

Poeti sopra la panca

Di Claudio Giunta

Quando nel *De vulgari eloquentia* Dante dice che un per noi misterioso poeta mantovano di nome Gotto gli ha fatto conoscere a voce le sue canzoni, come dobbiamo interpretare, esattamente, quell'a voce (*oretenus*)? Lettura? Recitazione? Salmodia? Canto? E quando il poeta siciliano che nei manoscritti viene chiamato Re Giovanni invita ad uscire dalla «danza» coloro che non sono buoni amanti («tosto tosto vada fore / chi non ama di bon core»), dobbiamo pensare che i suoi versi venissero recitati in una reale situazione coreutica? E quando nelle laude e nelle liriche d'amore del Medioevo si accenna all'esecuzione orale del testo o al canto, e a un pubblico chiamato a partecipare non attraverso la lettura ma attraverso l'ascolto, questi cenni devono essere interpretati alla lettera oppure come semplici metafore? Ovvero, per citare un verso a tutti noto: quando Petrarca scrive «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono», il verbo *ascoltate* si può parafrasare senz'altro con 'leggete'?

Rispondere a domande del genere non è facile, perché non c'è una risposta. Occorre giudicare caso per caso, pesare le parole, riflettere sui contesti (per esempio: quello cortese, caratteristico della Francia, è sembrato a molti studiosi più congeniale all'esecuzione pubblica dei testi rispetto al contesto prevalentemente cittadino dell'Italia medievale, ma non è detto che questi studiosi abbiano ragione). Ma due cose sembra di poter dire con una certa sicurezza. La prima è che, fino al Romanticismo, tra la poesia letta o recitata ad alta voce e la poesia letta per conto proprio, in silenzio, non esiste quella netta distinzione che esiste oggi tra la 'poesia musicata' (le canzoni) e la poesia non musicata. La seconda è che negli studi sulla poesia dei primi secoli, dal Duecento al Cinquecento, si è stati in genere piuttosto restii a riconoscere la possibilità che i testi poetici venissero recitati o cantati regolarmente, cioè si è preferito valorizzare le tracce che testimoniavano di quello che è stato definito 'divorzio tra musica e poesia' anziché le tracce che facevano supporre che quel divorzio, nella gran parte dei casi, non si fosse affatto consumato; si è privilegiato insomma il canale della scrittura rispetto a quello dell'oralità.

Negli ultimi anni, anche a causa della scoperta di antichi testi provvisti di notazione musicale (ciò che sembra deporre a favore della loro esecuzione piuttosto che della loro lettura), le cose sono cambiate, e l'ipotesi della circolazione orale ha guadagnato consensi. Il libro di Luca Degl'Innocenti «*Al suon di questa cetra*» va in questa direzione.

In centro a Firenze, a due passi da Palazzo Vecchio, ci sono due piazzette, una davanti e l'altra dietro l'Oratorio dei Buonomini: la prima si chiama Piazza San Martino, la seconda Piazza dei Cimatori. Mezzo millennio or sono, in questo spicchio di città si raccoglievano i fiorentini per assistere alle performance dei canterini che declamavano le loro storie in ottave, storie che parlavano delle gesta dei paladini carolingi o arturiani ma anche della cronaca contemporanea, dato che a partire dal 1494, anno della discesa di Carlo VIII in Italia, di guerre da raccontare ce ne furono anche troppe. Uno dei più abili e più noti tra questi canterini fu Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo. Un libro di Degl'Innocenti uscito nel 2008 ne ricostruiva il profilo (*I «Reali» dell'Altissimo*). Ora Degl'Innocenti torna sull'argomento della poesia orale con una raccolta di saggi che ha la rara qualità di insegnare molte cose, alcune sorprendenti, e di essere allo stesso tempo di piacevolissima lettura, due cose che di rado vanno insieme negli studi di storia letteraria.

La piacevolezza è legata soprattutto al fatto che attraverso l'opera dei canterini è possibile ricostruire un ambiente cittadino brulicante di vita. Sul palco di San Martino, canterini come l'Altissimo o Niccolò Cieco o Antonio di Guido recitavano le loro ottave accompagnandosi con la lira. Difficile precisare i modi della composizione e della diffusione dei testi, ma Degl'Innocenti avanza delle ragionevoli proposte. Vi sarebbe stata, in primo luogo, «l'elaborazione di versi e strofe ricalcate sul dettato di un ipotesto», cioè una fase 'creativa' però legata a modelli preesistenti adoperati come fonti o 'cave' e come canovacci per la storia; poi «l'assemblaggio parattattico di ottave formulari», cioè la produzione di ottave aggiuntive a partire da un certo numero di versi ed emistichi di repertorio; quindi «l'inserzione di descrizioni topiche e digressioni didascaliche premeditate», cioè l'aggiunta di materiale digressivo più ampio ed elaborato (anch'esso 'repertoriale', dato che a volte nei cantari rinascimentali lunghe scene e blocchi interi di versi si ripetono a distanza) che andava ad arricchire la trama ritardandone la soluzione. Dopo lo spettacolo – un po' come usa fare oggi dopo i concerti, coi *bootleg* – il pubblico poteva acquistare i testi di questi cantari, che spettatori zelanti e interessati avevano registrato su carta (le cosiddette

reportationes) e che i canterini stessi, spesso, facevano stampare e vendevano – un po' come oggi i cantanti di strada vendono i loro CD autoprodotti. E sulla vivace, commossa partecipazione del pubblico contemporaneo siamo informati per esempio da cronisti d'eccezione come Poggio Bracciolini, che in una delle sue *Facezie* racconta del tale un po' tonto che, avendo ascoltato da un cantastorie l'episodio della morte di Orlando (avvenuta sette secoli prima), era tornato a casa disperato, e alla moglie che gliene chiedeva la ragione aveva risposto «È morto Orlando, l'unico baluardo dei Cristiani!».

Ma la poesia orale non era solo affare del popolo. La sorpresa più grande arriva nel capitolo finale del libro, quando Degl'Innocenti dimostra come della brigata dei poeti-canterini facesse parte anche Niccolò Machiavelli. Che Machiavelli fosse anche poeta è ben noto. Ma le fonti raccolte e messe in ordine da Degl'Innocenti non lasciano dubbi intorno al fatto che egli fosse anche un improvvisatore e un musicista: «aprendo qualsivoglia poeta Latino – così scrive Girolamo Ruscelli nel suo trattato sul *Modo di comporre in versi* – e mettendoselo avanti sopr'una tavola, egli sonando la lira veniva improvvisamente cantando e volgarizzando, o traducendo, quei versi di quel poeta e facendone stanze d'Ottava Rima», con una tale perizia da far sì che molti si chiedevano come potesse lui fare «all'improvviso ciò che molti dotti e di sublime ingegno confessavano che avrebbero penato a far con qualche convenevole spazio di tempo». Su quale fosse l'effettivo grado d'improvvisazione, Degl'Innocenti è giustamente cauto: probabile che, con maggiore consapevolezza e cultura dei canterini, anche Machiavelli si servisse di un piccolo repertorio di motivi e di formule, tratte dai testi latini o dai loro volgarizzamenti. Ma la sostanza non cambia: «Le poesie di Machiavelli nascono dalla mente di un autore che la poesia è abituato a cantarla e suonarla, e perfino a improvvisarla, oltre e prima ancora che a scriverla». Né l'esperienza di Machiavelli può dirsi eccezionale, posto che un profilo analogo – un profilo che contemplava insieme capacità di scrittura e di esecuzione in pubblico, competenza letteraria e competenza musicale – avevano molti altri poeti del Rinascimento, alcuni oggi semidimenticati, altri ben noti (Pulci, Aquilano, Sannazaro, Aretino). Il sempre desiderato 'approccio interdisciplinare' negli studi letterari trova qui un ideale campo d'applicazione: e questo libro di Degl'Innocenti mi sembra mostri molto bene in che modo occorra procedere.

Luca Degl'Innocenti, "Al suon di questa cetra". Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2016.