



Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi
Numero 2, anno 2018
Società e cultura
Storie di paese
ISSN: 2533-0977

CRISTINA GHIRARDINI

IL NOMOS DELL'IMPROVVISAZIONE POETICA IN OTTAVA RIMA IN ITALIA CENTRALE



Lo scorso 3 dicembre, Marco Betti, musicista, fotografo e poeta estemporaneo in ottava rima di Figline Valdarno, pubblica nel sito web lentopede.eu un bel ricordo di Ivo Mafucci¹, ultimo poeta estemporaneo della città di Arezzo, che ci ha lasciati il 28 novembre 2018. Le quattro ottave *In morte di Ivo Mafucci* sono introdotte da un breve testo di cui riporto qui alcuni passi perché mi sembrano particolarmente interessanti per una breve riflessione sull'attualità di una tradizione poetico-musicale che da secoli continua ad essere praticata in Toscana, Lazio e in alcuni paesi dell'Abruzzo. Scrive dunque Marco Betti:

Conobbi Ivo Mafucci in un soleggiato pomeriggio autunnale alla scuola di improvvisazione poetica di Terranuova Bracciolini. L'avevo già ascoltato cantare, negli anni, almeno cinque o sei volte accompagnato da Azelio Puleri e Libero Vietti.

¹ <https://www.lentopede.eu/diario/un-ricordo-di-ivo-mafucci/>. Nella foto iniziale, Ivo Mafucci durante una intervista nella sua casa di Arezzo, 3 aprile 2014.

Ivo aveva una voce asciutta, chiara e una gestualità contenuta, uno sguardo profondo e vivace e un'ironia sulla quale occorreva meditare un poco per comprenderne l'oggetto e lo scopo.

Ivo era un poeta. Un poeta dell'antica scuola cresciuto col canto e col tempo. Era nato nel 1930 a Chiaveretto nel Comune di Subbiano (AR), da una famiglia di boscaioli, a quindici anni cominciò a praticare il canto improvvisato coi numerosi poeti che all'epoca popolavano la campagna toscana e ha continuato a improvvisare fino a pochi mesi prima della morte.

Terranuova Bracciolini è uno dei Comuni toscani che fanno parte di un'associazione volta alla valorizzazione dell'ottava rima e che comprende Roccastrada (GR), Scansano (GR) e Buti (PI). Durante il periodo invernale vi si tiene una scuola che consiste in una serie di incontri, condotti da Mauro Chechi, a cui partecipano poeti più e meno esperti che incoraggiano a cantare chi vuole a provare a cimentarsi per la prima volta con l'ottava rima a braccio. Gli incontri sono gestiti con estrema libertà: i poeti più anziani cantano insieme ai più giovani, dando loro la possibilità di provare, sbagliare, ritentare, fermarsi, ripartire. La serata si conclude in genere con una cena, a cui partecipano i poeti che hanno frequentato il corso pomeridiano e chiunque voglia unirsi. Anche Ivo Mafucci era uno dei poeti più anziani che prendevano parte a questi incontri, divenuti in Valdarno la nuova occasione per improvvisare in ottava rima, in un'epoca in cui i contrasti tra poeti estemporanei in osteria e in altre feste paesane non sono più parte della normale vita quotidiana.

Ivo aveva conosciuto i più grandi improvvisatori che frequentavano i paesi dell'Aretino, tra cui i due ricordati da Betti, Azelio Puleri (di Arezzo) e Libero Vietti (di Montevarchi), dei quali esistono alcune registrazioni nell'archivio di Dante Priore². Ma era anche un lettore appassionato della *Divina Commedia*, che a quindici anni aveva chiesto in prestito a uno zio quando, avendo incominciato a improvvisare i primi versi, gli venne suggerito di leggere la *Commedia*, la *Gerusalemme liberata* e l'*Orlando furioso*. Amava anche lo Stecchetti della raccolta *Postuma* e il Tassoni. Ivo inoltre era solito scrivere versi nei suoi quaderni, dai quali aveva tratto una raccolta pubblicata col titolo *Poesie*³.

La sua biografia di poeta estemporaneo è simile a quella di altri anziani ancora attivi che i "passionisti" (così sono definiti gli appassionati di poesia estemporanea in ottava rima in Toscana) hanno ancora la fortuna di incontrare nelle rassegne periodiche di poesia estemporanea, come quelle che ogni anno si svolgono a Ribolla (GR), a Bacugno (RI) o a Borbona (RI): iniziavano a improvvisare da adolescenti, si formavano con la lettura e affiancavano, alla pratica orale del contrasto pubblico o a tavolino con altri poeti, la scrittura di versi in rima, in genere scaturita da riflessioni intime e da ricorrenze famigliari. Ma, ricorda Betti, Ivo ha vissuto un importante cambiamento, quello che ha consentito all'ottava rima di continuare a vivere ancora oggi, un'epoca di passaggio che non è ancora terminata ed è particolarmente insidiosa se si commette l'errore di fare dell'ottava rima un'occasione di intrattenimento spettacolare o addirittura «cabarettistico»:

² Ora depositato presso la Biblioteca comunale di Terranuova Bracciolini.

³ Ivo Mafucci, *Poesie*, Arezzo, Edizioni ACE, 2003.

Ivo è stato un poeta importante che ha saputo traghettare il verso improvvisato nel secondo millennio senza cedere al consumismo cabarettistico nel quale viene spesso trascinata l'ottava rima che ha perso, forse definitivamente, quella capacità di sublimare l'esperienza comune a regola morale che ancora Ivo le riconosceva.

L'ottava rima non è nuova ai palcoscenici e a un pubblico che non siano solo i partecipanti radunati intorno a un tavolo in una occasione conviviale, ma oggi i modelli televisivi, l'agonismo esibizionista dello spettacolo mediatico destinato alle masse e l'ambizione a riconoscimenti personali nell'ambito dello teatro o della produzione musicale (di per sé leciti, ma estranei alla forma di vita del poeta estemporaneo) rischiano di fraintendere l'antica arte del contrasto su cui si basa la poesia improvvisata in ottava rima, per la quale Marco Betti non esita a parlare esplicitamente di «regola morale».

Chiunque abbia organizzato un incontro pubblico di poesia estemporanea in ottava rima sa perfettamente che non è facile creare le condizioni per far nascere dei contrasti ben riusciti e che gli errori si fanno anche in buona fede. Essenziale è non solo attribuire i giusti temi ai poeti che sappiano svilupparli al meglio e affidare i contrasti a coppie o gruppi di tre o quattro poeti che possano essere degni avversari l'uno dell'altro, ma è anche organizzare l'incontro poetico in un contesto in cui il pubblico sappia intervenire con applausi e far sentire la propria presenza con l'ascolto competente. Non sempre infatti è produttivo portare la poesia estemporanea fuori dai contesti in cui è già conosciuta. La dimensione del palco, la più consueta negli incontri aperti a chiunque voglia assistere, da un lato priva il dialogo dell'intimità che si crea negli incontri a tavolino, ma dall'altro stimola i poeti a mettersi in relazione con un contesto e con ascoltatori che, nei luoghi giusti, rispondono molto calorosamente. E il palco è il luogo dove meglio esercitare il potere seduttivo della voce, del gesto (misuratissimo o esibito) e della presenza fisica, che concorrono all'efficacia della parola poetica. Ciò che infatti caratterizza la poesia estemporanea in ottava rima è la relazionalità del canto, che è sempre rivolto al/ai poeta/i avversario/i e al pubblico. Questi sono gli ingredienti fondamentali che si aggiungono al più importante di tutti: l'etica cerimoniale del contrasto, basato su regole ferree quali un equo diritto alla parola poetica, che si traduce in un cantare a turno alternandosi e nel rispetto dei tempi dell'enunciazione, della metrica e dell'obbligo di rima.

Fra gli studiosi che recentemente si sono occupati di ottava rima in Toscana è Grazia Tiezzi ad aver esplicitamente parlato di «etica del conflitto» a proposito del contrasto. Tiezzi vede infatti nel contrasto il sedimento di una «giurisprudenza nel regolamento del conflitto»⁴, che ora sopravvive in un'etica della «parola rituale»:

La presenza di un tale insieme di vincoli interdipendenti permetterebbe l'emergenza di un'etica condivisa durante l'interazione dialogica conflittuale. Etica e deontica sono riunite in una praxis che opera il controllo della parola durante il duello poetico ritualizzando lo scambio verbale. Mi sembra allora possibile pensare a questo modello etico-estetico, rilevabile dalla costruzione dialogica,

⁴ Grazia Tiezzi, *L'improvvisazione del contrasto in ottava rima incatenata in Toscana: "dono di natura" o etica del conflitto?*, in Pietro Clemente e Antonio Fanelli (a cura di), *L'albicocco e la rigaglia. Un ritratto del poeta Realdo Tonti*, Iesa, Gorée, 2009, pp. 307-327.

come alla sedimentazione di un sapere procedurale che marca una specificità culturale relativa alla concezione del conflitto⁵.

La sua visione del contrasto si differenzia sensibilmente da quella di Giovanni Kezich, basata su una ricerca condotta specialmente a Tolfa (RM), Allumiere (RM) e a Tarquinia (VT) e dintorni negli anni Settanta, con ritorni periodici fino alla fine degli anni Ottanta. Kezich non sottovaluta la componente sociale del contrasto, afferma infatti che

i poeti laziali, e tutta la varia congerie di persone in qualche modo associate con la pratica della poesia tradizionale, possano 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 '50⁶.

E aggiunge che «fu proprio il movimento contadino di questo secolo a ispirare nell'ottava popolare certi contenuti dell'ideologia social-comunista, che costituisce a tutt'oggi la marcata caratterizzazione politica della maggior parte dei poeti»⁷. Ma secondo Kezich l'improvvisazione poetica in ottava rima, per la sua adesione al metro dell'ottava toscana e per la sua capacità di rinnovare temi mitologici e cavallereschi, è il sedimento in ambito popolare della letteratura italiana cinque-seicentesca, effetto di quella straordinaria e mai più ripetuta commistione di cultura colta e cultura popolare che sarebbe avvenuta nel Rinascimento.

La tradizione della poesia a braccio è l'effetto diretto della prima diffusione in ambito popolare della narrativa mitocavalleresca a stampa. Il successivo «divorzio tra intellettuali e popolo» (Gramsci 1949) o il «trionfo della Quaresima» (Burke 1978) avrebbero però reciso per sempre la possibilità di una comunicazione culturale autentica tra gli estremi opposti dell'ambito sociale, cosicché la cultura popolare di gran parte dell'Europa rimase improntata, in una dimensione forzosamente orale e di circolazione sotterranea, al clima letterario della massima maturazione culturale e integrazione sociale che precedette l'esplosione a livello mondiale dell'economia e delle società europee. Pertanto la fortunata congiunzione di voghe popolareggianti nell'ambito colto e di ambizioni letterarie in quello popolare, cui assistiamo nel firmamento rinascimentale, non si sarebbe più verificata⁸.

Che l'improvvisazione poetica in ottava rima preservi la memoria di una prassi di regolamentazione del conflitto o discenda direttamente dalla letteratura epico-cavalleresca rinascimentale, è indubbio un suo profondo radicamento nella storia culturale italiana, evidente anche nell'incessante rinnovamento di una lingua letteraria con cui essa si mette continuamente in relazione, pure nel caso di poeti cresciuti in un percorso di prevalente oralità e che non hanno la confidenza con la *Divina Commedia* o con i poemi epico-cavallereschi che un tempo erano parte delle letture essenziali nella formazione di un poeta. Ma è evidente anche nella conservazione del *recitar cantando*, di uno stile vocale imperniato sull'intelligibilità della parola che ha determinato importanti rivolgimenti nella storia della musica d'arte italiana e che caratterizza molte pratiche tradizionali di canto a voce sola: alcune forme di improvvisazione poetica riconducibili della grande

⁵ Tiezzi, *L'improvvisazione del contrasto in ottava rima incatenata in Toscana*, cit., p. 324.

⁶ Giovanni Kezich, *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 130.

⁷ Ivi, p. 131.

⁸ Ivi, pp. 156-157.

famiglia del repertorio lirico-monostrofico, la ballata monodica e il recitativo del maggio drammatico. Del resto, come ci hanno insegnato Ernesto De Martino, Roberto Leydi e Febo Guizzi, non è raro, nella musica tradizionale italiana, imbattersi in pratiche, strumenti, forme e repertori che continuano a vivere in diretta continuità con l'antichità magno-greca, con il mondo latino o con la storia medievale e rinascimentale. Per quanto riguarda il contrasto in ottava rima, Fabrizio Franceschini ha individuato nel *Trattato de li ritmi volgari* di Gidino da Sommacampagna, redatto probabilmente nei primi anni Ottanta del Trecento, una descrizione del contrasto poetico che corrisponde esattamente a quanto avviene oggi:

Dove nota che contrasto ee quando duy compagni cantando parlano l'uno contra l'altro, de una medesima materia: e lo primo che comincia ee appellato opponente, e lo secondo ee appellato respondente: e l'uno tene la sua oppinione per una de le parte, e l'altro risponde e tene una opposta oppinione per un'altra parte, a modo de una disputanza: e zaschaduno de loro canta una stancia de lo ditto contrasto, la quala stancia può essere de octo versi de undexe sillabe per zaschaduno⁹.

Qualche riflessione sull'espressione "dono di natura", con cui i poeti ancora oggi definiscono l'arte di cantare all'improvviso, consente forse di compiere qualche passo ulteriore verso quell'idea di «regola morale» in cui si «sublima» l'esperienza comune a cui fa riferimento Marco Betti a proposito dell'arte di Ivo Mafucci. È ragionevole pensare che il "dono di natura" sia legato alla natura linguistica degli umani, la quale, come ha osservato Giorgio Agamben, è un'eredità allo stesso tempo endosomatica ed esosomatica¹⁰. Da un lato infatti gli umani hanno una predisposizione innata per il linguaggio, dall'altra, a differenza degli altri animali, che «non entrano nella lingua: sono sempre già in essa»¹¹, lo devono acquisire dall'esterno. La conseguenza di questo è una non coincidenza tra voce e linguaggio e una scissione tra la potenzialità di dire e il discorso, che tuttavia è ciò che rende possibile la storia:

L'uomo, invece, in quanto ha un'infanzia, in quanto non è sempre già parlante, scinde questa lingua una e si pone come colui che, per parlare, deve costituirsi come soggetto del linguaggio, deve dire *io*. Per questo, se la lingua è veramente la natura dell'uomo – e natura, se ben si riflette, può solo significare lingua senza parola, *genesis synechês*, «origine continua», nella definizione di Aristotele, ed essere natura significa essere sempre già nella lingua – allora la natura dell'uomo è scissa in modo originale, perché l'infanzia introduce in essa la discontinuità e la differenza fra lingua e discorso. Ed è su questa differenza, su questa discontinuità che trova il suo fondamento la storicità dell'essere umano. Solo perché c'è un'infanzia dell'uomo, solo perché il linguaggio non s'identifica con l'umano e c'è una differenza fra lingua e discorso, fra semiotico e semantico, solo per questo c'è storia, solo per questo l'uomo è un essere storico¹².

È ancora Giorgio Agamben inoltre ad aver sottolineato come proprio la poesia consenta una sospensione dell'ordinaria funzione comunicativa del linguaggio, che viene così disattivato e volto ad un uso contemplativo e inoperoso. L'ottava rima, diceva Marco Betti,

⁹ Gidino da Sommacampagna, *Trattato dei ritmi volgari*, a cura di Giovan Battista Carlo Giuliani, Bologna, Romagnoli, 1870, pp. 223-224.

¹⁰ Giorgio Agamben, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi, 2001 [1978], pp. 59-63.

¹¹ Ivi, p. 50.

¹² Ivi, pp. 50-51.

«sublima» l'esperienza comune e, aggiungo, rende possibile un dialogo poetico-musicale che assume uno statuto politico particolare oggi, ancora più che in passato, necessario.

Contemplazione e inoperosità sono, in questo senso, gli operatori metafisici dell'antropogenesi, che, liberando il vivente uomo da ogni destino biologico o sociale e da ogni compito predeterminato, lo rendono disponibile per quella particolare assenza di opera che siamo abituati a chiamare "politica" e "arte". Politica e arte non sono compiti né semplicemente "opere": esse nominano, piuttosto, la dimensione in cui le operazioni linguistiche e corporee, materiali e immateriali, biologiche e sociali vengono disattivate e contemplate come tali¹³.

Il "dono di natura" dei poeti ha dunque a che fare con la dicibilità della storia umana e con l'abitare la voce, quel mezzo di espressione sonora che condividiamo con gli altri animali, del tutto naturale ma con il quale, più o meno consapevolmente, costruiamo un rapporto culturale e artificioso. L'ottava rima infatti è cantata, fa uso di un mezzo musicale che serve a controllare la misura del verso e della strofa e che, nella sua articolazione melodica, nell'uso dell'ornamentazione e del vibrato, nelle pause che segmentano l'endecasillabo o nel dare continuità alle coppie di versi al termine di ciascuna quartina, nell'indugiare su determinate vocali, nello spezzare le parole prendendo respiro tra le sillabe, nella variazione espressiva dell'intensità della voce, determina stili regionali e stili individuali che consentono di riconoscere provenienze geografiche e genealogie di poeti. Ma è nell'accezione di *nomos* inteso come canto/musica, legge/uso, pascolo/nutrimiento messa recentemente in luce da Monica Ferrando, in una potente riconsiderazione dell'Arcadia, che ci si avvicina a quella idea di "regola" a cui faceva riferimento Marco Betti e che rende conto dello speciale statuto etico e politico che assume la poesia estemporanea in ottava rima e con essa la pratica della musica tradizionale italiana, quando è una forma di vita in relazione con un ambiente da cui trae nutrimento e non una prassi di intrattenimento o di spettacolo. Riflettendo su come il termine *nomos* possa essere impiegato nella lingua greca sia per riferirsi al canto degli uccelli, sia come termine prettamente musicale, osserva Monica Ferrando:

Il canto degli uccelli, caratterizzato da una varietà infinita, è nel contempo riconoscibile e inconfondibile perché, proprio di ogni specie, è fissato per ciascuna in modo inalterabile. Averlo concepito come *nomos* ha fatto sì che esso non venisse inteso semplicemente come una particolare modalità di emettere suoni, ma vi si scorgesse quella determinata qualità di canto connessa a ciascuna specie di volatile «che deve essere apparsa normativa al punto da favorir l'uso dell'espressione in ambito musicale» [Felix Heinemann]. È dunque un suono privo di pensiero e di artificio, dettato dalla natura, a comparire nel linguaggio umano come il modello per eccellenza, il compendio di ogni limitazione artistica riuscita e di ogni azione giusta. Occorre comprendere che ciò che vale per la natura vale, e al tempo stesso non vale, per l'uomo. Si tratta di un originario rapporto di contiguità la cui comprensione deve guardarsi tanto dal ricadere in un'identità impossibile che in una estraneità irreparabile. Luogo di tale continuità è proprio la parola *nomos*. Per questo vi si può rispecchiare il codice del comportamento umano secondo una giustizia naturale che in alcun modo può identificarsi con la semplice natura. Che la presenza sonora degli uccelli sia definita *nomos* rappresenta il contatto abissale, asintotico della natura non-umana con la natura umana.

A questa area semantica appartiene anche il terzo significato del termine *nomos*, cioè quello di

¹³ Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 59.

“pascolo”. Se pensiamo infatti alla proprietà distributiva, all’ordine sparso e imprevedibile connesso all’idea degli animali al pascolo, al loro disperdersi e raccogliersi nelle distese e nelle piaghe del paesaggio, quel che ci appare è una particolare condizione dello spazio dell’abitazione umana¹⁴.

«L’ottava rima è nata povera e deve morire povera», non si stanca di ricordarci Domenico Gamberi, tenace organizzatore della Rassegna annuale di poesia estemporanea in ottava rima di Ribolla. Di questa povertà abbiamo bisogno per nutrirci della verità storica e dell’attualità politica della poesia estemporanea in ottava rima e in generale della musica tradizionale, sia come cantori e musicisti che come ascoltatori, per rinnovare senza svuotare di senso forme e stili radicati nel passato. Concordo con Marco Betti nel suo ricordo di Ivo Mafucci, ma penso che il *nomos* dell’improvvisazione poetica in ottava rima, grazie anche allo stesso Betti, non sia ancora perduto.

¹⁴ Monica Ferrando, *Il regno errante. L’Arcadia come paradigma politico*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, pp. 66-67.