

RACCONTATORI DI STORIE: TESTO E VOCE NEI CANTARI

Beatrice Barbiellini Amidei¹

Se come ricorda Walter J. Ong², ogni testo è un dispositivo di memoria, reso possibile dalla tecnologia della scrittura (nel nostro caso alfabetica) rispetto a una narrazione che per lungo tempo nella storia dell'umanità è stata esclusivamente orale e veicolata dalla voce, un genere della letteratura medievale come quello dei *cantari* può ben illustrare diverse caratteristiche dell'oralità. Poiché questi componimenti narrativi in ottava rima erano destinati in origine all'esecuzione nelle piazze e questi testi sono solitamente connotati, a livello retorico, da vari residui, indicatori e marche dell'oralità, della *performance*, e com'è noto rinviano costantemente alla voce che racconta la storia anzitutto attraverso le formule incipitarie e di conclusione dei singoli cantari, o sedute di ascolto, *séances* canterine, attraverso epiteti fissi di carattere epico, *clichés* espressivi e riempitivi, zeppe, dittologie sinonimiche e frasi fatte, interventi del narratore di tipo situazionale o metanarrativo. E questo naturalmente anche quando, soprattutto nel Quattrocento e poi nel Cinquecento, i cantari o i poemi e romanzi in ottave spesso non saranno più destinati alla recitazione pubblica ma alla lettura, e dunque la mimesi della lingua parlata, della voce, diverrà sempre più una postura di locuzione e una dimensione propria della scrittura.

Segre ne *La prosa del Duecento*³ illustra il processo di messa per iscritto nei testi prosastici italiani del più antico patrimonio veicolato dalle letterature latina e galloromanza (francese e provenzale), che avviene in quel secolo voracemente, ad es. nei volgarizzamenti, come una vera e propria "presa di possesso del mondo", e di pari passo con il sorgere e l'affermarsi di una vita associata e democratica sempre più intensa nei Comuni, e coll'ascesa della borghesia. Dunque la prosa italiana deve la sua esistenza ed è profondamente connessa alle esigenze dettate dalla politica, dai commerci e dall'incremento degli scambi finanziari, a cui la scrittura (dagli atti notarili, all'*ars arengandi* all'*ars dictandi* coi loro modelli) fornisce anche prestigio e autolegittimazione. Ma sempre Segre è anche consapevole che col decadere della vita democratica dei Comuni e l'avvento delle Signorie e avanzando nel Trecento questa letteratura che dagli usi pratici delle formule notarili e dei libri di conti ha proceduto celermente verso l'eccellenza artistica si svuoterà progressivamente della «linfa che alla letteratura può venire dal linguaggio di tutti»⁴.

La tecnologia che ci accompagna (sms, chat, e-mail) ci abitua sempre più alla conversazione senza voce della scrittura mediatizzata, che pure mantiene una vocalizzazione interiore della scrittura. E dunque la traccia della voce è oggi sempre più smaterializzata, ma i generi della letteratura orale come i cantari testimoniano con

¹ Università degli Studi di Milano.

² Ong, 1986.

³ Vedi Segre, 1959, poi 1991, a cui si fa riferimento.

⁴ Ivi: 47.

maggior forza, e registrano per iscritto, paradossalmente, la presenza della voce, che per sua natura si esaurisce nel tempo e non lascia tracce.

Tra molti studiosi, ad esempio Alberto Varvaro ha sottolineato, nell'ambito degli studi sul Medioevo volgare, la necessità di considerare i residui di oralità e l'oralità diffusa delle opere medievali, le modalità prevalenti della loro diffusione e ricezione, che influiscono ampiamente anche sulla loro composizione e sulla tradizione testuale, sulla concezione stessa del testo e della figura autoriale⁵. (Scarsa è infatti nel Medioevo la disponibilità di libri, pochi sono coloro che sono effettivamente in grado di leggerli, i testi sono letti di solito ad alta voce, e un'opera è normalmente conosciuta attraverso l'«ascolto di episodi, vale a dire di sue parti di senso relativamente compiuto e di durata compatibile con una seduta di lettura, diciamo tra i 600 e i 1000 versi»⁶, tutte circostanze che non militano a favore dell'integrità testuale, poiché il testo è esposto così alla variazione e all'attualizzazione, diviene talora "res nullius", e conosce spesso diversi interventi da parte di co-autori, collaboratori e copisti – Varvaro parla addirittura, per le opere del Medioevo volgare, di "gradiente di autorialità", per sottolineare l'incidenza dei vari interventi testuali, dell'appropriazione e del rifacimento –, e come del resto illustra lo studio della tradizione manoscritta delle opere volgari medievali, abbiamo a che fare con tradizioni eminentemente "attive".)

È intrinseca inoltre ai testi della letteratura volgare del Medioevo nel suo complesso una concezione del testo come enciclopedia di narrabili, per lo più narrazione di fatti già noti nella tradizione: l'importante è infatti la narrazione stessa, la modalità del racconto, il "come", la voce.

Nel genere canterino, che si pone al crocevia tra scritto e orale, tra cultura alta e bassa⁷, questi dati comuni alla letteratura volgare del Medioevo nel suo complesso (dai residui di oralità, alla valorizzazione del patrimonio tradizionale, alla concezione del testo come esposto all'attualizzazione e al rifacimento, al valore didattico e potente dell'atto linguistico tra emittente e pubblico-destinatario) sono ancora più evidenti.

Ai fini di un'analisi formale dei cantari è anche interessante ricordare quanto notato ancora da Ong rispetto alla differenza tra culture letterate da una parte e culture orali dall'altra, tendenzialmente una contrapposizione tra la voce e il suono, immersi nel flusso temporale e connessi allo sforzo sinergico dell'uomo di afferrare il mondo, e invece la scrittura, che trasforma il flusso orale-aurale in spazio, con la sua fissità e visualità che l'occhio può registrare, e che favorisce l'analisi razionale e concettuale; e in questa contrapposizione, si può osservare come la cultura orale, per sua natura, come dice Ong «non ha documenti, ma una memoria ed espedienti per ricordare e far ricordare: una certa organizzazione del discorso (temi fissi, formule, proverbi, andamento ritmico ecc.), un tipo particolare di discorso (narrativo), una determinata schematizzazione caratteriale (personaggi «forti», tipi)»⁸: tutte caratteristiche ben note e

⁵ Varvaro, 2001: 387-422. Anche John Ahern (1981: 20-21), suggerisce di sfumare la contrapposizione tra orale e scritto, popolare e colto, e ricorda che «the literate culture of the Italian communes contained a very high residue of orality» e inoltre «in Italy oral and literary poets influenced one another long after the age of Dante in ways incomprehensible to literary historians who draw a sharp line between poesia d'arte and poesia popolare in order to dismiss the latter». Anche al di là del periodo strettamente medievale, cfr. Degl'Innocenti, Richardson, Sbordoni, 2016.

⁶ Varvaro, 2001: 407.

⁷ Vedi ad esempio Cabani, 1988; Barbiellini Amidei, 1997 e 2007; Polimeni, 2014.

⁸ Ong, 1986: 8-9.

verificabili, appunto, nei testi della letteratura canterina, e che possiamo ricollegare alla natura “vocale” del genere.

Proprio pensando alla prosa del Duecento studiata da Segre, col suo rapporto colla realtà sociale, e agli intenti che ne determinano il sorgere, di divulgazione e appropriazione del sapere che allora si facevano impellenti nella società borghese che voleva imparare, o anche pensando ai cantari italiani col loro retaggio orale, sia pur tipizzato e a volte stancamente ripetitivo, che si fa una retorica del genere, che pure è per eccellenza “volgarizzatore” di una massa di storie, eroi e vicende letterarie (dalle caroline alle arturiane e fiabesche, all’agiografia, a vicende di storia antica e romanzesche), storie anche destinate a imprimere svolte epocali nella nostra letteratura (ad es. coi poemi di Boiardo ed Ariosto), possiamo riflettere sul rapporto tra letteratura e realtà, parole e cose, scritto e voce, testualità e oralità.

Nei cantari italiani, in particolare, possiamo cogliere alcune delle caratteristiche del discorso orale, come ad es. delle tracce della qualità perlocutoria della parola-voce, per cui la parola è densa di potere, se non sempre di responsabilità, è evento, atto, partecipazione, e dotata anche di una forza magica, fornita di valore emotivo più che razionale, caratterizzata dalla difficoltà, come dice Ong, di «separare l’oggetto dal soggetto della percezione»⁹.

I cantari esibiscono questi indizi della dimensione della voce, come si è accennato, ad esempio nelle ben note formule che riferiscono delle circostanze (inizialmente vere e poi anche fittizie) dell’esecuzione canterina, in primo luogo negli *incipit* ed *explicit* delle varie sedute di recitazione; e ancora è da notare la frequenza, in questi testi a destinazione orale, di benedizioni, maledizioni, insulti, invocazioni, esclamazioni, indicatori di una vocalità-oralità che dal piano della trama narrativa tradizionale della storia (che di per sé conta poco nel meccanismo del cantare) riconduce alla dimensione magica ed emotiva del linguaggio e della narrazione in atto, con una serie di elementi che sicuramente istituivano un contatto diretto col pubblico degli ascoltatori. Ancora, riportano il racconto della vicenda leggendaria sul piano della realtà e del coinvolgimento emotivo del pubblico (il quale spesso è anche indotto a rispecchiarsi e identificarsi col pubblico interno alla storia) diversi incisi, allocuzioni e interventi autoriali del canterino, e inoltre al parlato riportano talora tratti sintattici “bassi” come la dislocazione a sinistra o periodi con incidentali e sintagmi intercalati.

Può essere ad esempio istruttivo identificare alcuni di questi tratti caratteristici della vocalità del genere in un rapido spoglio della *Spagna ferrarese*, testo canterino edito di recente da Valentina Gritti e Cristina Montagnani¹⁰ e testimone importante tra le versioni rimate italiane delle vicende spagnole. Il poema della *Spagna* in ottave, infatti, come si può ricordare, «nella sua forma "padana" funziona da ipotesto per l’*Inamoramento* boiardesco (ed estende la sua influenza sino all’Ariosto) e offre, in quella toscana, parecchi elementi alla *Rotta* del Pulci»¹¹.

All’inizio di ognuno dei XXXIV canti di questo poema canterino, sono invocati la divinità, oppure lo Spirito Santo, la Vergine o i santi, affinché concedano a chi narra

⁹ Ong, 1986: 9.

¹⁰ *La Spagna ferrarese*, 2009.

¹¹ *La Spagna ferrarese*, Introd.: 11-12. Come ha scritto Daniela Delcorno Branca (2011: 351): «Il testo della *Spagna ferrarese* è quindi un fondamentale modello e riferimento dei grandi poemi rinascimentali, ma è anche un imprescindibile banco di prova per la storia della circolazione della materia rolandiana in Italia fra Tre e Quattrocento, per il complesso rapporto di questi testi di qua e di là dell’Appennino, nonché sul versante linguistico, tra francese, franco - italiano, koiné dell’Italia padana e toscano.» Cfr. anche Palumbo, 2011 e 2013: 226-291; Strologo, 2014; Infurna, 2015.

capacità di dire ed eloquenza, e poi ci si rivolge al pubblico potenziale del cantare facendo sì che si disponga all'ascolto trasformandosi così in pubblico reale, «un cerchio di ascoltatori attorno ad un cantore» come scrive Maria Cristina Cabani¹². Il canterino segnala chiaramente l'inizio della diegesi, e fa riferimento al suo «dire» e alla «ystoria», al «dir rime», al «canto» ma anche al «libro» e a «quanto l'autor si stende», cioè alla fonte, e ancora all'«udire» e «ascoltare» del pubblico (qualificato per lo più dall'appellativo «Signori» e «Buona gente»), alludendo alla propria funzione come di colui che «spiana», cioè illustra i fatti, e auspicando che la storia piaccia e diletta, procuri «allegrezza» e «spasamento di tempo» e che gli ascoltatori facciano silenzio. Anzi, se la storia sarà veramente eseguita in modo eccellente, con «rime dellitose e chiare» (XV, II, v. 1), il canterino spera che il pubblico ritorni ad ascoltarlo con ancora maggior piacere, e gli dia «fama e lodo» (XV, II, v. 4), ed egli ne possa anche ricavare un «util» (XVII, II, v. 4).

1) Si vedano dunque alcuni esempi di *formule incipitarie*:

Cant. VI, I, vv. 1; 7-8; II, vv. 1-8:

O beatissima Vergene Maria (...)
concede in lo me cor tanto vallore
che seguitar possa l'istoria al to honore.

Voi, bona zente, che Dio ve contenta,
in paxe stati a hodir lo bel cantare;
se vui poniti tuti la vostra audientia
farò con alegreza tuti stare;
no ve recrescha a star cum la mente atenta
a hodir la granda bataia recuntare;
el bel cantare ve voio seguire
del conte Anselmo pien de gran ardiri.

Cant. VII, I, vv. 1; 5-8:

I' prego quello Idio che sta di sopra (...)
che de sienza la mia mente copra.
Tanto, signior, quanto l'autor si stende,
di questa storia sapia ben rimare
ch'a tuta gente piaçia l'ascoltare.

Cant. XIII, I, vv. 1; 5; 8:

Solennissimo Re de l'alta gloria (...)
concedi dono a me di questa storia, (...)
e spasamento di tempo a chi l'ode.

Cant. XIV, I, vv. 1; 8; II, 1-4:

O *Virgo Mater Dei gratia plena*, (...)
concedi a me alquanto la tua gracia,

¹² Cabani, 1988: 50.

sì ch'io con diletto e rime adorni
la bella storia, sì che chi l'ascolta
sì li diletta poi, ch'a udirmi torni,
più la seconda che la prima volta.

(Si rilevi l'andamento incerto, non ben governato della sintassi.)

Cant. XV, I, vv. 1; 8; II, vv. 1-7:

O Re di re, gubernator de tuti, (...)
per tua pietà alumina el mio gusto,

sì ch'io cum rime dellitose e chiare
segua la istoria cum sì fato modo
che chi starà a udir el mio cantare
cum verità a me dia fama e lodo,
e a vui, signor, piazeve d'ascholtare;
e io crezo seguir senza frodo
sì come (...)

Cant. XVIII, I, vv. 1-2; 6-8:

Sempre ricoro a te con riverença,
serenissimo Padre (...)
che di memoria alumi nel cor mio,
sì che con belle rime questa storia
i' possa de la fine far memoria.

Cant. XXII, I, vv. 1; 6-8:

Vertù superna da chui tuto move, (...)
e priegote (...)
che concied'a mie cor tanta memoria,
ch'i' sapie e possa seguir questa storia.¹³

¹³ E cfr. ancora ad es. Cant. I, 2, vv. 7-8; 3, vv. 1-5: «(...) donami gratia ch'io principio faccia//di questa ystoria che a tuta gente piaccia.//Signore e buona gente che a udire/sète venuti inançi al mio conspetto,/pregar vi vo' per lo omnipotente Sire/che m'ascoltate in pace e dilecto/et io ve seguirò questo mio dire»; Cant. II, I, vv. 7-8: «donami gratia, Signor mio iocundo,/ch'io possa seguitar nel dir secondo.» (Si noti la rima imperfetta del distico di chiusura, tratto che ricorre frequentemente anche altrove nel testo canterino). Cant. V, I, vv. 1; 4-8: «Gratia dimando a lo Spirito Sancto, (...)/che me conceda ne la mente mia/gratia ch'i' dica rime et sian da tanto/ch'a ciascuna persona in piaçier sia,/sì che ristori (= contraccambi) quel che m'è donato/e voi mantegna sempre in bon stato.»; Cant. VIII, I, vv. 1; 7-8: «O vero Idio (...)/donami tanta gratia, nobel Sire,/ch'io possa far d'esta storia el finire.»; Cant. IX, I, vv. 1; 6-8: «Pregar i' vo' quel Dio (...)/che me dia tanto aiuto e consiglio./La storia che a rimar i' ò comossa (= recata)/la possa seguitar con la tua possa.»; Cant. XVII, I, vv. 1; 7-8; II, 1-7: «O sommo creator (...)/Per tua misericordia, (...)/alumina el mio cor di virtù tanto//ch'io seguendo la storia presente,/ch'i' dica tanto ben che 'l mio dir piaccia/e sia dilecto a tuta questa gente/et io per me alcun util ne faccia./Voi dintorno, signor, comunemente/se m'ascoltate con alegra faccia,/ed eo ve dirò come (...).».

- 2) E riguardo alle formule di *explicit*, alla fine di ogni cantare o seduta di recitazione, vediamo come il canterino si congedi dal pubblico di ascoltatori: 1) in primo luogo preannunciando la continuazione del suo «dire», dando un appuntamento per il seguito e indicando l'argomento di quanto verrà raccontato; 2) e quindi terminando con un'allocuzione agli ascoltatori che consiste in una *benedizione*:

Cant. I, XLIV, vv. 4-6; 8:

Ne l'altro dir dirò la diceria
che 'l mesagio a Marsilio racontava
e dirò come gran cavaleria
(...)
Dio ci riposi sença nuova guerra.

Cant. IV, XL, vv. 7-8:

Rinforça la istoria e 'l nobel dire,
tuti çì guardi Cristo da martire.

Cant. VI, XLVI, vv. 5-8:

Lassiamo i cristiàni in tale stallo
e ne l'altro cantar ve seguirò
la bella storia e 'l dilectoso suo canto.
Dio vi ricieva nel suo regno sancto.

Cant. VII, XLVI, vv. 5-8:

Ne l'altro cantar, signior, contaremo
la gran bataglia che fu in quello stallo
e come morti fuòr molti Alammani.
Christo vi guardi da gravosi affanni.

Cant. VIII, XLVII, vv. 6-8:

Or udirete ne l'altro cantare
quella crudel bataglia smisurata.
Idio ve guardi e.la Madre beata.

Cant. XIV, XLVIII, vv. 5-6; 8:

Signor, nello altro dir ve dirò scorto
sì come (...)
Guardeve el padre del regno celoro.

Cant. XVII, XLV, 5-6; 8:

Ne l'altro canto dirò sença buffa

come (...)
Christo ve guardi e sua madre Maria.

Cant. XVIII, XLV, vv. 5-8:

Signori, andate che Dio ve perdoni,
ed io dirovi ne l'altro cantare
sì come (...)
Cristo v'acresca in aver e in persona.

- 3) Abbiamo quindi nel testo diverse formule di *riepilogo* di quanto già esposto dal canterino:

Cant. II, II, vv. 1-2:

Signori, io disse nel cantar primiero
sì come (...)

Cant. VIII, II, vv. 1-2:

Signori, io dissi ne l'altro cantare
come (...)

Cant. IX, II, v. 2:

sì come io disse ne l'altro cantare

Cant. XII, II, v. 2:

come ne l'altro cantar vi lassai

Cant. XVII, III, vv. 1-2:

Signori, i' feci ne l'altro cantar punto
sì come (...)

- 4) E parallelamente, delle formule di *anticipazione* della materia:

Cant. II, II, vv. 4-5 e 7:

Ora dirò, nel nome de San Piero,
come (...)
Or udirete nobile sermone.

- 5) Spesso anzi, il *raccordo* con quanto appena narrato e l'*anticipazione* di quanto seguirà sono intrecciati strettamente, il che ci rimanda alla fondamentale *ripetitività* e *ridondanza* tipiche dell'oralità e della dimensione della voce, in cui tale

ridondanza costituisce il farsi della narrazione, il flusso della parola che si dipana, ed è di aiuto alla memoria:

Cant. III, I, vv. 3-4; 6-8; III, II, 1-2:

vo' io tornare al mio cantar lasato
e recontar di quel baron iocundo (...)
de sua potença vo' contar il fondo.
Odirete, bei signor, che Di' v'onori
abater qui cavalieri e signori.

Segniori, eio disse nell'altro cantare
di como (...)

Cant. IV, II, vv. 5-8:

Signior, io ve lassai nell'altro dire
come (...)
Ascoltati, signior, in cortexia
che fecero i baron de vigoria.

Cant. V, II, vv. 1-2; v. 5:

Io ve lassai, signori e buona gente,
sì come Orlando (...)
Del fato lor contarò el convenente (...)

- 6) Abbiamo anche particolari *formule di trapasso* che si avvicinano alla tecnica dell'*entrelacement*:

Cant. VII, II, vv. 1-2; III, vv. 7-8:

Signori io feci a l'altro dir finita
sì come (...)

Lassiamo il dir di Carlo a sua corona
e diçiam del signior de Pampalona.

Cant. XXIII, IV, v. 6:

Or lasserèn qui Carlo e dirò quando (...)

- 7) Molto frequenti sono le benedizioni (anche a parte le canoniche in fine di cantare), e le maledizioni, le apostrofi, gli insulti:

Cant. III, I, v. 7:

che Di' v'onori

Cant. VI, II, v.1:

Voi, bona zente, che Dio ve contenta,

Cant. IV, IV, vv. 5-6:

(...) «Fi' de Maria,
aita chi per te fa questione (...)

Cant. XII, VI, vv. 6-7:

«Dio te guardi, ch'è Signor verace,
salvi, guardi e mantegna Carlo Mano, (...)

Cant. XIV, VI, vv. 4-6:

«Machon (= Maometto) te guardi, baron signorile,
e chi contrario a te, signior, venisse,
abata e disconfonda e façia vile. (...)

Cant. III, II, vv. 5-6:

«Maledeto da Dio che non à pare,
malvasio traditor, can renegato (...)

Cant. XII, VII, vv. 3-4:

«Per mille volte tu si' el mal venuto,
soçço stropon, fi' de putana troiante, (...)

8) E ancora abbiamo numerose esclamazioni:

Cant. V, III, v. 2:

(...) «(...) vaten via».

Cant. V, III, v. 5:

«Che diavol fa'? (...)

Cant. V, V, v. 1:

Più volte se tiràr sença dir «Mollal!»

Cant. IX, VI, vv. 4-5; 7:

gridando «Viva (...)!
Viva (...)!
Muora (...)!»

Cant. XV, IX, vv. 1; 6:

«Ohmè, caro fratel, chi me t'à morto?»

(...)

Ohmè topin! (...)

9) Né mancano espressioni idiomatiche proprie del linguaggio popolare:

Cant. IV, V, v. 8:

«Feraù non l'avança d'un lupino!»

10) Si registrano intercalari e incisi del narratore, spesso anche con riferimento alla sua capacità di poter narrare distesamente i fatti, e di carattere metanarrativo:

Cant. XII, II, v. 6:

(che più savio huom non credo fosse mai).

Cant. XVII, V, v. 5:

(...) (e cossì li dimostra)

Cant. XXVI, IV, v. 6:

de la cità ussì, a non dir çiança:

Cant. XVII, VIII, vv. 3-4:

E ciò, signior, sapiate: per tal guisa
meça fu la cità aseragliata.

Cant. V, IV, vv. 1-2:

Or quivi si cominciò la gran çuffa
che lingua d'om già nol potria dispore (= narrare distesamente).

Cant. XVIII, IV, v. 6:

che s' gran çuffa non se vide mai.

Cant. VII, III, v. 5:

non si potrebe dir il terço tanto (= non si potrebbe descrivere la terza parte della
scena)

Cant. XI, VIII, v. 1:

L'autor s' dice e 'l libro me dimostra

Cant. XXV, XLI, vv. 7-8; XLII, 5-6:

Carlo e 'l forte Orlando intrò in Lucerna,
secondo che la storia me dicerna (=spiega)
(...) Ne l'altro dir, sì com'i' ò compressa (= compresa)
la istoria seguirò (...)

Cant. XXVI, II,v. 2:

(...) sì come il libro suona

Cant. XV, IV, v. 3:

(...) come la storia pone,

Cant. XVI, IV, v. 4:

signori, i' dichò Sansoneto adato.

Cant. XIX, XLVIII, vv. 7-8:

E sapiate, signor, ch'a questo punto
era già 'l sol dove si chorchà giunto.

- 11) In generale, il testo enfatizza oltremodo la funzione fática: all'interno del racconto, nella normale alternanza tra discorso diretto e indiretto, viene spesso posto l'accento sui diversi atteggiamenti che connotano il dire, il raccontare, il gridare dei personaggi:

Cant. III, III, v. 5:

Astolfo glie respuoxe menaçiando:

Cant. IV, IV, v. 5:

riverente dicea:

Cant. XVII, IV, vv. 2-3:

(...) con degno saluto
dicendo «A voi» per sì fatto latino,

Cant. IV, VII, v. 1:

Feraù fra sé stesso dice e pensa:

Cant. XIV, V, v. 3:

Fra suo cuor disse, el gioveneto snello:

Cant. XVI, IV, v. 6:

fra suo cuor disse: (...)

Cant. XIX, VII, v. 1:

E fra suo cuor dicëa:

(In questo caso calchi di espressioni corrispondenti dell'*Entrée*).

Cant. VII, V, v. 7; VI, vv. 1-2; VII, v. 3:

Cossì dicendo senti gridar forte: (...)

La terra tuta si levò a romore
gridando:

supra le mura gridando que' lassi:

Cant. XXI, II, vv. 5-6:

Ghione cominçò forte a gridare,
che ben pareva che fosse amatito:

Cant. VIII, XLVII, v. 3:

gridando forte insieme tuti quanti:

Cant. X, VIII, vv. 1-2; 5:

Giunto che fu presso a la citade,
a que' in su i merli cominçò a gridare:
(...)
Alora gridò una gran quantitate:

Cant. XXI, IV, v. 5:

dicendo a lor cotal sermon begli:

Cant. XII, VI, v. 5; VII, 1-2:

In çenochion parlò con grande ardire: (...)

Carlone inver di lui con viso arguto
forte parlò con sù fatto sembante:

Cant. XIII, III, vv. 7-8:

Giunse al padiglione et dise suo saluto:
con riverença fo a lui renduto.

Cant. XV, IV, vv. 3-5:

sì li parlàr, come la storia pone,
e cominciare con pianto vilano,
dicendo: (...)

Cant. XV, VIII, v. 8; IX, 2:

con pianto cominciò un gran romore:

(...)
diceva Pulinoro in suo linguaggio.

Cant. XXV, VIII, vv. 5-8:

Com'io dissi, dichò un'altra fiata
che me' seria contra lui gire.
Suo voler dica oma' gioven' e veglio,
ch'a me par aver detto e 'l vero e 'l meglio.

Cant. IX, VII, vv. 1-4; 6:

Dentro et de fori stamenti sonava
e non s'udiva el sonar de stamenti
per l'una parte et l'altra che gridava
e l'anatrir di buon destrier corenti.
(...)
magior lor grida era che de le genti.

Cant. XIV, VI, vv. 1-3:

El conte Orlando çenochion se misse
davanti a quel soldan, parlando humile.
Con lingua saracina el conte dise:

E si noti che anche il *fare silenzio* viene spesso sottolineato, per contrappasso:

Cant. XII, VI, v. 3:

Orlando se n'andò, sença più dire,

Cant. XVI, XXXIX, vv. 5-8:

Nessun baron non respondev'a desso,
ciascun tacendo possava in suo sedio.
Qui per recoger lena del cantare
voi possarete et io m'andrò a possare.

12) Talora abbiamo una sintassi non ben governata e tratti sintattici bassi del parlato:

Cant. XIII, VII, vv. 4-5:

El dì e la note pocho son possato,
niènte in verità né 'l caval mio.

Cant. XVIII, V, 3:

Corer la gente, el focho che vedeva:

Con inciso e con dislocazione a sinistra:

Cant. V, II, vv. 3-7:

era a bataglia con quel miscredente,
ciò (= cioè) Feraù, tanto francho barone.
Del fato lor contarò el conveniente
e Feraù per averlo presone (= per avere prigioniero Feraù)
sul ponte di quel fiume se n'andaro.

Con incidentale tipica del parlato:

Cant. XII, V, v. 5:

di darmi il torto, sai, non si convene,

13) Non mancano, come è tradizionale del genere, vari riferimenti al *pubblico interno* alla storia, atti a favorire un'identificazione emotiva da parte del pubblico del cantare, «dame e fantini», giovani e vecchi, spesso anche sussunti sotto la categoria di «gente de la terra» o di «citadini»:

Cant. VI, IV, vv. 3-6:

Dame e fantin staveno a li balchoni
sol per veder li dui missi passare
e homeni vegiardi e garzoni
corendo tuti quanti a guardare (...)

Cant. VI, VII, vv. 5-7; VIII, vv. 4-6:

Le gente de la terra già sapeva
che Feraù era morto e passato.
Tuti corevan per voler udire (...)

Su per le scale ciascadun montone.
Gente pagana a veder l'andava
et egli andarono su sença questione.

Cant. XI, III, vv. 7-8; IV, 1-3:

i citadin cominciàrsi a destare:
«A l'arme! A l'arme!» ciascun a gridare.

la gente de la terra si fu armata
e trasseno a le mura tostamente.
La gente che su le mura era montata (...)

Cant. XVI, VII, vv. 1-4:

Fuor della terra era un bel palaço
nel qual era el soldan e la sua figlia,
che per vedere stavano a solaço
con donne e con donçelle e più famiglia.

Cant. XXII, V, vv. 1-2:

Fe' tuto 'l campo alor di Carlo festa:
picholi e grandi ànno molta alegreça.

- 14) Oppure abbiamo apostrofi indirizzate direttamente al *pubblico del cantare*, solitamente poste come è ovvio in apertura di canto:

Cant. XI, II, vv. 5-8:

Or ascoltate, vilani et cortesi,
mezani e vechi, grandi et picolini:
intendo dimostrarvi per ragione
come fu morto el picardo Sansone.

Cant. XIV, II, vv. 5-7:

E voi ch'a udir ponete i vostri giorni,
sedete in pace voi, gente raccolta;
et io ve conterò (...)

- 15) Il procedere della narrazione, come è tipico dell'oralità, avviene spesso per continue *ripresе anaforiche*, quasi a spirale, sia all'interno della stanza d'ottava sia per aggancio capfinido tra un elemento dell'ultimo verso di una stanza e il primo della successiva, del tipo lascia-prendi-lascia, così che i dati nuovi della narrazione siano costantemente collegati a ciò che è già noto¹⁴.

Come si può constatare da questo veloce spoglio della *Spagna ferrarese*, negli esordi dei canti le anafissi, cioè il riferimento a ciò che è stato detto in precedenza, e negli esordi e nei congedi le prolessi, cioè l'anticipazione di quanto verrà raccontato, e in generale gli interventi del narratore di tipo anaforico e cataforico o metanarrativo, o gli incisi relativi

¹⁴ Si vedano ad es. Cant. XIX, II -IV; Cant. XX, II, v. 8; III, v. 1; Cant. XX, VI, v. 8; VII, v. 1; Cant. XXI, II, v. 8; III, v. 1; Cant. XXI, IV, v. 7; V, v. 1; Cant. XXIII, VIII, vv. 6; 8; IX, v. 2.

all'esperienza concreta dell'autore e del pubblico, così come i passi in cui la sintassi è articolata più in generale su riprese anaforiche, e i tratti sintattici del parlato basso, appaiono tutti retaggio dell'oralità e occasionati o necessitati dalla dimensione della voce, dalla rappresentazione che si vuole o si finge performativa della narrazione. Il che ci conferma che in queste opere quel che conta non è il racconto, la storia, il valore testimoniale del *libro* o dei *testi* che vengono rimati in ottave dall'autore o dagli autori, ossia nel caso della *Spagna ferrarese* le vicende caroline riportate dalle fonti. Né vi è nel testo canterino una qualsiasi percezione della profondità storica, ma conta semmai una concezione temporale incentrata sul presente, la (più o meno fittizia) narrazione in atto, la spettacolarizzazione, appunto la presenza della voce.

Le varie marche di oralità appaiono in questi testi ovvia contropartita della temporalità e delle modalità della rappresentazione in atto, della teatralità e drammaticità della voce narrante del canterino (Cabani¹⁵ ha parlato in proposito di indicazioni "di regia" canterine).

Creazione di una letteratura popolare o semipopolare, semplice e "di consumo", in cui si verifica sistematicamente un appiattimento sul presente (fenomeno questo da non intendersi solo in senso deteriore), i cantari e i poemi canterini si realizzano veramente come una narrazione-esecuzione che si vuole "in presa diretta" col pubblico, come testimoniato anche dalla notevole frequenza di tratti irrazionali come esclamazioni, maledizioni, benedizioni, e talora del turpiloquio, e come è ancora evidenziato dal richiamarsi al pubblico esterno e interno, o alle circostanze fisiche della situazione della rappresentazione (il «posare» o riposare di narratore e ascoltatori, il fare silenzio, lo stare seduti sulle sedie, ecc.), e in quanto tali i cantari ci si presentano e propongono come un racconto profondamente caratterizzato dalla forza emotiva e perlocutoria propria della voce, a cui guardiamo forse con un po' di nostalgia dalla specola della dimensione solitamente a noi più abituale di una letteratura e di una testualità sempre più smaterializzate, dove le parole rischiano di divaricarsi sempre più dalle cose.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

1) Testi:

Spagna ferrarese (2009), a cura di Gritti V. e Montagnani C., Interlinea, Novara.

2) Studi:

Ahern J. (1981), "Singing the Book: Orality in the Reception of Dante's «Comedy»", in *Annals of Scholarship*, II, pp. 17-40.

Barbiellini Amidei B. (1997), "Quando il testo si fa voce. A proposito del 'cantare' e della sua funzione sociale", in *Proteo. Quaderni del Centro Interuniversitario di teoria e Storia dei generi letterari*, III, pp. 7-17.

Barbiellini Amidei B. (2007), "I cantari tra oralità e scrittura", in Picone, M., Rubini, L. (a cura di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, L. S. Olschki, Firenze, pp. 19-28.

¹⁵ Cabani, 1988.

- Cabani M. C. (1988), *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Maria Pacini Fazzi, Lucca.
- Degl'Innocenti L., Richardson B., Sbordoni C. (2016), *Interactions between Orality and writing in Early Modern Italian Culture*, Routledge, London and New York.
- Delcorno Branca D. (2011), “Sulla tradizione della Spagna in rima. Una recente edizione e alcune note sul combattimento tra Orlando e Ferrau”, in *Lettere Italiane*, LXIII, pp. 345-377.
- Infurna M. (2015), *recensione a Franca Strologo, “La Spagna” nella letteratura cavalleresca italiana*, in *Lettere Italiane*, LXVII/2, pp. 419-422.
- Palumbo G. (2011), “«Spagna ferrarese» e «Spagna in rima». A proposito di un'edizione recente”, in *Medioevo romanzo*, XXXV, pp. 150-172.
- Palumbo G. (2013), *La ‘Chanson de Roland’ in Italia nel Medioevo*, Salerno Editrice, Roma.
- Polimeni G. (2014), “Poesia popolare”, in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell'italiano scritto, I, Poesia*, Carocci, Roma, pp. 258-290.
- Segre C. (1991), “La prosa del Duecento” (1959), in Id., *Lingua, stile e società*, il Mulino, Bologna, pp. 13-47.
- Strologo F. (2014), *“La Spagna” nella letteratura cavalleresca italiana*, Antenore, Roma-Padova.
- Vàrvaro A. (2001), “Il testo letterario”, in Boitani P., Vårvaro A., Mancini M. (a cura di), *Lo Spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare. I. La produzione del testo, t. I*, Salerno Editrice, Roma, pp. 387-422.