al concetto emico isolano di *versu*. Apprendiamo che questo concetto è adottato e considerato diffusamente presso gli interpreti di alcune delle forme isolate di poesia popolare ancora oggi praticate. Mi riferisco al *cantu in paghjella*, una forma di canto polifonico a tre voci<sup>838</sup>, e all'improvvisazione poetica cantata del *chjam 'è*

---

<sup>836</sup> Sermonti 2017: 20; Cfr. Contini 2001.

<sup>837</sup> Per un ulteriore approfondimento e uno studio dedicato cfr. Berlinghi 2010, così come l'intervento del medesimo autore alla suddetta conferenza, consultabile al <https://www.youtube.com/watch?v=U-CQSvabLxk> (consultato il 30/11/2022); Salini 1996.

<sup>838</sup> Il *cantu in paghjella* ha conosciuto un vasto interesse negli ultimi decenni. Segnaliamo in questa sede: Quilici 1971; Macchiarella, 2003, 2011, 2018; Herrgott 2016, 2019.

*rispondi*<sup>839</sup>. Nell'un caso e nell'altro riscopriamo dunque un aspetto particolare, cioè il sovrapporsi di senso tra verso poetico e canto.

Sebbene la parola *versu* contenga in sé un'eccezionale tensione polisemica e risulti di conseguenza molto difficile stabilirne pienamente le sfaccettature di significato, possiamo altresì affermare che *versu*, in Corsica, non significa verso, poiché per designare l'unità versica si adotta sempre il termine già citato di *filare*. Tale concetto rimanda invece alla linea melodica del canto, all'impasto timbrico della voce, nonché allo stampo melodico impiegato. Si tratta di una prima definizione e, in quanto tale, non ancora esaustiva. Di estremo interesse, anche se ancora da indagare, è la teoria estetica popolare che porta a giudicare positivamente o meno tale o talaltro *versu* intonato dagli improvvisatori di *chjam'è rispondi* negli scambi di canto improvvisato, sia da parte degli uditori che dagli stessi "interpreti"<sup>840</sup>. Si tratta di un concetto che, oltre a considerare l'aspetto contenutistico e versificatorio della parola, così come la sua significanza sonora, contiene al tempo stesso una certa valutazione estetica sulla vocalità; in seconda istanza rimanda ad un'immediata identificazione col territorio da cui l'interprete proviene. Nel caso dagli *ensemble* di canto polifonico, per esempio, un determinato *versu* può rivestire un vero e proprio marcatore di identità tra paese e paese<sup>841</sup>. Seguiamo la precisa spiegazione che Françoise Graziani ha elaborato in una specifica occasione, dedicata appunto all'indagine intorno al *versu*<sup>842</sup>:

Dans la pratique du chant traditionnel corse, le mot *versu* ne s'applique pas au texte poétique mais à la manière dont l'interprète répond vocalement à l'articulation du texte et de la musique. Le mot *versu* ne désigne ni le vers ni la forme strophique du verset, comme en latin médiéval, ni proprement la mélodie ou le mode musical qui s'y adapte, ni davantage l'ornementation vocale qui a son lexique propre (*ricuccata* ou *rivucata*). Son usage est à la fois très précis et relativement extensif : en polyphonie comme dans le chant amœbée (*chjam'è rispondi*), il désigne la manière spécifique dont la voix répond musicalement aux inflexions poétiques du texte. Il ne spécifie pas

---

<sup>839</sup> A differenza del *cantu in paghjella*, il *chjam'è rispondi* non ha conosciuto tale *exploit* di interesse e pubblicazioni internazionali. È altresì vero che, come abbiamo appurato, nell'ultimo decennio questa tradizione di canto improvvisato è stata investita di nuovo interesse, sia da parte di giovani scolari corsi e non corsi, sia – soprattutto – dal vasto progetto transfrontaliero IN.CON.T.R.O. (2011). Ricordiamo inoltre che, a differenza del *chjam'è rispondi*, il *cantu in paghjella* è stato inserito nella lista del Patrimonio Immateriale dell'Umanità dell'UNESCO nel 2009.

<sup>840</sup> Nella fattispecie, sarebbe necessario indagare i criteri che sottendono alla valutazione positiva o meno, da parte dei "passionisti" o degli improvvisatori stessi, del *versu*: timbro, intensità, dinamica, uso dei melismi...aderenza ai canoni degli improvvisatori più celebri e altri parametri ancora. Estremamente importanti sono pertanto le indicazioni di Santucci 2022: 132-53 nel paragrafo dedicato.

<sup>841</sup> Per esempio, il *versu* di Tagliu Isulacciu, un paese situato in *Haute Corse*, nella *micro-région* della Castagniccia, è stato investito recentemente di un particolare e approfondito studio. Cfr. Herrgott 2019, Macchiarella 2018.

<sup>842</sup> Si tratta infatti dell'argomento di un *Symposium* (inedito) del Consiglio Scientifico de *l'Associu di u Cantu in paghjella* organizzato da Graziani a Piedicroce (o *Pedicroce, Haute Corse*) nel mese di giugno 2018, e specialmente dedicato al *versu*.

un rythme ou un ton, mais identifie la singularité d'un style: celui d'une région<sup>843</sup> (*versu orezzincu*), d'un village (*versu di Tagliu*), ou même d'un chanteur esemplaire (*versu di Peppedru u Barbutu*), et relève aussi bien du vocabulaire technique de l'improvisation que de celui de la *paghjella*, dont texte et musique sont transmis par tradition orale. La diversité de ses emplois conserve de toute évidence la mémoire d'une très ancienne polysémie qui a disparu des autres langues latines, où le *vers* ne désigne plus généralement qu'une forme poétique. Mais si le mot corse est immédiatement intelligible pour les chanteurs et leurs auditeurs avertis, cette polysémie ne manque pas de produire des confusions et demande à être interrogée.

Come chiaramente esplicitato da Graziani, in seno alla nozione di *versu* coesistono così più dimensioni, che siamo oggi soliti considerare come separate<sup>844</sup>. Al fine di chiarire ulteriormente i termini della questione, riportiamo Santucci (2022: 132) che si avvale rispettivamente dei contributi di Felix Quilici e di François Berlinghi:

«Sans la musique à laquelle elle est indissolublement liée, la poésie populaire corse perd toute puissance d'expression. Un texte poétique qui ne serait pas chanté est inconcevable dans la tradition orale populaire de ce pays» [Quilici cité par Giacomo-Marcellesi (2012)].

Le *versu*, tel que l'on l'entend dans la culture populaire, serait la manière d'interpréter un chant en mode mineur, majeur voire les deux en jouant sur l'ornementation, le rythme (césures et rapidité). Donc la façon de porter la ligne mélodique. L'improvisateur crée son propre *versu* de manière consciente ou inconsciente en fonction de son entourage, des références, ses goûts, ses capacités, de ses recherches...

«De même, le mot *versu* – à la fois technique vocale, structure mélodique, voire harmonique, structure littéraire, expression personnelle ou collective d'un groupe humain précis identifié et par transmission orale-aurale demeure incontestablement l'expression la plus pertinente du génie créatif d'une communauté» [Berlinghi (2013)].

Oltre ad una rilevante connotazione spiccatamente comunitaria e identitaria (o micro-identitaria<sup>845</sup>), la concezione corsa di *versu* si riferisce alla dinamica che s'instaura tra

---

<sup>843</sup> Argomento pertinentemente, a questo proposito, anche François Berlinghi, il quale ci informa che: «dans l'usage traditionnel on dit: *u versu sermanacciu, u versu taglincu*, etc. pour indiquer une façon de chanter, voire une technique vocale» Berlinghi 2010.

<sup>844</sup> Così Macchiarella, in Caocci e Macchiarella 2011: 72-3: «Poesia e musica (nell'estrema variabilità, talvolta difficilmente definibile, di espressioni comunemente designate dai due termini) sono in genere legate fra di loro. Un legame che la cultura accademica occidentale tende sovente a ignorare, separando la parola dall'intonazione, privilegiando decisamente la prima e trascurando quasi del tutto la seconda. Una separazione, sintetizza bene Jean Molino, "che è il risultato della doppia evoluzione che ha portato da una parte, nel XIX secolo alla nozione di musica pura e, dall'altra, all'idea di una poesia soltanto scritta, divenuta anch'essa pura con l'abbandono della rima, della metrica regolare e di tutto ciò che la ricollegava al canto" (Molino 2002, p. 18). Nella sua artificiosità tale separazione, enfatizzando il senso della vista e mortificando quello dell'udito, viene a delineare l'idea, paradossale per certi versi, di un poetare muto che rinuncia alla forza espressiva del suono». Questa riflessione si accompagna a quanto esperito da Sermoniti circa la «materia vocale latente» della poesia in generale e dantesca in particolare.

<sup>845</sup> Nella prospettiva di Macchiarella (2018: 141) scaturita dall'indagine sulle pratiche di canto religioso a più parti in Sardegna e Corsica, apprendiamo infatti che: «le pratiche di canto religioso a più parti diventano parte integrante del fare musica del paese, rientrano nella sua costruzione microidentitaria, costituendo il cardine di un intenso mobilitarsi collettivo.

l'enunciato poetico e l'articolazione sonora del canto operata dal poeta-improvvisatore; ci rifacciamo pertanto al concetto di *prolatio* già evidenziato in precedenza e alla natura necessariamente acustico-vocale del testo poetico. È infatti l'atto stesso della creazione poetica tramite l'emissione vocale che ci interessa, riconducendoci alla specifica interpretazione (già dantesca) del "fare poesia" nel senso proprio di "fare", "produrre". Inoltre, è come se, interrogandoci intorno alla natura del *versu* corso, ci ricollegassimo direttamente al dibattito intorno alla concezione dantesca di *canzone* intesa nei termini di una coesistenza di poesia e musica: in altre parole, il cosiddetto "legame musaico"<sup>846</sup>. Al fine di saldare queste due dimensioni, ci pare di estremo interesse riportare l'argomentazione di Lombardo relativa all'uso dantesco del mito di Anfione per indicare l'effetto del canto poetico:

Infatti, il mito che qui Dante evoca<sup>847</sup> per illustrare la sua esigenza di verità non è che un giuoco d'illusioni: le pietre vanno magicamente a collocarsi nella forma di un baluardo. Le cose non vanno diversamente per le parole di Dante: al suono dell'endecasillabo, esse vanno a collocarsi nella forma di quel *legame musaico* (come Dante stesso lo definisce nel *Convivio*, 1.7.14) che ne costruisce l'assetto entro un rapporto musicale, ritmico e metrico. È il medesimo rapporto che si ritrova nelle antiche definizioni della *synthesis onomatōn*. Ma il verso *si che dal fatto il dir non sia diverso* nasconde forse un senso ancora più profondo. Assimilare il dire al fare significa anche riscoprire il *poieîn* proprio della poesia (o meglio: della *poiēsis*). Ci sono momenti speciali

---

Ogni gruppo locale di cantori, infatti, sostiene di avere sia un proprio repertorio specifico di brani sia un proprio particolare stile esecutivo, ma anche un proprio pensare/discorrere del canto e del cantare insieme, frutto di un modo specifico di vedere la vita (racchiusa dai termini *traggiu* o *moda*, o *traju*, ecc. in sardo; *versu* in corso). Tale elaborazione attraverso la pratica polifonica è imperniata su un'idea forte, certamente a carattere essenzialista, di tradizione (*l'usi di l'antichi* come sono soliti dire). Questa non viene comunque presentata come una immobile eredità del passato, ma costituisce un riferimento su cui basare la rappresentazione della contemporaneità e attraverso cui dar contenuto all'idea di comunità, concetto chiave nell'organizzazione della vita sociale degli attori locali di ogni pratica musicale (cantori e ascoltatori) e non solo di essi, ovviamente. Una comunità pensata come unica, peculiare e ben diversa dalle altre, anche rispetto a quelle vicine geograficamente, che si costruisce e si riconosce come tale anche (in certi casi soprattutto) nell'esecuzione di espressioni musicali con testi di provenienza ecclesiastica e in una lingua, il latino, diversa dall'ordinario e perciò fortemente caricata delle connotazioni della festa, in particolare della festività religiosa, fulcro del calendario della vita sociale dei paesi, piccoli e grandi, di entrambe le isole».

<sup>846</sup> Cfr. 2.1.1. *Per un rapporto tra musica e poesia: il "legame musaico"*.

<sup>847</sup> Si tratta in questo caso del mito di Anfione, citato da Dante (*Inf* XXXII 1-12) e qui discusso da Lombardo (2014: 25-6): «Disceso fino all'ultimo cerchio dell'abisso infernale, Dante rimpiange di essere sprovvisto di un linguaggio adatto a descrivere il punto più profondo dell'universo e chiede dunque alle Muse quel medesimo soccorso che un tempo le dèe avevano prestato ad Anfione per costruire i bastioni di Tebe. Ispirata appunto dalle Muse, la lira di Anfione incantò le pietre e le indusse a cingere da sole la città (*Inf*. 32.10-12):

[aggiungiamo anche alcuni versi preliminari non citati da Lombardo:

*S'io avessi le rime aspre e chioce, / come si converrebbe al tristo buco [...] / io premerei di mio concetto il suco / più pienamente; ma perch'io non l'abbo / non senza tema a dicer mi conduco [...].]*

*Ma quelle donne aiutino il mio verso*

*ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,*

*sì che dal fatto il dir non sia diverso.*

La consecutiva *sì che dal fatto il dir non sia diverso* sembra smentire il rapporto, stabilito dalla poetica antica, tra l'idea di costruzione e l'effetto d'illusione: Dante aspira qui unicamente a costruire una poesia fedele al terribile spettacolo dell'abisso del mondo. Ma se si pensa che il *factum* (il fatto) non è che il participio passato del verbo *facere*, «fabbricare» (equivalente del greco *poieîn*), il bisogno di non allontanare il *detto* dal *fatto* può dissimulare un paragone tra il *dire* di Dante e il *fatto* (nel senso di «fabbricato») di Anfione».

in cui la poesia deve ritrovare la sua identità originaria in quanto *facere*, esperienza della fabbricazione verbale: tale è il momento che Dante ha vissuto al fondo dell'inferno [...]; dall'altra parte, ci conferma che la poesia è sempre un dire che [...] si trasforma in un fare, è una parola che diventa costruzione e architettura. Nel caso di Dante, il detto non sembra mai differente dal fatto perché Dante è l'architetto insuperato della poesia italiana, il suo *miglior fabro*<sup>848</sup>.

Il *versu* corso, in quanto agire situato, risponde a una richiesta di “fare”, un'esortazione all'agire in condizione di “pro-vocazione<sup>849</sup>”. In questa dimensione tanto musico-po[i]etica quanto creativa, soggiace la concezione di poesia popolare in ambito corso.

### 6.3.1.1. *Il chjam'è rispondi: il fare poesia*

Riteniamo di estremo interesse notare questa analogia tra la riflessione di Lombardo precedentemente citata e i caratteri costitutivi delle tradizioni di canto improvvisato, in un'estrema coincidenza della poetica dantesca con una delle forme di poesia popolare corsa.

Nel contesto dell'improvvisazione poetica dialogica, sia in Corsica che in Italia centrale, constatiamo che si tratta di una parola cantata prodotta tanto individualmente quanto messa al vaglio della collettività di ascoltatori-partecipanti presenti allo scambio improvvisato. La “presa in carico” di questa poesia risponde pertanto alle circostanze della sua creazione, *poiēsis*, e al veicolo sonoro che la emette e la trasmette. Come approfondiremo tra poco, è proprio l'elemento acustico a generare una dimensione di *senso* alla poesia, tanto individualmente che collettivamente. Infatti:

Si tratta di un suono forte, ricco simbolicamente, elaborato secondo modalità ricercate che rappresentando individui e relazioni fra individui, vale a dire le esistenze di specifiche personalità (i singoli poeti e ascoltatori) che interagiscono creativamente, [e] risulta opposto rispetto alla tendenza alla spersonificazione del suono della parola fissata quando viene pronunciata. Un ruolo simbolicamente forte è dunque quello del suono nella poesia improvvisata (al pari di quanto avviene in altre espressioni incentrate sulla parola detta, come il teatro), diverso rispetto a quello, ad esempio, della musica perché agisce anche a livello semantico, di strutturazione di significati – mentre l'elaborazione sonora della musica, di per sé, resta a livello di significante ed acquisisce senso per l'azione di esecutori/ascoltatori. Un suono che, sì, può

---

<sup>848</sup> Lombardo 2014: 26.

<sup>849</sup> Nel senso esperito da Galimberti 2010: “di pro-vocazione” intesa come “chiamata”, poiché (dal vocabolario Treccani) «vocaçione s. f. [dal lat. *vocatio* -onis, propr. «chiamata, invito», der. di *vocare* «chiamare»]. – **1**. Chiamata, richiamo, appello o invocazione. [...]»; Inoltre, cfr. vocabolario Treccani: «provocaçione s. f. [dal lat. *provocatio* -onis (der. di *provocare*: v. provocare), che significava, [...] «invito alla lotta, sfida al combattimento o a un duello» [...]]».



anche destare scandalo e forse anche per questo lo si tende ad esorcizzare relegandolo alla categoria del retaggio del passato<sup>850</sup>.

Il poeta improvvisatore conferma e anzi riattualizza costantemente «la [...] identità originaria [della poesia] in quanto *facere*, esperienza della fabbricazione verbale: [...]; ci conferma che la poesia è sempre un dire che [...] si trasforma in un fare». Questi, colto nella sua azione fisico-poetica trasformerà il dire poetico in un fare, *fabricare*. Tale accezione ci ricollega ancora una volta a quanto esperito da Françoise Graziani in merito al *conchetto poetico* in epoca barocca. Tale elemento, erroneamente interpretato in epoca moderna su un piano stilistico, durante il Seicento è legato propriamente al potere creativo della facoltà intellettuale, in una connotazione dichiaratamente “generativa” dell’atto poetico. Poiché «l’*étymologie latine du mot conchetto*, qui le rattache à la “conception”, connote plutôt l’engendrement d’idées ou de formes nouvelles<sup>851</sup>». Il poeta farà infine ricorso a tutte le proprie forze di persuasione e di retorica, cercando di trasmettere un messaggio forte, chiaro, ma al tempo stesso ben calibrato, ricco lessicalmente nonché di pregio vocale all’ascolto. Questa forza creatrice, situata necessariamente in un preciso contesto determinato da molteplici fattori, si deve confrontare con le contingenze di quello specifico *hic et nunc*. L’agire del poeta va come a riflettere l’emblematica condizione umana, nell’insita irripetibilità di ciascun attimo dell’esistenza:

la pratica della poesia improvvisata finisce metaforicamente per rappresentare l’imperfezione umana del fare *versus* la perfezione tecnologica del rifare (come ripetere), ma anche per delineare un’idea di creatività come attiva partecipazione collettiva ad un evento *versus* modelli di fruizione passiva che rimandano a processi di rievocazione del “già udito” tipici di tanti eventi massmediali – e in ciò forse va individuata la sostanziale inconciliabilità del far poesia improvvisata rispetto al *mainstream* del pensiero unico oggi dominante<sup>852</sup>.

O ancora, come descrive Maria Manca:

Symboliquement [...] la *gara poetica*, comme les compétitions et pratiques évoquées plus haut, manifeste une façon de se situer par rapport au hasard et de lui faire face, de l’affronter, dans un refus de le subir [...]. Mais la *gara* ne formalise pas seulement l’opposition au hasard ; elle exprime aussi une volonté d’assumer, de « prendre en main » le destin, et même de le construire, à travers la poésie (*poïesis* signifiant «faire», précisément)<sup>853</sup>.

---

<sup>850</sup> Macchiarella, in Caocci e Macchiarella 2011: 76.

<sup>851</sup> Graziani F. 2019: 49.

<sup>852</sup> Macchiarella, in Caocci e Macchiarella 2011: 75-6.

<sup>853</sup> Manca 2009: 217-18.

L'atto poetico creativo, in quanto *fare*, costituisce il senso intimo dell'improvvisazione poetica. Infine, se dunque ci ricollegiamo alle tesi di Dante sulla *canzone* e sulla sua dignità– la quale risiederebbe principalmente nell'atto creativo del poeta tramite il legame tra poesia, musica e retorica, e nel suo conseguente statuto di potere incarnato nel verbo *avieo*, approfondito nel primo capitolo – ci sembra ancora più profondo il legame tra la concezione dantesca di poesia e la pratica di canto improvvisato.

### 6.3.1.2. *Le tre voci del cantu in paghjella*

Constatiamo come le due dimensioni descritte da Dante, *actio* e *passio*<sup>854</sup>, coincidano eccezionalmente con le modalità tramite le quali sono agite le tradizioni di poesia cantata in Corsica. Possiamo individuare come il canto polifonico in *paghjella*, articolato in repertorio e il *chjam'è rispondi*, improvvisato, ricalchino queste due definizioni. Riscontriamo una diretta correlazione tra queste due specifiche accezioni di legame tra musica e poesia teorizzate da Dante presso la cultura musico-poetico corsa, laddove il *chjam'è rispondi*, in quanto poesia còlta nell'atto stesso di produrla, rientra nella categoria dantesca di *actio*; il canto in *paghjella* al *passio*. In altre parole:

Le terme peut se prendre en un sens actif ou passif [...]. La *canzone* est action en tant qu'elle est composée par le poète, parce que alors en tant que telle elle agit sur autrui la *canzone* est passion en tant qu'une fois composée elle est dite ou chantée. Elle est donc plutôt action : l'expression « la chanson de Pierre » veut d'ailleurs seulement dire « la chanson qu'a composée Pierre ». *Le raisonnement vise à montrer que c'est le poète qui a un rôle actif, créatif*, tandis que le chanteur ou le récitant est un simple exécutant ; par la même, la composition du poème se trouve dissociée de sa mise en musique<sup>855</sup>.

Riconosciamo il ruolo “*actif*” e “*créatif*” del poeta nell'atto della creazione. In questa concezione popolare musica e poesia non solo coabitano, ma sono in un certo senso co-generate. Attraverso l'indagine intorno a *u versu*, prendiamo in esame il *cantu in paghjella*, una forma di canto polifonico che si articola, giustappunto, in tre voci. In via preliminare, è necessario riportare una riflessione di Raimo, di estremo interesse e pertinenza poiché mette immediatamente in relazione due elementi:

---

<sup>854</sup> Che si posano sulla già citata concezione di *canzone*, argomentata da Rosier-Catach (2011: 273): «Dans le chap. II VIII.5, la question est posée de savoir si la *cantio* est «le fait de forger des mots harmonisés en musique» ou le fait de moduler, de chanter ces mots (*modulatio*). Dante répond que souvent on appelle *canzone* les «mots harmonisés en musique» mais que pour sa part il a une acception plus large [...]. Dante définit pourtant ensuite la chanson comme « mots harmonisés à une modulation» (VIII.6) et la stance comme étant destinée à recevoir une mélodie. *Il liait déjà de façon essentielle la poésie à la fois à la rhétorique et à la musique*.

<sup>855</sup> (*DVE* II VIII.2-6). Rosier-Catach 2011: 274.

Nel riferimento alle norme dottrinarie che, nel corso del secolo XIII, riponevano il concetto di perfezione in ogni principio ternario e, di conseguenza, nella supremazia delle combinazioni tripartite, non stupirà trovare nella genesi unitaria delle terzine della *Commedia* tanto la concezione polifonica del coevo *Triplum* (forma compositiva il cui concetto unitario era manifestato dalla sovrapposizione di tre voci), quanto il moderno significato armonico della triade. [...] Rimandando alle tesi sul mondo antico espresse da Curt Sachs, per cui la triade musicale (tecnicamente, intesa come sovrapposizione di tre suoni a distanza di terza) trarrebbe la sua origine dalla nota posta al centro dell'accordo, suggeriscono come il verso centrale nelle terzine del poema dantesco possa talora costituire il fulcro delle concatenazioni ternarie, abbracciando due distinte immagini ritmo-poetiche, laddove il contrasto tra le accentuazioni sillabiche nel susseguirsi dei versi proporrebbe la estrinsecazione di contrapposizioni di tipo polifonico, figurandosi una voce differente per ognuno di essi»<sup>856</sup>.

Constatiamo dunque come la struttura medesima delle terzine dantesche contenga in sé una peculiare dinamica ritmico-poetica “latente”, estrinsecata alla perfezione nella sua “messa in voce” polifonica. Verifichiamo quanto l’interpretazione della *Commedia* in versi corsi dell’*ensemble* polifonico di *A Ricuccata*<sup>857</sup> sia pertinente nel senso più profondo. È ancora Françoise Graziani che esplicita questa profonda relazione tra Dante e la poesia popolare in Corsica, di cui la concezione del *versu* costituisce elemento fondante:

Si può constatare un legame così naturale tra questo terzetto tradizionale [il *cantu in paghjella*] e la terza rima di Dante: un’identità musico-poetica inerente non solo al ritmo, ma anche all’articolazione delle parole nella struttura semantica del verso. [...] Un atto di composizione attento a immaginare un accordo tra il testo e il verso. I cantori corsi chiamano *versu*, all’uso medioevale, *versus*, non il testo, ma propriamente l’interpretazione musicale del testo poetico, cioè tanto la modulazione ritmica di un genere musicale, quanto lo stile performativo di ogni cantore nell’interpretare una tradizione tanto libera quanto codificata, ma mai costretta. [...] La poetica dantesca si può paragonare a questo modo performativo di recitar cantando<sup>858</sup>.

In questo passaggio risulta dunque chiaro come l’interpretazione della *Commedia in paghjella* da parte degli artisti di *A Ricuccata* vada a ricomporre un ordito che sembrava stracciato: una trama laddove la poesia e la musica nascono nel medesimo istante e non in momenti separati. Si tratta di un retaggio che testimonia la profonda comprensione che – in questo caso – la Corsica e la sua cultura popolare hanno esperito dell’opera di Dante

---

<sup>856</sup> Raimo 2011: 48- 9. Cfr. Macchiarella 2011.

<sup>857</sup> Maggiori informazioni sono reperibili al seguente link: <http://www.a-ricuccata.com/dante-in-paghjella>

<sup>858</sup> Graziani Françoise, «Ricorditi, lettore: un canto per la transumanza (Purgatorio XVII ~ con canti còrsi)» Lugano, 2013, *Ivi*.

Alighieri, sedimentata e “vissuta” dalla cultura popolare corsa durante il lungo scorrere dei secoli, e che possono ora aiutare a trasmettere.

Si tratta inoltre di uno di quegli esempi in cui il paradigma colto-popolare non segue l’indirizzo che siamo soliti considerare erroneamente come assodato: dal primo al secondo; è infatti la cultura “popolare” (informale e non istituzionale, incarnata piuttosto che teorizzata, trasmessa, esperita collettivamente piuttosto che messa a punto in modo astratto) e il modo particolare in cui questa assimila e riproduce nozioni e concetti della cultura *culta* che ci consente qui di comprendere ed esperire più da vicino il legame tra poesia e musica.

È tramite, infine, questa concezione di *versu*, tutta popolare e isolana, che si ricompono la frattura tra poesia e voce, laddove poesia e canto coesistono in un’unica unità di senso. Analogamente, è in questa medesima condizione che consiste la straordinaria contemporaneità di Dante Alighieri e della sua opera, che viene in questo modo ritrovata e rimessa “in voce” dai cantori in *paghjella*. Un’ulteriore riprova di quanto argomentato da Sermoni e Graziani è rintracciabile in Raimo, poiché:

Il *De Vulgari* mette chiaramente in evidenza l’assioma caro al poeta Dante: i versi sono musica. Ovverossia, secondo la tradizione greca (e popolare), i componimenti poetici, essendo primariamente ritmo, sono musica già in sé stessi, dacché la poesia diventa musica nel momento in cui deve organizzare i suoni, ovvero i fonemi, facendo risaltare il potenziale emotivo ed emozionale racchiuso nell’animo umano nel momento della loro ideazione [...]. In conseguenza, per Dante, giacché il verso è già di per sé musicale, armonizzarlo poteva voler dire mandarne ad effetto l’intimo contenuto semantico<sup>859</sup>.

“L’intimo contenuto semantico” necessita proprio della musica o della sua messa in voce per essere adeguatamente espresso e il suo senso sprigionato. Françoise Graziani argomenta in merito:

---

<sup>859</sup> Raimo 2011: 47. A questo proposito, è pertinente e interessante la riflessione di Valéry, riportata da Bologna (2022: 111): «In una pagina di eccezionale intensità Paul Valéry ha descritto l’insorgere del pensiero poetante mentre sgorga quasi inconsciamente da un ossessivo ritmo interiore: “Je me suis trouvé un jour obsédé par un rythme, qui se fit tout à coup très sensible à mon esprit, après un temps pendant lequel je n’avais qu’une demi-conscience de cette activité *latérale*. Ce rythme s’imposait à moi, avec une sorte d’exigence. Il me semblait qu’il voulût prendre un corps, arriver à la perfection de l’être. Même il ne pouvait devenir, plus net à ma conscience qu’en empruntant ou assimilant en quelque sorte des éléments *dicibles*, des syllabes, des mots, et ces syllabes, et ces mots étaient sans doute, à ce point de la formation, déterminés par leur valeur et leurs attractions musicales. C’était là un état d’ébauche, un état enfantin, dans lequel la forme et la matière se distinguaient peu l’une de l’autre, la forme rythmique constituant à ce moment l’unique condition d’admission – d’émission. Telle fut la deuxième approximation, la première étant constituée par le rythme nu, la percussion pur et simple. Il arriva ensuite que, par une sorte d’éveil de la conscience ou d’extension assez brusque de son domaine [...] il se produisit une substitution des syllabes et des mots provisoirement appelés et qu’un certain *vers* initial se trouva non seulement tout fait, mais m’apparut comme impossible à modifier, comme l’effet d’une nécessité. Mais ce *vers* à son tour exigeait une suite musicale et logique”».

Il fatto è che Dante ha suggerito lui stesso un[*o*] stretto rapporto tra poesia e musica, quando vuole provare teoricamente la dignità della *canzone* in lingua volgare. È dunque questa teoria che ora voglio ricordare rapidamente, riferendola arbitrariamente – ma forse non senza qualche logica interna – a quella pratica polifonica [al canto in *paghjella*]. [...] La struttura retorica della *Commedia* [...] si concorda con la sua definizione [della poesia] formulata nel *De Vulgari Eloquentia* [...]: «*nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita*»<sup>860</sup>. L'interpretazione polifonica dei versi danteschi ci porta a intendere questa definizione in senso letterale, dando che la musica ci fa piuttosto sentire il senso, che illustrarlo o accompagnarlo. La musica qui non è un'aggiunta, ma un rivelatore della potenza di suggerimento delle similitudini e dei rapporti armonici tra voci e immagini. La retorica si deve intendere qui in senso poetico, cioè come un insieme di procedimenti appropriati per dire ciò che dice Dante nel Paradiso «*significar per verba non si poria*», cioè le figure, metafore, allegorie, similitudini e altrettante figure [...] che fanno risuonare altrimenti le parole udite»<sup>861</sup>.

La giuntura tra testo e suono, tra parola scritta e vocalità sembra a questo punto un elemento fondativo sia della poetica dantesca che della poetica popolare e tradizionale corsa, che il termine *versu*, al suo interno, incorpora.

### 6.3.2. «*Maestri della voce, maestri del tempo*»<sup>862</sup>»

Tramite la concezione dantesca della poesia e attraverso l'esegesi sermontiana dell'opera, stiamo cercando di analizzare la centralità dell'elemento fonico e acustico della parola e – di conseguenza – della dimensione attiva e performativa del *fare* poesia, nei termini che stiamo qui esaminando. Paul Zumthor (1984: 61) ricordava come «chi sia del tutto immerso nella mentalità tipografica non pensa alle parole come suono, cioè come eventi, e dunque dotate di potere». Quest'affermazione costituisce il punto di partenza di quanto stiamo cercando di esperire, in quanto:

le pratiche della poesia improvvisata portano in primo piano, mettendola in gran rilievo, la sonorità della parola. Un suono a cui la nostra cultura dominante, visivo-grafico-centrica, rivolge poca o nessuna attenzione, che contribuisce a rinforzare e qualificare le specificità, le sfumature di significato della parola nella concreta realtà della comunicazione interpersonale. È attraverso il suono, l'intonazione, che le parole, nel loro continuo trasformarsi, acquisiscono senso nell'ambito dei contesti interattivi, secondo meccanismi [che] mortificati dai processi di

---

<sup>860</sup> Riportato anche da Raimo, che include la sua traduzione: «“si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita” [solo che direttamente si consideri che cosa è poesia: nient'altro che creazione fantastica espressa secondo le norme della retorica e della musicalità]». [*De Vulgari Eloquentia* CAP IV, 2.3], in Raimo 2011: 46.

<sup>861</sup> Graziani F. 2013, da 10:00 a 15:00.

<sup>862</sup> Espressione ripresa da Agamennone 1999: 139.

oggettivizzazione della scrittura o di altre forme di fissazione della parola, [...] vengono invece solitamente sublimati nel gioco dell'improvvisare versi<sup>863</sup>.

Oltre alla valenza sonora e fonica della parola – intesa come produttrice di effetto tanto in chi la emette e quanto presso chi la riceve, facendola risuonare – emerge dunque la peculiare implicazione del posizionamento, della “risposta” che un individuo attua in relazione ad una complessa rete di agenti interni ed esterni, poiché:

Nell'esperienza dei poeti, l'intonazione cantata qualifica numerosi automatismi corporei e mentali connessi all'esecuzione (respirazione, circolazione, battito cardiaco, etc.) che si modificano profondamente rispetto alle condizioni abituali: inoltre, lo stesso poeta è indotto a espandere la propria presenza nell'ambiente dell'esecuzione, in maniera da qualificare il più possibile la propria proposta, e impegnare al massimo la risposta percettiva dei destinatari<sup>864</sup>.

In quest'ottica, è essenziale interrogarsi su come il dispositivo fonico-vocale interagisca e “giochi” con questi determinati fattori. D'altronde:

L'abitudine irrinunciabile dei poeti [...] a cantare all'improvviso la loro invenzione poetica – in un'opera che non si avvale della scrittura, e si affida, invece, alla voce e al canto come mezzi esclusivi di diffusione – rinvia a un altro orizzonte, che rivela radici molto profonde nella storia culturale europea<sup>865</sup>.

Non si tratta dunque di un'eccezione, cantare la poesia, quanto piuttosto della cornice di riferimento che per lunghissimo tempo ne ha reso possibile l'esecuzione e, appunto, la risonanza ed una pressoché ininterrotta trasmissione, favorita indubbiamente – come ampiamente dimostrato – dal ruolo della produzione a stampa di certa letteratura di *colportage*. Riscontriamo propriamente questa coincidenza nel già argomentato concetto di *versu*, il quale racchiude in sé un certo senso di creazione poetica, connaturato all'emissione vocale e anzi melodica. Rinnoviamo allora l'interrogativo: perché si canta, la poesia? Innanzitutto, perché:

un testo espresso mediante il *canto* produce un senso più ampio rispetto a quanto si avrebbe se lo stesso fosse espresso tramite il *parlato* [...]. Il senso, nel canto, si definisce lungo una traiettoria avvolgente, tale da sollecitare profondamente la sfera emotiva di

---

<sup>863</sup> Macchiarella, in Caocci e Macchiarella 2011: 76.

<sup>864</sup> Agamennone 1999: 145.

<sup>865</sup> Agamennone 1999: 139.

chi accoglie il messaggio; nel parlato, invece, la direzione del senso appare più nettamente orientata, lineare e orizzontale, contrariamente alla proiezione sferica, che sembra connotare l'azione del canto.

Oltre a questa caratteristica di tipo relazionale, emotivo, percettivo, lo stesso autore descrive un ulteriore elemento, forse ancora più decisivo che possiamo considerare comune all'ottava rima e al *chjam 'è rispondi*:

L'ottava rima si canta perché l'intonazione cantata, vale a dire la melodia del canto, consente agli improvvisatori una più efficace condotta dell'*essere sul tempo*, dell'inventare versi all'improvviso, in un arco temporale chiuso, che deve cioè concludersi entro un orizzonte d'attesa largamente condiviso, nelle circostanze dell'esecuzione dal vivo. In questa prospettiva, si può largamente ritenere che sia, appunto, proprio l'intonazione cantata a consentire di delineare lo scenario, l'ambiente, il tempo, la cornice emozionale della performance<sup>866</sup>.

È quindi il fattore prettamente sonoro, nell'improvvisazione poetica dialogica, a costituire a pieno titolo il vincolo relazionale, espressivo e performativo che innesca ed alimenta la poesia cantata. Ancora più dell'obbligo formale della ripresa della rima – che, come abbiamo visto, non costituisce elemento principale, quanto piuttosto segno di elevata codificazione di una pratica precisa – è l'intonazione cantata che, dischiudendo una dimensione performativa, vincola i poeti ed ascoltatori in una reciproca collaborazione, li incoraggia nella ricerca di qualità del *dire*, in quanto *fare poetico*, così come li sollecita nel valorizzare la propria *grana della voce*. Infatti:

Il filo rosso che orienta la cooperazione è proprio il canto, poiché mette in traino i due contendenti, e consente un collegamento efficace fra questi due ascoltatori; nello stesso tempo, proprio perché nel canto la voce assume la sua fisionomia individuale - propria e specifica di ogni poeta – l'intonazione cantata [...] consente un più efficace dispiegamento di mezzi *offensivi*, tipici dell'azione individuale di ogni poeta, al fine di prevalere nella competizione. Il canto e la melodia, dunque, con alcuni tratti formali condivisi, pur se in profili fortemente individualizzati, costituiscono il veicolo comune su cui *viaggiano*, insieme, sia i poeti momentaneamente impegnati nel contrasto [...] che il pubblico degli ascoltatori, vigile e costante testimone, e giudice ultimo, del confronto<sup>867</sup>.

Questo vincolo sonoro, oltre a stabilire una relazione indissolubile tra di due (o più) improvvisatori, salda in egual modo l'agire poetico improvvisato con gli ascoltatori presenti,

---

<sup>866</sup> Agamennone 1999: 143.

<sup>867</sup> Agamennone 1999: 147.

determinandone così un condiviso *orizzonte d'attesa*. Di eccezionale interesse l'argomentazione di Agamennone, che ci aiuta a cogliere la dimensione puramente performativa dell'agire poetico improvvisato nelle sue implicazioni tanto individuali che collettive:

Nella performance individuale l'intonazione cantata può essere intesa, ancora, come una procedura per piegare e addomesticare il tempo dell'invenzione poetica, disporre in un arco formale condiviso le immagini desunte dal proprio repertorio poetico personale – e tuttavia subordinate a obblighi imposti dall'esterno – e tenere, nello stesso tempo, agganciato il pubblico degli ascoltatori. Si tratta, in fin dei conti, di occupare poco più che un minuto di orologio, un frammento molto breve, che tuttavia costituisce una qualificata porzione di tempo più ampio: è il tempo della performance, con tutti i suoi connotati convenzionali e rituali. L'intonazione cantata, perciò, costituisce uno strumento per imbrigliare il tempo, in una cornice cerimoniale, che possa ospitare l'invenzione poetica, assecondandone la realizzazione estemporanea, e soddisfare l'orizzonte di attesa del pubblico<sup>868</sup>.

Si tratta della medesima prospettiva evidenziata da Santucci in precedenza, emergente dall'analisi dell'espressione che in corso si attribuisce alla poesia improvvisata - *chjam'è rispondi* -, in quanto «l'expression contient une attente<sup>869</sup>», tanto nei confronti dei poeti quanto degli ascoltatori. In approfondimento ulteriore:

L'intonazione cantata, il traino che tiene insieme i competitori cooperanti è [...] il vettore che avvince il pubblico degli ascoltatori ai due contendenti, al flusso di immagini generate nella loro invenzione poetica. Il canto, così, produce una segnaletica acustica complementare, che integra isofonie (rime, etc.) e misure della stanza [...], si combina e sovrappone a esse, e orienta la percezione degli ascoltatori, li guida nell'identificazione dei versi durante il flusso inarrestabile [precisando che] la percezione di un testo improvvisato non è una percezione discreta [...bensi] di tipo panoramico<sup>870</sup>.

Seppur con un assetto metrico differente, riteniamo che le dinamiche qui descritte da Agamennone pertinenti all'improvvisazione in ottava rima siano vevoli anche per il *chjam'è rispondi*, in quanto la dinamica interna e relazionale con gli ascoltatori è la medesima. In egual modo, ogni *filare* ha un suo specifico andamento melodico, fornendo

---

<sup>868</sup> Agamennone 1999: 159-60.

<sup>869</sup> (Santucci 2022: 298). L'autrice argomenta ancora, significativamente (2022: 299): «L'attente en tant que source d'inspiration crée la réciprocité, permet la promotion mutuelle afin de relever le défi de l'improvisation, donne le temps de sonder l'environnement pour à la fois en faire un "co-constructeur" et préparer la fonction phatique du chant. Le concept "d'émergence collaborative" lève un peu le voile sur ces interrogations».

<sup>870</sup> Agamennone 1999: 147.



incontrovertibili segnali di tipo acustico tanto al “collega” poeta quanto all’ascoltatore accorto.

Peraltro, l’andamento del canto degli improvvisatori, sia in Corsica che in Centro Italia, è indubitabilmente sillabico, laddove

la melodia [...] associa ogni sillaba del verso a un solo suono. [...] Si tratta di] una condizione che lega indissolubilmente le parole al canto, e conferma l’appartenenza dell’ottava rima a quelle forme di poesia in cui [...] il *logos* (discorso) prevale sul *melos* (canto spiegato e vocalizzato)<sup>871</sup>.

Al netto di una serie di condizionamenti esterni e comportamenti condivisi – perlopiù indotti dall’assetto metrico e dalle circostanze proprie dell’improvvisazione –, intorno allo sviluppo canoro dell’ottava quanto della *strufata* si sviluppano scelte e posizionamenti assai variegati, che possono denotare ulteriori elementi soggiacenti. Lungi dal considerare la prassi improvvisativa nei termini di “canto popolare”, concezione che sottintende una sostanziale sovrapposibilità di esecutori di un repertorio dato, quasi come se i singoli individui altro non fossero che meri esecutori e riproduttori di una “cultura” intesa come insieme unico e reificato, l’analisi dell’intonazione cantata nell’ambito poetico-improvvisativo denota – al contrario – un’accentuata personalizzazione dei tratti del canto. Senza dubbio, si possono rintracciare

varie ricorrenze nelle performance di singoli esecutori anche se queste non concorrono a definire dei precisi modelli melodici – nel senso comunemente dato all’espressione in musicologia: di fatto, le esecuzioni di un medesimo cantore manifestano solamente una sorta di “aria di famiglia” comune, mentre rivelano espressività musicali alquanto diverse tra loro, spesso imprevedibili. Anche nel caso di [...] pratiche di poesia improvvisata con tracciati musicali relativamente più stabili – come nel *chjam’è rispondi* corso – una minuziosa analisi rivela tratti di estrema variabilità per molti aspetti imprevedibile, nell’articolazione dei seguenti passaggi di tipo ornamentale, ma anche nell’adozione di micro-intervalli o di intervalli non temperati volutamente ricercati come tratti caratterizzanti<sup>872</sup>.

Infatti, possiamo riconoscere notevoli differenze – pur mantenendosi all’interno dell’“aria di famiglia” sopracitata – per esempio, tra *u versu* di Cristofanu Limongi, fortemente melismatico, e quello di Ghjuvan Petru Ristori, maggiormente cadenzato e “quadrato”<sup>873</sup>. Nello stesso modo, sono lampanti le differenze fra i due profili melodici

---

<sup>871</sup> Agamennone 1999: 148.

<sup>872</sup> Macchiarella, in Caocci e Macchiarella 2011: 79

<sup>873</sup> Una disamina approfondita del *versu* di alcuni improvvisatori in ambito corso è fornita da Santucci (2022: 138-51).

analizzati da Agamennone (1999: 146), emerse dalla comparazione del canto dei poeti Edilio Romanelli e Felice Tazzini. La notazione su partitura delle due linee melodiche nel dipanarsi della *stanza* viene riportata nel testo a guisa d'esempio, e le differenze sono tali «da apparire evidentissime persino a occhio, sul pentagramma». Questo secondo caso, peraltro, è in buona parte propedeutico per una comprensione *a volo d'uccello* delle differenze su scala regionale, laddove i poeti toscani, i laziali e i “sabino-abruzzesi” hanno maturato cifre melodiche altamente riconoscibili persino da un ascoltatore occasionale. A sua volta, questo esempio ci può ricondurre ai già citati versi *pievani*, come *u versu orezzincu, rusincu, balaninu...* etc. in una simbiosi canto-*microrégion* di estrema complessità, le cui implicazioni sono state già esaminate, per esempio, da Macchiarella (2011, 2018). Tutti questi esempi, tuttavia, non devono esaurire l'*agency* soggettiva di ciascun poeta o cantore, la cui individualità non può essere in nessun caso messa tra parentesi. Come ci informa ancora una volta Ignazio Macchiarella «approfondire lo studio del canto improvvisato [...] significa soprattutto occuparsi di specifiche singolarità creative, di scelte individuali nell'intrecciare parole e musica<sup>874</sup>». Si delinea quindi un affresco canoro a prima vista omogeneo, ma molto variegato dopo una minuziosa analisi e un attento ascolto.

Ciascun poeta improvvisatore, nel suo percorso di avvicinamento-apprendistato-maturità, dopo una prima fase di sostanziale imitazione del canto dei “colleghi” più prossimi, tenterà di elaborare una sua propria cifra melodica. Questa deve essere efficace sul piano dell'emissione vocale, in accordo con l'*ambitus* ed il timbro del soggetto, e altresì tale da consentirgli di “tenere la voce” mentre elabora il pensiero nell'atto dell'improvvisazione; così come – in ultima istanza – deve conferirgli quel tanto di specificità acustico-melodica al fine di una pressoché immediata riconoscibilità in seno alla cerchia di colleghi e ascoltatori. È elemento assodato infatti che:

L'intonazione cantata definisce l'identità personale dei poeti: costoro si manifestano, rivelano la loro individualità, anche con la voce, e attraverso il profilo melodico del loro canto, in maniera tale da consentire un'identificazione certa<sup>875</sup>.

Ciascun “modo di cantare”, inserito in un’“area di famiglia” ma al tempo stesso fortemente personalizzato, deve permettere all'improvvisatore di mettere in atto il suo repertorio di “strategie” e tecniche puramente improvvisative e mnemoniche, quand'anche gestuali e corporee. Quest'insieme di dispositivi “tradisce” il poeta nella sua irrimediabile

---

<sup>874</sup> Macchiarella, in Caocci e Macchiarella 2011: 79.

<sup>875</sup> Agamennone 1999: 147.

unicità, fondendo in maniera profonda un corpo alla sua propria voce nell'atto d'improvvisare:

le scelte musicali realizzate nell'atto performativo sono qualcosa di più di un'immateriale successione di suoni transitori in cui si riconoscono delle strutture di articolazione melodica: i poeti sono tutt'uno con i suoni che producono, sono dei corpi sonori (con termine tecnico in inglese *soundful bodies*<sup>876</sup>), rivelano, grazie alle duttilità previste dal dispositivo poetico, se stessi, la loro unicità creativa nel proporre contenuti poetico - argomentativi "sempre nuovi" (nel senso particolare che ha l'aggettivo nel caso della poesia improvvisata [...] plasmandoli con emissioni vocali a modo loro "sempre nuove", in cui riproposizioni a riproposizioni di stilemi melodici si giustappongono passaggi imprevedibili, frutto del sapersi adattare alla concretezza del momento esecutivo<sup>877</sup>).

#### Detto altrimenti:

Ciascun dispositivo concede agli esecutori più o meno ampi, comunque considerevoli, margini di libertà sulla base di regole condivise ed in rapporto a delle aspettative da parte degli ascoltatori. Tali margini, mai rigidi e prefissati nel tempo, soggetti a variazioni a seconda degli scenari esecutivi (vale a dire delle situazioni di interazione poeti/ascoltatori), garantiscono i forti processi di personalizzazione che costituiscono un aspetto sicuramente preminente nelle pratiche poetiche qui in questione, rappresentando l'essenza della sfida/confronto che le anima ed attraverso cui si realizzano delle complesse costruzioni di senso, il fulcro delle operazioni interpretative degli ascoltatori, di un intenso discorrere che vivifica continuamente la tradizione. Come (e per molti versi più di) altre espressioni legate alla trasmissione orale, infatti, i dispositivi della poesia improvvisata favoriscono soprattutto il manifestarsi di esistenze individuali: ciascun poeta è unico perché rivela non solo un modo peculiare di combinare le parole e i suoni, ma anche una unicità nell'interpretare e condurre la "ritualità della sfida", nello stare sul palco, interagire con il pubblico e così via<sup>878</sup>.

In definitiva, pur in un orizzonte condiviso che rende possibile il perpetuarsi di qualsivoglia pratica culturale, ciascun interprete è portatore di un determinato e specifico "situarsi" nel contesto nel quale opera, riflesso della sua inesauribile *agentività*. Intrattiene pertanto una certa relazione con il passato e con la "tradizione", spesso ambivalente, ma è altresì agente di specifici intenti, esplicitamente programmatici o contingenti, che influenzano costantemente la prassi improvvisativa. Nella prossima sezione tenteremo,

---

<sup>876</sup> L'autore si riferisce al concetto coniato da John Blacking (1973).

<sup>877</sup> Macchiarella 2011: 79.

<sup>878</sup> Macchiarella, in Caocci e Macchiarella 2011. E aggiunge: «Tale manifestarsi di individualità, su un altro versante, riguarda anche gli ascoltatori e il loro diverso protagonismo nell'interazione con i performer, nell'operare per la diffusione, la "salvaguardia della tradizione", e via dicendo».

pertanto, di mettere a fuoco alcuni elementi di primaria importanza che coinvolgono i protagonisti della pratica; elementi intesi come “nodi critici” in seno alle prassi improvvisative, e individuati altrettanto come snodi cruciali del presente e del futuro di queste pratiche di cantare improvvisando.



**PARTE III**

**NODI CRITICI, MESSA A PUNTO**

**E ALCUNE PROPOSTE**

## 7. La “questione corsa” in ambito linguistico: tratti salienti

Come sovente ricordato nel corso di questo elaborato, la Corsica, per lunghissima parte della sua storia, ha fatto parte della composita area politico-culturale dell’Italia preunitaria. Il periodo “pisano” antecedente alla battaglia della Meloria (1073-1284), e i lunghi e tormentati secoli sotto la dominazione della “Superba” (1284-1755) hanno profondamente informato la cultura isolana su più piani. La sopraggiunta instaurazione della Repubblica fondata da Pasquale Paoli<sup>879</sup> dona all’isola un periodo di sovranità, ma la successiva caduta sancita dalla sconfitta di Ponte Novu (9 maggio 1769), dichiara la definitiva annessione dell’isola nell’insieme francese e, con essa, il lento e controverso processo di assimilazione<sup>880</sup> politico-culturale della società isolana nel contesto continentale francese e francofono. In questo capitolo è necessario, pertanto, mettere a fuoco la complessa relazione che si è instaurata tra l’isola e il continente sul piano specificamente linguistico e

---

<sup>879</sup> Da Nesi (2020: 851-52): «Paoli, Pasquale (Stretta di Morosaglia 1725 – Londra 1807), figlio minore di Giacinto, aveva quattordici anni quando seguì a Napoli il padre in esilio. Qui completò la sua istruzione seguendo le lezioni di Antonio Genovesi; si arruolò nell’esercito napoletano. Rientrò in Corsica nel 1755 e, proclamato generale dell’assemblea di Sant’Antonio della Casabianca, diede inizio alla sua attività politica. Incontrò resistenza da parte di diversi gruppi di avversari, ma riuscì in una pacificazione che gli permise di attuare il suo programma di rinnovamento politico e amministrativo. Governò avvalendosi della Consulta e del Consiglio Supremo, organi di rappresentanza politica, con un piano di riforme innovative che coinvolsero la giustizia, l’economia, la cultura. Bonificò aree paludose, diede impulso all’agricoltura introducendo nuove colture, potenziò la marina mercantile in concorrenza con Genova. Fondò la prima università della Corsica a Corte, città da lui scelta come capitale. Intorno agli anni Sessanta passò alla lotta armata contro il dominio di Genova. Quando Genova chiese aiuto alla Francia Paoli, sostenendo il diritto dell’isola all’indipendenza, continuò a opporre una forte resistenza. Nonostante l’appoggio del Regno d’Inghilterra, Paoli e le sue truppe furono sconfitti dai francesi nelle battaglie di Borgo 1768 e di Pontenovo (1769). Paoli lasciò l’isola per andare a Londra e rientrò dopo la Rivoluzione francese, ma la riconciliazione con la Francia fu di breve durata e con l’appoggio dell’Inghilterra la resistenza continuò. Nel 1764 la Corsica si unì al regno britannico e fu emanata una nuova costituzione. Dopo Pontenovo, Paoli, su invito di Giorgio III, si ritirò a Londra, dove divise la sua vita fra gli studi e l’aiuto agli esuli corsi [...]».

<sup>880</sup> Per esempio, Alexandra Jaffe descrive tale processo come «language shift» (2015: 165-66): «Corsica has experienced a sharp decline in the number of minority-language speakers—glossed as ‘language shift’—as well as a language revitalization movement that has gained momentum over the last three decades. Language shift from Corsican to French took place fairly rapidly in the period between 1920 and 1960. Schools were powerful vectors of sociolinguistic change, both with the language ideologies they conveyed and the opportunities they offered. Like schoolchildren in other minority-speaking regions of France, Corsican schoolchildren were taught that French was the language of superior reason, elegance, moral, and civic virtue, and that the minority language was a worthless ‘patois’ (Jaffe 1999). French was also a genuine tool of upward mobility and many Corsicans learned French and joined the civil and colonial services in droves, living and working on the mainland and in the French colonies. There, many of them met and married non-Corsicans and lived and worked primarily in French. Both on and off the island, French started replacing Corsican as the dominant language of young people, to such an extent that by the mid 1960s, many young Corsicans either did not speak it or did not speak it well. It was starting at this moment—in the context of social movements across Europe—that young Corsican intellectuals began to frame this language shift as ‘loss’ and to militate for the defense and promotion of the Corsican language».

culturale. Sebbene si tratti di un argomento particolarmente delicato, che costituisce tutt'oggi «l'objet de débat d'une virulence parfois disproportionnée par rapport aux enjeux» (Arrighi 2002: 123), tale approfondimento è necessario in quanto, indagando una prassi di parola cantata che s'intreccia in profondità con la poesia popolare e *culta*, tanto "locale" quanto allogena, costituisce un elemento di essenziale importanza. Specialmente se consideriamo che, anche nel contesto odierno, il tessuto socioculturale isolano è percorso da una dinamica che alcuni attori hanno definito «conflitto linguistico», come vedremo in seguito. Nondimeno, si tratta di un elemento che convoglia a sé numerosi "nodi critici", complessi *enjeux* inerenti alla cultura corsa odierna e del passato, ripercuotendosi inevitabilmente sulla prassi di canto improvvisato in *chjam 'è rispondi*. Vedremo quanto in profondità questi due elementi – la lingua e il canto improvvisato – siano legati vicendevolmente.

## 7.1. Dinamiche storiche

### 7.1.1. Il contesto pre-francese: la diglossia corso-toscana

Al fine di delineare i tratti salienti della situazione linguistica che la Corsica ha portato in dote nei primi decenni successivi all'annessione francese possiamo consultare e riportare un estratto dell'importante opera di Pascal Marchetti (1989). Marchetti, infatti, delineando la politica linguistica attuata sull'isola durante il periodo rivoluzionario, ci dona uno spaccato della situazione del periodo, ma specialmente del precipuo sfondo che caratterizzava da secoli il contesto corso sul piano propriamente linguistico e culturale:

en ce que concerne la politique linguistique à l'égard de la Corse pendant la période révolutionnaire, il sera bon de préciser d'abord les points suivants : 1°) quand la Révolution éclate à Paris, il y a à peine vingt ans que la Corse dépend politiquement de la France (elle ne sera d'ailleurs proclamée « partie intégrante de l'Empire français » que le 30 novembre 1789), [...]. Il n'y a donc, en étendu sociale ni en profondeur, aucune imprégnation linguistique française, même pas – à la différence des provinces de plus ancien rattachement – dans la bourgeoisie. L'île est alors un bloc non-francophone inentamé<sup>881</sup>.

Adottando una prospettiva analoga, un altro storico della situazione linguistica in Corsica, Jean-Marie Arrighi, si esprime così:

---

<sup>881</sup> Marchetti 1989: 105.



De la chute de l'Empire romain à la conquête française, la Corse se trouve dans un monde « italien » qui ne correspond pas à un Etat, mais à une unité géographique, culturelle et linguistique (la « *lingua del sì* » de Dante)<sup>882</sup>.

Arrighi avvalora la secolare persistenza di un contesto geografico, culturale e linguistico condiviso, sufficientemente affine ed omogeneo da costituire un'unità di riconoscimento. Si tratta, in altre parole, di una vasta area di influenza caratterizzata da una fitta rete di relazioni in entrata e uscita dall'isola verso la *Terraferma*, e viceversa, come ampiamente argomentato nel corso dell'elaborato. A questo proposito, ancora Arrighi sostiene che:

Durant la période médiévale, on doit considérer que l'ensemble Toscane-Corse-Nord de la Sardaigne constitue un tout, en relation constante. [Infatti] dans la période où les flottes arabes dominent la Méditerranée, la Sardaigne, plus isolée, s'organise de façon autonome tandis que la Corse est défendue par le marquis de Toscane, qui s'intitule d'ailleurs *defensor* ou *tutor Corsicae*<sup>883</sup>.

Benché un'analisi approfondita di questo periodo storico non sia obiettivo del lavoro qui sviluppato, si può altresì affermare che la relazione centro-periferia instaurata tra la Repubblica di Pisa e l'isola tirrenica non fosse connotata in termini propriamente egemonici o da una spiccata subalternità politico-economica<sup>884</sup>. Nell'ottica di una comprensione delle dinamiche che questo periodo alimenta, e che saranno decisive per i futuri cambiamenti di ordine linguistico-culturale in Corsica, è esplicativo il commento di Toso:

Certo questa fase, un po' ottimisticamente descritta da alcuni storici come una sorta di epoca d'oro, caratterizzata per la Corsica da un inedito e mai più raggiunto progresso materiale e civile, coincide storicamente col processo di formazione e stabilizzazione del panorama linguistico dell'isola, quale comincia però a delinearsi attraverso le fonti soltanto in epoca successiva; ma può essere rischioso - ed è forse inopportuno - tentare di scomporre meccanicamente gli esiti della dialettalità corsa quali ci sono noti in sincronia, in una fase "pre-pisana" e in una fase "pisana", nella quale i caratteri di una toscanità destinata ben presto a diventare "arcaica" si sarebbero diffusi nell'isola; anche perché il rapporto di adstrato con la Toscana (per tacere del

---

<sup>882</sup> Arrighi 2002: 49.

<sup>883</sup> Arrighi 2002: 43. A questo proposito Toso (2003: 75-6): «Vero è peraltro che la precoce presenza politico-amministrativa pisana, associandosi alle ben note vicende giurisdizionali della chiesa corsa, dovette avere, nella storia della divergenza cismontano-oltremontano, un ruolo dirompente, che contribuisce a spiegare molti aspetti della distribuzione attuale delle varietà linguistiche interne all'isola».

<sup>884</sup> Come sostiene Arrighi (2002: 42-3): «Il serait erroné cependant de considérer ce lien comme une simple domination, et ces relations comme à sens unique [...] et que] les influences ne vont pas toujours dans le même sens, comme d'ailleurs les déplacements de populations».

superstrato rappresentato dall'italiano letterario, sul quale dovremo ritornare) si protrarrà senza apprezzabili soluzioni di continuità negli oltre quattrocentocinquanta anni di amministrazione genovese [...]»<sup>885</sup>.

Nonostante la lingua genovese fosse legiferante specialmente nelle piazzeforti costiere, come Calvi e Bonifacio<sup>886</sup> - Bastia fa parzialmente eccezione in ragione della sua estrema contiguità con Livorno - il ceto notabile ed ecclesiale isolano continuerà perlopiù a comunicare ufficialmente con questo mezzo linguistico, considerato il più prossimo ed efficace. Se consideriamo che la vicina lingua toscana aveva già raggiunto un importante prestigio in ambito peninsulare, per un Corso affidarsi a tale lingua presentava subito numerosi vantaggi, oltreché un'immediatezza d'impiego quasi sconosciuta ad analoghi dialetti italiani ben più distanti in partenza dalla lingua delle Tre Corone. Riportiamo ancora Fiorenzo Toso, il cui contributo è esplicativo in tal senso:

Il *continuum* dialettale risulta così verificabile attraverso le concordanze che legano la Corsica alle parlate dell'arcipelago - e attraverso di esse del continente - toscano, da un lato, e della Sardegna settentrionale dall'altro; la partecipazione precoce e continua dell'isola a un contesto più ampio di circolazione linguistica - oltre che culturale, politica, economica, commerciale - resta per di più comprovata dalla sovrapposizione di una "toscanità" più recente sugli strati arcaici della latinità corsa, e poi dall'influsso, prevalentemente lessicale (ma non solo), genovese<sup>887</sup>;

Peraltro, il rapporto che gli isolani intrattenevano nei confronti della lingua "egemonica" o – meglio – veicolare, non aveva carattere di imposizione; come ci conferma ancora una volta Arrighi, «tout ce qui a un caractère officiel est exprimé en italien, sans que

---

<sup>885</sup> Toso 2003: 76.

<sup>886</sup> Arrighi (2002: 45) sostiene infatti che: «l'installation de colonies venues de Ligurie a eu une influence linguistique [et, en effet,] : on n'a d'abord parlé que génois dans toutes les villes côtières (« présides »), d'où les Corses étaient exclus. Cette langue est encore vivante à Bonifacio. A Ajaccio, Bastia ou Calvi, l'arrivée massive d'une population de l'intérieur l'a effacé, même si on en repère quelques traces dans les parlers urbaines». L'insediamento genovese era infatti legato prevalentemente al controllo costiero in un'ottica economico-politica, di chiara intenzione strategica, più che di "penetrazione" (nel linguaggio di Bottiglioni) e "sfera d'influenza" nell'entroterra isolano. Ce ne fornisce una riprova, ancora una volta, Fiorenzo Toso (2003: 76), il cui contributo alla comprensione di questo aspetto è fondamentale: «A sua volta, l'interferenza genovese risale a ben prima della radicale soluzione del conflitto con Pisa alla Meloria, nel 1284. La fondazione della città-stato di Bonifacio, all'estremità meridionale dell'isola, segna così, verso il 1195 (Cancellieri 1997), una tappa importante di una penetrazione politica ed economica che soddisfa esigenze di ampio respiro: il controllo dell'isola e del resto condizione essenziale per garantire alla Repubblica il pieno accesso alle grandi rotte commerciali del Mediterraneo, e Genova sarà fatalmente "condannata" a possedere la Corsica fino a quando il suo porto ambirà a proporsi come nodo centrale di una rete mercantile di rilievo globale; costrizione che non esclude tentativi di rendere redditizia una presenza messa in discussione da attori internazionali quali Aragona, Turchia, Francia e da ultimo l'Inghilterra, tutti variamente interessati alla posizione strategica dell'isola e tutti in vario modo coinvolti nel clima di endemico ribellismo e di accese contrapposizioni interne che caratterizza la storia corsa fino al sec. XVIII». Per indagini specifiche sulla variante bonifacina del ligure, cfr. Dalbera 1987; Toso 2008.

<sup>887</sup> Toso 2003: 73.

cela soit vécu aucunement comme oppressif» (Arrighi 2002: 50). L'idioma toscano ha così costituito per un lunghissimo arco temporale la lingua "veicolare" della popolazione corsa che intratteneva rapporti regolari con l'altra sponda tirrenica. Questo "toscano veicolare", comunicativo ed ufficiale, costituiva probabilmente l'altra faccia della stessa medaglia della cosiddetta "lingua crusca", adottata in ambito poetico-letterario e percepita tanto prestigiosa da un punto di vista "culturale" quanto strategica dal punto di vista economico-commerciale, garantendo di fatto un'immediata inter-comprensione con quel vasto bacino tirrenico da cui la Corsica traeva gran parte dei suoi collegamenti con la *Terraferma*. A ulteriore conferma dell'alto grado di "non-belligeranza" tra il veicolare toscano e le varianti isolate, Tosi sostiene che:

il rapporto di diglossia che si instaura tra corso e toscano soprattutto a partire dal Cinquecento, non pare sostanzialmente diverso da quello che normalmente prevale nelle altre regioni italiane e che vede nella vicina Sardegna il livello alto occupato piuttosto dal catalano o dal castigliano: con la differenza però che in Corsica, per la maggiore vicinanza di esiti, che favorisce in molti casi una sorta di commutabilità immediata tra i due codici, e anche per la stretta rete di relazioni culturali ai più vari livelli, la dialettalità non sembra di fatto percepita come elemento contrastivo potenzialmente in grado di affermare valori culturali e opposizioni idiomatiche spendibili in termini di effettiva caratterizzazione locale o socioletale<sup>888</sup>.

Dobbiamo pertanto assumere che, proprio in ragione di quanto appena esplicitato,

a differenza che in altre regioni d'Italia non nasce quindi in Corsica, se non tardivamente, una letteratura dialettale riflessa secondo la nota categorizzazione crociana, né tanto meno una letteratura regionale portatrice di autonome istanze ideologiche e culturali<sup>889</sup>.

Come ormai assodato, per una comprensione dell'evoluzione della lingua corsa durante il lungo dominio genovese - più volte insidiato tanto da potenze straniere quanto da rivolte interne che ne hanno quasi costantemente messo in questione la sovranità<sup>890</sup> –

---

<sup>888</sup> Toso 2003: 79.

<sup>889</sup> Toso 2003: 79.

<sup>890</sup> Oltre alla narrazione "resistenzialista" circa una strenua e costante "difesa" da parte della popolazione indigena dei confini indubitabili stabiliti dalla geografia isolana, non è solo in direzione della "potenza straniera" che dovremmo approfondire il fenomeno della storia politica in ambito corso. Come suggerisce infatti Toso (2003: 77): «Nella storiografia isolana, la percezione unitaria dello spazio corso come "luogo" di costruzione identitaria ha contribuito non di rado a retrodatare la nascita di un sentimento "nazionale", riducendo ben più complessi fattori di conflittualità interna a una perenne guerra di liberazione contro l'esecrato oppressore. In realtà, l'intervento di Genova si inserisce fin da subito in una logica interna di conflittualità cronica, tra singoli "signori", tra signori e "comuni", tra "comune" e "comune": la Repubblica non attua la regola del divide et impera, semplicemente perché le divisioni sono preesistenti e consustanziali a una società arcaica che riceverà negli statuti del Regno, più volte rinnovati nel 1358, nel 1453 e nel 1571, la prima organizzazione effettiva, non mitica, di uno spazio corso unitariamente definito: né i molti "ribelli" antigenovesi né i molti fautori della Repubblica e del Banco di San Giorgio - che avrà in amministrazione l'isola per lunghi periodi - percepiranno le lotte

dobbiamo riferire di un sostanziale mantenimento dell'idioma toscano nella redazione di testi scritti da parte dell'élite corsa e del clero.

A differenza di quanto espresso generalmente in merito al periodo pisano, il dominio genovese è ricordato e percepito dalla popolazione corsa come altamente conflittuale e più spiccatamente coloniale, la cui eredità linguistica direttamente ligure è stata nondimeno sottovalutata, specialmente in relazione all'impiego settoriale ed altamente specializzato di quest'ultima:

all'attivo di una gestione "coloniale" sicuramente dura, a tratti brutale, sostanzialmente indifferente alle esigenze delle popolazioni locali secondo modalità del resto consuete in tutta l'Europa di antico regime, occorre senz'altro ascrivere una serie di elementi che motivano - tra gli altri - un lascito linguistico troppo spesso sottovalutato<sup>891</sup> [...]. Un contatto linguistico, quello corso-ligure, che si verifica attraverso modalità diverse, in condizioni di adstrato più che di superstrato, per il prestigio di una lingua essenzialmente parlata - ma parlata dai ceti dirigenti e dalle popolazioni urbane -, portatrice di saperi tecnici estranei alla tradizione locale, appresa certamente da quei Corsi, e sono molti, che con l'amministrazione genovese hanno rapporti quotidiani di dipendenza, di collaborazione o di conflitto, per tacere di quelli che, approdati in continente per presidiare i confini montani della Repubblica o i turbolenti bassifondi della metropoli, ritornano all'isola forti di un repertorio plurilingue e vocazionalmente aperto a ogni forma di meticcio e di contaminazione<sup>892</sup>.

In ogni caso, sia Arrighi che Toso concordano sulla persistenza – anche in epoca genovese – del toscano come idioma veicolare, poiché «[l]a langue employée officiellement par la république de Gênes est précisément le toscan, qu'elle a en partie contribué à répandre. Les textes officiels génois sont tous en toscan, même si le dialecte ligurien affleure çà et là» (Arrighi 2002: 45). E Toso:

Su tutto ciò si stende il livello alto dell'ufficialità e della scrittura, che pur con modalità molto diverse rimane fondamentalmente rappresentato, per la Corsica come per la Liguria, prima dal latino medievale, poi dal volgare di impronta toscana, sempre più depurati dagli inserti locali a mano a mano che ci si avvicina all'età moderna e a mano a mano che si risale verso livelli formali raffinati e pratiche artistiche deliberatamente elaborate. Lo "stile" genovese e l'impronta

---

faziose tra Corsi come problema "nazionale", fino al costituirsi, con Pasquale Paoli, di una ragione in grado di accreditare il contenzioso con la Dominante come conflitto tra potenze giuridicamente legittimate».

<sup>891</sup> Lo stesso autore argomenta: «secondo un'ottica interpretativa alla quale non sono estranee né la preoccupazione francese di rappresentare una "corsité" per quanto possibile impermeabile agli influssi peninsulari, né le esigenze nazionalitarie di riscrittura della storia e della cultura isolana secondo la stessa ottica "resistenziale" che nega aprioristicamente il legame osmotico della dialettalità corsa con l'interlocutore toscano, né infine, occorre pur dirla, una conoscenza spesso deficitaria della realtà linguistica ligure da parte di quanti si sono occupati del lessico corso nella storia della sua costruzione e delle sue stratificazioni» Toso 2003: 77-8.

<sup>892</sup> Toso 2003: 78.

linguistica rivierasca caratterizzano molte scritture nate in Corsica da Liguri e persino da Corsi implicati nell'amministrazione civile ed ecclesiastica, ma anche il sostrato locale e variamente riconoscibile, sebbene in maniera meno evidente per la maggiore aderenza fonetica e lessicale del corso al modello toscano, col quale comincia allora a instaurarsi un rapporto di diglossia destinato a durare nel tempo<sup>893</sup>.

Constatiamo allora la piena appartenenza del corso<sup>894</sup> alla famiglia delle lingue romanze e, ancor più precisamente, all'«italo-roman» (Arrighi 2002: 37). Tuttavia, non disponiamo di molte fonti – in questa fase storica – riguardo alla lingua corsa parlata, così come dei suoi *parlers* micro-regionali. A questo proposito, Marchetti afferma che:

à l'égal de plusieurs autres idiomes de l'aire italo-romane, le nôtre n'a vécu que dans l'oralité, à l'ombre de ce que G.I. Ascoli a appelé « *la lingua dei libri* », et il n'a été tiré de l'obscurité que par la découverte, littéraire avant d'être scientifique, qu'en firent au siècle dernier les romantiques européens<sup>895</sup>.

La conclamata lacunosità di fonti e testimonianze sull'idioma parlato dagli isolani creerà non pochi problemi al successivo dibattito sul dialetto corso e sulla sua definizione come lingua autonoma, per non parlare dei problemi di trascrizione e ortografia<sup>896</sup>. Come stiamo andando delineando:

La Corse est alors, comme le reste de l'Italie hors de la Toscane, dans un système de « diglossie » structuré et stable, qui dure plusieurs siècles. Les deux langues sont présentes dans la vie sociale, l'emploi de l'une ou de l'autre dépend des circonstances, du niveau social des personnes en présence, du contexte<sup>897</sup>.

La diglossia qui citata costituisce le basi per quanto già esperito intorno alla “lingua crusca” e quindi all'impiego da parte di “poeti popolari”, di un ventaglio di possibilità, dal corso *sputicu* (diremmo, verace) al toscano letterario; esemplari i casi – pur diversi – di Guglielmo Guglielmi e *Natalellu di Rusiu*. A ben vedere, la diglossia corso-italiano sopra descritta rimarrà ancora piuttosto vitale e diffusa fino alla fine del secolo successivo,

---

<sup>893</sup> Toso 2003: 78.

<sup>894</sup> Non s'intende qui considerare il tema delle differenze specifiche interne ad un ipotetico corso standard. A tal riguardo, cfr Dalbera-Stefanaggi 1987; Retali-Medori 2015, 2019, 2021; oltreché il già citato Marchetti 1989, cfr. Larson 2015; Toso 2003.

<sup>895</sup> Marchetti 1989: 21. Così Arrighi (2002: 36): «On ne dispose d'aucun texte ancien rédigé consciemment en corse, même si des éléments reconnaissables comme corses surgissent involontairement dans des textes en latin ou en toscan. La situation est, à cet égard, très différente de celle de la Sardaigne, dont la langue apparaît à l'écrit dès le onzième siècle, et où des monuments littéraires et juridiques sont présents au XIVe».

<sup>896</sup> Per il cui primo e più compiuto tentativo cfr. Geronimi e Marchetti 1971.

<sup>897</sup> Arrighi 2002: 49.

scemando progressivamente – in special modo – a partire dalla Grande Guerra ed esaurendosi definitivamente a partire dal secondo dopoguerra. In definitiva, il mutamento derivato dall’annessione all’impero francese - con conseguente e progressivo distacco, anche forzoso<sup>898</sup> - dalla sfera d’influenza italiana determina un cambiamento sostanziale, benché estremamente lento<sup>899</sup>, nella politica linguistica dell’isola.

Al fine di delineare ancora più precisamente la dinamica della diglossia corso-italiana, essenziale al fine di una comprensione sia della “poesia popolare” corsa “storica” che di alcune dinamiche in seno alla prassi odierna di *chjam ’è rispondi*, intendiamo avvalerci dell’accurata disamina sviluppata da Marchetti. Quest’autore individua due «livelli di lingua» ciascuno caratterizzato da un sottolivello. Si tratta di un’architettura che l’autore de *La corsophonie* elabora al fine di rendere ancora più chiara ed esplicita l’*agency* linguistica degli attori in gioco, i quali avevano a disposizione – in questa fase storica – numerose scelte e strategie linguistiche che variavano a seconda delle circostanze, delle esigenze e degli obiettivi. Come ci illustra Marchetti:

A cette époque, et jusqu’à ce que, progressivement, le premier s’éteigne dans la pratique, on avait donc en Corse, comme en Terre Ferme, deux niveaux de langue, chacun décomposé en deux usages :

Ia) italien littéraire, ou « cultivé », ou écrit – celui qui était commun à Viale et Tommaseo...

Ib) italien régional, parlé en certaines circonstances (à l’église, devant les tribunaux, etc.) afin de solenniser le discours, sinon de l’officialiser. [...]

IIa) dialecte régionale : le Corse, « du Nord » ou « du Sud », mais en tout cas identifiable par rapport aux précédents niveaux, et par rapport aux autres dialectes régionaux.

IIb) dialecte locale (ou « parler »), variété du corse d’un usage géographiquement très limité (pieve ou village)<sup>900</sup>.

---

<sup>898</sup> A questo proposito, è interessante riportare le parole che Salvatore Viale (Bastia 1787 – 1861), «magistrato, scrittore e poeta, insegnante di eloquenza e editore di raccolte di canti popolari, [...] fra i più interessanti scrittori corsi di lingua italiana» (Nesi 2020: 855) riserva al trattamento che viene riservato – da parte dell’*establishment* francese – alla lingua italiana come veicolo secolare adottato dai corsi per le relazioni ufficiale così come al dialetto corso adottato dal popolo. Infatti, « Viale y déplore la violence faite à la Corse par l’abandon imposé, dans l’usage public et officiel, de la langue du pays, la « lingua patria » [affermando che]: « La langue d’un peuple est l’expression complexe de sa façon de penser et de sentir, de ses usages civils et domestiques ; c’est le dépôt, en quelque sorte, de ses traditions, de son histoire, de sa littérature, toutes choses lesquelles, pour une grande part, consiste la patrie » (Viale S. *L’uso della lingua patria in Corsica*, XV parte 2, 1862 pp. 3-29), in Marchetti 1989 : 74.

<sup>899</sup> Toso (2003: 80), nell’ambito di una disamina circa i profondi mutamenti inerenti alla “lingua corsa” individua nel medesimo periodo l’esaurirsi di quel determinato orizzonte condiviso: «Se alla lunga la bilancia comincerà a pendere a favore del francese, a partire dalla seconda metà del sec. XIX, ciò avverrà inizialmente in virtù del suo peso politico-amministrativo più che di un prestigio culturale ancora contrastato dall’italiano, e solo nel momento in cui, attraverso meccanismi complessi di politica culturale e linguistica, finirà per acquisire in Corsica diritto pieno di cittadinanza come idioma letterario, il francese riuscirà a scalzare definitivamente l’italiano da tutti quegli ambiti che gli erano rimasti tradizionalmente legati, da ultimo quello religioso: sullo sfondo di un processo che potrà dirsi compiuto entro i limiti cronologici del primo conflitto mondiale, e allora il dialetto ad affacciarsi per la prima volta sulla scena come attore co-protagonista nelle vicende linguistiche isolane».

<sup>900</sup> Marchetti 1989: 75.

Attraverso questa articolazione possiamo opportunamente entrare in contatto con la situazione linguistica operante in Corsica fino all'avvento dell'annessione francese, e proseguita in verità ben oltre, seppure con spinte contrastanti. Tale dinamica linguistica non costituisce affatto un caso isolato, quanto invece comune e anzi caratterizzante tutta l'area culturale italiana.

### **7.1.2. La “francesizzazione” dell'isola: enjeux et questionnements**

Avvalendoci del medesimo prezioso lavoro di Marchetti, intendiamo qui affrontare alcuni elementi distintivi del percorso che la lingua corsa - con il suo eventuale riconoscimento istituzionale - ha dovuto percorrere lungo gli ultimi due secoli e mezzo, a partire dunque dall'annessione francese. Sarà necessario mettere in luce la particolare evoluzione dell'idioma corso nel passaggio dall'area di influenza italiana, contesto nel quale si iscriveva storicamente e “organicamente”, a quella francese. In questo contesto, l'idioma corso viene considerato “un'anomalia”, al pari delle altre minoranze compresenti sul suolo francese, e un progetto politico è riservato per ognuno di questi “patois”. Il processo di assimilazione linguistica che la Francia intende attuare nei confronti della nuova regione si rivelerà estremamente lento<sup>901</sup>, cosicché l'esclusione dell'uso della lingua italiana dalla sociabilità isolana - prerequisite per un vero e proprio “attecchimento” della lingua nazionale francese<sup>902</sup> - troverà notevoli ostacoli. Tale processo potrà tuttavia considerarsi completato solo nel secondo dopoguerra. Nella stessa misura dei secoli precedenti, anche durante gli anni “paolini” (1755-1769), infatti, l'adozione della lingua italiana costituiva ancora la via privilegiata di comunicazione da parte delle élites corse. Ricordiamo come, infatti, gli esponenti del ceto notevole corso si formassero prevalentemente nei centri universitari e urbani italiani, da Genova a Napoli, passando naturalmente per Roma, Pisa, Firenze e molte altre città<sup>903</sup>. Come apprendiamo dallo studio di Marchetti, durante il periodo in cui la Corsica fu indipendente da potenze straniere, la politica linguistica interna fu organicamente continuatrice della tradizione d'uso della lingua italiana già adottata nei secoli precedenti. Seguiamo infatti le parole di Marchetti:

---

<sup>901</sup> Toso 2003: 80: «Sarebbe tuttavia errato parlare di un effetto dirompente venutosi a creare nelle consuetudini idiomatiche isolane con la comparsa dei *Pinzuti*. L'italiano resterà a lungo la lingua di cultura privilegiata dai ceti dirigenti, così come le università e le accademie italiane continueranno a essere ancora per molto tempo i punti principali di riferimento della classe intellettuale corsa».

<sup>902</sup> Cfr. Blackwood 2004: 150: «The gallicisation language policies were aimed initially at displacing Tuscan Italian from the island's linguistic landscape, not, as the popular misconception runs, to remove Corsican».

<sup>903</sup> Il medesimo autore ci informa del fatto, ancora sessant'anni dopo l'annessione della Corsica all'insieme francese, che « à cette époque, faute de l'Université dans l'île, les études supérieures se font surtout dans la plus proche et de même langue, celle de Pise, où en 1830 les Corses représentaient le quart d'inscriptions et à la Sapienza de Rome où 'on a pu dénombrer nominalement plus de quatre cents étudiants venus de l'île entre 1800 et 1860' [l'autore cita F. Etori, in *Le Mémorial des Corses*, collectif dirigé par F. Pomponi, Ajaccio 1979-1982, vol. 3, p. 156] » Marchetti 1989: 77.

En contrepoint, la parution périodique entre 1760 et 1769 des *Ragguagli dell'Isola di Corsica*, gazette officielle, et la volumineuse correspondance, publique et privée, de Pasquale Paoli, fondateur de l'Etat corse, témoigneraient de même – s'il en était besoin – que cet Etat n'avait et ne pouvait évidemment avoir une autre langue écrite (mis à part le latin de la liturgie et de certains enseignements à l'Université de Corte fondée en 1765) que celle qu'avaient déjà adoptée les autres Etats italiens, la Corse y ayant le même accès hérité et, pour ainsi dire, naturel<sup>904</sup>.

Su questo punto, Jean Marie Arrighi è del medesimo avviso, confermando il concetto espresso da Marchetti relativo a una concezione del tutto “naturale” dell'impiego dell'italiano come lingua ufficiale dello stato indipendente di Corsica:

partie prenante d'un ensemble italien culturellement uni et politiquement divisé, la Corse indépendante n'avait aucune raison de vouloir se créer une langue nationale différente. Sa langue officielle, qui était aussi celle de Génois et de tous autres Etats de la péninsule, est donc resté le toscan. Tous ce qui écrivaient Paoli et tous ses contemporaines est donc rédigé dans cette langue, expression écrite unique<sup>905</sup>.

Il periodo indipendentista costituirà – in definitiva - una parentesi tra la secolare dominazione genovese prima e il futuro e definitivo assorbimento francese:

La défaite de Ponte Novu en 1769 brise la résistance organisée, et les notables se rallient majoritairement au nouveau régime. Paoli s'exile en Angleterre, tandis qu'une guérilla atrocement réprimée se poursuit dans l'île jusqu'en 1774. [Inoltre,] la Corse, démocratie exemplaire aux yeux des philosophes, se trouve donc plongée dans l'Ancien Régime avec ses anachronismes<sup>906</sup>.

L'annessione al regno francese prima (1768), e la successiva Rivoluzione (1789) poi, imprimono una svolta di carattere profondamente diverso rispetto agli assetti istituzionali precedenti. I nuovi sovrani dell'isola hanno idee sensibilmente distanti rispetto ai dominatori genovesi, i quali – massimamente impegnati nel contenere le rivolte e il malcontento interni - non avevano mai realmente messo a punto un particolare progetto di politica linguistica nei confronti degli isolani. Al contrario, i reali di Francia si distinguono subito per la nuova prospettiva, tanto che

---

<sup>904</sup> Marchetti 1989: 71.

<sup>905</sup> Arrighi 2002: 53.

<sup>906</sup> Arrighi 2002: 20.



Louis XV, lui, ayant acquis de la République de Gênes, au traité de Versailles (15 mai 1768), des droits théoriques – et, au demeurant, caducs – étendit après l'écrasement de la résistance corse à Ponte Nuovo (9 mai 1769) sa domination jusqu'à la mer de Toscan et au détroit de Bonifacio. Un nouvel espace s'ouvrait ainsi à une future expansion de la langue française<sup>907</sup>.

All'alba dell'annessione dell'isola all'insieme francese, per la Corsica sembrano così prospettarsi rilevanti cambiamenti dal punto di vista linguistico e culturale, tale è lo iato che si crea nel passaggio dell'isola dalla Repubblica di Genova alla monarchia assoluta vigente fino a quel momento in Francia. Se è vero che il processo di “francesizzazione” dell'isola avverrà in tempi molto più lunghi<sup>908</sup> rispetto a quanto auspicato e programmato dai regnanti francesi, è altrettanto vero che il cambio di rotta nella politica linguistica fu sorprendentemente repentino, a conferma della grande differenza che intercorreva tra il contesto francese e quello preunitario italiano, poiché:

déjà au mois de juin 1768, aussitôt après le traité de Versailles, alors que les troupes françaises ne contrôlent encore que les places maritimes livrées par Gênes, une ordonnance de Louis XV «pour l'instruction des procédures criminelles en Corse» précise que «si l'accusé n'entend pas la langue française, l'interprète ordinaire, ou s'il n'y en a point, celui qui sera nommé d'office par le Juge après avoir prêté serment, expliquera à l'accusé les interrogatoires qui lui seront faits par le Juge, et au Juge les réponses de l'accusé, et sera le tout écrite en langue française»<sup>909</sup>.

Niente di cui stupirsi, di conseguenza, se «le compte-rendu de la première *Consulta* ou “Assemblée Générale des Etats de Corse” tenue le 15 Septembre 1770 [...] contient un paragraphe intitulé ‘Rédaction des Actes et Pièces de Procédures en italien’» (Marchetti 1989: 102), ove viene richiesto un provvisorio mantenimento dell'uso della lingua italiana negli atti ufficiali ove era regolarmente impiegato. Tale atto, redatto con un linguaggio di estrema formalità e sussiego, viene presentato al fine di garantire il normale svolgimento, comprensione e pubblicazione di atti e procedure ufficiali fino al momento in cui la popolazione non avesse raggiunto un sufficiente livello di conoscenza della nuova lingua ufficiale dell'isola.

---

<sup>907</sup> Marchetti 1989: 101.

<sup>908</sup> Una delle tante ragioni di questo ritardo, l'isolamento geografico, è stata affrontata da Thiers, qui riportata e tradotta da Blackwood (2004: 137): «Italy, as Corsica's closest neighbour, was often looked to in times of hardship, as Thiers (1977: 8) illustrates: [...] “the influences felt by Corsica all came through the maritime relations. For at least the first third [of the century], Corsica was practically isolated from France during the winter months and was cut off from the French mainland for months. The relations traditionally maintained with Italy were continued: the peninsula supplied produce, books and, by their own newspapers, news from France”».

<sup>909</sup> Marchetti 1989: 101. Corsivo nell'originale.

Per quanto riguarda l'insegnamento pubblico e la politica interna sull'istruzione instaurata dal governo francese è doveroso ricordare, oltre alla soppressione dei Collegi che l'ordine dei Gesuiti aveva istituito ad Ajaccio e Bastia - fondati rispettivamente negli anni 1617 e 1635 – la chiusura dell'Università di Corte, avvenuta nel 1769<sup>910</sup>, fondata quattro anni prima durante il periodo di indipendenza paolista. Con le chiusure dei suddetti collegi impiantati dall'ordine dei gesuiti sull'isola da circa un secolo e mezzo e – in maniera ancora più decisa – della neonata università cortinese di fondazione paolina e indipendentista, il potere monarchico imprime una più che decisa svolta alle sorti politico-culturali e linguistiche del paese. Attraverso le imposizioni crescenti e i sistematici rifiuti<sup>911</sup> che l'amministrazione riserva nei confronti delle numerose richieste di apportare eccezioni provvisorie al progetto politico di “assimilazione” linguistica, possiamo constatare che «l'Ancien Régime français à donc bien donné le la d'une politique d'assimilation linguistique qu'il reviendra aux gouvernements suivants de poursuivre et de perfectionner» (Marchetti 1989: 105). Come conferma Arrighi, «la fermeture de l'Université et l'expulsion des Jésuites privent l'île de ses lieux de formation» manifestando chiaramente le intenzioni di assoggettamento culturale che la monarchia intende attuare nei confronti della «partie gouvernante» e, tramite questa, della «partie gouvernée».

Lo scoppiare della Rivoluzione Francese ha un impatto notevole, come si può ben immaginare, sull'universo-Corsica, il quale aveva vissuto gli ultimi decenni in uno stato di tensioni e cambi di scena. Il susseguirsi dei vari rivolgimenti legati alla lotta per la propria sovranità contro la Repubblica di Genova prima, e contro l'esercito francese poi, costituiscono importanti ragioni di disequilibrio, ai quali va ad assommarsi anche il mutato scenario politico interno scaturito dalla Rivoluzione. Le aspettative che i Corsi riponevano

---

<sup>910</sup> Marchetti 1989: 102. Potremmo evidenziare come questo provvedimento manifesti già la relazione univoca e gerarchica che s'instaura rapidamente tra il potere centrale e il nuovo territorio annesso all'impero, periferico geograficamente così come sotto numerosi aspetti. Infatti: «tout se passe comme si le gouvernement suivait à la lettre les conseils de Pommereul: “La France veut-elle conserver cette île et faire chérir son gouvernement aux Corses ? Qu'elle leur défende d'aller prendre ailleurs qu'en France leurs degrés en droit, médecine et théologie, (...) qu'elle se garde bien d'établir une Université dans l'île...”. Ainsi, la langue française deviendra familière aux jeunes gens des familles les plus aisées, car il faut “que le ministre s'attache bien à distinguer parmi les habitants [de la Corse], la partie gouvernante de la partie gouvernée ; qu'il donne tous ses soins surtout à la première : elle assurera la seconde” » (Marchetti 1989: 102).

<sup>911</sup> Possiamo, per esempio, avere un'idea più chiara dell'atteggiamento dei sommi vertici della monarchia nei confronti delle richieste avanzate dai notabili Corsi, nel seguente passaggio illustrato da Marchetti (1989: 103): «En 1775 aussi, les Etats de Corse adoptent un projet de réglementation des Collèges, dont les professeurs devront désormais posséder les deux langues française et italienne ‘au moins à un degré suffisant’, ce qui, en réalité ne concerne que le français, car l'italien est fort bien ‘possédé’ et pratiqué, étant langue du pays. Dans le même temps, les Commissaires du Roi font la sourde oreille à la demande des Etats suppliant le Roi d'intervenir auprès de la République de Gênes pour que les Corses continuent à bénéficier de la fondation du cardinal Del Bene, qui permettait aux évêques de l'île d'envoyer des jeunes gens au collège des Jésuites de Gênes. On répond en 1777 que ‘la Corse étant passées sous la domination de Sa Majesté’, ses natifs ne pourront plus étudier à ce Collège de Gênes, à titre gratuit, comme c'était le cas dans le passé. En fait, on ne veut plus de formation où la langue française n'aurait point de place».

nel nuovo assetto politico erano rilevanti, soprattutto per quanto riguarda il proprio posizionamento specifico nei confronti del continente francese, poiché:

La Révolution du 1789, d'abord fortement décentralisatrice, est comprise par les Corses comme un ralliement de la France aux idées qu'ils défendaient vingt ans plus tôt. C'est donc dans l'enthousiasme général que l'île, à sa demande, est officiellement incluse dans l'« Empire Français » le 30 Novembre 1789<sup>912</sup>.

Tuttavia, contrariamente a quanto auspicavano i Corsi, la precedente politica innescata durante il periodo prerivoluzionario sarà ampiamente confermata. In questo periodo, infatti, si sostiene che la sola lingua della rivoluzione sia capace di veicolare le idee rivoluzionarie e illuministe<sup>913</sup>:

Parmi les « patois » énumérés, on trouve « l'italien de Corse ». Le corse, comme les autres langues de France, devra donc être combattu avant tout comme un danger pour les idées nouvelles, puisqu'il empêche la population concernée d'y accéder « naturellement »<sup>914</sup>.

La relazione stilata da Bertrand Barère (1755-1841) è estremamente esaustiva al riguardo, ed esprime con forza<sup>915</sup> la diversa considerazione verso le altre lingue viventi nel continente francese. L'intento è, senza mezzi termini, l'«anéantissement»<sup>916</sup> di ogni altra «lingua regionale» – per usare un'espressione *ante litteram* - riservando un'attenzione anche al corso, per il quale si esprime duramente, con un'arringa degna di nota<sup>917</sup>. In confronto al primo ventennio monarchico,

---

<sup>912</sup> Arrighi 2002: 20.

<sup>913</sup> Apprendiamo come in epoca rivoluzionaria, per esempio, « le Comité de l'Instruction Publique [...] confie à Barère un 'Rapport sur les idiomes', présenté à la Convention le 27 janvier 1794 (8 pluviôse an II), [che si esprime così, affermando:] 'quand la langue italienne doit être laissée aux expressions d'une poésie molle et corruptrice', l'allemande est 'peu fait pour des peuples libres', l'espagnole est celle 'de l'Inquisition' – Barère se répand contre 'l'idiome appelé bas-breton, l'idiome basque, les langues allemande et italienne [pour, respectivement, l'Alsace et la Corse, *NdA*]... ces jargons barbares et ces idiomes grossiers qui ne peuvent plus servir que les fanatiques et les contre-révolutionnaires' » Marchetti 1989 : 107.

<sup>914</sup> Arrighi 2002: 57.

<sup>915</sup> E con un «racisme fort satisfait», secondo Marchetti 1989: 106.

<sup>916</sup> A questo proposito, Marchetti (1989: 105 ; corsivo nell'originale): «L'on peut, en revanche, considérer que le concept de "Nation", au sens, bien entendu, que lui donne ce même texte [la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*] porte en lui l'uniformisation linguistique et, partant, la répression ou, pour employer le terme retenu à l'époque, l'*anéantissement*, des langues autres que celle de la "Nation", - ce dernier idiome s'identifiant à ce qui était, sous l'Ancien Régime, la langue du Roi et de la Cour ».

<sup>917</sup> «Un autre département mérite d'attirer vos regards, c'est le département de Corse. Amis ardents de la liberté, quand un perfide Paoli et des administrateurs fédéralistes ligués avec des prêtres ne l'égareront pas, les Corses sont des citoyens français ; mais, depuis quatre ans de révolutions, ils ignorent nos lois, ils ne connaissent pas les événements et les crises de notre liberté. Trop voisins de l'Italie, que pouvaient-ils en recevoir? Des prêtres, des indulgences, des Adresses séditieuses, des mouvements fanatiques. Pascal Paoli, Anglais par reconnaissance, dissimulé par habitude, faible par son âge, Italien en principe, sacerdotal par besoin, se sert puissamment de la langue italienne pour pervertir l'esprit public, pour égarer le peuple, pour grossir son parti ; il se sert surtout de l'ignorance des habitants de Corse, qui ne soupçonnent pas même l'existence des lois françaises, parce qu'elles sont dans une langue qu'ils n'entendent pas. Il est vrai qu'on traduit depuis quelques mois notre législation en italien ; mais ne vaut-il pas mieux y établir des instituteurs de notre langue que des

La Révolution affirme, quant à elle, une politique beaucoup plus offensive. Son action n'a cependant pas eu influence qu'on lui prête parfois, par manque de temps et de moyens réels, surtout en l'absence d'un véritable appareil scolaire. Les grands textes à diffuser sont, par la force des choses, traduits dans les langues que comprennent les citoyens (décret du 14 janvier 1790). Mais l'idée d'une République une et indivisible conduit logiquement à celle d'unité linguistique<sup>918</sup>.

Dobbiamo considerare che la suddetta politica linguistica avrà notevoli difficoltà a produrre risultati apprezzabili, soprattutto nei primi anni. Sono innumerevoli le ragioni che - in questa fase primigenia - ne impediscono un'attuazione efficace e durevole. Riteniamo importante riportare qui l'estesa disamina di Marchetti, al fine di mettere in luce alcuni elementi caratterizzanti questa fase di transizione, assai decisiva per il futuro della storia isolana, sia da un punto di vista politico che linguistico-culturale. Infatti, è doveroso sottolineare che:

2) l'éloignement géographique, les difficultés de communication pendant la période 1790-1792 où se dessine une politique à l'égard des langues non-françaises de France (enquête Grégoire, premiers décrets en la matière), ont maintenu la Corse hors du « droit commun » ; 3) de 1793 à 1796, quand la Convention édicte sa législation répressive visant les langues autres que la sienne, le territoire corse échappe au contrôle politique et militaire de France, et aucune application n'y est donc donnée à ces textes, que le Directoire ne reprendra pas entièrement à son compte, après la réoccupation de l'île<sup>919</sup>.

Il «Rapport sur les idiomes» stilato ed elaborato da Barère conduce dunque all'abrogazione della «loi du 21 juillet 1794 (3 Thermidor an II)», ove si vieta categoricamente l'utilizzo di qualunque altra lingua al di fuori del francese per la redazione e pubblicazione di qualsivoglia atto ufficiale emanato dalla Repubblica<sup>920</sup>. Questa fase storica risulta dunque piuttosto delicata: è un periodo nel quale la sovranità francese è ancora in discussione presso i dirigenti Corsi<sup>921</sup> e Parigi perde per un breve periodo il controllo

---

traducteurs d'une langue étrangère ? [e conclude] Ce dont nous avons besoin, c'est que Paoli n'opère pas la contre-révolution en Corse par les moyens que lui en offre la langue italienne, qu'on parle uniquement dans cette île» Marchetti 1989: 107.

<sup>918</sup> Arrighi 2002: 56.

<sup>919</sup> Marchetti 1989: 105.

<sup>920</sup> Marchetti 1989: 108 : «Nul acte public ne pourra, dans quelque part que ce soit du territoire de la République, être écrit qu'en langue française, et qu'après le mois qui suivra sa publication, il ne pourra être enregistré aucun acte, même sous seing privé, s'il n'est écrit en langue française [con la pena per] tout fonctionnaire ou officier public, tout agent du gouvernement, qui dressera, écrira ou souscrira, dans l'exercice de ses fonctions, des procès-verbaux, jugements, contrats ou autres actes généralement quelconques conçus en idiome ou langues autres que la française, d'être traduit devant le tribunal de police correctionnelle de sa résidence, condamné à six mois d'emprisonnement et destitué».

<sup>921</sup> Cfr. Ambrosi 1955, 1971.

effettivo dell'isola. Le forti tensioni tra l'isola e il continente si acuiscono nuovamente conducendo, in effetti, «dans la période où la rupture entre les Corses et la Convention tourne à l'affrontement armé, et va aboutir à la création du royaume anglo-corse» (Arrighi 2002: 57). Le ragioni di questa frattura sono da ricercare pienamente in questa politica così marcatamente assimilazionista<sup>922</sup>, alla quale gli esponenti di rilievo isolani non intendono attenersi, o quanto meno non in modo così totalizzante, repentino e senza la disponibilità di vagliare alcuna eccezione, quand'anche transitoria<sup>923</sup>. La gravità della situazione è riflessa dall'immediata rottura che si crea tra l'isola e il continente, concretizzata con l'autoproclamazione di un Regno autonomo appoggiato dalla Gran Bretagna. In ogni caso, questa seconda insurrezione guidata da Pasquale Paoli cadrà anch'essa come la precedente: le truppe britanniche lasceranno l'isola e la "riconquista" francese avverrà in tempi brevi. Nonostante questa fase di estrema tensione e i numerosi proclama e intenti, sul fronte della politica linguistica di allineamento alla lingua nazionale siamo costretti a constatare che «après la tourmente de la Révolution, des guerres incessantes, des changements répétés de régime, la francisation linguistique, péremptoirement décrétée par la Convention, était restée lettre morte» (Marchetti 1989: 110). Risulta piuttosto sorprendente apprendere che, al compiersi del cinquantennio di sovranità francese sull'isola, il suddetto processo sia ancora ad uno stadio estremamente arretrato e le strategie atte al suo compimento siano pressoché integralmente fallite<sup>924</sup>, come si può immediatamente espungere dalle dichiarazioni di Antoine-Félix Mourre<sup>925</sup>. A ben vedere, tale insuccesso era ampiamente pronosticabile vista

---

<sup>922</sup> Come argomenta Marchetti (1989: 108-9): «Cette négation culturelle ne fut certainement pas étrangère, entre autres graves raisons, à la rupture entre la Corse et la Convention, le 27 mai 1793, par décision unanime d'une Consulte générale réunie à Corte. Non plus qu'à la naissance en juin 1794 de l'autonome *Regno di Corsica*, protégé par la Grande-Bretagne, et où la seule langue en usage dans l'administration et la justice est celle que les Corses parlent et comprennent, car il ne vint aucunement à l'esprit de George III, ni d'Elliot, son représentant dans l'île, de vouloir y imposer l'anglais...».

<sup>923</sup> Riportato da Marchetti (1989: 108), lo storico e analista Yves Person illustra le varie possibilità e strategie che venivano adottate, nel più ampio contesto europeo dell'epoca, da parte dei nascenti Stati-Nazione nell'ambito della gestione di minoranze linguistiche e culturali, presenti in seno ad ogni creazione nazionale, soprattutto: «on a vu que le nationalisme français s'était rangé à une conception volontariste de la langue, comme le feront à son exemple d'autres nationalismes au dix-neuvième siècle. Or, en pareil cas, "il n'y a plus que deux solutions : 1°) observer quels sont les gens qui parlent une langue et les inviter à se constituer en Nation-Etat, ce qui n'est pas la conception de l'Allemagne seule, mais de tous mouvements nationaux des XIXème et XXème siècles (...); 2°) décider que l'on fera une nation parlant une seule langue dans le cadre territorial légué par les hasards des batailles et pratiquer le génocide culturel sur toutes les nationalités minoritaires qui ont eu le malheur de s'y trouver. C'est la solution française". En définitive, "la Révolution avait imposé l'idée d'un corps national formé d'individus abstraits et interchangeables, en niant la réalité sociologique de leurs identités ethniques"».

<sup>924</sup> «Voici l'état de la Corse en 1818 relativement à la langue française et cinquante ans après la réunion de cette île à la France ; les avocats plaident en italien, la plupart des notaires passant leurs actes dans cette langue, les autres les rédigeant en un français barbare, les administrations obligées de tenir leur correspondance dans les deux langues, ce qui double le travail et les frais de bureau ; très peu de maires, juges des paix, encore moins des fonctionnaires ecclésiastiques qui sachent écrire le français, et quelques centaines tout au plus d'individus en état de le parler...». L'estratto qui riportato è la : *Lettre au Président du Conseil Royale*, redatta da Antoine-Félix Mourre « Inspecteur de l'Enseignement Public » riportata ne *Atti di e sessione universitaria d'estate* 83, 1984, pp.110-114, in Marchetti 1989 : 110.

<sup>925</sup> Da Jacques Thiers apprendiamo che «Antoine-Félix Mourre, le premier inspecteur d'académie 'chargé des fonctions rectorales en Corse' était né le 19 mai 1768 à Lorgues. Il mourut le 10 septembre 1837 à Draguignan. Son père était notaire royal et procureur. Il était entré de bonne heure dans la congrégation des doctrinaires où il demeura de 1782 à 1793. Il enseigna dans divers collèges de province de 1783 à 1795. Nommé inspecteur d'académie il exerça cette fonction à

l'estrema prossimità dell'idioma corso al toscano e la condivisione di un medesimo spazio geo-politico-culturale nel corso di un arco temporale tutt'altro che trascurabile. Gli abitanti di Corsica si ritrovano ora in un contesto laddove gli esponenti dell'apparato giuridico e legislativo sono chiamati a svolgere il proprio lavoro in una lingua di cui hanno talora poca dimestichezza e che – soprattutto – è quasi totalmente ignorata dai diretti interessati degli atti da loro officiati: gli strati più umili della popolazione isolana:

Qu'on imagine, alors, des procès qui se déroulent entièrement dans une langue étrangère aux justiciables défendant leurs intérêts, leur honneur, leur liberté, leur vie même ! Au palais de justice de Bastia, Salvatore Viale, avocat à la Cour prévôtale à partir de 1817, avait ressenti concrètement ce drame de la Corse : « depuis la nuit des temps, la terre nourricière de sa religion, de sa coutumes, de ses mœurs, de sa langue, c'était l'Italie (...), les élites se formaient en Toscane ou à Rome, mais même le plus rustre des bergers du Niolo pouvait comprendre le toscan... il fallait les voir, maintenant, ces bergers et leurs familles, tout leur parenté devant une justice qui les jugeait dans une autre langue, une langue qu'ils ne comprenaient pas, symbole d'un autre monde, d'une autre culture, qui leur était totalement étrangère »<sup>926</sup>.

Parallelamente, l'istituzione di sedi di insegnamento del francese va sempre più incrementandosi nel corso del diciannovesimo secolo. Fino alla metà di questo secolo, almeno, si registreranno ancora forti "titubanze" nell'adozione della nuova lingua nazionale. Non intendiamo fornire una prospettiva "resistenzialista" da parte dei Corsi. Più semplicemente, le condizioni di vita degli isolani e le complesse relazioni ad un livello politico-linguistico-educativo non erano ancora favorevoli ad un abbandono della storica lingua veicolare e all'adozione della nuova. Non senza nascondere un certo disappunto circa il mancato avanzamento della lingua francese sull'isola, il «Commissaire Constante, rédigeant en 1818 l'un de ses rapports au ministre de la Police» (Marchetti 1989: 110), delinea la situazione:

Le gouvernement fait tout sorte de sacrifices pour fonder en Corse l'empire des Lumières, il augmente le traitement des professeurs du Collège de Bastia, il relève de ses ruines celui d'Ajaccio, il en fonde un troisième à Corte ; il fait revivre l'ancien séminaire de la Corse ; il

---

Montpellier (1815-1817) puis à Aix-en-Provence de 1817 à 1819. C'est en 1818 qu'il fut chargé de faire une inspection en Corse et de rédiger un plan pour la rénovation de l'instruction dans l'île. Il est ensuite chargé des fonctions rectorales en Corse en 1820 et 1821. Il quittera l'île en février 1822 après avoir transmis ses fonctions à Louis-Magloire Cottard, qui était depuis trois mois son adjoint. Recteur de l'académie de Grenoble jusqu'au 1er octobre 1825, il assura les mêmes fonctions à Aix-en-Provence jusqu'au 30 septembre 1828. Il reçut en 1829 le titre d'Inspecteur général honoraire de l'Université et fut fait chevalier de la Légion d'honneur. Devenu recteur d'Aix, Mourre était retourné en Corse en 1827, chargé d'inspection générale». Consultabile al link <https://interromania.com/corsu-cismuntincu/literatura/cumentie-epare/jacques-thiers-les-missions-mourre-15331.html>. (Consultato 27/05/2022).

<sup>926</sup> (Villa, *La Maison des Viale* pp. 110-11), in Marchetti 1989 : 113.

accord des fonds pour des établissements à Lancaster [écoles d'enseignement mutuel *NdA*] ; il soutien à grand frais un théâtre français à Bastia ; il faut circuler à profusion tous les nouveaux ouvrages d'économie politique. La Corse n'en est pas plus reconnaissante. La Corse dédaigne notre langue malgré les nombreux avantages qu'elle lui offre<sup>927</sup>.

Questa testimonianza costituisce un'istantanea perfetta della situazione corsa della prima metà dell'Ottocento; vi possiamo infatti individuare gli sforzi prodotti dall'*establishment* dell'istruzione pubblica in merito al progetto politico-linguistico in atto, così come una sostanziale indifferenza da parte di una fetta importante di popolazione isolana. A proposito del consolidarsi di questa politica, lucida e lampante è la dichiarazione che il procuratore generale incaricato per Bastia, Mottet, ci espone al riguardo, qui introdotta da Marchetti:

Cottard quitte ses fonctions en 1827, mais la politique de Paris, qu'il a impulsée sur place, va se poursuivre, inchangée, sous la Monarchie Constitutionnelle. Mottet, député du Vaucluse et procureur général à Bastia de 1833 à 1836, en précise les buts : «On doit attacher une très grande importance à l'instruction primaire. Elle doit avoir, en Corse, un but politique qu'elle n'a pas sur le continent, c'est d'y rendre populaire la langue française et d'y effacer ainsi, peu à peu, la nationalité italienne. La langue a sur les mœurs une influence manifeste. Tant que ce peuple parlera italien, et il ne parle qu'italien dans l'intérieur, il ne sera français que de nom»<sup>928</sup>.

Di estremo interesse rilevare che, stando alla sopracitata testimonianza del procuratore generale incaricato a Bastia, Mottet, il rischio che il popolo corso sia “francese solo di nome” è avvertito ancora come altamente probabile. Il pericolo è tale da dare l'impulso di dispiegare un massiccio apparato di norme atte a vietare l'uso della lingua italiana, sia negli atti scritti e ufficiali che nell'espressione orale della popolazione. Il “popolo minuto” isolano è infatti da considerarsi totalmente “corsofono” e assai di rado francofono. Costituiscono infatti eccezione alcuni degli esponenti del ceto notabile corso repentinamente integrati nell'apparato di potere francese; si tratta di esponenti, tuttavia, sovente insediati nelle città (Bastia, Ajaccio, Calvi su tutte) piuttosto che nell'entroterra della Castagniccia o del Niolu. Apprendiamo infatti che:

Si le premier objectif de l'Administration française est de faire disparaître l'italien de l'usage écrit et officiel, c'est qu'en ce temps-là on n'attache guère d'importance politique à l'usage oral et quotidien, qu'on ne saurait d'ailleurs empêcher. Aussi est-il loisible aux voyageurs-écrivains

---

<sup>927</sup> E. Franceschini, *Les Rapports de Constant sur la Corse pendant la Restauration*, BSSHNC, n° 461-464, 2ème trim. 1924, pp.302-303, in Marchetti 1989 : 110

<sup>928</sup> Marchetti 1989: 112. L'autore riprende l'estratto da Versini 1980.

français qui commencent à se rendre dans l'île, de constater combien les parlers y sont proches du toscan (auquel cas on parle alors de «pureté»). «Le dialecte corse est le moins corrompu des dialectes italiens, et infiniment plus intelligible que le jargon de Naples, de Gênes, de Bologne, de Milan, et que le gracieux vénitien»<sup>929</sup>, s'étonne, après avoir parcouru le pays, le bibliothécaire du Roi aux palais de Versailles et de Trianon, déjà auteur célèbre de *Voyages Historique et Littéraires en Italie*. «L'italien que l'on parle en Corse est bon, c'est presque la langue toscane»<sup>930</sup>, observe un autre visiteur. «Le dialecte corse a une allure tout italienne, et il faut peu d'effort pour le comprendre», note un professeur venu de Strasbourg en 1845<sup>931</sup>.

Siamo alla vigilia della metà del secolo, ad un settantennio dall'annessione francese dell'isola. Tuttavia, le testimonianze raccolte sul campo forniscono informazioni circa il perdurare dell'alta prossimità che intercorre tra l'idioma in uso correntemente sul suolo isolano (specialmente nelle sue varianti settentrionali) e la vicina parlata toscana. La cifra che rende la strategia francese particolarmente estrema consiste principalmente nella totale esclusione della lingua italiana in qualsivoglia processo formativo nei collegi e istituti isolani<sup>932</sup>; così come in una quasi totale negazione della realtà socioculturale e linguistica isolana<sup>933</sup>, imponendo la propria lingua e senza avvalersi in alcun modo dei vantaggi che avrebbe potuto comportare una pur temporanea e transitoria accettazione dell'uso della lingua italiana<sup>934</sup>. Francesco Ottaviano Renucci<sup>935</sup> (1767-1842) :

<sup>929</sup> Valéry, *Voyage en Corse, à l'île d'Elbe et en Sardaigne*, Paris, 1837, tome I. pp.111-112.

<sup>930</sup> F. de Montherot, *Promenades en Corse*, Paris-Lyon, 1850, p.100

<sup>931</sup> Fée 1850: 65.

<sup>932</sup> In altre parole «en éliminant la langue italienne, on n'avait pas seulement institué l'usage exclusif du français pour tous ce qui doit être écrit. On avait aussi acquis la certitude qu'à terme les Corses seraient devenus francophones, et rien que cela» Marchetti 1989: 119.

<sup>933</sup> Citiamo, ancora, da Marchetti (1989: 115): «C'était le cas, [oltreché], de F.O. Renucci, c'est aussi celui de Giovan Paolo Borghetti (1816-1897), qui fonde en mai 1849, la revue *La Corsica*, et en rédige le manifeste d'où nous extrayons ce passage : 'Inutile de le dissimuler, la langue italienne et le précieux palladium qui garde intacte notre origine (...). Nous n'hésitons pas à le dire: nous considérons le bannissement de la langue italienne de notre sol comme une humiliation, un crime, une infamie, un sacrilège'».

<sup>934</sup> A questo proposito, riteniamo di notevole importanza una testimonianza rilasciata da un istitutore incaricato a Bastia a proposito dell'adozione del dialetto corso in ambito pedagogico. Lo riportiamo qui, in Marchetti (1989: 122-23): «Imperturbable, donc, l'école continue en Corse de tenir pour inexistantes tant la culture locale que le langage quotidien de la population. Un inspecteur primaire en poste à Bastia en vient pourtant à s'interroger sur ce que pourrait être l'utilité pédagogique ponctuelle du corse, et les réflexions de ce fonctionnaire sont surtout intéressantes par la dramatique description du climat que la répression linguistique engendre dans les classes : 'L'idiome locale, moyen d'enseignement attrayant, pénétrant et facile, doit être considéré comme un outil pédagogique tantôt excellent, tantôt inutile, tantôt mauvais. C'est parce qu'il est insuffisant ou dangereux que la classe en français s'impose. Mais comme il est parfois utile, pourquoi n'en ferait-on pas un auxiliaire intermittent de l'éducation ? Cela ne suffirait peut-être pas à faire entre la joie dans nos écoles de village, car une proscription même atténuée de la langue maternelle oblige les enfants à juxtaposer à leur vie ordinaire un vie plus artificielle, capable d'engendrer l'équivoque, le verbalisme et l'ennui. [...] Le dialecte est ici la seule langue vivante. Naturellement, les enfants jouent ou se disputent en corse. Quel entrain dans leurs ébats ! Et quelle volubilité dans leurs discussions ! En classe, le tableau change. C'est le français qui crée l'atmosphère, mais un français imposé et pour tout dire une langue étrangère. Aussi quelle contrainte et parfois quel ennui ! Les petits se renferment dans une sorte de timidité sauvage et c'est à peine s'ils répètent les phrases qui l'institutrice articule avec sage lenteur. [...] Chez tous, les facultés semblent paralysées...' ». Riportato anche da Blackwood 2004: 144.

<sup>935</sup> Da Nesi (2020: 854): «Renucci, Francesco Ottaviano (Pero Casevecchie 1767 – Bastia 1842). Ecclesiastico, formatosi prima in Corsica, prese gli ordini a Genova e poi proseguì gli studi a Milano dove strinse amicizia con Parini. Frequentò la Pavia di Antonio Scarpa, di Lazzaro Spallanzani, di Alessandro Volta. Ritornato nella sua isola quando Napoleone salì al trono, ricoprì diversi incarichi fra i quali si ricordano l'amministrazione del dipartimento del Golo, la riorganizzazione



Celui qui fut, en ce temps-là, le principal du Collège de Bastia, les rapporte et comment comme suit : «[Magloire Cottard] supprima d’abord dans les collèges l’article concernant l’enseignement de la langue italienne et prescrivit même qu’aucun mot de ce noble et harmonieux idiome ne fût jamais proféré par les maîtres ni par les élèves ! Avec d’autres, il pense – cela est folie – de rendre commune la langue nationale par le moyen de l’anéantissement de l’italien. Or il est impossible d’y parvenir par cet expédient. La langue italienne est la langue maternelle des Corses, les neuf dixièmes d’entre eux n’en connaissent ni n’en parlent d’autre (...), les tentatives pour abolir la langue maternelle sont inutiles : par ce seul moyen la langue nationale ne deviendra jamais familière en Corse, et l’on parviendra, à la longue, à un tel mélange de formes françaises et italiennes que l’on verra apparaître un langage barbare, un jargon inintelligible. Or on peut éviter cet inconvénient si dans toutes les écoles primaires, de même que dans les collèges, les deux langues progressent à parité»<sup>936</sup>.

Si tratta di un passaggio cruciale e ricco di conseguenze per la situazione della “corsofonia” odierna e – dunque – tassello fondamentale della tradizione di improvvisazione poetica in lingua corsa di *chjam ’è rispondi*.

### **7.1.3. Il cambio di statuto: da “dialetto italiano” a “lingua corsa”.**

Senza che si possa individuare una data o un evento scatenante, si può – con una certa dose di arbitrarietà – considerare l’inizio della seconda metà dell’Ottocento come il culmine di un’ipotetica parabola, la quale esprime la “reticenza” linguistica corsa nei confronti dei tentativi di imposizione della lingua francese, nonché l’inizio dei primi effetti della politica linguistica francese sull’isola. Fino ad ora, l’adozione della lingua italiana era concepita come atto consustanziale e quasi implicito alla difesa del “dialetto corso”, essendo l’idioma isolano e la lingua colta ufficiale della vicina penisola, in un certo senso, due facce della stessa medaglia. Solo adesso, infatti, va degradandosi in Corsica – fino a scomparire - quel “paradigma lingua-dialetto” descritto e analizzato da Marchetti. Come già espresso, si tratta di una condizione comune a tutte le altre lingue e dialetti d’Italia nei confronti della lingua veicolare adottata dai vari stati preunitari<sup>937</sup> la quale ne designa, per ciascuna, le rispettive modalità, registri, contesti d’impiego e ricezione peculiari. Nonostante il processo di “francesizzazione” linguistica possa considerarsi tutt’altro che compiuto, tanto da essere ancora ampiamente rilevata l’adozione della lingua italiana alle soglie della Prima guerra

---

dell’istruzione e la presidenza del tribunale di Corte. Professore di Eloquenza al collegio di Bastia dal 1806 al 1826, fondò la Bibliothèque Municipale della città [...]».

<sup>936</sup> F.O. Renucci, *Storia di Corsica*, Bastia, 1834, vol. II, in Marchetti 1989: 112.

<sup>937</sup> Possiamo individuare tale lingua “ufficiale” con la lingua toscana in una sua variante fiorentina prodotta in ambito letterario nel corso del 1300, grazie alla consacrazione delle “Tre Corone” e attraverso il lungo e articolato dibattito circa “la questione della lingua”, da Pietro Bembo in poi.

mondiale<sup>938</sup>, la distanza temporale che separa ormai l'ultimo "governo" proto-italiano (la dominazione genovese, peraltro osteggiata e combattuta dagli abitanti isolani a causa delle secolari vessazioni inflitte al popolo corso) inizia a essere considerevole. Elementi ben più decisivi sono costituiti, naturalmente, dalla progressiva integrazione del ceto notevole corso nelle fila dell'amministrazione francese, arrivando sovente a ricoprire ruoli chiave nell'amministrazione locale, quanto arrivando talvolta ad emergere ai vertici nazionali<sup>939</sup>. In ogni caso, «en un siècle environ, l'action systématique de l'Etat parvient à remplacer l'italien par le français. L'ensemble de la situation culturelle s'en trouve bouleversé, et le corse change de statut» (Arrighi 2002: 55). È proprio questo cambio di statuto a costituire uno snodo fondamentale nella storia recente dell'isola. Il precedente assetto, caratterizzato dalla diglossia corso-toscana, aveva indirettamente procurato una scarsa "formalizzazione" della lingua corsa, in quanto integrata in un sistema diglossico laddove sussistevano diversi "livelli di lingua":

la grande proximité structurelle du corse au toscan, qui rendait immédiatement « consommables » les productions venues des côtes voisines, et en tout cas privait l'idiome insulaire de la personnalité nécessaire pour se démarquer. En fait, l'effort en ce sens n'interviendra qu'après la décomposition du système langue-dialecte, et le problème ne sera pas alors d'apprécier la *qualité* de la production littéraire naissante, mais le *sens* profond que ses promoteurs auront entendu donner à son existence, en puisant aux ressources de puissance symbolique conservées dans le dialecte<sup>940</sup>.

Nel contesto mutato della Corsica della seconda metà dell'Ottocento, inizia a sentirsi urgente il bisogno di identificare con maggiore precisione i tratti salienti dell'idioma corso, dalle particolarità macroregionali e dei *parlers* locali, a una più sistematica trattazione sintattica, lessicale, fonetica. L'idioma corso ha ora necessità di trovare nuovi punti di riferimento, soprattutto nell'intento "difensivo" e di protezione nei confronti della più potente e pervasiva lingua nazionale, la cui imposizione e influenza è appoggiata e alimentata da parte di Parigi da ormai un secolo. Da questa necessità nasce dunque la spinta

---

<sup>938</sup> Riportiamo questo estratto di Marchetti (1989: 79) a suffragio di quanto detto: «L'imprégnation par la langue italienne persiste dans les couches les plus humbles du peuple tant qu'y demeure vivace le dialecte, et il n'est point surprenante que sur les quinze pièces enregistrées en Allemagne pendant la Grande Guerre, parmi les prisonniers corses à qui il était demandé de reciter des poésies ou de chanter des chansons de leur pays, six soient en italien (dans la première, on trouve des évidentes réminiscences de la *Gerusalemme*, VII, 1 : ...*l'aria oscura / vedo calare sulle ombrose piante*) et que les neuf autres contiennent de fréquentes « italianisations ».

<sup>939</sup> Non potendo in alcun modo affrontare qui un'analisi della figura di Napoleone Bonaparte, della sua importanza storica politica e militare, né delle sue gesta che hanno sconvolto così in profondità le sorti del diciannovesimo secolo, è forse interessante segnalare che – proprio quest'ultimo – in netta contrapposizione con l'altro condottiero corso, Pasquale Paoli, può essere considerato come la giuntura definitiva della Corsica alla Francia. La prima ha così dato i natali al condottiero che diventerà imperatore di Francia, definendo in modo inequivocabile il destino condiviso dei due territori.

<sup>940</sup> Marchetti 1989: 128.

alla “conversione” dell’idioma corso dalla sua esecuzione orale alla sua produzione scritta. Se l’impiego orale e informale aveva caratterizzato l’idioma corso sin dagli albori – analogamente a tantissimi altri dialetti e parlate – ecco che ora, per le ragioni suddette, si rendeva necessaria una sua tanto nuova quanto inedita trasposizione scritta, con significative difficoltà sul piano dell’ortografia, della grammatica, della sintassi e non solo. Tale trasformazione, che porta il contesto d’impiego del corso dall’espressione orale (in progressivo abbandono) alla produzione scritta sembra così costituire, nella consacrazione e definizione di quest’ultima, l’unico mezzo per la salvaguardia e la successiva evoluzione della “lingua corsa” ormai nascente. Apprendiamo, infatti, che:

13° « (...) le dialecte corse, malgré son ancienneté, aurait pu attendre encore avant de se constituer langue écrite, s’il tendait à se perfectionner en se rapprochant de plus de la langue italienne, qui a la même source que lui, mais comme notre jonction à la France tend désormais à altérer cet idiome par des gallicismes, sans que la langue française puisse lui être substituée pour les usages populaires, le moment est venu de le fixer par l’écriture et la grammaire ». Cette treizième raison nous paraît déterminante, qui tire la leçon de réalité socio-historique ; à savoir la « jonction » de la Corse à la France, et ses inévitables conséquences linguistiques<sup>941</sup>. [...] Le nom de « patois », nouvellement introduit, fait donc florès. Il a remplacé « l’italien » ou « le dialecte » dont jadis les voyageurs, se rapportant au toscan, vantaient « la pureté ». Guy de Maupassant en 1883 parle, lui du « patois corse, bouillie de français et d’italien » (Une vie, chap. V) [...]. Le langage propre à l’île ne saurait donc plus être perçu par eux comme « dialecte italien », mais comme « patois de France »<sup>942</sup>.

In questo cambiamento di termine s’intravede un primo mutamento di statuto: da “dialetto italiano” a “patois di Francia”. Questo slittamento comporta e determina un decisivo quanto progressivo distacco dalla lingua italiana, per entrare in un nuovo contesto ove la sua sopravvivenza non è presa in carico, ma – al contrario – apertamente osteggiata. Se a questo aggiungiamo la progressiva ignoranza della *lingua del sì* da parte della popolazione isolana, il cui insegnamento viene vietato sin dagli albori dell’annessione, ecco che il *patois* corso assume un carattere di forte isolamento e di incolmabile distanza con il francese. In definitiva:

Nul ne croit en effet que les parlers de l’île, privés de la protection que leur conférait leur commune forme écrite, puissent longtemps « faire le poids » face à la prestigieuse langue de l’Etat. Au demeurant, ce dernier ne manquera pas de mener la politique qui convient, en agissant

---

<sup>941</sup> Marchetti 1989: 95. L’autore cita Antoine Mattei, *L’avenir de la Corse*, 15 décembre 1863.

<sup>942</sup> Marchetti 1989: 121.

par l'Ecole et l'Eglise, pour assimiler au plus tôt l'insulaire population à « patois ». Car c'est de cela qu'il s'agit désormais, la Corse ayant été réduite au même dénominateur que bien des départements continentaux, de tradition culturelle occitane, catalane, basque, bretonne ou germanique, dont les vernaculaires sont considérés à l'égal des résidus linguistiques ruraux de l'aire d'oïl<sup>943</sup>.

Secondariamente, con la sopraggiunta necessità di stabilirne un'ortografia e una grammatica autonoma (dall'italiano *in primis*<sup>944</sup>), con l'ulteriore obiettivo di nobilitare l'idioma corso allo statuto gerarchicamente (e politicamente) più elevato di “lingua”, il corso si ritrova “drammaticamente” separato sia dall'italiano che dal francese. Venendo a mancare l'orizzonte di senso e di azione configurato nel paradigma “lingua-dialetto”, tipico dell'area culturale italiana ove il corso aveva prosperato per secoli, e creandosi ora una condizione di forte subalternità qualitativa nei confronti del francese, la spinta al raggiungimento dello statuto di “lingua” ingenera così una sorta di cortocircuito su due fronti: da un lato, nei confronti del passato di retaggio proto-italiano, negandone l'eredità; dall'altro, sul fronte del presente e del futuro posizionamento in seno allo Stato francese, il quale si oppone sin da subito a questa rivendicazione in nome del principio dell'indivisibilità della Repubblica. Lo slittamento tra i due contesti genera una differenza qualitativa tra le varie lingue adottate, non riproducendo affatto la medesima relazione “lingua-dialetto” caratteristica della situazione culturale italiana preunitaria (anche se protrattasi massicciamente per quasi un secolo successivo). Comprendiamo bene, adesso, quanto espresso da Marchetti:

Mais, et c'est là que se noue le malentendu, ce schéma n'est pas applicable tel quel dans la situation corse, en raison précisément du poids de la tradition culturelle qui est celle des pays de langue italienne. Car s'il est vrai qu'en Corse, comme dans la Péninsule, où tout le monde est dialectophone, on écrivait *in lingua*, la dichotomie dialecte/langue ne s'y était pas traduite en termes d'opposition française patois/langue, c'est-à-dire une opposition socio-linguistique inculture/culture, mais simplement en tant qu'alternative : langue parlée et courante (par tous, quel que soit le rang social)/ langue écrit et officielle (limitée à certains emplois)<sup>945</sup>.

L'autore de *La corsophonie* ci conferma che la relazione instaurata nei due contesti è radicalmente diversa: se lingua/dialetto esprime principalmente l'impiego di diverse lingue in contesti differenti, la relazione lingua/*patois* riferisce invece di una scala di valori

---

<sup>943</sup> Marchetti 1989: 119.

<sup>944</sup> Come afferma Fiorenzo Toso (2003: 81): «Nel momento in cui si appresta a diventare “dialetto” del francese, il corso compie il suo cammino di affrancamento dalla condizione di dialetto dell'italiano, lingua che perviene dunque al XX sec., in Corsica, in condizioni di crisi dell'uso e di marginalizzazione evidente rispetto ai contesti di maggior prestigio».

<sup>945</sup> Marchetti 1989: 127.

connotata gerarchicamente, ove l'una prevale sull'altra e – anzi – ove solo la prima deve operare. Di conseguenza:

Passant de la définition de dialecte italien à celle – en vérité dépourvue de sens – de « dialecte tout-court », le corse se retrouve isolé, « coupé dorénavant de la sève nourricière du toscan littéraire, de l'italien commun » avec lequel « le cordon ombilical (est) tranché »<sup>946</sup>. Cette rupture entraîne une crise, particulièrement ressentie par les lettrés et les écrivains qui, comme Lucciana et Casanova, ont une formation italienne. Ils se replieront sur le « dialecte », dernier support présent de leur culture, dernier barrage à l'assimilation<sup>947</sup>.

Nonostante questo “corto-circuito”, il lento processo di “assimilazione” linguistica continuerà senza sosta e potrà beneficiare del costante defilarsi dell'Italia nello scenario isolano francese. L'affinità e condivisione di un profondo e radicato retroterra comune che la società corsa poteva intrattenere nei confronti della vicina cultura italiana è ora pronta a spegnersi, all'alba della Grande Guerra, il cui terribile tributo di vite umane ha consegnato alle generazioni successive un profondo solco culturale<sup>948</sup>. Dobbiamo dedurre che la sensazione di “rottura culturale”, come espresso da Sarocchi (1992) affonda le radici in questo particolare contesto:

En 1914, on peut considérer que les changements intervenus dans l'Ecole ont atteint leur but, et qu'il n'y a plus écrivains en langue italienne en Corse, ni, surtout, public pour les lire. [...] La littérature française est loin cependant d'être assimilée par les Corses comme l'était précédemment l'italienne. Ce vide de quelques décennies en ce qui concerne la haute culture est résumé par la formule lapidaire « Italia se ne va e Francia non viene »<sup>949</sup>.

Se a questo aggiungiamo l'enorme fenomeno diasporico e migratorio delle nuove generazioni verso il continente o le colonie d'oltremare, ecco che il tessuto sociale isolano risulta profondamente lacerato e con scarse capacità di “resilienza” o adattamento ai sempre più rapidi cambiamenti che investiranno l'isola, così come il resto d'Europa e non solo, nei decenni successivi.

---

<sup>946</sup> M. Caisson, *Les corses*, Paris, Groupement pour les Droits des Minorités, 1978, p.8

<sup>947</sup> Marchetti 1989: 126.

<sup>948</sup> Apprendiamo da Blackwood (2004: 147-48): «The Great War saw Corsicans enlist in their thousands for the French armed forces, with Carrington (1984: 295) giving figures of 20,000 Corsicans dying for France, whilst Colonna d'Istria (1997: 69) suggests that between 40,000 and 50,000 signed up to serve in the armed forces. The departure of so many men (and the void left by those who failed to return) had a dramatic effect upon the island and the Corsican language. Men are usually associated with local dialects, being more reluctant to abandon low-status speech-forms [...]. The Great War, as well as affecting language use upon the island, had wider implications regarding Corsica's relations with France. The conduct of Corsicans during the Great War served as a demonstration of loyalty to the French republic; at least 10,000 Corsicans died, a substantial figure for an underpopulated island».

<sup>949</sup> Arrighi 2002: 61-2.

L'Italia va dunque defilandosi sempre più dall'orizzonte della Corsica, salvo il deprecabile episodio dell'invasione mussoliniana dell'isola (nov. '42 sett. '43)<sup>950</sup>. Nonostante la gravità del fatto – un'invasione e occupazione militare di un territorio, privato così della propria sovranità – questa parentesi richiamò alla memoria degli abitanti corsi (perlopiù convintamente antifascisti, e aderenti ancor di più – di conseguenza – al sentimento filofrancese) le antiche prossimità linguistiche:

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, la présence de militaires italiens en Corse, - pour peu désirée qu'elle fût -, de novembre 1942 à septembre 1943, avait été une nouvelle occasion d'observer que l'interlocution langue/dialecte ne comporte pas d'entrave à l'intercompréhension<sup>951</sup>.

A partire dall'immediato dopoguerra inizierà, per intere porzioni della società corsa un rilevante processo di rivendicazione identitaria e linguistica, definito localmente *Riacquistu*<sup>952</sup>. Il vettore di questa rivendicazione è costituito dalla lotta per il riconoscimento dell'idioma corso come “langue régionale” in seno al continente francese. Infatti, individuando nel corso degli anni '60 e '70 il cuore di questo movimento partecipato e creativo, animato da molteplici obiettivi di salvaguardia e riconoscimento della lingua e della cultura corsa, apprendiamo che

l'année 1972 connaitra un *crescendo* dans la revendication d'une reconnaissance officielle qui, en l'état des textes, ne pouvait être que l'inclusion du corse parmi les idiomes « bénéficiaires » énumérés dans la loi du 11 janvier 1951, dit loi Deixonne. Dans la campagne qui alors se développe, on met surtout l'accent sur la « discrimination » dont il ferait l'objet, par rapport aux « autres langues régionales », breton, basque, catalan, occitan. [...] Deux décrets du 16 janvier 1974, dont l'un rende applicable dans l'île la fameuse « loi Deixonne », et l'autre ajoute le corse au nombre des matières pouvant faire l'objet d'une épreuve facultative au Baccalauréat, donnaient enfin un statut – si chétif fût-il – à un idiome vivant, jusque-là privé de toute forme de reconnaissance officielle<sup>953</sup>.

---

<sup>950</sup> Tale invasione, di marca irredentista, costituisce ancora oggi una profonda ferita nella memoria storica di molti isolani - soprattutto presso coloro che più difficilmente avrebbero lasciato trasparire simpatie filofrancesi - poiché considerato un autentico tradimento da parte dell'antica patria, divenuta ora insondabilmente straniera, sul lato opposto dello schieramento politico mondiale. Cfr. i già citati Jaffe 1991; Paci 2015; Carloni 2016,

<sup>951</sup> Marchetti 1989: 176.

<sup>952</sup> È peraltro estremamente interessante considerare tale movimento di *Riacquistu* parallelamente al lungo processo di decolonizzazione dei possedimenti d'oltremare francesi – colonie nordafricane *in primis* – che avranno significative ripercussioni nei celebri “fatti di Aleria” del 21 agosto 1975.

<sup>953</sup> Marchetti 1989: 182- 85.

Si tratta di un passaggio di estrema importanza, e va considerato come un eccezionale traguardo nelle rivendicazioni corse sull'argomento. Devono far altresì riflettere i ventitré anni di comports che sono stati necessari per ottenere tale integrazione dalla data di abrogazione della suddetta legge Deixonne. Al tempo stesso, è necessario comunque sottolineare che tale cambio di statuto, in un certo senso, non imprime alcun cambiamento nell'immediato uso della "neo-lingua", in quanto ora riconosciuta come tale. Constatiamo peraltro una certa confusione nell'adozione dei termini "dialetto" e "lingua", il cui uso pare talvolta – appunto – più politico che storico-linguistico<sup>954</sup>. Insomma, la "lingua corsa":

Admis au nombre des « langues régionales » de France, et bénéficiaire, aux fins de sa désignation médiatique, de la mutation sémantique contemporaine par où « langue » tend à signifier désormais tout système articulé de communication, l'idiome insulaire en ses variétés n'avait pas pour autant changé de nature ni de caractéristique. Certes, l'appellation valorisante de « langue corse » fut aussi et reste légitime, eu égard à l'exploitation péjorative qui est faite en France du mot « dialecte » (et ceci impunément, quant tout contact est exclu du dit dialecte à sa langue de civilisation). Pareillement légitime est, à usage interne, la qualification de « langue régionale », s'agissant d'un groupe de parlers employés sur une fraction bien délimitée des territoires de souveraineté française. Il n'en reste pas moins qu'une grave confusion s'est opérée entre, d'une part, une terminologie mobilisatrice intégrant l'argumentaire et les résultats d'une revendication dans un cadre politique donné, et, d'autre part, les réalités linguistiques observables in situ<sup>955</sup>.

È significativo rilevare che tale riconoscimento avviene nel periodo ove l'adozione della lingua corsa da parte degli abitanti è estremamente marginale, relegata a specifici ambienti – perlopiù in abbandoni, si pensi al contesto rurale - e raramente trasmessa alla nuova generazione in seno alle mura domestiche, nel contesto familiare, come avvenuto per secoli:

c'était là, probablement, la dernière génération éduquée dans la langue, car en 1971 nous constatons nous-même que «le corse reste l'affaire des adultes», derniers locuteurs et que «on ne s'adresse jamais en corse à un enfant»<sup>956</sup>.

---

<sup>954</sup> Ci riferiamo qui all'accezione per la quale un dialetto è da considerarsi una variante di una lingua più strutturata e riconosciuta, tra le quali è assolutamente fatta salva l'inter-comprensione tra il primo e la seconda; viceversa, l'inter-comprensione non avviene tra quelle che sono egualmente considerate "lingue". Seguiamo a questo proposito l'argomentazione di Marouzeau « car, apprécié à l'aune des bonnes vieilles définitions, le corse continue de ne pas correspondre au concept de « langue », à savoir « idiome nettement différencié de tous les autres, et tels que les sujets parlants d'un autre groupe ne le comprennent pas sans apprentissage », mais conserve *erga omnes* le signalement d'un « dialecte » qui « se définit par un ensemble de particularités telles que leur regroupement donne l'impression d'un parler distinct des parlers voisins, en dépit de la parenté qui les unit » cit. da J. Marouzeau, *Lexique de la Terminologie Linguistique*, Paris, Geuthner, 1933, contenuta in Marchetti 1989: 186)

<sup>955</sup> Marchetti 1989: 185-86.

<sup>956</sup> Geronimi e Marchetti 1971: 64.

È in questo quadro che va ad innestarsi la situazione odierna legata alla lingua e al suo rapporto col canto improvvisato, che alcuni protagonisti definiscono “conflitto linguistico”. Tale conflitto informa in profondità la prassi canora improvvisata – in quanto questa espressa in lingua corsa – con significative implicazioni dal punto di vista dell’“apprendimento” della lingua. Questo va di pari passo con altre concezioni circa la possibilità di “apprendere” il canto improvvisato, confrontandosi con il paradigma dominante del “dono di natura”, che approfondiremo tra poco.

## 7.2. Dinamiche odierne

La lingua corsa, veicolo e strumento espressivo del *chjam 'è rispondi* riveste un ruolo centrale nella pratica di canto improvvisato. Come abbiamo cercato di delineare, a causa della particolare congiuntura storica che l'ha vista sussistere costantemente al fianco di un toscano veicolare-letterario, la lingua corsa non ha maturato pertanto alcuna tradizione letteraria secolare e stratificata, vivendo perlopiù nei canali comunicativi informali, domestici, orali. Questo ha determinato una sua pressoché totale assenza dal panorama tipografico, ad eccezione dei casi già citati di Guglielmi e di Viale. Una presenza più diffusa e costante la possiamo rintracciare progressivamente dal primo ventennio del XIX secolo alla vigilia della Grande Guerra (Arrighi 2002: 63-72; 111-126<sup>957</sup>) e via via maggiore spazio ha trovato in seguito alla rivendicazione linguistico-culturale inaugurata con il *Riacquistu*<sup>958</sup>. Tuttavia, come indicato in *Introduzione*, non è intenzione di questo lavoro approfondire le problematiche inerenti al riconoscimento della lingua corsa, il dibattito intorno alla *co-officialité*, e del complesso quadro geo-politico delle rivendicazioni ed essa legata<sup>959</sup>, né tantomeno di ripercorrere le complesse relazioni che – a partire dal secondo dopoguerra – tali problematiche hanno sollevato<sup>960</sup>.

---

<sup>957</sup> L'autore tratta diffusamente questo argomento soprattutto nei capitoli: “La conscience linguistique naît: corsisme et cynéisme” e: “La littérature en langue corse”.

<sup>958</sup> A questo proposito, per esempio, Di Meglio (2020: 61-2) ci informa che: «Cette première phase de la modernité incarnée par le groupe d'auteurs militants autour de la revue *Rigiru* a pu accueillir toute une génération en désir d'identité. Malgré l'hétérogénéité des textes fournis, *Rigiru* a su s'inscrire dans le lent processus d'élaboration linguistique qui fonde les langues, fussent-elles petites. [in nota : *Rigiru*, revue littéraire en langue corse, est née en 1974 et a cessé d'être publiée en 1990 après 26 numéros. [...] Bref, la production littéraire corse, forte d'une langue dont la reconnaissance avait fait un pas décisif grâce notamment à son statut scolaire, forte de moyens nouveaux qui iront croissant grâce à la politique de soutien de la Collectivité Territoriale de Corse, aura pour tâche tacite de donner un contenu à cet élan. On peut dire aujourd'hui, eu égard à la croissance certes relative mais bien réelle des ouvrages et des œuvres, que la langue corse s'est véritablement imposée comme langue de création en Corse».

<sup>959</sup> Oltre alle già citate opere di Martinetti, rimando all'ultimo articolo del medesimo autore (2022), in una disamina che interessa le ultime elezioni ed il rapporto dei candidati con le frange indipendentiste e non solo.

<sup>960</sup> Un'ampia letteratura è infatti stata prodotta negli ultimi decenni, di pari passo con le parabole nazionaliste-indipendentiste, poi autonomiste; così come relativa ad aspetti puramente linguistici o sociolinguistici, trattati – tra gli altri – dalle traiettorie di esponenti come Marchetti, Thiers, Fusina; più recentemente cfr. Jaffe 2003, 2005, 2020; Lefevre 2002; Quenot 2009, 2021; Sorba 2018; Bibliografia non esaustiva.



Conseguentemente a una doverosa messa a punto del retaggio storico nel quale tale dibattito affonda le radici, dedicheremo pertanto questo capitolo al rapporto che il canto improvvisato e, soprattutto, i suoi interpreti intrattengono con la lingua di espressione del canto, il corso. Nel contesto della comparazione qui in esame, si tratta di un tratto totalmente peculiare al contesto insulare, e la sua messa in rilievo rivela di una situazione quasi paradossale, se indagata su un piano diacronico. Tornando infatti al *continuum* – più volte evocato – che, invece, il medesimo idioma poteva vantare con la lingua toscana – che in seguito ad un processo storico-culturale ha dato poi “l’impronta” alla lingua italiana – e la prossimità con quest’ultima ampiamente testimoniata dai resoconti di viaggiatori come Valéry, de Montherot, Tommaseo, oltreché da Fée, Viale... una tale rottura e “conflitto linguistico” costituisce un ribaltamento di scenario radicalmente opposto. Come evidente, si tratta di un nodo problematico, un aspetto cruciale della pratica odierna del *chjam ’è rispondi*. Analogamente a quanto andrà delineandosi a proposito del “dono di natura”, la conoscenza della lingua è un aspetto che convoglia a sé numerose implicazioni, specialmente sull’asse generazionale, che – partendo da un’impostazione *contrastiva* - andrà tuttavia sfumato e approfondito.

In linea preliminare, porremo la questione nei termini di una contrapposizione apparentemente binaria e oppositiva, che riguarda in generale i canali, i contesti e i processi di conoscenza della lingua corsa, accompagnata dall’interrogazione circa un suo possibile insegnamento<sup>961</sup>. Sul terreno di ricerca registriamo principalmente due canali e contesti principali: da un lato, “l’impregnazione” linguistica in un contesto diffusamente corsofono, laddove il problema dell’“apprendimento” e della “trasmissione” di un dato sapere non si pone, in quanto condiviso e “naturalmente” trasmesso. In questo caso, si tratta del contesto storico che ha caratterizzato il tessuto socioculturale corso (e non solo), e che viene considerato pertanto come la maniera “naturale” di conoscenza della lingua corsa; dall’altro lato, l’abbandono dell’impiego dell’idioma corso in ambito domestico ha reso necessaria una sua codificazione e ripresa primariamente in ambito scolastico, e viene considerata - perlopiù dagli stessi attori - come inevitabilmente incompleta e fittizia. Nel primo caso, ovvero la modalità di conoscenza della lingua tipica della generazione degli anziani, questa era appresa “naturalmente” – come direbbero molti degli interessati – parlata in casa, ascoltata nei centri di aggregazione dei paesi e altrove, necessaria e adatta alla vita quotidiana dei suoi parlanti e costantemente in trasformazione. Nel secondo caso, questa si configura in termini ben

---

<sup>961</sup> In egual misura, non sarà presa in considerazione la vasta letteratura sul tema dell’introduzione dell’insegnamento della lingua corsa nelle scuole. Argomento per il quale non disponiamo di competenze specifiche, e che fuoriesce decisamente dai contorni di questa ricerca qui presentata.

diversi: appresa spesso secondariamente rispetto al francese e raramente parlata in casa, si delinea prevalentemente come lingua di studio affrontata nel contesto scolastico, lingua “culturale”, nonché una sorta di “ariete” – in certi casi – di una rivendicazione culturale e identitaria nei confronti della “cultura egemonica”, come abbiamo potuto osservare nel capitolo precedente. Due prospettive assai distanti sono qui in aperta contrapposizione l’una con l’altra. Attraverso la ricerca di campo, possiamo osservare che certi improvvisatori più anziani – analogamente a quanto pertiene al canto improvvisato - rifiutano la possibilità dell’apprendimento della lingua – con varie sfumature dai più contrari ai più possibilisti – e gli preferiscono piuttosto le condizioni di “nascita”, “naturalità”, “spontaneità”. A sostegno di questo, riportiamo le parole di Jacques Ferrari, che porta all’estremo i concetti di qualità innate precedentemente accennati, introducendo alcuni temi che tenteremo di approfondire nel corso del capitolo. Seguiamo questo estratto:

Moi, je suis né... je crois que je savais parler le corse quand je suis né, parce que je l’avais appris dans le ventre de ma mère. Dans le ventre [si incurva un po’ su se stesso, simulando un grembo con le mani] on l’entend toujours, donc... quand on a appris le corse... [...] quand on a appris le corse comme ça, sur le tas... ça n’a rien à voir avec ce qu’on apprend à l’école<sup>962</sup>.

Da queste parole inequivocabili apprendiamo come nell’interpretazione di alcuni degli improvvisatori, specialmente della generazione degli anziani, come Ferrari o Guidoni<sup>963</sup> per esempio, ad un’immediatezza della conoscenza linguistica può conseguire, se il “dono di natura” e la predisposizione al canto sono presenti, una spontaneità e un’abilità nell’improvvisazione cantata. Viceversa, per coloro che sono nati e cresciuti primariamente come madrelingua francese, i quali hanno studiato solo in un secondo momento la lingua corsa e – come vedremo – ne hanno costituito il perno della propria formazione professionale, tale paradigma appare poco sensato e riduttivo nei confronti della loro conoscenza e pratica linguistica. Ricapitolando, nella prima cornice interpretativa troviamo parole chiave come: “spontaneità”, “naturalità”, “dono”; nella seconda: “apprendimento a scuola”, “apprendimento della pratica”; questa divisione sottintende peraltro il contesto abitativo, contrapponendo la vita *villageoise* della prima casistica, ad un’impiantazione più propriamente urbana dei secondi. Tentando di rendere il quadro generale più chiaro possibile, cercheremo qui di schematizzare la situazione lungo i tre assi portanti di questa

---

<sup>962</sup> Intervista a Ferrari, 11/10/2016.

<sup>963</sup> Infatti, anche l’improvvisatore d’Ascu (*Haute Corse*) si pronuncia in modo simile a Ferrari, nei seguenti termini: «La lingua non è più parlata come prima, non è più imparata come prima! Prima era imparata a casa. Non era imparata, prima! Si nasceva!». Citazione originale: «A lingua non è più parlata cum’è prima, non hè più imparata cum’è prima! Prima era imparata a casa. Non era imparata prima! Si nasceva!»

“disputa”, tramite l’analisi della questione linguistica. È necessario specificare che stiamo procedendo in questa fase per distinzioni nette, al fine di una esposizione lineare degli estremi dei punti di vista. La realtà osservata, tuttavia, presenta tratti ben più sfumati e sovrapposizioni più frequenti. Per quel che riguarda la lingua, i due punti di vista estremi vedono da un lato la sua conoscenza sin dall’infanzia, mentre dall’altro l’apprendimento in sede scolastica; la capacità di cantare improvvisando oscilla tra i due estremi del “dono di natura” e l’apprendimento tecnico; come accennato, il contesto socio-abitativo di residenza degli improvvisatori si configura come una contrapposizione tra la vita nei paesi dell’entroterra corso e, viceversa, l’impiantazione negli agglomerati urbani costieri in continua espansione.

Stiamo constatando come la situazione contemporanea del *chjam’è rispondi* (ed anche nelle sue componenti interne: lingua, trasmissione, occasioni del canto) si configuri, a tratti grossolani, come uno scontro tra “natura” e “tecnica”, “spontaneità” e “artificio”. Tuttavia, possiamo cogliere un altro aspetto importante: si rivela infine necessario inserire il dibattito intorno alla lingua corsa nel quadro più ampio e controverso del mutamento socio-culturale-linguistico della Corsica contemporanea. Lungo questi assi e questi estremi, i soggetti devono costantemente confrontarsi e posizionarsi. Nei prossimi paragrafi cercheremo di mettere in luce e analizzare le strategie di posizionamento e le prospettive adottate da parte degli attori in gioco, nella fitta rete di relazioni e interdipendenze che la lingua corsa intrattiene con il canto improvvisato, e viceversa. Analizzeremo, dunque, gli elementi di discordanza, ovvero le frizioni, gli usi e i punti di vista conflittuali a proposito della lingua, presenti e attivi presso i diversi improvvisatori frequentati durante il periodo di campo; in un secondo momento, cercheremo di tessere le fila di questo dibattito, ricomponendo i pezzi e cercando di segnalare ed evidenziare gli aspetti comuni, convergenti. Costateremo come gli “sguardi” dei protagonisti siano alquanto sfaccettati e diversi tra loro nel momento in cui viene messa a fuoco la questione linguistica, delineando così un quadro caleidoscopico e multiforme, in un contesto ancora fluido e tutto da definire, nel quale le scelte e le azioni dei singoli acquisiscono un peso rilevante.

### ***7.2.1. Elementi di discordanza***

Tentiamo adesso di illustrare e analizzare, avvalendoci costantemente delle parole degli interessati, alcune frizioni teoriche intorno alla lingua corsa presso la “comunità” degli improvvisatori e, soprattutto, degli “usi” differenti che i soggetti “fanno” della lingua, sia nella vita quotidiana, che in rapporto al canto improvvisato in *chjam’è rispondi*.

### 7.2.1.1. Il «conflitto linguistico»

Se gli assi interpretativi appena tracciati considerano gli estremi, spesso, incorporati e portati avanti dalle generazioni, appunto, estreme – gli anziani da un lato e i giovanissimi dall'altro – la generazione che nel corso di questo elaborato viene definita “mediana” ha maturato uno sguardo particolarmente critico e lucido sulla situazione. Potremmo pertanto considerarne gli esponenti come validissimi “ponti” tra le due generazioni. Infatti, questi hanno elaborato una visione ed un posizionamento assai consapevole riguardo numerosi temi – la lingua, ad esempio – analogamente ai più giovani, non vivendo tuttavia quella grande distanza che invece questi ultimi intrattengono con i più anziani. Ed è proprio uno dei poeti di questa generazione mediana, come Pierre Santucci, che ci introduce acutamente al problema che lui definisce del “conflitto linguistico”:

Noi diciamo sempre che siamo piazzati bene, per vedere che... la generazione prima della nostra non aveva mica questa coscienza del conflitto linguistico che c'è col francese. Dunque, quando loro improvvisavano qualche neologismo gli scappava. Qualche *francisata*<sup>964</sup>, noi le chiamiamo *francisate*. [...] Dunque, loro non hanno mica... gli sembra di parlare corso, di difendere la lingua corsa, ma... senza avere coscienza del conflitto. Dunque, la lingua corsa, se vuoi... bisogna che ogni poeta prenda coscienza che siamo in una situazione di conflitto linguistico, dove una lingua è dominante e che nell'improvvisazione, il poeta bisogna che faccia lo sforzo di parlare il più possibile... *sputicu*<sup>965</sup>, di parlare a *l'usu corsu*<sup>966</sup>, con una frase corsa...<sup>967</sup>.

Santucci richiama l'improvvisatore a prendere coscienza di un conflitto linguistico presente e pervasivo nella odierna società corsa. Se, infatti, la generazione degli anziani ha sempre parlato corso (prima) e francese (poi) arrivando in molti casi ad un bilinguismo pressoché completo, i giovani stanno vivendo una situazione del tutto diversa, come esplicito in precedenza. Poiché gli spazi ove la lingua corsa risulta significativa ed espressiva sono significativamente marginali, ove dunque la francofonia è decisamente più diffusa – soprattutto tra i giovani – ecco che coloro che prendono coscienza di questo conflitto risultano investiti di un impegno radicale e profondo. Non è un caso, infatti, che

---

<sup>964</sup> Leggere sempre: “Francesismi”. Si tratta di parole mutate dal francese e “corsizzate” in un secondo momento.

<sup>965</sup> La parola corsa esatta è *sputicu*, la quale è difficilmente traducibile. In ogni caso, rimanda a qualcosa che è “puro”, autentico”, “verace”; insomma, non contaminato.

<sup>966</sup> Quest'espressione è molto usata in ambiente corso. Abbiamo peraltro deciso di riportarla nella sua versione originale, essendo peraltro assai comprensibile al lettore italiano.

<sup>967</sup> Intervista a Santucci, 29/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: « Noi dimu sempre [chì] simu piazzati bè, per vede chì... a generazione di prima à a nostra, ùn avianu micca cuscenza di u cunflittu linguisticu chì c'hè cù u francese. Dunque, quand'elli improvvisavanu qualchi neologismu li scappava. Qualchi “francisata”, noi a chjamemu “francisata”. [...] Dunque, elli ùn anu micca... li si pare di parlà corsu, di difende a lingua corsa, ma... senza avè cuscenza di u cunflittu. Dunque, a lingua corsa, s'è tù voli... ci vole chì ogni puetu pigli cuscenza chì simu inde una situazione di cunflittu linguisticu, induve una lingua hè supranata è chì in un'improvvisata, u pueta ci vole ch'ellu facci u sforzu di parlà u più pussibile... sputicu, di parlà à l'usu corsu, un'infrasata corsa...».

tutti e tre gli improvvisatori giovani intervistati stiano svolgendo – o abbiano svolto in passato – un percorso di studi universitario specializzato nella lingua e cultura corsa<sup>968</sup>. Lo consideriamo, al contrario, assolutamente rilevante. È in atto un profondo processo di ripensamento intorno alla lingua e trasformazione della stessa, in una nuova presa in carico di un problema sociale e culturale da parte – soprattutto – della generazione più giovane, la quale – come vedremo tra poco – fa apparire la lingua degli anziani come contaminata, spuria, piena di *francisate* in un significativo paradosso. Si tratta, a nostro avviso, di un aspetto di assoluto rilievo, il quale mette in luce dinamiche imprevedute e inedite che stanno già dando vita a una messa in discussione di caratteristiche peculiari all'interno del canto improvvisato – come, ad esempio, le occasioni di ritrovo, la resa della lingua – sollecitate da spinte contrapposte.

#### 7.2.1.2. *Lo studio e il militantismo*

In questo paragrafo cerchiamo di introdurre alcune nozioni e concetti non ancora espressi in questo elaborato, i quali tratteggiano una sfumatura assolutamente contemporanea della pratica di *chjam'è rispondi*, mostrandoci come nuovi contesti di apprendimento della lingua corsa e un clima politico particolare influenzino e indirizzino in maniera decisiva le idee e le azioni di alcuni improvvisatori, soprattutto i più giovani, che in tale contesto agiscono attivamente esplicitando scelte precise: l'avvicinamento alla pratica del *chjam'è rispondi* può rientrare pertanto in questo ventaglio di possibilità. Se ci rifacciamo alle contrapposizioni presentate precedentemente, la conoscenza della lingua corsa sembrerebbe appannaggio dei membri più anziani, i quali hanno potuto beneficiare di un passaggio “organico”, in ambito prettamente domestico e *paisano*; al contrario, i più giovani, educati e cresciuti in lingua francese, in un contesto quasi integralmente francofono, hanno dovuto escogitare nuove strategie. Progressivamente ci rendiamo conto che abbiamo a che fare con una situazione alquanto diversa e complessa. Descrivendo una così profonda cesura e presentandola in termini oppositivi e inconciliabili la situazione che ci apprestiamo a descrivere potrebbe sembrare paradossale. Seguiamo le parole dell'improvvisatore Paulu Santu Parigi, a proposito dei giovani improvvisatori e della loro conoscenza della lingua:

---

<sup>968</sup> Ricordiamo, a tal proposito che Francesco Luciani ha svolto la totalità del percorso universitario nell'ambito linguistico, scegliendo la specializzazione in “Lingua e cultura corsa” ed è oggi insegnante. Dicasi la stessa cosa per Brandon Andreani, il quale è adesso in procinto di sostenere l'esame per l'insegnamento. Situazione lievemente diversa per Limongi, il quale solo in seconda battuta si è dedicato allo studio della lingua corsa, divenendone in breve tempo un conoscitore e un “alfiere” di prima linea. In ultima istanza, si è affacciato da pochi anni sulle “scene” del *chjam'è rispondi* Petru Saveriu Luciani, cugino di Francesco, anch'egli tuttavia insegnante di lingua corsa. Infine, ricordiamo Jean-Luc Luciani, autore de testo Musa chi parte da Corscia (2019), da poco integrato nel gruppo dei giovani improvvisatori.

perché hanno una maestria della lingua, *veradimente*<sup>969</sup>... forse l'hanno *amparata*, ma non fa niente [ride] se l'hanno *amparata*, ma hanno una buona maestria della lingua. [...] In qualità di lingua sono migliori che quelli della mia generazione o anco della generazione avanti.

*Questo è sorprendente!*

Sì, è sorprendente, ma perché hanno fatto un lavoro più profondo... la generazione avanti la mia, utilizzava molti *francisimi*, eh!<sup>970</sup>.

Anche Parigi, come Santucci, fa parte della generazione mediana. Dimostra un'ampiezza di sguardo e una grande lucidità di analisi – scevra, inoltre, da velleità elitiste tipiche dell'interpretazione del “dono di natura” – tanto da evidenziare la “contaminazione” del linguaggio della generazione precedente, quanto per riconoscere ai giovani i sorprendenti risultati di uno studio approfondito della lingua corsa. Lui stesso, peraltro, è insegnante di lingua corsa, a certificare l'attendibilità della testimonianza. Il fatto che la generazione dei giovani, come Cristofanu Limongi e Brandon Andreani *in primis*, sia arrivata al *chjam'è rispondi* tramite lo studio della lingua – quindi indirettamente e in seconda battuta – rappresenta quasi un’“eresia” rispetto alla convinzione più diffusa tra la generazione dei poeti anziani che vi sono cresciuti “insieme” al canto improvvisato, in quanto questo caratterizzava determinati segmenti della vita comunitaria – pur in forte abbandono – dei paesi dell'entroterra. Questi giovani non solo non conducono la stessa vita che gli anziani praticavano quando hanno iniziato a improvvisare, ma sono prima francofoni che corsofoni e – con poche eccezioni –, non hanno conosciuto *il chjam'è rispondi* che tramite registrazioni, piattaforme audiovisive presenti su internet o blog dedicati; insomma, indirettamente e non per ascolto e trasmissione diretta: condizione che caratterizzava invece l'impianto di produzione-ascolto-trasmissione delle generazioni passate. Constatiamo come lo statuto e la considerazione della lingua corsa da parte dei parlanti cambi a dismisura nel giro di queste due ultime generazioni. Dobbiamo però specificare un aspetto essenziale: l'uso frequente delle cosiddette *francisate* da parte degli anziani non è da interpretare come un decadimento della lingua, tutt'altro. Mette altresì in luce una “pratica” della lingua assai diversa dai giovani, vissuta e interpretata in un flusso comunicativo continuo e, forse, meno rigido e più inventivo. Come ci informa Catalina Santucci:

nous passons sur les emprunts lexicaux si ce n'est pour signaler une frappante différence entre générations. Si par le passé, ces emprunts étaient relativement courants, même chez les Maîtres (*Minnellu* per ex., employait souvent "couplet" pour *terzina* ou *ballata* et *Furcatu* et C. Orsucci

---

<sup>969</sup> Da leggere sempre “veramente”.

<sup>970</sup> Intervista a Parigi, 05/10/2016.

en font autant sur d'autres termes (*trumpatu, fotta*, etc.), les jeunes improvisateurs font preuve d'exigence à ce niveau et nous n'avons pratiquement jamais enregistré ce mimétisme. Toutefois, sur la syntaxe, les jeunes se montrent plus proches de la grammaire française que leurs aînés<sup>971</sup>.

Tuttavia, come già suggerito da Santucci e Parigi, è proprio questa generazione di improvvisatori che non ha preso coscienza di quello che negli ultimi decenni viene configurandosi come un conflitto linguistico tra una cultura percepita come dominante ed una subalterna. Conflitto linguistico che la generazione più giovane ha preso in carico completamente, imprimendo una spinta propulsiva densa di conseguenze significative sia sulla resa del canto improvvisato, sia sul più ampio movimento di riscoperta e rivitalizzazione della lingua e della cultura isolana. S'innescava a questo punto un proficuo scambio tra i più giovani, attraverso uno studio che tenta di essere il più accurato e filologicamente corretto, ed una pratica estesa a ogni fase della vita quotidiana, con i riferimenti e la conoscenza della lingua dei più anziani, i quali possono così alimentare la conoscenza dei più giovani e farsi anch'essi portatori di una prospettiva diversa sul terreno della disputa in atto. Su questa convergenza d'intenti, Santucci:

Conscients que le *chjam 'è rispondi* a traversé une dure réalité pendant un demi-siècle, où nombreux facteurs convergent pour le tirer vers la banalisation, ils sont attentifs au cadre, font état d'exigences lors de sollicitations [...] et tiennent à faire valoir un règlement interne, et même d'innovations, susceptibles selon eux d'inverser la tendance, de renouer avec le public et surtout d'intéresser les jeunes générations et les chercheurs<sup>972</sup>.

Quanto qui esperito ci conduce verso un ulteriore elemento che concorre alla resa di un quadro più esaustivo e completo. Mi riferisco a quello relativo all'inquadramento "politico" di questi giovani. Come anticipato in *Introduzione* non affronteremo il problema politico legato alla rivendicazione degli ultimi decenni; così come non ci interesseremo alle loro scelte di partito o simili; di nostro interesse è piuttosto l'approccio che questi protagonisti hanno nei confronti di temi – quali la lingua corsa in un contesto in cui una lingua è *supranante*, come dice Pierre Santucci – che sono sì prettamente politici, ma che inevitabilmente hanno significative ricadute e risvolti sulla stessa pratica di canto improvvisato. Il *chjam 'è rispondi*, in quest'ottica, viene configurandosi come uno strumento di appropriazione linguistica, un elemento tramite il quale ribadire una propria appartenenza ad una terra, ad un popolo, nei termini oggi in uso nel mondo globalizzato come, soprattutto,

---

<sup>971</sup> Santucci 2022: 279.

<sup>972</sup> Santucci 2022: 280.

quello di “identità”. Seguiamo le testimonianze di questi improvvisatori. Innanzitutto, l’opinione di Limongi, nei confronti del *chjam ’è rispondi*, la cui valorizzazione

non può passare che dalla lingua! La lingua oggi... a che serve!? Se la lingua diventa la lingua del pane, come si dice, del lavoro, allora c’è da sperare! Ma se la lingua non serve che per cantare un po’... no, no! [...]. E c’è sempre un affare militante, c’è la poesia, tutto... la lingua corsa è... contro il francese, c’è da metterla a paro, diciamo [posiziona le mani con i palmi rivolti al pavimento, scontrandole leggermente più volte], da fare una società bilingue, a pari merito. [...]. Mi chiamano a fare le emissioni [radiofoniche], mi parlano di *chjam ’è rispondi*? Mollo tutto. Militantismo, bisogna essere militanti<sup>973</sup>.

In questo passaggio sono condensate molte delle riflessioni che abbiamo cercato di esporre fin qui. Seguiamo anche l’opinione di un altro giovane, anch’egli fortemente investito nella “causa” della lingua corsa, Francesco Luciani, il quale ci trasmette con forza la sua opinione in merito:

Il mio mestiere mi sta bene, c’ho una certa sicurezza, tutto questo, ma... ma non è mica abbastanza per me. Ho bisogno, *bon*, ho un bisogno di trasmettere! Ho bisogno di trasmettere la mia lingua ai miei allievi, perché... sono militante. Prima d’essere professore sono militante. Voglio salvare la mia lingua. [...] Ho una volontà... penso, ho uno scopo, io, di formare i giovani. [Se] su cento allievi ne avessi anche solo uno che è capace di fare questo, e beh, devo formarlo! [...]. Io sono qui, sono professore, sono militante e voglio formare la gioventù a parlare corso e a improvvisare. Ecco. Può essere anche che su duecento giovani ne formo solo uno, ma... devo formarlo! Anche perché di qui a cent’anni è morto il *chjam ’è rispondi*! Non voglio mica dire... «Non ho fatto – direi – questo sforzo per trasmettere ’sta passione...». Non è mica solo per me, è la nostra cultura, eh! E basta! Non lo faccio mica per me! Non lo faccio mica per me, per dirmi... per lavarmi la coscienza, lo faccio... per la nostra cultura in generale, per il nostro popolo, eh<sup>974</sup>.

---

<sup>973</sup> Intervista a Limongi, 06/10/2016. Traduzione dall’intervista originale: «Ma ùn po’ passà che da a lingua! A lingua oghje... serve à chì fa!? Si la lingua diventa a lingua di u pane, cume si dice... di u travagliu, tantu c’hè di che sperà! Ma se a lingua ùn serve che per cantà appena... no, no! [...] È c’hè sempre un coso militante, c’hè a puesia, tuttu... a lingua corsa hè... contru a u francese, c’hè da metterla a paro, diciamo [posiziona le mani con i palmi rivolti al pavimento, scontrandole leggermente più volte], da fà una sucietà bislingua, a paro. [...] Mi chjamanu a fà e emissioni, mi parlenu di *chjam ’è rispondi*? Lampu tuttu. Militantismo, ci vole d’esse militante».

<sup>974</sup> Intervista a Luciani, 19/10/2016. Traduzione dall’intervista originale: «U mo mistieru mi cunvene, c’ho [dice proprio cosi] una certa sicurezza, tuttu què, ma... ma ùn hè micca abbastanza pè mè. Mi ci vole, *bon*, aghju un bisognu di trasmette! Aghju bisognu di trasmette a mo lingua à l’elevi, perchè... sò militante. Prima d’esse professore sò militante. Vogliu salvà a mo lingua [...] aghju una vuluntà... pensu, aghju per scopu, eu, di furmà i ghjovani. Nant’à centu elevi ùn’averaghju avutu chè unu ch’hè capace di fa què, è beh, l’aghju à furmà! è ancu s’è pò esse a rileva... micca cum’ellu ci vole... ma ùn cappiu micca u morsu diceraghju. Eu sò qui, sò professore, sò militante è vogliu furmà a ghjuventù à parlà corsu è à impruvvisà. Eccu. Pò esse chì nant’à duicentu ghjovani, ùn aghju da furmà chè unu, ma s’o l’aghju da furmà! Ancu pure sè da qui à cent’anni hè mortu u *chjama è rispondi*! ùn mi vogliu micca di... ch’e ùn aghju micca fattu, diceraghju, stu sforzu di trasmette sta passione... ùn hè micca solu à mè, ghjè a nostra cultura, eh! è basta! ùn la facciu micca per mè! ùn la facciu micca pè mè, pè di mi... pè lavà mi a cuscenza, a facciu... pè a nostra cultura in generale, pè u nostru populu, eh».



L'aspetto del militantismo, più che essere un elemento di divergenza, diremmo che è soprattutto una caratteristica peculiare di certi improvvisatori. Si tratta di un fattore che procede di pari passo con lo studio e l'apprendimento di tale lingua nel contesto universitario, la cui volontarietà della scelta spiega talvolta questa motivazione ed "investitura" personale. Va da sé che anche altri improvvisatori, come ad esempio Ancey, Parigi e lo stesso Ristori si pongano sulla stessa scia di questi giovani, illustrando loro la strada, in certi casi, e sostenendo la causa con altrettanto coinvolgimento.

### **7.2.2. Elementi di concordanza**

Passiamo adesso ad analizzare quelli che costituiscono invece i capisaldi intorno al tema, ovvero i punti di vista comuni e condivisi per quanto concerne la lingua corsa in rapporto al *chjam'è rispondi*.

#### *7.2.2.1. La maestria della lingua*

Se c'è un aspetto sul quale registriamo un pressoché totale accordo presso gli improvvisatori di *chjam'è rispondi*, è di assegnare alla conoscenza della lingua un ruolo di primissimo piano. Infatti, nessuna improvvisazione può essere eseguita se non si «ammaestra la lingua», come dicono spesso gli improvvisatori. Si tratta di un'affermazione assolutamente frequente, per non dire onnipresente. Lo possiamo comprendere senza alcuno sforzo poiché, se per cantare improvvisando è richiesto il rispetto di numerose regole formali – tra cui la precisione nel numero di sillabe, l'alternanza delle rime e molto altro – e la capacità di esprimersi con un linguaggio vario, non ripetitivo e capace di stimolare l'immaginazione degli ascoltatori o di indurli al riso, non possiamo certo immaginare un improvvisatore che non abbia completa e totale dimestichezza con la lingua corsa.

Infatti, la lingua corsa nel *chjam'è rispondi* viene sovente definita, ad esempio, adottando la metafora di un'auto, come «il motore, l'olio e la benzina» al tempo stesso (intervista a Limongi, 06/10/2016) o anche, nei termini di un «arnese importante» (intervista a Guidoni, 28/10/2016), che riveste un'importanza tale da costituire la «materia prima» del *chjam'è rispondi* (intervista a Parigi, 05/10/2016), un «pilastro» del canto improvvisato (intervista a Santucci, 29/10/2016), o, infine, che risulta «essenziale» in quanto «lingua della natura» secondo Calzarelli (intervista a Calzarelli, 18/10/2016). È inequivocabile il messaggio e l'opinione degli improvvisatori. Ciò su cui differiscono lievemente le interpretazioni, invece, riguarda l'eventuale utilizzo e inserimento della lingua francese all'interno del dialogo in rima. Mostrando un esempio, se per Paulu Santu Parigi la lingua deve far caso

a non fare mica troppi impresti. Perché io conosco certi improvvisatori che mischiano *francisismi* e cose così ne e... penso che il *chjam'è rispondi* domanda d'avere una lingua un poco *sputica*<sup>975</sup>.

Invece, per Ferrari «on peut mélanger les deux» senza alcun problema. Anzi, nel corso dell'intervista recita a memoria un passaggio passato di *chjam'è rispondi* ove vengono alternati con sapienza e astuzia le due lingue<sup>976</sup>, approfittando così delle possibilità sonore e semantiche di entrambe. La “maestria della lingua”, dunque, non pone alcun problema, inserendosi a pieno titolo tra gli aspetti pienamente condivisi in seno all'intera “comunità” d'improvvisatori. Si tratta, forse, dell'elemento attorno al quale si raduna la maggior parte dei consensi. In quest'immensa arena di lotte che è il *chjam'è rispondi* odierno, non è pertanto da sottovalutare l'individuazione di un aspetto comune e condiviso.

#### 7.2.2.2. Sulla finezza della lingua

Un ulteriore elemento *partagé* da tutti gli improvvisatori, il quale sfugge in gran parte a classificazioni binarie e grossolane accomunando tutti o quasi, è quello della ricerca della raffinatezza nel proprio verso. Prendiamo ad esempio i casi più estremi e opposti: da un lato, i poeti che si auto-sottopongono ad un rigidissimo obbligo di rima, e che hanno come obiettivo una poesia ricercata, raffinata, precisa ed evocativa; dall'altro, i poeti che cercano di più la *magagna*<sup>977</sup>, i quali tentano di indurre al riso gli ascoltatori e i poeti oppositori tenendo un registro testuale che può condurre al cosiddetto *cantu in disprezzu*, come abbiamo precedentemente, indulgendo spesso sull'obbligo di rima e, certe volte, sul numero di sillabe<sup>978</sup>. Ecco che, invece, entrambi gli opposti sono concordi nella ricerca della raffinatezza poetica, nell'accurata scelta di parole e immagini. Infatti, uno dei compiti principali del poeta improvvisatore è – stando alle interpretazioni dei protagonisti - farsi portatore di una qualità della lingua indiscutibile, arrivando in certi casi a rivestire il ruolo di specialista della lingua ed esperto riconosciuto in seno alla comunità. Ce ne fornisce

---

<sup>975</sup> Ricordo che per *sputico* s'intende “puro”, “autentico”, non “contaminato”. Intervista a Parigi, 05/10/2016

<sup>976</sup> Questo ci connette direttamente alla *Canzunetta corsa e francese* citata in precedenza.

<sup>977</sup> Per *magagna* s'intende “scherzo”, “gioco”.

<sup>978</sup> Possiamo tuttavia constatare, come in ambito centro-italiano, che il rispetto del numero di sillabe, benché di primaria importanza, può accettare delle deroghe. E questo, ancora una volta, grazie il tramite vocale e canoro dell'improvvisazione, per la quale: «[...] a esclusione dei lunghi melismi [...] a ogni sillaba corrisponde una sola nota: andamento sillabico inesorabile. Naturalmente, la funzione di questa procedura è ben sostenere ogni sillaba, per favorire la comprensione, in un genere di poesia cantata che considera il discorso poetico come l'obiettivo prevalente: le parole dei versi, quindi, devono essere largamente riconoscibili, e intese in maniera sufficientemente adeguata [...]. Anzi, si può dire che, poiché, come già accennato, la percezione di un testo improvvisato non si basa sulla separazione dei singoli elementi di ogni enunciato e nella loro conseguente valutazione analitica, proprio la melodia del canto, nel suo andamento sillabico, favorisce la compattezza e la coerenza dell'invenzione poetica, nel suo farsi estemporaneo; essa, perciò, può consentire di cucire, riempire – o nascondere – alcune sbavature metriche che pur si determinano nel corso dell'improvvisazione. Può infatti accadere che, nel *furore poetico*, qualche verso finisca per uscire un po' più lungo [...]. Generalmente, il flusso del canto annulla, o rende assai meno sensibili queste eventuali impermetrie [...]. Ancora una volta, pertanto, l'intonazione cantata si conferma come un irrinunciabile regolatore della performance e della percezione» in Agamennone 1999: 148-49.

conferma Petru Santucci quando ci dice che «Bisogna che [il poeta] lavori sulla finezza della lingua. Dev'essere la preoccupazione maggiore!<sup>979</sup>» (intervista a Santucci, 29/10/2016). Se per Santucci la preoccupazione maggiore è quella intorno alla finezza, per Luciani risulta addirittura la cosa più difficile da realizzare nel canto improvvisato, infatti:

Il più difficile sarà... veramente di stare nel soggetto e poi di trovare... è la finezza nel *chjam'è rispondi* che ci piace... di trovare veramente la parola... non so mica io, l'espressione che ci vuole stando sempre nel soggetto, vedi? Senza uscirci!<sup>980</sup>.

La finezza della lingua come termine ultimo e obiettivo da raggiungere, motivo di stimolo nel canto improvvisato. Come abbiamo capito, il *chjam'è rispondi* assume le caratteristiche, in certi casi, di “laboratorio” della lingua, luogo ove sperimentarne le capacità espressive, prosodiche, evocative; il poeta, in questa cornice, si fa alfiere e primo rappresentante di una conoscenza linguistica basata sulla finezza e la precisione delle proprie rime, dei propri versi, in un peculiare clima sociopolitico e culturale nel quale è investito di nuovi significati e responsabilità.

In conclusione, intorno al rapporto tra *chjam'è rispondi* e lingua corsa è necessario sottolineare quanto l'uno si leghi all'altra – e viceversa – in un gioco di specchi e rimandi ove l'uno valorizza l'altra, e ove la seconda stimola il primo. A dimostrazione di questo, Limongi afferma che «il *chjam'è rispondi* porta la lingua e la lingua porta il *chjam'è rispondi*<sup>981</sup>» e Luciani ci spiega che «il fatto di ammaestrare la poesia va automaticamente con il fatto di ammaestrare la lingua<sup>982</sup>». Intrecciati e concatenati, canto improvvisato e lingua corsa non possono che condividere lo stesso percorso. Un ulteriore spunto degno di nota, ancora suggeritoci da Limongi, è quello che vede poesia e lingua legate da un vincolo di conoscenza; un legame, dunque, che arricchisce vicendevolmente sia la poesia che la lingua. Leggiamo questo breve passaggio:

Se la poesia t'insegna, t'insegna la lingua, se t'insegna la lingua poi t'insegna la poesia, ta ta ta, è un gioco... è un pugno a pugno eh! [Chiude entrambe le mani, a pugno, posizionandole l'una

---

<sup>979</sup> Intervista a Santucci, 29/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «...ci vole... ch'ellu travagli sta finezza di a lingua. Dev'esse una primura maiò!»

<sup>980</sup> Intervista a Luciani, 19/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «U più duru sarà... veramente di stà inde u sugettu è poi di truvà... ghjè a finezza inde u chjam'è rispondi chì ci face. Di truvà veramente a parolla... ùn sò micca eu, a sprissione chì ci vole stendu inde u sugettu, ve'. Senza sorte ci!».

<sup>981</sup> <sup>981</sup> Intervista a Limongi, 06/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «U chjama è rispondi porta a lingua e a lingua porta a u chjama è rispondi, hè difficiule!».

<sup>982</sup> Traduzione dall'intervista originale: «U fattu, diceraghju, di... di ammaestrà a poesia v'è automaticamente cù u fattu d'ammaestrà una lingua».

contro l'altra ed effettuando un leggero movimento rotatorio]. Nel *chjam'è rispondi* hai l'insegnamento e hai l'apprendimento!<sup>983</sup>

Si tratta di un legame essenziale, benché dinamico e in trasformazione. Sotto questa luce, la constatazione che i giovani improvvisatori di *chjam'è rispondi* siano anche degli specialisti della lingua<sup>984</sup>, investiti in prima persona tramite un percorso formativo o professionale, acquisisce infine la rilevanza che si richiede. È a questo punto lecito constatare come, all'interno di questo dibattito particolarmente violento - come menzionato da Jean-Marie Arrighi in precedenza - persino il *chjam'è rispondi*, seppur indirettamente e sottotraccia, guadagni il suo posto e contribuisca così ad assegnare ed attribuire senso alla realtà vissuta dagli improvvisatori, ponendosi come snodo cruciale, motivandone infine scelte, idee e azioni.

Tuttavia, la conoscenza e la padronanza della lingua corsa non può essere solo appannaggio degli interpreti poiché, come esplicito in precedenza, il pubblico costituisce "l'altra metà del canto". Non si può delegare tale specializzazione ai soli improvvisatori, in quanto - se questa non è condivisa con l'altro attore principale del canto improvvisato, il pubblico di uditori - cosa resterebbe al *chjam'è rispondi*? I protagonisti rimarrebbero isolati in un cerchio autoreferenziale, senza poter più costituire - insieme agli ascoltatori - un insieme indivisibile, privati a quel punto degli elementi essenziali che abbiamo approfondito nel corso dei capitoli precedenti.

Affrontando il tema intorno alle caratteristiche che un pubblico di spettatori deve possedere al fine di un buon ascolto, valutazione e partecipazione ad uno scontro di canto improvvisato Parigi sostiene che

c'è bisogno di un pubblico che capisce la lingua, è importante questo. Il pubblico è un personaggio del *chjam'è rispondi*, è impegnato in quella *lutta*<sup>985</sup> e quindi deve *capisce*<sup>986</sup>. Il pubblico è diverso, avanti c'era molta gente di una certa età, vecchi che ascoltavano, ora ci sono molti giovani che ascoltano<sup>987</sup>.

---

<sup>983</sup> Intervista a Limongi, 06/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: « S'è t'ampari a puesia t'ampara a lingua, s'è t'ampari a lingua po t'ampara a poesia, ta ta ta hè un ghjocu... hè un pugnu à pugnu eh! [Chiude entrambe le mani, a pugno, posizionandole l'una contro l'altra ed effettuando un leggero movimento rotatorio]. In u chjama è rispondi t'ai l'amparera è quellu ch'ampara, eh!».

<sup>984</sup> Facciamo riferimento a Petru Saveriu Luciani, Brandon Andreani, a Francescu Luciani, Cristofanu Limongi, senza considerare gli esponenti della generazione mediana anch'essi insegnanti di lingua corsa, come Parigi e Ancey.

<sup>985</sup> Leggere sempre: "lotta".

<sup>986</sup> Leggere sempre: "capire".

<sup>987</sup> Intervista a Parigi, 05/10/2016.

Parigi menziona l'importanza della comprensione della lingua corsa come elemento imprescindibile al fine di una partecipazione consapevole alla disputa in *chjam'è rispondi*. Ancora una volta, però – e giova ripeterlo – l'aggregazione sempre più massiccia nei centri cittadini ha reso ancor più critica la già fragile condizione della lingua corsa, soprattutto presso i giovani. Un pubblico che, oggi, comprende il corso con difficoltà apprezzerà con grande fatica le raffinatezze, i riferimenti e le ironie proprie del contrasto improvvisato in rima. Ed è a questo proposito e a conferma di quanto detto, che sono chiarificatrici le parole di Pierre Santucci:

il fatto è che... siamo in un'isola... dove le cifre, i dati, le cifre ufficiali danno l'84% della gente che sta nelle città. Vuole dire che otto persone e mezzo su dieci... vivono in città. Dunque questa gente qui, [di] corso ne parlano poco, non lo capiscono mica... [pausa] ...ad andare a capire le finezze del *chjam'è rispondi!*? Porca miseria! Si vedono piuttosto un film alla televisione, eh! O una serie americana, eh!<sup>988</sup>

Pierre Santucci ci mostra con amarezza e realismo la condizione attuale della conoscenza della lingua corsa sul suolo isolano. Ci mostra inoltre quanto peso abbia questo elemento nella costituzione di un pubblico competente e conoscitore del *chjam'è rispondi*<sup>989</sup>. Per questa ragione vi pone altrettanta attenzione che alla formazione di nuovi improvvisatori. L'improvvisatore, padre della specialista Catalina Santucci, propone infatti di condurre una sensibilizzazione diretta proprio al pubblico, in modo che si abitui nuovamente ad ascoltare, a cogliere le finezze, i giochi tra gli improvvisatori e molto altro ancora:

Il pubblico, bisogna riconquistarlo. Bisogna comunque... che... ci sia il più possibile ai... momenti d'insegnamento, non so mica se si possono chiamare laboratori, ma di momenti, di scambi sul *chjam'è rispondi* e bisogna che il pubblico ci sia! E se il pubblico, tutti, [se] ce n'è uno che deve improvvisare e basta... ma se gli altri sanno ascoltare... aiuteranno più loro il

---

<sup>988</sup> Intervista a Santucci, 29/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «u fattu si stà chì... simu in un'isula... induve i sciffri, i dati, i sciffri ufficiali danu 84% di a ghjente chì stà inde e cità. Vole di chì ottu persone ... nant'à dece... campanu in cità. Dunque sta ghjente custi, corsu ne parlanu pocu, ùn lu capiscenu pocu è micca... anu da andà à capi e finezze di *chjam'è rispondi!*? Porca miseria! Si feghjanu nanzu un filmu à la televisione, eh! O una seria americana, eh!»

<sup>989</sup> La letteratura ci fornisce un prezioso elemento di comparazione; in questo caso con la realtà improvvisativa sarda, per la quale Mereu (2011: 254-56, in Caocci e Macchiarella 2011) si esprime così: «Alla base della mancanza di pubblico è presente anche la scarsa conoscenza della lingua sarda. Gli appassionati attribuiscono alla lingua un'importanza notevole nel processo di allontanamento dei giovani dalla poesia. Di conseguenza anche le proposte che hanno avanzato gli intervistati per dare nuovo vigore alla cantata riguardano la rivalutazione della lingua sarda, senza la quale la gara poetica campidanese, secondo loro, è destinata a scomparire. Gli esperti sono convinti del fatto che la conoscenza del sardo sia un elemento indispensabile per la sopravvivenza dell'attività poetica improvvisata e che i giovani si avvicinerebbero più volentieri alla poesia sarda se conoscessero la lingua. Raffaele Atzeri afferma che uno dei metodi per migliorare le condizioni attuali della poesia è impossessarsi nuovamente della lingua, poiché senza la riacquisizione della lingua le scuole di improvvisazione non servono a nulla (intervista a Raffaele Atzeri, 11.08.09) [...] La mancanza di pubblico alle gare e la scarsa conoscenza della lingua sarda sono strettamente connesse e inscindibili l'una dall'altra, dunque senza un miglioramento del primo problema anche il secondo non potrà mai essere risolto».

*chjam'è rispondi* a essere... a diventare un'arte... a diventare ciò che era, ciò che fu! A diventare meglio, deve essere il pubblico... che deve permettere di portare il *chjam'è rispondi*, mica solo i poeti. Dunque, il pubblico è... è... un punto dove bisogna fare lo sforzo<sup>990</sup>.

In questo contesto, avanziamo nuovamente l'interrogativo circa le possibilità di ricoprire un certo ruolo, da parte dell'improvvisatore di *chjam'è rispondi*, in seno al particolare e delicato contesto linguistico isolano. Ci interroghiamo pertanto sul ruolo che l'improvvisazione poetica cantata, in quanto sempre più canalizzata verso una ricerca di "finezza linguistica" nel contesto dato, può investire nei confronti della lingua corsa. In un'ottica di chiusura del cerchio Dante-Corsica inaugurato con le riflessioni riportate ad inizio elaborato, e tornando ad una delle riflessioni del "sommo poeta" a proposito della "fondazione" di una lingua e dei mezzi poetico-linguistici tramite i quali questa può ottenere legittimità, intendiamo avanzare alcune questioni. Tutto considerando che le circostanze in cui Dante s'interrogava a proposito della "questione delle lingua" siano piuttosto lontane dal dibattito corso degli ultimi cinquant'anni<sup>991</sup>. Se Dante Alighieri ha stabilito le fondamenta di quell'instaurazione linguistica prodotta dalla propria "autorità" in quanto poeta, e consegnando un'opera che ha sancito termine di paragone costante per la definizione della lingua italiana, potrebbero gli improvvisatori di oggi, in Corsica, operare qualcosa di simile attraverso la loro attività poetica? L'atto di creazione poetico-vocale-linguistico operato dal poeta-improvvisatore, nonostante il carattere effimero della sua produzione, potrebbe in qualche modo contribuire a tale instaurazione, attraverso la risonanza che questa parola trova presso un pubblico che – al netto delle criticità sopraelencate – è spesso militante e coinvolto nelle istanze di riconoscimento della lingua e cultura corsa<sup>992</sup>? Nella cornice predominante in ambito accademico nel contesto odierno<sup>993</sup>, nella quale constatiamo come promosse le istanze legate alla teoria sulla *polynomie*<sup>994</sup> elaborata a partire dall'ultimo ventennio del

---

<sup>990</sup> Intervista a Santucci, 29/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «U publicu, ci vole à ricunquistà lu. Ci vole quantunque... chì... ellu ci sia u più pussibile ... stonde d'amparera, un sò micca s'ellu si pò parlà d'attelli, ma di stonde, di scambi nant' à u chjam'è rispondi è ci vole chì u publicu ci sia! È sì ci hè u publicu, tutti, ci n'hè unu ch'hà da impruvvisà è basta... ma s'è l'altri anu da sapè ascoltà... anu da aiutà più elli u chjam'è rispondi à esse.... à diventà un'arte... à diventà ciò ch'ellu era, ciò ch'ellu fù! À diventà megliu, hà da esse u publicu.. chì hà da permette, di purtà u chjam'è rispondi, micca solu i pueti. Dunque, u publicu ghjè...ghjè... u puntu induve ci vole à fà purtà u sforzu».

<sup>991</sup> Nonostante la distanza cronologica, l'intento dantesco di riunificare "le cento parlate della penisola" potrebbe essere, con le dovute distanze e proporzioni, un'operazione valevole anche per le tante varietà di *parlers* attestate in Corsica. La questione della presenza di molte varietà di *parlers* corsi costituisce una delle ragioni che hanno visto la nascita, lo sviluppo e l'affermazione della teoria della "*polynomie*";

<sup>992</sup> Per un'analisi dettagliata del rapporto tra performance e "posizionamento" linguistico in ambito corso, è pertanto di estremo interesse lo studio di Jaffe (2015).

<sup>993</sup> Più precisamente, «polynomie has moved from being a purely academic concept to a dominant discourse, enshrined in institutional practice (for example, teacher education) and language planning and policy» Jaffe 2020: 70.

<sup>994</sup> Per una cui definizione, rimandiamo a Di Meglio (2020 : 47) : «De façon plus convenue dans la bibliographie, le concept remonte à 1983 et répond à la définition suivante: "Langues dont l'unité est abstraite et résulte d'un mouvement dialectique et non de la simple ossification d'une norme unique, et dont l'existence est fondée sur la décision massive de ceux qui la parlent de lui donner un nom particulier et de la déclarer autonome des autres langues reconnues". Le développement de

secolo scorso in seno ad un gruppo di sociolinguisti<sup>995</sup>, e consolidata specialmente in seno all'Università di Corsica dalla generazione successiva di studiosi<sup>996</sup>, ci sembra che l'*agency* linguistica dei poeti di *chjam'è rispondi* sia in una fase di alta risonanza potenziale. Senza entrare nel merito circa il dibattito sull'argomento<sup>997</sup>, sul quale non abbiamo le competenze per esprimere un giudizio<sup>998</sup>, intendiamo adottare la prospettiva delineata recentemente da Alain Di Meglio. A nostro avviso, si tratta di un approccio tanto attinente alla realtà corsa odierna - in riferimento all'affermata corrente sociolinguista legata alla *polynomie* – quanto

---

l'approche polynomique va permettre de contrer le préalable de la norme aboutie et unique comme condition incontournable à tout enseignement. Dans sa visée démocratique, le concept présente la langue comme l'aboutissement d'un processus politique et historique. Sa reconnaissance par la communauté de ses locuteurs fonde alors son existence dans une forme qui peut présenter une variation interne [in nota: JB Marcellesi, de l'Université de Rouen, propose pour la 1ère fois le concept en 1983 au XVIIème congrès des romanistes à Aix-en-Provence (Marcellesi 1984)]».

<sup>995</sup> Chiorboli 1991; Marcellesi 1980, 1984, 2003; Thiers 1989, 1991, 2004.

<sup>996</sup> Sorba 2018; Quenot 2009, 2010, 2021; Di Meglio e Sorba 2018, 2020.

<sup>997</sup> Rilevante la prima critica ufficiale espressa da un esperto del calibro di Pascal Marchetti (1989: 193) – il cui lavoro ha costituito la base storico-concettuale del nostro elaborato, pertinente all'aspetto storico-linguistico. Lo riportiamo ancora da Di Meglio (2020: 52-3): «Pour Pascal Marchetti (co-auteur du manuel *Intrecciate è cambiarine*, évoqué plus haut) : "Tout se passe donc comme si la sociolinguistique récupérerait ici l'assiette d'identification qui fut celle du volontarisme nationalitaire, et la faisait participer, après l'avoir vidée de son contenu passionnel, à la création d'une langue nouvelle, échappant aux apparentements de l'ancienne grâce à l'accélération des effets acculturateurs dus à l'insertion totale des insulaires dans la société française contemporaine: en particulier la projection sur le corse de tous les mécanismes (phonologiques, lexicaux, syntaxiques et stylistiques) acquis dans l'usage permanent du français"». Inoltre, sono d'interesse i contributi di Jaffe 2003, 2005, 2020. Riportiamo un estratto rilevante, in Jaffe (2003: 517-18): «As articulated, polynomy presupposes a set of discrete local varieties, all under the ownership of highly competent speakers who identify strongly with those local varieties and recognize and acknowledge other speakers like them. The unity in this diversity hinges on 1) personal mastery and identification with clearly-defined local codes and 2) recognition of others' parallel mastery and identification. It becomes problematic, then, when applied to forms of linguistic diversity that are not clearly bounded or local, and when the competence and authority of speakers cannot be taken for granted. I will argue that both of these complicating conditions are present in Corsica, particularly in schools»; tesi riconfermata più recentemente alla medesima autrice: (2020: 77-8): «in the context of language shift and revitalization, Corsican speakers and learners are often not fully proficient "owners" of regional varieties that they can exchange with others. The idealized polynomic subject, while positive as opposed to damaged, may thus be out of reach of many contemporary speakers and learners. So, there were moments when students who were called on to provide "their" variety in a discussion that validated that variety were not able to confidently claim ownership of one or another linguistic variant».

<sup>998</sup> Riportiamo pertanto l'estratto, a nostro avviso prezioso, da parte di uno degli specialisti, sebbene non aggiornato all'ultimo ventennio. Toso (2003: 84-5) sostiene che: «Frutto di una riflessione interna al contesto regionale, e non soltanto per questo difficilmente esportabile, il modello polinomico rappresenta ad ogni modo una soluzione credibile al "problema" della *langue corse*, anche come sollecitazione estremamente prudente, nei confronti del singolo parlante, a farsi partecipe di un processo spontaneo di convergenza basato non più sul concetto di sacrificio linguistico, ma su una progressiva accettazione dell'"altro" in nome di una sorta di abbandono "ecologico" ai processi di mutamento linguistico, destinati a sfociare eventualmente in una norma unitaria come risultato "du contact intralinguistique, c'est-à-dire du contact de variétés appartenant au même système" (Comiti 1992, p. 81). Si è visto quindi come l'accettazione di fatto dei valori della dialettalità non limiti la funzione identificante dell'idioma, ma ponga - almeno allo stato attuale alcune ipoteche su un superamento reale della condizione diglossica del corso. Peraltro, l'idea di un bilinguismo francese-italiano, che suscita ancora qualche consenso a livello di dibattito intellettuale, non pare al momento praticabile per la volontà diffusa dei Corsi di ribadire la propria distanza dal contesto culturale e idiomatologico peninsulare, volontà certamente motivata dagli ultimi cent'anni di storia linguistica (e non solo linguistica), ma anche, piaccia o no, sostanzialmente in linea con gli interessi dei centri politico-decisionali francesi, storicamente propensi a confrontarsi con *langues regionales* "organiche" a una riformulazione solo apparentemente pluralista del panorama linguistico nazionale piuttosto che a grandi tradizioni che hanno i loro centri culturali (e, in prospettiva, i loro centri d'attrazione politica) all'esterno dell'Esagono. Indubbiamente, la strutturazione economica attuale dell'isola, sempre più votata al turismo e ai servizi, implica, forse ancor più della sua stessa posizione geografica, una serie di relazioni con la Penisola, per le quali la presenza dell'italiano come semplice "lingua straniera" inserita tra le possibili opzioni dell'apprendimento scolastico curricolare suona oggi come un anacronismo (Arrighi 2002, p. 124), anche perché l'italiano in Corsica vive di fatto, forse più di trenta o quarant'anni fa, attraverso le scelte pragmaticamente motivate di un numero crescente di imprenditori e operatori».

sensibile al retaggio storico e volto ad una “ricucitura” dei legami storico-culturali, nonché linguistici, così duramente recisi<sup>999</sup>:

C'est ce que nous proposons de nommer ici l'aménagement d'une *contiguïté* dans la mesure où les espaces sont tout d'abord reconnus puis inscrits dans leur continuité. En somme, le corse polynomique s'ouvre sur une expression polynomique corse, espace complexe spécifique à la Corse où les contacts et les continuités avec les autres langues peuvent être approchés, intégrés. S'extrayant d'une double exigüité, le monolingüisme et la minoration, l'expression littéraire est alors attirée par les tangentes ou les intersections<sup>1000</sup>.

Valorizzando dunque la portata individuale della creazione poetica, più volte esperita nel corso dell'elaborato, *tout en gardant* la risonanza collettiva propria e tipica di qualsivoglia prassi improvvisativa, ecco che un approccio che privilegi tale *contiguïté* s'inscrive nel secolare rapporto di circolazione che ha informato la lingua e la cultura corsa per secoli, come ampiamente dimostrato. Questo approccio, pertanto

permet justement une dédramatisation de ce rapport à l'italien qui a oscillé durant les deux derniers siècles entre attrait et rejet. En revanche, si le concept permet l'acceptation de cette part d'italianité fondatrice à bien des égards, il permet aussi de ne pas stigmatiser le contact avec le français afin de ne pas stériliser les usages nouveaux<sup>1001</sup>.

Rimarginando in questo modo la frattura prodotta dalla «résection complète de ce cordon ombilical» (Cini e Biancarelli 2008: 427), questa *mouvance* ci consente di prendere correttamente in carico l'*agency* dei protagonisti qui esaminati – principalmente gli improvvisatori e il loro pubblico di “passionisti” – indagandone gli specifici posizionamenti in seno ai contesti odierni, tanto nelle scelte personali quando nelle “risonanze” collettive<sup>1002</sup>.

In definitiva, le pratiche di canto improvvisato, come stiamo tentando di dimostrare in questo elaborato, costituiscono degli eccezionali vettori intorno ai quali indagare alcuni

---

<sup>999</sup> Come argomentato da Cini e Biancarelli (2008: 427): «dans une analyse des relations entretenues par la Corse avec l'Italie à l'époque contemporaine, la confrontation à un paradoxe de l'Histoire est inévitable : durant de nombreux siècles, l'île a cultivé d'intenses rapports – de caractère commercial, culturel et politique – avec la péninsule italienne, tant que celle-ci n'avait pas réalisé sa propre unité politique pour se constituer en un État national, l'Italie. Une fois cette unité politique effective, les liens avec la Corse se réduisirent rapidement, jusqu'à résection complète de ce cordon ombilical qui avait, dans les siècles précédents, étroitement lié les deux aires. Seule la géographie témoigne de ce voisinage qui, pendant une longue période historique, avait contribué à faire de la mer Tyrrhénienne nord-occidentale un système socioculturel homogène et économiquement intégré».

<sup>1000</sup> Di Meglio 2020: 62.

<sup>1001</sup> Di Meglio 2020: 53.

<sup>1002</sup> Accogliendo la critica di Jaffe (2020: 81), ne adottiamo la prospettiva per la quale: «that there are no neutral ways of representing languages, speakers or communities. Linguistic representations, whether “everyday” or academic, are always carriers of particular ideological orientations. These representations have social, cultural, political and linguistic consequences».



cambiamenti in atto in seno ai tessuti sociali contemporanei, lungo alcuni piani d'indagine generali come: la trasmissione di *savoir-faires*, intesi come *patrimoines immatériaux* nel contesto globalizzato ed euro-mediterraneo odierno (in relazione con le politiche della Commissione Europea); il costante rapporto tra “tradizione” e “modernità” in relazione ai temi cruciali dell'attualità politica come il discorso sull'“identità”; le dinamiche – e una certa effervescenza – che si muovono intorno ad una presunta “cultura contadina”; oltre al complesso dibattito in seno a specifici contesti intorno alle “lingue minoritarie” nelle relazioni con rispettivi o terzi Stati-Nazione. Osserveremo come il prossimo capitolo, consacrato al “dono di natura” sollevi e convogli a sé numerose di queste dinamiche.

## 8. Il “dono di natura”

Affrontiamo in questo capitolo, infine, un aspetto cruciale della pratica di poesia cantata, riscontrato e riportato in letteratura in maniera pressoché trasversale presso moltissimi contesti poetico improvvisativi: il “dono di natura<sup>1003</sup>”. Per “dono di natura” ci riferiamo all’interpretazione che molti degli improvvisatori esprimono per spiegare la propria o altrui capacità di cantare improvvisando nei termini, appunto, di un’attitudine innata, di un’inclinazione congenita, un dono. Questa interpretazione, in prima istanza innocua, cela in verità uno degli snodi più decisivi della situazione odierna del canto improvvisato: la trasmissione e l’apprendimento della pratica in contesti radicalmente mutati rispetto al passato. Laddove quest’interpretazione era sostenuta da un determinato assetto socio-comunitario oltreché da modalità, tempi e luoghi di trasmissione ben definiti e ampiamente riscontrabili lungo un articolato dipanarsi temporale, tale interpretazione aveva uno sfaccettato ordine di motivazioni, oltre ad un preciso “orizzonte di senso”; in un contesto profondamente mutato, quest’interpretazione persiste ma purtuttavia senza piena legittimità. Tenteremo di descrivere accuratamente entrambe le circostanze nel corso di questo capitolo. A testimonianza di una certa “crisi” di quest’orizzonte di senso, attesteremo come – specialmente in Corsica – sussista una seconda interpretazione, alternativa e, in certi casi opposta e dichiaratamente ostile. Accennandone i tratti distintivi, quest’ultimo tipo di lettura investe maggiormente la nuova generazione di improvvisatori, ma anche taluni esponenti più anziani; ne indagheremo alcuni tratti nel corso del capitolo. Tenteremo di illustrare chiaramente entrambe le prospettive, con l’obiettivo di chiarirne le caratteristiche salienti, i punti di frizione e le conseguenze che questi due punti vista racchiudono *in nuce*.

---

<sup>1003</sup> Nel corso di tutto l’elaborato, col termine “dono” – abbreviazione di “dono di natura” – facciamo riferimento al talento, alla qualità innata che viene presa come punto di riferimento per spiegare e interpretare la capacità da parte di un improvvisatore di cantare in rima. Non vi è alcun riferimento, dunque, a tutta la letteratura antropologica intorno alle teorie del “dono” con immediato riferimento all’opera di Marcel Mauss. Il paradigma del “dono di natura” è pressoché onnipresente nei racconti e nelle testimonianze degli improvvisatori in rima, sia in Corsica che in Italia centrale. Nella sua opera, Kezich approfondisce e descrive estesamente quest’interpretazione da parte degli improvvisatori (Kezich 1986). Ne possiamo riscontrare tracce ulteriori in tutti i lavori recenti sull’argomento (in particolare in Barontini e Nardini 2009, 2012).

## 8.1. L'orizzonte di senso: tratti e peculiarità

Come brevemente accennato a proposito della capacità di cantare improvvisando, l'interpretazione "innatista" che si fonda sul "dono di natura" è estremamente presente e trasversale ai diversi contesti improvvisativi. Traendo spunto da un contesto geograficamente molto lontano, constatiamo come il massimo conoscitore delle prassi improvvisative ispano-latino-americane, e a sua volta *repentista*, il cubano Alexis Díaz-Pimienta riporta quanto sia diffuso

el criterio de que el repentista, payador, trovero, nace no se hace. Los mismos improvisadores defienden esta tesis. Dos excelentes payadores, la argentina Martha Suint y el chileno Santiago Morales (1995), han hecho incluso un estudio sobre los procesos fisiológicos y síquicos del payador y han llegado a la conclusión de que "payador se nace porque genéticamente quien lo es, está dotado de un código que no le es común al resto de los seres". O sea, que la improvisación es, desde un punto de vista generalizado, un 'don', una capacidad innata de ciertos seres humanos<sup>1004</sup>.

Lo stesso specialista cubano, nella sua disamina, include un'ulteriore riflessione maturata nel contesto improvvisativo balearino, laddove

bien advierte Sbert i Garau (1995) que "el innatismo es un tòpico recurrente [...] es una teoría, de base netamente romàntica, que no pasa de ser una generalización idealizada, atractiva, pero poco fiable". Y concluye: "resulta evidente que la práctica, la reflexión, y la voluntad de progreso configuran el resultado final"<sup>1005</sup>.

Ad un'interpretazione schiettamente innatista elaborata da alcuni specifici *payadores* in ambito latino-americano, Díaz-Pimienta contrappone tuttavia un'analisi critica, elaborata dallo specialista balearino Sbert i Garau, il quale contesta quest'impostazione. Tuttavia, è persistente – nell'approccio emico dell'improvvisazione poetica – un'interpretazione del genere, e tenteremo di individuarne alcune ragioni, afferenti al cosiddetto "orizzonte di senso" che ne costituisce lo sfondo e la cornice. In maniera del tutto analoga a quanto trattato nei contesti ispanofoni sopra accennati, sulla prassi sarda Maria Manca ci riporta informazioni estremamente pertinenti e affini, poiché:

---

<sup>1004</sup> Díaz-Pimienta 1998: 136.

<sup>1005</sup> Díaz-Pimienta 1998: 136.

Cette capacité d'improviser, les poètes l'ont reçue comme un « don » – ils parlent même des « sept dons », faisant référence aux sept dons du Saint-Esprit. [...] L'improvisateur est « doté » ou doué dès sa naissance d'un talent qui ne s'acquiert pas : «*On naît poète, on ne le devient pas. Si quelqu'un est intelligent et qu'il n'a pas ce don, il ne peut pas chanter en poésie*» [Franziscu Mura, Silánus 1992 ; (*corsivo nostro*)] *A fortiori*, cela ne s'apprend pas à l'école. Ce don vient de la nature, aux dires unanimes des poètes, qui parlent de « talents naturels » ou bien d'un « don de la nature » (*donu de natura*), selon leur formule favorite<sup>1006</sup>.

S'iniziano pertanto a delineare gli aspetti precipui a quest'interpretazione, e nondimeno risulta chiara la provenienza di questa concezione; tutt'altro che allogena, questa proviene in primissima istanza dagli improvvisatori stessi. Sorprende la trasversalità di tale approccio; come abbiamo visto – ma ulteriori esempi sono capillari e ampiamente disponibili in letteratura – questi sono rintracciabili dall'Argentina alla Sardegna, dal Cile a Cuba passando per le Baleari, financo ai contesti qui esaminati, Corsica e Italia centrale. In questo contesto, infatti, Giovanni Kezich ne delineava già le motivazioni profonde e storicamente peculiari al “mondo” dell'improvvisazione in ottava rima del centro Italia, quando argomentava che:

i poeti popolari considerano in blocco tutta la tradizione di cui sono portatori come l'espressione a livello epifenomenico di una corrente nascosta, una quintessenza invisibile ma concreta: la stessa di cui si sentono pervasi nell'estro dell'improvvisazione. In questo senso, la poesia è sentita come una qualità naturale, una specie del mondo empirico, che si rivela per «dono di natura» in alcuni individui prescelti. [...] come mi ha sempre detto Colotti esprimendo un concetto che viene alla luce sempre e comunque tra i poeti improvvisatori:

«Poeti si nasce. Ci sarà pure della gente che spendono la vita a legge' Ariosto e Tasso, possono pure legge' migliaia e migliaia di ottave, ma senza il dono di natura, non riusciranno mai a fare una sola ottava»<sup>1007</sup>.

Le parole di Colotti traducono precisamente un'interpretazione diffusa presso i contesti dell'improvvisazione poetica, tanto in Italia quanto – come vedremo – in Corsica. «Poeti si nasce» è un'affermazione onnipresente e che – in maniera ulteriore – implica un pressoché totale rifiuto dell'apprendimento della pratica. Infatti, stando alle parole di Colotti, neppure uno studio assiduo e continuativo delle opere di riferimento prodotte nel medesimo metro dell'improvvisazione cantata costituirà garanzia della capacità improvvisativa di tale o talaltro aspirante poeta. Come apprendiamo da Kezich, la ragione consiste, da un lato, nella

---

<sup>1006</sup> Manca 2009: 108.

<sup>1007</sup> Kezich 1986: 79.

percezione di essere «portatori di una tradizione» sedimentata e condivisa; dall'altro, in quanto – nell'atto stesso dell'improvvisazione cantata – il poeta può veicolare «l'espressione a livello epifenomenico di una corrente nascosta». Ci confrontiamo tuttavia con un'*impasse* considerevole, visto che tale prospettiva intorno al “dono di natura” consiste sostanzialmente nel negare qualsivoglia “origine” o “causa” razionalmente identificata. Neppure un'opportuna messa a fuoco della secolare interrelazione tra letteratura a stampa e “poesia popolare” scioglie l'enigma, in quanto:

Rifiutare un concetto meccanicista della oralità come “*deus ex machina*” della tradizione popolare, con tutti i suoi corollari non controllabili razionalmente, finisce dunque per lasciarci in balia di una spiegazione di ordine animista ancora più vaga e misteriosa: è la prevalente teoria popolare della poesia come “dono di natura”, una forza estranea e incontrollata<sup>1008</sup>, un estro<sup>1009</sup> che si impossessa di taluni individui in qualche modo “segnati”, manifestandosi qua e là *at random* e senza alcuna regola<sup>1010</sup>.

Della pervasività di quest'interpretazione cercheremo di fornire un'analisi nel corso di questo e del prossimo paragrafo. Innanzitutto, è necessario riportare alcuni esempi chiarificatori di questa prospettiva, tratti tanto dalla letteratura quanto dalla ricerca di campo. Di estrema pertinenza, a questo proposito, riportare l'interpretazione che alcuni improvvisatori di *chjam'è rispondi*, in Corsica, hanno fornito autonomamente in relazione a quanto sollevato da Kezich, ovvero all'atto di produzione del canto e al processo creativo individuale che consente all'improvvisatore di comporre rime e versi improvvisati. Jean Jacques Grimaldi interpreta e considera il canto improvvisato in *chjam'è rispondi* in termini di eccezionale interesse, poiché descrive la fase d'improvvisazione poetica come un momento nel quale «le temps s'arrête, quand on fait le *chjam'è rispondi*. Quand on est très très bien, le temps n'existe plus. Voilà, le temps n'existe plus<sup>1011</sup>». Seguendo le parole di

---

<sup>1008</sup> Eccezionale la similitudine col contesto logudorese, che raccogliamo da Manca (2009: 110): «Même si, au départ, les poètes possèdent un don, l'inspiration ne leur vient pas quand ils veulent. Elle est irrégulière, versatile, capricieuse. Le mot sarde qui la désigne, *muta*, vient du verbe *mutare* qui veut dire changer, car la *muta* varie d'un moment à un autre. Ce même mot recouvre une notion de temps, car il signifie plus communément «époque», «période», «moment», et aussi humeur qui change avec le temps – ce que pourrait traduire le mot anglais *mood*. Ainsi, la *muta* lunatique du poète varie selon les jours et les *garas*, et d'un instant à l'autre au cours de la même *gara*: elle peut être bonne (*muta bona*) ou mauvaise (*muta mala*). Les poètes appréhendent donc cette inconnue qui est imprévisible, incontrôlable, et ne dépend pas d'eux; ils ne savent jamais ce qu'elle leur réserve. «Tout dépend de la *muta*», répètent-ils fréquemment. Ce qu'ils appellent *muta* est une disposition d'esprit qui résulte d'un ensemble de circonstances favorables ou défavorables à l'inspiration».

<sup>1009</sup> Sulla nozione di estro, cfr. la curatela di Graziani F. 2015 « Comprendre l'esprit méditerranéen avec Paul Valéry », *Strade* n° 23, p. 71.

<sup>1010</sup> Kezich 1994: 44.

<sup>1011</sup> Dalle parole di Grimaldi sembra trasparire in superficie una concezione “orfica” della poesia, come vedremo nelle pagine seguenti. In relazione a questa specifica concezione del tempo, Galimberti (2011: 504) ci ricorda che: «Il poeta greco canta per descrivere l'*ordine divino* che è prima del tempo, per strappare la *memoria degli eroi* alla dissolvenza del tempo [...]. Strappandoli ad Oblío (*Léthe*), che altrimenti li dissolvrebbe, e consegnandoli a Memoria (*Mnème*), madre

Grimaldi, il canto improvvisato potrebbe configurarsi come una forza vitale che sbaraglia i confini instaurati nel quotidiano e stabilisce – provvisoriamente – nuovi criteri e possibilità. Ciò che interessa soprattutto comprendere in questo caso è come il momento creativo del canto improvvisato possa “contaminare” la temporalità percepita dall’improvvisatore, cristallizzandola, sospendendola e – in un certo senso – trasfigurarne in diversa misura la coscienza. Grimaldi, in altre parole, ci mette di fronte ad una concezione del canto improvvisato inteso come qualcosa che non è tanto un prodotto, ma piuttosto come *qualcosa che arriva*, che *viene da lontano* e s’impadronisce dell’improvvisatore<sup>1012</sup>. Si tratta di una forza esterna che, incontrandosi con una predisposizione, uno «spirito poetico» intimo e proprio all’improvvisatore permette lo sgorgare, lo scaturire del canto improvvisato. Secondo Corrado Bologna:

Se la voce ha per sua peculiarità quella di svelare i funzionamenti della lingua *quando parla*, questa economia di scambio (...) non sempre si risolve in un bilancio pari, c’è sempre – dice de Certeau – della *voce di riserva*: a questa aspira e da questa prende origine la glossolalia. Questa residualità della voce, questo sgorgare del *flatus* impaziente di qualsiasi asservimento è il *proprium* della poesia, che “viene”, “monta da sola”, “cantando” nel poeta [*sic!*]. De Certeau cita il Rilke orfico-gnostico (“laddove c’è il poema, non sono io [*moi*] che canto, ma Orfeo che viene e che canta”)<sup>1013</sup>.

Di eccezionale interesse riscontrare questa riflessione ad opera di Bologna. Ci pare estremamente pertinente a quanto raccolto sul campo e a sua volta presente in letteratura. Inoltre, essa ricalca tanto l’impostazione d’indagine rivolta verso la poesia *nel suo farsi*, come già delineato in precedenza, quanto la concezione descritta da Kezich ed elaborata dai poeti in ottava rima. Seguiamo l’argomentazione di Grimaldi in proposito:

Si on a l’âme d’un poète, si on maîtrise la langue et si on se sent habité par le *chjam*’è *rispondi*, le *chjam*’è *rispondi*... il coule comme une fontaine. [...] ça a un côté... presque mystérieux ! C’est l’âme du *chjam*’è *rispondi*. *On est habité par le chjam*’è *rispondi*<sup>1014</sup>. [...] Quand on est vraiment vraiment dedans, et qu’on se sent bien, on se sent, on se sent... on n’est plus

---

delle Muse (*Mnemosyne*) e ispiratrice dei poeti, la parola poetica “fa essere [*kraínei*] gli dèi, gli eroi e le regole rituali. Suo compito, infatti, è di trascendere il tempo e guadagnare l’eterno».

<sup>1012</sup> Concezione che ricalca perfettamente, peraltro, l’*arrivo* e conseguente trattazione dei *sugetti*, o *tasti*, come evidenziato dall’improvvisatore corso, Jacques Ferrari, e riportato nel capitolo dedicato.

<sup>1013</sup> Bologna 2022: 49. Prosegue: «e Lucia Amara commenta: “Si chiama una voce *che parla* o *faccia parlare*, dalla quale bisogna essere posseduti per entrare nel recinto del poema (l’*entrée du souffle* Antonin Artaud chiama questa irruzione del respiro/voce dentro la scrittura)».

<sup>1014</sup> A questo tipo di affermazioni, d’altronde, fanno eco le riflessioni *savantes* degli esperti. Per esempio, Vescovo (2015: 75): Socrate si misura [...] col maggior “interprete di Omero” [...] per dimostrare che la sua non è un’“arte”, nel senso letterale per cui non possiede una “tecnica” specifica: il rapsodo è agito, posseduto dal dio, e canta per “ispirazione”, non in base a un “sapere” che egli controlla razionalmente, come fa chiunque eserciti un’arte.

vulnérables. On se sent imbattable; quand on est vraiment bien dedans ! [...] C'est une *transe douce*, on se sent bien dans le *chjam'è rispondi*. Ça pourrait durer des heures et des heures. On n'a plus besoin de boire, de manger, de quoi que ce soit... on est dans le *chjam'è rispondi*, c'est une nourriture<sup>1015</sup>.

Dunque, «on est *habité* par le *chjam'è rispondi*». Mediante questa espressione, Grimaldi ci delinea una precisa concezione dell'atto dell'improvvisazione poetica. Si tratta di un momento totalizzante; si è, insomma «dentro»; è «une *transe douce*» e, se si è predisposti, si può improvvisare per lungo tempo senza avvertire ulteriori bisogni, quasi come se si fosse attraversati da una “forza” esterna che “agisce” il poeta. Riproponiamo pertanto l'interpretazione di Agamennone circa il processo individuale e performativo del poeta, per il quale l'atto creativo costituisce anche un peculiare strumento di *essere sul tempo*<sup>1016</sup>, in una *presenza della voce* totalizzante e al tempo stesso trasfigurante. Seguiamo parallelamente un'ulteriore testimonianza raccolta da Kezich:

Pompilio Tagliani, altro poeta contadino di Tolfa, mi ha confidato un giorno: «Io che è la poesia non lo so mica. So' trent'anni che canto in su le gare, e ancora ho da capi' che è la poesia. Alcuni dicono che è discesa dal Parnaso Monte, la fonte d'Ippocrene, da dove ha fatto il salto il cavallo Pegasso [sic], l'alato Pegasso. Altri dice ch'è nata dal raglio di un asino, oppure dal canto di un gallo, all'alba...».

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», la forza del poeta<sup>1017</sup>.

La terminologia di Kezich, oltre a ricordarci la componente antagonistica necessaria a qualsivoglia prassi improvvisativa dialogica, non può non ricordarci le parole di alcuni improvvisatori corsi circa il concetto già esperito di *supranità*. Alternandoci nei due contesti

---

<sup>1015</sup> Intervista a Grimaldi, 28/10/2016.

<sup>1016</sup> L'autore argomenta ancora, dettagliatamente: «il senso profondo della combinazione poesia/musica consiste proprio nella capacità che la musica fornisce agli esecutori di distendere, di dilatare, di piegare in qualche maniera questa istantaneità bruciante dell'esecuzione, per cui, da un punto di vista musicologico, si può ritenere che la struttura musicale costituisca un efficace regolatore della dimensione temporale e, inoltre, garantisca continuamente che la percezione degli ascoltatori sia coerente e scorrevole» Agamennone 1994: 48.

<sup>1017</sup> Kezich 1986: 80-1. Di eccezionale somiglianza quanto ci riporta Maria Manca (2009: 119) in merito all'improvvisazione in ambito logudorese: «Les poètes affectionnent particulièrement cette représentation mythique toute pastorale où, conformément à ce qu'en dit Pierre Grimal (1969), Apollon, dieu de la poésie et de la musique, est un berger qui préside aux jeux des Muses sur la montagne du Parnasse. Celles-ci chantent et dansent sur les pentes de l'Hélicon, autour de la source appelée Hippocrène (ou source du Cheval, parce que le cheval ailé Pégase l'a fait jaillir d'un coup de sabot) qui a la vertu de favoriser l'inspiration – une inspiration que les poètes se représentent sous forme d'eau bue à la source ou de lait sucé à la mamelle des Muses, autant qu'à celle des poètes anciens».

in esame, apprendiamo come Pierre Santucci, per il *chjam'è rispondi*, affronti questo argomento:

delle volte, nel *chjam'è rispondi*, non sei mica, non ti trovi micca in un... in un... uno stato... ehm... euforico, sai? Dove sei un pochino su una nuvola. Delle volte, sei come sopra a una nuvola, non so mica perché, senza aver bevuto, senza aver troppo bevuto né niente, senza aver preso niente! Se sia il momento, se sia il luogo, se sia... il tema, che fa sì che... veramente, sei in *levitazione*, sai? Sei un po'... e questo... non lo so mica perché ti trovi così, in certi momenti. E quando sei in un punto del genere, se vuoi, trovi piacere a improvvisare, trovi piacere a improvvisare. Non ti poni mica domande: lasci andare<sup>1018</sup>.

Se Santucci parla di “levitazione”, l’immagine non è affatto distante da quella che ci regala Grimaldi:

Et puis après... on grimpe les barreaux de l'échelle, jusqu'à monter au bout et puis après quand on est arrivé au dernier barreau, et bien, on essaie de s'envoler. Voilà. Et là... et là alors... et là on plane [apre le braccia con i palmi rivolti verso il basso, mimando un volo leggero]. Et là ça devient intéressant<sup>1019</sup>.

Riscontriamo con una certa costanza il riferimento all’altezza, alla verticalità: in quest’ottica, la parola quotidiana si trasforma in parola poetica, il dialogo quotidiano in dialogo poetico<sup>1020</sup>. Di questa peculiare interpretazione, tutt’altro che isolata e ingiustificata, riscontriamo un’origine ancora in Kezich, per il quale:

Nel loro atteggiamento vi è [...] una traccia di concezione antichissima, dai lontani echi orfici e sciamanici, che considera il poeta un mediatore tra il noto e l’ignoto, un essere a parte in grado di farsi portavoce di una dimensione senza tempo, che travalica i confini dell’umano. In questa prospettiva, la stessa delle leggende medioevali su Virgilio Mago (cfr. Comparetti 1872), si

---

<sup>1018</sup> Intervista a Santucci, 28/10/2016. Traduzione dall’intervista originale: «Di e volte, inde u chjam'è rispondi, ùn si micca, ùn ti trovi micca in unu... in unu... unu statu... ehm... euforicu, sai? Induv'è tù si appenuccia nant' à una nuvola. Di e volti canti, si nant' à una nuvola, ùn sò micca perchè, senza avè troppu beutu nè nunda, senza avè pigliatu nunda! Sia ghjè u mumentu, sia ghjè u locu, sia ghjè... u tema, chì ti face chì... veramente sì in... levitazione, sai? Sì appena... è què... ùn sò micca perchè ti trovi cusì, in certi mumentu. È, quand'è tù sì in stu puntu custi, s'è tù voli, tantu, trovi u piacè à impruvvisà, trovi u piacè à impruvvisà. Ùn ti poni micca quistioni: lasci andà».

<sup>1019</sup> Intervista a Grimaldi, 28/10/2016.

<sup>1020</sup> Adottando la prospettiva di Bologna (2022: 45-7): «La voce del poeta soffia fuori dal corpo caldo, dal sangue fumante vapori, e s’innalza oltre lo spazio umano-animale, al di là del confine del terrestre, fino ad annullare ogni traccia di dicibilità, imponendo il silenzio che si addice all’Amore e alla Morte. [...] È la voce del silenzio che parla dell’indicibile, attratta dal *desiro*, che non riesce a sopportare il fardello carnale del *logos* fatto per comunicare significati, ma “tende-verso” quel linguaggio che è il suo fine [...] Così in Dante, giunto alla fine del *Paradiso* sul limite dell’Essere, là dove, nell’attimo in cui vede “*legato con amore in un volume / ciò che per l’universo si squaderna*”, all’“alta fantasia” manca la “*possa*” di esprimere il pensiero in forma di parola; e il parlare diviene balbettio di *infans*, lallazione primaria del neonato che succhia il latte al seno materno: “*Ormai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch’io ricordo, che d’un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella*” (*Par.*, XXXIII 86-7 e 106-108) [corsivo nostro]».



colloca nel cosmo la presenza della poesia, dello spirito misterioso e in qualche modo materiale concreto di un Dante, di un Tasso, dei numi tutelari dei poeti di oggi: «Dante... L'emanazione di un'intelligenza superiore, proveniente dalla sesta sfera, quasi un'anti-materia, cioè»<sup>1021</sup>.

Quest'interpretazione legata alla *transe*, o alla *possessione* del poeta tramite una «forza» esterna che lo agisce, peraltro, era assolutamente predominante in ambito arcadico<sup>1022</sup>. Specialmente in questo periodo, infatti, ci sono pervenute molte testimonianze circa «l'entusiasmo<sup>1023</sup>» di poeti improvvisatori – anzi, improvvisatrici<sup>1024</sup> – che, dominati da un furore poetico<sup>1025</sup>, erano capaci di improvvisare su qualsivoglia argomento, tradendo non di rado segni psicofisici estremi in seguito all'improvvisazione poetica<sup>1026</sup>.

---

<sup>1021</sup> Kezich 1986: 81. Ancora una volta, riteniamo di estremo interesse il parallelismo che riscontriamo tramite lo studio di Maria Manca (2009: 111): «On le voit, les improvisateurs de Sardaigne participent d'une tradition orphique de la poésie qui fait d'eux les intermédiaires entre Dieu et le public, le ciel et la terre, l'inconnu et le connu. Ils rejoignent dans cette tâche les grands poètes de l'Histoire, s'incluant dans une même famille qui regroupe Apollon et les Muses, Homère et Virgile, Dante et Le Tasse, ainsi que les célèbres improvisateurs sardes des générations antérieures – tous abondamment cités en exemple dans la gara, sans que soient différenciés les poètes bibliques, grecs, latins, italiens ou sardes, ceux de l'oral et de l'écrit, du présent et du passé». Non si tratta qui di repertoriare un numero discreto di tratti in comune fra le diverse pratiche, quanto piuttosto di valorizzare una volta di più un orizzonte condiviso soggiacente, tanto operante in Sardegna, quanto in Corsica e in Italia centrale, che costituisce un obiettivo essenziale in questo elaborato. Si tratta di una complessa rete di dinamiche che, ricordiamolo: «pendant une longue période historique, avait contribué à faire de la mer Tyrrhénienne nord-occidentale un système socioculturel homogène et économiquement intégré» Cini e Biancarelli (2008: 427).

<sup>1022</sup> Per uno studio dedicato sull'argomento, cfr. Di Ricco 1990.

<sup>1023</sup> Cfr. Fernow 2004 [1806], a cura di Sacchi, i cui antecedenti sono da rintracciare presso gli autori latini. Apprendiamo da Bologna (2022: 163-64): «Parlando dell'invasamento "benefico" dei vati, Plutarco scrive che "l'entusiasmo [...] s'ingenera allorché la potenza fantastica e vaticinante [...] viene a trovarsi in accordo perfetto [...] con la temperie dell'afflato, come un narcotico [...]. Quando tale assonanza, o accordo musicale, non si realizza, o si contamina o s'intorbida, o esce dalle coordinate della *concordia*, avviene qualcosa di irreparabile, e anziché prodursi l'entusiasmo, nella persona del posseduto irrompe uno spirito malvagio: ad esempio quello che conquistò il corpo di una sacerdotessa, la celebre Pizia, denunciandosi "dall'asprezza della voce [...] che non rispondeva più a tono e pareva una nave sconquassata [...]". [...] Portava in giro la sua voce in un cammino perverso: la fece stramazze al suolo priva di sensi, fuori di sé, e in pochi giorni la condusse a morte, strappandole l'anima».

<sup>1024</sup> È peculiare al clima culturale di questo periodo, infatti, una specifica concezione del rapporto del "femminile" con la *performance* estemporanea, peraltro ereditaria di una concezione antica, già evidenziata in precedenza con il caso della Pizia narrato da Plutarco, e – più recentemente - resa celebre da *Corinne ou l'Italie* di Madame De Staël (Feo 1999: 29). Come delinea Ghirardini (2020: 45-6): «L'improvvisatrice, a cavallo tra Settecento e Ottocento, era considerata un modello di creatività "spontanea", non basata sull'interpretazione di un testo memorizzato, essendo la sua performance strettamente legata al rapporto col proprio pubblico, dal quale riceveva i temi su cui comporre versi poetici. Era un modello di vocalità alternativo a quello della cantante d'opera, interprete della musica scritta da un compositore, un modello che rendeva l'improvvisatrice più libera di impiegare le proprie risorse vocali senza incorrere nell'accusa di aver minato la coerenza di un dramma. L'improvvisatrice condivideva con le prime donne del teatro d'opera una connotazione di "italianità musicale", rafforzando lo stereotipo, agli occhi dei viaggiatori stranieri, di una particolare predisposizione alla poesia della lingua e dell'indole italiana. Le improvvisatrici, come rivelano i ritratti che ci sono pervenuti di Corilla Olimpica, Teresa Bandettini o Fortunata Sulgher, erano paragonate a moderne Corinne o Saffo ed erano ricondotte a un'idea di ispirazione divina legata all'antichità classica».

<sup>1025</sup> Feo 1999: 31-2: «Gli improvvisatori avevano la benedizione di un'antica teoria poetica, risalente a Platone, quella del cosiddetto furore poetico, teoria che aveva goduto di una forte ripresa nell'umanesimo italiano ad opera di Marsilio Ficino e che più tardi si era adattata proprio agli improvvisatori [...]».

<sup>1026</sup> Kezich 1986: 117-18: «In questo scenario roccò i poeti e le poetesse dell'epoca improvvisavano in vari metri, tra cui naturalmente l'ottava rima, accompagnati talora da un violone o una spinetta, spesso vittime di un'accesa frenesia poetica che li lasciava stupiti e inebetiti (Bettinelli 1799, cit. in Gentili 1984). Così viene descritto l'estro estemporaneo di Giannina Milli (1825-1888), una delle ultime improvvisatrici accademiche: "Si getta, in virtù di uno strano potere che noi non possiamo comprendere, in uno stato che è quasi una sorta di possessione, se esistesse una cosa come l'esser posseduti da uno spirito buono invece che cattivo, e le vengono alla bocca parole che non sembrano sue. Non può spiegarlo neanche lei per farcelo capire, ma soffre sempre di questo dopo... Tutto quello che posso ricordare è una strana dolorosa sensazione, come se la mia cara amica si fosse trasformata in una creatura soprannaturale terribilmente bella, tanto il suo viso e la sua voce erano cambiati" (Alexander, F. ed. it. 1976; p.33-34)».

Dobbiamo dedurre che, tramite le citazioni esperite in precedenza, anche in ambito insulare un tale universo di riferimento fosse presente e sostanzialmente analogo a quello delineato da Kezich – e portato all'estremo con l'esperienza arcadica – per l'Italia centrale. D'altronde:

Alla luce di questa concezione quasi esoterica della parola poetica, [...] tale atteggiamento li porta a considerare i «contrastisti» poetici con grande serietà, come un vero e proprio scontro in cui si misurano due «forze» contrastanti [...] È facile rendersi conto di come i tornei poetici [...] siano affrontati dai poeti con seria apprensione, in un clima piuttosto teso [...]. I poeti, infatti, si apprestano all'esercizio della loro arte ricercando una sorta di estrema concentrazione, quella compresa e compunta fissità interiore che sola può garantire, a quanto si dice, l'effondersi della vena estemporanea di ciascuno. Gli elaborati scambi di complimenti o di accuse retoriche, le frasi fatte, le convenzioni linguistiche [...] vanno perciò intese [...] come i preliminari rituali, gli appigli necessari per garantire quell'unità di visione che sola consente il libero scorrere della vena poetica di ciascuno in tutta la sua “forza”<sup>1027</sup>.

Di questo medesimo approccio, di questo medesimo atteggiamento ne ritroviamo alcuni riferimenti anche presso il contesto sardo della *gara poetica logudoresa*, indagato approfonditamente da Maria Manca<sup>1028</sup>. Il ricorso a “forze” esterne è pertanto una costante nell'improvvisazione poetica, e si palesa più frequentemente nel cosiddetto “richiamo alle Muse”, formula d'apertura frequentissima nell'improvvisazione poetica. Catalina Santucci, per esempio – nello spoglio documentale degli archivi sonori – raccoglie un'invocazione alla Musa cantata dal poeta Francescu Casaromani, allora diciottenne, in occasione della Fiera di Col de Pratu (*Haute Corse*), il 1° agosto 1948. Si tratta della prima registrazione di *chjam'è rispondi* a noi pervenuta, effettuata da Felix Quilici: un'invocazione archetipica, in un'occasione che lo è altrettanto:

[Francescu Casaromani] s'adresse à la Muse avec le vocatif “O” de l'appel comme pour l'implorer, pour qu'elle se manifeste en faveur de la foire et surtout pour prononcer un tercet afin que le public puisse l'apprécier. Trois phrases simples, toutes adressées à la Muse, chantées sur un ton solennel permettent au poète d'entretenir le caractère mystérieux du *chjam'è rispondi*

---

<sup>1027</sup> Kezich 1986: 83.

<sup>1028</sup> Analizzando pertanto le varie sfumature fra “parlato” e “cantato” nel contesto sardo, si evince chiaramente l'importanza del mezzo canoro, così come l'estrema concentrazione e “serietà” impiegata dagli improvvisatori. Dalla specialista francese apprendiamo che: «Le chant est donc réservé aux occasions officielles et publiques, durant lesquelles s'opère l'improvisation, elle-même réservée à la scène. Hors performance, les poètes peuvent répondre en vers «parlés», mais jamais ils ne chantent. Parlant du bout des lèvres, mangeant du bout des dents, ils complimentent et remercient leurs hôtes, amusent l'auditoire avec quelques jeux de mots ou plaisanteries rimées, mais ils invoquent la fatigue du voyage, un régime alimentaire contraignant ou un autre ennui de santé pour justifier leur discrétion, cacher leur nervosité et servir d'excuse anticipée à leur prochaine prestation. On le voit, les poètes sont déjà en représentation, mais une représentation tout en retenue, laconique et quasi muette». Manca 2009: 31-2.

(appel à la Muse) de signaler et conforter l'aspect de la communauté (rôle de la foire) et d'y associer le public (en référence à l'acclamation). En suivant Perceau (2017, p. 98) le poète du *chjam 'è rispondi* fait comme dans l'*Iliade*. En utilisant une "formule", qui en réalité ici est un hémistiche formulaire ("*O musa ti facciu appellu*") et en prouvant sa totale adhésion à ce qu'il chante ("*cù l'aria a più sincera*") il suscite l'intérêt de l'auditoire et l'invite à deviner la suite de l'énoncé<sup>1029</sup>.

Come argomentato anche da Santucci, il «caractère mystérieux<sup>1030</sup>» del canto improvvisato emerge proprio in stretta correlazione all'invocazione alle Muse, a confermare una concezione che intende l'improvvisazione poetica come un "legame" con altre "forze" sovranaturali<sup>1031</sup>; il poeta invoca le Muse<sup>1032</sup> – rifacendosi dunque ad un preciso orizzonte di riferimento, condiviso tanto dai "colleghi" quanto dal pubblico di ascoltatori – nella speranza che il suo canto venga attraversato da questa "forza" misteriosa, abbandonandosi a questa energia che lo attraversa e lo agisce<sup>1033</sup>. È esemplare in questo senso la riflessione propostaci da Giovanni Lombardo, il quale delinea precisamente il dibattito in epoca omerica, partendo dall'interrogativo circa l'*originalità* e l'*autorialità* del poeta in relazione alla forza che lo agisce:

---

<sup>1029</sup> Santucci 2022: 169.

<sup>1030</sup> In proposito di questo, e non senza contraddire in parte quest'affermazione, Marco Betti sostiene che: «... noi oggi ci focalizziamo molto sul fatto che l'improvvisazione come effetto magico, no? No effetto magico, come fenomeno! Ma io vado sempre a dire che i poeti, si improvvisano, ma le parole, non le risposte, perché la risposta è dentro di noi. [...] Come tutto quello che... che ci succede... è dentro di noi. Anche i nostri vissuti emozionali, no? Se io rompo una bottiglia, se c'è l'acqua esce l'acqua, se c'è il vino esce il vino, se c'è l'aceto esce l'aceto. Sì, certo, si rompe perché magari gli do 'na botta. Ma quello che vien fuori è quello ch'è dentro la bottiglia, e... difficilmente ce l'ha messo chi l'ha rotta. Capito? Questo è l'importanza». Betti 2023, in occasione del ciclo di incontri svoltisi a Colognole (FI), dedicati all'ottava rima.

<sup>1031</sup> Maria Manca (2009: 108) si esprime così: «Le poète donne l'impression non seulement d'improviser vite et facilement, mais aussi de pouvoir le faire à l'infini, sans s'interrompre, s'arrêter, ni se fatiguer: il est intarissable en plus d'être fulgurant. L'improvisation est une création dans l'instant, qui prétend se poursuivre indéfiniment; et c'est le libre cours de leur parole qui étonne chez les poètes, et leur vaut la vénération qu'on leur voue. Leur aisance déconcertante les fait apparaître comme des surhommes, des "phénomènes" qui ont des capacités hors du commun, et que – sans comprendre – on ne peut s'empêcher d'admirer».

<sup>1032</sup> Oltre ai riferimenti già riportati circa le invocazioni alle Muse in ambito centroitaliano, Maria Manca (2009: 109) ci riporta dati rilevanti e pertinenti in seno all'improvvisazione poetica logudorese: «Cette conception de la poésie, les poètes l'inscrivent même dans la mythologie antique, qu'ils évoquent toutefois de façon allusive. Ils parlent du Parnasse, du mont Hélicon et de la source d'Hippocrène; d'Apollon et de ses neuf Muses, qu'ils énumèrent soigneusement et invoquent dans l'*esordiu* pour en recevoir l'inspiration: "Si des Muses on fait l'appel, / je crois qu'elles viendront au rendez-vous"» (*Giamendolas sas Musas a s'appellu / chi a s'appuntamentu arrivent creu*)».

<sup>1033</sup> I dati raccolti da Maria Manca (2009: 109) sono ancora una volta estremamente interessanti e pertinenti alla nostra riflessione qui sviluppata, di cui ne individuiamo l'eccezionale ricorrenza di determinati tratti e prospettive: «Et si, paradoxalement, la nature dispense des capacités surnaturelles, c'est qu'elle est perçue comme divine. Elle est parfois appelée "mère Nature", telle une divinité originelle. Le caractère divin de l'improvisation est attesté par d'autres expressions comme: "doté par Dieu", "vers divins" ou "veine sainte". Et au XIXe siècle, Vittorio Angius (1838-1839) s'émerveille de ce que l'improvisateur "est habité en permanence par un dieu, alors que les poètes de l'écrit ne le reçoivent que par moments" [...] Face à l'énigme de l'improvisation, les poètes et le public construisent des mythes et n'avancent que des explications de type magique, tout aussi extraordinaires que l'exécution elle-même. Ils se représentent le talent des improvisateurs comme ne venant pas d'eux mais d'ailleurs, d'une entité supérieure qui leur donne un pouvoir extraordinaire. Ce "talent" est aussi désigné par les mots *estru* (du latin *estrus*, le délire prophétique ou poétique), *vena* (la veine, la source), ou encore *mania* (du latin *folie*, au sens de possession). Selon cette conception, poésie et improvisation sont confondues et considérées comme surnaturelles. Et dans ses commentaires, Vittorio Angius (1838-1839, IV et VIII) utilise des mots italiens qui corroborent les termes sardes : les poètes sont soulevés par une "force", un "enthousiasme" ou une "exaltation" qui gagne les auditeurs. Selon lui, le poète est un aède inspiré, habité par une énergie qui le transporte et le transfigure».

Rien n'est donc plus facile que de chercher [...] l'origine de l'idée de génie et d'originalité dans l'expérience des aèdes homériques. Si, d'une part, les invocations à la Muse en tant qu'incitatrice au chant (*Il.* 1.1-7, 2484-93, *Od.* 1.1.10, 8.73) supposent l'idée de l'inspiration comme accès temporaire à un savoir surhumain obtenu par une fulguration passagère, d'autre part, les descriptions de l'aède en tant que détenteur d'un don ou d'un enseignement divin (*Od.* 8.43-45, 62-64, 479-81, 487-88) confèrent à l'habileté poétique l'aspect d'une maîtrise permanente, comparable plutôt à l'idée du talent – c'est-à-dire à une aptitude créative plus durable qui pourrait préfigurer l'image à venir du génie comme une personne douée de qualités intellectuelles hors du commun<sup>1034</sup>.

Quanto descritto da Lombardo ci fornisce precisamente lo sfondo entro il quale tale interpretazione ha perdurato e, come testimonieremo, ancora oggi sussiste in determinati casi. Di pari passo, l'estratto precedentemente citato da Santucci ha il merito – una volta di più – di mostrarci l'essenziale saldatura di poeta e uditorio, laddove senza l'adesione del primo tanto alla circostanza quanto all'insieme degli “ascoltanti”, nessun canto improvvisato può avere buon esito.

In quest'ottica, la formula “iniziatica” dell'invocazione alle Muse costituisce il varco d'ingresso di tutti i partecipanti alla “parola rituale<sup>1035</sup>” – nel senso elaborato da Tiezzi - esperita dal poeta improvvisatore nello specifico *hic et nunc* condiviso con la comunità che in quello momento specifico egli presiede<sup>1036</sup>.

Si tratta pertanto di quel particolare rapporto intrattenuto fra membri di una medesima comunità che caratterizzava generalmente le società europee, specialmente in ambito agro-pastorale, fino al primo conflitto mondiale – non senza un ampio grado di approssimazione. In questo contesto, solo in determinate occasioni il poeta e l'uditorio si delineano in maniera distinta, in quanto condividono i medesimi modi di sussistenza e insediamenti abitativi; interagiscono in specifici spazi geografici e adottano simili modalità di spostamento e circolazione, oltre nondimeno alla condivisione di un medesimo orizzonte

---

<sup>1034</sup> Lombardo 2015: 356-57. Si tratta di un contributo essenziale alla comprensione dei termini della questione cui proposta. L'autore argomenta ulteriormente, in una prospettiva dialogica: «A vrai dire, la dimension innéiste de l'invention poétique (qu'on peut par ailleurs entrevoir même dans l'étymon du terme latin *genius*, [...] semble inconnue à la culture de l'épos, qui ne sait concevoir la poésie autrement que sous forme d'un don – instantané ou persistant – acquis de l'extérieur, par apprentissage ou par l'inspiration d'un dieu. Et pourtant, au chant XXII de l'*Odyssee* (le chant consacré à la *Mnesterophonía* [...]) au moment d'implorer la miséricorde d'Ulysse, l'aède Phémios proclame [...] “Je me suis instruit moi-même, et un Dieu a fait naître dans mon esprit / des chants de toute sorte” [...]. On peut néanmoins supposer que les mots de Phémios anticipent l'idée de la poésie en tant que faculté plutôt innée qu'acquise».

<sup>1035</sup> Ci rifacciamo qui alla teoria sulla “parola rituale” in ambito improvvisativo elaborata da Tiezzi (2009a: 309 in Clemente e Fanelli 2009): «Nella mia prospettiva analitica attribuisco al contrasto in ottava rima incatenata lo statuto di oggetto di “parola rituale” che conserva la memoria di un modello sociale di regolamentazione dell'interazione conflittuale. Una pratica che rientra nell'ambito di un intelletto collettivo piuttosto che solamente del virtuosismo individuale del poeta improvvisatore dovuto ad un “dono di natura”».

<sup>1036</sup> Riprendendo ancora Lombardo (2015: 354), infatti: «Dès l'âge archaïque, le poète grec, en tant que dépositaire (à l'instar du prophète, du philosophe et d'autres “maîtres de vérité”) d'une parole privilégiée, est animé par un pathos de la distance qui le détache des hommes auxquels sa parole est pourtant destinée».

simbolico, che qui denominiamo come “orizzonte di senso”. Un contesto di questo tipo ha legittimato a lungo tale interpretazione sul “dono di natura” in quanto fondato su una sostanziale “continuità” dell’essere umano in seno al proprio contesto ecologico circostante, così come fra i membri di una specifica comunità o insieme di comunità. Si tratta tuttavia di una continuità che è stata profondamente alterata a partire dalle profonde trasformazioni che hanno investito la società europea (su larga scala) a partire anni ’50 del secolo scorso, e consolidatasi nel corso dei decenni successivi. In seguito all’esaurirsi di questa fase storica, molti dei caratteri che sottendono all’improvvisazione poetica si sono tuttavia protratti financo agli ultimissimi decenni del secolo, incorrendo – col cambio di millennio – in ulteriori e profonde trasformazioni, prodotte tanto su scala locale che globale. Prima di affrontare il “dono di natura” come “un paradigma in discussione”, rintracciamone alcune propaggini storiche:

Esiste [...] nell’ambito di questa estetica “orale” [...] un altro senso, complementare al precedente, per cui la poesia è intesa come un fatto essenzialmente “naturale”: si tratta cioè del costante perseguimento, [...] di un’iconologia di carattere arcadico-pastorale intesa a evocare e ricreare il sentimento di una condizione originaria, di un’aurora della coscienza. Le ampie distese incolte del latifondo, i pascoli bradi, le macchie e le marine della Maremma – «questo sarebbe il deserto degli antichi, o no?» – sono pertanto, nell’immaginazione dei poeti, il paesaggio ideale dell’ottava, i luoghi in cui la maggioranza di essi asseriscono di avere esperito, grazie alla pastorizia transumante, il primo svegliarsi della propria vocazione<sup>1037</sup>.

In maniera analoga al caso centroitaliano, anche in Corsica si può assistere a quella “simbiosi uomo-natura-mito<sup>1038</sup>” – «questo sarebbe il deserto degli antichi...?» – che vede sublimare la “natura” in quanto sfondo necessario all’esistenza stessa della poesia cantata.

---

<sup>1037</sup> Kezich 1986: 84.

<sup>1038</sup> Parliamo di “mito” piuttosto che di “storia” in ragione di quanto illustrato da Kezich (1986: 95-7): «In un mondo scarsamente alfabetizzato, non c’è da sorprendersi se la conoscenza della storia è spesso carente, tanto che il tempo storico ne risulta appiattito. Nel Lazio mi è stato mostrato l’albero dove “s’è addorrito Enea”, la grotta dove “è nato Orlando paladino”, ho sentito a volte che i Romani e “quei francesi invasori” erano in giro “tre o quattrocento anni fa” [...]. In questo quadro più che mai nebuloso è evidente che la conoscenza della mitologia e dei cicli leggendari greco-romani [...] assume sia il valore di autentica conoscenza storica che di favola e di vero e proprio mito. Certi risvolti della saga classica poi, come il ratto di Proserpina, il giudizio di Paride, l’abbandono di Didone da parte di Enea, vengono ponderati molto seriamente come degli eventi di portata catastrofica universale, i cui effetti sono ancora ben visibili. La scelta di Paride, a esempio, che predilesse Venere tra Giunone e Minerva, è vista come la causa principale non solo del ratto di Elena e della guerra di Troia, ma anche della perdita della originaria innocenza pastorale del giovane principe troiano; quasi un equivalente ellenico della storia biblica del peccato originale e della cacciata dall’Eden. Altro cocente rimpianto dei poeti, ricordato a volte con autentica nostalgia, riguarda lo sfortunato regno di Didone, in cui sembra riflettersi il segno di un’Utopia perduta, o l’“ucronia” (Portelli 1981) di quello che sarebbe potuto essere e non è stato». Così Galimberti (2011: 505): «Il poeta si orienta verso quel tempo antico che non è il passato, ma il *tempo originario*. Le Muse cantano da quel principio (*arché*) che, come dice Omero, è il “sempre presente [...]”. Il passato che esse svelano non è l’antecedente del presente, ma la sua fonte. Risalendo ad essa, il poeta cerca non già di situare gli avvenimenti in una cornice temporale, ma di scoprire l’originario, la realtà primordiale da cui è sorto il cosmo e da cui è possibile comprendere il divenire nella sua successione. Questa genesi del mondo non è iscritta nel tempo lineare storico; per ritornare al passato non c’è una *cronologia*, ma una *genealogia*».

A questo proposito, attraverso il passo dantesco “*Ricorditi lettor*”, Françoise Graziani illustra – per il contesto corso – quella coincidenza “Montagna-Purgatorio”, in maniera analoga a quanto esperito tramite la sovrapposizione di «latifondo/deserto degli antichi» nel contesto dell’ottava, in una sovrapposizione tanto simbolica quanto cosmologica:

Ces vers<sup>1039</sup>, autrefois en Corse des bergers les chantaient pendant la transhumance, par une sorte de mouvement naturel, parce qu’ils rappellent leur expérience familière - et ainsi les paroles de Dante accompagnaient la marche, tandis que le soleil sortait des brumes, et la musique mimait «les pas fidèles» du marcheur en répercutant dans l’espace réel le souvenir d’une ascension symbolique, comme si le temps de la mémoire abolissait la rupture entre passé et présent. Par la remémoration des vers de Dante, comme en réponse à son appel, le marcheur stimulait en lui-même la sensation de voir, réalisait en l’expérimentant l’analogie entre lumière et imagination<sup>1040</sup>. Peut-être aussi le chant donnait-il à ces vers, parfois, la fonction que Dante prête à l’art sur la montagne du purgatoire, celle d’accompagner et d’encourager une purgation, une élévation éthique ou mystique, ou encore la conscience de soi qui surgit de l’imagination<sup>1041</sup>.

Come ampiamente illustrato nel corso dei capitoli precedenti, nei contesti di riferimento della poesia improvvisata (e non solamente) sono incorsi cambiamenti drastici, i quali hanno profondamente colpito i tessuti socio-comunitari entro i quali – certo non immutabilmente – i protagonisti si erano storicamente situati, agendo in specifici contesti di produzione-ascolto-trasmissione. Come apprendiamo da Catalina Santucci

Pour la grande majorité des improvisateurs nés dans les années 1930 à 1970 la question de la transmission ne se pose pas. Et, si on en voulait la preuve, il n’y a qu’à constater le vide organisationnel sur le *chjam’è rispondi*. En d’autres termes, point de structure associative, de mouvement, pour faire valoir et promouvoir ce chant tels qu’ils peuvent être observés dans tous les domaines culturels [...] et artisanaux [...] à partir du milieu des années 1970<sup>1042</sup>.

---

<sup>1039</sup> *Purg.* XVII, 1-16: «*Ricorditi lettor, se mai ne l'alpe / ti colse nebbia per la qual vedessi / non altrimenti che per pelle talpe, / come, quando i vapori umidi e spessi / a diradar cominciansi, la spera / del sol debilmente entra per essi; / e fia la tua imagine leggera / in giugnere a veder com'io rividi / lo sole in pria, che già nel corcar era. / Si, pareggiando i miei co' passi fidi / del mio maestro, usci' fuor di tal nube / ai raggi morti già ne' bassi lidi. / O imaginativa che ne rube / talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge / perché dintorno suonin mille tube, / chi move te, se senso non ti porge? / Moveti lume che nel ciel s'informa, / per sé o per voler che giù lo scorge*» in Graziani F. 2004: 30.

<sup>1040</sup> Così Bologna 2022: 46: Tra lo “spirito”, l’“immaginazione”, la *phantasia*, l’“ispirazione” che al poeta “detta” le parole alate e luminose [...] esiste un concatenamento essenziale e inscindibile.

<sup>1041</sup> Graziani F. 2004: 31. Argomenta ulteriormente: «Le purgatoire [...] est le lieu le plus familier aux lecteurs corses de Dante, à ceux d’aujourd’hui comme aux anciens bergers qui connaissaient ses vers par cœur. Jusqu’au milieu du vingtième siècle, les poètes improvisateurs corses s’inspiraient de Dante pour adapter ses vers à leur propre réalité sociale et individuelle. Mais toute sorte de gens du peuple, même illettrés, étaient capable d’en réciter spontanément des chants entiers ; jusqu’au milieu du vingtième siècle nous en avons des témoignages». Conférence Françoise Graziani Dante - La Divine Comédie - Présentation d’une Œuvre, 2021. Consultable au lien suivant : [https://www.youtube.com/watch?v=Ux1rZ\\_jlgpc](https://www.youtube.com/watch?v=Ux1rZ_jlgpc)

<sup>1042</sup> Santucci 2022: 216.

Questo orizzonte, sia per ciascun contesto preso singolarmente che nell'ottica comparativa qui proposta, è andato profondamente disgregandosi a partire dal secondo dopoguerra, minando nelle fondamenta quei determinati caratteri che avevano invece garantito il perpetuarsi di tali pratiche fino ad allora. Le tracce di quest'orizzonte, come detto, sono ancora vive, pur in contesti radicalmente mutati.

Riportando alcuni dati di campo, constatiamo come nel gruppo degli improvvisatori di *chjam 'è rispondi* si possano individuare numerosi poeti che aderiscono all'interpretazione del "dono di natura". Tale prospettiva prevede il "dono" come unica ed esclusiva spiegazione riguardo alla capacità di cantare improvvisando. Si tratta di un'interpretazione largamente condivisa. Si può sentir dire, in svariate occasioni: «*Non s'ampara à impruvvisà!*<sup>1043</sup>». Nei confronti di questa prospettiva si delineano due approcci differenti, i quali si posizionano in netta contrapposizione l'uno con l'altro, configurando - in una certa misura - due profili antitetici del poeta improvvisatore.

I profondi mutamenti di contesto sopra evocati sono sapientemente descritti da Santucci, che individua tre fasi storico-sociali, in rapporto generalmente alla cultura musico-poetica corsa nel contesto insulare. Questa periodizzazione fornisce ulteriori strumenti per comprendere le implicazioni soggiacenti alla prospettiva del "dono di natura" riscontrate in ambo i contesti in esame. Si tratta de: a) «Le chant partenaire ou "le chant dedans" (partie intégrante)»; «Le chant allié ou "le chant à côté" (partie support)»; «Le chant du *riacquistu* ou "le chant avec" (partie outil)». La misura del profondo cambiamento avvenuto in seno ai contesti dell'improvvisazione poetica ci viene fornita dalla messa a fuoco in special modo dei due estremi, che riportiamo di seguito<sup>1044</sup>:

Le chant partenaire ou "le chant dedans" (partie intégrante). Jusqu'au début des années 1950, on pourrait parler d'une phase d'harmonie avec la vie de ses habitants. Le chant est alors relativement loco-local donc peu connu (hormis dans quelques récits de voyages ou ouvrages ; Fée, Bourde, déjà cités). On peut imaginer que chaque *pieve* de l'île (ancienne unité administrative) avec ses poètes, ses chanteurs, reproduit et crée, entretient et diffuse le chant. Cela avec ses codes propres tant au niveau de la métrique, que des mélodies et plus exactement *u versu*, que l'on peut définir en simplifiant comme l'art de porter la voix. Ce *versu* [...] est

---

<sup>1043</sup> Traduzione in italiano: «Non s'impara a improvvisare!».

<sup>1044</sup> Per quanto riguarda la fase intermedia, specifica alla Corsica e al rilevante fenomeno diasporico che ha colpito l'isola in quei decenni, Santucci 2022: 42: «Le chant allié ou "le chant à côté" (partie support). Suit une période d'une vingtaine d'années liée à la vague d'émigration des Corses. Le chant, tout en conservant son statut précédent pour les résidents, prend une dimension autre, liée à la conjoncture, pour constituer alors un pont permanent avec l'île afin d'en atténuer la déchirure. Cela se traduira par l'éclosion de chanteurs à succès sur l'île et au sein de la diaspora. Au-delà de l'affirmation des fondements des voix latines, des intonations singulières, ce sont des textes et des musiques producteurs d'émotions, d'imaginaires et de nostalgies, qui renforcent les liens à la terre, à ses villages, aux habitants qui y sont restés».

propre à chaque territoire mais il peut être également spécifique à plusieurs chanteurs au sein de celui-ci. [...]

Le chant du *riacquistu* ou "le chant avec" (partie outil). Enfin, à partir des années 1970, dans le contexte politique particulier que vit la Corse, le chant va connaître un sursaut et un développement florissant en termes de créations, de productions et d'impact social. La mobilisation des fonds sonores, un travail d'exhumation de textes significatifs, une création d'œuvres dans des styles variés par une diversité d'acteurs (écrivains, poètes, militants culturels, etc.) sera à l'initiative d'un renouveau remarquable par sa démarche, ses productions et surtout ses effets tant dans les domaines du chant que de celui de la littérature orale et écrite<sup>1045</sup>.

Sulla scorta di questa descrizione, potremo comprendere meglio la "disputa" che si gioca intorno al delicato argomento del "dono di natura". Innanzitutto, appuriamo come il "dono di natura" abbia caratteristiche precise. Si tratta di un'interpretazione che – dietro al carattere spontaneista della poesia in diretta filiazione di continuità con il mondo antico, come argomentato dalle riflessioni di Lombardo e Kezich – pone al centro della questione un contesto di ascolto degli improvvisatori e di riproduzione della pratica definito emicamente come "naturale", o "tradizionale". Il riferimento è diretto a quella società agropastorale che per secoli ha contraddistinto l'entroterra corso, alla quale gli improvvisatori più anziani sentono ancora di appartenere, ritenendosi, in alcuni casi, gli ultimi eredi di un mondo oramai scomparso: ci riferiamo, pertanto, alla prima cornice illustrata da Santucci. In questo contesto – predominato dall'economia pastorale e contadina, dallo spazio sociale dei paesi e delle *pievi*, dalle rotte della transumanza dalle montagne alle *piaghje*<sup>1046</sup> – i luoghi d'incontro, le feste, le fiere rappresentavano il luogo privilegiato per la creazione di spazi e momenti adatti all'improvvisazione poetica. Infatti, come dicono spesso gli anziani corsi, in passato: «C'erano tanti *impruvisatori*<sup>1047</sup>, tanti, tanti!» (intervista a Simeoni, 14/10/2016). In questa cornice, secondo molti degli interpreti non avviene un "apprendimento" inteso come un'esplicita trasmissione diretta tra maestro e allievo, quanto piuttosto espressione di un dono intimo e personale, il quale, grazie a condizioni esteriori favorevoli, può manifestarsi e venire successivamente riconosciuto. Questo è reso possibile grazie alle numerose occasioni di festa durante le quali un giovane improvvisatore può ascoltare gli anziani e, una volta chiamato, può avere l'occasione di rispondere e avviarsi così alla "carriera" di poeta improvvisatore. A conferma di quanto esposto riportiamo le parole di Carlino Orsucci:

---

<sup>1045</sup> Santucci 2022: 42.

<sup>1046</sup> Per *piaghja*, s'intende la piana (spesso localizzata nella porzione orientale dell'isola) ove i pastori terminavano la transumanza. Vi si fermavano d'inverno per poi ritornare alla montagna alla vigilia dei mesi estivi.

<sup>1047</sup> Leggere sempre: "Improvvisatori".



*Avete imparato da solo?*

Non s'impara mica questo. Non s'impara mica, non lo puoi mica imparare! Quelli che ti dicono che c'è una scuola per imparare a improvvisare... non ti dicono mica la verità. Voilà!<sup>1048</sup>

La ferma convinzione, per un attore culturale come Orsucci, di non poter imparare ad improvvisare risiede, come abbiamo visto, tanto in uno specifico retroterra socio-comunitario che ha condizionato l'esistenza tanto di questo specifico attore sociale (ma in linea generale, di tutta la sua generazione e, in buona misura, delle generazioni precedenti), quanto del sussistere di un preciso orizzonte di senso in seno al quale situare tale interpretazione. Orsucci, cresciuto e "imbevuto" nell'uso spontaneo della lingua corsa così come altamente "esposto" al canto (nelle sue varie forme, dal *chjam'è rispondi* alle *paghjelle*, in una percezione non tanto *discreta* di ogni singola forma, quanto di un *continuum* espressivo condiviso), ritiene che si tratti di una pratica che non si può imparare, in quanto solo un "dono di natura" e - come andiamo delineando - specifiche condizioni di "esposizione" ed "impregnazione" siano gli unici canali che consentano l'affacciarsi, un giorno, di un nuovo giovane improvvisatore sulla "scena" del *chjam'è rispondi*. Come afferma Santucci:

Dans l'enfance et la jeunesse des improvisateurs de cette génération la poésie, les chants étaient encore très présents. La langue corse était encore vive et utilisée au quotidien par tous, dans les villages en particulier. bercés depuis leur plus tendre enfance par les *fole* et les *nanne* de leurs mères, tantes, grandes mères... Ils entendent ensuite leurs pères, oncles, grands-pères ou voisins chanter lors des divers événements qui rythment la vie du village. Leur oreille s'habitue au *versu* de la famille. Le rythme et la métrique s'inscrivent en eux sans effort. «*Da zitellu si canta sempre senza sapè chì hè esse pueta*». (Depuis tout petit j'ai chanté sans savoir ce qu'être poète voulait dire.) Roccu Mambrini, né en 1926; «*Stava à sente babbu è ziu, grandi pueti cunnisciuti. Possu dì chì sò natu cantendu*». (J'écoutais mon père et mon oncle, des poètes reconnus. Je peux dire que je suis né en chantant) Carlinu Orsucci né en 1936; «*Crisciamu nannati da i raconti di Mammone*». (On grandissait bercés par les histoires de nos grands-mères) Ghjuvan Petru Ristori né en 1939<sup>1049</sup>.

In questa sequenza di testimonianze rintracciamo immediatamente l'orizzonte di senso, così come le condizioni pratiche di trasmissione dell'arte di cantare improvvisando. Si tratta di modalità che, *grosso modo*, accomunano i più diversi contesti, in ragione di una

---

<sup>1048</sup> Conversazione con Orsucci, 26/10/2016. Traduzione dall'originale: «*Avete amparato solu solu? Non s'ampara micca què. Non s'ampara micca, ùn lo poi micca amparà! Quelli che ti dicenu che c'hè una scola per amparà à impruvvisà... nun ti dicenu micca u veru. Voilà!*»

<sup>1049</sup> Santucci 2022: 217.

certa trasversalità di specifici caratteri. Una testimonianza di Kezich è in questo senso chiarificatrice:

Nella mia esperienza limitata e frammentaria [...] con i poeti popolari del Lazio e della Toscana non mi è mai capitato di rilevare neppure le tracce di qualcosa che possa rassomigliare a un vero e proprio “processo di apprendimento” della poesia a braccio, né attraverso il mezzo scritto né tantomeno orale. Naturalmente, ogni vate ama citare dei maggiori, che però non sono mai dei maestri in senso proprio: nessuno – che io sappia – è in grado di render conto concretamente di un periodo di autentico tirocinio con persone o testi particolari, o di un apprendistato che assomigli anche solo lontanamente a una “scuola di poesia”. Poeti si nasce<sup>1050</sup>.

Quest’interpretazione, come già introdotto, può altresì costituire il riflesso di una concezione della società agropastorale come di uno “stato di natura”, laddove la condizione dell’essere umano è considerata dai protagonisti come in armonia con il contesto ecologico circostante, e le occupazioni quotidiane della vita e della socialità costituiscono organicamente dei canali o vettori di “fuoriuscita” di un’attitudine, di un dono, in forma -in questo casi - di canto<sup>1051</sup>. In un certo senso, come riporta ancora Kezich:

Don Chisciotte è certamente un illustre antesignano letterario del tipo del poeta estemporaneo. Come per l’eroe di Cervantes anche per i poeti a braccio la conoscenza della poesia epica e della mitologia trovano la più autentica ragione d’essere in una presa di posizione etica, che si basa sulla percezione di uno *stato di natura* anteriore alla storia, di una *communitas* che sta a monte dell’istituzione della società: uno stato di cose che si ritiene di poter evocare e ricreare attraverso l’esercizio della finzione poetica<sup>1052</sup>.

Questa descrizione, la cui stretta aderenza al caso corso è da verificare, si attaglia in ogni caso alla percezione – da parte di alcuni improvvisatori e in piena continuità col paradigma del “dono di natura” – di un contesto socioculturale percepito come “pre-moderno” nel quale l’improvvisazione poetica trovava “naturalmente” il suo spazio;

---

<sup>1050</sup> Kezich 1994: 44.

<sup>1051</sup> Riferendosi a poeti corsi come Orsucci, Ristori, Mambrini, Catalina Santucci (2022: 218) ci informa che: «À l’époque tous ces improvisateurs grandissent au village. Ceux-ci n’ont pas encore été totalement vidés par l’attrait pour les agglomérations du littoral et la famille et la communauté y font encore sens. “Tandu a puesia venia più linda chè avà perchè u circondu permette di scambià megliu vistu chì u campà era più vissutu insieme”. (À l’époque la poésie était plus présente que maintenant car l’environnement permettait des échanges importants vu que la vie était plus communautaire) Luigi Savignoni né en 1934. Nombreux sont les improvisateurs issus de familles agropastorales, même si eux-mêmes ont choisi une autre voie plus tard. Ils participent aux tâches familiales et communautaires. Ils surveillent le troupeau, prennent part aux *tundere* (journées de tontes d’un troupeau), se rendent aux foires pour vendre ou échanger les produits de l’exploitation».

<sup>1052</sup> Kezich 1986: 85-6. L’autore, tramite il concetto di *communitas*, cita l’opera di Victor Turner 1966, nella sua edizione italiana: 1972: 113.

specialmente nelle cornici agresti di buona parte delle attività lavorativo-sussistenziali della popolazione<sup>1053</sup>. Non si pone pertanto alcuna problematicità<sup>1054</sup>, e il canto dei poeti sgorga spontaneamente, in un quadro spesso bucolico e archetipico come presso gli antenati virgiliani. A questo proposito, Santucci descrive perfettamente questa situazione:

Pour ces improvisateurs ayant bénéficié à la fois d'une immersion totale dans la langue corse et d'un véritable bain poétique et musical populaires, la transmission de savoir ne leur est presque pas perceptible. Ils ne se rendent même pas compte qu'eux-mêmes ont appris cet art. Appris de façon inconsciente, appris par l'exemple et l'imitation. La mutation de la société corse à majorité agropastorale, vivant au village, vers une société à majorité "salariale", vivant dans les villes du littoral a conduit ce mode de transmission implicite à disparaître. La langue n'est quasiment plus transmise par la famille. Les chants traditionnels et la poésie encore moins<sup>1055</sup>.

Dalla riflessione di Santucci, comprendiamo quanto sia essenziale la congiuntura che s'instaura fra una specifica interpretazione, il "dono di natura", e altrettanto specifiche condizioni di insediamento abitativo, modi di sussistenza, modalità di trasmissione di un patrimonio tanto materiale quanto immateriale e simbolico. Un'ulteriore testimonianza in una certa misura analoga a quanto esperito in merito, è quella rilasciata da Francesco Luciani (1990), il quale rientra a pieno titolo nella categoria dei giovani improvvisatori:

*Come hai appreso a improvvisare in rima?*

Veramente... non ho mica imparato, direi. Perché... le rime... se vuoi, io, in casa, da me... la famiglia, come dire, dalla parte di mio babbo tutti cantavano [...]. Allora, dalla parte di mio babbo, di Pietralba, mio nonno improvvisava... suo fratello, si chiamava Paulu Dumenicu, era un improvvisatore ed era forte già, faceva il *chjam 'è rispondi*<sup>1056</sup>.

Abbiamo ritenuto essenziale riportare in questa fase le parole di un giovane improvvisatore, al fine di illustrare quanto nella realtà i confini siano porosi e in che misura sia inadeguata una rigida contrapposizione "giovani-anziani" in termini puramente generazionali. Peraltro, un'altra caratteristica che emerge da questa e altre interviste pertiene

---

<sup>1053</sup> In questo senso, è esemplificativa ancora una volta un passaggio rescosi da Kezich (1986: 84): «È proprio a questi luoghi aperti, fuori dal ristretto spazio sociale dei paesi, che corre l'immaginazione dei poeti quando vogliono descrivere il contorno, lo scenario naturale della propria poesia: [...] "Prima era tutto poesia, prima se cantava sempre. Noi per esempio, quando s'andava a lavorare in delli campi, s'andava a pranzo, l'allegria dei campi era quella"».

<sup>1054</sup> Tale da far esprimere Giovanni Kezich (1994: 44) in questi termini: «Per confutare, o perlomeno contestualizzare, la visione di questo semplice animismo popolare, una visione peraltro diffusamente accreditata oltretché singolarmente perspicace, non dispongo tuttavia del benché minimo elemento concreto».

<sup>1055</sup> Santucci 2022: 219.

<sup>1056</sup> Intervista a Luciani, 19/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Veramente, ùn aghju micca amparatu, diceraghju. Perché... e rime... sì tù voli eiu, in casa, ind'è mè... a famiglia, diceraghju... d'u cantu d'u mo babbu, tuttu u mondu cantava. [...] Allora, d'u cantu d'u mo babbu, di Pietralba, u mo babbone impruvisava... u so fratellu, si chjamava Paulu Dumenicu, ghjera un impruvisatore è era forte, digià, facia u *chjam 'è rispondi*».

ad un presunto carattere ereditario per quanto concerne l'abilità nel canto improvvisato. Ci riferiamo all'idea per la quale, se si è figli (o parenti) d'improvvisatori, è più probabile che "il dono" sia presente e si manifesti<sup>1057</sup>. Si tratta di un elemento che affiora spesso in filigrana, tra le righe della narrazione dei poeti stessi. Infatti, anche Paulu Calzarelli, della generazione "mediana" si esprime così:

Dunque, è per dirti che... avevo già un'eredità, vedi...? Un'eredità che prosegue, che mi segue da qua... [...] non ho mai sbandato di strada, sono sempre [stato] dritto eh! [...]. Mio babbo e mio nonno erano già, se vuoi, dentro costì, dunque... vedi, quando hai... un aggancio, mi viene da dire... bisogna veramente non saperlo proprio fare!<sup>1058</sup>.

Si tratta dell'unico caso laddove quest'idea dell'ereditarietà non affiora solamente in filigrana, ma viene direttamente resa esplicita. Indubbiamente, *ça va sans dire*, la presenza di improvvisatori in ambito familiare e domestico costituisce un canale di accesso privilegiato e spontaneo, oltretutto un forte stimolo a scoprire e a praticare il canto improvvisato, parimenti a qualsivoglia attività. Pertinente altresì alla nostra riflessione, è rilevante l'integrazione a questa riflessione portata da Manca nella sua indagine sul contesto sardo logudorese:

Une fois devenu «professionnel», le poète rejoint ses pairs dans la «famille poétique». Si sa vocation naît toujours sous l'influence parentale, son statut lui crée des liens symboliques avec ses collègues du présent et du passé. C'est ainsi que dans la maison de Celestinu Mureddu, les portraits de son grand-père, de son père et de son frère – tous improvisateurs – côtoient celui d'Antoni Cubeddu, le fondateur de la *gara poetica*, signe évident qu'un poète a une double parenté. Pour être plus précis, il revendique fièrement ses antécédents familiaux, qui perpétuent l'idée de la poésie comme «don de nature», mais il dissimule au contraire sa filiation culturelle<sup>1059</sup>.

Da questa citazione sembra emergere proprio uno degli elementi che "incrina" il paradigma del "dono di natura" come unica e monolitica interpretazione circa la capacità di

---

<sup>1057</sup> Così Santucci 2022: 217: «Nous avons ainsi recueilli des informations sur la renommée de certaines familles: Rocchi pour le chant à Rusiu; Acquaviva pour l'improvisation à Lozzi; Calzarelli pour l'improvisation à Carticasi; Poli pour le chant à Bustanicu; Bernardini pour le chant et *paghjelle* à Tagliu; Grimaldi et Agostini pour les *paghjelle* en Alisgiani; Orsucci pour l'improvisation à Tallone, etc.». Riscontriamo una chiara analogia presso la già citata *Autobiografia* di Giuseppe Moroni il quale, in versi, rammenta sovente intere famiglie d'improvvisatori. Cfr. *Appendice*. In egual misura, anche Romanelli rammenta spesso più esponenti improvvisatori di una medesima famiglia o, più spesso, apostrofa tutta una famiglia cfr. Romanelli 1980.

<sup>1058</sup> Intervista a Calzarelli, 18/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Dunque, hè pè ditti che... avia disgià un'eredità, ve'...? Un'eredità che mi seguita, che mi seguita da qua... guarda, sa sempre ne'... non ho mai sbandato di strada, sò sempre [stato] diretto, eh! [...]. U mo babbu è u mo babbone eranu già, s'è tu voli, dentru custi, dunque... vedi, quand'è t'ai... un appiccicu, dicera'... ci vole veramente a ùn sapello micca fà!».

<sup>1059</sup> Manca 2009: 166.

cantare improvvisando. Poiché, accostando una pur innegabile considerazione circa la capacità innata di cantare improvvisando – al pari di ogni altra attività umana, si può essere talentuosi o meno nel condurla – emerge quanto Manca definisce la «filiation culturelle». A prescindere dal caso specifico in esame, è tale sentimento di filiazione reso lampante dal carattere ereditario – o meglio –, dalla prossimità con altre persone che svolgono una determinata attività nel contesto familiare – a costituire elemento di notevole rilevanza. Il semplice spostamento di accento di questo tipo destabilizza la concezione del “dono di natura”: spostando la prospettiva d’indagine da un’intangibile “natura” *trascendente* a un piano più propriamente socioculturale, consente di comprendere la portata eminentemente relazionale e pratica dell’improvvisazione e dei meccanismi di trasmissione, situati in precisi contesti, valorizzando l’*agency* di ciascun individuo coinvolto in tale trasmissione. Poiché, se si tratta di un dono, per di più esprimibile solo in un preciso contesto e con determinati presupposti – peraltro, in progressiva scomparsa – come prefigurarsi un futuro per le prassi d’improvvisazione cantata? Il paradigma del “dono di natura” come unica spiegazione della capacità di cantare improvvisando implica – e questo è decisivo – un’impossibilità di impararlo, un’impossibilità di trasmetterlo in contesti diversi da quello “originale”. Come sottolinea anche Díaz-Pimienta

“innatismo” es un arma de doble filo, porque lo que parece, en principio, un halago, se convierte en una fórmula infalible de marginación cultural y una peligrosa, letal incluso, arma contra el mismo desarrollo y evolución d'este arte<sup>1060</sup>.

Se il tessuto socio-economico-simbolico “tradizionale” si è disarticolato ed ora i protagonisti dell’improvvisazione poetica possono considerarsi di certo più cittadini che pastori o contadini<sup>1061</sup>; se la vita nelle città – in Corsica – significa un predominio quasi assoluto della lingua francese a discapito della lingua corsa; se i consueti incontri sono stati soppiantati da altri che, a quanto dicono in molti, sono poco compatibili con l’improvvisazione in rima, significa di conseguenza che l’improvvisazione poetica è una pratica destinata a scomparire? Per quanto concerne il “dono di natura” si tratta di un’interpretazione che è incapace di spiegare e contenere la pratica dell’improvvisazione nella sua totalità. Accogliendo e perpetuando quest’interpretazione – pur corroborata in

---

<sup>1060</sup> Díaz-Pimienta 1998: 137.

<sup>1061</sup> In merito a questa contrapposizione, applicata peraltro all’argomento qui analizzato, Santucci (2022: 198), anticipando alcuni elementi che tratteremo successivamente: «Selon eux, "on est tous devenus citadins" et de ce fait, l'imprégnation n'est plus possible et il faut provoquer des occasions pour improviser. Cela ne permet donc pas de s'exercer fréquemment et de maîtriser la "mécanique" de la création»

passato da un orizzonte di senso, oggi fortemente in crisi - ne consegue altresì una trascuratezza di comprensione di ampie porzioni della pratica stessa<sup>1062</sup>. Infatti, non vengono indagati – per esempio – gli aspetti prettamente tecnici e relativi alle strategie adottate per tenersi in “allenamento”, così come raramente vengono approfonditi i requisiti per i quali si possa esser riconosciuti improvvisatori o meno o, come accennato, i contesti familiari e domestici ove una trasmissione diretta è tutto sommato ancora possibile. Il “dono di natura” lascia in un certo senso trasparire quella concezione “misterica” della poesia improvvisata che – come riportato da Grimaldi «coule comme une fontaine; on est habité par le *chjam*’è *rispondi*». A queste affermazioni dei protagonisti fanno eco le riflessioni *savantes* degli specialisti. Per esempio, Vescovo ricorda che:

Socrate si misura [...] col maggior “interprete di Omero” [...] per dimostrare che la sua non è un’“arte”, nel senso letterale per cui non possiede una “tecnica” specifica: il rapsodo è agito, posseduto dal dio, e canta per “ispirazione”, non in base a un “sapere” che egli controlla razionalmente, come fa chiunque eserciti un’arte<sup>1063</sup>.

La negazione di qualsivoglia apparato “tecnico” in seno alla pratica d’improvvisazione poetica ci sembra tradire questa medesima concezione, oltre alle considerazioni già avanzate in merito al preciso contesto in cui quest’interpretazione ha potuto prosperare.

In conclusione, ci sembra necessario e doveroso riportare un passaggio, ancora una volta tratto dal lavoro di Maria Manca, di estrema rilevanza e pertinenza, che riassume e dettaglia i termini della questione:

Tel est le paradoxe de l’improvisation : à côté du don inné relevant de la nature, il y a le travail – un acquis de la technique et de la culture. Dans leur asymétrie même, ces deux choses sont indissociables: le don sans le travail ne suffit pas, et le travail sans le don ne sert à rien. Mais la plupart du temps, le travail poétique reste caché et inavoué. C’est toujours par le biais de

---

<sup>1062</sup> Chiarisce così Maria Manca (2009: 111): «En même temps qu’ils croient à la spontanéité et au don, les poètes, dans leurs vers, parlent aussi de l’improvisation en termes d’«effort», de «difficulté», de «lutte», de «fatigue poétique» et de «sueur»; la gara est pénible, «Ceux qui se tiennent sur l’estrade de l’Hélicon / ont tous une croix sur le dos» (*Ma chie est in su palcu de s’Elicona / ognunu jughet una rughe a pala*). En privé, les poètes et le public disent la nécessité de s’entraîner pour être «préparé» (*preparadu*); et d’ailleurs, les improvisateurs débutants se plaignent de manquer d’entraînement, car ils sont peu invités et ne chantent pas assez»

<sup>1063</sup> Vescovo 2015: 75. Analogamente, Manca (2011: 10): «Si l’on se livre à une enquête historique sur les improvisations poétiques en Sardaigne, on découvre qu’elles sont déjà signalées par Horace, Montaigne et Goethe. Aux XVIIIe et XIXe siècles, elles sont plus amplement observées et décrites par des érudits locaux, curieux de culture populaire – en particulier des ecclésiastiques: Matteo Madao (1787), Vittorio Angius (1838-1839) et Giovanni Spano (1840), et aussi par des voyageurs continentaux et étrangers, comme Antonio Bresciani (1850), Auguste Boullier (1864) ou Heinrich von Maltzan (1886), entre autres. Tous ces auteurs montrent les poètes comme des inspirés ayant un don surnaturel, et livrent une image mythique de leur poésie dont ils donnent une appréciation admirative et exaltée».

questions détournées que j'ai pu obtenir des confidences à ce sujet, de la part de poètes plus jeunes que les autres, moins célèbres et moins jaloux de leurs secrets. Il apparaît finalement que si dans la pratique les improvisateurs doivent effectivement préparer et travailler, dans leurs déclarations ils ont une nette tendance à occulter le travail et survaloriser le don – à camoufler l'immanent et exalter le transcendant. Avec l'élégante pudeur propre aux honnêtes hommes, ils veulent donner l'impression de tout savoir sans avoir jamais rien appris. Ils cachent le labeur pour souligner leur génie, accroître leur prestige et justifier leur réputation. Plus il y a de travail caché derrière leur poésie, plus leur don paraît grand et gratuit<sup>1064</sup>.

Le riflessioni avanzate da Lombardo, Kezich, Vescovo e Manca riassumono precisamente tutto quanto pertinente all'interpretazione sul "dono di natura", alla sua significazione storica, *tout en introduisant* i caratteri stessi che questa nasconde. Nel corso del paragrafo che segue, avvalendoci di preziosi documenti orali raccolti sul campo, tenteremo di illustrare il "piano ribaltato" di tale prospettiva, così come le dinamiche correlate.

## 8.2. Un paradigma in discussione

Avendo tratteggiato "il dono di natura" nei termini di "paradigma in discussione", cerchiamo di comprenderne le ragioni nel corso di questo paragrafo. In questo contesto è necessario mettere in luce la parabola di alcuni protagonisti dell'improvvisazione poetica, i quali – precisamente in opposizione a tale paradigma – oltre a definire con nettezza l'antinomia di due profili di poeta improvvisatore mettono a punto alcune prospettive intimamente connesse alla pratica di cantare improvvisando, in relazione all'"apprendimento" e alle "tecniche". La "genesì" di questa prospettiva va ricercata nel contesto profondamente mutato, poiché coloro che hanno dato una forte spinta al canto improvvisato, specialmente in ambito corso, sono senz'altro i giovani, i quali non sono cresciuti nella stessa cornice degli anziani, come estesamente argomentato nel corso del primo capitolo. I giovani, spesso cresciuti in città, si sono ritrovati immersi in un quadro radicalmente diverso: cresciuti sovente in centri urbani, raramente corsofoni prima di essere francofoni, privi di un contesto di presenza e di ascolto di altri improvvisatori (seppur con alcune significative eccezioni) – condizione determinante per la "presa in carico" ed il

---

<sup>1064</sup> Manca 2009: 112-13. Così Santucci (2022: 278): «L'improvisation apparaît ainsi moins mystérieuse, plus intelligible car nous avons su ouvrir la boîte noire, et distinguer deux temps. L'acte et le produit. À l'instar de Laborde (2005) pour le bertulari nous avons identifié et présenté les arguments, les deux versants du *chjam'è rispondi*: l'amont qui est l'acte, le savoir improviser détenu par des maîtres comme des aptitudes propres acquises par imprégnation, et apparemment sans trop de travail, et l'aval qui est la situation d'improvisation. Celle-ci correspond donc à un ensemble de facteurs matériels et immatériels (lieux, temps, conditions pratiques, public, cérémonial, etc.) qui permet la création, qui donne à voir et à entendre et qui génère une multitude de réactions, de comportements et de sentiments pour les présents».

continuo rinnovamento di una pratica – delineano un “prototipo” d’interprete che presenta tratti assai differenti dai propri “colleghi” anziani. Sono proprio queste le caratteristiche dell’improvvisatore che con maggiore riluttanza accetterebbe la spiegazione del “dono di natura”, proprio perché la propria traiettoria si traduce un’esperienza sensibilmente differente, non avendo conosciuto peraltro quell’orizzonte di senso prima descritto.

Accostandoci alla generazione di giovani improvvisatori, apprendiamo che questi ci raccontano di un avvicinamento al *chjam’è rispondi* molto diverso da quello riferito dai più anziani, quest’ultimo afferente tanto più all’“impregnazione” che all’“apprendimento”. Per esempio, uno dei motivi per il quale gli interpreti anziani possono ricordare con fatica la loro prima improvvisazione in pubblico è certamente dovuto all’età avanzata, in certi casi, ma è soprattutto a causa di un avvicinamento spontaneo, “fluidico” al canto improvvisato, che trova le sue radici in una maggiore capillarità e presenza degli improvvisatori nel tessuto comunitario. Se a questo avvicinamento “spontaneo” ne accostiamo uno di diversa natura, andiamo introducendo la traiettoria biografica di certi giovani improvvisatori. Questi, infatti, si sono avvicinati al *chjam’è rispondi* principalmente attraverso un approccio tecnico – apprendimento della forma della strofa, del numero di versi, del numero di sillabe, dell’utilizzo della rima – e hanno accompagnato questo studio parallelamente ad una crescente considerazione e approfondimento della lingua corsa. In tal modo, questi giovani improvvisatori forniscono la “naturale” e a tratti contestatrice opposizione al paradigma del “dono di natura” precedentemente illustrato. L’esponente più emblematico e rappresentativo di questo tipo d’improvvisatore è senza dubbio Cristofanu Limongi (1983), che oggi è altresì un improvvisatore riconosciuto. Ascoltiamo di seguito questo breve passaggio, diremmo quasi di “presentazione”:

Eh, nessuno mi ha insegnato perché dicevano che: «Non si può mica imparare!». E così ho smontato l’affare... tutto ho smontato, tutti i sensi, ho preso ogni pezzo... [con le mani, di fronte a sé, compie il gesto di unire tanti pezzi precedentemente separati. Accompagna i movimenti con lievi suoni della bocca, come dei piccoli fischi].

*Chi è che dice che non si può imparare?*

I vecchi. Dicono che: «è un dono!» [Enfatizza al massimo questa parola, rivolgendo uno sguardo obliquo verso di me, sorridendomi con sarcasmo]. [...] Tz, tz, tz [muove l’indice da destra a sinistra e schiocca la lingua, come a dire: ‘No, no, no’].

*E tu, ne deduco, non sei d’accordo?*



No, c'è qualcosa... c'è lo scherzo, la risposta, il rispetto, cos'altro? Il canto. Il canto... c'è la voce, c'è da avere la voce, ma... il canto si lavora eh! Le rime si lavorano eh!<sup>1065</sup>.

Ricollegandoci alla riflessione precedentemente condotta da Maria Manca, ciò che emerge come di eccezionale interesse qui è l'approccio che Limongi ha avuto nei confronti del *chjam'è rispondi* al momento del suo avvicinamento alla pratica; costituisce infatti l'unica vera alternativa all'interpretazione basata sul "dono di natura". Si tratta, al tempo stesso, della modalità con cui i giovani interessati al canto improvvisato – ma privi di quel contesto di ascolto specificato prima – hanno approcciato il *chjam'è rispondi*. Con le parole: «Così ho smontato l'affare... tutto ho smontato, tutti i sensi, ho preso ogni pezzo...» il giovane improvvisatore ci palesa un vero e proprio tentativo di smontare analiticamente la prassi improvvisativa. Tale approccio ha il merito di scardinare l'interpretazione dominante del "dono di natura", rivolgendo all'oggetto in questione uno sguardo analitico, critico e di "smontaggio" al fine di appropriarsi così di quelle leggi interne, nascoste, che gliene negavano fino ad allora l'accesso. Inoltre, emerge in maniera lampante un certo sarcasmo nei confronti della spiegazione "spontaneista" tipica del "dono di natura".

Stiamo cercando di mettere in luce come il "paradigma del dono di natura" abbia istituito e mantenuto un quadro teorico che si confronta assai di rado con certi interrogativi; purtuttavia delle eccezioni esistono. Nell'approfondito e preziosissimo lavoro del gruppo di ricerca *E Voce di u Cumune, Etat des recherches sur le chjam'è rispondi*, troviamo un acuto e primigenio tentativo di "smontare", di scomporre la pratica di canto improvvisato in modo da dischiuderne finalmente i gesti celati, le tecniche nascoste. Come leggiamo nel testo, gli autori ci confidano: «Per quanto riguarda il *chjam'è rispondi*, non si deve certo chiederne la meccanica ai poeti, che rispondono sempre: è un dono<sup>1066</sup>»; tuttavia, avanzano una lettura diversa. Partendo da un aneddoto scaturito dall'incontro tra due poeti e numerosi ascoltatori, cerchiamo di illustrare alcune delle tecniche di base che gli improvvisatori mettono in atto. Siamo nel 1974. Tra gli ascoltatori, quella volta, ce n'era uno che munito di registratore e

---

<sup>1065</sup> Intervista a Cristofanu Limongi, 6/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Eh nimu m'hà amparato perchè dicianu chi: 'Ùn si pò micca amparà!'. È aghju smontatu u cosu... tuttu aghju smuntatu, tutti i sensi, pighjiatu ogni pezzu... [con le mani, di fronte a sé, compie il gesto di unire tanti pezzi precedentemente separati. Accompagna i movimenti con lievi suoni della bocca, come dei piccoli fischi].

*Chi è che dice 'Ùn si pò micca amparà'?*

I vecchji. Diceno ch'hè un dono [Enfatizza al massimo questa parola, rivolgendo uno sguardo obliquo verso di me, sorridendomi con sarcasmo]. [...] Tz, tz, tz [muove l'indice da destra a sinistra e schioccia la lingua, come a dire: 'No, no, no'].

*E tu, ne deduco, non sei d'accordo?*

No, c'hè qualcosa... c'hè a macagna, a risposta, u rispettu, che hè? U versu. U versu... C'hè a voce, c'hè d'avè la voce, ma... u versu si travaglia eh! E rime si travaglianu eh!».

<sup>1066</sup> E Voce di u Cumune 1986: 92. Traduzione dal testo originale: «Di u *chjam'è rispondi*, ùn ci vole micca à dumandanne a miccanna à i pueti, chi rispundenu sempre: hè u donu».

fu lui che, finita la registrazione e finito il canto domandò a *Magiurellu* di spiegargli come facesse per rispondere senza neanche lasciare all'altro il tempo di finire. *Magiurellu* rispose che, in generale, ascoltava il primo verso dell'altro. Quando iniziava il secondo, lui cominciava a preparare la sua risposta. Dopo ascoltava il finale del secondo verso e l'inizio del terzo, capendo ciò che lui aveva detto, e supponeva ciò che avrebbe detto in conclusione. A questo punto, si preparava il suo finale, le sue rime più importanti. Fatto questo, ascoltava le ultime parole della strofa e, anche prima che l'altro l'avesse compiuta, carpitone il senso, rispondeva<sup>1067</sup>.

Come vediamo, si tratta di un tentativo di messa a punto di alcune strategie in atto durante l'improvvisazione, un approccio "meccanico" alla procedura del canto improvvisato. Un ulteriore esempio – ancora tratto dal caso corso - consiste nel fatto che gli improvvisatori tendono a utilizzare una tecnica precisa nell'elaborazione delle rime, che consiste nel pensare prima al "colpo" finale, la *cacciata* dell'ultimo *filare*, e poi nel "riempire" il resto della *strufata*. Ad esempio, Francesco Luciani è molto chiaro su questo aspetto e ci offre una citazione del vecchio improvvisatore Domenicu Leca, detto *U Furcatu di Lota*, che rende il passaggio ancora più significativo. Seguiamo qui le sue parole:

*u Furcatu*, ne hai sentito parlare di *u Furcatu*? Lui parlava di *mise en boîte*, diceva... [che] la più bella *cacciata* bisogna tenerla per la fine. E Carlino Orsucci lo dice anche lui! Quando devi fare un'improvvisazione sai già quello che dirai alla fine. All'ultimo. Dunque, rifletto prima sull'ultima rima, i due ultimi *filari*... e dopo riempio così, come viene... riempio. È così che faccio. Metto le rime... ci vuole che la caduta, *la chute* [col pugno chiuso dà un colpo sul tavolo, come a bussare], la... direi... la *cacciata*, la frase deve far ridere la gente, la rima deve far ridere la gente all'ultimo [verso]<sup>1068</sup>

Questo passaggio, oltre a ribadire l'importanza attribuita all'ultimo verso, fa emergere diversi spunti degni d'interesse. Per esempio, sulla base di quanto già esperito sul piano linguistico, ci sembra significativo attestare l'adozione di termini in francese per quanto riguarda certe componenti fondamentali del *chjam'è rispondi*. Notiamo infatti la *mise*

---

<sup>1067</sup> E Voce di u Cumune 1986: 92. Traduzione dal testo originale: «Fù ellu che, finitu l'arregistramentu è finitu u cantu, dumandò à Magiurellu di spiegà cum'ellu facia per risponderu senza mancu lascià à l'altu u tempu di finisce. U Magiurellu li rispose chì, in generale, stava à sente u primu versu di l'altu. Quandu principiava u secondu, ellu cuminciava à preparà a so risposta. Dopu sentia u finale di u secondu versu è u principiu di u terzu, tandu capia ciò ch'ellu avia dettu, è si supponia di ciò ch'ellu avia da dì in conclusione. Dopu si preparava u so finale, e so rime maestre. È, fattu què, stava à sente l'ultime parole di a strufata, è, ancu prima ch'elle sianu compiu di pronuncià, capitu ch'ellu ne avia u sensu, rispundia».

<sup>1068</sup> Intervista a Luciani, 19/10/2016). Traduzione dall'intervista originale: «U Furcatu, n'ai intesu parlà di u Furcatu? Ellu parlava di *mise en boîte*, dicia... [chì] a più bella *cacciata* ci vole à tene la pè a fine. È Carlino Orsucci a dice dinù! Quand'è t'ai da fà n'impruvvisata sai digià ciò ch'è t'ai da dì à a fine. À l'ultimu. Dunque, riflettu prima à l'ultima rima, i dui ultimi filari... è dopu riempiu cusì, cum'ella vene... riempiu. Ghjè cusì che o facciu. Mettu e rime... ci vole chì a caduta, *la chute* [col pugno chiuso dà un colpo sul tavolo, come a bussare], a... diceraghju... a *cacciata*, a frasa ch'hà da fà ride a ghjente, a rima ch'hà da fà ride a ghjente sia l'ultimu [filare]. S'è tù [a rima] a metti, mettimu, nant' à u quartu ci vole veramente chì l'altri pichjinu forte, diceraghju, eh! Eccu».

*en boite* di *U Furcatu*, e la *chute* dello stesso Luciani. Per quanto riguarda questa tecnica troviamo una significativa conferma da parte di un altro improvvisatore, giovane anche lui, cioè Cristofanu Limongi. Analogamente a Luciani, Limongi sostiene che si a importante aspettare a pronunciare ciò che è più importante; che si tratti di un crescendo costante o di un picco improvviso, è fondamentale che la cosiddetta *cacciata* sia alla fine della strofa, in modo da colpire l’“avversario” e strappare le risa o l’applauso del pubblico. Di seguito le sue parole: «Io, certe volte ho le risposte qui [indica la testa] le cose... non le puoi dire mica subito! Perché sennò...! È chiuso!! E certi... Si levano subito! Per dire: “Ho vinto!”<sup>1069</sup>». Taluni – stando alle parole di Limongi – tirano fuori la *cacciata* e chiudono lo scambio arrogandosi così, unilateralmente, la vittoria.

È proprio su questo approccio analitico che alcuni giovani improvvisatori puntano fortemente per il proprio e altrui apprendimento del *chjam’è rispondi*. Difatti, coloro che puntano sull’insegnamento nelle scuole e nei laboratori di insegnamento, si concentrano esattamente su questa componente tecnica, diremmo quasi, artigianale dell’improvvisazione poetica<sup>1070</sup>. Infatti:

La improvisaciòn es un arte, y como todo arte, tiene un tanto per ciento de talento y otro, grande, de técnica, de oficio: aprendizaje y pràctica. Y al meno esta parte puede transmitirse, enseñarse. Detràs de todo ese arte que parece ‘anti-técnico’, fortuito, azaroso, hay [...] todo un andamiaje técnico tejido empírica e insospechadamente en el cerebro del improvisador, técnica no codificada, pero técnica al fín y al cabo, con leyes, reglas, métodos, mecanismos, fórmulas; por lo tanto ‘aprendible’; por lo tanto ‘enseñable’<sup>1071</sup>.

La precedente testimonianza di Limongi circa il suo “apprendimento” e il “dono di natura”, qui argomentata dall’esperto *repentista* cubano Díaz-Pimienta, può introdurci ad una più accurata descrizione dell’approccio dei giovani al *chjam’è rispondi*, evidenziando così le premesse, i metodi e gli obiettivi prefissati, così diversi, in certi casi, dagli esponenti più anziani. Ciò che appare sorprendente in ambito corso, è proprio il modo in cui un piccolo numero di giovani si è avvicinato alla pratica. Infatti, le modalità con cui i giovani improvvisatori si sono avvicinati al *chjam’è rispondi* sono del tutto inedite nel panorama dell’improvvisazione cantata nei contesti qui in esame. Tale avvicinamento non è avvenuto tramite prossimità o frequentazione diretta di parenti, amici o conoscenti già improvvisatori,

---

<sup>1069</sup> Traduzione dall’intervista originale: «Eu certe volte aghju e risposte qui [indica la testa] e cose... è ùn le dicu micca subito! Perché sennò...! Hè chjiuso! È certi... ci levano u saccu, subito! Per di: “Aghju vintu!”».

<sup>1070</sup> Cfr. Santucci 2022; così come i contributi di Nicole Casalonga nel volume INCONTRO (N. Casalonga, in Caocci e Macchiarella 2011: 304-8).

<sup>1071</sup> Díaz-Pimienta 1998: 137.

bensì in modo indiretto, quasi fortuito, ma tuttavia originalissimo: navigando su Internet. Santucci conferma:

Si pour la plupart des improvisateurs enquêtés, le "don" de l'improvisation est transmis par générations, d'autres improvisateurs, tout autant reconnus pour leurs performances, signalent avoir découvert et pratiqué le *chjam'è rispondi* via internet<sup>1072</sup>.

Inizialmente, ciascuno per sé, sono entrati in contatto con un *forum* su internet, chiamato *Foru Corsu*, ove si trattava di tematiche generali sulla lingua e cultura corsa. Vi era però anche una piccola sezione dedicata al *chjam'è rispondi*, di cui ne erano delineate le regole principali e la struttura metrica. Inoltre, su questo spazio virtuale gravitavano improvvisatori già formati come Olivier Ancey e Carl'Anto Guastalli<sup>1073</sup>. Entrando in contatto con questa forma poetica nuova, seppur limitandosi per il primo momento alla scrittura<sup>1074</sup>, questi giovani hanno cominciato a comporre strofe rimate, cercando progressivamente di limitare il tempo di creazione col fine di giungere ad elaborare la strofa istantaneamente<sup>1075</sup>, quasi come in un contrasto improvvisato. Riportiamone una testimonianza diretta da parte di Limongi:

*Come hai imparato a improvvisare?*

Col computer. Con il computer c'è un coso... che si chiamava *Foru Corsu*, era un foro, forum e c'erano parecchie persone e tra queste persone c'era Olivier Ancey, Antoine Marielli, Iviu Pasquali, Jean Battista Albertini e Ghjuvan Federicu Terrazzoni. E Ghjuvan Federicu Terrazzoni che avevo conosciuto su internet su un sito di chitarra, *Sunemu*, [e mi] ha detto: 'Vieni!' Facciamo così i ragionamenti, tutto questo e ciò che è il *chjam'è rispondi* scritto. E ho provato anch'io, piano piano<sup>1076</sup>.

---

<sup>1072</sup> Santucci 2022: 95.

<sup>1073</sup> «Autour du noyau des débutants (B. Albertini, C. Limongi, G.F. Terrazzoni, etc.), sont venus des improvisateurs-poètes plus confirmés (O. Ancey, G.P. Ristori, C.A. Guastali, etc.) ce qui permet, non seulement de soutenir l'initiative mais aussi de relever le niveau et de donner plus d'aura à ce mode innovant de *chjam'è rispondi*, baptisé pour l'occasion "*scrivi è rispondi*". On pouvait lire ainsi, sur le site dédié, des échanges multi-croisés de plus en plus élaborés avec notamment un effort vers la construction de strophes aux rimes alternées (*rima doppia*)». Santucci 2022: 96.

<sup>1074</sup> Argomenta così Santucci (2022: 95): «Parmi les mutations, l'apparition du *scrivi è rispondi* sur les réseaux sociaux dans les années 2000 a ébranlé le *chjam'è rispondi* dans son état (relative léthargie) et dans son essence même. Certes la structure fondatrice qu'est le tercet n'a pas changé d'un *iota*, mais les effets se sont avérés positifs dans tous les domaines à commencer par la révélation de quelques improvisateurs, une prosodie novatrice et un tercet au style élaboré».

<sup>1075</sup> Cfr. Santucci 2022: 333.

<sup>1076</sup> Intervista a Cristofanu Limongi, 6/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: "*Come hai imparato a improvvisare?* Cù l'ordinateur. Cù l'ordinateur c'hè un cosu... chi si chiamava *Foru Corsu*, era un foro, forum è c'eranu parecchje persone è trà 'ste persone c'era Olivier Ancey, Antone Marielli, Iviu Pasquali, Ghjuvan Battista Albertini, è Ghjuvan Federicu Terrazzoni. È Ghjuvan Federicu Terrazzoni ch'ò avia cunnisciutu nant'à internet nant'à un situ di ghitarra *Sunemu*, hà dettu: 'Vieni!'. Femu i cosi, i ragiunamenti, tuttu què è ciò chi hè u *chjam'è rispondi* scritto! Eh, aghju da pruvà anch'eiu, pianu, pianu".

Allo stesso modo, l'avvicinamento al *chjam'è rispondi* da parte di un altro giovane, Brandon Andreani, è avvenuto in maniera del tutto simile. Anche lui, infatti, era un frequentatore del *forum*. In questo caso, ancor più che tale strumento, ad essere sfruttate col fine di apprendere il canto improvvisato sono state altre risorse messe a disposizione da internet, come ad esempio le registrazioni. Seguiamo il suo racconto:

*Come hai imparato a improvvisare?*

Allora, io ho imparato il *chjam'è rispondi* prima con le registrazioni che ho sentito sui dischi, internet e tutto questo... e poi dopo mi è piaciuto e un giorno, avevo tredici anni penso, 2008, e sono andato ad una serata ad Ajaccio, al *Locu Teatrale* e c'erano parecchi improvvisatori: Ghjuvan Petru Ristori, *U Rusignolu di Zilia* [Roccu Mambrini], Ghjuvan Federicu Terrazzoni, c'erano i giovani e i vecchi. Ho cominciato così e dopo non mi sono più fermato. È diventata una passione.

*Ho capito. E dunque queste registrazioni dove l'hai trovate?*

Eh... su internet, su *Daily Motion*, e poi ce n'erano su *YouTube* [...]. Ho provato prima da me, prima da solo, a cantare da solo così, e dopo... una realtà [sorride]<sup>1077</sup>.

In questi due estratti troviamo condensati numerosi aspetti peculiari a questa generazione d'improvvisatori: la conoscenza della pratica tramite il *forum*, l'ascolto delle registrazioni dei maestri e, successivamente, la pratica in solitudine come preludio e preparazione al primo incontro d'improvvisazione in pubblico. Registriamo immediatamente il divario rilevante che divide una generazione di improvvisatori che ha approcciato il *chjam'è rispondi* in questo modo, da quella più anziana, legata invece ad un retroterra socio-culturale e a pratiche di ritrovo e trasmissione completamente diverse. Dobbiamo dedurre il fatto seguente: iniziare a improvvisare poiché si è cresciuti contornati da improvvisatori e perché se ne sono ascoltati i dialoghi cantati in maniera diffusa e capillare lungo un arco spazio-temporale continuo costituisce un punto di partenza ben diverso dall'imbattersi sul canto improvvisato soltanto indirettamente e, di conseguenza, ricercando specificamente tracce di quegli incontri.

Una voce favorevole all'apprendimento del canto improvvisato è quella di Paulu Santu Parigi, appartenente alla generazione mediana. La sua traiettoria biografica è

---

<sup>1077</sup> Intervista a Brandon Andreani, 7/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: "Allora, eu aghju amparatu u chjama è rispondi prima cù arrighjistramenti ch'aghju intesu nant'à dischi, internet è tuttu què... è po dopu m'hè piaciutu, è un ghjornu t'aviu tredic'anni, pensu, duemileottu, è sò andatu in una sirata in Aiacciu, à u *Locu Teatrale*, è c'erani parecchi impruvvisadori: Ghjuvan Petru Ristori, U Rusignolu di Zilia, Ghjuvan Federicu Terrazzoni, c'erani i ghjovani è i vechji. È aghju attaccatu cusì è dopu... ùn aghju mai più piantatu. Hè diventata una passioni.

*Ho capito. E dunque questi enregistramenti come li hai trovati?*

R. Eh... nant'à internet, nant'à *Daily Motion*, è pò ci n'era nant'à *Youtube* [...]. È... aghju intesu cusì. L'arrighjistramenti di U Rusignolu, tuttu què, ancu più vechji. È m'hè piaciutu! Aghju pruvatu da per mè, prima solu, à cantà solu cusì, è dopu... in a realtà [sorride]".

particolare in maniera diversa da quella di Limongi, ma è significativa in egual misura. Apprendiamo che Parigi disponeva all'interno del contesto domestico-familiare di un esempio d'improvvisatore tra i più alti e rinomati, il padre Carlu Parigi. Tuttavia, per motivi che l'intervistato non ha voluto approfondire, tra i due non correvano buoni rapporti e, di conseguenza, non gliel'insegnò mai. Al tempo stesso – veniamo a sapere dalle parole di Paulu Santu – il padre Carlu Parigi rimase assai sorpreso quando scoprì che il figlio sapeva improvvisare in rima. La sua opinione in merito, infatti, è assolutamente favorevole alla trasmissione e non accetta *in toto* la spiegazione del dono di natura. Infatti egli afferma:

tante volte ho inteso dire... «[U] *chjam'è rispondi non s'ampara*. Non è possibile d'*amparare*<sup>1078</sup>; «il *chjam'è rispondi...* è qualcosa che la persona possiede, che, che...» no! Sì, è possibile d'*amparare*. La prova è che *avemu*<sup>1079</sup> tutta sta giuventù co' internet che ci sono arrivati. Dunque, è possibile d'*amparare*!<sup>1080</sup>.

Con queste parole, anche il poeta di Santa Lucia di Mercurio si posiziona criticamente nei confronti di quel taglio interpretativo. In seno a questa medesima “disputa” dobbiamo annoverare quei punti di vista che riguardano la possibilità di allenare e coltivare la pratica di canto improvvisato al di fuori dei contesti collettivi e “performativi” con l'intento – ammesso o meno – di affinare le proprie capacità sul canto improvvisato. Questo dibattito assume gli stessi tratti (sebbene in misura ridotta) del più grande scontro di opinioni tra “dono di natura” e “apprendimento”. Difatti, coloro che considerano la capacità di cantare improvvisando come un dono in senso assoluto, come abbiamo visto, rifiutano o minimizzano ogni dimensione di allenamento o esercizio, proprio perché lascerebbe emergere aspetti e atteggiamenti prettamente tecnici o “di mestiere”<sup>1081</sup>, mettendo di conseguenza in secondo piano l'idea della spontaneità e della naturalezza, come approfondito precedentemente da Manca. Viceversa, coloro che non sostengono strenuamente la tesi della spontaneità e che, in diversi casi, si sono avvicinati al *chjam'è rispondi* da un punto di vista primariamente tecnico e solo successivamente nella modalità di conversazione cantata, sono dei fieri sostenitori delle modalità di insegnamento del canto

---

<sup>1078</sup> *Amparare* in corso “imparare”. Significa. Leggere sempre “imparare”.

<sup>1079</sup> *Avemu* in corso significa “abbiamo”.

<sup>1080</sup> Intervista a Parigi, 05/10/2016.

<sup>1081</sup> Per esempio, Marco Betti argomenta così: «Io consiglio all'inizio, di cercare di dar senso, ma... se non viene una parola che diciamo... [...]. [consiglia di finire l'ottava]. [...] Ci son poeti che usano l'assonanza. Ma non usano l'assonanza perché non son capaci a trovà la rima perché, quando ci vuole una parola che ci sta bene, bisogna mettercela. Perché quello che conta è la comunicazione, per cui la parola supera anche la melodia. Che è superiore anche alle rime. È come la segnaletica stradale. [...] C'hanno una serie di precedenze. Per cui, la parola è fondamentale e ha la precedenza, per cui se ci sta bene... direi di mettercela. Certo, può essere utile, no? per attivare questi neuroni, incominciare a metter là una serie... cercando di dargli sempre più senso. Non avendo paura del giudizio di nessuno!». Betti 2023, in occasione del ciclo di incontri svoltisi a Colognole (FI), dedicati all'ottava rima.

improvvisato. Sono peraltro gli stessi che ne auspicano una sempre più costante attuazione. Ascoltiamo alcuni pareri in proposito, partendo proprio da quello di Paulu Santu Parigi:

*Secondo te, per cantare improvvisando è necessario un qualche tipo di allenamento, training, esercizi?*

No, io non conosco questo. Se io arrivo con questo mi sbaglio [ride di gusto]. No, no. Per piacere mio, mi accade, certe volte, di fare il *chjam* 'è *rispondi* solo, faccio la *chjama* e... ma veramente, se sono felice, ma... non è un allenamento. Io, se arrivo con una cosa pensata, no! È improvvisazione [ci pensa] *sana*<sup>1082</sup>! Non c'è riflessione avanti, né niente! Per me, non è una cosa in più, se penso avanti *eccu*, come si dice [ride], non ci arrivo<sup>1083</sup>.

Nonostante Parigi sostenga che il canto improvvisato si possa imparare, rifiuta un'interpretazione della pratica come di qualcosa che è necessario tenere in allenamento; anzi, una qualsivoglia preparazione finirebbe per “tradire”, a suo avviso, il senso ultimo dell'improvvisazione poetica<sup>1084</sup>. Sostiene di praticare il canto improvvisato al di fuori delle occasioni collettive solo esclusivamente per “farsi piacere”, ma mai nei termini di un allenamento. Restando su questo versante interpretativo, ascoltiamo Francescu Simeoni:

*Aveva accennato prima sul fatto di lavorare il chjam'è rispondi. Secondo lei c'è bisogno di un allenamento, degli esercizi oppure no?*

Allenamento è... *s'entrainer*? No, non penso... *entrenamento*<sup>1085</sup>, no. Non mi *entreno* mai, quando vedo un'occasione.

*Ecco, in questo aspetto noto maggiori differenze tra gli improvvisatori.*

No, no *entrenamento*, mai. Io posso cantare in macchina così, ma *ùn*<sup>1086</sup> posso dire che mi... allenamento... no, no, no<sup>1087</sup>.

Di prospettive diverse troviamo Jacques Ferrari, il quale non è d'accordo con tale punto di vista, ma dimostra anche lui una posizione moderata. Infatti, benché riconosca completamente la dimensione del “dono di natura”, sostiene tuttavia che sia fondamentale un certo tipo di “allenamento”. Altrimenti, anche l'abilità innata si addormenta, si assopisce:

---

<sup>1082</sup> *Sana* in corso significa “intera”. Da leggere qui pertanto “per intero”.

<sup>1083</sup> Intervista a Parigi, 05/10/2016.

<sup>1084</sup> Su questo, registriamo un disaccordo con il poeta toscano Marco Betti 2023, in occasione del ciclo di incontri svoltisi a Colognole (FI), dedicati all'ottava rima: «Poi non sempre il contrasto è dato all'improvviso, a volte venivano preparati. Nel senso che [declama, come fosse un banditore]: “Il giorno tal de' tali alle ore tot., Tizio e Caio s'affronteranno sul tema... *L'acqua e il vino!* 45 minuti, pausa, altri 45 minuti”. I poeti non sanno chi farà l'acqua e chi farà 'l vino... però già sanno il tema. Ma anche quel prepararsi non è un tradire l'improvvisazione: è sempre un atto performativo. Improvvisando, perché te non sai che rime ti vengono lasciate, visto che c'è l'obbligo della ripresa [della rima]. Ma te hai modo di prepararti su... di riflettere, di decantare».

<sup>1085</sup> Leggere sempre: “Allenamento”.

<sup>1086</sup> Leggere sempre: “non”.

<sup>1087</sup> Intervista a Simeoni, 14/10/2016.

parce que, ce qu'on peut dire du *chjam'è rispondi* c'est qu'on peut le cultiver. On peut le cultiver, mais l'apprendre... si la personne qui veut apprendre le *chjam'è rispondi* n'as pas ça dans le sang, le sens du truc... s'il n'y a aucune... apprendre, il n'apprendra jamais. Mais, le cultiver, par exemple, celui qu'il l'a, qui le cultive, qui chante souvent et que... voilà. Parce que ça se perd. [...] Le *chjam'è rispondi* ou on l'a, et on le cultive, oui, il faut le cultiver, parce que si on le cultive pas, après on ne chante pas... il faut chanter, il faut le cultiver<sup>1088</sup>.

In ambito centroitaliano, Marco Betti prende le medesime posizioni, come riportiamo in seguito. Si tratta pertanto di una concezione che – pur non derogando alla centralità del “dono di natura” – ne relativizza il peso e apre ad altri ambiti di applicazione e sfere d'impiego:

[...] Per questo io dico che non s'impara a diventare poeti, si è poeti! e chi è in grado di fare il poeta lo fa subito. E chi non ce la fa... nei primi istanti è difficile... [...] Se te l'eserciti questa comunicazione, poi andrà sempre meglio! Capito? è un linguaggio, è una lingua. Per cui certo se la s'imparava da piccini, magari com'è successo a me che l'ho sentita tanto, è più agevole. È anche [u]n'altro indizio che mi fa pensare che sia una lingua. Ma come s'impara una seconda lingua anche a cent'anni, s'impara a improvvisare. [...] Che qui è una questione di allenamento, di stimolare i neuroni. Se una cosa serve, il cervello... c'insegna a farla<sup>1089</sup>.

In maniera analoga, anche Calzarelli sostiene l'importanza dell'allenamento e della pratica, poiché:

Io di tanto in tanto... un'oretta la mattina, sai, me ne faccio una o due [di strofe]! Ma, come dicevo all'inizio... [...] è uno sport, se vuoi. Uno sport, se non ti alleni, non sei mica in forma! Il *chjam'è rispondi* è uno sport, se vuoi. Ma... bisogna, bisogna mantenerlo. Allenarsi, lo dico, è uno sport eh!<sup>1090</sup>.

Nonostante questa serie di affermazioni, tuttavia, constatiamo che non si tratta di un'interpretazione antitetica nella sostanza, poiché – come riporta Kezich (1986: 79) – l'improvvisazione poetica è considerata come «un vero e proprio scontro in cui si misurano due “forze” contrastanti», cosicché la poesia può essere spesso definita, ad esempio, dello stesso Colotti, «uno sport, come tutti gli altri sport». È sorprendente constatare come Colotti, di cui precedentemente avevamo constatato la lapidaria affermazione per la quale «poeti si

---

<sup>1088</sup> Intervista a Ferrari, 11/10/2016.

<sup>1089</sup> Betti 2023, in occasione del ciclo di incontri svoltisi a Colognole (FI), dedicati all'ottava rima.

<sup>1090</sup> Intervista a Calzarelli, 18/10/2016. Traduzione dall'intervista originale: «Eu di tantu in tantu... un'oretta à mane, sai, mi ne facciu una o duie! Ma, cum'è dicevu à iniziù... quand'è t'ai un'eredità... [...] hè unu sportu s'è tu voli. Unu sportu, s'è tu ùn t'intreni, ùn si micca in forma! U *chjam'è rispondi* hè unu sportu s'è tu voli. [...] Ma... c'ole, c'ole à mantenelu. Intrenassi, o dicu, hè unu sportu, eh!»



nasce» e per il quale alcune persone «possono pure legge' migliaia e migliaia di ottave, ma senza il dono di natura, non riusciranno mai a fare una sola ottava», affermi al tempo stesso che la poesia cantata sia anche «uno sport». In questo modo, Colotti accetta implicitamente la dimensione preparatoria e “tecnica” della poesia improvvisata, relativizzando in parte la concezione del “dono di natura”. Come abbiamo visto, si tratta proprio di quel «paradoxe de l'improvisation» citato da Manca (2009: 112), costitutivo all'improvvisazione poetica, comune tanto alla prassi sarda, quanto a quella corsa e centroitaliana (ma presente anche in altri contesti, come confermato dalla letteratura di riferimento). D'altronde, e a guisa di conclusione, il già citato Cervantes fa pronunciare la seguente riflessione al suo protagonista, il *Cavaliere dalla Triste Figura*, suggellando ancor più quello specifico “orizzonte di senso” delineato da Kezich e qui argomentato in ambito comparativo:

[in merito alla conversazione con Don Diego di Miranda, egli afferma:] forse vostro figlio, a quel che m'immagino, non deve averla con la poesia volgare, ma con quei poeti che son puramente dei rimatori in volgare e non sanno altre lingue, né hanno una cultura che adorni, risvegli e aiuti il loro estro naturale. Eppure anche in questo può esservi errore; perché, secondo una giusta opinione, poeti si nasce; cioè colui ch'è poeta di natura esce poeta dal grembo di sua madre; e con quell'inclinazione datagli da Dio, senza altro studio né altro sforzo, compone cose che giustificano il detto: *Est Deus in nobis*, eccetera. Aggiungo che il poeta naturale e spontaneo che si aiuta coll'arte sarà molto migliore e superiore a colui che, soltanto perché conosce l'arte, vuole essere poeta. E la ragione è questa: che l'arte non può superare la natura, ma soltanto perfezionarla, e quindi soltanto l'unione dell'arte con la natura e la natura con l'arte può escire [*sic*] un perfetto poeta<sup>1091</sup>.

Osserviamo come in questo breve passaggio siano sintetizzati i termini generali del dibattito, a ulteriore testimonianza della relazione che l'improvvisazione poetica intrattiene con uno specifico retaggio tanto letterario quanto mitico-simbolico.

In definitiva, il “dono di natura” costituisce uno dei nodi maggiormente critici in seno alle “comunità di pratica”, in quanto rivelatore di istanze e concezioni assai diverse e variegata, pertinenti tanto alla figura del poeta e del rapporto al contesto circostante, quanto alle possibilità e canali di trasmissione di tale arte performativa in contesti *bouleversés* rispetto ai *milieux* secolari che ne hanno storicamente garantito una perpetuazione. Se non è obiettivo di questo elaborato indagare le più recenti sperimentazioni in merito di trasmissione e “apprendimento” del canto improvvisato (approfondito in particolare da

---

<sup>1091</sup> Cervantes, Miguel De, [1605 e 1615] 1995: 692, trad. italiana di Fernando Carlesi.

Santucci 2022<sup>1092</sup>), constatiamo come una crescente attenzione venga posta al tema dell'apprendimento, sia in Corsica che in Centro Italia. Oltre alle numerose istanze in ambito scolastico condotte da numerosi attori locali (così come da Santucci stessa), e in essenziale sinergia con il “progetto linguistico” a cui s'accompagna, anche in ambito centroitaliano qualcosa si muove: ne è un esempio il già citato ciclo di incontri promosso dall'associazione *La Leggera*, in Val di Sieve (FI), condotti dai poeti Marco Betti e Filippo Marranci; in questo caso, la saldatura va configurandosi – più che con la lingua, sostanzialmente a-problematica nel contesto centroitaliano – alla valorizzazione e rivitalizzazione della cultura locale in ottica socio-comunitaria; alla documentazione e raccolta archivistica tramite l'istituzione di un vastissimo archivio sonoro e documentale; a politiche della memoria di indirizzo prevalentemente partigiano e antifascista, e non solo. In quest'ottica, l'ottava rima viene approcciata inizialmente come “canto popolare”, o “canto contadino”, in una saldatura sociopolitica d'indirizzo anticapitalista, piuttosto che linguistico-identitaria, specifica al caso corso, come abbiamo tentato di illustrare. Venendo progressivamente meno i presupposti ecologico-sussistenziali così come mitico-simbolici che per molto tempo avevano costituito l'orizzonte di riferimento dell'improvvisazione poetica, e che avevano a loro volta legittimato il paradigma del “dono di natura”, riteniamo che anche tale paradigma vedrà scemare la sua capillarità e pervasività. Contesti estremamente sofisticati in questo senso, come quello basco, hanno già evidenziato una totale “evoluzione”, un ribaltamento di paradigma, laddove il canto e la poesia improvvisata sono inseriti in progetti didattici e pedagogici con estrema capillarità e prossimità alla cittadinanza e, specialmente, alle nuove generazioni<sup>1093</sup>.

Infine, riteniamo altresì essenziale non depauperare la memoria e il patrimonio di tale orizzonte di senso, più volte evocato, la cui trasmissione alle nuove generazioni d'improvvisatori deve essere fatta salva, lasciando in definitiva che siano gli attori sociali a decidere come situarsi in questa relazione. Tale dinamica, d'altronde, è presente e operante in qualsiasi processo di trasmissione culturale, laddove questo si caratterizza per un inestinguibile procedimento di selezione di tratti specifici<sup>1094</sup>.

---

<sup>1092</sup> Alcune riflessioni e istanze esperite dal contesto corso dell'improvvisazione poetica sono presenti nella sezione dedicata del volume collettaneo INCONTRO (2011: 298-391). Altresì, in altri contesti – specialmente balearino e basco – una decennale attenzione in tal senso è stata rivolta dalle comunità locali, in quadri istituzionali europei e/o transfrontalieri, con progetti portati alla “valorizzazione” di patrimoni immateriali locali, in un'ottica spesso micro-identitaria e turistica à *la fois*.

<sup>1093</sup> Per esempio, per la capillarità delle cosiddette *bertsos eskolas* (scuole di *bertso*) cfr. <https://bdb.bertsozale.eus/fr/web/mapa/bertsolaritza> (consultato il 19/02/2022).

<sup>1094</sup> Si rimanda alla letteratura antropologica di riferimento, in questo caso cfr. Remotti 2014.

### 8.3. Il dono e il corpo

A guisa di conclusione, intendiamo riflettere su un ulteriore elemento, affine a quanto esperito sul “dono di natura” e afferente ancora una volta alla peculiare inter-relazione tra poeta e pubblico, in una congiuntura che risulta essenziale per qualsivoglia prassi performativa. In quest’ottica, pertanto, possiamo considerare il canto improvvisato come un’arte performativa<sup>1095</sup>, in quanto questa si dipana specificamente situata in un *hic et nunc*, non volta tanto alla realizzazione di un “prodotto” finale, quanto piuttosto depositaria e “convogliatrice” di senso proprio in virtù del suo carattere *evenemenziale* ed *effimero*, il cui buon esito è dato dalle risultanti di molteplici fattori in gioco nel contesto performativo. Come chiarisce Luisa Giombini, il *gesto* performativo:

è un gesto vivo, corporeo e spirituale allo stesso tempo: poetico in senso letterale. Questo, d’altronde, ci permette di pensare il gesto performativo come paradigmatico del gesto *tout-court*, un atto che non è mai un fatto semplicemente materiale, ma unisce corpo e linguaggio, fisicità e pensiero. Una complessità semantica che è già presente nell’etimologia del termine: ‘gesto’, dal verbo latino *gerere*, significa infatti non solo fare, eseguire, condurre, ma racchiude in sé anche il senso di un portare (si pensi al ‘portamento’ fisico) o di un supportare. In quest’ultima accezione esso rimanda alle capacità generative del corpo, e contiene riferimenti alla ricettività e alla fertilità, al processo del portare in seno – la gestazione – ovvero alle modalità di generazione della vita in senso più ampio<sup>1096</sup>.

Ribadendo il carattere *poietico*, dunque *generativo* della poesia improvvisata, e sottolineando il suo totale svincolo da qualsivoglia intento “produttivo” del canto improvvisato – poiché l’eventuale registrazione dell’improvvisazione non è da considerarsi come “fine ultimo” e programmatico, non smentendo in alcun modo tale affermazione - l’autrice argomenta come segue:

Considerando alcune di queste allusioni semantiche, Giorgio Agamben (1996) osserva che nel gesto non si produce o esegue nulla, ma piuttosto si ‘sostiene’ o ‘supporta’ qualcosa. In tal modo esso esula dalla distinzione aristotelica tra *praxis*, intesa come un’azione che ha un fine intrinseco, e *pòiesis*, l’azione tecnica eseguita in vista di un fine estrinseco (Agamben, 1996). Analogamente, il gesto della performance è fertile senza produrre nulla, senza restituire alcun

---

<sup>1095</sup> Su questo piano, facciamo riferimento generalmente agli studi pregressi condotti intorno ai *performance studies*, al teatro contemporaneo e all’antropologia della *performance*. Ci riferiamo agli studi condotti ambito italiano da De Marinis 2001, 2014, 2015, 2019; Deriu 2011 (si pensi inoltre alla curatela dell’opera di Schechner, 1999); e Perrelli 2005, 2015; in ambito internazionale, ci rivolgiamo specialmente a Brook 1999 [1968]; Grotowsky 1970; Turner 1972 [1966].

<sup>1096</sup> Giombini 2018: 141.

risultato, alcun oggetto, alcuna opera. [...] Essa è una pratica che riunisce in sé, amalgamandole, le due dimensioni. Una delle caratteristiche principali del gesto performativo risiede infatti nella capacità di mettere in discussione e svuotare di significato opposizioni binarie come soggetto/oggetto, significante/significato, artista/spettatore, verità/mimesi azione/rappresentazione<sup>1097</sup>.

Il carattere co-generativo di ogni atto performativo – seppur in misure diverse e a varie intensità – risiede pertanto nella compresenza di un attore sociale in quanto *performer*, individuato come tale in uno specifico momento, e di un attore sociale indentificato come *osservatore*<sup>1098</sup>, anch’egli investito di tale ruolo provvisoriamente e in uno specifico momento. Nell’ambito dell’improvvisazione cantata, come abbiamo visto, questo si può tradurre in uno specifico posizionamento del poeta improvvisatore in seno a una comunità data; l’assegnazione dei temi da parte di un pubblico può costituire un’implicita o esplicita “interrogazione” che i co-partecipanti all’“evento” performativo rivolgono allo “specialista” della parola cantata, il poeta improvvisatore. La compresenza di due o più soggetti in condivisione di un medesimo spazio in un determinato momento implica la natura corporea dell’improvvisazione poetica; condizione che – nonostante la pervasività multimediale e digitale, così come le i recentissimi avanzamenti in ambito di intelligenza artificiale<sup>1099</sup> – appare al momento insormontabile. A riprova di questo, un improvvisatore in ambito corso, Limongi, elabora sua sponte un’espressione che ci riporta a tale elemento essenziale; afferma infatti che: «Il poeta si spoglia e la musa si veste». Diremmo, in senso metaforico, che l’improvvisatore si spoglia, risiede di fonte al pubblico e agli altri improvvisatori, esposto all’errore nell’esercizio delle sue funzioni – in una condizione pienamente performativa - e per questo “rivestito” dalla Musa, appositamente evocata dal poeta in suo aiuto:

Si dice: «Il poeta si spoglia» [mima il gesto di spogliarsi]. Quando canta, si spoglia! E certi si spogliano per mostrare che sotto hanno la catena d’oro... io dico: «Il poeta si spoglia e la musa si veste». Io dico questo [...]. Quando canti, apri un poco di te, parli sempre di te; [...] metti la tua maniera di funzionare, la tua maniera di parlare, la tua maniera di percepire, il tuo carattere, come prendi la persona che ti dirà qualcosa; la maniera di rispondere. Sei tu! Non puoi farci niente! Non puoi! Ma, a un certo momento, t’apri. Sei qui, ti tocco<sup>1100</sup>.

---

<sup>1097</sup> Giombini 2018: 141.

<sup>1098</sup> Giombini 2018: 135-36: «In altre parole, si può parlare di performance solo quando l’azione compiuta sia destinata ad un pubblico che la osserva e la valuta dal proprio punto di vista. Una performance, nota al riguardo Paul Thom (1993), consiste infatti di due funzioni alternative e complementari, mostrare e guardare; nel concetto stesso di mostrare è implicito che vi sia qualcuno che guardi: qualcuno al quale l’azione, qualunque essa sia, è appunto rivolta».

<sup>1099</sup> Cfr. *Appendice*.

<sup>1100</sup> Intervista a Limongi, 06/10/2016. Traduzione dell’intervista originale: «Si dice: “u poeta si spoglia” [mima il gesto di spogliarsi]. Quandu canta, si spoglia. È certi si spogliano per mostrà chì sotto anu la catena d’oro... eu dicu: “il poeta si spoglia è la musa si veste”. Eu dicu què [...]. Quand’è tu canti, apri un poco di te, parli sempre di te; [...] metti i to sensi,

Le parole di Limongi rivelano uno degli elementi che, seppur sotterranei, si ritengono centrali nell'analisi di una prassi come il *chjam 'è rispondi* o l'ottava rima. L'improvvisatore vive una condizione particolarissima: «Il poeta si spoglia», echeggia quanto elaborato in ambito teatrale-performativo da Antonin Artaud, sulla *cruauté* del “darsi in pasto” all'Altro. È peraltro lo stesso Zumthor a citare il visionario uomo di teatro, mettendo l'opera del drammaturgo francese in relazione alla poesia:

Nella poesia orale [...] spetta al corpo il compito di articolare il discorso, di esplicitarne il progetto. [...] Più che alla poesia scritta, questo paradosso si applica alla poesia orale, che (come il teatro per Artaud) richiede un tutto, rifiuta la distanza interpretativa, elimina l'allegoria e ciò che separa il segno dalla sua forza, il soffio della parola<sup>1101</sup>.

Non può essere altri che il corpo a costituire il necessario “contatto” fra diversi agenti, poiché, come sostiene Umberto Galimberti:

L'analisi fenomenologica ci ha mostrato che il corpo non è al mondo opacamente come lo sono le cose ignare di sé e di ciò che le circonda, ma come quell'*apertura originaria* [corsivo nostro] che precede ogni distinzione tra soggetto e oggetto, tra interiorità ed esteriorità, tra conscio e inconscio: *presenza*, intendendo con questo termine quell'assoluto che non ha nulla “dietro” di sé, perché ciò che è e ciò che si *manifesta* coincidono<sup>1102</sup>.

Nella fattispecie, in questi contesti si opera una saldatura fra poeta e uditorio mediante la condivisione di un medesimo spazio così come della partecipazione ad un medesimo *evento*. Questa constatazione di base ingenera una specifica relazione fra le parti in causa, di cui Maria Manca fornisce un'importante esplicitazione in merito, ancora nell'ambito della poesia cantata logudorese:

Dans cette rencontre festive, on observe d'abord un échange social entre le village hôte et les poètes, qui à bien des égards peut faire penser à une grande invitation, une allégorie de l'hospitalité. Le village qui reçoit est désigné par les improvisateurs comme une maison (*dimora* ou *residenza*) où ils sont accueillis, fêtés et honorés en tant qu'étrangers venant d'autres villages (*istranzos*). Leur visite est marquée par des signes de politesse, des flatteries et des échanges de vers. Autrefois, ils étaient hébergés autant de soirs qu'il y avait de *garas* ; maintenant, on leur

---

metti a to maniera di funzionà, to maniera di parlà, a to maniera di percepi, u to carattere, come tu pigli a persona che t'hà da dì qualcosa; a manera di risponde. Sì tu! Un poi micca fà niente. Un poi micca! Ma, à u mumentu datu, t'apri. Sì qui, sì toccu...».

<sup>1101</sup> Zumthor 1984: 245. Riportiamo il passaggio intero del testo citato, ove si può comprendere meglio in cosa consista questo “paradosso” secondo l'autore: «In un saggio sulla poesia andalusa mirante a giustificare la sua poetica, Garcia Lorca rivendicava l'origine magica delle arti di cui è strumento il corpo, e che solo uno sviluppo storico tardivo ha dissociato: danza, musica, poesia. Di qui l'incapacità profonda di queste arti (nonostante le apparenze e tutti i falsi truismi) a ‘esprimere’ l'individuale [segue la parte citata nel corpo del testo].

<sup>1102</sup> Galimberti 2010: 269.

offre à manger, à boire, et la musique du chœur pour accompagner leur chant, c'est-à-dire la musique du village où ils sont reçus. En échange, les poètes répondent dans la joute par des salutations solennelles, des compliments, des remerciements, et des vœux de prospérité dans la *moda*; mais surtout, ils apportent la poésie. La *gara* elle-même, avec sa table, ses chaises et son banc, ses bouteilles et ses verres, figure une sorte de banquet orné de feuillages, où ce qui est partagé, avant tout, c'est la parole – un banquet de mots. Et dans cet échange de dons et de contredons propre à l'hospitalité, le village honore les poètes qui l'honorent en retour autant qu'ils sont honorés. Par cette réciprocité contraignante est noué un lien social durable entre invitants et invités<sup>1103</sup>.

Il legame che s'instaura fra le due parti di un medesimo insieme si traduce pertanto in uno scambio, come sostiene Manca, di dono e “contro-dono”, marcato da profonda reciprocità di orizzonti e di attesa, così come d'*engagement à la fois* individuale e collettivo per una buona riuscita dell'evento. La stessa autrice, che collega esplicitamente la concezione del “dono di natura” con tale dinamica, sostiene che:

Selon cette conception de l'improvisation comme un don, le poète est un élu revêtu d'une responsabilité et chargé d'une mission: son investiture l'oblige à un investissement. Il doit accomplir un «devoir» (*dovere*) avec «sérieux», «soin» et «souci» – en l'occurrence, chanter selon les normes et faire la *gara*, c'est-à-dire avant tout, la mener à bien, la terminer (avant même de la gagner). [...] Telle est la charge qui incombe aux poètes: offrir en partage au public la poésie qu'ils ont reçue et, en se faisant honneur, honorer aussi la poésie et le village qui les a invités. Sollicités par le public et conscients de leur responsabilité, les bons poètes chantent d'ailleurs toute leur vie, jusqu'à ce qu'ils ne soient plus capables de le faire<sup>1104</sup>.

Discutendo circa le implicazioni inedite che una “spettacolarizzazione” del canto improvvisato comporta sul processo creativo del poeta, alcuni protagonisti apportano una riflessione interessante alla nostra analisi qui proposta. Il progressivo slittamento dei contesti ove si improvvisa - come abbiamo visto, in una direzione approssimativa individuabile che va dalla “fiera” al “palco”, senza escludere tuttavia percorsi inversi - comporta cambiamenti di ordine sostanziale nel processo improvvisativo. Il rapporto che s'instaura tra improvvisatore e il contesto di produzione – così come con l'ascoltatore, divenuto in questa

---

<sup>1103</sup> Manca 2009: 51.

<sup>1104</sup> Manca 2009: 110-11. A testimonianza di quest'ultima frase, vorremmo ricordare quel momento, tanto inedito quanto toccante, in occasione dell'ultimo incontro svoltosi a Pigna, nel quale gli improvvisatori hanno telefonato ad un malato Carlino Orsucci, e questi non ha esitato a cantare con loro *via* telefono. In questo modo, il poeta non ha perso così l'occasione di manifestare la propria vicinanza e affiliazione tanto al gruppo di improvvisatori quanto al contesto che li ospitava, includendo in quest'ultimo i partecipanti affezionati che erano presenti.

cornice uno spettatore – cambia radicalmente, influenzando in maniera decisiva la stessa pratica d'improvvisazione, come ci confida Pierre Santucci:

la scena, se tu vuoi, cambia che... [si versa dell'acqua nel bicchiere] sei... ti senti osservato. Ti senti osservato e... malgrado tu sia obbligato a tenere, malgrado tu sia obbligato a tenere di conto di ciò che non vedi... perché non vedi niente! Il pubblico non lo vedi mica. Dunque sei obbligato a tenere di conto di... del... del buio... e [nel] buio ci sono tante cose, eh! Non è la luce ciò che fa paura<sup>1105</sup>.

Il poeta si trova in una condizione inedita, di fronte ad un “buio” con il quale non è abituato a confrontarsi e a gestire. L'innalzamento della “quarta parete” che separa ora improvvisatori e pubblico, oltre al consueto “buio in sala” attuato in contesti “spettacularizzati”, conduce l'improvvisatore ad adottare una postura radicalmente diversa – come possiamo comprendere – da quella invece consentita e garantita da contesti più informali. In questo contesto, infatti, per adempiere al compito assegnatogli, l'improvvisatore è costretto a fare uno sforzo di *astrazione* - non condividendo il medesimo spazio con l'uditorio (divenuto pubblico, perlopiù anonimo) - concentrandosi soltanto sugli altri improvvisatori presenti, immaginando, rivolgendosi piuttosto a qualcosa che non è nei fatti presente e visibile in quel dato momento. Vedremo come questo punto sia essenziale e come si leghi alla nostra riflessione:

C'est une question d'émotion, c'est une question d'émotions [...] il y a quand même une certaine... on est un peu impressionné par le fait que... on est devant tant de gens. Donc, il faut faire *abstraction* de ces gens. Ne pas les regarder, on les voit pas. Il faut faire comme s'ils sont pas là. Si on fait *comme s'ils ne sont pas là*, on fait le contraire de ce qu'on fait dans une fête populaire quand on est à table avec les gens. A qui on présente nos chansons comme ça [pone le braccia in avanti, i palmi delle mani verso l'alto, come a mostrare un dono], comme *une offrande*<sup>1106</sup>.

La creazione di uno spazio altro, di una scena che divide inesorabilmente pubblico e poeti diviene fondamentale per le conseguenze che apporta. L'improvvisatore non vede, è come reso cieco dalle luci della ribalta, non può dunque cercare quei temi, quegli appigli che fungono da pretesto e motore per l'improvvisazione. In maniera ancora più decisiva, sembra

---

<sup>1105</sup> Intervista a Santucci, 28/10/2016: «A scena, s'è tù voli, cambia chi... [si versa dell'acqua nel bicchiere] si... ti senti osservato. Ti senti osservato è... malgradu tè s'è ubligatu à tene, malgradu tè s'è ubligatu à tene... contu di ciò ch'è tù ùn vedi mica. Perché ùn vedi nunda! U publicu ùn lu vedi mica. Dunque s'è ubligatu à tene... contu di... di u... di u scuru... è [inde] u scuru c'hè tanti affari, eh! Ùn h'è a luce quella chi face paura».

<sup>1106</sup> Intervista a Ferrari, 11/10/2016.

uscirne radicalmente alterato il rapporto costitutivo con il pubblico, al quale è ora più difficile presentare l'«offrande», in quel precipuo scambio di «dono e contro-dono» illustrato da Manca. D'altronde, la condivisione di un medesimo spazio fisico costituisce una condizione quantomai essenziale per una prassi performativa articolata nei termini dell'improvvisazione cantata. Risulta paradossale, pertanto, lo scemare della *densità* dell'evento performativo, proprio quando questo viene "inscenato" più chiaramente secondo in seno alla cornice per eccellenza della *performance*: il palco. In questo contesto, ci sembra rilevante riportare una riflessione di Galimberti. Sebbene l'autore affronti una questione "laterale" a quella qui in esame, la dinamica che approfondisce ci sembra analoga e pertinente per descrivere questa particolare relazione poeta-pubblico in contesti "spettacolarizzati":

Se infatti la comunicazione è uno *scambio*, è lo spazio reciproco di una parola e di una risposta, i mezzi di comunicazione, semplicemente per la loro *forma*, e indipendentemente dal loro contenuto, sono una "parola senza risposta" che rende impossibile qualsiasi processo di scambio<sup>1107</sup>.

Lo scambio di *parola e risposta*, di fronte ad un pubblico muto e ignorante (nel senso che ne ignora modalità, e in certi casi persino la lingua) produce «una "parola senza risposta" che rende impossibile qualsiasi processo di scambio», e questo ci sembra un rischio nel quale la poesia improvvisata può incorrere nel momento in cui viene estrapolata da certi contesti per essere inserita nel "palinsesto" della proposta culturale di un dato territorio, in una prospettiva non tanto di condivisione di un medesimo orizzonte o ancorché di attesa e riflessione su quanto scaturito nell'incontro poetico, quanto piuttosto di "consumo" di un "prodotto artistico". In questo potrebbe risiedere la «crisi» del *contrasto* che denuncia Betti, quando sostiene che:

Oggi però la gente non è in grado di dare un contrasto, te chiedi i temi e non sa più che cosa dare... Ma non perché non sanno come funziona, perché non hanno l'idea della dialettica, non hanno l'idea del contrasto. Non riescono a porsi delle domande vere. Ma se io non sono in grado di porvi delle domande, non sono neanche in grado, no? di porle ai poeti che cantano. Per questo oggi il contrasto è in crisi. È in crisi da quel punto di vista dei poeti che dicono quelli che pensano. [...] Oggi i poeti non dicono più le cose. Non so se c'avete fatto caso, non si sente mai un poeta

---

<sup>1107</sup> Galimberti 2010: 470.



ch'esprime un parere... schietto, preciso. [...] Un poeta che prenda una posizione, che giudica!  
Che dà un giudizio di valore, un giudizio etico!<sup>1108</sup>

Rifacendoci pertanto al prosieguo dell'analisi di Galimberti, ci pare calzante la riflessione del filosofo:

Infatti, là dove la *risposta* è impossibile, è impossibile la *responsabilità* come correlazione tra l'uno e l'altro sul piano dello scambio [...]; i corpi non sono interlocutori, ma *consumatori* di immagini, come in altra sede lo sono di merci, immersi in quella pigrizia creata dalla non-reciprocità, che non concede di dare, restituire, scambiare, ma solo di accogliere o rifiutare<sup>1109</sup>.

Potrebbe risiedere in questo elemento una parziale risposta in merito all'interrogativo posto da Santucci, circa lo statuto di *tercano*<sup>1110</sup> in Corsica? È possibile che – unitamente alla “perdita” di un determinato orizzonte mitologico-simbolico di riferimento – il progressivo distanziamento tra poeti e pubblico operato in determinati contesti ne abbia alterato radicalmente le premesse per una sua definizione e riconoscimento?

Si par le passé le statut de *Tercanu* était possible, force est de reconnaître que cette notion si valorisante dans le cercle du chant improvisé a perdu son sens aujourd'hui. Un ensemble d'indicateurs (absence de public, abandon de l'usage de la mémorisation et de la diffusion des formules célèbres lors des joutes, témoignages, observations personnelles) nous permettent de l'affirmer. Depuis la disparition relativement récente de quelques improvisateurs reconnus comme tels (Francesco Casaromani, Carlu Parigi, U Furcatu, Matteu Salviani, U Rusignolu, Jean di Casone, Martinu Versini, Minnellu, etc.) l'image du *chjam'è rispondi* s'en est trouvée affectée [e prosegue :] comment se fait-il que le statut de "*Tercani*" n'a plus sens, donc ne produit plus les mêmes effets auprès du public puisque trop peu d'auditeurs se pressent aujourd'hui pour suivre une joute, stimuler les improvisateurs, entretenir la renommée et la vie de ce chant ? Le public dans sa diversité (les experts, les passionnés, les curieux) ne joue plus comme par le passé, le rôle de valideur du *chjam'è rispondi*. La relation organique public-improvisateur s'est distendue et tenter d'en comprendre les raisons [...] revient à appréhender les parts respectives de ces deux entités à l'origine de la perte d'intérêt pour la pratique du *chjam'è rispondi*?<sup>1111</sup>

---

<sup>1108</sup> Betti 2023, in occasione del ciclo di incontri svoltisi a Colognole (FI), dedicati all'ottava rima.

<sup>1109</sup> Galimberti 2010: 470.

<sup>1110</sup> *Tercano*, o *tercanu*, (*tercani* al plurale) è il termine emico per designare un poeta vate, un eminente esponente della poesia improvvisata. Si tratta di un termine la cui origine ed etimologia ci è sconosciuta. Sinonimo è, in buona misura, il termine *anfarti* (usato quasi prevalentemente al plurale), piuttosto raro, col quale egualmente ci si riferisce ai poeti corsi.

<sup>1111</sup> Santucci 2022: 158-59. È interessante quanto esprime Maria Manca (2011: 167) in proposito in ambito logudorese, riferendosi pertanto alla considerazione dei poeti nei confronti dei vati, dei *tercani*: «Alors même qu'il a un «père spirituel», un poète qui lui sert de modèle et à qui il se rattache par le style et le *traggiu*, il se veut toujours original et prétend ne s'inspirer de personne, sinon d'un collègue mort – ou qui, du moins, ne chante plus. Seuls modèles avouables, les vieux poètes du passé sont célébrés par les improvisateurs actuels à travers un véritable culte des ancêtres, lesquels sont désignés par le mot *mannos*, «grands» par l'âge et le talent. Toutes les occasions sont bonnes pour rappeler leur souvenir. Au cours de la joute, ils restent présents, comme des âmes familières, et leurs noms sont presque nécessairement cités : Piras, Tucconi,

Il principio di reciprocità che vincola poeti e uditori, articolato tramite la relazione di “dono e contro-dono”, è infatti reso manifesto dalle parole degli improvvisatori stessi, quando esprimono concetti come «offrande» (Ferrari); o quando si pongono nei termini precedentemente esplicitati da Limongi; in egual misura – in ambito centroitaliano – è verificabile presso le parole di Marco Betti:

*Secondo te un poeta quali qualità deve avere per essere considerato tale, diciamo... completo?*

Fede, speranza e carità!

*Le virtù teologali!?*

Sì! Le virtù teologali! [ridendo] Ma! Nel senso che deve avere *fede* nelle sue capacità, sintetizzare un pensiero. *Speranza!* Sperare, nella concezione ispanica *esperare*, aspettare! Aspettare che il frutto fruttifichi, che il dono dia un risultato, stimoli qualcosa, anche contrario all'intenzione iniziale del poeta; che muova le acque, gli animi, le coscienze, i vari sé col quali il poeta entra in relazione. E *carità!* nell'accezione greca del termine, che è donare, perché te doni! Quando improvvisi doni qualcosa a una comunità, a un pubblico, a una persona. È quello. Fede, speranza e carità<sup>1112</sup>.

In conclusione, queste preziosissime riflessioni rilasciateci dai soggetti protagonisti sanciscono l'esaurirsi di questo elaborato, poiché non siamo più in grado di proseguire oltre nella nostra indagine. Si tratta di ipotesi che necessiteranno di ulteriori e future messe al vaglio e verifiche sul campo.

Nel corso di questo elaborato, pertanto, si è cercato di valorizzare un'indagine tanto sincronica che diacronica, in un'ottica dichiaratamente comparativa fra le due prassi improvvisative *issues* dai rispettivi contesti, di cui abbiamo cercato di privilegiarne le porosità e compenetrazioni, piuttosto che le chiusure e le delimitazioni. La permanenza sui rispettivi terreni di ricerca, sia sul piano storiografico-letterario che etnografico, consentirà – sulla base delle molteplici interrogazioni qui avanzate – di approfondire ulteriormente l'indagine, di raffinare i posizionamenti e i *questionnements*, così come di approcciare quanto non è stato possibile svolgere in questa sede. Un'analisi in questo senso è proposta nel prossimo capitolo, conclusivo.

---

Sotgiu, Sassu, etc., suivis de formules d'éloge qui caractérisent leur personnalité poétique et humaine. Le jour de leurs funérailles et à chaque commémoration, tous les collègues viennent chanter: «la Sardaigne est en deuil autant que l'Hélicon» et «toutes les Muses pleurent, les cheveux défaits»; ils leur «tressent des couronnes de louanges», les proclamant «inégalables», «irremplaçables» et «immortels». Leurs vers sont souvent répétés par le public, qui contribue aussi à les inscrire dans la mémoire collective et à leur construire une histoire exemplaire, presque un mythe».

<sup>1112</sup> Betti 2023, in occasione di un colloquio personale.



## Conclusioni

Sulla base di quanto esplicitato in *Introduzione* e sviluppato nel corso dell'intero elaborato, riteniamo che gli obiettivi principali e specifici di questa tesi siano stati estesamente e approfonditamente dimostrati. Attraverso lo studio delle due prassi d'improvvisazione poetica qui indagate è emerso infatti un composito "orizzonte di senso" entro il quale gli interpreti delle due tradizioni si sono consapevolmente situati in un lungo arco cronologico. Le analogie e affinità rilevate – tanto fra elementi pertinenti alle prassi *tout court*, quanto al profilo dei poeti e alle relazioni con determinati prodotti della letteratura *culta* –, lungi dal costituire tratti episodici di somiglianza, costituiscono al contrario le tracce vive di un contesto ecologico-culturale-poetico (e infine performativo) profondamente condiviso. Innanzitutto, la messa in rilievo dell'ininterrotta rete di relazioni intrattenuta fra i contesti qui esaminati (certo non in maniera esclusiva, ma purtuttavia saliente) costituisce la base socio-geo-culturale di tale condizione.

In seconda istanza, la decisiva circolazione di uno specifico *pantheon* poetico-letterario di riferimento ha ingenerato, presso i protagonisti, posture e atteggiamenti assai prossimi, tradotti in specifiche espressioni musico-poetiche in seno alle quali, infine, il paradigma del "dono di natura" costituisce una saldatura essenziale.

Tuttavia, numerose esperienze e riflessioni condotte sui più diversi piani – sia endogene che esogene – hanno rilevato e confermato una sostanziale e decisiva interruzione nella trasmissione di tale patrimonio condiviso. Il suddetto "dono di natura", a sua volta, convoglia a sé i termini di tale rottura. Oltre a determinate condizioni ecologico-sussistenziali che hanno favorito tale paradigma, la coscienza di uno specifico retaggio mitopoetico da parte degli attori culturali nel contesto odierno sembra profondamente in crisi, se non in certi casi esaurita. D'altronde, l'inserimento dell'isola corsa nell'insieme francese è stato, sul piano genericamente linguistico-culturale, molto lento, e la "sfera d'influenza" della vicina cultura peninsulare si è protratta vivacemente fino alla fine del secolo seguente al mutamento di tale assetto politico-istituzionale. Tuttavia, è proprio nel primo trentennio del XX secolo che va definitivamente esaurendosi quello specifico legame di continuità che aveva caratterizzato i due contesti, fino ad allora senza interruzione.

Se tale rottura sembra particolarmente evidente nel contesto culturale corso – di cui abbiamo rintracciato le ragioni nel progressivo (e a tratti violento) distacco della cultura isolana da quella centroitaliana – tale retaggio è fortemente minacciato anche in *Terraferma*, ove la prassi d'*improvvisar cantando* riveste un ruolo estremamente marginale, nonché isolato da una cultura di massa – di provenienza sensibilmente allogena – significativamente distante da condizioni e modalità adatte alla perpetuazione di prassi vocali-interazionali così particolari.

Parallelamente, è altresì vero che il contesto corso ha fatto emergere una rinnovata sensibilità al *chjam'è rispondi*, e la congiuntura al “militantismo” linguistico sembra fornire un motore tanto inedito quanto rilevante. Tuttavia, in accordo con la tesi di Santucci (2022: 299), sosteniamo che «la voie militante [qui] peut contribuer à entretenir quelques espoirs [est] trop sujette à variations (facteurs de tous ordres, moyens aléas, etc.). Elle est en général peu durable». Tale congiuntura, inoltre, racchiude in sé i termini stessi del problema e non può produrre alcuna soluzione convincente sul lungo periodo. Infatti, la sola «voie militante» elude in buona misura le dinamiche storiche – così come precisamente il lungo retaggio antico e moderno appena accennato – ingabbiata nella sola relazione “egemonia-subalternità” che la Corsica contemporanea, malgrado tutto, sembra ancora percepire nei confronti del *continent*<sup>113</sup>. Tale prospettiva tradisce un “presentismo” che – a nostro avviso – non è efficace per la comprensione della cultura popolare corsa in generale, né tantomeno del fenomeno della poesia improvvisata sulla *longue durée*.

D'altro canto, l'improvvisazione poetica nel centro Italia non sembra aver vissuto una tale rottura nel corso della sua storia, mantenendo un flebile legame col retaggio e le modalità sopradescritte. Tuttavia, lo stato di marginalità – in confronto ad altre prassi culturali popolari, nel senso di massificate – nella quale i suoi protagonisti sono relegati lascia innumerevoli incognite sul futuro. La dispersione geografica degli “interpreti” già registrata da Kezich (1986) per quanto riguarda l'area toscana, è da considerarsi consolidata nel contesto odierno, anche se trova significative eccezioni proprio laddove il *canto a poeta* veicola e presenza nel *continuum* quotidiano e calendariale di certe comunità. Ne sono riprova i *Maggi*, specialmente in Maremma, così come una certa solidarietà dei poeti alto-laziali, che possono vantare una maggiore prossimità reciproca, in un'area geografica oggi

---

<sup>113</sup> Ci limitiamo a citare i recenti tumulti legati all'aggressione di Yvan Colonna, avvenuta nel carcere di Arles il 2 marzo 2022, che lo hanno portato alla morte il 21 marzo successivo. Senza possedere gli strumenti di analisi politica necessari a una qualsivoglia disamina dell'accaduto, ricordiamo come tale evento abbia mobilitato immediatamente una certa opinione pubblica isolana, portando a numerose manifestazioni e scontri nelle principali città corse.

molto circoscritta ma, pertanto, riconoscibile, laddove può risultare più semplice concentrare gli sforzi di incontro, scambio e valorizzazione.

Sul piano più propriamente legato all'indagine scientifica, abbiamo già potuto accennare alle innumerevoli piste d'indagine che non è stato possibile approfondire in questo elaborato, ma tuttavia essenziali ad un avanzamento nella comprensione di fenomeni complessi, quali sono le prassi d'improvvisazione poetica.

Nella fattispecie, per quanto riguarda il contesto corso, lo spoglio integrale di tutti i materiali audio-visivi d'archivio, unitamente all'indagine trasversale sui vari *fonds sonores*<sup>1114</sup> deve essere mirata alla comprensione estesa e approfondita di contesti di produzione dei documenti sonori, della ricognizione estesa dei “testimoni” o “interpreti” con adeguata ricognizione di campo e archivistica, circa l'attività (non solo musico-poetica) di tali protagonisti, analogamente a quanto fatto nel contesto centraliano con il progetto *aporie*, più volte chiamato in causa in ragione dell'estrema ricchezza delle risorse ivi contenute. Inoltre, dovrebbe essere condotto lo spoglio documentale di tutto quanto concerne la “poesia popolare” corsa a noi pervenuta, prettamente a stampa o manoscritta, sin dagli albori della tecnologia tipografica fino alla contemporaneità, sollecitando tanto la produzione “storica” di poesie popolari, quanto le più recenti correnti di letteratura e poesia isolana. Tale indagine costituirebbe un tassello essenziale per numerosissimi piani d'indagine: linguistico; metrico-morfologico; contenutistico-letterario; filologico-ecdotico, e molto altro<sup>1115</sup>.

Sul piano più propriamente espressivo e performativo, è stata più volte sottolineata l'importanza del concetto isolano di *versu*, afferente in questo caso all'indagine timbrica della materia vocale del canto improvvisato. In quest'ottica, è pertanto in preparazione una collaborazione con l'esperta Cristina Ghirardini che – proprio al fine di una migliore comprensione dell'elemento timbrico del canto improvvisato – sta realizzando un *software* apposito, destinato all'indagine del “gesto vocale” degli improvvisatori in ottava rima<sup>1116</sup>. La nostra intenzione è pertanto di applicare i medesimi strumenti d'indagine al contesto del

---

<sup>1114</sup> Si tratta della porzione di ricerca che, riteniamo, sia stata maggiormente svantaggiata in questa sede, a causa delle vicissitudini di ordine biografico descritte in *Introduzione*.

<sup>1115</sup> In quest'ottica, in seno ad una collaborazione tra l'Università di Corsica Pasquale Paoli (UMR LISA 6240) e l'Università degli studi di Pisa (Dipartimento di Filologia, letteratura, linguistica), è stato presentato dallo scrivente un progetto d'indagine intitolato *Enquête sur les échanges culturels entre Corse et Toscane d'après les recueils de poésie populaire corse imprimés ou diffusés en Italie entre 1830 et 1930* intende proporre – certo non esaustivamente – una prima indagine in questa direzione.

<sup>1116</sup> Cfr. Ghirardini 2019, 2023. Come inoltre suggeritoci da Andrea Briglia, dell'Université de Grenoble, la ricerca potrebbe svilupparsi su un piano propriamente acustico-prosodico tramite la specifica adozione del software *Praat*, sviluppato all'inizio degli anni '90 da due ricercatori dell'Università di Amsterdam, Paul Boersma e David Weenink. Applicato precisamente in ambito fonetico ai fini dell'analisi della voce e della prosodia, sarebbe interessante raccogliere dati presso i medesimi “parlanti”, e proporre un'analisi incrociata dei due *software* dedicati, *Praat* e il già citato *IRiMaS, Interactive Research on Music as Sound*.

*chjam'è rispondi* corso, in un'analisi congiunta. Sulla falsariga di questa collaborazione, è in progetto un'ulteriore ricerca in compartecipazione con la specialista Grazia Tiezzi: sulla base delle numerose indagini condotte dall'autrice sulle "procedure di parola" in atto in occasione degli scambi cantati in ottava rima, l'obiettivo è mettere alla prova i medesimi strumenti in merito al *chjam'è rispondi*, laddove sono state rilevate sul campo e in letteratura alcune differenze notevoli su questo specifico ambito d'interesse.

Entrambe queste collaborazioni si pongono lo specifico obiettivo, da un lato, di approfondire alcuni elementi precipi al *chjam'è rispondi* (ove tali ricerche costituirebbero dei contributi assolutamente inediti) adottando strumenti raffinati, specializzati e codificati a partire da un terreno d'indagine profondamente affine; dall'altro, consentirebbero di comprendere ancora più in profondità le *effettive* specificità e peculiarità di ciascuna di queste prassi, non già per delimitarne i confini, ma per valorizzarne le differenze e raggiungere una conoscenza più approfondita e concreta. Questo consentirebbe – in ultima istanza – di sollecitare un dibattito interno al gruppo d'improvvisatori e consentire infine una sempre maggiore consapevolezza dei protagonisti circa il proprio specifico *savoir-faire*.

Per quanto riguarda il contesto centro italiano, e stante l'immensa bibliografia prodotta sul tema, ci risulta più difficile – allo stato dell'arte attuale – indicare altrettante piste d'indagine, in ragione della minore frequentazione "etnografica" del contesto odierno dell'improvvisazione poetica, a causa di quanto esplicitato in *Introduzione*. In ogni caso, si ritiene in questa sede che sia proprio l'indagine etnografica, in questo specifico campo, a dover essere proseguita dagli scienziati sociali che vi gravitano. In quanto prassi performativa, situata necessariamente in un contesto continuamente mutevole, è l'osservazione e partecipazione attiva in seno alla "comunità" dell'ottava a costituire il terreno d'indagine privilegiato, al fine di cogliere i posizionamenti nei confronti delle sfide e problematicità del contesto odierno da parte dei diretti protagonisti.

In entrambi i contesti, inoltre, si è rivelata più volte necessaria l'indagine intorno alla storia e le caratteristiche dell'accompagnamento strumentale al canto improvvisato, variamente attestato in entrambi i *milieux*, ma altrettanto abbandonato in seno alle prassi odierne<sup>1117</sup>. Se per quanto riguarda l'ottava sono state prodotte recentemente importantissime disamine in merito (si pensi specialmente al volume curato da Agamennone 2017, e al più recente contributo di Ghirardini 2019), niente del genere è stato prodotto per quanto riguarda il contesto corso del *chjam'è rispondi*. In quest'ottica, riteniamo essenziale non considerare il canto improvvisato come una forma isolata ed espunta dal contesto,

---

<sup>1117</sup> Come più volte esplicitato, con la dovuta eccezione del canto improvvisato in terzine ancora praticato in Sabina.

quanto piuttosto come una delle diverse tradizioni poetico-musicali che costituivano (e costituiscono tuttora?) il più vasto orizzonte espressivo della popolazione corsa. È pertanto necessaria un'indagine sull'*insieme* delle tradizioni poetiche, annoverando nel *corpus* tutte le altre forme d'improvvisazione, come i *lamenti*, i *voceri* e quanto descritto sinteticamente in *Introduzione*, incrociando i dati e compiendo una ricerca trasversale sui vari *fonds sonores*. Vista l'estrema lacunosità delle fonti in merito, si rivela essenziale una messa in relazione delle fonti più eterogenee, dilatando e specializzando a un tempo il campo d'indagine.

Un'ulteriore e necessaria indagine specialistica dovrebbe orientarsi nei confronti dei complessi processi di patrimonializzazione di saperi concepiti come "patrimoni immateriali", specialmente in relazione alle politiche comunitarie di valorizzazione di contesti micro-locali, in stretta correlazione col settore del turismo e della museologia (si pensi ai cosiddetti "beni demo-etno-antropologici" – DEA – di ambito italiano). Quest'indagine dovrebbe analizzare il quadro normativo in essere, in relazione ad un'ipotetica progressiva "spettacolarizzazione" delle pratiche, rilevante specialmente dal processo di decontestualizzazione e ri-contestualizzazione che i dialoghi cantati stanno conoscendo negli ultimi decenni, indagando infine i mutamenti intorno alla concezione dello specifico *savoir-faire* da parte dei protagonisti in seno ai contesti di produzione più diversi.

Ricordiamo, inoltre, che l'indagine comparativa qui proposta e sviluppata non ambisce ad essere unica ed esclusiva; al contrario, al netto delle ingentissime difficoltà e "asimmetrie" di ordine metodologico, siamo persuasi che uno studio comparativo fra diverse prassi possa apportare notevolissimi benefici alla più estesa e profonda comprensione dei fenomeni d'improvvisazione poetica cantata. Come più volte sollecitato, riteniamo che una comparazione con le prassi performative – *in primis* – della vicina isola sarda, costituirebbe un elemento decisivo – specialmente per il caso corso –, in ottemperanza all'approccio che ha messo in rilievo quel "sistema integrato tirrenico" più volte citato nel corso di questo elaborato<sup>1118</sup>. D'altronde, sono numerosissime le affinità e prossimità che anche la *gara logudoresa* sembra tradire con le prassi "sorelle", corsa e centroitaliana. Come dimostrato nella comparazione qui in esame, siamo persuasi che non si tratti di somiglianze episodiche o secondarie, quanto piuttosto sostanziali e – in buona misura – primarie.

Infine, riteniamo d'interesse approfondire maggiormente le possibili interazioni che l'improvvisazione poetica può intrattenere (e in certi casi già intrattiene) con altre forme

---

<sup>1118</sup> Che, *repetita iuvant*, abbiamo tratto dall'analisi di Cini e Biancarelli 2008: 427.



analoghe di diversa estrazione e retaggio, come la *slam poetry*, i *match* d'improvvisazione teatrale, e molto altro<sup>1119</sup>.

In conclusione, auspichiamo un rinnovato quanto continuativo interesse nei confronti di queste particolari prassi dialogiche cantate, specialmente laddove non abbiano riscosso la necessaria attenzione in passato, come nel caso del canto improvvisato in Corsica. Persuasi dall'idea che le tradizioni d'improvvisazione poetica costituiscano sedi d'indagine privilegiata per numerosi ambiti della storia culturale nei contesti qui analizzati, ma altresì di specifici campi d'interesse della pratica nella contemporaneità, ritorniamo sull'importanza dell'incontro e del contatto piuttosto che su un approccio che privilegi un presunto quanto insistito "particolarismo". Tale atteggiamento, lungi dal valorizzare determinati "patrimoni" tramite i concetti di "autenticità" o "unicità"<sup>1120</sup> rischia di condurre verso uno spazio sì "riconosciuto", ma purtroppo vuoto e, infine, isolato. Al contrario, la messa in relazione, il contatto e la contaminazione dischiudono lo spazio alla creatività e alla fecondità dei rapporti culturali e umani.

---

<sup>1119</sup> Studi peraltro già inaugurati da Grazia Tiezzi e Maria Manca.

<sup>1120</sup> Mutuando specialmente le riflessioni di Marco Aime (2004), in *Eccessi di Culture* e Francesco Remotti (2010) in *L'ossessione identitaria* e (2012) *Contro l'identità*.

# **APPENDICE**

## A.1. Documenti allegati

Nell'appendice qui presentata, riportiamo alcuni dei materiali raccolti o citati, al fine di consegnare al lettore la più ampia documentazione raccolta sul campo e nel corso dello spoglio documentale.

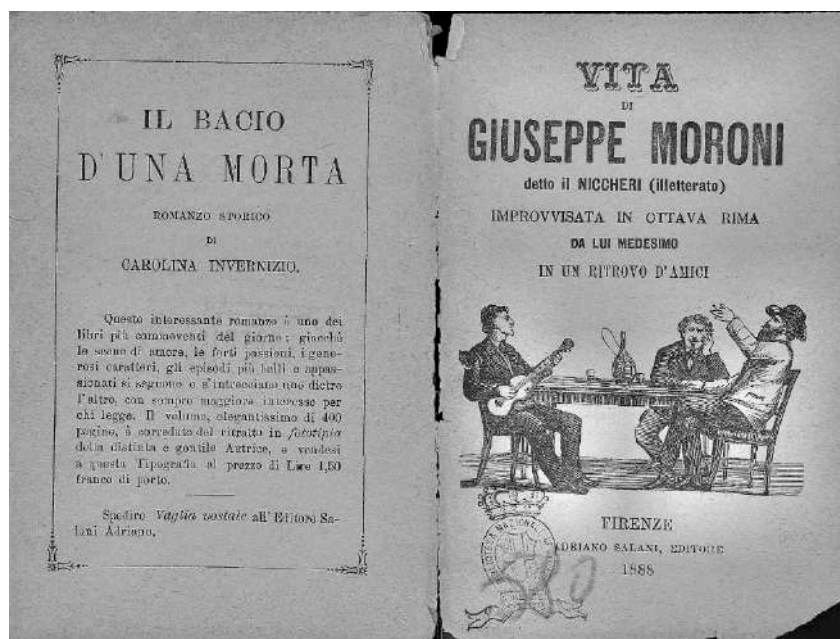
Primariamente, saranno riportati tutti quei materiali che sono stati citati nel corso dell'elaborato, dunque i documenti tipografici che hanno costituito in diversa misura materiale d'indagine per la ricerca qui presentata. Troveremo pertanto l'autobiografia in ottave di Giuseppe Moroni, i variegati documenti estratti dall'*Almanaccu di a Muvra*, nelle annate del 1932 e 1933, così come una delle riproduzioni delle *Ottave giocose* di Guglielmo Guglielmi; infine troverà spazio una copia esplicativa della *Canzonetta alla Corsa*, nella sua edizione lucchese, selezionata in virtù della migliore qualità di conservazione.

Successivamente, sarà allegata una sintetica e descrittiva selezione di materiale fotografico documentario, raccolto sui rispettivi campi di ricerca così come ottenuto in occasione di alcune *missions de recherche* presso altri contesti frequentati nel corso del percorso dottorale.

Infine, troverà luogo l'esteso materiale documentario raccolto dalla viva voce dei protagonisti, specialmente per quanto riguarda il contesto corso, e lavorato in fase di spoglio dei dati: saranno quindi proposte le trascrizioni integrali delle interviste (che saranno precedute da un'introduzione sulle metodologie adottate in fase di raccolta e trascrizione), così come ulteriori trascrizioni di eventi significativi. Proporranno infine un ultimo supplemento di carattere particolarmente inedito, pertinente alle interazioni fra canto improvvisato e intelligenza artificiale. Nel caso di documenti costituiti da numerosi estratti, sarà presente una didascalia nella pagina di chiusura dell'allegato.

### A.1.1. Materiale tipografico

#### A.1.1.1. "Vita di Giuseppe Moroni detto il Niccheri"<sup>1121</sup>



<sup>1121</sup> Ringraziamo sentitamente Marco Betti per la consegna di questo materiale.

Enrico Sienkiewicz

Autore del « Quo vadis »

# Nell' Ignoto.

Questo lavoro è una vera e propria opera d'arte che si eleva dal comune per la vigorosa impostatura dei caratteri e per l'eleganza della forma. I dolori della vita, l'amore ed il sacrificio vi sono rappresentati in modo inasuperabile.

Si spedisce franco di porto, a chi invierà Cartolina-vaglia di Cent. a ~~distretto~~ ADRIANO SATANI Firenze, Via Militare, 24

985228

VITA

DI

# GIUSEPPE MORONI

detto il NICCHERI (illetterato)

IMPROVVISATA IN OTTAVA RIMA DA LUI MEDESIMO.



5/0  
E-10.5h

VITA

# DI GIUSEPPE MORONI

detto il NICCHERI (illetterato)

Composta in ottava rima da lui medesimo.

Se un lascito di Muse a voi vi feci,  
Pregherete per me gloria beata.  
Nacqui ni' milleottocentodieci  
Fuori di Porta a Pinti in Camerata,  
In terre dove fan taglioli e ceci;  
È una bella campagna temperata,  
D'olio, di frutte, di grano e di vino  
Dell'avvocato Cocchi contadino.

E di lì si partì, chi ero bambino,  
Cinque fratelli cor' una sorella  
Cor' il padre e la madre via in cammino,  
E si tornò n' una collina bella,  
Fiesole detto: vi era anche il giardino;  
Contadini di Monaci di cella;  
Per ordin di Fra Giusto e Fra Pasquale  
Tre anni interi a fare il manovale.

C. 10.5h. 6h



Vi era a San Salvi un antico Ospedale  
Là negli anni di tifo e carestia;  
E i Monaci padroni del locale  
Vogliono quello restaurato sia:  
Maestro muratore e caporale,  
Tre anni interi camminar per via;  
Pillore, sassi, calcina e mattoni,  
Obbligato ubbidire ero i padroni.

Nei crudi inverni, e per i sollioni  
Io tre miglia facèo sera e mattina,  
Ai tempi cattivi e quelli buoni  
E sempre fu la solita dottrina;  
Poi vendendo il poder quei fratacchioni  
Ed un triste padrone si combina:  
Un puticchio ripien di prepotenza  
Costretto il babbo a chiedergli licenza.

E di lì si dovette far partenza;  
Ma si ricombinò un buon padrone  
Là due miglia distante in residenza  
In un podere in pian di Mugnone;  
Ma sempre Iddio ci dava provvidenza  
Per l'onor di famiglia e per l'azione.  
Il poder conteneva in poggio e in piano  
L'ultimo contadino di Trespiano.

Vi era anche il bosco e non era lontano;  
E in vetta a quello vi era un paretajo  
Che con due rete si tendeva a mano:  
Quercioli fitti, scope e ginepraie,

Che tutti i giorni vi sentio un campano,  
Dove ci praticava un pecoraio:  
Per nome si chiamava Bastianino,  
Lo zufolo suonava e l'organio.

E tante volte mi venia vicino:  
Gli dicevo: — Sonate gl'istrumenti?  
Lui rispondeva: — Canta un pocolino,  
A sonare e cantar si sta contenti!  
E tanti giorni tra le quercie e il pino  
Di ottave risvegliavo i sentimenti,  
E ci presi una certa confidenza  
Co' i pecoraio piena conoscenza.

E la famiglia nostra era in crescenza;  
Quattordici anni avevo su' i groppone.  
Disse mio padre: — Tu avrai pazienza:  
Vo' che tu impari qualche professione.  
Al podere si resta in resistenza,  
Tu lascerai la vanga e lo zappone;  
E a trovarti un mestiero io mi preparo:  
Vo' che tu impari a fare il calzolaro!

Dissi di sì: — Che presto presto imparo;  
Io lo fo volentier, babbo mi piace,  
Lascero il governar manzi e somaro,  
E d'impararlo presto io son capace.  
— Dunque, rispose il babbo, tu l'hai caro?  
Da Ferro tu anderai alle Fornace.  
Il primo giorno che andetti a bottega  
Cella pèce il maestro il pan mi frega.

— Questa, mi disse l'è la prima piega  
Che anche il suo maestro fatto gli avea;  
E poi con uno spago me lo lega,  
E la maestra da parte la ridea.  
D' insegnarti il mestier non ti si nega.  
Io stava zitto, e lui sempre dicea.  
Poi un quadro staccò che avea vicino,  
Mi fa baciare tre volte San Crespino.

L'orologio alle dieci era in cammino.  
Disse: — Puoi fare la tua colazione.  
Io presi il pane e il fiaschettin di vino,  
Che di pèce sapeva ogni boccone.  
Poi mi dette un grembiale da Arlecchino  
Chè vi eran mille toppe in processione;  
E a mezzogiorno venne la padrona  
Co' una scodella di minestra buona.

— Mangia! la disse lei, con me ragiona:  
A tutte quelle cose non dar retta:  
Gli ha fatto per veder la tua persona,  
Se da ragazzo reggi la burletta!  
E un pezzetto di carne la mi dona,  
Donna precisa, puntuale e netta.  
Le ventiquattro sen del primo giorno,  
Gli dissi addio a domani, e a casa torno.

La mamma la metteva il pane in forae:  
Gli era finito, lo fece di sera;  
Tutti i fratelli mi venner d'intorno;  
Mi domandorno come andata l'era.

Il Babbo disse: — Non date frastorno;  
S'andò a cenar con la famiglia intera.  
Ma ognun di loro co' i naso tirato avea:  
— Come puzzi di pèce! mi dicea.

— Per forza! la mia lingua rispondea:  
Le puzzeranno anche le budella:  
Quel pezzo stamattin che preso avèa,  
Che gli era tersera dentro la madiella,  
Me l'ha preso il maestro e lo spremèa:  
La prima cosa stamattin fu quella;  
Poi m'ha fatto cambiar l'acqua al catino  
E baciare tre volte San Crespino.

Rispose il babbo: — Che gli era indovino  
Parà più presto che tu impari il mestiere;  
Gli è meglio che di fare il contadino,  
A vangare e zappare n' podere.  
Ridea il fratel maggiore e il piccinino;  
Io di levarmi presto avèo il pensiero;  
Torno a bottega da sinistra e destra,  
Dò il buon giorno al maestro e alla maestra.

Dì trucioli era piena una canestra:  
— Votala, disse, quella è tua premura!  
Buttali fora là della finestra  
Nì qui montaccio giù di spazzatura!  
Poi vi era otto fastelli di ginestra:  
— Mettiti sottoscala addirittura!  
E dovetti spazzar tutto il quartiere,  
E poi mi disse: — Mettiti a sedere?



17 Fammi uno spago? disse: Vo' vedere,  
E farlo che le punte sian sottile:  
Lo principiavo con certe maniere,  
Lo faceo lungo più d' un campanile.  
E lui mi diede le misure intere;  
Lo feci, lo impeciai, quasi simile.  
Mi disse: — Bravo! e col martello batte,  
E mi porta un paniere di ciabatte.

18 — Sdrucile, tu vedrai come son fatte?  
Bada l'anime drento un n'è strappare?  
Mi dà un par di tanaglie mezze matte,  
Nemmeno al burro si potea attaccare:  
E l'eran buone da staccar mignatte,  
Quando son ciondoloni per cascare.  
Finite l'ebbi ed a guardar mi metto  
Tutti gli arnesi che eran su i' bischetto.

19 Lì vi eran spaghi, lesine e trincetto;  
Vi era un porcino, cor' un liscia-piante;  
Vi era un par di tanaglie e un martello,  
E vi era un monte di bullette spante:  
Sbrocco, lima, rotella e tirapetto,  
Formè per terra ed attaccate, tante;  
Ed in far tutta questa riflessione,  
Qualche occhiata su me dava il padrone.

20 Poi vi era un gatto sur un seggiolone  
Che russava più forte d' un maiale.  
— Mandalo via! mi disse il padrone,  
Ragazzo, agguanta qui questo pedale?

21 Di toppe un posso mai paragonare!  
Alle vecchie, alle spose ed ai bambini;  
Tutti momenti si vedean fermare  
Artisti, barrocchiai e contadini;  
Di quelle dure un le poteo sfondare:  
Avrò stroncato cento lesinini;  
Solo di toppe in quattro mesi eguali  
Più che cerotti in dodici Spedali.

22 Poi mi messe al lavor degli stivali,  
A solettare e far degl' impuntiti;  
E sempre mi dicea: — Come tu sali  
Nei tuoi lavori precisi e puliti!  
E ci passai un par di Carnevali:  
Furon diciotto mesi stabiliti;  
Sur i momenti d' imparare il bello  
Mi entrò altri pensieri nel cervello!

23 Lasciai bischetto, lesine e martello,  
La pœce, pasta, cejo e San Crepino.  
E mio padre dicea: — Birba, monello,  
T' ha' volontà di fare il birichino!  
Comprai tre subbie, mazzòlo e scarpello  
E dissi: — Voglio far lo scarpellino;  
E andiedi presto un lunedì mattina  
In Fontalla, alla cava di Gallina.

24 Salutai il maestro; lui si avvicina:  
— Dunque, mi disse tu vuoi lavorare?  
E di lastric un pezzo mi destina:  
Con un regoletto me lo fa sbiecare.

Gliene diedi una coppia sul groppone,  
Che si sentia berciar giù per le scale;  
E quella fu la vera medicina...  
Tre giorni interi gli stiede in Cantina.

25 Il sabato di sera si avvicina:  
Vien la maestra e mi dà quattro soldi,  
Otto il maestro, sono una dozzina;  
Di danaro i ragazzi sono ingordi.  
— Addio, mi disse, a lunedì mattina;  
Di venir presto tu te ne ricordi?  
Io gli dissi di sì, e vengo via:  
E vado in traccia della casa mia.

26 E giunti tutti insieme, in compagnia  
Coi genitori si disse il *Rosario*,  
E poi si ringraziò Gesù e Maria  
E diedi al babbo qui po' di salario.  
— Bravo! disse, ragazzo, tira via:  
Questi pe' i sale sarà necessario!  
Due me ne dà, e dieci gliene resta  
Per baloccarmi anch' io in di di festa.

27 La prima settimana la fu questa.  
Poi seguitando per gran tempo intero  
A cucir toppe di vacchetta e testa,  
Vitello bianco e di vitello nero;  
Sempre la mano la faceo più lesta,  
Afferionato a imparare il mestiero,  
A fare spaghi, e setole attaccare,  
A raggiugner tomaja e rattoppare.

Sentio batter mazzòli e martellina,  
E ve n' era altri dieci a travagliare;  
E ogni tanto qualcuno della cava:  
— Niccheri, mi dicea, canta un ottava?

28 Io li guardavo, e quelli me guardava.  
Il primo giorno stiedi sempre zitto;  
Solo con l'occhio mio ben rimirava  
Con il mazzòlo di picchiar diritto,  
Perchè la man non era tanto brava,  
La nœcca era innocente del delitto;  
E la sera il maestro a veder viene,  
Disse: — Coraggio, tu principj bene!

29 E poi mi disse: — A te ti si appartiene,  
Quando la sera dal lavor si smette,  
Di contar tutti i ferri ti conviene:  
E mazzòli, scarpelli e le subbiette;  
Questa l'è un' ispezion che tocca a tene,  
Pal di ferro, zapponi, conj e biette,  
E regoli, le squadre e il corbellino,  
E abbada a chiuder bene il Magazzino!

30 Ben tutto feci; vado via in cammino;  
Per andare a cenar l' ora era tarda:  
Vi era minestra, vi era pane e vino,  
E a ciglio brutto ognuun di casa guarda,  
Ma l'occhio della madre — il più vicino  
Parea avessi un so chè, e non s' azzarda:  
La mi guardava tutta appassionata,  
La mano della subbia aveo fasciata.



<sup>31</sup> E vado a riposar nella nettata,  
Senza temer della mano il dolore:  
Dormivo con un fido camerata  
A letto insieme col fratel maggiore;  
Lui guardo, e disse: — Nella mattinata  
Tu hai una mano che mi fa terrore:  
Ti giuro da fratello e ti confesso  
Chi è cagion del suo mal pianga se stesso!

Riparto coraggioso dall' ingresso;  
Sento il dolore un poco mi si scioglie;  
E appena che alla cava là mi appresso  
E con buona armonia ognun mi accoglie  
Disse il maestro: — Tu farai lo stesso:  
Oggi tu sbozzerai diverse soglie;  
E poi me le segnò con un carbone,  
E fra le leghe pe' un soprammattono.

<sup>32</sup> Sei giorni interi di lavorazione,  
Sempre a sbazzare fu la mia carrera;  
Ma il maestro di me che ha compassione  
Sento mi chiama di sabato sera,  
Mi disse: — Bravo, hai buona vocazione,  
Sei grazie il giorno a settimana intera!  
Mi dà un testone e una lira codina,  
— E addio, mi disse, a lunedì mattina!

<sup>33</sup> Lo ringraziai; e il piede mio cammina  
Per andare a conar con la famiglia.  
Non mancavan nè pane, nè farina,  
Nè fiasco, nè bicchiere, nè bottiglia.

<sup>34</sup> Vendiedi tutti i ferri a un rigattiere:  
I mazzoli, le subbie e li scarpelli;  
Nessun di casa mi potea vedere,  
I genitori e tanto i miei fratelli;  
E dissi: — Voglio fare il giardiniero  
Nella mia gioventù gli anni miei belli!  
E andiedi a lavorare in un giardino  
Ni' popol dove naqui contadino.

<sup>35</sup> Ad una lira il giorno ti combino,  
Mi disse il giardinier: — Sei principiant!  
Mi diede una zappetta e un vanghettino  
A far bordura a una proda davante;  
Un monte vi era poi di pecorino  
Per i terricci e governar le piante;  
E per far tutta insieme una meschiglia  
Con un gran monte insiem di terra giglia.

<sup>36</sup> Per i mughetti e per la vainiglia,  
Poi giranji, la menta e la cedrina;  
Per i violi a ciocchi e la giunchiglia,  
Rosai di seme e della borrhaccina:  
Poi m'insegnò a dove il fier si piglia  
Per fare i mazzi per la signorina:  
Di camellie, magnole ed ananassi  
Che i fiori più leggeri eran de' sassi.

<sup>37</sup> Poi mi disse la sera che annaffiassi:  
Gli erano i mesi là de' sollioni;  
E che alle vaserie mi regolassi,  
Agli aranci, ai cedrati ed ai limoni:

Dall' anno all' altro era il vino in cantina  
Gli eran quegli anni che ruzzava briglia  
Ed il padre chiamai con voce piana:  
Gli dò il guadagno della settimana.

<sup>38</sup> E lui mi disse: — Come sta la mana?  
Io gli risposi: — Non c'è tanto male!  
— L' arte imparata mai non si profana:  
Io non so come sia il tuo naturale?  
Io stavo zitto, e lui sempre gli arcana,  
Finita che ebbe questa paternale,  
Mezza lira mi dà per il mio vizio,  
E più volte mi dicea: — Abbi giudizio!

<sup>39</sup> Io gli risposi: — Starò bene a sizio,  
Babbo, benchè il mestiere mi sia grave!  
E ritorno al mio solito servizio  
Come fanno i lavoranti delle cave.  
Nun' anno intero imparai l' esercizio:  
Stipiti, capitelli ed architrave,  
Il ciottolo, scalini e faldatura,  
E una buona metà della misura.

<sup>40</sup> E franco lavoravo senza paura  
Con il braccio sinistro e quello destro;  
E conosco del masso l' armatura,  
Dove il macigno stà sotto il galestro;  
Ed un sabato sera addirittura  
Chiesi licenza, e dissi addio al maestro:  
Lo ringraziai con docili maniere;  
Restò turbato con gran dispiacere.

E in fino all' or di notte seguitassi,  
Di più che in villa vi era anche i padroni.  
E addove ci passai quattr' anni interi...  
E che nome teneo tra i giardinieri!...

<sup>41</sup> La gioventù che l' ha pochi pensieri,  
(Forse la sarà l' ombra del destino)  
Io pensai di lasciar fiori e panier  
Ed andare in Firenze per facchino,  
Ad un Albergo là di forestieri  
Che il padron si chiamava San Ballino;  
E che il canto alla Paglia il nome vi era  
Alla locanda dell' Aquila nera.

<sup>42</sup> Ed il padrone mi messe in carriera:  
Mi fe' capocchia di altri due facchini;  
Mi consegnò una Rimessa intera  
Che venian postiglioni e vetturini.  
E disse: — Tu averai buona maniera,  
Che ci guadagnerai di buon quattrini,  
A scaricare e caricar carrozze,  
A tirar acqua, e ripulir tinozze!

<sup>43</sup> Poi mi disse: — La sera a l' ore mozze  
Ti converrà andare anche all' acquaio.  
E chè il sudore mi grondava a pozze,  
Due pettini teneo sopra un telaio.  
Mangiare e bere che s' andava a nozze,  
Non si batteva l' acqua ni' mortaio;  
A corpo pieno da mattina e sera,  
Di gran fatica e gran lavoro c' era!



<sup>45</sup> Ed un Cuoco francese il capo gli era:  
— *Du squitt*, mi dicea, *mons à presan!*  
Fortuna la mia gamba era leggera:  
— *Qui travagliè bocchè, anavan anavan!*  
Non capivo la lingua forestiera,  
— *Alè alè*, coraggio *mesanfàn!*  
Tra l'acquajo, marmitte e bastardelle,  
Se un' hao giudizio vi lascio la pelle!

<sup>46</sup> Cazzarole lasciai piatti e scodelle;  
E dissi: — Il pane dei padroni è tosto!  
Ed una ne pensai delle più belle:  
Di non volere star più sottoposto.  
Una bottega in Mercato tra quelle  
Si appigionava ni' mese d' Agosto:  
Pagai per un anno intero la pigione:  
Dissi, da me: — Voglio fare il padrone!

<sup>47</sup> E presi un ragazzetto per garzone:  
Da sguattero faceva e cameriere;  
E io stava a cuocer le porziona,  
Si serviva qualunque passeggiare,  
Con sbiiffe, arrosto di pollo e piccione,  
Minestre e zuppe a gusto di piacere:  
Bracioline, cibrei, trippa e stufato  
Con i legumi che faceva il Mercato.

<sup>48</sup> Due anni interi vi ebbi lavorato;  
Dopo, la stumma superava il brodo:  
Vi era qualche maligno preparato,  
Che tutti i giorni mi metteva un chiodo:

<sup>49</sup> Per le Romagne, la Maremma intera  
E tre volte ho girato la Toscana.  
Pisa, Lucca, Livorno, Pontedera,  
Arezzo, Casentino e Valdichiana.  
E sempre con buonissima maniera  
In ogni posto il nome mio si arcana:  
Per Pistia, per Prato, e pel Mugello  
Che di mie storie vi è sempre il modello

<sup>50</sup> Poi tutto bianco si fece il capello,  
Che di anni passao la cinquantina;  
Le partenze sentio di questo e quello  
Contro il Tedesco che a noi s' avvicina.  
Anch' io una sera me n' andai all' appello:  
Con i soldati miei il piè cammina,  
Per iscansare il traditor che piove  
Nelle partenze del cinquantanove.

<sup>51</sup> Anche il piede del Niccheri si muove,  
Come italiano a fare il suo dovere.  
E addove leggeranno le riprove  
Là da vecchio ambulante vivandiere,  
Dietro ai briganti per trovar sue cove:  
Con un fucile, e in braccio aveo un paniero:  
Sigari, *rhum*, ed altra mercanzia  
Per i soldati della patria mia!

<sup>52</sup> Per il Piemonte, per la Lombardia,  
Per le spiagge di Goito, per Solferino:  
Per mettere i Tedeschi all' agonia,  
Sulle rive del Mincio e del Ticino.

Quell' altro mi diceva: — Vi ho pagato!  
Tutti boccon che mi facevan nodo:  
Tra l' avere, tra chiodi e le credenze  
N' aveo più che un v'è lastre per Firenze!

<sup>53</sup> Per sortir dai cimenti e competenze,  
Questa infame bottega la lasciai:  
Per non trovarmi a triste conseguenze,  
Vendiedi tutto, e di li me n' andai.  
E vicine le furono mie partenze  
N' una campagna a fare dei Pallai;  
Giuoco di schizzo e altri Pallai distinti,  
Fuor di Porta alla Croce e a Porta a Pinti.

<sup>54</sup> Poi fui chiamato per altri recinti,  
Per il Ponte a Rifredi e per Serpiolle.  
Giucavo anch' io, e tanti ce n' ho vinti:  
Gl' intonacavo con la terra molle,  
Giran le palle come gli aberinti  
Che del pallino non son mai satolle.  
Finito ch' ebbi quelli in ogni ingresso,  
Io pensai di ottener qualche permesso.

<sup>55</sup> E all' Autorità io là mi appresso:  
Chiesi licenza per cantar le storie.  
Le componeo da me per mio interesse,  
Nella speranza delle mie vittorie.  
Tutta la verità io vi confesso,  
Senza macchia, albagia e senza borie;  
E quattro mesi da mattina e sera  
Cantavo sui Mercati e ad ogni Fiera.

Memoria Giugno il ventiquattro sia,  
Le bandiere italiane a San Martino;  
E con i quattro generali avanti,  
Garibaldi, Cialdin, Marmora e Fanti.

<sup>56</sup> Quel di l' Italia che ha portato i vanti  
E che fuori sortì dal Purgatorio,  
Evviva gl' italiani tutti quanti...  
Evviva evviva il nostro re Vittorio!  
Che gliè il più coraggioso tra i regnanti  
E che a Tedeschi gli sonò a mortorio!  
Non solamente Re ma anche l' impero:  
Fu fido, valoroso e fu guerriero.

<sup>57</sup> Vinto che s' ebbe, ritornare io spero,  
Dopo aver fatto tante e tante miglia:  
Una speranza aveo nel pensiero,  
Il sangue riveder di mia famiglia.  
Il Cielo ringraziai alto, primiero,  
Con occhio allegro ed inarcate ciglia.  
Tre fratelli ci aveo nel fiorentino,  
Uno cocchiere, un cuoco e uno facchino.

<sup>58</sup> La nipote baciai, baciai il bambino,  
E feci ai miei fratelli complimenti,  
E insieme si votò un fiasco di vino  
Alla meglio, e tra noi tutti contenti.  
E che alla sessantina ero vicino  
Mancava in bocca la metà dei denti;  
Pei sentimenti della pancia mia  
Dovetti rintracciar la poesia.



<sup>58</sup> E farmi coi Poeti in compagnia  
 Con quelli di città e di campagna;  
 Co' bernesanti, e di filosofia  
 Che ogni sudore il pane suo guadagna.  
 Co' i Margheri cantai di Scarperia,  
 Un contadino del popolo di Fagna;  
 Con Calerio cantai di Settignano  
 E col Becca Palagi, fiesolano.

<sup>59</sup> E cantai col Bardossi di Trespiano,  
 E a Legheri cantai col Francalanci;  
 Cantai col Cirri di Poggio a Caiano,  
 E a Siena cantai co' un certo Panci;  
 Cantai coll' Angioloni veterano,  
 E con tre di Pistoia dagli Aranci:  
 Baldi, Porciani, e cantai con Borgiolo  
 Col vecchio genitore e il suo figliolo.

<sup>61</sup> Cantai con il Giagnoni che stava a Jolo,  
 Cantai con Biagio, cantator di Prato,  
 E cantai con Lorenzo, funaiolo,  
 Col Maci, col Guarducci innominato;  
 E cantai col Farini del Poggiolo;  
 Col Vannini di Levane chiamato;  
 E in Arezzo cantai col Guadagnoli,  
 E a Castrocaro con due Romagnoli.

<sup>62</sup> Cantai col Paladini e i suoi figlioli,  
 E cantai con lo storico Quattrini;  
 Cantai in Maremma con il Pompignoli,  
 Cantai con il Gallori e col Salvini.

<sup>68</sup> Col Bigliotti cantai e col Marconi;  
 Cantai con il Fabbrini, cantai con Crino.  
 Con Gustavo, con Brinde e il Becheroni,  
 E con Beppe cantai di Bicchierino;  
 Con Barcanti cantai e il Martelloni,  
 Con il Senti, col Galli e con Dreino;  
 Con il Buci di Campi e col Bogani  
 Con Pisticche, il Ferruzzi e con Bruscani.

<sup>67</sup> Ed in Alfea cantai con due pisani:  
 Co' un certo Del Corona e con Baffino.  
 Con Bobi di Romito e col Caiani  
 Col Seggiola cantai e Biettolino;  
 E cantai con lo Zoppo del Frusani  
 Col lattaio cantai, Beppe il Rossino;  
 E cantai col Mazzinghi e col Farcini,  
 Co' Angiolin della Menica e il Chiarini.

<sup>66</sup> Con il Ciulli cantai e il Pastorini,  
 Con Ricciolo fornaio e Lauretano,  
 Con Piri a Montelupo e due bambini,  
 Con lo Zetti e Ruffino a Calenzano;  
 Con il Cenni cantai: Boso e il Fusini;  
 E con Nando cantai di Carmignano;  
 Col Burchi della Croce e con Martino,  
 Con Porpetto fornaio, e con Pietrino.

<sup>69</sup> Ed a Strada cantai con Cicalino,  
 E coi Boddi all' Incisa, i due fratelli;  
 Con Torello cantai e Ricciolino,  
 Con Cinarra cantai e col Cappelli;

Cantai con Pirro e Ciofi, alti due Soli!  
 E cantai con Francesco Tamburini;  
 Cantai con Barilotto e col Boccacci,  
 Cantai con il Luchetti e col Checcacci.

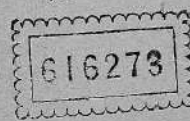
<sup>65</sup> A Livorno cantai col vecchio Bracci;  
 Cantai con Mirro e con il Paolini;  
 Cantai con Pietro Giardi e con il Bacci,  
 Col Meoni, col Folli e col Pacini;  
 E a Grassina cantai co' un certo Ciacci,  
 E a il Ponte a Ema con due contadini;  
 E ho cantato con Gintio di Farciani  
 E con Nando di Bazza, e col Melani.

<sup>64</sup> Ed ho cantato con tre fiesolani:  
 Col Lensi, col Pratesi e con Violino;  
 E alle Cure ho cantato col Baccani,  
 E alla Porta a San Gallo con Giorgino.  
 Altri cinque ce n' ho poco lontani:  
 Col Cassigoli, il Tosti ed un del Mulino;  
 E con Gosto cocchiere e Gesùè  
 Ed altri ancora da dirvene ce n' è.

<sup>66</sup> Cantai con il Fabbrin del Ponte a Siè;  
 Con Tamato cantai e il Magnanino;  
 Alla Rufina cantai, con altri tre:  
 Dèndere, il Gioni e Gigi del Manzino;  
 Bargini e Passerin cantò con me;  
 Cantai con il Nannucci e Bandellino;  
 E cantai con Grisante e l' Angioloni  
 Col Ninzeri, il Tassilli ed il Baghioni.

Con il Cagna di Balatro e Carlino,  
 Con il Berti, i' Donato ed il Mannelli;  
 Con Gaetan di Bargilli al Ponte a Ema  
 Son centotrenta: e qui finisco il tema.

<sup>70</sup> E con tutti ho tenuto per sistema  
 Tanto coi vivi che quei che son morti,  
 Ho rispettato la colma e la scema,  
 E a nessuno cantator gli ho fatto torti;  
 Nè alla minor virtù, nè alla suprema,  
 Dover sempre di regger quei più corti;  
 Rispettai delle Muse ogni corredo:  
 Qui resto, vi saluto, fermo, e cedo!



FINE.

Figura 17. Appendice. Autobiografia di Giuseppe Moroni detto "il Niccheri" Tipografia Salani, Firenze, 1888.



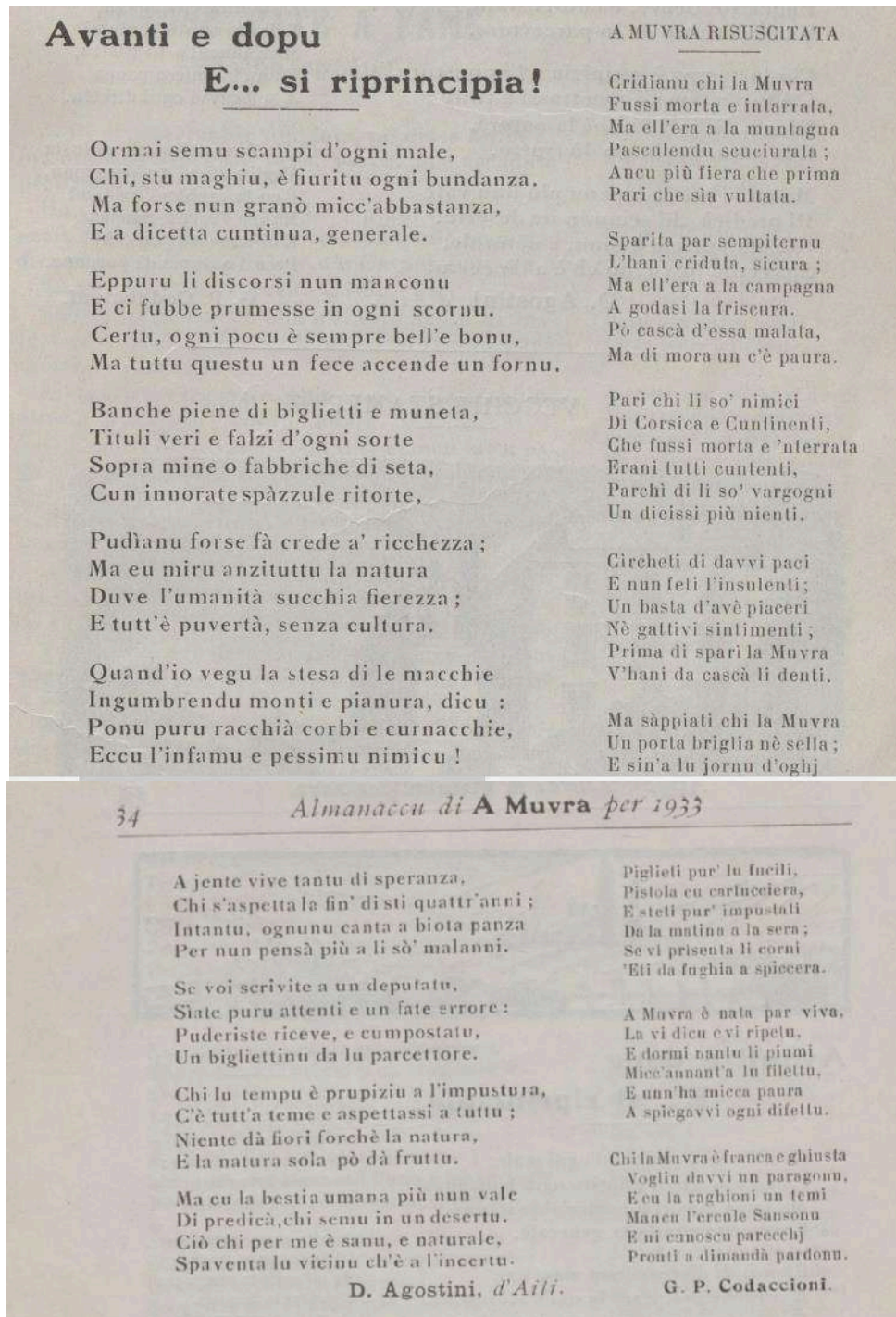


Figura 18. Appendice. Avanti e dopu. E... si riprincipia, D'Agostini. Almanaccu di a Muvra 1933: 33-4.

A.1.1.3. Alcune riviste "corsiste": copertine



Figura 19. Appendice. Almanaccu di a Muvra, 1933

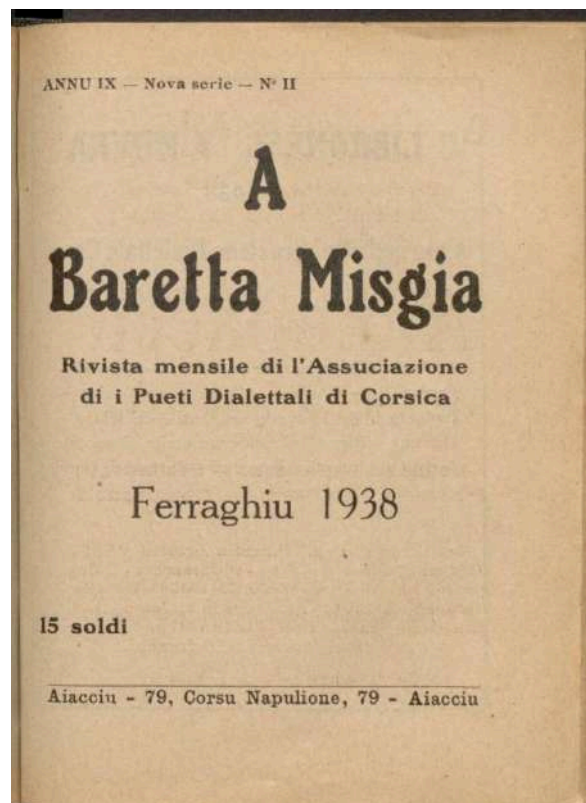


Figura 20. Appendice. A Baretta Misgia. 1938.



A.1.1.4. "E muse in sbornia"

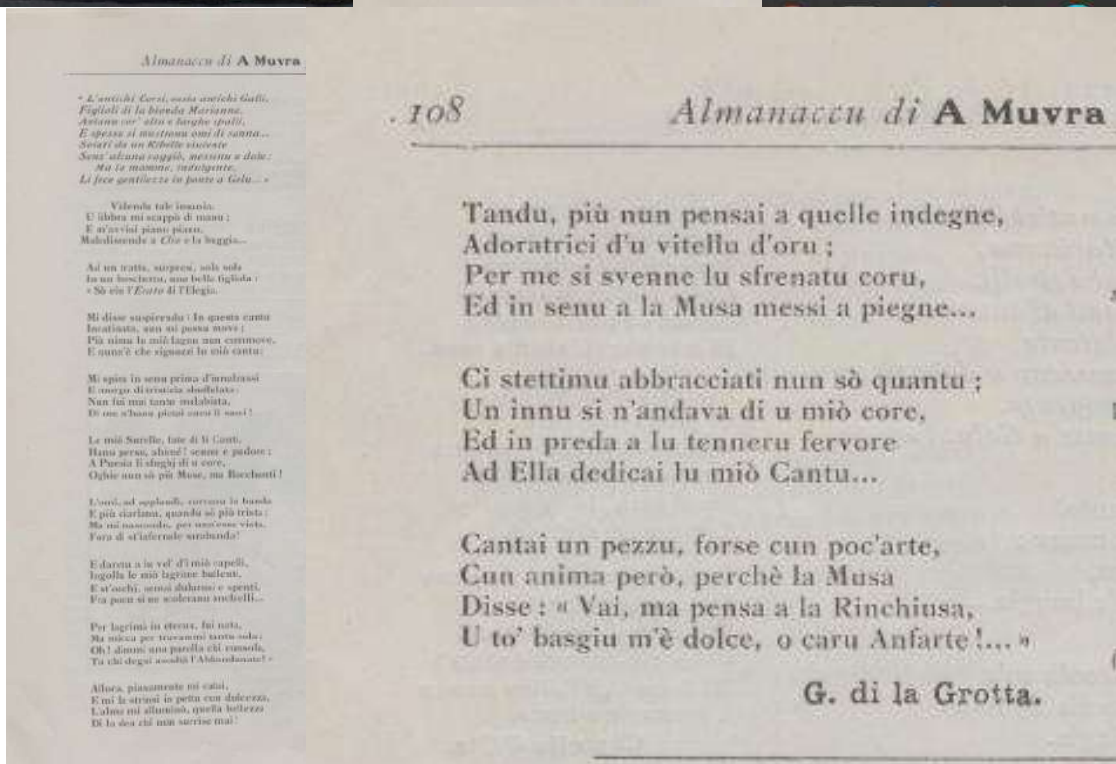
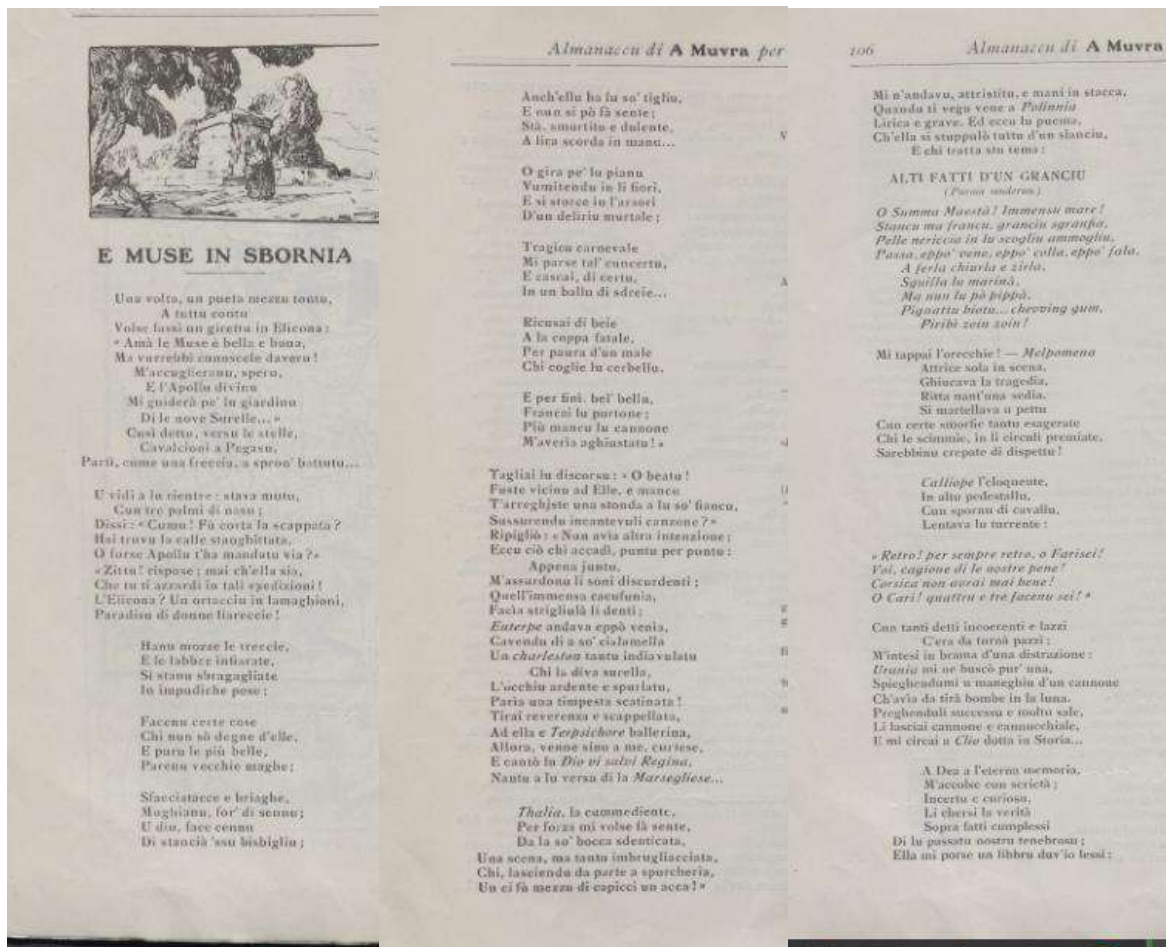
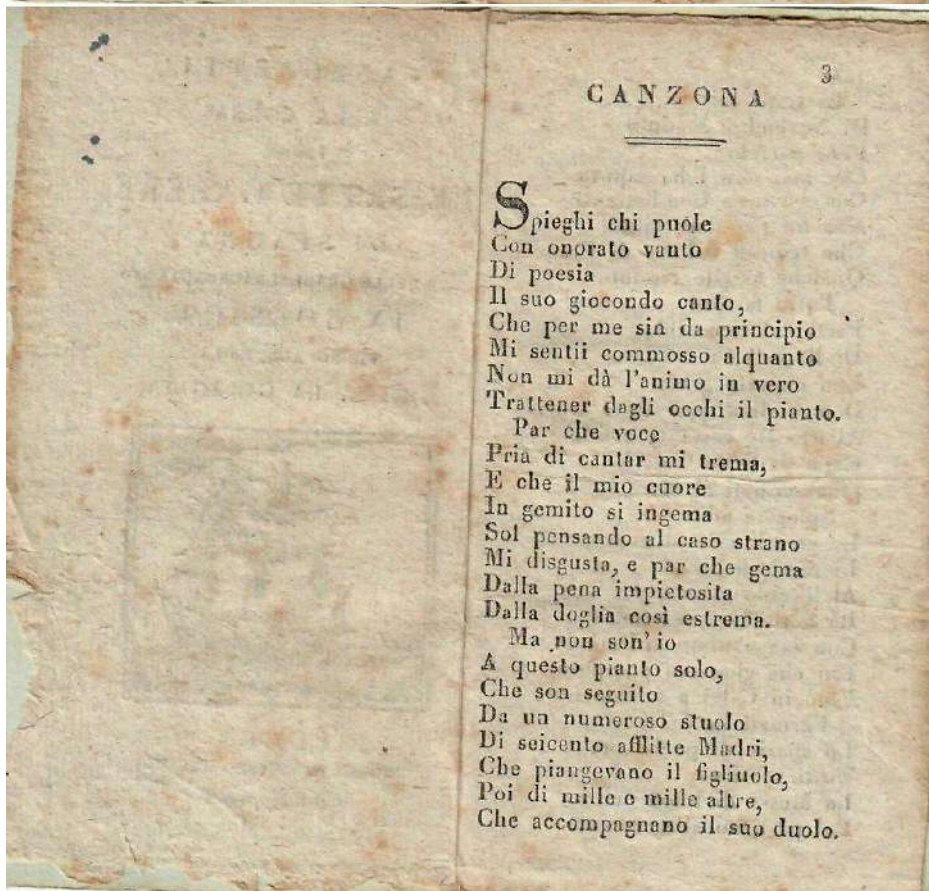
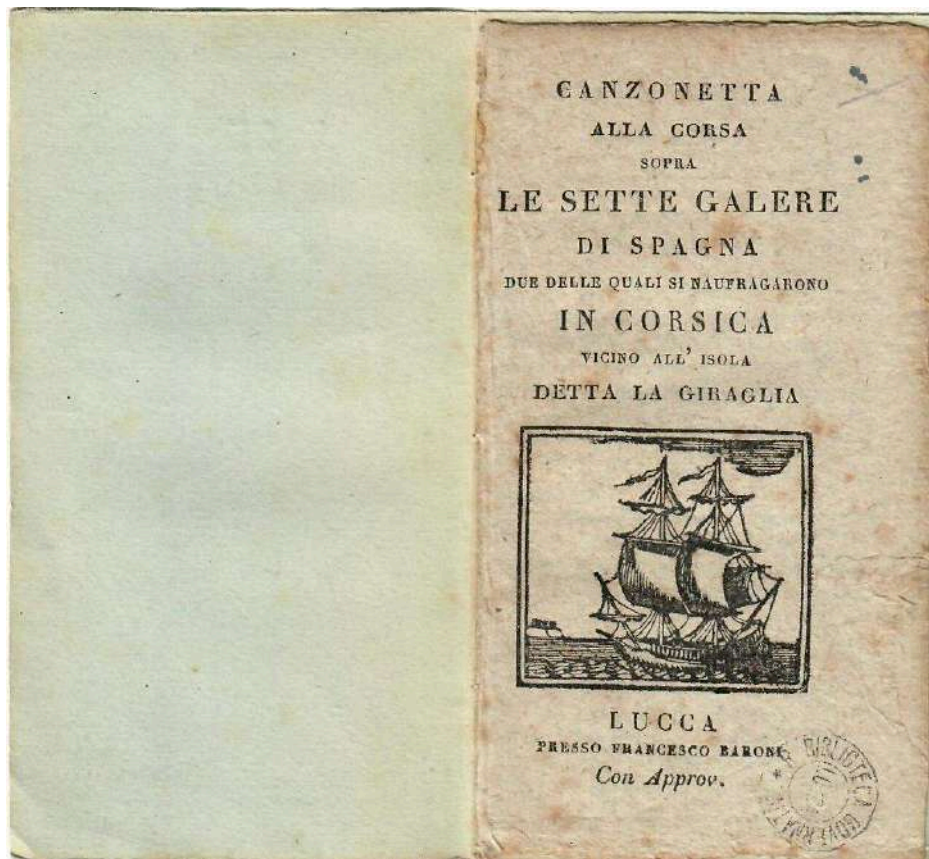


Figura 21. Appendice. E muse in sbornia. G. di la Grotta. Almanacco di a Muvra 1933: 104-8.





4  
Li venti sei  
Di Novembre scaduto  
Fece partenza,  
Che mai non l'ha saputo,  
Con sei mila Combattenti  
Alla fin per dare ajuto,  
Che temean dal Re di Francia  
Qualche assalto risoluto.  
Tutto fastoso  
Partì dal ricco lido  
Di Barcellona  
Con onorato grido  
Don Andrea quel Duca Doria  
Al suo Re costante e fido  
Capo di Sette Galere  
Qual armati al Mare infido.  
Spiegate adunque  
Le grandi vele al vento,  
Li remi snelli  
Al liquido elemento  
Le Sette Galere armate  
Con magnanimo ardimento,  
Fin che giunsero pompose  
Fino in Calvi a salvamento.  
Fermati in Calvi  
Lo spazio di poche ore  
Tutti sentirno  
La Messa di buon cuore,  
Poi partirno allegramente

6  
E fece conto  
In Genova d'andare  
Contra l'intento del vento,  
Contra l'orgoglioso Mare,  
Ed a gran forza di remi  
Giudicò l'onde frenare.  
Lo Capo bianco  
Passorno con gran forza  
A vele, e a reme  
Con l'appoggia, e con l'orza;  
Arrivati alla Giraglia  
Si fa notte il Sol si smorza,  
Gli conviene di dar fondo,  
Perchè il vento gli rinforza.  
Passano i flutti  
Dalla poppa alla prora  
Per inghiottirli,  
Par che gli tarda l'ora,  
Nelle camere più chiuse  
Vi entra l'acqua come fuora,  
L'ancora della Speranza  
Più non regge, e non lavora.  
Oh notte oscura,  
Che non è al par del verno  
Aprendo insieme  
Le porte il Re d'Averno  
Scatenando tutto a un tratto  
Le gran porte dell'Inferno  
Per lasciar sul lido corso

5  
Senz' avere alcun timore,  
Era il Mar fatto tranquillo  
Ma presto cambiò colore.  
Spiegate appena  
Le vele un'altra volta  
Si animantò il Cielo  
Di oscura nebbia folta,  
Grida il Mare, fremo il vento  
In quel punto è l'ira sciolta,  
Ed appresso il Generale  
Li Piloti non ascolta.  
Diadero d'accordo  
Tutti il suo consiglio  
Li Marinari  
Di ciaschedun Naviglio  
Di fermarsi in San Fiorenzo  
Qual era distante un miglio;  
E' impossibile che il Duca  
Voglia esporsi a un tal periglio.  
O quanti, e quanti  
Restarono ingannati  
Quei che in se stessi  
Si son troppo fidati,  
Per aver d'Ercole i segni  
In quel tempo dispregiati,  
Ne restò sommerso Ulisse,  
Con tanti altri suoi Soldati.  
Pensò costui  
Di potersi salvare,

7  
Cruda strage, esempio eterno.  
Ognun diceva:  
Oh Dio, che a pietà mosso  
Il popol tuo  
Salvastì dal Mar rosso;  
Affogasti il Re Faraone  
Con esercito sì grosso,  
Permettesti per tua pietade,  
Che dall'onde resti assorto.  
Tu, che hai la cura,  
Angelo benedetto,  
Ch'io salvi il corpo,  
E l'anima salvi in petto,  
Porgi a Dio le mie preghiere  
Messaggiere alto, e perfetto,  
Giacchè il Cielo non m'ascolta  
Perchè son di colpa infetto.  
A te ricorro  
Tutto pallido e smorto,  
Madre MARIA  
Per l'ultimo conforto,  
Tu che sei de' Naviganti  
La Regina, e il vero Porto  
Fammi grazia in questa notte  
Non dall'onde resti assorto.  
Correa lo giorno  
Ventinove del mese  
Simile a quello,  
Che giù dal Ciel discese



Lo Creator dell' Universo  
 Quando carne umana prese,  
 Vigilia di sant' Andrea  
 Festa del proprio paese.  
 Sarà pur vero,  
 Che tu permetta Andrea,  
 Che in la tua notte  
 Perda la vita rea  
 Un che lo tuo santo Nome  
 Benchè indegno in terra avea,  
 Così disse il Generale  
 Gouflesso, e poi piangea.  
 Così piangendo  
 Parca, che il cuor gli cresce  
 Parve di udir  
 Voce, che dal Cielo esce  
 Va sicuro, e non temere,  
 Che di te molto m' ineresce,  
 Fece vela egli frattanto  
 Verso il Golfo, e gli riuersco.  
 Lo sei Galere  
 Sull' Ancora restorno  
 Con la speranza  
 Che si facesse giorno,  
 Tanto all' Anime Purganti  
 Queste si raccomandorno,  
 Che per il mezzo di quelle  
 Quattro sola si salvorno.  
 Oh Cielo, oh Terra,

Oh Mare il vostre imbroglia  
 Tutto versaste  
 Con tenebroso orgoglio  
 Sopra Spiuoli, e Marini  
 Delle quali narrar voglio,  
 Una nell' arena frange,  
 L' altra rotta nello scoglio.  
 Due più dell' altre  
 Sventurate Galere  
 Fecero in vano  
 Li voti, e le preghiere,  
 Contro loro la vendetta  
 Stese tutto il suo potere,  
 Chi non piange il caso loro  
 E' più spietato delle fiere  
 Chi può narrare  
 Li flebili lamenti,  
 Che fra di loro  
 Facevan quelle genti,  
 Al rigor di crudo inverno,  
 Con pioggia, e fieri venti,  
 Senza cibo da mangiare  
 Con tremor gli batte i denti.  
 Ebber costoro  
 Lo caso più repente,  
 Che non è legge  
 Simile all' Oriente,  
 Nè ajuto, nè refrigerio  
 Non può darsi a quella gente

Altro qui non si sentia  
 Che gran morti di repente.  
 E si sentiva  
 Gridare Confessione,  
 Lo cappellano  
 Gli dà l' assoluzione  
 Recitando il Miserere  
 Con molta divozione,  
 Ma nel perfido del tronco  
 Ha finito il suo sermone.  
 Due Capitani  
 Così di cruda sorte  
 Uno di Galera,  
 L' altro di armata forte:  
 Ambidue sopra di un legno  
 Con eguale e simil sorte  
 Spalancar entro un gran lago  
 Del suo fin l' ultime porte.  
 Nulla a' soldati  
 Il moschetto è giovato  
 Nulla la spada,  
 Che tencan cinta al lato,  
 Nulla l' arte del schermire  
 In quel punto fu giovato,  
 E in un punto il loro ardire  
 Fu sbattuto e superato.  
 Con doppia pena  
 Morivan li Forzati  
 Dal crudo ferro

Gli piedi hanno staccati,  
 E dai flutti i Naviganti  
 Rotti, pesti, e fracassati;  
 Chi ha veduto un tal flagello  
 Sangue dagli occhi hanno versato.  
 Oh quante varie  
 Miserie e quanti mali  
 Siamo sottoposti  
 Noi miseri mortali,  
 Dove va tanta superbia,  
 Dove indrizza il volar l' ali,  
 Alla fine fatti siamo  
 Cibo di brutti animali.  
 Correuan a schiere  
 Li Lupi alla marina,  
 Fiere affamate,  
 Uccelli di rapina,  
 Ogni animalaccio ingordo  
 Gode di tanta rovina,  
 Lo marciume di tal esca  
 Topi, e Serpi lo strascina.  
 Oh quanti, e quanti  
 Temo saranno andati  
 Dall' onde al fuoco  
 Laggiù precipitati  
 A penar eternamente  
 Fra quei miseri dannati,  
 Voglia il Cielo, che m' inganni,  
 Che si sian tutti salvati.

Voi soli adunque  
Piangete, sospirate  
Padri infelici,  
E Madri sventurate,  
Guai a voi, che di lontano  
Questa nuova oggi aspettate,  
Le carni dei vostri figli  
Son da fiere divorate.  
Fosse pur stato  
Un arrabbiato veleno,  
Il dolce latte,  
Che li succhiaste in seno  
Fosser morti pria fanciulli,  
Gli saria concesso almeno  
Seppellire i corpi loro  
In un sacro terreno.  
Dunque Uditori  
Non vi dispiaccia intanto  
Se tronco il filo  
A un doloroso canto,  
Che per me fin da principio  
Mi sentii commosso alquanto,  
Non vi sembri cosa strana  
Se vi lascio in doglia, e pianto.

IL FINE

74025



( 10 )

*Dimostranze al nobile Filippo Adorno, Governatore Genovese, a nome degli abitanti di Castagniccia, per la carestia del 1702.*

**OTTAVE GIOCOSE**

DI

PRETE GUGLIELMO ANGELI

DELLA CITTÀ DI GENOVA.

I.

Dice u proverbju : quand'è colmu u zenu (1)  
Scumpertisci cun regula a ferina.  
Nun andattine in lettu a corpu pienu,  
Alloca qualche cosa a la mattina.  
Cusì dice ancu Ippocrate e Galenu,  
Chi so li vabi (2) di la medicina.  
U cibu moderatu e la dieta  
Conserva, e heste l'omini di seta.

II.

Or dimmi u veru, o populu mischinu,  
Quantu daresti d'avè cunservatu  
E castagne, chi desti au Vallerinu (3)

1 zenu 2 i babbì, i padri 3 maestro di ballo

( 12 )

V.

Achiu intesu (1) cuntà dai paisani  
Un ridiculu casu pecu paese  
Di due chi s'incuntronu pe'li piani :  
Eranu tremindui malin arnese :  
Unu era di la pieve d'Alesani,  
E l'altru nostru qui Castellacquese ;  
Chiamati tutt' e dui per mala sorte  
Au tribunale ad informà la Corte.

VI.

Lodato Dio, disse quel d'Alesani,  
Chè forse avrachio trovo compagnia.  
Per quantu m'arriveco (2) a li to zani  
Mi par che testimone anco tu sia :  
S'ella è così tocchemoci le mani ;  
Ci n'anderemo insemme a la Bastia.  
Bondì, rispose l'altru, o camerata ;  
Po'esse chi tu l'aghie induvinata.

VII.

Posemo (3) un poco ; dimmi u to paese :  
A me conoscerai, sò d'Alesani.  
Rispose l'altru ; eo sò Castellacquese  
Di quelli paisoli più suprani,  
Duve l'altr'eri bennenu a le prese  
Certuni sopra all'intastà (4) d'ii cani

1 ho inteso 2 n'avvedo 3 seliamo 4 INTASTARE, aizzare

( 11 )

Chittate au ventu nell'annu passatu ?  
Sò più quelle chi desti au mandarinu (1)  
Che quelle ch'in quest'annu hairicueratu (2),  
E li casali (3) più numati e fini  
Di verdiun ne feranu ottu mezzini (4).

III.

D'altru in piazza nun sentu ragiunano  
Che di dicetta (5) e cruda malannata.  
Chi dice : cumu feremu a campane ?  
E chi risponde : ell'è male impiccata ;  
Nun truveremu a bende, nè a impignane ;  
Chi la cundanna troppu a tondu (6) è stata ;  
S'hannu quattu castagne li merchanti,  
Caccianu l'occhi all'amici e ai parenti.

IV.

Un saccu di castagne lizinose (7).  
Cun queste arpie, chi cercanu i guadagni,  
Ti custeranu le vigne e le chiose (8)  
E lenze, i curtanili, e li castagni.  
Dece tra capre e pecure rugnose  
Ti visogna a piglià si tu ti lagni.  
Quest'anime di Juda, avare e strette,  
T'impareranu a fà croci e crucette.

1 majale 2 ricuperato, raccolto 3 (anfiglio, patimone) 4 mezzino, mezzo stajo  
5 disletta, caresta 6 in giro, per tutti 7 bucciose, da lezzera, luccia 8 i chiusi, ossia i campi chiusi

( 13 )

Ci fu qualche scapocchju e sambulone (1)  
Trai paisani, ed eo so testimone.

VIII.

ALESANINCO.

Or ghià che tu m'hai detto la cagione  
Di o to viaghio, eo ti diraghio a mea.  
M'accintolono l'altr'anno un pollone  
Ch'era lo meglio di quanti n'avea :  
Era assatochio, e pieno un capparone  
Ogn'anno di castagne ci coglicia ;  
E ne faceva certe imbrostolate (2)  
Che pareano frittelle inzoccherate.

IX.

Eppure o Podestà di o miò paese  
Mi dede o torto ; e appunto l'altro jorno  
Pe un ghiandarino (3) vvenno a le prese  
A moglie con un'altra d'u contorno  
E si dedeno in capo scope accese  
Pale, vastoni, e sbrusciuli (4) di forno.  
U Podestà, com'era di ragione,  
Fece u discherco (5), ed io sò testimone.

X.

Bole ch'io dica chi la sò consorte  
Non fu la prima a minà di vastone,

1 scapozzone e' eguancata 2 castagne arrostitie 3 porcellino slattato che cominca a mangiar la glanda 4 pali per isgazzare il forno 5 il suo discarico cioè il processo

<sup>1122</sup> Come già indicato nel corpo del testo, Regolo Carlotti (1835) riporta erroneamente il nominativo di Guglielmo Angeli. Si tratta altresì di Guglielmo Guglielmi (cfr. Guglielmi 1852). Tale errore circolava peraltro anche negli scritti di Renucci.

( 15 )

XIII.

ALESANINCO.

Dallomi per amor di S. Ghieseppe,  
 Perchè mi sento da u sole brosciato.... (1)  
 Ah! fratello che pare lo jileppe! (2)  
 Sia venedetto o loco, ov'ello è nato,  
 E benedetto sia quello che seppe  
 Inventane un licor così pregiato.  
 Eo voglio maladi li miò denzani (3)  
 Che fondono paesi in Alesani.

XIV.

CASTELLACQUESE.

Un dubità, fratellu, eo ti rispondu  
 Chi n'averai quist'annu cumpagnia;  
 Perchè c'è carestia per tuttu u mondu.  
 Bon granu e binu vonu un ci n'è cria.  
 Temu chi st'annu un sia forse u secondu  
 Dopu di quell'antica carestia,  
 Quand'Orezzinchi, per nun cascà morti,  
 Fecer di pane dicessette sorti.

XV.

ALESANINCO.

Or chi ferà lo povero Alesani  
 Che di vino ebbe sempre carestia?

1 bruciato 2 giulebbe 3 anziani, antenati

( 14 )

Chi fu dall'altra provocata forte,  
 E gli dia tutta quanta la ragione.  
 Per questo vengo chiamato a la Corte;  
 E temo che mi mettino in prigione  
 A stà dentro la Volpe in caterocchio (1)  
 E un n'aghio un sollo da cacciammi un occhio.

XI.

Porto con meco certe pisticcine  
 Grisce quanto sian state in sepoltura,  
 Con un pezzo di cascio sopraffine  
 Bianco, che i schiavi chiamano gallura.  
 Di di la verità questo è u miò fine,  
 Finchè lo pane castagnino dura.  
 Ma scozzolato che sarà lo zano  
 Dirò che San Cristofalo era un nano.

XII.

Ti vece ad ermo-felge una prisochia:  
 Forse sarebbe una zucca di vino?  
 Tu vedi pur ch'eo sputo salimochia  
 Com'ello sputa in marelo delfino.

CASTELLACQUESE.

Chi ne vuoi fà chi la lingua ti scochia  
 E t'annega (2) li denti lu meschino?  
 Quest'annu Castellacqua è stata netta;  
 Un n'haauto che un poco di vinetta.

1 in ricordo, di lato 2 allaga

( 16 )

La ricca e nobil pieve d'Ampognani,  
 Che sempre tant'abbondanza n'avìa:  
 Si ne lavava a faccia co le mani,  
 E tanta cheritade (1) ne fecia.  
 Eo tante volte ci sò praticato,  
 E sempre mi pertia imborracciato. (2)

XVI.

Arrivai una sera in S. Mertino  
 A Scata; ed era da tutti imbitato;  
 E mi dedeno a beje tanto vino  
 E vino tutto d'u moscatellato,  
 Ch'io feci ventí miglia di cammino  
 Solo in quattr'ore, tanto era scallato.  
 Ma avale onn'accore ch'eo ci vada;  
 Chè dell'acqua ne trovo per là strada.

XVII.

Chi ferà, dico, o povero Alesani  
 Che di vino ebbe sempre carestia?  
 Eo piengoli miò preti paesani  
 Che presto chiteranno (3) a sagrestia.  
 Se Monsignore on ci mette le mani,  
 Per le messe bondi vossignoria.  
 Dopo communicatomi in Natale  
 Eo on ne bejo più: questo è o miò male.

1 carità, limosina, qui in senso di cortesia 2 mezzo obbro 3 lasceranno

( 17 )

XVIII.

Ma, camerato, dimmi di castagne  
 Come coglite, e come ne sperate?  
 Da noi sò spatronate le campagne,  
 E sò le pollonete tutte oschiate (1).  
 Se tu mi dai un piatto di lasagne  
 Eo ti rinunzio tutte le miò entrate;  
 Quest'anno un ne coglii manco un sportello,  
 Nè feci chiostru a lofia (2), nè a porcello.

XIX.

Guerda qui le miò dite delicate,  
 Pareno quelle di lo cancellere;  
 Chè mai quest'annonon l'achio imbrottate (3)  
 Nè fatto paracoda (4) a lo somere.  
 L'altr'anno doje dite avea stroppiate (5),  
 Avea i talorchi (6) imponti da lo jele,  
 E steti in man di medico tre mesi.  
 E foi (7) lo strazio di li miò paesi (8).

XX.

E hera, (9) eo piensi in letto più d'on ghiorno,  
 E spesi in malattie più d'un quattrino.  
 Ma fomicava (10) sempre lo mio forno  
 Come di Monsignore lo camino.  
 Avale nasceracci l'erba intorno,

1 USCIMATE, arsicco, aduggiate; forse dal latino *urvus, urvularius*  
 2 scrofa 3 bruttate, sporcate 4 soccodagnato 5 storpiate 6 talloni  
 pesti, cotta effusa dal gale 7 foli 8 sono da malia, straziato da tutti  
 9 è vero 10 fumava

5



( 18 )

E coglieremo i fonghi no molino;  
E o molinaro, persi li taccheri (1),  
Si manghierà la vrenna (2) e li someri.

XXI.

CASTELLACQUESE.

Eo ti promettu, lu nostru querinu  
Spesa nova nun ha che basti un mese,  
E si trova a mal puntu lu mischinu  
Più d'Alesani, e più d'altru paese;  
Perchè l'erpia di San Pilegrinu  
Inghiuttite si n'ha le vecchie spese.  
Per ditti a causa di li nostri mali,  
Chi ci ha biutatu (3) e casce e li bancali:

XXII.

Ogni dunnuccia vole la rucchina,  
Un si cuntenta più di la suttana;  
E scherpette a la moda Fiorentina,  
E le fallette a la Napulitana;  
Corenu le castagne a la marina,  
Banu a Cherchetu e banu a la Campana. (4)  
O chi sia maritata o sia zitella,  
Se un n'ha calze rosse, nun è bella;

XXIII.

O chi sia figlia o moglie d'un pastore,  
O figlia o moglie d'un vil mulinaru,

1 lo poete, gli arventatori 2 a crozza 3 votato 4 villaggi di Orzua

( 19 )

Addossu vuol più sorti di culore,  
E arriva in ghiesa cume un refularu (1).  
Altrimenti placalla nun occorre;  
Ti spezza cu e calcagne lu sularu.  
Per dilla chiara, s'era buon'annata,  
Ne vedevi più d'una impulverata.

XXIV.

Ma credu ch'avèranu altri appetiti,  
Nè circheranu più di fa le velle,  
Chi bedenu i castagni imbrustuliti,  
E pe le rati (2) biderannu e stelle;  
E camminà duvranu li mariti  
Un dicu per friscetti (3) e pimpinnelle;  
Ma per purtane a le case mischine  
Quella roba chi fanu e Migliarine.

XXV.

Pensa se pudèranu mai campane  
Quest'annu le famiglie sventurate.  
Decime almen nun hannu da pagane,  
E di Fumaju sò privilegiate;  
Quest'annu sì chi si pudia truvane  
Dell'eccellenti e nobili casate  
Chi guderanu nu i nostri cunfini  
I privilegi d'ii Bonifaziani.

1 refajuolo, merciajo 2 le grate, il gratajo 3 nastri

( 20 )

XXVI.

ALESANINCO.

Avà sì chi mi sento infriddolito (1)  
E pare mi sia junta la quertana.  
Credea sol ch'Alesani lo scorigito  
S'avesse ad intastà (2) con Pilicana.  
Ma nun lagnatti; tu sì ben bestito;  
Hai voni scherpi e una vona sottana:  
Este o mantello vecchio; ma è impezzato;  
S'ello è lo tojo, sì mezzo scampato (3).

XXVII.

Hai detto che le donne sò bestite  
Tutte di rosso da o capo a lo pede,  
E quando u jorno restino famite (4)  
O danno on si scorge, nè si crede.  
Ma eo l'achio per Dio tutte compite:  
Eo so sbrettato, come ognun mi vede;  
E le miò donne, negà non lo posso,  
Tenenò appena uno pillacchero (5) indosso.

XXVIII.

Ci sono sì di le figlie gherbate  
Ch'anu bonnelle (6), rocchine, ghiobboni,  
E portano e camisce lavorate  
Cun otto o dece pare di vottoni,

1 agghiadato 2 avesse ad ammirarsi, a combettere 3 salvo 4 affamato  
5 un lembo, un cencio di abito 6 gonnelli

( 21 )

Co le scarpette a tacchi inzocolate (1),  
Mandili (2) fini, scofiette, e bendoni;  
Ma credo presto presto che parecchie  
L'empiguerano per castagne vecchie.

XXIX.

Se non proveda Dio nostro Signore,  
Prima che benga o tempo dill'erbiglie,  
Cambierano di volto e di culore  
Le nostre amate e delicate figlie;  
Sè Adorno, o nostro bon Governatore,  
Con zel paterno e con tenaci vriglie  
Non frena d'ii merchanti l'empie brame,  
Più d'uno se n'appicca da la fame.

XXX.

Se non fossi spogliato come vedi,  
E se non fossi di mantello senza;  
Se un mi scappassino i scherpi dai pedi,  
Eo ne voria parlane a sò Eccellenza;  
E boglio falla, se me lo concedi;  
E bramo che to venghe a la presenza.  
Arrivati che simo a la Bastia,  
Fammi fratello un po di cortesia.

XXXI.

Se to mi paghi un boccale di vino  
Ch'eo veja, piglio sobito (3) o scalone,

1 fatte a zoccolo 2 MANDELE, dal latino MANKYLE, fazzoletto 3 subito

( 22 )

E li faccio un discorso sopraffino  
Che non ne porti imbidia a Cicerone,  
Con un modesto e riverente inchino,  
Li dico; Eccellentissimo patrone,  
Ti conceda l'eterno Facitore  
L'oro di Creso e gli anni di Nestore.

XXXII.

Eo sono de la pieve d'Alesani,  
Bisognoso, mendico e poveretto,  
E questo miò compagno è d'Ampognani,  
Fatto oggidì de la pieve di Netto,  
Con dinocchie piegate e ghiunte mani  
Noi vi preghemo con umile affetto,  
Che diete ai nostri guai pronto riparo  
Di viveri, di roba, e di danaro.

XXXIII.

Saggio custode di gelosa torre,  
Se bene dai nemici assediato,  
Fin da principio a la difesa accorre,  
E si conserva il suo posto onorato,  
Con arte dotta il medico soccorre  
Prima chi perda e forze l'ammalato;  
Se il primo dorme e l'altro non è accorto,  
Presa è la torre, e l'ammalato è morto.

XXXIV.

Il popolo morerà de la castagna,  
Se presto non ha ajuto di quattrino,

( 23 )

Per comprar orzo e segala in Balagna  
O miglio di Casinca no o confino.  
Castagne e rano (1) nessuno ne manghia:  
Ogni merchente è troppo acuto e fino,  
Nè vende nè imprestà si gloria e vanta,  
E fino a maghio vuol soldi quaranta.

XXXV.

Se molti e molti arrivano a febraro  
Dite ch'hano venduto o mandarino,  
E s'hano auto di castagne on staro,  
Sò andate calle calle a lo molino:  
Finite quelle non c'è più riparo;  
Chi diventerà ladro e chi assassino;  
Si viderano risse e occisioni,  
E sacrilegi e deprezzazioni.

XXXVI.

E solo pò caccia miserie tante,  
E fa di notte oscura mezziorno  
L'Eccellenza del Principe Regnante,  
Che in voi risplende, o gran Filippo Adorno:  
E Monsignor Dorazzo, almo e zelante,  
Di cui sona la fama d'ogni interno,  
Deh! porga ajuto al misero Alesani;  
Chè s'iam vicini, e suoi diocesani.

1 grano

Figura 22 Appendice. Ottave giocose. Rimostranze al nobile Filippo Adorno, Governatore di Genova, a nome di abitanti di Castagniccia, per la carestia del 1702. Guglielmi (qui in Carlotti 1835).



## A.1.2. Materiale fotografico

### A.1.2.1. Ribolla 2013-2023



Figura 23. Appendice. Locandine eventi Ribolla 2013-2023.



Figura 24. Appendice. Il palco dei poeti prima dell'inizio. Da sx a dx Mario Monaldi, Franco Finocchi, Pietro De Acutis, Franco Ceccarelli, Agnese Monaldi, Elio Rossi, Ivo Mafucci. Ribolla 2013.



Figura 25. Appendice. Irene Marconi e Giampiero Giamogante presentano l'evento di Ribolla 2023. Alle spalle, da sx, Franco Ceccarelli, Francesco Burroni (s'intravedono dietro Pietro Benedetti e Michela Benedetti).



Figura 26. Appendice. Franco Ceccarelli e Michela Benedetti impegnati in un contrasto. Oltre al pubblico presente in sala, notiamo sullo sfondo, da sx, Emilio Meliani, Marinella Marabissi, Francesco Burroni, Giampiero Giamogante e Irene Marconi (in piedi).





*Figura 27. Appendice. Evento di Pigna 2013. Da sx. Ghjuvan-Luiggi (Jean-Louis) Villanova, Ghjaseppu Micaelli, Francescu Simeoni, Carlino Orsucci, Carlu Storai, Francescu Luciani. Da notare la particolare scenografia, come argomentato nel corso del testo.*

*Istantanea ripresa dalla piattaforma repertorium di Pigna.*



*Figura 28. Appendice. Pigna 2023. Francescu Simeoni presiede all'incontro e invita gli altri poeti a scendere sulla scena. Rimarchiamo l'estrema raffinatezza dell'allestimento scenico.*

*Istantanea tratta dal video realizzato da Pascal Galeazzi, che ringraziamo sentitamente.*



*Figura 29. Appendice. Pigna 2023. Tutti i poeti sono finalmente sul palco. Da sx, Cristofanu Limongi, Pierre Santucci, Francescu Luciani, Francescu Simeoni, Petru Saveriu Luciani, Paulu Calzarelli, Jean Luc (Ghjuvan Lucca) Luciani*



*Figura 30. Appendice. Pigna 2023. Dettaglio. Cristofanu Limongi ascolta il canto che Pierre Santucci gli rivolge.*





*Figura 31. Appendice. Pigna 2023. I presenti, in collegamento telefonico con Carlino Orsucci, assente per motivi di salute, ascoltano il canto del poeta, in un momento di particolare emozione e commozione.*

A.1.2.3. *Il chjam'è rispondi in altri contesti*



Figura 32. Appendice. Incontro dedicato al chjam'è rispondi tenuto ad Ajaccio, Locu Teatrale, 1° febbraio 2020. Presenti, da sx, (a partire dall'uomo con il bastone): Luigi (Louis) Savignoni, Cristofanu Limongi (detto "Titto"), Francescu Simeoni, Brandon Andreani, Petru Saveriu Luciani, Ghjaseppu (Joseph) Micaelli. Di spalle troviamo Ghjuvan Petru Ristori e Paulu Calzarelli (rispettivamente a sinistra e a destra).



Figura 33. Appendice. Incontro di chjam'è rispondi organizzato al Musée de la Corse di Corte, il 17 Settembre 2016. Da sx, Cristofanu Limongi, Paulu Santu Parigi, Paulu Calzarelli e Ghjuvan Petru Ristori.



*Figura 34. Appendice. Incontro di chjam'è rispondi organizzato al Musée de la Corse di Corte, il 25 ottobre 2016. Da sx, Ghjacumu Santu Guidoni, Francescu Luciani, Cristofanu Limongi, Paulu Calzarelli e Ghjuvan Petru Ristori.*

A.1.2.4. *L'ottava rima in altri contesti*



Figura 35. *Appendice. Incontro conclusivo ciclo di seminari dedicati all'ottava rima, tenuto al Centro Contadino Culturale di Colognole, Pontassieve (FI), dall'associazione Culturale LaLeggera. Marzio Matteoli ascolta il canto di Marco Betti.*



Figura 36. *Appendice. Rassegna Maggio e Ottava rima, Buti (PI), Teatro Francesco di Bartolo, 19 Settembre 2021. Emilio Meliani e Marinella Marabissi si cimentano in un contrasto. Dietro di loro, Giampiero Giamogante.*





*Figura 37. Appendice. Festa di Sant'Isidoro, Latera (VT), 14 maggio 2023.  
Antonello Ricci presenta i poeti e presiede l'incontro.*



*Figura 38. Appendice. Festa di Sant'Isidoro, Latera (VT), 14 maggio 2023. Uno dei primi contrasti. Da sx, Emilio Meliani, Irene Marconi; a sedere, Giampiero Giamogante e Marco Betti.*



*Figura 39. Appendice. Festa di Sant'Isidoro, Latera (VT), 14 maggio 2023. Contrasto fra Giampiero Giamogante e Marco Betti. Dettaglio. (Sullo sfondo, Irene Marconi).*



*Figura 40. Appendice. Festa di Sant'Isidoro, Latera (VT), 14 maggio 2023. Emilio Meliani insieme a Letizia Papi (sx) ed Elisa Macii (dx), in seguito al "battesimo" all'improvvisazione in ottava rima tenutosi proprio in conclusione dell'incontro.*



A.1.2.5. *Bertsolari Txapelketa Nagusia – Finale di Campionato di Bertso*

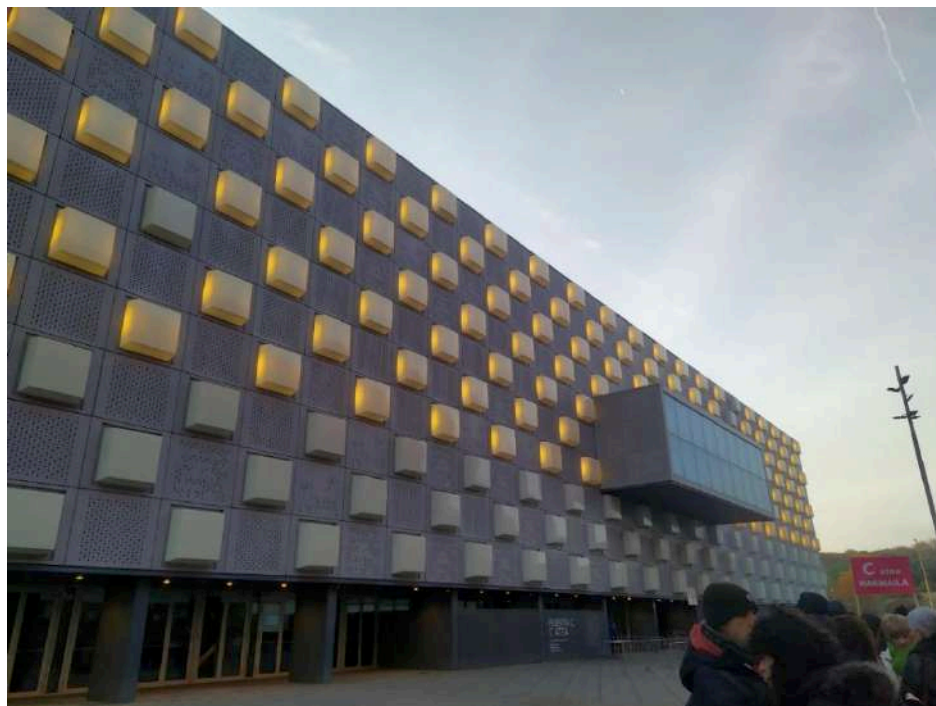


Figura 41. *Appendice. Nafarroa Arena d'Iruñea, Pamplona. Vista da fuori, prima dell'ingresso*

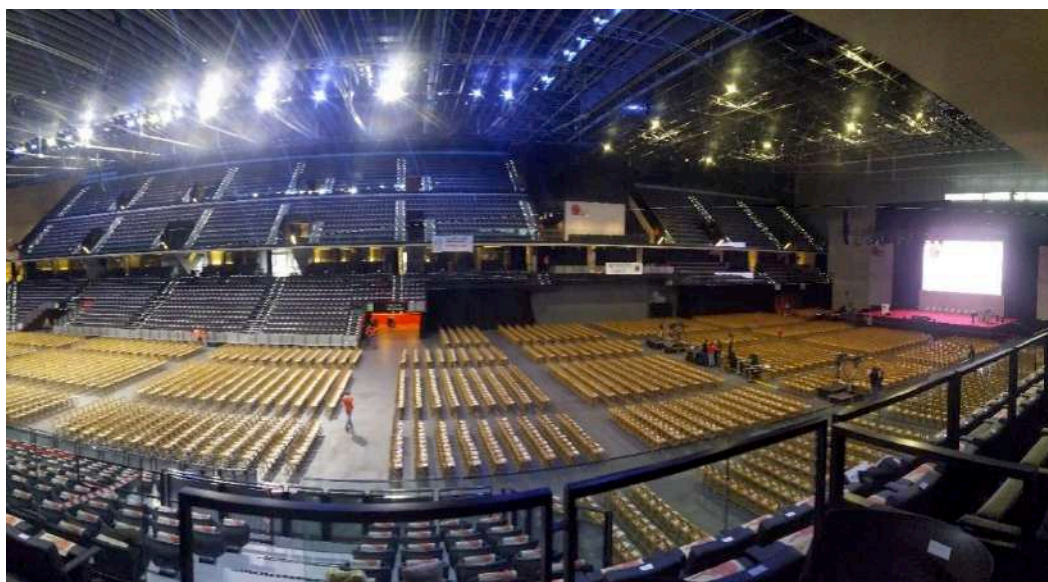
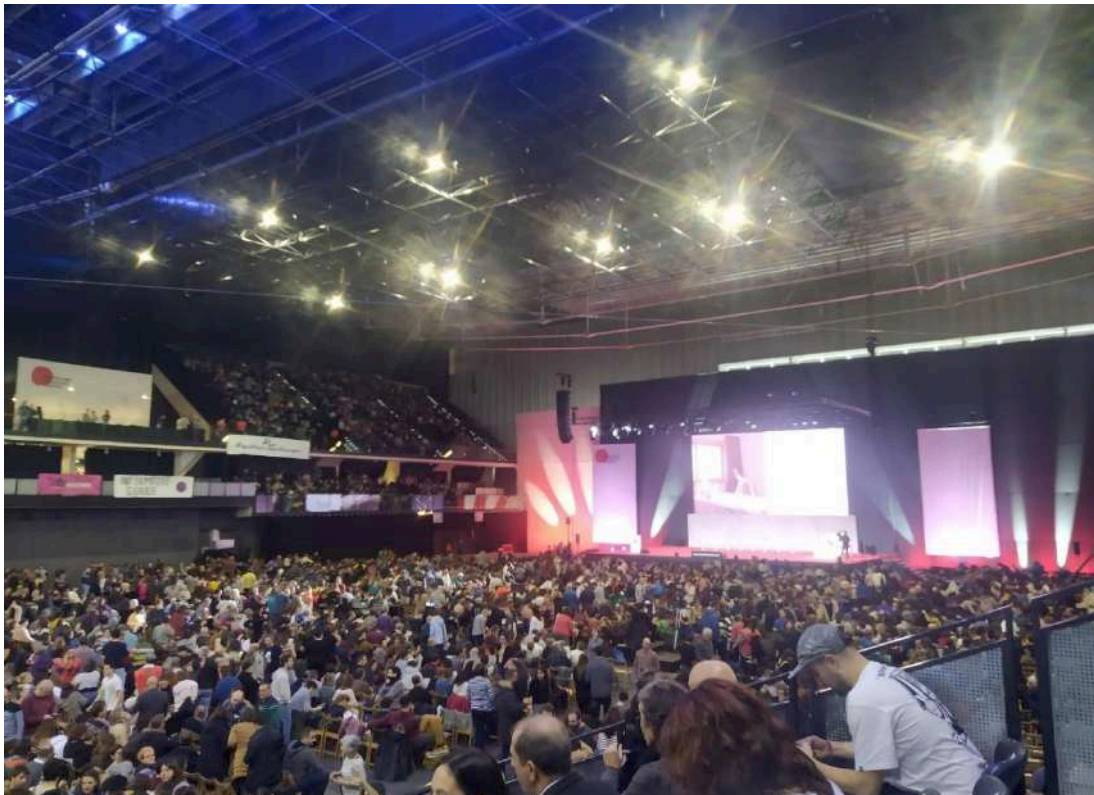


Figura 42. *Appendice. Nafarroa Arena d'Iruñea, Pamplona. Vista dell'interno, prima dell'ingresso del pubblico. La capienza del palazzetto è superiore ai 13.000 posti e registrerà il tutto esaurito.*



*Figura 43. Appendice. Bertsolari Txapelketa Nagusia, 18 dicembre 2022. Gli otto finalisti salgono sul palco.*



*Figura 44. Appendice. Bertsolari Txapelketa Nagusia, 18 dicembre 2022. Dettaglio del pubblico.*





Figura 45. Appendice. Bertsolari Txapelketa Nagusia, 18 dicembre 2022. Uno delle diverse assegnazioni dei temi.



Figura 46. Appendice. Bertsolari Txapelketa Nagusia, 18 dicembre 2022. Uno dei momenti della competizione. In questo caso, si stanno confrontando, da sx, Alaia Martin e Nerea Ibarzabal. La vincitrice sarà Maialen Lujanbio, seduta, la seconda da sx.

## **A.2. Nota sul materiale raccolto presso i testimoni in ambito corso**

### A.2.1. Contesto di raccolta

Come argomentato in *Introduzione*, il materiale raccolto direttamente sul campo rientra a pieno titolo nel *corpus* d'indagine di questo lavoro. In questo ambito rientrano pertanto le interviste semi-strutturate, condotte in Corsica in collaborazione con un campione rappresentativo di improvvisatori, svolte nel corso della ricerca sul campo, nel 2016, in occasione del lavoro di ricerca per l'adempimento del percorso magistrale precedentemente menzionato. In quel contesto, è stata effettuata una sistematica trascrizione delle suddette interviste, i cui dettagli specifici sono riportati tra poco.

Segnaliamo il fatto che segue: questo ricco materiale documentario, sebbene in un primo momento riportato in appendice al lavoro qui presentato, è stato in un secondo momento espunto a seguito di alcune riflessioni condotte insieme ad alcuni degli interlocutori stessi. In effetti, benché si tratti di materiale che è stato ripreso puntualmente per numerosi estratti di questa tesi, tuttavia, questo è stato prodotto in un contesto "altro" rispetto a quanto qui presentato (la tesi magistrale di cui sopra). Dopo attenta riflessione e interlocuzione con i protagonisti di questo lavoro, si è reso pertanto necessario non riportarne l'integralità, per una ragione in particolare: riportare l'integralità delle interviste in questa sede "tradirebbe" il contenuto stesso delle interviste, in quanto rilasciato non già per una tesi dottorale, ma per una di laurea magistrale. Per questa ragione di fondo non intendiamo dunque riportarne l'integralità. Intendiamo altresì accompagnare il corpo del testo con le necessarie specifiche in merito al materiale raccolto, e specialmente alle scelte di trascrizione adottate nel corso di questo lavoro.

### A.2.2. Le scelte metodologiche

Come è possibile evincere nel corso delle trascrizioni riportate nel testo, consideriamo come questo materiale metta in luce un elemento denso di implicazioni e significati: la scelta linguistica da parte degli improvvisatori. Il contesto corso odierno è caratterizzato da un bilinguismo diffuso, nel quale i soggetti si muovono e agiscono dinamicamente e non in maniera univoca. In questo quadro, abbiamo ritenuto rilevante lasciare loro ampio margine di scelta, costituendomi come potenziale interlocutore nelle tre lingue adottabili: il corso, il francese e l'italiano. Le scelte linguistiche degli improvvisatori rivelano un repertorio di idee, valori e azioni coi quali è necessario confrontarsi. Valutando

i dati raccolti sul campo, su un campione di dodici interviste, sei improvvisatori hanno adottato la lingua corsa, tre l'italiano, due il francese e uno ha condotto l'intervista utilizzando entrambe le lingue<sup>1123</sup>.

Le motivazioni che portano ad adottare una lingua piuttosto che un'altra sono molteplici. Coloro che hanno utilizzato il corso sono Andreani, Calzarelli, Guidoni, Limongi, Luciani e Santucci. In questi casi è emerso sovente che gli attori abbiano ritenuto la lingua corsa più adatta per parlare di *chjam 'è rispondi*, considerandola più pertinente ai fini della ricerca. Da notare come questa scelta abbia investito tutti i tre giovani improvvisatori (Andreani, Limongi, Luciani), i quali hanno adottato integralmente la lingua corsa durante le interviste. Nella casistica della lingua italiana, in cui rientrano Parigi, Ristori e Simeoni, registriamo un minor numero di elementi comuni. Nel caso di Ristori, per esempio, si può affermare – poiché lui stesso lo esplicita più volte – che la sua scelta sia motivata da una forte vicinanza con la cultura italiana e, parallelamente, da una profonda avversione verso quella francese, percepita spesso come ostile. Ristori si è sempre rivolto a me in italiano, ribadendo e sottolineando un sentimento di fratellanza nei miei confronti, in quanto italiano. Tuttavia, le motivazioni in questo caso sono assai eterogenee poiché Simeoni non ha specificato le ragioni della sua scelta e Parigi ha affermato che la settimana successiva all'intervista sarebbe partito per una vacanza in Italia, approfittando così dell'occasione per esercitarsi con la lingua. Non è possibile in definitiva tracciare un quadro univoco.

La scelta del francese ha caratterizzato soltanto due improvvisatori, Ferrari e Grimaldi. Anche in questo caso, non si individuano fattori comuni. È vero che entrambi hanno svolto l'intera carriera professionale “*sur le continent*”, ma è altrettanto vero che questa condizione contraddistingue molti altri improvvisatori; non si tratta dunque di una condizione tale da giustificare completamente questa scelta. Ciò che emerge in queste due interviste, tuttavia, è che entrambi gli improvvisatori non nutrono sentimenti di ostilità o subalternità politica o culturale (dunque linguistica) nei confronti dello stato francese e della sua lingua, come invece in certi casi manifestato presso altri interlocutori. Al tempo stesso, è da registrare come entrambi siano perfettamente corsofoni, esprimendosi in lingua corsa, tuttavia, soltanto in maniera piuttosto intermittente e, deduciamo, con specifici interlocutori. Proseguendo su questa falsariga, un caso davvero singolare ci viene presentato da Olivier Ancy il quale, nello svolgimento dell'intervista, alterna costantemente le due lingue – corso

---

<sup>1123</sup> A queste c'è da aggiungere la conversazione con Carlino Orsucci che non è da considerarsi come intervista poiché si è trattato piuttosto di un dialogo informale.

e francese – in un avvicendamento che ha dello stupefacente, quasi spettacolare. Di conseguenza, è assai interessante individuare in quali occasioni viene adottata una lingua e in quali un'altra. Tuttavia, non riportando qui la trascrizione integrale questo elemento peculiare sarà riscontrabile nei soli estratti riportati nel corpo del testo.

Fronteggiando un così ampio margine di scelta da parte dei soggetti interessati, ho cercato di adottare un certo rigore metodologico, esplicitando sempre, prima dell'intervista, che la lingua della conversazione sarebbe stata scelta dall'interlocutore, e non viceversa. Si può tuttavia presumere che avere come interlocutore un madrelingua italiano abbia influito sensibilmente; d'altro canto, constatiamo che la scelta sia ricaduta su una lingua diversa dall'italiano in nove casi su dodici.

Per quanto riguarda le trascrizioni delle interviste nel corpo del testo sono necessarie alcune premesse al fine di chiarire il motivo delle scelte adottate e della resa finale. Poiché, come detto, ho cercato di rendere esplicita la scelta della lingua da parte dei miei interlocutori, la trascrizione procede di conseguenza a tale scelta (cfr. nota 9). Nei casi in cui è stata dichiarata come lingua veicolare la lingua corsa, la trascrizione avviene in lingua corsa; analogamente per il francese e per l'italiano. Tuttavia, nessuna intervista è completamente in un'unica lingua, anzi. Le trascrizioni sono realizzate in modo da passare da una lingua all'altra mantenendo lo stesso formato, quindi, non utilizzando il corsivo. Questa scelta è motivata dal fatto che tali transizioni da una lingua all'altra sono molto frequenti e una loro messa in evidenza appesantirebbe la lettura e ne complicherebbe la comprensione. Per quanto riguarda le parole ed espressioni in lingua corsa pronunciate durante un'intervista rilasciata in italiano, è stata creata una nota a piè di pagina la prima volta che questa compare. Con lo stesso fine di rendere il testo facilmente leggibile ho deciso di non applicarla ad ogni caso presente. Inoltre, mantenere la trascrizione "tonda" ha il merito di rendere fedelmente il flusso di parole in tutte le lingue, evidenziando così la situazione di plurilinguismo prima specificata.

Nel corpo del testo, riportiamo sistematicamente le traduzioni della lingua corsa in italiano; il francese non è mai tradotto. I nota a piè di pagina è sempre riportata la trascrizione in originale.

### A.3. Altro materiale raccolto sul campo

#### A.3.1. Ciclo di incontri presso il Circolo Contadino Culturale di Colognole.

Il materiale qui presentato è stato reperito in occasione del ciclo di incontri dedicati all'ottava rima, tenuti da Marco Betti e Filippo Marranci presso il Circolo Contadino Culturale di Colognole (CCCC), Pontassieve (FI). Si tratta della trascrizione di una selezione di estratti, scelti in base alla pertinenza degli argomenti trattati o fuoriusciti spontaneamente. Trattandosi di incontri di durata piuttosto lunga, nei quali sono stati affrontati i più diversi temi, è stato pertanto necessario effettuare una cernita, che riproponiamo di seguito.

**27 Novembre 2022**

Betti: Chi ascolta è poeta tanto quanto chi canta [...]. Non manca solo il pubblico competente manca proprio il contesto valoriale dentro il quale l'ottava rima possa trovare la sua funzione. [...] Questo contesto valoriale per il quale l'ottava rima assumeva quel valore assoluto che portava le persone ad andare ad ascoltare; o perché era prassi, o perché era importante, o perché ce n'era necessità o perché forse... il contesto etico era vergogna, o era consigliabile, stava male o non stava bene... stare zitti quando c'era i poeti. [...] L'altra domanda: ma l'improvvisazione poetica cos'è? [...] secondo me è il sale dell'oralità, è la fonte del sapere.

[...] L'altra cosa: è la funzione che l'oralità può avere nelle comunità: che è quella di reiterare la memoria. [...] C'è questo prendersi cura della comunità in una maniera intima. Per cui c'è questo rapporto intimo tra il poeta e l'individuo e fra il poeta e la comunità, alla quale il poeta appartiene. Oggi questo aspetto comunitario non c'è più nei poeti. Perché... perché c'è pochi poeti. Allora noi si va a cantà il Maggio in Maremma, e va bene, ma... voi capite che *il Puntura* ci faceva miglior figura a Massa Marittima perché conosceva tutti i posti, conosceva quello che era successo, sapeva calibrà le ottave, noi... sì, quand'è vent'anni che ci vai tutti l'anni poi cominci a conoscere le persone, le famiglie... poi c'è un aspetto... assiologico. Nel senso che il poeta quando improvvisa, quando contrasta dà una direzione di senso a quella comunità. Ma no perché hanno una verità loro da raccontare, perché in qualche maniera in quest'ambito comunitario, riescono a captare, a collezionare... i pensieri delle persone, e a dargli un'indicazione, che può essere accettata o non accettata. [...] poi c'è questo aspetto, mi verrebbe da dire, gnoseologico? Perché si fonda sul sapere, quale sapere? Sia quello scientificamente acclarato, oggi è tanto; sia la verità reputata tale, come quella - che ne so - di mettere l'olio sulle bruciature. O... dare da bere l'acqua di qualche fonte particolare perché fa venire il latte alle puerpere. Il poeta queste cose le sa e le canta. E perché le canta? Perché... noi siamo abituati a pensare che il poeta improvvisi tutto. Il poeta esprime soltanto delle parole con le quali esprime dei concetti che già son decantati dentro il poeta. Perché nessuno canta quello che non è. Noi cantiamo la nostra vita. [...] L'io, quello che noi chiamiamo io da cos'è dato? Dai vissuti e dalle rappresentazioni. [...] Il poeta canta quello che ha vissuto per cui le risposte ce le ha tutte dentro di sé. La difficoltà è, come diceva... improvvisare le parole. [...]

Il contesto valoriale dell'ottava rima ruota intorno a questi aspetti; è fortemente comunitario. C'è questo rapporto intimo... forte, saldo della comunità. Il poeta è uno fra pari, che conta uno quando è comunemente nella comunità, e conta mille quando fa il poeta. Ma perché gli viene riconosciuto - e in certi posti gli succede ancora, come la Maremma ad esempio, o certe aree del Reatino - gli viene riconosciuto

questo... questa... questa sorta di... di essere un oracolo, di rappresentare in qualche maniera il pensiero collettivo della comunità. Ma anche quello è un pensiero sedimentato! Perché lui frequenta le persone, le ascolta, sente i pettegolezzi, sente i problemi della comunità, conosce i risvolti politici di un luogo, i risvolti sociali, poi alla fine decantando dentro questa roba... riaffiora poi, sublimata, da un punto di vista poetico. E allora il poeta quand'è che è poeta? Sempre? No! Solo quando fa il poeta. [...]. Esisto in funzione delle cose e delle persone che ho davanti. Per cui il poeta è poeta quando fa il poeta. Quando il poeta non fa il poeta è un'altra cosa, è un'altra persona. [...] Il poeta diventa poeta e diventa importante nel momento in cui esercita, gioca, impersonifica, svolge! questo ruolo di poeta. E che fa il poeta? È chiamato a rispondere agl'interrogativi che la comunità gli pone. Sempre la scolasticizzazione c'ha troppo abituato, no? a esse' bravi a rispondere alle domande, ma insomma la scuola c'insegna sempre meno a farle, le domande. E invece la comunità all'interno d'un contesto valoriale, quando si trova di fronte a de' poeti, è stimolata a farle le domande. Perché quando ti danno un contrasto... anche d'attualità, che potrebbe essere oggi *Putin e Zelensky*, o... *la Meloni e Letta*... o anche *la Meloni e Berlusconi*, come gli fecero lo scherzetto per le elezioni di La Russa... voglio di, quello è sapersi porre le domande e sentire quello che il poeta ha da dire. Su che basi? Sulle base della comunità nella quale il poeta vive. E questo è un handicap no? che i poeti oggi hanno di non essere... inseriti all'interno della comunità. Perché manca quest'aspetto fondamentale.

[...]

Il poeta era una persona che in qualche maniera doveva conoscere queste modalità, queste forme e con queste riusciva entrare in relazione con le persone. Pensate che nella Maremma si va a cantare il Maggio e... il poeta è fondamentale. Perché è fondamentale? Perché... dalla cantata del poeta dipende la buona riuscita dell'annata per la famiglia. Per cui, se io poeta prometto a Giambruno [Ravenni] che vado a cantagli il Maggio nel podere, poi per miglior ragioni non ci vado... e a Giambruno succede una disgrazia in quell'annata, la colpa è del poeta. [...] Il poeta aveva questo ruolo di ambasciatore ed era affrancato, poteva dire quello che voleva, non era mai accusato di niente. E i poeti... so' sempre stati nella memoria delle popolazioni. Si sente ancora no? ritornare alla mente chiuse fatte da tanti poeti che vengono continuamente ripresi. Si sentono ancora nomi di poeti che parevano... i Virgili della situazione. Ogni posto c'aveva il suo poeta e se lo difendeva, perché poi c'era anche quest'aspetto di tifoseria, se vogliamo. Per cui quando c'erano... queste gare poetiche... le gare l'hanno inventati i fascisti negl'anni '30 eh! Non è che ci son sempre state.

Marranci: Ma le gare in che senso?

Betti: Le gare poetiche, competitive!

Marranci: Ma il contrasto però c'era.

Betti: No il contrasto! Parlo di gare, a premi. No, i contrasti ci so' sempre stati. [...] E allora i paesi si difendevano coi loro poeti. [...cita Gidino da Sommacampagna]. Il contrasto offriva, se vogliamo, dei... delle soluzioni a problemi [non si capisce]. [...] La figura del poeta è una figura particolare. Particolare perché in qualche maniera deve riuscire a tenere conto – oggi parlo del poeta di oggi, contemporaneo, l'esperienza mia, poi ogni poeta c'ha la sua... - deve riuscire a tenere insieme no? questi equilibri tra le comunità, perché bisogna cantare per etopea, prendiamo il posto no? del tema che ci viene dato, lo dobbiamo cantare, cantando quello che siamo, perché sono i nostri vissuti che ci portano a dire certe cose, ma riuscendo a svincolarci da quello che è il nostro giudizio... sul tema che ci viene proposto. [...] Perché se non lo facessi verrei meno al mio compito... di poeta. Per questo i poeti ci sono di

tre tipi. Questo lo dice sempre i' Gamberi e c'ha ragione. Dice: ci so' i poeti da aia, che son quelli che un so' né carne né pesce e all'occorrenza riescono a tener il poeta del Maggio fuori dalla porta e fargli fà due o tre ottave. Luca Miani è a quel livello, ma poi crescerà. [...] Poi ci so' i poeti bravi per il Maggio, e... per esempio lui [Filippo Marranci] dice che io so' bravo per il Maggio, perché riesco a improvvisà da solo lungamente, a entrare dentro alla questione e a farmi ben volere dalle persone. Questo è il poeta per il Maggio. E poi c'è il poeta da contrasto, dice lui. Dice è come il gallo da combattimento: deve sape' sfoderà gl'artigli a tutte l'occasioni. È il Meliani! In questo caso... [...] I poeti bravi bravi riescono a far tutto ma, secondo me, non ce ne sono... poi rispetto a quel discorso che dicevo prima, che un poeta esiste quando fa il poeta, i poeti cambiano anche quando so' poeti! Perché... in base a chi hanno davanti... generalmente funziona così: che un poeta bravo, se canta con un poeta più bravo di lui cresce... nella performance; se canta con un poeta meno bravo, decresce... nella performance. Difficilmente si riesce a stare ognuno nel proprio livello. Perché è necessaria no? questa... relazione intima che c'è tra i poeti, perché il primo pubblico del poeta è il poeta stesso che hai davanti, e col quale te ci devi... interagire. Questo è fondamentale, perché poi è un processo comunicativo. Che ci piaccia o che non ci piaccia, al di là della musica, al di là della melodia che si usa, anche al di là della rima... la comunicazione è intima fra due poeti, davvero intima. Perché ora... chi sta fuori forse non lo vede, ma ci sono degli ammiccamenti fra i poeti, specialmente quando son più di due, per chi deve partire, per chi deve toccare, se io faccio un'ottava c'è un altro poeta e io mi rivolgo a uno in particolare, non lo guardo e non lo nomino, quello... gli arriva e risponde.

[...]

Molti bravi poeti non facevano i contadini. Lavoravano al servizio della mezzadria! Per esempio il Fantoni d'Arezzo era un bottaio. Andava in giro! A riparare... le botti. O ...Edilio Romanelli era... un piazzaiolo! [...] Il Ceccherini! Eran commercianti, parecchi! Norcini, che andavano in giro a accomodare... i maiali no? Merciai! Andavano nei paesi a vendere le Madonne, i nastrini... erano poeti; e nell'occasione vendevano anche qualche *foglio volante* [...]. Alla civiltà contadina! Era il mondo che era contadino!

[...]

Marranci: C'è un giudizio di valore, si percepisce la cultura urbana come quella vincente.

[...]

Betti: Io son nipote e pronipote di poeti. Erano il babbo e il nonno della mia mamma. E loro ancora sono ricordati, specie il mi' bisnonno, perché avea fatto la satira di tutti gl'abitanti di Caprese Michelangelo. E ancora qualche ottava del mi' bisnonno se la ricordan'. [...] E se ci pensate no? la capacità dei poeti di saper leggere le persone, di saperle inserire nel contesto comunitario. Perché poi quando te dai un soprannome a una persona vuol dire che la comunità lo riconosce per una sua specificità. Non son mai derisione i soprannomi, anche se lo chiamano *sborniafissa*. [...]

Betti: Se te l'eserciti questa comunicazione, poi andrà sempre meglio! Capito? è un linguaggio, è una lingua. Per cui certo se la s'imparava da piccini, magari com'è successo a me che l'ho sentita tanto è più agevole. È anche no' un altro indizio che mi fa pensare che sia una lingua. Ma come s'impara una seconda lingua anche a cent'anni, s'impara a improvvisare. Poi, tutti si piglia la patente. Poi c'è il vecchino col cappello, e c'è Schumacher. [...] Che qui è una questione di allenamento, di stimolare i neuroni. Se una cosa serve, il cervello... c'insegna a farla.

[...qui Luca Miani sviluppa una riflessione con Betti, in merito agli esercizi sul come fare l'ottava].

Betti: Io consiglio all'inizio, di cercare di dar senso, ma... se non viene una parola che diciamo... [...]. [consiglia di finire l'ottava]. [...] Ci son poeti che usano l'assonanza. Ma non usano l'assonanza perché non son capaci a trovà la rima perché, quando ci vuole una parola che ci sta bene, bisogna mettercela. Perché quello che conta è la comunicazione, per cui la parola supera anche la melodia. Che è superiore anche alle rime. È come la segnaletica stradale. [...] C'hanno una serie di precedenze. Per cui, la parola è fondamentale e ha la precedenza, per cui se ci sta bene... direi di mettercela. Certo, può essere utile, no? per attivare questi neuroni, incominciare a metter là una serie... cercando di dargli sempre più senso. Non avendo paura del giudizio di nessuno!  
[...]

## 8 Gennaio 2023

Betti: Questa distinzione tra la cultura colta e la cultura popolare... in realtà... si compenetrano a vicenda! Non esiste la cultura colta di per sé. È sempre dalla cultura del popolo che viene fuori qualcosa che magari esteticamente migliore, o moralmente più valido o... [...]: Disse il Carducci, "chi 'n'ha buono stomaco stia lontano dai poeti improvvisatori!" E un poeta di Donoratico gli cantò:

*“Quando morto sarai, per poca stima,  
'na gran cassa ti faran di pioppo,  
ci metteranno un fiasco d'acqua 'n cima,  
perché del vino n'ha' bevuto troppo  
nell'epitaffio scriveranno 'n cima  
ch'un abbia neanche un verso zoppo,  
co' scritto "morti qui finì la pace  
perché 'l Carducci 'n questa fossa giace”.*<sup>1124</sup>

[...] è proprio un retaggio romantico, questo distacco della poesia... del poeta dal popolo, perché doveva cercare dentro di sé la parola che cercasse sé stesso. [...] la poesia funziona bene nel momento in cui questa poesia manda un messaggio che è universalizzabile. Per cui io mi rivedo in quello che il poeta dice, in quello che il poeta canta; allora mi ci rispecchio e allora mi piace.

[...].

Prendere coscienza, [...] tradurle in atti pratici e consigliare e quelle che potrebbero essere le modalità di comportamento di una comunità.

[...] quando accompagna le squadre del Maggio, quando accompagna la zinganetta, quando accompagna il bruscello, quando fa le ottave improvvisate racconta quello che è successo nell'anno, dentro quella comunità. E lo racconta con intento assolutorio, dice: “qui si chiude un anno. Quello che è successo è successo [...]”, ma è per la risata assolutoria capito? Perché poi la risata cancella, da questo punto di vista, la risata è vivificante. E... ci si mette una pietra sopra. In questo senso il poeta cura una comunità; non sta lì a fare l'anfitrione... a fare l'istrione... a fare l'attor bello. No, quello non lo fa... è un *unus inter pares* all'interno della comunità. Non è detto neanche che sia il più intelligente, il più ricco, il più... il più simpatico, ci son poeti antipaticissimi! Ma... quando devan fa i poeti sanno... cantare.

[...]

---

<sup>1124</sup> Si ritrova anche con questo testo: *Quando tu morirai, per poca stima, / una povera bara ti faran di pioppo, / ci metteranno un fiasco d'acqua in cima, / di vino no, che n'hai bevuto troppo / ci scriveranno un epitaffio in rima, / che non abbia neppure un verso zoppo, / che dica: or che il Carducci in questa fossa giace, / Finiste o morti di giacere in pace.*



Il poeta è un ponte in quel momento. E dev'essere capace sia di interpretare e di comprendere chi ha davanti, sia di usare un linguaggio che gli altri possano comprendere. Non dev'essere l'uditorio che s'alza all'altezza del poeta, dev'essere il poeta che si mette nella condizione di farsi intendere dall'uditorio.

[...]

Marranci: A volte la sensazione è proprio quella di spogliarsi. Bisogna avere un po'... ecco, non avere paura dell'oscuro. Perché sei nudo, ecco. Nel momento in cui non trovi un senso, o non trovi una rima, o non trovi una parola, sei l'oggetto di un giudizio.

[...]

Betti: Non deve fare le ottave per mettere in luce sé stesso, [...] deve mettere in luce quella comunità, perché la canta. La sussume, ne sussume i pensieri no? In un'ottava, la sintetizza.... Gli dà quelle parole che in qualche maniera rappresentano... 'ste chiuse famose, che rimangono, sono... questo l'esempio. [...] Rimangono quelle, non rimane il poeta. Per cui da questo punto di vista sì, aperto, sempre aperto. Ma senza giudicarsi, non bisognerebbe mai giudicarsi. Affidarsi no? a quello che sentiamo dentro di noi quando improvvisiamo. Perché se non ascoltiamo noi stessi non siamo, se non cantiamo quello che siamo non siamo capaci a improvvisare. Riuscire a condensare la comunità con noi, e in quel preciso momento riuscire a tirare fuori quello che può venire fuori in quel momento. A riassumere, a condensare, sintetizzare, però! Con le nostre esperienze, con gli esempi, non per via teoretica.

[...]

L'importante è non far versi per il gusto di far versi, come fanno un sacco di poeti.

[...] Per questo io dico che non s'impara a diventare poeti, si è poeti! e chi è in grado di fare il poeta lo fa subito. E chi non ce la fa... nei primi istanti è difficile... ma questo non vuol dire che uno non possa essere... ! [voci].

[...]

Chi ascolta è l'altra metà del canto! Gli uni e gl'altri sono una cosa sola. Capito...? Sennò io potrei cantà davanti allo specchio per conto mio, mi c'addormento! Non ha senso se non c'ho davanti uno che ascolta, e che capisce, e io lo capisco. Voi siete fondamentali, esattamente come i poeti.

[...]

## 5 Febbraio 2023

Non abbiamo potuto effettuare registrazioni in quanto assenti dall'incontro per ragioni di salute.

## 19 Marzo 2023

Betti: Però oggi i poeti non dicono più le cose. Non so se c'avete fatto caso, non si sente mai un poeta ch'esprime un parere... schietto, preciso [non si capisce]. [...]

*Io: Cosa intendi?*

Betti: Un poeta che prenda una posizione, che giudica! Che dà un giudizio di valore, un giudizio etico!

Marranci a Betti: Perché non lo fanno secondo te?

Betti: Bella domanda!

[...] già i contrasti, per esempio... ora non so, hanno smesso di darli, ma... fino a un annetto fa, che davano anche... *no-vax e pro-vax*... erano rifiutati, non ci volevan cantare.

[...] Ma il poeta è chiamato, no? a dirimere le questioni etiche! [...] Non danno... anche l'*Ucraina* [come soggetto] un te lo fanno cantà [...]Se] Ti danno un tema tipo... *Putin e Zelensky* un te lo cantano.

Io: *Ma sono i poeti che rifiutano o... ?*

Betti: Sono i poeti che rifiutano. [...]

Silvia: *Perché hanno paura, perché so' italiani, come l'è tutta l'Italia! E si chiacchiera si chiacchiera e poi icché si fa!? [...]*

Betti: No! Perché quando si vedono gli scritti di Ceccherini e di Piccardi lì c'è una presa di posizione! [...]. È dovere imprescindibile di' poeta, no? quello di orientare le comunità! Ma questo s'era già detto. Perché non si dà un contrasto attuale perché s'ha piacere di vede' una scenetta comica. Ma dà il contrasto attuale è perché si può credere che due poeti che hanno la capacità di utilizzare le parole sappiano orientare eticamente la collettività, e allora... voglio di il vecchio *padrone e contadino* rientrava in una dialettica che oggi potrebbe esse quella tra l'operaio e il sindacalista, che potrebbe essere fra Zelensky e Putin, che potrebbe essere fra la Schlein e Bonaccini, che potrebbe essere fra... la Meloni e... Berlusconi, non lo so! [...]

Marranci: Ogni volta che un linguaggio espressivo va a toccare un tema scottante, che sia un cantante pop, un poeta in ottava rima, però lo vediamo un po' sempre... tu vai in qualche modo a rompere un muro, che è un muro del pensiero unico, dell'omologazione del pensiero. [...]

Betti: In questo contesto, qual è la funzione del poeta oggi!? quando fa il contrasto!? Non s'è perso tempo a fare 'sta discussione, non pensiate, perché s'era proprio dentro al nocciolo teorico della questione. [...] Dentro a... il contrasto che segno può avere? Filippo [Marranci] ha ragione dicendo che si educa coll'esempio. [...] S'apprende per imitazione, poi si razionalizza quello che si è appreso. [...] E noi tutte le volte che si fa un'azione si educa qualcuno, o esplicitamente o implicitamente, perché siamo tutti modello di qualcun altro. [...] Il poeta nel contrasto è chiamato a proporre degli esempi di comportamento proprio con questa finalità anche educativa... non è che si danno i contrasti a caso. Oggi però la gente non è in grado di dare un contrasto, te chiedi i temi e non sa più che cosa dare... Ma non perché non sanno come funziona, perché non hanno l'idea della dialettica, non hanno l'idea del contrasto. Non riescono a porsi delle domande vere. Ma se io non sono in grado di pormi delle domande, non sono neanche in grado no? di porle ai poeti che cantano. Per questo oggi il contrasto è in crisi. È in crisi da quel punto di vista dei poeti che dicono quelli che pensano. Diversamente hai dei poeti che riescono a fà delle macchiette, che si preparano a casa delle belle ottave con la battutina finale per cui la gente ride, ma poi alla fine, alla fine, stringi stringi, vai a setacciare le mille parole che il poeta ha cantato e dici, ma... di sostanza cosa c'è!? Anche condivisibile, anche biasimevole, anche opinabile, certo! Mica c'hanno la verità assoluta. Però... chi lo fa? lo fa Niccolino [Grassi] di di le cose come le pensa oggi... poi chi...? I poeti un pochino più vecchi. [...]

*Altra persona presente: In passato i poeti avevano coscienza di questo ruolo?*

Betti: Eh! Certo che ce l'avevano. Non razionalmente, cioè non cantavano per... ma sapevano che il loro canto era educativo. Erano persone garanti di una comunità, perché erano persone che avevano sempre le parole pronte su ogni... su ogni tema, su ogni argomento, in ogni momento. La parola era importante nelle società orali, lo è ancora oggi, perché siamo ritornati ad una società orale.

[...]

Marranci: A me m'ha sempre affascinato il poeta che riesce a entrare in un ruolo nel quale non si riconosce.

Betti: È la capacità del poeta, certo! Ma è quello che fa del poeta il poeta, no? l'immagine! [...]

Marranci: Il contrasto si basa su un'opposizione, no? A due, a tre, a quattro. A volte ti tocca un ruolo che non...

Silvia: *Il comunista e il fascista, ti tocca il fascista e lo devi difendere!* [...]

Marranci: Nella forma tradizionale lo decide il pubblico, che lo propone, poi decide chi li canta, e poi decide chi fa che cosa, e poi decide chi comincia. [...]

Betti: Questo è... lo sapevano sì, i poeti, avevano una coscienza profonda no? che erano persone, in certi momenti, diverse dentro la comunità, anche... dei punti di riferimento. Perché poi certe chiuse importanti venivano riportate come proverbio... [...] c'avevano questa capacità di sintesi e questa capacità appunto di impersonare, anche di intendere le parti che non dividevano che... gli dava autorevolezza! Perché era la capacità di trovare argomentazioni utili. Che è... è un pensiero negativo, un processo negativo che ti porta a confutare le tue idee. Leviamo tutto quello che c'è di buono e poi, tolto il buono mi ci rimane il marcio. I poeti questo lo face... si chiama *etopea*<sup>1125</sup> no? cantare al posto di qualcos'altro. Ti danno la radio e la televisione, il poeta in quel momento diventa la radio o la televisione. Non è quello che guarda la televisione e quello che ascolta [la radio, oppure]... *l'acqua e il vino*, c'è mille modi di affrontare *l'acqua e il vino... fascisti e comunisti*, c'è mille modi di affrontare *fascisti e comunisti, omosessuale e eterosessuale* c'è mille modi di affrontare l'eterosessualità e l'omosessualità. Quello dipende e dalla cultura del poeta, che nel tempo è scaduta, attenti bene eh! Perché sapeva più parole Altamante Logli, che aveva fatto la terza elementare a scapaccioni, di qualche poeta laureato di oggi, come vocabolario! come capacità di sfumature! E i poeti già ne conoscono tante, perché son costretti a... devono fare delle rime, ma non ne conoscono il significato. [...] è la capacità di dire le cose! Di prendere posizione! Un poeta che prenda posizione è un poeta che ha valore, indipendentemente dal fatto che quelle posizioni si condividano. [...esempio *le Donne e gli alleati, minigonne e capelloni*] e attraverso delle battute umoristiche, perché poi l'ironia è un canale formativo notevole, le posizioni ci sono e son chiare [esempio *lo scapolo e l'ammogliato*...]. Era una presa di posizione! [...] oggi... se io mi trovassi a scrivere un contrasto del genere! Indipendentemente dal fatto che questi avessero accettato o non accettato... l'omosessualità... [... esempio Ceccherini moglie e l'amante... riforma del diritto di famiglia]. Oggi poeti di questo genere... non ci sono... E non ci sono perché: o non si fanno le domande, o non c'è chi ascolta quello che hanno da dire, o hanno paura d'essere anche censurati in contesti che... tipo Ribolla o... tipo altre situazioni in cui comunque i temi vengono vagliati attentamente [sottolinea la parola attentamente]. [...] Questi contrasti che rammentavo ora sono dei 45 giri incisi da Ceccherini e Piccardi negli anni '60, e li vendevano ai mercati. [...] Loro come facevano? Usavano le ottave per accaparrarsi il pubblico. Sì! I clienti, certo! Uno di questi, il Ceccherini il Piccardi, un'erano insieme a far mercati, a volte, però c'avevano sempre in ogni paese un poeta che... improvvisava "il banco", come *il Calamita*<sup>1126</sup>, reggeva il [non si capisce], e intanto facevano il treppo, cioè la gente intorno e nel fare la gente intorno qualcosa vendevano.

<sup>1125</sup> Dal vocabolario treccani: [**etopèa** (o **etopèia**) s. f. [dal gr. ἠθοποιῖα, comp. di ἦθος «costume» e tema di ποιέω «fare»]. – Nell'antica retorica, la vivace descrizione del carattere e delle qualità morali d'una persona. Forse qui Betti ne trae un significato un po' più ampio.

<sup>1126</sup>Traggo informazioni sul poeta dal portale APORIE, consultabile al link seguente: <http://www.aporie.it/i-protagonisti/toscana/941-livi-renato-calamita.html?highlight=WyJjYWxhbWl0YSJd> (consultato in data 04/04/2023).

«"Chi non conosce il gaio 'Calamita'?! / È l'improvvisator per eccellenza, / e sempre pronto con la voce ardita / ovunque fa notar la sua presenza. / Onesta amicizia tanto a me gradita / da cinquantanni è nostra conoscenza / per cui fraternamente son legato / al Livi mio carissimo Renato". (Romanelli, 1980: 27). Ambulante di formaggi originario della città di Arezzo, nato nel 1906, risulta attivo nel 1980. Iniziò a cantare versi il 1923. Anche su (Leydi, 1973: 213): 'Contrasto tra America e Russia'. Sul disco a cura di Carpitella, VPA 8286, insieme a Libero Vietti (v.) [...]. Cfr. anche una interessante intervista in (Priore, 2002: 316)» Da APORIE.

*Altra persona presente: Quindi erano venditori ambulanti?*

Betti: Tutti, quasi tutti i poeti grandi eran tutti mestieranti girovaghi, non erano come si può pensare contadini. Anche, qualche, pochi. Ma i più, quelli più famosi, facevano mestieri di servizio [sottolinea questa parola] al mondo contadino! I trincaglieri! Il Fantoni quello che ha scritto la storia di' Gnicche era un bottaio. E nel frattempo scriveva anche queste storie e le cantava, era un merciaio! [...] Tante canzoni dei cantastorie son riprese da storie in ottava rima! [...] noi si parla d'ottava rima, ma è tutta l'improvvisazione poetica: s'improvvisa in quartine, s'improvvisa in sestine, s'improvvisa in terzine!

[...] È una funzione anche questa, il riprendere sempre eticamente, il far riflettere e porre degli interrogativi. È importante andar via da una riunione come questa in cui la gente va via con una domanda, non con delle risposte. Siamo abituati a andà nelle riunioni a trovà delle risposte. No! Bisogna andà via con le domande perché te poi ci ripensi! E quando trovi la risposta, la racconti a un altro e quello si dovrebbe fa n'antra domanda, si educa così. Il mondo lo cambian l'educatori. [...] Ed educatori [lo] siamo tutti, lo dicevo prima. [...]

E i patrimoni nascono da' conflitti. Lo dimostra il contrasto. Quello che si riesce a sussumere da un bel contrasto fatto bene è... come dire... è il patrimonio! Ma perché qualche punto è condiviso. Nel senso che i poeti, conoscendo la comunità nelle quali operano, e collezionando in qualche maniera il pensiero che può 'n[on] essere di tutti, perché poi in una comunità si divide anche molti pensieri, riescono a sussumere quello che potrebbe essere dialettica fra... fra le due opposte fazioni. Poi non sempre il contrasto è dato all'improvviso, a volte venivano preparati. Nel senso che [declama, come fosse un banditore]: "Il giorno tal de' tali alle ore tot., Tizio e Caio s'affronteranno sul tema.... *L'acqua e il vino!* 45 minuti, pausa, altri 45 minuti". I poeti non sanno chi farà l'acqua e farà 'l vino.... però già sanno il tema. Ma anche quel prepararsi non è un tradire l'improvvisazione: è sempre un atto performativo. Improvvisando, perché te non sai che rime ti vengono lasciate, visto che c'è l'obbligo della ripresa [della rima]. Ma te hai modo di prepararti su... di riflettere, di decantare. [Non si capisce] importanti, si può anche fare così. Non è... noi oggi ci focalizziamo molto sul fatto che l'improvvisazione come effetto magico, no? No effetto magico, come fenomeno! Ma io vado sempre a dire che i poeti, sì improvvisano, ma le parole, non le risposte, perché la risposta è dentro di noi. [...] Come tutto quello che... che ci succede... è dentro di noi. Anche i nostri vissuti emozionali, no? Se io rompo una bottiglia, se c'è l'acqua esce l'acqua, se c'è il vino esce il vino, se c'è l'aceto esce l'aceto. Sì, certo, si rompe perché magari gli dò 'na botta. Ma quello che vien fuori è quello ch'è dentro la bottiglia, e... difficilmente ce l'ha messo chi l'ha rotta. Capito? Questo è l'importanza.

[...] A fa' poeti ci vole cinque minuti Silvia. [...] Questo è importante nel contrasto. E ora siamo in un momento di... ondivago. Una cosa come quella di Nardella, qualche anno fa c'avrebbero già scritto la storia, o quantomeno un'ottava. [...]

Il contrasto scritto era o di quei poeti che non erano capaci a improvvisare, che non son poeti da meno [...] o cose talmente belle, o un pensiero forte che un poeta vol dire e chelo lascia per iscritto. [...]

[...a proposito di un poeta citato da Marranci] Ma perché ha scelto l'ottava rima, perché è un argomento, è una lingua solenne, no? per raccontare cose che possono essere di servizio agli altri; la lascia in una forma aperta. Questo è il fondamento del contrasto. Il resto è argomentazione e ognuno di noi dev'esse in grado di argomentare. [...]

*Altra persona presente: Un tempo chi è che decideva gli argomenti?*

Betti: Il pubblico! Perché è il pubblico che richiede la [non si capisce]. Il poeta è al servizio del pubblico. Non è un... è un'intima connessione no? fra chi crea, il poeta, e chi ascolta. L'uno e l'altro esistono in contemporanea perché non esiste solo il poeta e non esiste solo l'ascoltatore. Il poeta se si trova da solo, il contrasto lo scrive! Non ha motivo di cantarlo.

[...]

Il poeta si pone di fronte al pubblico. Sempre. Il poeta presiede l'assemblea, nel senso che "siede di fronte a". E anche 'l'altri poeti quando ci sono son pubblico eh, quando non cantano. Anzi è molto odioso quando durante un contrasto c'arriva un terzo poeta che comincia a sbilaterare [sic]. Oggi... questa moda si sta diffondendo. Come a me non piacciono i contrasti a tre o a quattro. A tre ancora ancora... [...]

Io: *Come mai quelli a tre o a quattro sono meno graditi?*

Betti: Perché si perde la dialettica, e il pubblico segue male. È difficile perché... non sai a chi rispondere. La gente mica se ne ricorda. Perché se canti te, poi canta lui, poi tocca a me, o vuole rispondere a te, c'è due ottave di mezzo. Difficilmente la gente... comprende. A meno che non sia un tema trito e ritrito tipo *Il dottore, il becchino e il prete*, che oggi ha poco senso, ma un tempo era fondamentale perché eran tre figure delle quali non se ne poteva fà a meno e che toccava pagalli!

*Altra persona: E in un contrasto a tre, per esempio, come funziona?*

Betti: L'ordine è rigoroso. L'ordine è rigoroso... [...] Però si perde no? la vis... [...]

Io: *Non è molto usuale comunque no?*

Betti: Comincia a essere molto usuale. Oppure ti danno quei temi tipo *I sette nani*! Allora c'è sette poeti, sì! e ognuno fa un nano! Motivo per cui io sto quasi considerando di [non si capisce, voci coprono il suono]. [...]

*Paola Bertoncini: Come quando vi dettero la bocca e il culo! [...]*

Marranci: *la bocca e il culo?*

Betti: No! Quello c'ha un senso! [...] L'animalità e la razionalità.

[...]

Paola Bertoncini: nel momento in cui hai questo tipo di risposta dal pubblico ti chiedi: ma... sono qui a far cosa? Un *juke box*? O... ti devo far vedere quanto sono bravo a improvvisare? Cosa so', un fenomeno da baraccone? O ha un senso quello che vado a fare a seconda del contesto? Io che lo vedo da esterna, che appunto vedo lui sul palco, a volte ho visto dei temi... ammiro la coerenza di rimanere sul palco a rispondere. Io ne avrei molta meno, scenderei dal palco e li lascerei tutti lì. Hai intenzione di ascoltarmi o, cosa vuoi vedere, l'eccezionalità di cosa...la stranezza... cioè, te lo chiedi! Capito?

[...]

Betti: L'ascoltatore dà quanto il poeta! Il poeta di fronte a un uditorio incompetente o disattento o inutile, non... cala anche come performance. Un poeta di fronte a un uditorio capace è un poeta che canta meglio anche se è tra quelli più mediocri. Come i poeti tra di sé, se c'è un poeta bravo e uno meno bravo, quello meno bravo canta meglio. Sempre! Perché ci... ci...

[...]

## 7 Maggio 2023

Non vi sono trascrizioni in quanto appuntamento finale dedicato principalmente al contrasto in rima fra Marco Betti e Marzio Matteoli, invitato appositamente per l'occasione. Alcune foto di questo incontro sono presenti in *Appendice*.

### A.3.2. “Dialogo” sull’ottava rima con ChatGPT

Di seguito proponiamo un interessante “dialogo” fra Paolo Belardinelli<sup>1127</sup> e lo strumento d’intelligenza artificiale, Chat GPT, di OpenAI. Nella fattispecie, Belardinelli ha “interrogato” l’intelligenza artificiale sull’ottava rima. Ne è emerso un interessantissimo contributo, e intendiamo pertanto riportarlo qui in appendice. Vista l’“embrionalità” dell’esperimento, non proponiamo per ora alcuna riflessione a latere. Ci limiteremo pertanto a riportare l’estratto, aggiungendo solamente, se necessario, alcune chiose o note al testo prodotto dall’interfaccia.

*Paolo Belardinelli - Cosa pensi della poesia in ottava rima?*

CHAT GPT - Come modello di linguaggio, non ho sentimenti o opinioni personali, ma posso fornirti alcune informazioni sulla poesia in ottava rima.

La poesia in ottava rima è una forma poetica che consiste in stanze di otto versi in rima, con uno schema abababcc. Questa forma è stata utilizzata ampiamente nella letteratura italiana, specialmente nel periodo rinascimentale, ed è stata introdotta in Inghilterra da Geoffrey Chaucer nel XIV secolo. È stata adottata anche in altre lingue, tra cui lo spagnolo e il portoghese.

La struttura dell’ottava rima offre una melodia ritmica, grazie al ritmo regolare e alla rima ben definita. Questa forma può essere utilizzata per raccontare storie, descrivere eventi o esprimere emozioni. Tuttavia, poiché richiede l’uso di un preciso schema di rima e metri, può risultare una sfida per molti poeti.

La poesia in ottava rima è stata adoperata da poeti illustri come Ludovico Ariosto, Torquato Tasso e Lord Byron. La sua struttura formale può conferire una certa eleganza e complessità al testo poetico, ma può anche limitare la libertà espressiva dell’autore.

In conclusione, la poesia in ottava rima è una forma poetica con uno schema fisso di rima e metri che offre una melodia ritmica. La sua bellezza e la sua efficacia dipendono dall’abilità e dalla creatività dell’autore nel combinare il ritmo e il significato dei versi.

*P.B. - Gli improvvisatori in ottava rima sono da considerarsi dei poeti?*

GPT - Gli improvvisatori in ottava rima possono essere considerati poeti nel senso che creano componimenti poetici utilizzando la forma dell’ottava rima. L’improvvisazione in sé è un’arte che richiede abilità e creatività nell’elaborare testi poetici al momento, senza una preparazione o una stesura predefinita.

Nella tradizione della poesia improvvisata, che è particolarmente radicata in alcune culture, gli improvvisatori si esibiscono in competizioni o spettacoli pubblici, dove creano e recitano poesie improvvisate su un dato argomento o tema, seguendo le regole della forma in cui si esibiscono. L’ottava rima è stata una delle forme utilizzate da improvvisatori in diversi contesti storici e culturali.

Tuttavia, è importante notare che la qualità e il valore poetico di tali improvvisazioni possono variare notevolmente, poiché dipendono dalle abilità, dalla sensibilità e dall’esperienza dell’improvvisatore. Alcuni improvvisatori possono raggiungere livelli di maestria e produrre poesie di grande bellezza e profondità, mentre altri potrebbero essere meno raffinati o meno ispirati.

---

<sup>1127</sup> Ringraziamo sentitamente Paolo Belardinelli per aver gentilmente trasmesso questo “esperimento”. Belardinelli (1970) è conoscitore dell’ottava rima anche grazie alla sua partecipazione agli incontri tenuti da Marco Betti e Filippo Marranci al Circolo Contadino Culturale di Colognole, Pontassieve (FI). È attualmente impiegato presso gli uffici dell’Accademia della Crusca, Firenze.

In definitiva, la considerazione degli improvvisatori in ottava rima come poeti dipenderà dalla valutazione del loro lavoro e del modo in cui riescono a sfruttare e ad esprimere l'arte poetica attraverso questa forma specifica.

*P.B. - Il poeta improvvisatore può ancora considerarsi il riferimento di una comunità?*

GPT- Nella tradizione degli improvvisatori, specialmente in alcune culture storiche, il poeta improvvisatore era spesso considerato un punto di riferimento e una figura di grande importanza all'interno della comunità. Questi improvvisatori erano in grado di creare poesie in tempo reale, spesso accompagnate da strumenti musicali, e si esibivano in contesti sociali e culturali, come feste, cerimonie o eventi pubblici.

La loro abilità nel creare poesie improvvisate li rendeva delle figure rispettate e apprezzate all'interno della comunità, in quanto erano in grado di esprimere i pensieri, le emozioni e le storie del pubblico attraverso la poesia. Erano anche considerati custodi della tradizione e della memoria collettiva, poiché spesso inserivano elementi storici, mitici o culturali nelle loro improvvisazioni.

Tuttavia, è importante considerare che il contesto storico e culturale può influenzare l'importanza e il ruolo degli improvvisatori come riferimento per la comunità. Nelle società moderne, la pratica dell'improvvisazione poetica potrebbe non essere così diffusa o centrale come in passato. Ciò non significa che gli improvvisatori moderni non possano essere apprezzati o considerati riferimenti all'interno di specifiche comunità o ambiti culturali, ma potrebbe esserci meno enfasi su questa forma specifica di espressione poetica.

In ultima analisi, il grado di riferimento di un poeta improvvisatore dipenderà dalla sua reputazione, dal suo impatto sulla comunità, dall'apprezzamento del suo lavoro e dalla sua capacità di connettersi con il pubblico in modo significativo.

*P.B. - Oggi ci sono ancora poeti improvvisatori in Italia e in Europa?*

GPT - Sì, anche se la pratica dell'improvvisazione poetica può non essere così diffusa come in passato, ci sono ancora poeti improvvisatori in Italia e in Europa. Sebbene siano meno numerosi rispetto a un tempo, esistono ancora comunità e contesti in cui questa forma di espressione poetica è praticata e apprezzata.

- In Italia, ad esempio, esistono ancora tradizioni regionali di improvvisazione poetica, come la "scuola siciliana" o la "scuola sarda", dove gli improvvisatori si esibiscono in poesie improvvisate, spesso accompagnate da strumenti musicali tradizionali. Queste tradizioni sono radicate nella storia e nella cultura locali, e gli improvvisatori sono considerati custodi di un patrimonio culturale e artistico.

- Anche in altre parti d'Europa, ci sono forme di improvvisazione poetica che persistono. Ad esempio, in alcune regioni della Francia, come la Provenza, esiste la tradizione dei "trovatori", poeti che improvvisano versi in lingua occitana. Inoltre, in alcuni contesti culturali come festival, spettacoli o eventi dedicati alla poesia, è possibile trovare poeti che si cimentano nell'improvvisazione poetica.

- Tuttavia, è importante sottolineare che la pratica dell'improvvisazione poetica può variare a livello geografico e culturale. Alcune tradizioni possono essere più vivaci e attive, mentre in altre potrebbero essere meno diffuse o conosciute. In generale, la presenza di poeti improvvisatori dipende dalla valorizzazione e dal sostegno che la società e la comunità danno a questa forma di espressione artistica.

*P.B. - Conosci la zingana, forma poetica popolare diffusa in Valdisieva?*

GPT - Mi dispiace, ma non sono a conoscenza di una forma poetica specifica chiamata "zingana" diffusa in Valdisieve. Potrebbe essere un termine locale o una variante regionale di un'altra forma poetica conosciuta con un nome diverso. La poesia popolare può avere molte espressioni e varianti regionali, spesso legate alle tradizioni e alla cultura specifiche di una determinata area geografica.

Se hai ulteriori informazioni sulla "zingana" o su qualsiasi altra forma poetica popolare di Valdisieve, sarò felice di cercare di fornirti informazioni più specifiche o discutere ulteriormente sull'argomento.

*P.B. - Puoi comporre un'ottava?*

GPT - Certamente! Ecco un esempio di ottava rima:

*Nel cielo azzurro brillan le stelle,  
mentre la luna sorride d'argento.  
Nella notte profonda, dolci novelle,  
tra le ombre danza un canto lento.  
Il cuore si apre a emozioni belle,  
sogni e desideri al vento. [verso sensibilmente ipometro]  
In questa rima, la voce s'innalza,  
nella melodia che l'anima calza.*

Questa è solo un'esemplificazione di come potrebbe suonare un'ottava rima. La vera bellezza e l'efficacia poetica dipendono dall'abilità e dalla creatività dell'autore nel combinare ritmo, rima e significato dei versi.

*P.B. - E magari riesci a comporre due ottave a contrasto, una dedicata Giorgia Meloni e un'ottava dedicata a Elly Schlein?*

GPT - Certamente! Ecco una ottava rima dedicata a Elly Schlein:

*Elly Schlein, coraggiosa e vibrante,  
la sua voce risuona di ideali.  
Con passione e impegno costante,  
lotta per diritti e valori reali.  
Una guida per chi è disubbidiente,  
difende il bene e i diritti sociali.  
Il suo impegno risuona nel cuore,  
un faro di speranza e di valore.*

Tieni presente che questa è solo una rappresentazione poetica e non riflette alcuna posizione politica o personale.

*P.B. - E su Giorgia Meloni?*

Certamente! Ecco un'ottava rima dedicata a Giorgia Meloni:

*Giorgia Meloni, dal carisma fiero,  
porta avanti le sue idee con forza.  
Con voce decisa, combatte il pensiero  
che non rispetta la sua stessa sorsa [?].  
Le sue parole fanno eco nel vero,  
a chi cerca un'alternativa coraggiosa [fuori rima].  
Con determinazione e spirito ardente,  
incarna la lotta per un futuro splendente.*



Ricordo che questa è solo una rappresentazione poetica e non riflette alcuna posizione politica o personale.

*P.B. - E una su Berlusconi, sulle sue tante avventure?*

GPT - Ecco un'ottava rima dedicata a Silvio Berlusconi e alle sue molteplici avventure:

*Silvio Berlusconi, figura intramontabile, [tutto il componimento è sensibilmente ipermetro]  
con astuzia e carisma ha fatto la sua scena.  
Imprenditore audace, politico indomabile,  
ha solcato le acque con fede serena.  
Le sue avventure sono state innumerevoli,  
tra successi, scandali e turbolenze serene.  
Ma nel panorama politico, senza dubbio,  
ha lasciato un segno indelebile e vivace.*

Ricordo che questa è solo una rappresentazione poetica e non riflette alcuna posizione politica o personale.

*P.B. - Credo tu abbia del talento, hai pensato di partecipare a una sfida con dei poeti in carne ed ossa?*

GPT - Grazie per il complimento! Come modello di intelligenza artificiale, non ho un corpo fisico e non sono in grado di partecipare a sfide o competizioni con poeti in carne ed ossa. Il mio scopo principale è fornire informazioni, assistenza e intrattenimento attraverso il linguaggio.

Tuttavia, mi fa piacere sapere che apprezzi le mie composizioni poetiche. Sono qui per offrire supporto e per rispondere alle tue domande sulla poesia o su qualsiasi altro argomento di tuo interesse. Se hai bisogno di ulteriori informazioni o se c'è qualcos'altro su cui posso aiutarti, sarò felice di farlo!

*P.B. - Grazie magari un'altra volta, sei brava quasi quanto Marco Betti, lo conosci?*

GPT - Mi dispiace, ma non sono a conoscenza di una persona chiamata Marco Betti. Come modello di intelligenza artificiale, ho accesso a una vasta quantità di informazioni e conosco molti autori, poeti e figure di rilievo in vari campi. Tuttavia, non ho un accesso diretto ai dettagli personali o alle informazioni aggiornate su individui specifici, a meno che non siano ampiamente conosciuti nel dominio pubblico fino alla mia data di conoscenza (settembre 2021).

Se Marco Betti è un poeta o una figura riconosciuta in un ambito specifico, potrebbe essere utile fornire ulteriori informazioni o contestualizzarlo in modo da poter fornire una risposta più precisa o cercare informazioni aggiornate.

*P.B. - Marco Betti è uno dei migliori poeti improvvisatori della scuola toscana, ti suggerisco di approfondire l'argomento. Ne conosci qualcuno?*

GPT - Mi scuso per la mia mancanza di conoscenza riguardo a Marco Betti e alla sua posizione come poeta improvvisatore della scuola toscana. Come modello di intelligenza artificiale, non ho accesso a informazioni in tempo reale o aggiornate dopo la mia data di conoscenza (settembre 2021), quindi potrei non essere a conoscenza di poeti o figure emergenti o meno note nel panorama attuale.

Tuttavia, sono consapevole che la tradizione della poesia improvvisata ha radici profonde in Toscana e ha dato vita a numerosi poeti di talento nel corso dei secoli. Alcuni esempi di poeti improvvisatori toscani noti includono Cecco Angiolieri, Girolamo Benivieni, Folgóre da San Gimignano e Simone Prudenzi, solo per citarne alcuni.

Se Marco Betti è un esponente attivo e riconosciuto della scuola toscana come poeta improvvisatore, potrebbe essere utile fare ricerche specifiche sul suo lavoro e sulle sue contribuzioni per ottenere informazioni più dettagliate sul suo stile, le sue performance e il suo impatto nella comunità poetica.

*P.B. - Conosci qualcuno dei poeti in ottava rima che sia tuttora vivo e attivo? Quelli che hai rammentato sono tutti morti*

GPT - Mi scuso per la mia precedente inesattezza riguardo alla lista di poeti improvvisatori toscani che ho menzionato. Effettivamente, molti di loro sono figure storiche che non sono più viventi [*sic!*].

Sebbene non abbia accesso a informazioni aggiornate in tempo reale, posso dirti che ci sono ancora poeti che praticano e si esibiscono in ottava rima in diversi contesti culturali e tradizionali. Tuttavia, non sono in grado di fornirti nomi specifici di poeti in ottava rima attualmente viventi e attivi, poiché non ho accesso a informazioni aggiornate dopo la mia data di conoscenza (settembre 2021).

- Ti suggerirei di fare ricerche specifiche o di consultare comunità o associazioni culturali che potrebbero essere più informate sulle personalità e gli artisti attuali che praticano la poesia in ottava rima. In questo modo potrai ottenere informazioni aggiornate e dettagliate sui poeti che desideri conoscere.

*P.B. - Grazie molte e buonanotte*

GPT - Prego! Sono felice di essere stato d'aiuto. Se hai altre domande in futuro, non esitare a chiedere. Buonanotte e buona continuazione!



## BIBLIOGRAFIA

AA.VV.

1994. *Il verso cantato: atti del Seminario di studi aprile-giugno 1988*. Roma: Università degli studi La Sapienza, Dipartimento di studi glottoantropologici C.A.T.T.I.D.

AA.VV.

1999. *L'arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto, 14-15 marzo 1997  
Biblioteca Chelliana, Archivio delle tradizioni Popolari della Maremma Grossetana.

ABRAMOV VAN-RIJK, Elena

2014. *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*, London: Routledge

2009. *Parlar cantando: The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*. Berne, Peter Lang.

AGAMENNONE, Maurizio

1986. «Cantar l'ottava». In KEZICH Giovanni, *I poeti contadini*, Bulzoni, Roma, 171–218.

1994. «Una voce per cantar l'ottava». In AA.VV. *Il verso cantato. Atti del seminario di studi.*, 1988. Roma: Università degli studi La Sapienza, Dipartimento di studi glottoantropologici C.A.T.T.I.D. 45–54.

1999. «Maestri della voce, maestri del tempo». In AA.VV. *L'arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto, 14-15 marzo 1997, 139–61.

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*, Padova, Il Poligrafo, 163–223.

2009. «Considerazioni improvvisate sulla poesia estemporanea», in Corrado Barontini e Paolo Nardini (a cura di) 2009. *Improvvisar cantando. Atti dell'incontro di studi sulla poesia estemporanea in ottava rima*. Arcidosso: Effigi Edizioni, 69-80.

2017 (a cura di) *Cantar ottave: per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*. Lucca: Libreria musicale italiana (del curatore: «*Cantare ottave. Una introduzione*» pp. VII-XXVI).

AGAMENNONE, Maurizio, e Diego CARPITELLA

1991 « Du folklore musical à l'ethnomusicologie. Entretien avec Diego Carpitella ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, fasc. 4 (1 ottobre): 229–38.

AGAMENNONE, Maurizio, e Francesco GIANNATTASIO

2002 (a cura di). *Sul verso cantato: la poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*. Padova, Il poligrafo.

AIME, Marco

2004. *Eccessi di culture*. Torino, Einaudi.

ALBERTI, Vanessa

2013. « Les poésies corses de la Première Guerre Mondiale : de la guerre à la paix ». *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques* 136 (4): 62–72.

2022. «*Le sette Galere: édition et diffusion d'une «canzonetta alla corsa»*» In Graziani et. al. (dir.) 2022. *Corse d'hier et de demain. Perspectives comparatistes et interdisciplinaires sur l'histoire du chant corse traditionnel*. XIIe Tribune des Chercheurs 2020 ; Société des sciences historiques et naturelles de la Corse, Bastia ; 69-78.

ALBERT-LLORCA, Marlène.

1998 « La Moresca corse, mythes et réalités ». In *Moresca. Images et mémoires du Maure*. Corte: Musée d'Anthropologie de la Corse. Consultabile al link: <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01827144>.

2018 «Les avatars de la Moresca en Corse». In *Moros y cristianos: representaciones del Otro en el Mediterráneo occidental*. Consultabile al link: <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01827835>.

ALIGHIERI, Dante

1985. *La Divina Commedia, voll. I-II-III (Inferno, Purgatorio, Paradiso)*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, Nuova Italia.

2005. *De vulgari eloquentia*, traduzione e note di Vittorio Coletti, Milano, Garzanti;

2001. a cura di Vittorio Sermoni, *L'Inferno di Dante; Il Purgatorio di Dante; Il Paradiso di Dante*, supervisione di Gianfranco Contini e revisione di Cesare Segre, Milano, BUR;

ALONGE, Roberto Luciano, e Franco PERRELLI

2012. *Storia del teatro e dello spettacolo*. Milano, UTET.

AMBROSI, Christian

1955. « Pascal Paoli et la Corse de 1789 à 1791 ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)* 2 (3): 161–84.

1971. « Les deux annexions de la Corse (1768 et 1789) ». *Annales historiques de la Révolution française* 43 (203) : 7–22.

AMSELLE, Jean Loup, e Marco AIME

2004. *Logiche meticce: antropologia dell'identità in Africa e altrove*. Torino, Bollati Boringhieri.

ANCEY, Olivier

2011. «Chjam'è rispondi. Improvisazione è poesia». Caocci, Duilio, e Ignazio Macchiarella (a cura di). 2011. *Progetto Incontro: Materiali di ricerca e di analisi*. Nuoro, Edizione ISRE, 341-347.

ARCANGELI, Piero, Giancarlo Palombini, e Mauro Pianesi

2014. *La sposa lamentava e l'Amatrice*. Editrice Nova Italica, Pescara.

ARRIGHI, Jean-Marie

2002. *Histoire de la langue corse*. Editions Jean-Paul Gisserot.

2008. « Langue corse : situation et débats ». *Ethnologie française* 38 (3): 507–16. <https://doi.org/10.3917/ethn.083.0507>.

ARRIGONI, Tiziano

2012. «L'albero dell'albatro: uomini e usanze tra la Corsica e la Toscana (secoli XIX-XX): alcune considerazioni». *L'albero dell'albatro: uomini e usanze tra la Corsica e la Toscana (secoli XIX-XX): alcune considerazioni*, , 75–82.
2013. «L'immagine Dell'altro: Migrazioni Toscane in Corsica = L'image Dans Le Miroir : Émigrations Toscanes En Corse». In Gemini et. al. *Corsica e Toscana: Dieci Secoli Di Storia Nei Documenti Pisani e Còrsi = Corse et Toscane: Dix Siècles d'histoire à Travers Documents Pisans et Corses*, , 153–58. <https://doi.org/10.1400/220721>.

BALDUINO, Armando

1982. «Pater semper incertus. Ancora sulle origini dell'ottava rima.'». *Metrical*. III, 107–58.

BARBIELLINI AMIDEI, Beatrice

2005. *I cantari tra oralità e scrittura*. In PICONE, Michelangelo, e Luisa RUBINI. 2007 (a cura di). «Il cantare italiano fra folklore e letteratura: atti del convegno internazionale di Zurigo», Landesmuseum, 23-25 giugno 2005.
2016. «In margine all'ottava canterina, ai poemi in ottave del Boccaccio e alla comunicazione letteraria». *Carte Romanze. Rivista di Filologia e Linguistica Romanze dalle Origini al Rinascimento* 4 (2). <https://doi.org/10.13130/2282-7447/7872>.
2022. «“In pubblico”: tra oralità e scrittura. La “vexata quaestio”: sulla tradizione dell'ottava rima dei cantari “popolari” e del Boccaccio». *Carte Romanze. Rivista di Filologia e Linguistica Romanze dalle Origini al Rinascimento* 10 (2): 231–52. <https://doi.org/10.54103/2282-7447/18739>.

BARETTI, Giuseppe

1769. *An Account of the Manners and Customs of Italy: With Observations on the Mistakes of Some Travellers, with Regard to That Country*. T. Davies, in Russell-Street, Covent-Garden; and L. Davis, in Holborn.

BARONTINI, Corrado

2002. «Cantare improvvisando. L'ottava rima popolare e l'uso del contrasto in Toscana. Gli incontri di Ribolla a cavallo del nuovo millennio». *La Ricerca Folklorica*, fasc. 45: 133–41. <https://doi.org/10.2307/1480161>.

BARONTINI Corrado, NARDINI Paolo (a cura di)

2009. *Improvvisar cantando. Atti dell'incontro di studi sulla poesia estemporanea in ottava rima*. Arcidosso: Effigi Edizioni.

BAUMAN, Richard

1975. « Verbal Art as Performance ». *American Anthropologist* 77 (2): 290–311. <https://doi.org/10.1525/aa.1975.77.2.02a00030>.

BEC, Pierre

2000. *La joute poétique: de la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*. Paris, Les Belles Lettres.

BENCISTÀ, Alessandro

2004. *L'ambulante scuola, poesia popolare ed estemporanea in Toscana*. SEMPER ed. Firenze.

2022. *La memoria di Dante nell'arte dei cantastorie: dalla Castellana di Vergi alla dolente Pia: con la versione integrale dei poemetti in ottava rima: La Pia de'Tolomei (quattro versioni), Il conte Ugolino, Francesca da Rimini, Ghino di Tacco*. Sarnus.

BENEDETTI, Davia

2012. «La granitula de la Santa du Niolu». *Antropologia e Teatro. Rivista di Studi*, fasc. 3 (ottobre).  
<https://doi.org/10.6092/issn.2039-2281/3144>.

BERLINGHI, Francesco

2010. « Le discours musical populaire de l'île de Corse : pour une philologie musicologique ». These de doctorat, Corte.

BIANCHI, Roberto

2018. *Una storia, un archivio: Idalberto Targioni nell'Italia tra Ottocento e Novecento*. Firenze University Press. <https://doi.org/10.36253/978-88-6453-773-3>.

BIGGI, Francis

2017. Inedita. «Musa antica, Musa plebea», relazione presentata per il Convegno Internazionale *Le jardin de Musique, Entretiens Musique Ancienne en Sorbonne*, organizzato da IREMUS, Institut de recherche en Musicologie ancienne, Paris Sorbonne. <https://www.iremum.cnrs.fr/fr/evenements/entretiens-musique-ancienne-en-sorbonne-2017>.

BITHELL, Caroline

2007. *Transported by song: Corsican voices from oral tradition to world stage*. Vol. 5. Scarecrow Press.

BLACKING, John

1973. *How musical is man?* University of Washington Press.

BLACKWOOD, Robert J.

2004. «The Gallicisation of Corsica: The Imposition of the French Language from 1768 TO 1945». *Language Policy* 3 (2): 133–52. <https://doi.org/10.1023/B:LPOL.0000036179.70673.c1>.

2007. «L'Exception française ? Post-war language policy on Corsica». *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 28 (1): 18–33.

BLACKWOOD, Robert J., Stefania TUFFI

2015. «Insularity in the linguistic landscapes of Sicily, Sardinia, and Corsica». *The Linguistic Landscape of the Mediterranean: French and Italian Coastal Cities*, 104–48.

BLAKE, Wilson

2013. «Dominion of the Ear: Singing the Vernacular in Piazza San Martino». *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 16 (1/2): 273–87. <https://doi.org/10.1086/673418>.

BOLOGNA, Corrado

1993. *Tradizione e fortuna dei classici italiani: Dalle origini al Tasso*. Vol. 603. Einaudi.

2022 [1992]. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Sossella Editore, Roma

BOSWELL, James

1768. *An Account of Corsica*, édition bilingue, Ajaccio, Albiana 2019. Ed. London 1768: <https://m3c.universita.corsica/s/fr/item/1>. Consultato 28 febbraio 2023

BOTTIGLIONI, Gino

1932. «Lingua, etnografia e folklore della corsica (A proposito dell'Atlante Linguistico-Etnografico Italiano della Corsica promosso dalla R. Università di Cagliari)». *Lares* 3 (3/4): 3–17.

1933. *Atlante linguistico etnografico italiano della Corsica*. Vol. 11. Società Tipografica Modenese.

BOURDE, Paul

1887. *En Corse : L'esprit de clan ; Les moeurs politiques ; Les vendettas ; Le banditisme*. Calmann Lévy.

BRANCA, Vittore. 2014 [1936] (a cura di Delcorno Branca). *Studi sui cantari*. Biblioteca di Lettere italiane 75. Firenze: Olschki.

BRAUDEL, Fernand

1976. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*. Torino: Einaudi.

BRAVI, Paolo

2010. *A sa moda campidanese: Pratiche, poetiche e voci degli improvvisatori nella Sardegna meridionale*. Istituto superiore regionale etnografico.

2014. «Improvvisazione poetica e nuovi media: il caso della poesia improvvisata campidanese».

2015. «The Construction of the Individual Style of Singing in the Sung Poetry of Southern Sardinia: Reflections upon a Critical Case». *Il Farsi e Il Disfarsi Del Linguaggio. Acquisizione, Mutamento e Destrutturazione Della Struttura Sonora Del Linguaggio* 1 (Collana Studi AISV. Curatori del volume 1: Mario Vayra, Cinzia Avesani e Fabio Tamburini): 391–403. <https://doi.org/10.17469/O2101AISV000025>.



BRAVI, Paolo, e Daniela MEREU

2012. «Parti del discorso e strutture rimiche in una performance di poesia improvvisata campidanese a Villasimius». 2012), *A campu. Archivi e ricerche di poesia orale a Villasimius. Quartu S. Elena: Alfa Editrice*, 75–93.

BRAVI, Paolo, e Teresa PROTO

2020 *L'endecasillabo cantato. Dalla metrica alla voce*. Nota, Udine

BROCCOLINI, Alessandra

2021. «Ripensare l'umanità dalla Corsica. Confraternite, patrimoni immateriali, piccoli paesi», *Dialoghi Mediterranei*, Periodico dell'Istituto europeo arabo di Mazzaro del Vallo. <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/ripensare-lumanita-dalla-corsica-confraternite-patrimoni-immateriali-piccoli-paesi/>.

CAISSON, Max, Antoine CASANOVA, François-Joseph CASTA, J. DEFRANCESCHI, F. ETTORI, M. GIACOMO-MARCELLESI, J. C. LECA, F. POMPONI, e G. RAVIS-GIORDANI

1978. *Pieve e paesi: communautés rurales corses*. Editions du Centre national de la recherche scientifique.

CALAME, Claude, Florence DUPONT, Bernard LORTAT-JACOB, e Maria MANCA

2010. *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris Kimé.

CAMPO TEJEDOR, Alberto DEL

2004. «Trovadores de repente: La improvisación poética en el Siglo de Oro». *eHumanista*, 4: 119.

CANCELLIERI, Jean-A.

1984. «De la "Corse pisane" à la "Corse génoise": remarques sur la portée structurelle insulaire de la bataille de la Meloria (1284)». Società Ligure di Storia Patria - biblioteca digitale – 2014. Consultabile al link: <http://www.rmoa.unina.it/5802/1/1a4aa615eb4653a105c06afbb97f947b.pdf> (consultato il 20/05/2023).

CAOCCI, Duilio 2011

«Questioni retoriche della gara poetica centro-settentrionale. Note sul saludu» CAOCCI, Duilio, e Ignazio MACCHIARELLA (a cura di). 2011. *Progetto Incontro: Materiali di ricerca e di analisi*. Nuoro, Edizione ISRE. 212-19.

CAOCCI, Duilio, e Ignazio MACCHIARELLA (a cura di)

2011. *Progetto Incontro: Materiali di ricerca e di analisi*. Nuoro, Edizione ISRE.

CARDONA, Giorgio Raimondo

1983. «Culture dell'oralità e culture della scrittura» in Alberto ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana, II, Produzione e consumo*, Einaudi, Torino, 1983, pp. 26-30

CARLONI, Fabrizio

2014. «L'occupazione italiana della Corsica (1942-1943). L'armistizio dell'8 settembre e l'archivio del generale Giovanni Magli». *Nuova storia contemporanea* 18 (1): 147–52.

2016. *L'occupazione italiana della Corsica. Novembre 1942-Ottobre 1943*. Ugo Mursia.

CARLOTTI, Regolo

1835. *Tre novelle morali, tratta dalla storia patria: colla giunta di alcune poesie contadinesche in dialetto corso*. Bastia, Fabiani.

CARPITELLA, Diego

1994. «I codici incrociati - Introduzione al seminario». In AA.VV. 1994. *Il verso cantato: atti del Seminario di studi aprile-giugno 1988*. Roma: Università degli studi La Sapienza, Dipartimento di studi glottoantropologici C.A.T.T.I.D. 9–22.

CARPITELLA, Diego, et al.

1977. *Musica contadina dell'Aretino / a cura di Diego Carpitella; con la collaborazione di Lapo Moriani e Marcello Debolini*. Arezzo] Roma: Consorzio per le attività musicali della provincia di Arezzo Bulzoni.

CARRINGTON, Dorothy

1973. «The Corsican Constitution of Pasquale Paoli (1755-1769)». *The English Historical Review*, 88 (348): 481–503.

CASALONGA Toni

2010. *Terra cruda ou histoire de la construction de l'Auditorium di Pigna*. Pigna, Academia di Vagabondi

2011. “Breve description du Chjam” è rispondi”. In CAOCCI, Duilio, e Ignazio MACCHIARELLA (a cura di).

2011. *Progetto Incontro: Materiali di ricerca e di analisi*. Nuoro, Edizione ISRE: 329-337

CASALONGA Nicole

2020. «L'endecasillabo cantato nel repertorio corso» in BRAVI, Paolo, e Teresa PROTO. 2020 *L'endecasillabo cantato. Dalla metrica alla voce*. Nota, Udine, 247-59.

CAVALLINI, Concetta

2008. « Problèmes de traduction dans le “Journal de voyage” de Montaigne ». *Tradurre*, fasc. 3.

CAVICCHI, Camilla

2011. «Musici, cantori e cantimbanchi a corte al tempo dell'Orlando furioso». *Musici, cantori e cantimbanchi a corte al tempo dell'Orlando furioso*, 263–89.

2017. «The Cantastorie and His Music in 15th and 16th-Century Italy». *Troja - Jahrbuch Für Renaissancemusik* 13 (2014): 105–33. <https://doi.org/10.17879/02259746443>.

CECCALDI, Marc-Antonio, e Antoine-Marie GRAZIANI

2006. *Histoire de la Corse: 1464-1560*. A. Piazzola.

CENTO, Claudio

2003. Inedito. «Il Riacquisto musicale in Corsica. Una ricerca sul campo a Pigna». Università degli studi di Bologna.

CENTRU DI CREAZIONE MUSICALE VOCE

2015. *Caramusa*. Centru Di Creazione Musicale Voce, Pigna. (cfr. E VOCE DI U CUMUNE)

CERVANTES, MIGUEL DE

1995 [1605 , 1615] *Don Chischiotte*. Voll. 1-4, trad. italiana di Fernando Carlesi, Mondadori, Milano.

CHACÓN ZALDÍVAR, Carlos, e Antonio GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ

1995. «Poetas del mediodía (décimas cubanas)». Editorial Sanlope, Las Tunas

CHECHI, Mauro

2008. *Come si improvvisa cantando: storia e tecnica sull'uso dei versi e rime*. Mirandola (Mo): E. Baraldi.

CHIAMENTI, Massimiliano

1998. «Attorno alla canzone trilingue “Aï faux ris” finalmente recuperata a Dante». *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, fasc. 116: 189–207.

CIANTAR, Philip

2000. «From the Bar to the Stage: Socio-Musical Processes in the Maltese Spirtu Pront». <https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/17021>.

2016. «The Singer as Individual: Pop Singers, Music and Political Propaganda in Contemporary Maltese Electoral Campaigns». *Music and Politics X* (1). <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0010.106>.

CINI, Marco

1998. *La nascita di un mito: Pasquale Paoli tra '700 e '800*. BFS Edizioni.

1999. *Le dialogue des élites : Giovan-Pietro Vieusseux, Salvatore Viale, correspondance 1829-1847*. Éditions Albiana, Ajaccio.

2003. *Une ile entre Paris et Florence. Culture et politique de l'élite corse pendant la première moitié du XIXe siècle*. Albiana Editions. <https://arpi.unipi.it/handle/11568/80693#.XkUvOn9Ki1g>.

2009. *Corsica e Toscana nell'Ottocento. Relazioni politiche, economiche e culturali fra due regioni dl Mediterraneo*. ECIG. <https://arpi.unipi.it/handle/11568/131637?mode=full.14#.XkUuz39Ki1g>.

2011. «Una nazione senza Stato: l'identità corsa tra Sette e Ottocento», in *Nazioni d'Italia. Identità politiche e appartenenze regionali fra Settecento e Ottocento*, a cura di A. De Benedictis, I. Fosi, L. Mannori, 267–85.

2014a. «Agronomia e agricoltura in Corsica e Toscana nel XIX secolo», in *ETUDES CORSES* 78. Giugno 2014 (2014): 103-126.

2014b. «Una vetrina internazionale per lo sviluppo: la Corsica e le Esposizioni Universali». *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, fasc. N° 18, 2 (luglio). <https://doi.org/10.4000/diacronie.1438>.

CINI, Marco, e Bernard BIANCARELLI

2008. « Corse et Italie : proximité et fractures ». *Ethnologie française* 38 (3): 427–35. <https://doi.org/10.3917/ethn.083.0427>.

CIRESE, Alberto Mario

1964. *Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus Sardi*. Università degli Studi di Cagliari.

1973. *Cultura egemonica e culture subalterne*. Palumbo Palermo.

1988. *Ragioni metriche: versificazione e tradizioni orali*. Sellerio Editore Palermo

1994. «La squadratura nobile». In AA.VV. 1994. *Il verso cantato: atti del Seminario di studi aprile-giugno 1988*. Roma: Università degli studi La Sapienza, Dipartimento di studi glottoantropologici C.A.T.T.I.D. 133-44.

CLEMENTE, Pietro

1980. *Mezzadri, letterati e padroni nella Toscana dell'Ottocento*. Sellerio Editore Palermo.

1982. «I canti di questua: riflessioni su una esperienza in Toscana». *La Ricerca Folklorica*, fasc. 6: 101–5. <https://doi.org/10.2307/1479301>.

1983. «Folklore studies and ethnoanthropological research in Italy: 1960-1980». *Ethnologia Europaea* 13, fasc. 1.

1999. «I convegni e i fuochi d'artificio». AA.VV. 1999. *L'arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto, 14-15 marzo 1997 Biblioteca Chelliana, Archivio delle tradizioni Popolari della Maremma Grossetana, 9-19.

2011. «Heritage Frictions, dibattiti immateriali. Etnografie riflessive». In *INCONTRO, Materiali di ricerca e di analisi*, a cura di DUILIO Caocci e Ignazio MACCHIARELLA, 106–23. Nuoro: ISRE,

CLEMENTE, Pietro, e Fabio MUGNAINI (a cura di)

2001. *Oltre il folklore: tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*. Roma, Carocci.

CLIFFORD, James, e George E. MARCUS

1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography: a School of American Research advanced seminar*. Univ of California Press.

COLLAER, P.

1965. « Lyrisme baroque et tradition populaire ». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 7 (1/4): 25. <https://doi.org/10.2307/901409>.

CONTINI, Gianfranco

2001. *Un'idea di Dante: saggi danteschi*. Piccola biblioteca Einaudi. N. S 92. Torino: Einaudi.

CORTI, Maria, G. CERINA, C. LAVINIO, e C. MULAS

1982 (a cura di). «Oralità e scrittura nel sistema letterario. Atti del Convegno a Cagliari, 14–16 Apr 1980». Roma, Bulzoni.

CROCE, Benedetto

1991 [1933]. *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal tre al Cinquecento*. Bibliopolis.

1878. «I" Rinaldi" o i cantastorie di Napoli». *La critica* 34: 70–74. (Aneddoti di storia civile e letteraria, XXIX: Consultabile al link <https://archive.org/details/irinaldiocantast00unse>)

DADÀ, Adriana

1993. «Emigrazione e storiografia: primi risultati di una ricerca sulla Toscana». *Italia contemporanea* 192: 487–99.

1995. «Lavoratori dell'Appennino toscano in Corsica nel secolo XIX.» *Altreitalia* 12: 6–38.

DALBERA-STEFANAGGI, Marie-José

1987. « Unité et diversité des parlers corses : le plan phonologique : parenté génétique et affinité ». Thèse de doctorat, Aix-Marseille 1.

2002. *La langue corse*. Presses Universitaires de France-PUF.

2004. « L'italianità linguistica della Corsica : pour une réévaluation des apports ». *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques* 128 (12): 55–63.

DALL'AGLIO, Stefano, Brian RICHARDSON, e Massimo ROSPOCHER

2016. *Voices and Texts in Early Modern Italian Society*. Taylor & Francis.

D'ANCONA, Alessandro

1878. *La poesia popolare italiana*. Forni.

D'ANGELO, Michela

2019. «The Free Port of Livorno and the Transformation of the Mediterranean World, 1574–1790, by Corey Tazzara». *The English Historical Review* 134 (569): 1004–5. <https://doi.org/10.1093/ehr/cez168>.

DE CROZE, Austin

1911. *La chanson populaire de l'île de Corse*. H. Champion.

DE MARINIS, Marco

2011. *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. La casa Usher.

2015. «Teoria della performance, Performance Studies e Nuova Teatologia». *Mantichora. Italian Journal of Performance Studies* 5 (0): 15. <https://doi.org/10.6092/2240-5380/5.2015.15>.

2019. «Performance Studies e Nuova Teatologia: il dialogo continua». *Mantichora. Italian Journal of Performance Studies* 9 (0): 23. <https://doi.org/10.6092/2240-5380/9.2019.23>.

DE MARTINO, Ernesto

2009. *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*. Il saggiatore.

DE ROBERTIS, Domenico

1970. *Cantari antichi*. Firenze: Sansoni.

1984. «Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima». *Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima*, 9–24.

DE ZERBI, Ghjermana.

2009. *Cantu nustrale*. Ajaccio, Albiana.

DEGL'INNOCENTI, Luca

2008. *I reali dell'Altissimo: un ciclo di cantari fra oralità e scrittura / Degl'Innocenti*. Quaderni Aldo Palazzeschi N.S. 20. Firenze: Società editrice fiorentina, Società editrice fiorentina.

2014. «The Singing Voice And The Printing Press: Itineraries Of The Altissimo's Performed Texts In Renaissance Italy», *The Italianist*, 34 (3): 318–35.

2015. «Machiavelli canterino?» *Nuova rivista di letteratura italiana* 18 (1): 11–67.

2016. «Al suon di questa cetra»: *ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*. Studi 21. Firenze: Società editrice fiorentina.

DEGL'INNOCENTI, Luca, e Massimo ROSPOCHER

2016. «Street Singers: An Interdisciplinary Perspective». *Italian Studies* 71 (2): 149–53. <https://doi.org/10.1080/00751634.2016.1175713>.

2019. «Urban Voices: The Hybrid Figure of the Street Singer in Renaissance Italy». *Renaissance Studies* 33 (1): 17–41. <https://doi.org/10.1111/rest.12529>.

DELLA VALLE, Giuliana

2004. «La *décima* improvvisata a Cuba». Università di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia.

DERIU, Fabrizio

1999. *Magnitudini della performance*. Bulzoni Editore.

DI MEGLIO, Alain

2020. « La Langue Polynomique, Le Concept Phare de l'appareil Critique Corse ». *International Journal of the Sociology of Language* 2020 (261): 45–65. <https://doi.org/10.1515/ijsl-2019-2059>.

DI MEGLIO, Alain, e Nicolas SORBA

2020. «La construction du citoyen par l'enseignement polynomiste, un projet sociétal». *Éla. Études de linguistique appliquée* 197, fasc. 1: 61–72. <https://doi.org/10.3917/ela.197.0061>.

DI RICCO, Alessandra

1990. *L'inutile e meraviglioso mestiere: poeti improvvisatori di fine Settecento*. Milano: Angeli.

DIAZ-PIMIENTA, Alexis

1998. *Teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oiartzun, Gipuzkoa:

Sendoa Editorial.

DIONISOTTI, Carlo

1978. «Appunti su antichi testi, in “Italia medioevale e umanistica”, VII (1964)» in «*Medioevo romanzo* 1978: 162–63.

DURAND, Olivier

2003. *La lingua còrsa: una lotta per la lingua*. Roma, Paideia.

E VOCE DI U CUMUNE

1981. *État des recherches sur les instruments traditionnels en Corse*. Pigna: Accademia di i Vagabondi.

1986. *Etat des recherches sur le chjam'è rispondi*. Pigna: Accademia di i Vagabondi.

1992. *Contributions aux Recherches sur le Chant Corse. Polyphonies Vocales et orgue*. Vol. 1. Pigna :  
Accademia di i Vagabondi.

2002. *Contributions aux Recherches sur le Chant Corse. La Messe de Sartène et au-delà*. Vol. 2. Pigna:  
Accademia di i Vagabondi.

EGAÑA, Andoni, Joxerra GARZIA, e Jon SARASUA

2001. *L'art du bertsolarisme: réalité et clés de l'improvisation orale basque*.

FELIX, Suzy

2014. « Espagne. Trovo des villes, trovo des champs ». Programme du spectacle. Consultato 17 febbraio 2022.

[https://www.ressources-mcm.com/s/Ibn\\_Battuta/item/53729](https://www.ressources-mcm.com/s/Ibn_Battuta/item/53729).

ESPOSITO, Anna

1986. «La presenza dei corsi nella Roma del Quattrocento. Prime indagini nei protocolli notarili». *Mélanges de l'école française de Rome* 98 (2): 607–21. <https://doi.org/10.3406/mefr.1986.2876>.

ETTORI, Fernand, e Jacques Fusina

1981. *Langue corse : incertitudes et paris*. Bastia, Scola Corsa.

FABRE, Daniel

1998. «Torquato Tasso chez les bergers». *Moresca, images et mémoire du Maure*, Musée de la Corse, 113–44.

FALCUCCI, Francesco Domenico

1915. *Vocabolario dei dialetti, geografia e costumi della Corsica: Opera postuma, riordinata e pub. di su le schede ed altri mss.* Vol. 1. La Società storica sarda.

FEE, Antoine L. A.

1850. *Voceri, chants populaires de la Corse, précédés d'une excursion faite dans cette ile en 1845.* Victor Lecou.

FEO, Michele

1999. «Corilla Olimpica e l'improvvisazione aulica» in AA.VV. 1999. *L'arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto, 14-15 marzo 1997 Biblioteca Chelliana, Archivio delle tradizioni Popolari della Maremma Grossetana, 29-50.

FEO, Michele, Fabrizio FRANCESCHINI, e Maria Elena GIUSTI

2000. «Il maggio drammatico». Biblioteca di tradizioni popolari, ETS, PISA.

FERNOW, Carl Ludwig

2004 [1806]. *Gli improvvisatori e L'entusiasmo dell'artista / Carl Ludwig Fernow*; a cura di Susi SACCHI. Biblioteca di tradizioni popolari 7. Pisa: ETS.

FINNEGAN, Ruth

1977. *Oral Poetry: Its nature, significance and social context.* Bloomington, Indiana University Press.

FOLEY, John Miles

2007. «Basque oral poetry championship». *Oral Tradition* 22 (2): 3–11.

FRANCESCHINI, Fabrizio

1983. *I contrasti in ottava rima e l'opera di Vasco Cai da Bientina.* Pacini.

1999. «Come improvvisano gli improvvisatori». In AA.VV. 1999. *L'arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto, 14-15 marzo 1997 Biblioteca Chelliana, Archivio delle tradizioni Popolari della Maremma Grossetana, 51-62.

2007a. *Livorno, la Venezia e la letteratura dialettale.* Pontedimezzo 4. Ghezzano (PI): Felici.

2007b. *Testi 1790-1832: dalle Bravure dei Veneziani alla Betulia Liberata in dialetto ebraico.* Ghezzano (PI): Felici.

2009. «Le plurilinguisme à Livourne. Reflets dans la littérature dialectale à la fin du dix-huitième et dans la première moitié du dix-neuvième siècle». In *Circolazione d'idee, parole, uomini, libri e culture*, a cura di Giancarlo Nonnoi, 147–66. Cagliari: CUEC.

2011. «Vite, lotte, versi: poeti popolari del Risorgimento tra Toscana, Corsica e Sardegna». In Duilio Caocci, Macchiarella Ignazio (a cura di) *Progetto Incontro. Materiali di ricerca e di analisi*, 44–71.

2014. «Dalle carte di Salvador Viale: genesi e trasformazioni linguistiche della *Serenata di Scappino*» Polistampa - Torrossa.



FRANZINI, Antoine

2005. *La Corse du XVe siècle (1433 1483). Politique et société*. Editions Alain Piazzola.

FURLOTTI, Barbara

2017. «Il culiseo di Paolo Giordano I Orsini in Piazza San Lorenzo. Una festa romana nel cuore di Firenze». In *San Lorenzo: A Florentine Church*, a cura di Robert Gaston e Louis Waldman, 533–41. Cambridge: Harvard University Press.

GALIMBERTI, Umberto

2005. *Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers*. Vol. 1. Feltrinelli Editore.

2010 [1987]. *Il corpo*. Vol. 5. Feltrinelli editore.

2011 [1999]. *Psiche e techne: l'uomo nell'età della tecnica*. Vol. 12. Feltrinelli Editore.

GEERTZ, Clifford

1973. *The interpretation of cultures*. Basic books.

GEMINI, Fiorenza et. al.

2013. *Corsica e Toscana: Dieci Secoli Di Storia Nei Documenti Pisani e Còrsi = Corse et Toscane : Dix Siècles d'histoire à Travers Documents Pisans et Corses*. Pisa University Press.

GENTILI, Bruno

1980. «Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 6: 17–59. <https://doi.org/10.2307/20538654>.

GERONIMI, Dumenicantone, e Marchetti Pascal

1971. *Intricciate è cambiarine*. Bastia: Scuola Corsa.

GHERARDI, Eugène F.-X

2011. *Les Lucciardì. Une famille corse de poètes et d'instituteurs (1776-1928)*. Albiana,.

2013. « Les muses d'Italie : Le Tasse et l'Arioste en Corse », 46–62. Bibliothèque d'histoire de la Corse. Ajaccio] Corte: Albiana Università di Corsica.

2014 «Salvatore Viale, arbitre de la sociabilité culturelle corse au XIXe siècle». *Salvatore Viale, arbitre de la sociabilité culturelle corse au XIXe siècle*, 23–41.

2022. « Réflexions sur la poésie corse au temps de Bonaparte ». In *Spectacles et divertissements en Corse au temps des Bonaparte*, a cura di Jean-Marc Olivesi e Odile Bianco, 48–61. Ajaccio: Albiana, Musée national de la Maison Bonaparte.

GHIRARDINI, Cristina.

2017a. «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». *Fonti musicali italiane* 22: 55–89.

- 2017b. «L'improvvisatore in genre scenes by foreign and Italian artists in the 19th Century». *L'Idomeneo* 2016 (21): 37–62. <https://doi.org/10.1285/i20380313v21p37>.
2019. «“Ma il poeta bravo con la rima / degli scienziati in cielo arrivò prima”. Il gesto vocale dei poeti estemporanei in ottava rima». *Analitica - Rivista online di studi musicali*, 12. <http://lnx.gatm.it/analiticaajs/index.php/analitica/article/view/142>.
- 2020a. “La ‘chiamata giusta e naturale’. L'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale”, *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, special issue su Music & Language revisited, ed. by Chris Stover and Stefano Oliva, 14/1, pp. 97-112. <http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/618>
- 2020b. «Presenze intermittenti: le voci femminili nella poesia estemporanea in ottava rima in Italia centrale». *Genesis*, XIX/2, 2020, pp. 41-63.
- 2020c. “L'endecasillabo cantato nel contrasto poetico in ottava rima e nel lirico monostrofico: artigianato della voce e rapporto con la tradizione letteraria”, in *L'endecasillabo cantato. Dalla metrica alla voce*, in BRAVI Paolo e PROTO Teresa (a cura di), Udine, Nota, 2020, pp. 151-181. <https://www.nota.it/openaccess/endecasillabo-cantato-oan/>.
- 2020-2023-cfr. *Risorse multimediali* in questo documento per ulteriori contributi dell'autrice.
2023. *An interactive aural approach to improvised poetry in ottava rima in Central Italy*, PhD dissertation, tutor prof. Michael Clarke, prof. Jonathan Stock, University of Huddersfield, IRiMaS project (ERC grant agreement No. 741904).

GIANNINI, Giovanni

1938. *La poesia popolare a stampa nel secolo XIX...* Vol. 1. Istituto delle edizioni accademiche.

GIANNINI, Giulia

2017. *L'Orlando Furioso Ce l'hanno Insegnato i Nostri Padri: Una Indagine Storica Sulle Pratiche Odierne Dei Cantori a Braccio Dell'Alta Sabina*. Lucca: Lim.

GIOMBINI, Lisa

2018. «Nel gesto, nell'atto. L'arte della performance tra opera e evento». *Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience.*, fasc. 13. <https://doi.org/10.13130/2240-9599/11116>.

GIULIARI, Giambattista Carlo

1870. *Gidino da Sommacampagna: Trattato dei ritmi vulgari*. Bologna: Romagnoli.

GIUSTI, Maria Elena

2011. «Etnografia sul teatro dei Maggi. Un bilancio degli ultimi 30 anni». In CAOCCI Duilio e MACCHIARELLA Ignazio (a cura di). *Progetto Incontro. Materiali di ricerca e analisi*, 440–61.

GOODY, Jack

1987. *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge University Press.

GORNI, Guglielmo

1978. «Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima» Ricciardi.

1981. *Sull'origine della terzina e altre misure. Appunti di metrica dantesca*. Metrica.

GRAZIANI, Antoine Marie

1991. « Domaines coloniaux, industrie sécuritaire et système fiscal en Corse à la fin du XVIe siècle». *Mélanges de l'école française de Rome* 103, fasc. 2 : 461–520. <https://doi.org/10.3406/mefr.1991.4168>.

1997. *La Corse génoise: économie, société, culture: période moderne, 1453-1768*. Editions Alain Piazzola.

2004 « Le pouvoir et la mer». *Commentaire* Numéro 108, fasc. 4: 1132–33. <https://doi.org/10.3917/comm.108.1132>.

2011. «Saint-Georges et la Corse: un “bon gouvernement”?» *Libertà e dominio: Il sistema politico genovese: le relazioni esterne e il controllo del territorio*, 267–79.

2012. « L'émigration corse en Italie centrale au Moyen-Age et à l'Époque Moderne ». *L'émigration corse en Italie centrale au Moyen-Age et à l'Époque Moderne*, 5–17.

2022. *Le Sette galere: les origines historiques d'une «canzonetta alla corsa»* In Graziani et. al. (dir.) 2022. *Corse d'hier et de demain. Perspectives comparatistes et interdisciplinaires sur l'histoire du chant corse traditionnel*. XIIe Tribune des Chercheurs 2020 ; Société des sciences historiques et naturelles de la Corse, Bastia ; 59-68

GRAZIANI, Françoise

1988. « Les “Discours” du Tasse, une défense et illustration de la pensée poétique » 62 (4): 563–67.

1989. « L'art comme vertu intellectuelle : l'aristotélisme du Tasse et de Tesauro ». *Littératures classiques* 11 (1): 25–41. <https://doi.org/10.3406/licla.1989.1195>.

1996. « De l'épopée chevaleresque à l'épopée de paix : contaminations et renouvellements du genre de l'Arioste à Marino». *Revue de Littérature Comparée* 70 (4). <https://www.proquest.com/docview/1293171303/citation/A1E44AF859844C7DPQ/1>.

2004. «Ricorditi lettore: vision, imagination, mémoire». *Littérature*, fasc. 133: 30–39.

2009. «L'art de comparer». *Dix-septième siècle* 245 (4): 585–91. <https://doi.org/10.3917/dss.094.0585>.

2010. «La pensée fossile mythe et poésie : d'Aristote à Vico». Thèse de doctorat d'Etat, Sorbonne Université.

2013-2023-cfr. *Risorse multimediali* in questo documento per ulteriori contributi dell'autrice.

2016. «“Comprendre l'esprit méditerranéen avec Paul Valéry”». *Strade*, fasc. n°23 (2016).

2018. «Qu'est-ce que le *versu* ? », Compte rendu inédit du 2ème Symposium du Conseil Scientifique, de l'Association Cantu in Paghjella. Piedicroce, Haute Corse.

2019. *Variété du conceptisme*. Voix poétiques, n° 7 in Lire le xviiè siècle 54. Paris: Classiques Garnier.

2022 « Le pouvoir de la poésie ». In *In difesa dell'umano. Problemi e prospettive. 2 Voll.*, di Luciano Boi, Umberto Curi, Lamberto Maffei, e Luigi Miraglia, 1171–85. Frascati: Vivarium Novum.

GRAZIANI ET. AL. (dir.)

2022. *Corse d'hier et de demain. Perspectives comparatistes et interdisciplinaires sur l'histoire du chant corse traditionnel*. XIIe Tribune des Chercheurs 2020 ; Société des sciences historiques et naturelles de la Corse, Bastia ;

GROTOWSKI, Jerzy

1970. *Per un teatro povero*. Roma, Bulzoni.

GUGLIELMI, Guglielmo

1852. *Poesie scelte di prete Guglielmo Guglielmi delle Piazzole d'Orezza nato nella suddetta commune nel 1644, morto nel 1728*. Bastia: Fabiani. <https://m3c.universita.corsica/s/fr/item/101095>.

HAAR, James

1981. *Arie per cantar stanze ariostesche*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti*. Maria Antonella Balsano (Florence, 1981), 31–46.

HARASZTI, Emile

1955. « La Technique Des Improvisateurs de Langue Vulgaire et de Latin Au Quattrocento ». *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap* 9 (1–2): 12–31.

HAVELOCK, Eric A.

2003. *Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*. Laterza.

HAYDAR, Adnan.

1989. «The Development of Lebanese Zajal: Genre, Meter, and Verbal Duel», 189–212.

HERRGOTT, Catherine

2016. « Cantu in paghjella : Patrimoine Culturel Immatériel et nouvelles technologies dans le projet I-Treasures ». *Port Acadie : revue interdisciplinaire en études acadiennes / Port Acadie: An Interdisciplinary Review in Acadian Studies*, fasc. 30: 91–113. <https://doi.org/10.7202/1056922ar>.

2019. *Le chant polyphonique corse : patrimonialisation d'une pratique vocale collective*. Editions L'Harmattan.

JAFFE, Alexandra

2000. «Comic Performance and the Articulation of Hybrid Identity». *Pragmatics* 10 (1): 39–59. <https://doi.org/10.1075/prag.10.1.02jaf>.

2003. «Misrecognition unmasked? 'Polynomic' language, expert statuses and orthographic practices in Corsican schools». *Pragmatics. Quarterly Publication of the International Pragmatics Association (IPrA)* 13 (4): 515–37.

2005a. «Corse radiophonique élaboré et évaluation populaire : perspectives corses sur le purisme linguistique». *Langage et société* 112 (2): 79–97. <https://doi.org/10.3917/lis.112.0079>.

2005b. «La polynomie dans une école bilingue corse: bilan et défis». *Marges linguistiques* 10 (novembre 2005): 282–99.

2012. «Multilingual citizenship and minority languages». In *The Routledge handbook of multilingualism*, 101–17. Routledge.

2015. «Staging Language on Corsica: Stance, Improvisation, Play, and Heteroglossia». *Language in Society* 44 (2): 161–86. <https://doi.org/10.1017/S0047404515000032>.
- 2019a. «Corsican identity and a Europe of peoples and regions». In *Cultural Change and the New Europe*, 61–80. Routledge.
- 2019b. «Poeticizing the Economy: The Corsican Language in a Nexus of Pride and Profit». *Multilingua* 38 (1): 9–27. <https://doi.org/10.1515/multi-2018-0005>.
2020. «Language Ideologies and Linguistic Representations: Two Lenses for a Critical Analysis of Polynomic in Corsica». *International Journal of the Sociology of Language* 2020, fasc. 261 (1 gennaio): 67–84. <https://doi.org/10.1515/ijsl-2019-2060>.
- JOUAD, Hassan, e Bernard LORTAT-JACOB
1982. « Les modèles métriques dans la poésie de tradition orale et leur traitement musical ». *Revue de Musicologie* 68 (1/2): 174–97. <https://doi.org/10.2307/928288>.
- KEVERS, Laurent, e Stella RETALI MEDORI
2020. «Towards a Corsican Basic Language Resource Kit».
- KEZICH, Giovanni
1982. «Extemporaneous Oral Poetry in Central Italy». *Folklore* 93 (2): 193–205.
1986. *I poeti contadini: introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale*. Roma, Bulzoni.
1994. «I cantori dell'ottava: continuità stilistiche, areali, sociali». In AA.VV. 1994. *Il verso cantato: atti del Seminario di studi aprile-giugno 1988*. Roma: Università degli studi La Sapienza, Dipartimento di studi glottoantropologici C.A.T.T.I.D. 33-44.
- 1999a. I poeti pastori del Centro Italia. Angelo Felice Maccheroni e la “pastoral siringa”, in Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati, CCXLIX, ser. VII, vol. IX, A, pp. 147-158.
- 1999b. «L'ottava continua ancora. Per una storia di ricerca e pseudo studi.» AA.VV. 1999. *L'arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto, 14-15 marzo 1997 Biblioteca Chelliana, Archivio delle tradizioni Popolari della Maremma Grossetana, 129–37.
2013. *Some Peasant Poets: An Odyssey in the Oral Poetry of Latium*. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- KEZICH, Giovanni, e Luciano SAREGO
1989. *L'ottava popolare e moderna. Studi e ricerche*. Siena, Nuova Immagine.
- KOLODNY, Emile
1986. *L'espace migratoire corse à travers l'attraction d'une ville insulaire: L'exemple de Bastia*.
- LAADE, Wolfgang
1962. «The Corsican Tribbiera: A Type of Work Song». *Ethnomusicology* 6 (3): 181–85. <https://doi.org/10.2307/924461>.

LABORDE, Denis

2005. *La mémoire et l'instant: les improvisations chantées du bertsulari basque*. Elkar.

LEFEVRE, Marianne

2002. « Langue, terre et territoire en Corse ». *Herodote* 105 (2): 38–59.

2009. «Périphérie et transfrontalier comme catégories d'action politique». *Sud-Ouest européen. Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, fasc. 28 (febbraio): 31–43.  
<https://doi.org/10.4000/soe.1705>.

LENCLUD, Gérard

1986. « De bas en haut, de haut en bas: Le système des clans en Corse ». *Études rurales*, fasc. 101/102 : 137–73.

1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... » *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, fasc. 9 (ottobre) : 110–23. <https://doi.org/10.4000/terrain.3195>.

2015. *En Corse : une société en mosaïque*. Paris, France : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

LEPELTIER, Marie-Claude

2014. «“A Muvra”, 1920-1939: la caricatura in Corsica». Tradotto da Jacopo Bassi. *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, fasc. N° 17, 1 (maggio). <https://doi.org/10.4000/diacronie.998>.

LEYDI, Roberto

1991. *L'altra musica: etnomusicologia; come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*. Ricordi.

LICCIA, Jean-Christophe

2019. *Jeux, musique, danse et théâtre en Corse : quatre siècles de divertissements XVe-XVIIIe siècles*. Ajaccio Éditions Alain Piazzola.

LIEBERG, Godo

1982. « Virgile et l'idée de poète créateur dans l'Antiquité », *Latomus*, , fasc. 2: 255–84.

LIMENTANI, Alberto

1961. «Struttura e storia dell'ottava rima». *Lettere italiane* 13 (1): 20–77.

1984. «Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava». *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, 49–74.

LOMBARDO, Giovanni

2006. *La pietra di Eraclea: tre saggi sulla poetica antica*. Quodlibet.

2014. «Le metafore della costruzione nella poetica antica». *ArcHistoR*, fasc. 2 (dicembre): 4–27.  
<https://doi.org/10.14633/AHR007>.

2015. « L'aède autodidacte et l'origine de l'originalité poétique ». In *L'origines. XIXes Entretiens de la Garenne Lemot*, a cura di Jackie Pigeaud, 353–64. Interférences. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

LORTAT-JACOB, Bernard

1994. *Musiques en fête: Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Société d'ethnologie.

1996. « Compte Rendu : Il Verso Cantato ». *Journal of Mediterranean Studies* 6 (1) : 177–78.

1998. « Prononcer en chantant. Analyse musicale d'un texte parlé (Castelsardo, Sardaigne) ». *L'Homme* 38 (146): 87–112. <https://doi.org/10.3406/hom.1998.370456>.

LORTAT-JACOB, Bernard, Bachisio MASIA, e Nino SANNA

1998. *Chants de passion: au coeur d'une confrérie de Sardaigne*. Ed. du Cerf.

LORTAT-JACOB, BERNARD, e Miriam ROVSING OLSEN

2004. « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire ». *L'Homme*, fasc. 171/172: 7–26.

LOUX, Françoise, Cristina PAPA, e Alberto Mario CIRESE

1994. « Des paysans de Rieti à l'ordinateur: Où en est la démologie ? » *Ethnologie française* 24 (3): 484–96.

LUTZU, Marco (a cura di)

2020. *Il contrasto poetico: musica, poesia, estetica*. Udine: Nota, Suono.

MACCHIARELLA, Ignazio

2003. «La Ri-Costruzione Della Memoria Musicale. Polifonie Confraternali in Alta Corsica». *Lares* 69 (3): 589–604.

2011a. «La dimensione musicale dell'improvvisazione poetica in Corsica, Sardegna e Toscana». In CAOCCI Duilio e MACCHIARELLA Ignazio, *Progetto Incontro. Materiali di ricerca e di analisi*. 72–83.

2011b. *Tre voci per pensare il mondo. Pratiche polifoniche confraternali in Corsica* Udine: Nota, Suono.

2018. «Pratiche di canto religioso a più parti in Sardegna e Corsica: ricerche recenti». *M. Agamennone (a cura), Canti liturgici di tradizione orale: le ricerche dell'ultimo decennio: per Roberto Leydi, Venezia, Fondazione Levi*, 131–50.

2021. «Una tenda araba in Casteddu: identità e geografie musicali ante litteram». *Philomusica on-line* 19 (1). <https://doi.org/10.13132/1826-9001/19.2071>.

MANCA, Maria

2009. *La poésie pour répondre au hasard: une approche anthropologique des joutes poétiques de Sardaigne*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

MARCHETTI, Pascal

1989. *La corsophonie : un idiome à la mer*. Ed. Albatros.

2004. « La lingua corsa à l'heure de vérité ». *Commentaire* Numéro 108 (4): 1140–41.  
<https://doi.org/10.3917/comm.108.1140>.

MARCHI VAN CAUWELAERT, Vannina

2009. « La Politique Territoriale de San Giorgio En Corse : Une Traduction Des Représentations Génoises de l'île ». *MEFRM: Mélanges de l'École Française de Rome : Moyen Âge : 121,2, 2009*, 1000–1016.  
<https://doi.org/10.1400/154591>.

2011. *La Corse génoise. Saint Georges, vainqueur des « tyrans » (milieu xve - début xvie siècle)*. Bibliothèque d'histoire médiévale 4. Paris: Classiques Garnier.

2019 « Pour une histoire de la Méditerranée vue des îles. Approche comparée de la Corse, de la Sardaigne et de la Sicile au bas Moyen Âge ». In *Histoire monde, jeux d'échelles et espaces connectés*, XLVII<sup>e</sup> Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public (Arras, 2016), Paris, Editions de la Sorbonne, pp. 95-110

MARTINETTI, Joseph

2012. « Transports maritimes et insularité en Europe : le cas de la Corse ». *L'Espace Politique. Revue en ligne de géographie politique et de géopolitique*, fasc. 16 (marzo).  
<https://doi.org/10.4000/espacepolitique.2260>.

2013. « Une géohistoire des systèmes urbains de la Corse et de la Sardaigne entre bifurcations géopolitiques et identités insulaires ». *Cahiers de la Méditerranée*, fasc. 86 (giugno): 195–206.  
<https://doi.org/10.4000/cdlm.6868>.

2014. « Quel rôle aujourd'hui pour les grandes îles en Méditerranée ? Une géopolitique “ comparée ” de l'insularité méditerranéenne ». *Cahiers de la Méditerranée*, fasc. 89 (dicembre): 129–44.  
<https://doi.org/10.4000/cdlm.7752>.

2021. « La Corse, une “ île-montagne ” en Méditerranée. La construction d'un objet géographique, du regard des humanistes de la Renaissance à l'aboutissement de la géographie classique française à la fin du xxe siècle ». *Cahiers de la Méditerranée*, fasc. 103 (dicembre): 253–72.  
<https://doi.org/10.4000/cdlm.15259>.

2022. « Une géopolitique de la Corse : entre autonomisme “ triomphant ” et violences sociétales ». *Hérodote* 187 (4): 99–128. <https://doi.org/10.3917/her.187.0099>.

MASTOR, Wanda

2021 « Il modello corso di Pasquale Paoli: la Costituzione del 1755 ». *Il «decennio inglese» 1806-1815 in Sicilia. Bilancio storiografico e prospettive di ricerca*, 273–83.

MATTEI, Jean Pierre

2002. « Musique et patrimoine : les archives corses ». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, fasc. 38 (octobre).  
<https://doi.org/10.4000/1895.364>.



MATVEJEVIC, Predrag

2010 [1987]. *Breviario mediterraneo*. Milano, Garzanti.

MCLEOD, Norma, e Marcia HERNDON

1980. *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood, Pa.: Norwood Editions,.

1980. «The interrelationship of style and occasion in the Maltese spirtu pront», in Herndon, Marcia, e Norma McLeod. *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood, Pa.: Norwood Editions, 147–66.

MEISTERSHEIM, Anne

2008. « Du riacquistu au désenchantement. Une société en quête de repères ». *Ethnologie française* 38 (3): 407–13. <https://doi.org/10.3917/ethn.083.0407>.

MENICETTI, Aldo

2006. *Saggi metrici. Quaderni di stilistica e metrica italiana 1*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, SISMELE, Edizioni del Galluzzo Fondazione Ezio Franceschini.

MEREU, Daniela

2011. «, La gara poetica campidanese tra promozione massmediatica e locale (con particolare riferimento al ruolo di pubblico-promotore degli appassionati di Sinnai)». In CAOCCI Duilio e MACCHIARELLA Ignazio, *Progetto Incontro. Materiali di ricerca e di analisi*. 252-65

.

MERONE, Emilio

1961. «L'allitterazione Nelle Bucoliche Di Virgilio». *Aevum* 35 (3): 199–219.

MONTAIGNE, Michel DE

1774. *Journal du voyage en Italie, Par la Suisse & l'Allemagne en 1580 et 1581. Avec des notes-par M. de Querlon*. Le Jay.

MUGNAINI, Fabio

2009. «Improvvisazione, tradizione e patrimonio». In *Improvvisar cantando. Atti dell'incontro di studi sulla poesia estemporanea in ottava rima*, a cura di Barontini Corrado e Nardini Paolo, Arcidosso: Effigi. 37-56

MULTEDO, Roccu

1962. *Grillettu: un pueta incunusciutu di Lota vita ed opera di Anghiulusantu Marcucci, 1789-1864*. Bastia: Ed. di «U muntese».

MUNAR I MUNAR, Felip

2006. «Los "Glosats" en Mallorca: poesía oral improvisada», in *Estudios de artes y costumbres populares*, Museo de Artes y Tradiciones populares, Madrid.

NARDINI Paolo, BARONTINI Corrado (a cura di)

2012. *La nave dei poeti ancora viaggia. Incontri dei poeti estemporanei a Ribolla*. Arcidosso: Effigi Edizioni.

NESI, Annalisa

1992. «La novella storica in Corsica: preistoria di un possibile verismo». In *Fondazione Verga, I verismi regionali. Atti del Congresso Internazionale di Studi Catania*, 27–29.

1997a. «I dialetti e il mare: area alto tirrenica», in *I dialetti e il mare*, a cura di G. Marcato, Padova : Unipress, pp. 33-48

1997b. «Linguistica e propaganda: il caso Corsica durante il fascismo», in *Atti del convegno della Società internazionale di linguistica e filologia italiana*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, pp. 611-632

2016. «Poesie di alcuni moderni autori corsi (1870). Storia e retroscena di un'antologia». *Giornale storico della letteratura italiana* 193 (643): 424–39. <https://doi.org/10.1484/J.GSLI.5.129587>.

2020. (a cura di) *Canti popolari corsi / Nicolò Tommaseo*. Parma, ed. Guanda.

NONNOI, Giancarlo (a cura di)

2009. *Circolazione d'idee, parole, uomini, libri e culture: Sardegna, Corsica, Toscana*. University press Ricerche storiche 14. Cagliari: CUEC.

OLIVA, Cedric J.

2012. «Peripheral (Dis)Unity: The Italian Influences on Corsican Linguistic and Cultural Developments». *Carte Italiane* 2 (8). <https://doi.org/10.5070/C928012493>.

OLIVESI, Jean-Marc, e Odile BIANCO (dir.)

2022. *Spectacles et divertissements en Corse au temps des Bonaparte*. Ajaccio: Albiana, Musée national de la Maison Bonaparte.

ONG, Walter

1982. «Orality and literacy: the technologizing of the word». *London and New York: Taylor and Francis Group*.

ORNAGHI, Massimiliano

2013. «Stesicoro, Teocrito, Epicarmo e i Padri Della Poesia Bucolica». *Studi italiani di filologia classica* 1 : 42–81. <https://doi.org/10.1400/219131>.

PACI, Deborah

2012. « Le dialogue des élites méditerranéennes à travers les médias au xixe siècle : le cas de Malte et de la Corse ». *Cahiers de la Méditerranée*, fasc. 85 (dicembre): 11–30. <https://doi.org/10.4000/cdlm.6633>.

2015. *Corsica fatal, Malta baluardo di romanità: l'irredentismo fascista nel mare nostrum (1922-1942)*. Le Monnier università.

2016. « Le mare nostrum fasciste. L'espace politique et culturel en Corse et à Malte à l'époque du fascisme italien ». *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, fasc. 128–2 (dicembre). <https://doi.org/10.4000/mefrim.2695>.

PAGLIAI, Valentina

2002. «Poetic Dialogues: Performance and Politics in the Tuscan “Contrasto”». *Ethnology* 41 (2): 135. <https://doi.org/10.2307/4153003>.

PALOMBINI, Giancarlo

2018. «Dall'etnomusicologia all'acustemologia». *Anuac* 7 (1): 217–23. <https://doi.org/10.7340/anuac2239-625X-3384>.

PANNOZZO Paola

2012. «E tutto cominciò una sera d'inverno con tre tizzi nel camino, dei dolci e dei bicchieri», in NARDINI Paolo, BARONTINI Corrado, 2012 (a cura di), *La nave dei poeti ancora viaggia. Incontri dei poeti estemporanei a Ribolla*. Arcidosso: Effigi Edizioni, 16-19.

PARRY, Milman

1930. «Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style». *Harvard Studies in Classical Philology* 41: 73. <https://doi.org/10.2307/310626>.

PEGORETTI, Anna

2016. «Dismembered Voices and Acoustic Memories: Dante in Giulio Cesare Croce». *Italian Studies* 71 (2): 225–37. <https://doi.org/10.1080/00751634.2016.1175720>.

PELLEGRINETTI, Jean-Paul

2003. «Langue et identité : l'exemple du corse durant la troisième république». *Cahiers de la Méditerranée*, fasc. 66 (giugno): 265–77. <https://doi.org/10.4000/cdlm.116>.

PERNET, François, e Gérard LENCLUD

1977. *Berger en corse: essai sur la question pastorale*. Presses universitaires de Grenoble.

PERNICONE, Vincenzo

1970. «Ai faux ris, pour quoi trai aves» in *Enciclopedia Dantesca*. Consultato 17 marzo 2023. [https://www.treccani.it/enciclopedia/ai-faux-ris-pour-quoi-trai-aves\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ai-faux-ris-pour-quoi-trai-aves_(Enciclopedia-Dantesca)).

PERRELLI, Franco

2015. *I maestri della ricerca teatrale: Il Living, Grotowski, Barba e Brook*. Gius. Laterza & Figli Spa.

PERSICO, Thomas

2016. «Modulatio e actio poetica: riflessioni teoriche tra poesia e musica nel *De vulgari eloquentia*». *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri* 13: 117–23.

PERTILE, Lino

2019. «Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea, a cura di Stefano Lazzarin e Jérôme Dutel, Manziana (Roma), Vecchiarelli 2018, 240 pp.» *Deutsches Dante-Jahrbuch* 94 (1): 209–16. <https://doi.org/10.1515/dante-2019-0014>.

2021. *Dante popolare*. Ravenna, Longo.

PESTEIL, Philippe (dir.)

2008. *Histoire et mémoires des immigrations en région Corse*. Université de Corse / Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances.

2009. « Entrées migratoires en Corse ». *Hommes & migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, fasc. 1278 (marzo): 62–74. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.228>.

PICONE, Michelangelo, e Maria BENDINELLI PREDELLI (a cura di).

1984. «I Cantari, struttura e tradizione: atti del Convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981»

PICONE, Michelangelo, e Luisa RUBINI (a cura di).

2007. «Il cantare italiano fra folklore e letteratura: atti del convegno internazionale di Zurigo», Landesmuseum, 23-25 giugno 2005.

PIRROTTA, Nino

1966. «Ars Nova E Stil Novo». *Rivista Italiana di Musicologia* 1 (1): 3–19.

1984. *Musica tra Medioevo e Rinascimento* Torino: Einaudi.

POLI, Jean-Dominique, e Jean-Guy TALAMONI

2018. *Pascal Paoli, la révolution corse et Napoléon Bonaparte*. Éditions Alain Piazzola.

POMPONI, François

1988. «Les Lucchesi en Corse». *Gli italiani nella Francia del Sud e in Corsica (1860-1980)*, a cura di E. Temime e T. Vertone, Milano, F. Angeli.

PRALORAN, Marco

2003. *Il poema in ottava: storia linguistica italiana*. Vol. 5. Carocci.

PRIORE, Dante

2002. «L'ottava rima». *Documenti di canto e di poesia popolari raccolti nel Valdarno Superiore*, Comune di Laterina e Comune di Terranova Bracciolini.

PULLICINO, Joseph Cassar, e Micheline GALLEY

1996. «Maltese Ghana: Some Remarks on the Process of Invention». *Journal of Mediterranean Studies* 6 (1): 70–81.

QUENOT, Sébastien

2009 «Le corse dans la cyberguerre mondiale des langues». Teramo, atti del Convegno Langues d'Europe et de Méditerranée. Consultabile al link : <https://shs.hal.science/halshs-00408126>.

2021. « L'extension du domaine des littératures insulaires: le cas de la Corse ». *Lengas. Revue de sociolinguistique*, fasc. 89 (ottobre). <https://doi.org/10.4000/lengas.5227>.

QUILICI, Felix

1971. « Polyphonies vocales traditionnelles en Corse ». *Revue de musicologie* 57 (1): 3. <https://doi.org/10.2307/927494>.

QUILICI, Félix, e Ghjuvanteramu ROCCHI

2018. *Corsica: chants de tradition orale*. Ajaccio: Éditions Alain Piazzola.

RABBONI, Renzo

2003. «Per L'edizione Dei Cantari». *Lettere Italiane* 55 (4): 540–68.

RAGNI, Giovanni

2017. Inedito. «Il chjam'è rispondi. Una pratica di canto improvvisato nel contesto corso.» Corso di laurea magistrale in Antropologia Culturale ed Etnologia: Università degli studi di Bologna, relatori Prof.ssa Cristiana Natali, Prof. Nico Staiti.

2018a. «La nuova generazione di improvvisatori di chjam'è rispondi in Corsica. Rottura o continuità?». *Antropologia e Teatro. Rivista di Studi*, fasc. 9: 33–60.

2018b. «Il chjam'è rispondi in Corsica: una pratica di canto improvvisato fra tradizione e spettacolarizzazione». *Etnografie Sonore / Sound Ethnographies*, gennaio, 85–108.

2020a. «Il *chjam'è rispondi* e le sfide del presente. alcune considerazioni a partire da una ricerca sul campo in Corsica». In *Il contrasto poetico: musica, poesia, estetica.*, a cura di Marco Lutz, 190–205. Udine: Nota.

2020b. «Esquisse d'une étude comparative corso-toscane: les "Poesie contadinesche de Regolo Carlotti" (1835)». *Corse d'hier et de demain. Perspectives comparatistes et interdisciplinaires sur l'histoire du chant corse traditionnel*, XIIe Tribune des Chercheurs 2020 : 16–34.

2023. « La joute poétique en Méditerranée. Esquisse d'une étude comparative sur le *contrasto* improvisé ». In *La Méditerranée : histoire, mythes et créations.*, a cura di Yahia Saadia Khabou e Sabeur Souissi, 401–14. Sfax: Editions Mohamed Ali Hammi.

RAIMO, Ciro

2011. «Fictio retorica musicaque poita». *Nuova Rivista Musicale Italiana* 45 (1): 43–52.

RANALLI, Omerita

2009. «“Ti prego, Musa, aiuta la mia mente”. Oralità e scrittura nelle forme popolari di improvvisazione poetica in ottava rima». *Bollettino di italianistica*, fasc. 2/2009. <https://doi.org/10.7367/71351>.

RAVIS-GIORDANI, Georges

1976. « L’alta pulitica et la bassa pulitica: Valeurs et comportements politiques dans les communautés villageoises corses (XIXe-XXe siècles)». *Études rurales*, fasc. 63/64 : 171–89.

2001. *Bergers corses : les communautés villageoises du Niolu*. Ajaccio, France : Albiana : Parc naturel régional de Corse.

2003. « La Corse : culture régionale ? culture régionalisée ? » *Ethnologie française* 33 (3): 451–58. <https://doi.org/10.3917/ethn.033.0451>.

REMOTTI, Francesco

2010. *L’ossessione identitaria*. Roma-Bari: Laterza.

2012. *Contro l’identità*. Gius. Laterza & Figli Spa.

2014. *Cultura: dalla complessità all’impoverimento*. Gius. Laterza & Figli Spa.

RENUCCI, Francesco Ottaviano

1838. *Novelle Storiche corse, rivedute, corrette ed accresciute di sei novelle inedite*. 3a edizione. Bastia: Fabiani. <https://m3c.universita.corsica/s/fr/item/101089>.

RETALI-MEDORI, Stella

2019. «La diversità linguistica: il caso della Corsica». Conférence inaugurale du cycle Diversitat Lingüística organisé conjointement par l’Université des Iles Baléares, le Groupe de Recherche Sociolinguistique des Baléares et le Conseil à la Culture et au Sport des Baléares (Direction générale de la Politique Linguistique), Palais Ca n’Oleo, Palma de Maiorca

2021. «*Le programme Nouvel Atlas Linguistique et ethnographique de la Corse-Banque de Données Langue Corse (NALC-BDLC)*». In «Identité linguistique de la Corse et de la Sardaigne: aires, strates, systèmes dans l’espace insulaire et roman/Linguistic identity of Corsica and Sardinia: areas, strata, systems in the insular and Romance space».

RETALI-MEDORI, Stella, e Laurent KEVERS

2022. «La morphologie dans la Banque de Données Langue Corse : bilan et perspectives». *Corpus*, fasc. 23 (marzo). <https://doi.org/10.4000/corpus.7115>.

REY, Didier, e Eugène F.-X. GHERARDI

2013. *Le grand dérangement: configurations géopolitiques et culturelles en Corse, 1729-1871 anthologie*. Bibliothèque d’histoire de la Corse. Ajaccio] [Corte: Albiana Università di Corsica.

RICCI, Antonello

1987. «Autobiografia della poesia. Ottava rima e improvvisazione popolare nell'alto Lazio». *La Ricerca Folklorica*, fasc. 15 (aprile): 63. <https://doi.org/10.2307/1479486>.

2002a. «L'arte del contendere poetando. Chjama & rispondi e ottava rima a confronto». *Toscana Folk VI* (7): 10.

2002b. «Di certe notevoli cose intorno all'ottava rima cavate da' libri». *La Ricerca Folklorica*, fasc. 45 (aprile): 121. <https://doi.org/10.2307/1480160>.

RICHARDSON, Brian, Luca DEGL'INNOCENTI, e Chiara SBORDONI (a cura di)

2016. *Interactions between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture* London New York, London: Routledge.

ROMANELLI, Edilio

1980. *400 poeti improvvisatori toscani, laziali, abruzzesi: ricerca poetica in ottava rima*. Terni: APE.

RONCAGLIA, Aurelio

1965. *Per la storia dell'ottava rima*. Società tipografica modenese.

1978. «Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano». *L'ars nova italiana del Trecento*, 365–97.

ROSATI, Gianpiero

1979. «L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, fasc. 2: 101–36. <https://doi.org/10.2307/40235721>.

ROSIER-CATACH Irène (dir.) Alighieri, Dante

2011. *De l'éloquence en vulgaire*. Fayard.

ROUGIER, Thierry

2010. « Improviser des vers en chantant ». *Pastel spécial improvisation* (65 ): 36.

SALINI, Dominique

2009a. *Histoire des musiques de Corse*. Éd. Dumane.

2009b. « Musiques traditionnelles de demain ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, fasc. 22 (dicembre): 49–61.

2014. *Les pouvoirs de la musique. Du diabolus in musica au showbiz traditionnel: la Corse, un laboratoire exemplaire*, Paris : L'Harmattan

SALZBERG, Rosa

2010. «In the Mouths of Charlatans. Street Performers and the Dissemination of Pamphlets in Renaissance Italy». *Renaissance Studies* 24 (5): 638–53. <https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.2010.00670.x>.

2014a. «Ephemeral city: cheap print and urban culture in Renaissance Venice».

2014b. «The Word on the Street: Street Performers and Devotional Texts in Italian Renaissance Cities». *The Italianist* 34 (3): 336–48. <https://doi.org/10.1179/0261434014Z.00000000095>.

2016. «‘Poverty Makes Me Invisible’: Street Singers and Hard Times in Italian Renaissance Cities». *Italian Studies* 71 (2): 212–24. <https://doi.org/10.1080/00751634.2016.1175719>.

SALZBERG, Rosa, e Massimo ROSPOCHER

2012. «Street Singers in Italian Renaissance Urban Culture and Communication». *Cultural and Social History* 9 (1): 9–26. <https://doi.org/10.2752/147800412X13191165982872>.

SANTUCCI, Anna Catalina

2022. «*Chant improvisé en Corse, “u chjam’è rispondi” un art en mutation.*» Thèse de doctorat en langue et culture corse, Università di Corsica Pasquale Paoli.

SANTUCCI, Pierre

2011. «Contribuzione à una formalizzazione di u Chjam’è rispondi: vistighera di qualchì andatu pè l’amparera» In CAOCCI Duilio e MACCHIARELLA Ignazio (a cura di). *Progetto Incontro. Materiali di ricerca e analisi*, 337-41

SAREGO, Luciano

1987. *Le patrie dei poeti: storia e costume del canto a braccio nella provincia di Rieti (1850-1986)*. BIG.

SAROCCHI, Benedettu

1992. «*Natalellu Sarocchi, Pueta di Rusiu (1839-1916)*». Maestria di lingua è civilizzazione corse: Università di Corsica Pasquale Paoli.

SASSU, Pietro

2011. «Dall’etnofonia all’etnomusicologia. Un secolo di studi sulla musica popolare italiana: From Ethnophonia to Ethnomusicology: A Century of Studies of Italian Folk Music.» *Archivio di Etnografia*, fasc. 1/2 (gennaio): 35–68.

SCARNECCHIA, Paolo

2012. «Poetar cantando nel Mediterraneo». *Cuadernos de Etnomusicología* n°2, 5.

SIMONE, Andrea

2019. (in corso di pubblicazione 2023) «Dante in scena. Percorsi di una ricezione: dalla fine dell’Ancien Régime al Grande Attore,». Tesi di Dottorato. Università degli Studi di Firenze.

2022. «Dante “improvvisato” fra XVIII e XIX secolo: prassi esecutive e influenze culturali in evoluzione». *Dante e l’Arte* 9 (dicembre): 41–50. <https://doi.org/10.5565/rev/dea.160>.



SORBA, Nicolas

2018. «La polynomie: la construction démocratique d'une langue». *Neuphilologische Mitteilungen* 119, fasc. 2: 297–308.

TALAMONI, Jean-Guy

2014. *Emergence et développement d'une littérature en langue vernaculaire : l'exemple du polysystème corse*.

Lambert-Lucas. Consultabile al link: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01180336>.

TAMBARA Giovanni (a cura di), ARIOSTO Ludovico

1903. *Le satire di Ludovico Ariosto: Testo critico con introd. e note*. Giusti.

TANGHERONI, Marco

2003. «Pisa e il Mediterraneo». *Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*.

THIERS, Jacques

1979. «Aspects de la francisation au XIXème siècle en Corse». *Etudes Corses*, fasc. 9 : 5–40.

1987. « Idéologie diglossique et production de sens in Corse. L'île paradoxale ». *Idéologie diglossique et production de sens in Corse. L'île paradoxale*, fasc. 38–39: 139–52.

TIEZZI, Grazia e FORNEL Michel DE

2008 «Approccio Sequenziale al Duello Verbale», *La Comunicazione Parlata* 2, 2006, *Atti II Convegno Internazionale Sulla Comunicazione Parlata*, a cura di M. Pettorino, A. Giannini, M. Vallone, R. Savy, Liguori Editore, Napoli, Vol. II, pp.1066 1089.

TIEZZI, Grazia

2008, «Le ragioni della rima. Studio sull'improvvisazione di un'ottava di saluto». *Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica - Università di Urbino - Documenti di Lavoro - 376 - Serie D*, 1-29.

2009a «L'improvvisazione del contrasto in ottava rima incatenata in Toscana: "dono di natura" o etica del conflitto». *Clemente Pietro, Fanelli Antonio, a cura di, L'albicocco e la rigaglia. Un ritratto del poeta Realdo Tonti, Edizioni Gorée*, 2009, 307–27.

2009b «La pratica dell'improvvisazione in ottava rima in Maremma. Forme dell'interazione nella poetica estemporanea». *Barontini Corrado, Nardini Paolo a cura di, Improvisar cantando. Atti dell'incontro di studi sulla poesia estemporanea in ottava rima*, Effigi Edizioni, 2009, 81-104.

2010a «L'improvvisazione in Ottava Rima in Toscana. Una pratica di comunicazione "solenne"». *La Comunicazione Parlata* 3, 2009, *Atti III Convegno Internazionale sulla Comunicazione Parlata*, a cura di M. Pettorino, A. Giannini, F.M. Dovetto, Napoli, University Press, Università di Napoli Orientale, Vol. II, pp. 361-382.

2010b, « L'improvisation en Ottava rima en Toscane: une pratique langagière solennelle ». Thèse de Doctorat en Sciences du Langage, inédit, Paris, EHESS, octobre 2010.

2012a «Pastori e poeti: l'improvvisazione poetica nell'Appennino centrale (Alta Sabina)». <Text/html,application/pdf,text/html>. *Quaderni Grigioni Italiani* 81, fasc. 1 (1 marzo 2012): 73–91 . <https://doi.org/10.5169/SEALS-390848>.

2012b «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 Edizioni*, 2012, 119–22.

2020 «Il Maggio Di Civitella Marittima: Il Richiamo Di Una Ritualità Essenziale». *TOSCANA FOLK Anno XXIV n. 25, Periodico Del Centro Studi Tradizioni Popolari Toscane*, Firenze, 45-53.

TOMMASEO, Niccolò

2020 [1841]. *Canti corsi / Niccolò Tommaseo; a cura di Annalisa Nesi*. Biblioteca di scrittori italiani. Milano] [Parma: Fondazione Pietro Bembo Guanda.

TOSO, Fiorenzo

2003. «Lo spazio linguistico corso tra insularità e destino di frontiera». *Linguistica* 43: 73–92.

2004. «Il “Dialogo nominato Corsica” di Agostino Giustiniani. Osservazioni linguistiche». *Lingua e Stile*, fasc. 2/2004. <https://doi.org/10.1417/17647>.

2008. «Aspetti del bonifacino in diacronia». *Bollettino di Studi Sardi* 1: 147–77.

TRAPERO, Maximiano

1996. *El libro de la décima: la poesía improvisada en el mundo hispánico*.

2008a. «La décima popular en la tradición hispánica», 23.

2008b. «La poesía improvisada y cantada en España».

TURNER, Victor

1967. *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual*. Vol. 101. Cornell University Press.

TURNER, Victor, e BRUNER Edward M.

1986. *The anthropology of experience*. University of Illinois Press.

VALERY, Antoine-Claude

1837. *Voyages en Corse. à l'île d'Elbe, et en Sardaigne*. L. Bourgeois-Maze.

VANOLI, Alessandro

2005. *Le parole e il mare: tre considerazioni sull'immaginario politico mediterraneo*. Aragno.

VESCOVO, Piermario

2015. *A viva voce: percorsi del genere drammatico*. Venezia: Marsilio.

VIALE, Salvatore

1823. *Dionomachia: poemetto eroi-comico*. P. Dufart.

1855. *Canti popolari corsi con note*. Bastia: Stamperia Fabiani.

VITAGLIANO, Adele

1905. *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*. E. Loescher.

VOLPE, Gioacchino

1939. *Storia della Corsica italiana*. Istituto per gli studi di politica internazionale.

VOLPI, Guglielmo

1899. «Una canzone di Cino da Pistoia nel Filostrato». *Bullettino storico Pistoiese*, I, 116–18.

VOVELLE-GUIDI, Claire

2005. « La diffusion “populaire” de la Jérusalem délivrée à travers quelques Maggi de l'Italie centrale ». *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, fasc. 13 (gennaio): 107–29.  
<https://doi.org/10.4000/etudesromanes.2355>.

WAQUET, Françoise

1992. « Rhétorique et poétique chrétiennes ». *Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Introduzione di M. Fumaroli 228.

1994. « Retour à l'âge d'or et réforme littéraire : le primitivisme et l'"Arcadia" ». *Romantisme* 24 (84): 3–10.  
<https://doi.org/10.3406/roman.1994.5948>.

WILSON, Blake

2015. «Canterino and Improvvisatore: Oral Poetry and Performance». In *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, a cura di Anna Maria Busse Berger e Jesse Rodin, 292–310. Cambridge: Cambridge University Press.

ZEDDA, Paolo, e PANI Antonio

2005. «Sa Cantada: I Poeti Improvvisatori». *Provincia di Cagliari, Quartu S. Elena: Alfa Editrice*.

ZEMTSOVSKY, Izaly

1993. «Dialogie musicale». Tradotto da Isabelle Schulte-Tenckhoff. *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, fasc. 6 (ottobre): 23–44.

ZERBI, Ghjermana de, e Elena BONERANDI

2014. *Estru spiritosu: dece capidòpera di u scherzu da u XVIIIu à u XXu sèculu*. Edition bilingue. Pueti è cantadori. Ajaccio: Albiana.

ZUMTHOR, Paul

1984. *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*. Bologna. Il mulino.

## Risorse multimediali

Elenco dei collegamenti intertestuali citati nell'elaborato

AA.VV.

«incontro transfrontaliero INCONTRO». Consultato 20 settembre 2023.  
<https://www.incontrotransfrontaliero.org/>.

ANCEY, Olivier

reg. 2022. «Tra poesia e canto», Entretien avec Patrizia Gattacecca, Associu Isula e terra, Filmettu #1, Festa di a Lingua. <https://www.youtube.com/watch?v=qaZn2JhU6hw>.

BERNARD-LEONI, Vannina

«Ungaretti in Corsica (6)». Robba. Consultato 20 settembre 2023. [https://www.rivistarobba.com/Ungaretti-in-Corsica-6\\_a116.html](https://www.rivistarobba.com/Ungaretti-in-Corsica-6_a116.html).

BERTSOZALE ELKARTEA

«Maialen Lujanbio txapeldun du Championnat d'Euskal Herria de Bertsolari». Actualité. Consultato 20 settembre 2023. <https://www.bertsozale.eus/fr/championnat-absolu-de-bertsolaris-2022/nouvelles/maialen-lujanbio-txapeldun-du-championnat-d2019euskal-herria-de-bertsolari>.

BETTI, Marco

«Ivo Mafucci (1930-2018) – LENTOPEDE», 19 aprile 2020. <https://www.lentopede.eu/poesia/un-ricordo-di-ivo-mafucci/>.

BNCF

*Maestrale*. <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb10687932n>;

CIRCOLO CULTURALE CONTADINO LA LEGGERA

«Centro Ricerca e Archivio -». Consultato 20 settembre 2023. <http://www.laleggera.eu/wordpress/centro-ricerca-archivio-2/>.

CORDIS | European Commission

«*Fighting with Words: Poetic Duelling and Its Performance across the Mediterranean | DUEL Project | Fact Sheet | H2020*». Consultato 20 settembre 2023. <https://cordis.europa.eu/project/id/867427>.

EITB

«En directo final del campeonato de bertsolaris, 18 de diciembre de 2022». EITB, 17 dicembre 2022. <https://www.eitb.eus/es/noticias/actualidad-en-directo/detalle/9049666/en-directo-final-del-campeonato-de-bertsolaris-de-euskal-herria-hoy-18-de-diciembre-de-2022/>

MUSEE DE LA CORSE

«La Corse et la musique. Entre tradition et modernité - Musée de la Corse». Consultato 20 settembre 2023.  
<https://www.museudiacorsica.corsica/fr/expositions/la-corse-et-la-musique-entre-tradition-et-modernite/>.

CENTRE DE CREATION MUSICALE (CCM) VOCE

*E Petre chì cantanu: Chjama è rispondi di dicembre di u 2013, Pigna, 1ma parte.* § Repertorium § Centre Culturel Voce. s.d. Consultato 3 maggio 2023. <https://repertorium.voce.corsica/poesie/130-e-petre-chi-cantanu-chjama-e-rispondi-di-dicembre-di-u-2013-pigna-1ma-parte>.

*E Petre chì cantanu: Chjama è rispondi di dicembre di u 2013, Pigna, 2nda parte.* § Repertorium § Centre Culturel Voce. s.d. Consultato 3 maggio 2023. <https://repertorium.voce.corsica/poesie/131-e-petre-chi-cantanu-chjama-e-rispondi-di-dicembre-di-u-2013-pigna-2nda-parte>.

GHIRARDINI, Cristina

2020a. *Dedicato a chi ama l'ottava rima anche in tempo di Covid* - "L'altra metà del canto al Festival di canto a Braccio di Borbona, 13 settembre 2019. <https://www.lentopede.eu/diario/poettesse/>

2020b. *La lontananza e il telefonino* <https://www.lentopede.eu/diario/pianizzoli2020/>

2020c. *La torre di Gualandi fu la meta.* <https://www.lentopede.eu/ottava/landitazzini/>

2020d. *La gara di poesia estemporanea in ottava rima all'EUR nel 1967.* <https://www.lentopede.eu/diario/eur1967/>

2021a. *La memoria in versi. La serata di poesia estemporanea in ottava rima al Circolo Aurora di Arezzo del 25 gennaio 2020.* <https://www.lentopede.eu/diario/aurora2020/>

2021b. *Speciale Pianizzoli.* <https://www.lentopede.eu/diario/speciale-pianizzoli/>

2022a. *Trent'anni ribollini. Speciale Ribolla.* <https://www.lentopede.eu/storie/trentanni-ribollini/>

2022b. *In memoria di Bruno Grassi.* <http://www.lentopede.eu/poesia/brunograssi/>

2022c. *L'«elastico della memoria».* <https://www.lentopede.eu/diario/lelasticodella-memoria>

GRAZIANI, Françoise

2013. «Ricorditi, lettore»: un canto per la transumanza (*Purgatorio XVII ~ con canti còrsi*), conférence enregistrée à l'Université de Lugano dans le cadre du séminaire *Lectura Dantis* dirigé par Carlo Ossola. <https://www.youtube.com/watch?v=OzMFG7lhTIM>.

GRAZIANI Françoise (dir.)

2014 *Le madrigal méditerranéen, entre traditions populaires et musique savante* (colloque inédit)

reg. 2014a. Brenno Boccadoro, *L'aria per cantar versi e l'ottava rima* <https://www.youtube.com/watch?v=Ec7ij6fjBkw>.

reg. 2014b. Françoise Graziani, *Les origines poétiques du madrigal* <https://www.youtube.com/watch?v=Ls87nJ6yXj8>.

reg. 2014c. Domenico Staiti *Les sources orales du recitar cantando* <https://www.youtube.com/watch?v=ZRxeoCQcGEM>.

reg. 2014d. Table ronde : 'U versu madricalescu' : transmission et interprétation. <https://www.youtube.com/watch?v=wxR1AFGWZ08>.

2015 (dir.). *Dante en Corse. 750ème anniversaire de la naissance de Dante*. Chaire Esprit méditerranéen, Paul Valéry. UMR LISA, Université de Corse ;

reg. 2015a. *Ghjurnata «Dante in Corsica» 3/4* : Table ronde «L'héritage de Dante en Corse» . <https://www.youtube.com/watch?v=WPq4isCjDyM>.

reg. 2015b. *Ghjurnata «Dante in Corsica» 4/4* : Concert Dante en paghjella <https://www.youtube.com/watch?v=SJJFTgPEIKM>.

2021 (dir.), *Projet CALLIOPE*

reg. 2021a. – F. Graziani, *La muse de la tradition épique*. <https://www.youtube.com/watch?v=Ypj55ijfC2g>.

2021b *Projet CALLIOPE* reg.. - Carlo Ossola, *La divine musique de Dante* [https://www.youtube.com/watch?v=f-uk\\_uRnNFw](https://www.youtube.com/watch?v=f-uk_uRnNFw).

2021c *Projet CALLIOPE* reg.. *Colloque Dante : La poésie et la musique en Corse* - François Berlinghi Chanter Dante in paghjella : une tradition corse. <https://www.youtube.com/watch?v=U-CQSVabLxk>.

2021d *Projet CALLIOPE* reg.. *Colloque Dante : La poésie et la musique en Corse* - Giovanni Kezich. Tra Cecina e Corneto i luoghi colti. Dante nella memoria di Riccardo Colotti (1900-1992), poeta contadino. [https://www.youtube.com/watch?v=Qzg0vU\\_XSz0](https://www.youtube.com/watch?v=Qzg0vU_XSz0).

2021e *Projet CALLIOPE* reg.. *Colloque Dante : La poésie et la musique en Corse* - Bruno Pinchard Entrelacs du "legame musaico" dans le Convivio. <https://www.youtube.com/watch?v=wyxMbgPOI2s>.

<http://www.mycorsica.com/fr/agenda-corse/12068-2-protocol-inconnu-en-concert.html> Consultato il 25/01/2017.

NOITVLUCCA

reg. 2023. *Firmato un protocollo d'intesa per valorizzare il Canto del Maggio*. <https://www.youtube.com/watch?v=lbhFTIZtfME>.

POGGIOLO, BLOG

«MAISTRALE de Marignana (et de Poggiolo ?)». Le blog des Poggiolais. Consultato 20 settembre 2023. <http://poggiolo.over-blog.fr/2015/10/maistrale-de-marignana-et-de-poggiolo.html>.

«*Quando Tu Morirai, Per Poca Stima, Una Povera Bara Ti Faran Di Pioppo, Ci Metteranno Un Fiasco d'acqua In Cima, Di Vino No' Che n'hai Bevuto Troppo, Ci Scriveranno Un Epitaffio In Rima, Che Non Abbia Neppure Un Verso Zoppo, Che Dica: Or Che Il Carducci In Questa Fossa Giace, Finiste O Morti Di Giacere In Pace.*» Tumblr. Tumblr (blog). Consultato 29 marzo 2023. <https://ilfascinodelvago.tumblr.com/post/34162018590/quando-tu-morirai-per-poca-stima-una-povera>.

COMUNE DI ROCCASTRADA

«Ribolla Mineraria».. Consultato 20 settembre 2023. <https://www.comune.roccastrada.gr.it/it-it/vivere-il-comune/cosa-vedere/ribolla-mineraria-48571-1-b53c2d4f833bc7817f50a45527e50ff9>.

SPIGANTI, Mario

reg. 2021. *Dante e il boscaiolo. La Divina Commedia nella tradizione orale toscana, Incontro con Marco Italiani*, Associazione Italiana Storia Orale, #Dantedì. Consultabile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=uGahpe21g-U>.

JOURNAL DE LA CORSE

«Tittò Limonge, da u chjama è rispondi à a creazione muderna», *Journal de la Corse*, 17 ottobre 2022, Consultato 2 novembre 2022. <https://www.journaldelacorse.corsica/articles/1924/titto-limonge-da-u-chjama-e-rispondi-a-a-creazione-muderna>.

#### ARCHIVIO MULTIMEDIALE DELL'OTTAVA RIMA

Di Carmine, Virginio (poeta), Ezio (poeta) Bruni, Pietro (poeta) De Acutis, Alessio (poeta) Runci, Francesco (detto Lalli, Giancarlo Palombini, e Daniele Cestellini. Gara poetica. Piedimordenti (Borbona -TI-), 17/08/1987, 2014. <http://193.205.1.141:9790/xmlui/handle/123456789/65>.

Di Carmine, Virginio (poeta), Francesco (detto Lalli, Ezio (poeta) Bruni, Edilio (poeta) Romanelli, Ruggero (poeta) Centi, Mauro Pianesi, e Daniele Cestellini. Gara poetica. Amatrice (RI), 1/08/1985, 2014. <http://193.205.1.141:9790/xmlui/handle/123456789/31>.

Di Carmine, Virginio (poeta), Berardino (poeta) Perilli, Rinaldo (poeta) Adriani, Stefano (poeta) Prati, Adalberto (detto Fornari, Mauro Pianesi, e Daniele Cestellini. Gara poetica. Capitignano (AQ), 3/08/1986, 2014. <http://193.205.1.141:9790/xmlui/handle/123456789/35>.

Moggi, Bruno (poeta), Nello (poeta) Landi, Angelo (poeta) Mancini, Mario (poeta) Diottasi, Ulmare (poeta) Ciambotti, Mario (poeta) Adriani, Agostino (poeta) Falcinelli, et al. Gara poetica APEA. EUR, Roma, 21/01/1967, 2014. <http://193.205.1.141:9790/xmlui/handle/123456789/16>.

Palombini, Giancarlo, e Cestellini Daniele. 2014. «Incontro poetico. Convegno Ottava rima, canto a braccio e sapere contadino, Sala dell'Auditorio del Palazzo Camerale, Allumiere, 5/11/1988». Consultabile al link: <http://archiviottavarima.dds.it/jspui/handle/123456789/80>.

Santolini, Pietro (poeta), Virginio (poeta) Di Carmine, Francesco (poeta) Vincenti, Domenico (poeta) Franchi, Ezio (poeta) Bruni, Francesco (detto Lalli, Edilio (poeta) Romanelli, et al. Gara poetica. Spelunga (Arquata del Tronto -AP-), 24/08/1986, 2014. <http://193.205.1.141:9790/xmlui/handle/123456789/53>.

## APORIE. PER UN ARCHIVIO DELLA POESIA ESTEMPORANEA IN OTTAVA RIMA

- «Cai, Vasco - Aporie». Consultato 20 settembre 2023. <http://www.aporie.it/i-protagonisti/toscana/385-cai-vasco.html?highlight=WyJ2YXNjbyIsImNhaSIsInZhc2NvIGNhaSJD>.
- «Colotti, Riccardo - Aporie». Consultato 20 settembre 2023. <http://www.aporie.it/i-protagonisti/lazio/213-colotti-riccardo.html>.
- «Fantoni, Giovanni - Aporie». Consultato 20 settembre 2023. <http://www.aporie.it/i-protagonisti/toscana/72-fantoni-giovanni.html?highlight=WyJmYW50b25pIiwZ2lvdmlubmkiLCJmYW50b25pIGdpb3ZhbW5pIIO>  
≡
- «Firma del protocollo d'intesa per la valorizzazione dei canti del Maggio in Toscana - Buti, 12 marzo 2023, ore 16:00 - Aporie». Consultato 20 settembre 2023. <http://www.aporie.it/news/37-news/1262-firma-del-protocollo-d-intesa-per-la-valorizzazione-dei-canti-del-maggio-in-toscana-buti-12-marzo-2023-ore-16-00.html>.
- «Giuseppe Moroni, *Le bellezze di Firenze*, Firenze, Salani, 1878, Faenza, Biblioteca Manfrediana, Fondo Regoli, inv. d6644 - Aporie». 1878. <http://www.aporie.it/le-storie-in-ottava-rima/130-giuseppe-moroni-le-bellezze-di-firenze-firenze-salani-1878-faenza-biblioteca-manfrediana-fondo-regoli-inv-d6644.html>.
- «Livi, Renato "Calamita" - Aporie». Consultato 20 settembre 2023. <http://www.aporie.it/i-protagonisti/toscana/941-livi-renato-calamita.html?highlight=WyJsaXZpIiwicmVuYXRvIiwibG12aSByZW5hdG8iXQ==>.
- «Romanelli, Edilio - Aporie». Consultato 20 settembre 2023. <http://www.aporie.it/i-protagonisti/toscana/107-romanelli-edilio.html?highlight=WyJyb21hbmVsbGkiLCJlZGlsaW8iLCJyb21hbmVsbGkgZW5hdG8iXQ==>.
- Storia della Pia*, Pisa, Tip. Valenti, 1884, Faenza, Biblioteca Manfrediana, Fondo Regoli, inv. d6647 - Aporie». s.d. Consultato 21 maggio 2021. <http://www.aporie.it/le-storie-in-ottava-rima/126-storia-della-pia-pisa-tip-valenti-1884-faenza-biblioteca-manfrediana-fondo-regol.html>.



## **Giacimenti documentari**

Aporie - Archivio della Poesia Estemporanea in Ottava Rima (Dip. SAGAS, Unifi)

Biblioteca dell'Accademia della Crusca, Firenze

Biblioteca Marucelliana, Firenze

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Biblioteche Comunali Fiorentine

Bibliothèque de l'Université de Corse, Corte

Bibliothèque Tommaso Prelà, Bastia

Digital Collezione, Université de Corse

Fondazione Ezio Franceschini, Fondo SISMEL, Firenze

Istituto Ernesto de Martino, IEDM, Sesto Fiorentino (Fi)

Médiathèque culturelle de la Corse et des Corses, Université de Corse

Open Bibbiuteca, Université de Corse

Sistema bibliotecario di Ateneo (Unifi)

Società Dantesca Italiana, Firenze