

DOMENICO DE ROBERTIS

## LA TRADIZIONE DEI CANTARI

Tocca a me, dunque, dar voce alla terza, e per il momento ultima, delle lingue romanze dell'epica: in quanto tale, ha forse diritto di levarsi accanto alle due che più frequentemente hanno risonato in questo Convegno. A condizione tuttavia di uno spostamento, oltre che sulla carta geografica, nel tempo, verso tempi relativamente più recenti, non specifico del resto del solo genere epico. Ultima viene, non solo nel protocollo della giornata, la letteratura italiana: dal che probabilmente consegue che la lingua in cui essa fiorì sia ancora intatta sullo stelo, sia quella in cui vi parlo, oggi.

In un primo tempo, e per un certo tempo, la lingua dell'epica in Italia fu quella della stessa sua madrepatria, quella di Francia, così come la lingua della lirica fu quella provenzale, con in Italia una notevole area di diffusione: il caso dei cosiddetti poemi franco-veneti non è poi molto dissimile, tenuto conto della loro specifica natura, di rielaborazioni di testi francesi, e mutato tutto ciò che c'è da mutare, da quello dei trovatori dell'alta Italia, dalla Liguria fino al Veneto appunto. Di epica italiana, tanto più coi tratti consacrati dalla grande tradizione d'oltre (ossia di qua d') alpe, non c'è attestazione prima del Boccaccio, diciamo pure: che in età postdantesca. Non si tratta di una semplice variazione di termini, direi che siamo al nodo della questione. Sta di fatto che il primo, e per secoli, fino allo sforzo di restaurazione rinascimentale, l'unico vero poema epico in lingua di sì è quello che s'intitola *Commedia*, che "tratta", come si diceva allora, di ben altro che di glorie nazionali e di ben altri trionfi che della fede armata, introducente

a ben altra storia e ponentesi al cospetto di una diversa, vivente storia, e la cui militanza trascorre dalla guerra "del cammino" e "della pietate" alla "battaglia dei debili cigli". Del resto proprio l'estrema testimonianza della "santa gesta" di Francia e l'episodio della "dolorosa rotta" da cui prende nome la stessa nostra Società sono indelebilmente, "terribilmente" registrati, tra l'esempio della lancia d'Achille e l'avvistamento dei giganti (e il ricordo ancor oggi controllabile delle torri di Montegrignoni), sull'orlo dell'ultimo abisso, nella grande "memoria" dantesca: a riconoscimento di sé, del proprio confronto narrativo e poetico, ma anche, dato il contesto, a sigillo di una memorabilità e commemorazione non esclusivamente personale, ma patrimonio di tutti.

È "questo" il "muro" che si frappa tra l'antica epopea non solo carolingia e lo stesso Boccaccio napoletano e "angioino", e che cancella ai suoi occhi, mentre ne serba l'esigenza, ogni ipotesi di continuazione o rinnovamento di quella. Ma è anche possibile che fosse proprio la dantesca trasgressione dei generi a incoraggiare e giustificare Boccaccio nella instaurazione e restaurazione da lui proposta, come altrove, in questo campo; con opzione piuttosto per Achille che per Rolando, e secondo schemi e in forme del tutto inedite, e con ascrizione di un nuovo metro al canone della letteratura. Qualunque sia, beninteso, la sua responsabilità nei confronti di esso.

Mi guarderò bene dal riattizzare qui la ormai anziana questione riguardo all'origine, ossia all'invenzione dell'ottava rima, se sia prima l'uovo cantare o la gallina Boccaccio; che propriamente questione d'ovo o di gallina non è. Ma è fuor di dubbio che in un modo o nell'altro con Boccaccio s'ha da fare i conti; e che l'ottava deve la sua fortuna e la sua stessa "popolarità" al suo impiego, e a largo respiro, ancora entro il quarto decennio del '300, al servizio e per la reviviscenza di "antiche storie": sia che quella della passione di Troilo figliuolo di Priamo fosse adibita, nel *Filostrato*, a schermo dei propri amorosi "martiri" (*Proemio*, 26-28), e l'ottava a strofa di una infinita "canzona" (IX 1, 2), sia che nel *Teseida* la materia per così dire "tebana" e la cavalleresca emulazione di Arcita e Palemone cospirassero a reintrodurre nel "volgare lazio" gli "affanni di Marte" (XII 84), ossia l'epopea dei re e degli eroi (e già, concludendo, rispolverava, dopo la citazione dei tre *magnalia* del *De vulgari eloquentia*, la vecchia immagine della navigazione, delle onde mai solcate e della navicella del proprio ingegno). Il

richiamo a una tradizione letteraria, ossia lo sforzo di costituirne una e di designare un proprio pubblico, è nettamente vincente rispetto all'imbonimento dell'occasionale spettatore e alla dispensazione di un diletto quotidiano, a misura d'ascolto. Pur tenuto conto della diversa destinazione, ossia del diverso 'momento' di questa, e quindi della conservazione, sono misure che incidono sul e decidono del destino appunto dei testi.

Nulla di paragonabile, per ciò che riguarda i cantari, al testimoniale del *Filostrato* (76 manoscritti superstiti) e del *Teseida* (62 manoscritti: meno che mai ha importanza, ai nostri fini, che del poema sia conservato l'autografo), e aggiungiamoci pure il *Ninfale fiesolano*, di quasi un decennio più tardo, e prontamente estendente il nuovo metro ad altro genere di favola (48 manoscritti): sporadici collettori, almeno nel secondo e nel terzo caso, anche di cantari (per il *Teseida*, l'Ashburnhamiano 542 e il Riccardiano 2733, per il *Ninfale*, il Laurenziano XC sup. 103, il Palatino 359 e il Riccardiano 1059, tutti ampiamente quattrocenteschi). È questione, anche, d'organizzazione, verrebbe voglia di dire d'organizzazione d'immagine; e ad ogni modo l'*authorship* è fondamento d'autorità. Ne è riprova il Pucci, operatore a minor raggio, ma abbastanza analogo (e coevo) al Boccaccio, e che tempestivamente provvede alla sistemazione della propria opera, com'è testimoniato dal noto apografo Kirkup, N. A. 333 della Biblioteca Nazionale di Firenze, dove figurano, accanto alla produzione occasionale, per lo più affidata al sirventese, anche i poemetti in ottava rima, inclusi i cantari storici della guerra di Pisa. Anche qui, colpisce la (relativa) imponenza (anche senza arrivare ai valori boccacceschi) della tradizione dei due poemetti più ampi, la *Reina d'Oriente*, in 4 cantari, e soprattutto il fortunatissimo *Appollonio di Tiro*, in 6, con almeno una ventina di manoscritti, oltre a diverse stampe quattro e cinquecentesche, rispetto ai cantari brevi, di giornata, come il *Bruto di Bretagna* o *Madonna Lionessa*. Diverso evidentemente è il caso, e il successo va interamente attribuito al soggetto, dei due poemetti, ancora d'età boccacesca, della *Passione* e della *Resurrezione di Cristo*, con una sessantina complessiva d'attestazioni, ormai assegnati a Niccolò di Mino Cicerchia.

La regola sembra dunque quella della massima dispersione, ossia della rarità delle testimonianze, fino al limite, per moltissimi cantari, della testimonianza unica, a cominciare dai due del Pucci *Bruto* e

*Gismirante* (senza dire di quelli in sola tradizione a stampa); regola valida anche per i prodotti di maggiore ampiezza, in età più antica come nel prosiegno, e fatta anche la tara della falcidia del tempo: il caso del *Febus-el-forte* (Banco rari 45 della Nazionale di Firenze), o dell'*Aspramonte* (Magliabechiano VII 682), o del *Troiano* di Domenico da Monticchiello (Laurenziano Rediano 169), e con la sola eccezione della *Spagna*, anzi delle *Spagne* in rima, con una notevole fortuna anche a stampa: l'unico complesso di poemi che, nelle sue varie vesti e rimaneggiamenti, ci riporti alla materia principe dei nostri studi. Ciò, se corrisponde, in ispecie per i cantari brevi, alla loro stessa destinazione quotidiana e all'affidamento all'ascolto, all'effimerità insomma del prodotto, anche nella sua versione scritta, si riflette, nella tradizione, nella proposta, ogni volta, di un nuovo testo, come se del precedente si fosse persa la traccia: in dipendenza, come della natura della narrazione, formulare, topica, e per così dire mnemonica, così della variazione della domanda e dell'intercambiabilità dell'offerta, e insomma del bisogno d'aggiornamento del prodotto; al limite, come nei poemi lunghi or ora citati, la variazione è senz'altro la proposta di un'altra storia. L'appena un po' più ricca diffusione del *Fiorio e Biancifiore*, per prendere il testo non solo ad attestazione diretta più antica, ma legato alla questione stessa delle "origini" e alla disputa delle priorità, è indice di successivi e distinti ritorni a questo tema lungo un paio di secoli, fino all'ultimo riaffioramento e riappropriazione nella *Gerusalemme liberata*. Per contro, i "padiglioni" costituiscono un genere nel genere, ossia uno schema rappresentativo di amplissima utilizzazione. E non appena si torna a una produzione decisamente letteraria, come nel caso, già da me tanti anni fa citato, del *Piramo e Tisbe*, in sostanza un volgarizzamento ovidiano in forma di cantare, la tradizione, per l'unica redazione pluridocumentata, la redazione A, si presenta ben compatta. Col che s'è toccato (e con le considerazioni da tempo agli atti, non credo occorra insistere<sup>1</sup>) della questione dell'autenticità di un testo canterino, e della connessa questione della designazione e costituzione del testo. Alla filologia della copia sottentra praticamente una sorta di filologia d'auto-

1. Cfr. le mie due relazioni, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, al Congresso di "Studi e problemi di critica testuale" di Bologna del 1960 (negli "Atti", Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 119-38), e *Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima* all'altro su "I cantari: struttura e tradizione" di Montreal del 1981 (negli "Atti", Firenze, Olschki, 1984, pp. 9-24).

re, dove per autore s'intenda di volta in volta ciascun copista, ossia redattore, ossia interprete ("esecutore") del testo. Tanto più, in tal caso, importa il carattere "diretto" della tradizione; a garanzia verso retrodatazioni, sulla semplice menzione del soggetto, ad età anteriore ad ogni attestazione, magari senza nemmeno indicazione del genere della confezione, ossia della forma, o addirittura sulla testimonianza esterna di un'attività canterina in un determinato tempo e luogo.

Piuttosto, il fenomeno dispersivo si riscontra, altrettanto che riguardo alla resa dei testi, riguardo ai termini della loro conservazione e tesaurizzazione. Le raccolte di cantari sono abbastanza rare, tanto più di soli cantari, ed è più facile incontrarne in età recenziari. Fatto salvo il già citato codice Kirkup, rispecchiante evidentemente un disegno d'autore, e che comunque associa, s'è anche detto, generi diversi, capitoli in terza rima, canzoni e serventesi, e che appartiene ancora all'età del Pucci, il complesso antico più cospicuo è costituito dal Magliabechiano VIII 1372, peraltro coevo del Kirkup, e a differenza di questo messo insieme di varie mani (oltre a giunte più tarde) e di materiali volgari diversi, versi e prose, testi anonimi e no, e comunque allineante un discreto manipolo di cantari e frammenti di cantari, in parte di una stessa mano, dal *Bel Gherardino* all'*Astore e Breusso* alla *Morte di Tristano* alla *Vendetta di Lancillotto*: in sostanza uno zibaldone venuto crescendo e articolandosi nel tempo. La mescolanza, pur nella prevalenza del genere cantare, è la norma (e cito documenti tutti noti, com'è di gran parte dei dati di questa rassegna, fra l'altro esemplificati nella mia relazione del 1960 a proposito del *Piramo e Tisbe* A: novità vere e proprie, dopo la grande esplorazione ottocentesca, non ve ne sono state); è la norma anche di raccolte consistenti come il Riccardiano 2873, datato 1432, o il Moreniano Bigazzi 213, pisano-lucchese, posteriore al 1461, o l'altro Riccardiano, già ricordato, 2733, firmato nel 1481 da Fruosino di Lodovico da Verazzano (nel Marucelliano C 265 dominano i testi in ottava — e in terza — rima, ma per lo più d'argomento agiografico). Al più (e lasciando stare raccolte minori aggregate a codicetti d'altro genere e origine) i cantari costituiscono una sezione distinta, come per esempio nell'Ambrosiano N 95 sup., del primo terzo del secolo xv, forse di mano di Giovan Francesco Cignardi, e includente volgari milanesi antichi, in particolare bonvesiniani (come del resto il Toledano 10-28, contenente un frammento del cantare di *Fiorio*

e *Biancifiore*), o nel Riccardiano 1144, nettamente, benché disegualmente, diviso tra rime di Dante e i cantari di *Fierabraccia*, e analogamente (con rime varie di Leonardo Giustinian e d'altri) nel Parigino ital. 1069; o formano il contorno o il codazzo clientelare di qualche poema più importante. S'è già detto di cantari in codici di Boccaccio (ma va in più avvertito che l'accompagnamento del *Teseida* dell'Ashburnhamiano 542 è anche di rime varie, come quello del *Ninfale* — e della *Caccia di Diana* — del Riccardiano 1059; col *Ninfale* del Laurenziano XC sup. 103 si associano la *Sfera* del Dati come sonetteria burchiellesca e d'occasione; e che l'altro codice del *Ninfale*, il Palatino 359, si apre con le *Eroidi* volgarizzate, in ottava rima, da Domenico da Monticchiello). Altra volta il testo 'di riferimento' sarà la cosiddetta redazione  $\beta$  della *Spagna in rima*, preceduta nel Riccardiano 2829 solo da 6 ottave del *Vanto dei Paladini* e dal *Cantare dei cantari* (questo, in altro codice, il Laurenziano gaddiano rel. 18, si accompagna fra l'altro a un volgarizzamento di Sallustio); oppure, come nell'Ashburnhamiano 549 del tardo secolo xv, e per 51 ottave della morte di Cesare (con affinità coi cantari di Lucano), un Lucano in prosa.

Di raccolte 'pure' se ne possono segnalare ben poche. Una è il celebre codice D'Adda della *Ponzela gaia* (nonché dell'*Appollonio di Tiro* e della *Storia di Stefano*), riapparso tempo fa come Marciano it. VII 621; un'altra, con ben 10 pezzi, è il Canoniciano italiano 58 della Bodleiana, ma è in gran parte di poemetti agiografici, benché s'inauguri con un *Orfeo e Euridice*, ed è datato ormai 1566. La sensazione è che, anche per la precoce pluralità d'impieghi dell'ottava, i confini del genere non siano mai netti; e va tenuto conto che sotto l'etichetta di cantari va un cospicuo leggendario *sanctorum* in rima, nonché una abbastanza disinvolta, ma in fin de' conti convenzionale, novellistica minore. Re Carlo, i paladini, almeno, rivivranno di una vita ben diversa coi poemi che faranno la gloria del nostro Rinascimento.

Il discorso è stato, e non poteva che essere, di scritture, sulle quali si fonda tutto il testimoniale. Della recitazione in pubblico saranno residuo le ottave proemiali e finali, con le ben note caratteristiche, rispettivamente, di imbonimento e di congedo (e di rinvio alla prossima puntata); ma stereotipe ormai, *figées* nella scrittura anch'esse, e magari con l'autentica di una "storia" o "libro" precedente ritrovato. Di testimonianze dirette, ricavate dalle stesse scritture, non conosco che il

frammento, interrotto a metà della 13<sup>a</sup> ottava, del cantare della *Rotta di Ravenna*, altrimenti noto attraverso le stampe, registrato nel Laurenziano Mediceo Palatino 119, di mano ormai primocinquecentesca, dalla viva voce dell'Altissimo, uno dei più celebri improvvisatori di quello scorcio di secolo. Fuori di così eccezionali documenti, che conta, ed è significativa, è quella che direi l'"oralità mentale", che permetteva l'appropriazione e il rimaneggiamento del testo nel corso della stessa sua stesura in carta. Non tratto esclusivo del cantare (si possono citare, come esempi prossimi, le laudi, o le giustiniane: domani Pulci opererà, certo con ben altra originalità, su questa linea), è tuttavia ciò che meglio ne rileva, nell'ambito della sua forma specifica, l'instabilità, l'indeterminazione, e anche la sua particolare vitalità: come di letteratura di consumo, autorifornita dal suo stesso trasformarsi.