

Workshop

L'ENDECASILLABO CANTATO

Amsterdam, Meertens Instituut, 8 dicembre 2016

Oudezijds Achterburgwal 185, Amsterdam
Aula 2.18

Programma:

9:30	Accoglienza & caffè
10:00	Teresa Proto Introduzione al workshop Approcci formali all'endecasillabo
10:30	Davide Daolmi Il modello ritmico della lauda in endecasillabi
11:10	Francesco Rocco Rossi "Vergene vs Vergine": riflessioni sulle diverse realizzazioni ritmico-musicali dei versi della petrarchesca <i>Canzone alla Vergine</i> nelle intonazioni polifoniche di Du Fay e Tromboncino
11:50	Cristina Ghirardini Vedere e ascoltare gli improvvisatori. Aspetti performativi della poesia estemporanea in ottava rima nel Settecento e Ottocento
12:30 – 14:00	Pausa pranzo
14:00	Ignazio Macchiarella L'arte di frammentare endecasillabi
14:40	Marco Lutz <i>Arribanne est sa nave corallina</i> : l'endecasillabo cantato nel <i>cantu a tenore</i> di Orune
15:20	Paolo Bravi Endecasillabi in tensione
16:00	Leonardo Masi L'endecasillabo dei cantautori italiani
17:00	Chiusura dei lavori

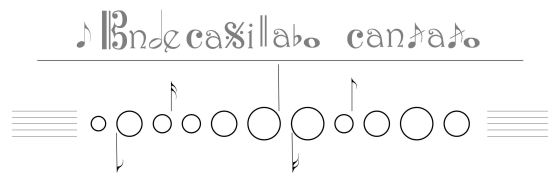
Con la collaborazione di:

- Project NWO *Knowledge & Culture*

- *Labimus* - Laboratorio Interdisciplinare sulla Musica – Univ. di Cagliari (IT) Dipartimento Storia Beni Culturali e Territorio



Labimus



Paolo Bravi

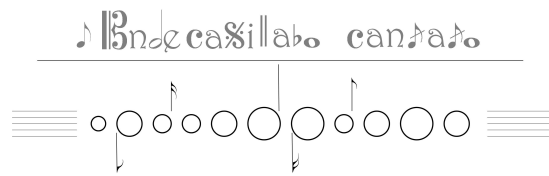
Endecasillabi in tensione

Il verso endecasillabo è spesso utilizzato nelle tradizioni orali di canto presenti in Italia. La realizzazione in forma cantata di tali versi pone problemi di varia natura per quanto riguarda l'analisi. In particolare, la variabilità che spesso si osserva tra diverse esecuzioni dello stesso canto richiede una riconsiderazione delle ordinarie categorie analitiche, essenzialmente fondate sull'idea di "testo", e necessita di strumenti adeguati all'osservazione e alla rappresentazione di documenti che si rendono disponibili all'analisi nella loro forma acustica, solitamente come registrazioni raccolte 'sul campo'.

Il contributo qui proposto offre un'analisi di un canto a voce femminile sola eseguito dalla contadina marchigiana Maria Sabatinelli e registrato da Dario Toccaceli nel 1975. Tratto saliente del contributo è l'applicazione di strumenti informatici per la rappresentazione e l'investigazione del documento sonoro. Tali strumenti, sfruttando la manipolazione dei suoni, consentono di osservare (e di verificare per via percettiva) le interazioni fra i diversi livelli - linguistico, metrico e musicale - della performance cantata e di cogliere gli elementi di tensione in essi presenti.

Paolo Bravi è docente presso l'ITE "Martini" di Cagliari e docente a contratto presso il Conservatorio di Musica di Cagliari. Ha conseguito due Ph.D. in "Metodologie della ricerca antropologica" (Università di Siena, 2008) e in "Teorie e storia delle lingue e dei linguaggi" (Università di Sassari, 2013). La sua ricerca è incentrata sulle caratteristiche formali e i valori culturali della voce parlata e cantata nelle tradizioni orali e adotta modelli, tecniche e metodi di analisi sia dell'etnomusicologia sia della fonetica strumentale. In questo ambito ha pubblicato più di quaranta contributi (sezioni di volumi a più autori, atti di convegno, articoli in riviste ecc.) e le monografie *A sa moda campidanese. Pratiche, poetiche e voci degli improvvisatori nella Sardegna meridionale* (Nuoro: ISRE, 2010) e *A boghe a boghe. Ricerche sulla poesia cantata in Sardegna* (Cagliari: Condaghes, 2015).

Email: pa.bravi@tiscali.it



Davide Daolmi

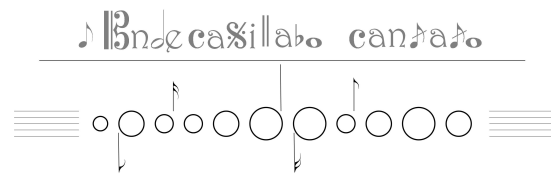
Il modello ritmico della lauda in endecasillabi

Il caso delle antiche laudi offre uno spunto interessante sui come cantare versi dalla ritmica interna apparentemente irregolare. Una delle strade per giustificare l'anisosillabismo dei versi comuni della lauda (ottonario/novenario) è la possibilità di riconoscervi una pulsazione interna regolare che viene a corrispondere al ritmo del canto. I versi più lunghi (endecasillabi) appaiono più stabili, sebbene ipo/ipermetrie siano frequenti. In presenza di un verso lungo la metrica interna del verso è però oscillante, come lo è sempre nel caso dell'endecasillabo, al punto da rendere ardua la ricostruzione di un ritmo musicale.

L'intervento tenta di mostrare come la lauda, segnatamente nell'endecasillabo, oltre a seguire i modi tipici della lirica profana, si ritrovi ad assecondare il ritmo dominante della melodia. Ogni apparente oscillazione del metro interno si rivela in realtà elemento espressivo della narratività del testo che non compromette la regolarità ritmica. La presenza di due livelli accentuativi - uno musicale dominante (ritmo) e uno testuale dipendente (metro) - restituisce ragione alla costruzione metrica laudistica (spesso giudicata scarsamente controllata), e si rivela essere da un lato ciò che la pratica dell'epoca doveva realizzare spontaneamente, dall'altro appare non dissimile da quanto fa la canzone d'autore di oggi quando intona endecasillabi.

Davide Daolmi insegna Storia della musica medievale e rinascimentale e Storia delle teorie musicali presso l'Università degli studi di Milano. Nel corso degli anni si è occupato di storia della cultura (studi di genere, dramma per musica), e filologia (opera e Medioevo). Ha pubblicato numerose edizioni critiche fra cui le due versioni della *Petite messe solennelle* di Rossini (Pesaro 2013). Unendo i suoi interessi per la filologia musicale e la storia culturale si è occupato, nel recente *Trovatore amante spia* (Lucca 2015), dei modi con cui l'Ottocento ha reinventato il Medioevo.

Email: davide.daolmi@unimi.it



Cristina Ghirardini

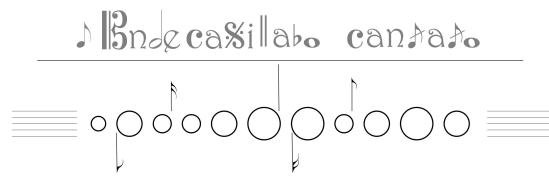
Vedere e ascoltare gli improvvisatori. Aspetti performativi della poesia estemporanea in ottava rima nel Settecento e Ottocento

Il tentativo di storicizzare le regole del contrasto tra poeti estemporanei in ottava rima in Italia centrale, che oggi si presenta come una sorta di dialogo cantato a voce sola su temi dati dagli organizzatori dell'incontro o dal pubblico e caratterizzato dall'obbligo di rima, porta a tornare indietro di almeno tre secoli quando Giovan Mario Crescimbeni, uno dei fondatori dell'Arcadia, osserva nei suoi *Commentary* (1702) che l'obbligo di rima è un espediente introdotto recentemente nel verseggiare all'improvviso nelle Accademie, al fine di assicurare l'estemporaneità della performance.

Attraverso saggi di letterati, resoconti di viaggio, biografie e qualche fonte musicale, si intende riflettere da un lato sulle modalità di fruizione della poesia estemporanea, dall'altro su alcuni aspetti performativi che hanno caratterizzato l'improvvisazione poetica in ottava rima, colta e popolare, nel Settecento e Ottocento. Si esamineranno in particolare la presenza o assenza di accompagnamento strumentale e i contesti esecutivi.

Cristina Ghirardini ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Storia e critica delle culture e dei beni musicali all'Università di Torino nel 2007, con una dissertazione dal titolo *Il Gabinetto Armonico di Filippo Bonanni*. Collabora come libera professionista con la Fondazione Casa di Oriani di Ravenna per i progetti del Centro per il dialetto romagnolo, con la Fondazione Ravenna Manifestazioni e con altre istituzioni. Conduce ricerche di interesse etnomusicologico sugli strumenti della musica popolare italiana e sul canto di tradizione orale. Attualmente si interessa all'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale.

Email: cristinagherardini@tiscali.it



Marco Lutzu

Arribanne est sa nave corallina: l'endecasillabo cantato nel cantu a tenore di Orune

Il *cantu a tenore* è una delle pratiche vocali della tradizione sarda più note al di fuori dei confini regionali, anche in virtù della sua inclusione nel 2005 nella lista rappresentativa Unesco dei Patrimoni Immateriali dell'Umanità. Si tratta di un particolare genere di *multipart music* diffuso in circa una cinquantina di paesi della Sardegna centro-settentrionale, caratterizzato dalla presenza di quattro cantori maschi, ad ognuno dei quali è affidata una specifica parte vocale. L'intonazione del testo poetico è riservata alla voce solista, la *boghe*, che viene accompagnata dalle altre tre - dette rispettivamente *bassu*, *contra* e *mesa boghe* - con sillabe nonsense e timbri gutturali (in particolare per quanto riguarda le due parti più gravi).

Il repertorio del *cantu a tenore* comprende diversi generi, ognuno dei quali si distingue per le occasioni d'uso e, sul piano musicale, le peculiarità melodiche, ritmiche e formali. I tre generi più comuni sono detti *boghe 'e note* (o *séria*), *mutos* e *boghe 'e ballu*. Ad ognuno di questi possono essere abbinati vari testi poetici a condizione che rispettino determinate caratteristiche metriche: l'endecasillabo, assieme all'ottonario, sono i versi più comuni.

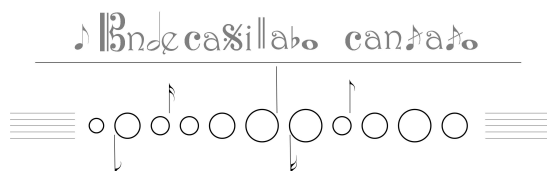
Un aspetto che rende particolarmente interessante l'analisi del rapporto tra testo e musica in questo genere di canto è il fatto che a una musica appresa ancora oggi oralmente vengano abbinati testi, sempre in lingua sarda, composti 'a tavolino'. Tra i testi più comuni vi sono infatti le liriche amorose, satiriche o che elogiano le bellezze del territorio scritte dai principali poeti della letteratura sarda a partire dal XVIII secolo.

Questo particolare connubio tra oralità e scrittura permette il confronto tra la versione 'ufficiale' del testo, scritta e dunque di norma metricamente ben definita, e le diverse possibili realizzazioni effettuate da varie *boghes a tenore* (o di una stessa *boghe* in diverse esecuzioni).

Nel mio intervento, dopo aver delineato le principali caratteristiche di questo genere di canto con particolare riferimento alle specificità del rapporto tra testo e musica, mi soffermerò su un caso di studio relativo a Orune, paese la cui tradizione è particolarmente apprezzata nel mondo del *cantu a tenore*. A partire da un corpus di registrazioni effettuate con il *Tenore S'arborinu* appositamente per questa giornata di studi, proporrò alcune riflessioni sui procedimenti utilizzati dalle due *boghes* del gruppo per 'mettere in musica' l'endecasillabo e, più in generale, sui processi di elaborazione dell'endecasillabo cantato da un lato e su come questo verso funga da guida per la formalizzazione della struttura musicale dall'altro.

Marco Lutzu, etnomusicologo, è assegnista di ricerca presso l'Università di Cagliari. Ha svolto ricerca sul campo in Sardegna e a Cuba, occupandosi di musica e sacro, poesia improvvisata, analisi della performance e musica rap. È vicedirettore di *Analitica: Rivista online di studi musicali* e curatore dell'*Enciclopedia della Musica Sarda* (L'Unione Sarda).

Email: mlutzu@livestudio.it



Ignazio Macchiarella

L'arte di frammentare endecasillabi

La *canzuna alla carrittera* del palermitano è una raffinata pratica musicale riservata a pochi, selezionati esecutori. Si tratta di un canto rigorosamente monodico, con andamento melodico discendente (il cantore parte sempre dal registro acuto della propria emissione vocale per muoversi, per lo più per gradi congiunti, verso la nota all'ottava più grave rispetto al suono di partenza) e con struttura ritmica "libera", ovvero costruita su una logica estranea rispetto alla proporzionalità dei valori della musica d'arte occidentale, articolata in successioni di suoni di diversa durata, non rappresentabili con i normali valori della scrittura sul pentagramma.

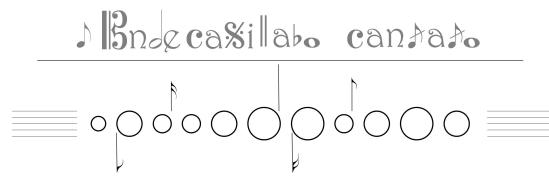
Da parte loro, i testi verbali trattano per lo più argomenti amorosi oppure temi legati al lavoro, come l'esaltazione del proprio cavallo, del carro eccetera. Di solito tali testi vengono rappresentati in forma di ottave di endecasillabi, con sistema di rime mutevole. In questa forma pagine e pagine di testi di *canzuna alla carrittera* sono state compilate e pubblicate da ricercatori più o meno professionisti, e considerate dal punto di vista dei (diciamo così) "contenuti poetici", ignorando del tutto (o quasi) i complessi procedimenti performativi messi in atto dagli esecutori.

L'analisi formale, in realtà, evidenzia un meccanismo di giustapposizione di moduli musicalmente compiuti ciascuno dei quali viene costruito su un solo distico di endecasillabi. Lo svolgimento melodico evidenzia l'articolazione del verso e la suddivisione in emistichi, mentre propone articolate trame melismatiche che frammentano le sequenze sillabiche, secondo procedimenti di "composizione modulare" fortemente personalizzati dai diversi interpreti.

Sulla base di una lunga esperienza di ascolto e analisi (e di "familiarità personale"), il mio contributo vuole dare alcuni esempi di tali procedimenti, per suggerire alcune indicazioni generali sul tema dell'endecasillabo cantato.

Ignazio Macchiarella è professore associato di etnomusicologia presso il Dipartimento di Storia Beni Culturali e Territorio dell'Università di Cagliari. È vice-chairman dell'ICTM (International Council for Traditional Music) - Study Group on Multipart Music e membro del Co-ordinating Committee of the ESEM (European Seminary in Ethnomusicology). I suoi principali interessi riguardano lo studio delle *multipart music* come «mode of musical thinking, expressive behaviour and sound»; i rapporti fra musica e religione/musica e rito; l'analisi delle forme e dei meccanismi di trasmissione dell'oralità in musica; la costruzione delle identità attraverso la musica. Ha svolto ricerche in Sicilia, Sardegna, Corsica, Regioni Alpine e altrove. Vedi <http://people.unica.it/ignaziomacchiarella/>.

Email: i.macchiarella@gmail.com



Leonardo Masi

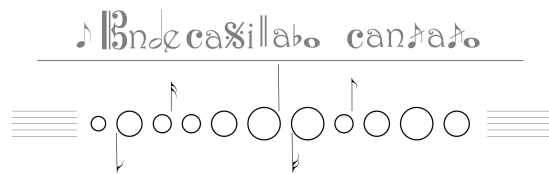
L'endecasillabo dei cantautori italiani

Domenico Modugno e i cantautori della Scuola di Genova, alla fine degli anni Cinquanta, hanno portato diverse novità nella canzone italiana, fra le quali un modo nuovo di scrivere ed interpretare il testo cantato. Se i testi di molti dei successi sanremesi degli anni precedenti erano imperniati sull'endecasillabo (*Grazie dei fiori*, *Buongiorno tristezza*, *Aprite le finestre*, *Tutte le mamme*), questo tipo di metro apparirà in maniera sporadica, eppur significativa nella canzoni di Sergio Endrigo, Fabrizio De André o dello stesso Modugno.

I cantautori, a differenza dei "parolieri", non erano autori professionisti di testi, tuttavia cercavano un rapporto diretto con la poesia, soprattutto quella dei contemporanei, che talvolta ricambiarono l'interesse (Pasolini, Fortini). Sulla base di queste relazioni, nel mio intervento vorrei analizzare la presenza del metro più importante della tradizione poetica italiana in un tipo di canzone innovativa come quella della Scuola di Genova. In secondo luogo vorrei fare alcune brevi considerazioni sul trattamento musicale dell'endecasillabo sulla base di esempi che mettano a confronto l'interpretazione dei cantanti degli anni Cinquanta e quella dei cantautori (in particolare la messa in musica di *S'io fosse foco* da parte di Fabrizio De André).

Leonardo Masi è dottore di ricerca in Letterature slave moderne e contemporanee. Si è inoltre laureato in chitarra classica presso il Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze. Dal 2010 è ricercatore presso l'Università Cardinale Stefan Wyszyński di Varsavia. Le sue ricerche possono essere ricondotte nell'ambito di tre aree tematiche: letteratura polacca (e i suoi legami culturali con l'Italia), musica (in particolare il testo letterario cantato e la popular music) e translation studies.

Email: leon.masi@gmail.com



Teresa Proto

Approcci formali all'endecasillabo

Questa breve introduzione al workshop inquadra lo studio dell'endecasillabo cantato riconducendolo essenzialmente a due tracce: da un lato, al formalismo sviluppato in seno alle analisi generativiste dell'endecasillabo letterario (cfr. Hanson 1996, Helsloot 1997, Nespor/Vogel 2007, Versace 2014), dall'altro ad alcune tipologie metrico-musicali elaborate per la classificazione del verso cantato (cfr. Brown 2000, Giannattasio 2005, Aroui 2009). Sulla base di esempi scelti, si illustreranno gli interrogativi che emergono dall'applicazione di tali approcci all'analisi e alla classificazione dell'endecasillabo cantato.

Riferimenti bibliografici

Aroui, J.-L., 2009. Introduction: Proposals for Metrical Typology. In Aroui et al. (ed.), *Towards a Typology of Poetic Forms. From language to metrics and beyond*. Amsterdam, pp. 1-39.

Brown, S., 2001. The "musilanguage" model of music evolution. In Nils L. Wallin et al. (ed.), *The Origins of Music*. Cambridge (MA), pp. 271-301.

Giannattasio, F., 2005. Dal parlato al cantato. In J.-J. Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica V. L'unità della musica*. Torino, pp. 1003-1036.

Hanson, K., 1996. From Dante to Pinsky: A Theoretical Perspective on the History of Modern English Iambic Pentameter. *Rivista di Linguistica* 9 (1), pp. 53-97.

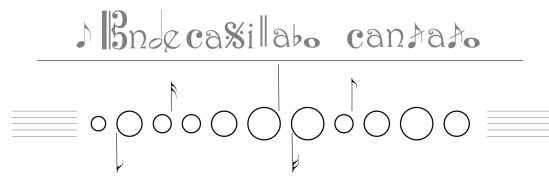
Helsloot, K., 1997. Poetic meter is metrical prosody: phonological phrasing in Italian bound and free verse. In: P. M. Bertinetto et al. (ed.), *Certamen Phonologicum III*. Rosenberg and Sellier, Torino, pp. 111-135.

Nespor, M., Vogel, I., 2007/1986. *Prosodic Phonology*. Berlino.

Versace, S., 2014. A Bracketed Grid account of the Italian *endecasillabo* meter. *Lingua* 143, pp. 1-19.

Teresa Proto è titolare di una borsa di post-dottorato presso il Meertens Instituut e l'Università di Leida nell'ambito del progetto NWO „Knowledge and Culture“. Dopo aver conseguito un dottorato in Linguistica e filologia germanica presso l'Università degli Studi di Siena (2007), ha ottenuto borse di ricerca dal CNRS (UMR 7023/Paris 8), dal *Collegium de Lyon* e dal programma EURIAS. Attualmente insegna presso il dipartimento di italianistica di Leida e presso quello di Scienze del linguaggio dell'Università Paris 8. Le sue ricerche vertono sulla relazione tra testo e musica e si basano su analisi empiriche effettuate, tra l'altro, su corpus di canti italiani e tedeschi. Si interessa inoltre ai fenomeni di interferenza e di contatto fra lingue germaniche e romanze.

Email: t.proto@hum.leidenuniv.nl



Francesco Rocco Rossi

“Vergene vs Vergine”: riflessioni sulle diverse realizzazioni ritmico-musicali dei versi della petrarchesca *Canzone alla Vergine* nelle intonazioni polifoniche di Du Fay e Tromboncino.

Col mio paper intendo mettere a confronto le intonazioni della *Canzone alla Vergine* di Francesco Petrarca da parte di Guillaume Du Fay (secondo decennio del XV sec.) e di Bartolomeo Tromboncino (1510). Della prima mi sono occupato nel 2004, in occasione di un convegno dedicato al settimo centenario della nascita di Petrarca, dimostrandone l’afferenza alla prassi improvvisativa cara agli ambienti umanistici frequentati dal compositore negli anni Venti del XV secolo. La sua attestazione su *charta* non sarebbe altro che una forma di cristallizzazione di una possibile esecuzione estemporanea realizzata sui cosiddetti aeri, ossia formule melodiche preesistenti e deputate all’enunciazione cantata di versi poetici. Questa particolarità si riverbera sulle caratteristiche musicali della composizione e, indirettamente sui suoi rapporti con la metrica della lirica petrarchesca la cui accentuazione risulta particolarmente curata grazie a un sapiente utilizzo della diminuzione melodica.

Diverso è, invece, l’approccio compositivo di Tromboncino il quale, come si vedrà, focalizzò la propria attenzione esclusivamente sui valori musicali preoccupandosi di dar vita a una tornitura melodica di grande *appeal* ma totalmente sganciata, oltre che dai contenuti del testo petrarchesco, anche dalle sue prerogative metriche.

Scelte compositive diverse - afferenti rispettivamente al *cantare super librum* e alla *res facta* - rilevabili in filigrana anche dai relativi comportamenti ‘metrici’.

Francesco Rocco Rossi è diplomato in pianoforte, nel 2002 si è laureato in Musicologia e nel 2007 si è addottorato in Scienze Musicologiche. All’interesse per il repertorio rinascimentale ha progressivamente affiancato l’attenzione alla musica lirica otto-novecentesca sulla quale tiene workshop didattici e conferenze. Oltre a tre monografie di argomento rinascimentale (*Guillaume Fauges, Guillaume Du Fay e Percorsi di musica rinascimentale*) ha pubblicato il manuale di notazione rinascimentale *De musica mensurabili* e numerosi contributi scientifici su accreditate riviste musicologiche italiane e straniere. Ha curato l’edizione critica dell’*Opera omnia* di Guillaume Fauges e di una serie di messe polifoniche quattrocentesche per il Centre d’Études Supérieures de la Renaissance di Tours. Fa parte della redazione musicale di Radio Popolare per cui cura e conduce una trasmissione di approfondimento musicale ed è Professore a contratto presso la facoltà di Musicologia di Cremona e presso l’Istituto Pontificio Ambrosiano di Musica Sacra.

Email: francescorocco.rossi@unipv.it