

PER L'ANALISI DELL'ORALITÀ NEI CANTARI

1. ORALITÀ NEI CANTARI

Com'è noto, il cantare viene tradizionalmente inteso come un poemetto narrativo in ottave, caratterizzato da specifici *topoi*, destinato, attraverso l'attività dei canterini, a «divertire l'eterogeneo pubblico delle piazze diffondendo sotto una nuova e più modesta veste linguistica, stilistica e retorica i prodotti della letteratura colta e di qualità» (Villoresi 2000: 37), e la sua area di sviluppo e produzione è riconoscibile nell'ambiente italiano tra il Trecento e il Cinquecento.

In questa vasta produzione narrativa in ottava rima, molto variegata a livello tematico, sono diversi i tratti comuni che contribuiscono a identificarla come genere letterario, eppure ancora oggi è difficile attribuire al cantare una specifica e univoca definizione che renda conto di tutte le sue caratteristiche.¹ La forte vocazione orale dei testi, il loro solido legame con l'esecuzione, il pubblico, il canto, la musica e più in generale con la voce e con il corpo;² la «persistenza e la relativa fissità di certi procedimenti narrativi» (Cabani 1988: 10) legati alla destinazione spetta-

¹ A partire dai primi studi sui cantari fino ad oggi si è tentato di delineare con maggior precisione le caratteristiche del genere, vedi ad esempio Cabani 1988 o Picone–Bendinelli Predelli 1984, Picone–Rubini 2007, Bendinelli Predelli 2006, proponendo definizioni più o meno esaustive, ma in generale imprescindibili dal rapporto con il metro, l'ottava rima, e da una riflessione sui temi, modelli e strutture della poesia orale e popolare (Polimeni 2014: 257-91). Villoresi 2001, prestando attenzione alla tradizione dei testi cavallereschi in volgare, si riferisce «con la definizione “cantari” a testi di dimensioni modeste, che non oltrepassano le duecento o, al più, le trecento ottave, spesso già presenti in manoscritti del tardo Trecento o del primo Quattrocento, per lo più di materia arturiana» e destinati alla recitazione di piazza; diversamente indica «come “poemi” quei testi, in particolare di matrice carolingia, suddivisi in decine di canti (o cantari) e migliaia di ottave, che sono frutto esclusivo, per quanto ne sappiamo, del secolo XV e sembrano destinati più alla lettura» (144).

² Cf. Zumthor 1984 e 1990, Ong 1986 e 1989, Balduino 1984, Allegri 1995, Cabani 1980. L'immagine del «testo che si fa voce» (Barbiellini Amidei 1997: 7) e la comprensione consapevole del carattere sociale dei testi canterini ci ricordano che l'autore e il suo pubblico si fanno protagonisti di un sodalizio comunicativo, nel quale l'esecutore è responsabile, con la sua competenza e le sue scelte, del testo che vuole trasmettere e si impegna affinché questo, pur nella sua estemporaneità, possa essere comprensibile ed emotivamente condivisibile.

colare del cantare; il fattore metrico³ e la questione non ancora risolta sull'origine dell'ottava rima;⁴ i tratti in comune con la *chanson de geste*; le radici pienamente affondate in una civiltà letteraria medievale improntata su esecuzione, teatralità e fruizione orale e collettiva dei testi, sono solo alcuni degli argomenti che rendono complessa e al tempo stesso affascinante la comprensione globale del genere. Ad oggi il testo scritto, tramandatoci da manoscritti e stampe, rimane l'unica testimonianza di quello che realmente furono i cantari,⁵ ma, nonostante il filtro della scrittura, i cantari svelano in modo riconoscibile e ricorrente, nella veste più esterna e visibile dei testi, nell'assetto, nella struttura, negli aspetti retorico-formali, il fattore "recitazione". Fin da una prima lettura, nei cantari si riscontrano tracce concrete di oralità che suggeriscono la destinazione spettacolare dei testi e quell'intimo legame tra il "testo" e la sua "rappresentazione".⁶

Tra queste formule e motivi ricorrenti, l'invocazione e il congedo ri-

³ L'ottava si è dimostrata nei secoli un metro capace di comunicare con un pubblico variegato a livello sociale, di accogliere i temi e i ritmi più popolari, ma anche le materie più alte e deve il suo successo alla «diversità di contenuti e di generi che ha progressivamente accolto, alla sua duttilità stilistica e tonale, acquisita passando per esperienze e manipolazioni diverse» (Roggia 2014: 102) e alla sua «continuità strutturale, stilistica e tematica che, a partire dai cantari di piazza del '300, ce la fanno ritrovare a tutt'oggi intatta, patrimonio vivace ed esclusivo di poeti popolari in tutta l'Italia centrale» (Kezich 1986: 17). Cf. anche Ranalli 2009 e Kezich 2013.

⁴ Ancora aperta è la *vexata quaestio* sull'origine dell'ottava rima, tra gli esperimenti colti del giovane Boccaccio e i prodotti "popolari", canterini o laudistici. Rimando a questo proposito alla sintesi di Beltrami 2011 e agli studi di De Robertis 1984: 9-24, Balduino 1984: 25-47.

⁵ I testi in nostro possesso ci si mostrano quali simulacri di quella tradizione orale, pallidi e incompleti riflessi di oggetti reali, ma ormai perduti (Zumthor 1990: 63). A proposito del rapporto tra oralità e scrittura nel sistema letterario si vedano ad esempio Cerina-Lavinio-Mulas 1984, Morabito 1984 e 2012, Cirese 1988, Barbiellini Amidei 1997, 2002-2003 e 2007, Polimeni 2014, ma anche studi recenti, come quelli proposti dal progetto di ricerca «Oral Culture, Manuscript and Print in Early Modern Italy, 1450-1700», finanziato dallo European Research Council (ERC), che indaga la presenza dell'oralità nell'Italia della prima età moderna, coordinato da Brian Richardson presso la University of Leeds (<http://arts.leeds.ac.uk/italianvoices/>). Da questo progetto è nato il volume Degl'Innocenti-Richardson-Sbordoni 2016.

⁶ Cf. ad esempio Cabani 1988: 23-4. «Il testo è la fissazione letteraria di una preesistente pratica spettacolare, che dà indizio di sé anche attraverso la lettura. Come in uno spettacolo, tutta la situazione narrativa risulta potentemente ritualizzata ed è in questo ambito che in modo privilegiato si definiscono narratore e pubblico, nonché i luoghi e i modi del loro incontro».

sultano sicuramente i *loci* più tipici e tradizionali: hanno struttura ed estensione relativamente fisse, ma stante la loro posizione iniziale e finale sono anche le zone più soggette a rimaneggiamento. Le formule di appello all’uditorio servono come si sa ad apostrofare il pubblico invitandolo ad essere partecipe alla narrazione con l’ascolto e l’attenzione necessari. Il testo dei cantari, con i suoi segnali di apertura e chiusura, non corrisponde necessariamente ad una *séance* teatrale, una seduta che può essere recitata e fruita in una sola volta, come un atto unico: sono, tuttavia, facilmente individuabili dei tempi “standard” di recitazione legati a un numero più o meno fisso di ottave con i relativi motivi e allusioni alla *performance* del momento (Limentani 1984: 67). I cantari, pur nella loro dimensione modesta, si presentano con lunghezze diverse, e sono numerosi i testi che hanno una struttura doppia. Questi testi, in quanto recitati in tempi diversi, necessitano di riprese tra un cantare e l’altro in forma di preannunci e riassunti degli argomenti ancora da trattare o già trattati a fungere da raccordo tematico. Anche i trapassi narrativi fanno parte delle “operazioni di regia”: in questo caso i canterini, per creare *suspense* e attesa nel pubblico, usano espedienti ben noti alla tradizione romanzesca francese, come l’*entrelacement*, anche se nella maggior parte delle occorrenze questi elementi tendono a divenire poco significativi dal punto di vista retorico e stilistico. Ancora, si trovano nei testi riferimenti tipici alla *brevitas*, alla poetica del diletto, forme di *captatio benevolentiae*, *clichés* narrativi, formule-zeppa usate come riempitivo o pausa narrativa, una stereotipizzazione delle descrizioni, e una drammatizzazione del testo con prevalenza della mimesi sulla diegesi, al fine di creare un maggior coinvolgimento emotivo nel pubblico. I fenomeni enunciati risultano facilmente osservabili nei cantari, ma ad un’analisi più approfondita si riscontrano altre caratteristiche legate all’oralità. La veste stilistico-formale e retorica, infatti, mostra anche varie figure di ripresa e di ripetizione; si possono inoltre considerare l’andamento paratattico, la particolare struttura dell’ottava, delle rime, dei ritmi e dell’endecasillabo; o rilevare fenomeni quali l’anisosillabismo, le rime rabberciate, identiche, desinenziali; la rara presenza di *enjambement* e sovraincature; la generale tendenza alla coincidenza del metro con la sintassi.

Considerando il metro, l’ottava come sappiamo si compone di sei versi a rima alternata e un distico finale a rima baciata, e a differenza della lassa assonanzata francese e in generale dei metri del nord-Europa che hanno una forma aperta e potenzialmente illimitata, delimitata di

volta in volta dall'uso di ripetizioni, riprese o altri elementi, ha una struttura chiusa. Ma se l'ottava si configura come una vera e propria stanza, dai confini netti, tuttavia accoglie ampiamente quelle istanze di narratività che erano già presenti anche nella *chanson de geste*,⁷ e grazie alla sua vocazione narrativa⁸ e alla ricerca dell'oralità le ottave non rimangono nuclei isolati, ma tra di esse ricorrono ripetizioni, riprese, anafore variate, anadiplosi, ed espedienti che ricordano quelli delle *coblas capfinidas* e *coblas cap-caudadas*: tutti elementi che hanno la funzione di travalicare la misura dell'ottava instaurando un legame continuativo tra le strofe in un "flusso" narrativo.

Per indagare questi fenomeni relativi alla narratività e all'oralità all'interno dei testi si può fare riferimento agli studi di Praloran (2007: 3-17), cui dobbiamo anche importanti riflessioni sull'assetto formale dei cantari. Ad esempio, nonostante il ritmo dei cantari sia definito generalmente come monotono, in realtà l'endecasillabo presenta qui una certa fluidità, anche dovuta alle numerose irregolarità, come cesure anticipate o posticipate e accenti isolati, e in generale grazie all'assoluta varietà delle posizioni toniche: secondo Praloran, nei cantari «questa fluidità, piuttosto rudimentale, non irrigidisce la recitazione, anzi in un certo modo, a differenza del lessico, poverissimo, e della sintassi, quasi sempre priva di modulazioni, ne è una risorsa» (Praloran 2007: 6).

Connesse all'irregolarità del verso sono anche l'ipermetria o la più rara ipometria, che come noto proprio in sede di recitazione potevano essere aggiustate improvvisando, e come è stato osservato di recente la riduzione dell'ipermetria poteva anche realizzarsi grazie all'episinalefe, con cui la vocale del verso finale e la vocale iniziale del verso successivo venivano a costituire un'unica sillaba (Balduino 2004).

Come si è detto, l'ottava è un nucleo al cui interno il discorso si organizza per distici 2+2+2+2, o comunque per frazioni pari (ad esempio 4+2+2), seguendo la scansione delle rime alternate, e il discorso procede in modo ripetitivo (Praloran 2003: 9-19). Le rime tendono ad essere semplici, desinenziali e verbali, per facilitare il canterino che non ha molto tempo durante l'esecuzione per scegliere rime ricercate. Non è raro trovare rime identiche, e si riscontrano anche numerose rime im-

⁷ Limentani 1984: 49-74 accosta lassa e ottava sul piano della «funzionalità» e afferma che è proprio «a livello di toni e di impostazione narrativa che si è venuta realizzando una convergenza» (62) tra l'area francese e quella italiana.

⁸ Cf. ad esempio Roggia 2014: 101-28.

perfette, che potrebbero derivare da codici corrotti o essere appunto una marca di oralità, perché spesso i canterini in sede di rima usavano assonanze e consonanze per comodità di esposizione, oppure, a seconda della loro abilità, aggiustavano durante la *performance*, improvvisando.

Per ciò che riguarda il lessico, come si è detto si rileva spesso una certa povertà e monotonia, dovuta ad esigenze mnemoniche, ma anche all'intento di venire incontro ad un pubblico popolare e di piazza: e tuttavia, va posta ancora una particolare attenzione nella valutazione di questo elemento, a causa dei vari sistemi linguistici che potrebbero aver influito sui testi a noi tramandati. La sintassi tende ad essere per lo più ellittica e paratattica: la paratassi si realizza soprattutto nell'uso della coordinazione per asindeto e polisindeto e sono numerose le ottave in cui i versi presentano una congiunzione *e* in posizione anaforica, come se la narrazione procedesse attraverso un'elencazione di azioni, tanto che le scene descrittive ci appaiono come un rapido accumulo di immagini e pennellate di colore appena abbozzate, ma comunque percepibili nel loro insieme.⁹ Quando l'ipotassi è presente, è limitata a poche e semplici subordinate temporali, finali, causali e relative introdotte dal *che* polivalente la cui presenza tende ad avvicinare lo stile al parlato, non di rado con una certa sciattezza di forma. L'uso dei tempi verbali da una parte è estremamente libero e dall'altra è fortemente condizionato dalla rima.¹⁰ In generale metro e sintassi coincidono e la struttura sintattica è molto ripetitiva. Pochissimi sono i fenomeni di *enjambement* e di sovraincarnatura, e, là dove sono presenti, sono da ricondurre più spesso a esigenze di metro che a una consapevole volontà di utilizzo. Gli *enjambement* infatti hanno l'effetto di avvicinare il linguaggio poetico alla prosa rompendo la cadenza ritmica, e di conseguenza sono pressoché inesistenti nella *chanson de geste* e nei cantari antichi; solo con la complicazione

⁹ Molti dei caratteri elencati si possono riscontrare anche nell'ambito della prosa media volgare a partire dal Duecento, nella quale si riconoscono ad esempio «la prevalenza della coordinazione, la brevità dei periodi, una certa solidarietà col parlato, un contrasto tra il realismo dei sostantivi e la genericità semantica degli aggettivi» (D'Agostino 1995: 621).

¹⁰ Vedi Praloran 2007: 7. Inoltre Roggia 2014: 109 evidenzia nei cantari tre usi diversi dei tempi verbali, ovvero sia il «presente storico che permette di avvicinare prospetticamente e dunque attualizzare i fatti narrativi, vivacizzando l'esposizione, spesso con bruschi salti di piano temporale», l'imperfetto narrativo «usato in contesti che richiederebbero un tempo perfetto», il «perfetto composto e il piuccheperfetto con valore deittico, a segnalare compiutezza».

dell'ottava e la tendenza naturale del metro all'ipotassi l'*enjambement* diverrà un fenomeno consueto. Ancora all'oralità canterina si può legare il prevalere in molti cantari della mimesi sulla diegesi: i brevi monologhi e i dialoghi, anch'essi racchiusi in strutture ripetitive e nella forma del botta-risposta, hanno spesso un'importante funzione drammatica, coinvolgono emotivamente il pubblico e conferiscono coesione alla narrazione. Per quanto riguarda i procedimenti retorici e l'*elocutio* (Mortara Garavelli 1988: 184-9) si individuano come anticipato figure di ripresa e ripetizione sia a contatto che a distanza, e figure di accumulazione. Sono frequenti le iperboli, le antitesi, le riprese in forma di chiasmo o di parallelismo, le enumerazioni e le rassegne che possono investire anche le descrizioni e i dialoghi. Quanto alle riprese, fondamentali nel meccanismo dell'oralità canterina, esse interessano sia elementi lessicali sia elementi sintattici, e possono essere letterali o sinonimiche, o anche inserite in giochi di amplificazione o di progressiva messa a fuoco.

Le ripetizioni e le riprese¹¹ lessicali, di sintagmi o di vere e proprie frasi sono in particolare espedienti di una certa importanza nell'organizzazione del testo del cantare, perché aiutano a legare tra loro le ottave facilitando l'andamento narrativo e conferendo fluidità e scorrevolezza.¹² La posizione della ripresa può essere all'interno delle ottave, o tra un'ottava e l'altra, quindi ripresa intrastrofica e interstrofica. Se talora in sede critica l'abbondanza di tratti ripetitivi, anafore e riprese può essere considerata indice di scarsa cura formale, rendendo oltretutto ridondante e sciatto il dettato del testo per un apparente carattere accidentale delle riprese, in sede orale le esigenze di ripetizione e l'intento di creare coesione narrativa possono anche rappresentare un espediente retorico e drammatico notevole. Dal punto di vista retorico, le ripetizioni, le ridondanze, le anadiplosi, le anafore, i parallelismi, i "lascia e prendi", aiu-

¹¹ Cabani 1988: 195-216. La ripresa è naturalmente un fenomeno tipico della narrativa orale e popolare che approda nei cantari come figura già ampiamente sfruttata e utilizzata da tradizioni piuttosto varie. Le sue origini vanno forse ricercate nella *chanson de geste*, che la utilizza per creare legami tra le lasse, così come spesso accade nelle ottave canterine, ma non si devono dimenticare i tanti riscontri presenti nei testi giullareschi epico-didattici e agiografici, nelle laude e in altre manifestazioni di poesia popolare. La ripresa interstrofica inoltre la ritroviamo ben diffusa nella tradizione lirica non solo di carattere popolare.

¹² Morabito 2012: 382. «A peculiar instrument of the *cantari*'s popular style is a particular use of repetition, which, far from being avoided for fear of slowing down the discourse, can instead assume a wholly constructive value».

tano la memoria del canterino e dell’ascoltatore, e, in luoghi più o meno ravvicinati, le stesse parole, gli stessi epiteti e le stesse strutture, facilitano la comprensione e ribadiscono concetti che in un *surplus* informativo potrebbero perdersi. Dal punto di vista drammatico, si crea un’alternanza tra momenti di stasi, più descrittivi, e momenti di tensione e variazione ritmica, che trovano un interessante sfogo nei dialoghi e nei monologhi spesso ricchi di invocazioni, anafore, ripetizioni. Inoltre si noti che le riprese sono utilizzate in funzione espressiva, poiché la reiterazione, in punti diversi del testo, provoca un gioco di amplificazioni che modifica e orienta le aspettative psicologiche del pubblico (Praloran 2007: 8-9). Tra le varie modalità di ripresa, è possibile distinguere per la loro funzione narrativa le riprese nella forma “nuovo-dato, nuovo-dato” (Praloran 2007: 14-7), in cui viene riproposto un singolo elemento lessicale o sintagma in funzione progressiva, spesso in forma di poliptoto o comunque in *variatio*, tanto che la narrazione sembra fare un passo indietro prima di procedere verso nuove immagini, o ancora riscontriamo nel cantare la ripresa come *mise en relief*, con carattere di amplificazione, per insistere su ciò che è stato detto ripetendolo amplificato, per creare drammaticità. Va infine notato che le riprese rallentano il racconto del canterino, creando un effetto di *suspense* e di *climax*, ma senza spezzare il ritmo della narrazione. Naturalmente, questi tratti narrativi, anche se svuotati della loro funzione originaria di supporto alla recitazione, verranno poi messi ancora più a frutto nei testi più tardi, soprattutto nei grandi poemi epico-cavallereschi, ma già in alcuni dei cantari antichi possiamo apprezzare come le varie riprese rallentino l’azione, creino una certa varietà, e destino la curiosità dell’ascoltatore.

2. ALCUNI ESEMPI SIGNIFICATIVI E LA SCHEDATURA DEI TESTI

In base agli indizi di oralità sopra ricordati, si può utilizzare tale schema di lettura e analisi dei testi per produrre alcune schede relative a ciascun cantare preso in esame, avendo come obiettivo l’individuazione di elementi comuni nei cantari che suggeriscano il carattere spettacolare e recitativo insito nella tradizione. A titolo esemplificativo si allegano di seguito due schede-tipo relative a due tra i cantari analizzati: il cantare di

Fiorio e Bianciflore e il cantare di *Piramo e Tisbe*.¹³ Le due schede, infatti, possono essere definite emblematiche, riferendosi la prima ad un cantare caratterizzato da un'elevata frequenza di elementi di oralità e la seconda ad un cantare, di contro, quasi privo degli stessi riscontri.

Cantare di *Fiorio e Bianciflore*

ott. 1: invocazione.

ott. 3, 7-8 e ott. 4, 6: riferimenti al pubblico: «e 'l nome del baron vi conteragio, / se m'ascoltate, ch'andava in viagio» e «colla compagna ch'io vi conteragio».

ott. 3, 6; 4, 5 e 10, 8: riprese quasi identiche: «per andare a l'apostol di Galizia», «per andare a l'apostolo beato» e «per andare a l'apostol di Galizia».

ott. 7-8: ripetizioni: «ben lo tene», «bene la tenne», «ben la tenea».

ott. 16, 8 e 17, 1: ripresa interstrofica.

ott. 17, 8 e 18, 1: ripresa interstrofica.

La struttura è simile nelle ottave successive da 19 a 23: l'ottava si apre introducendo il personaggio che parla e poi c'è il discorso diretto. Prevalenza della mimesi sulla diegesi, il discorso diretto ha funzione drammatica, sembra un botta-risposta in cui si alternano a parlare i personaggi, favorendo un maggiore coinvolgimento dell'uditorio.

ott. 23, 27, 68, 83: rime identiche.

Rime imperfette che potrebbero derivare dal codice corrotto o essere una marca di oralità perché spesso i canterini usavano assonanze e consonanze per comodità di esposizione oppure aggiustavano durante la *performance* le rime imperfette presenti nei testi a loro disposizione: ad esempio ott. 12, 28, 37, 76, 94, 116, 119, 124.

ott. 25, 4 e 26, 5: ripresa: «da bella gente ell'era accompagnato» e «da molta gente ell'era accompagnato».

ott. 28, 6-8; 52, 8; 60, 6 e 62, 5-8: riprese a distanza.

ott. 30, 1 e 33, 3: ripetizione, quasi epiteto, di «siniscalco cane e ricredente».

ott. 32, 8 e 34, 1: riprese quasi letterali: «ched ella fose ad ardere menata» e «Ad arder fue menata la dongella».

ott. 40, 4; 45, 4; 48, 6 e 51, 5: ripetizione di «davanti al povol».

ott. 56, 1; 57, 1-4 e 61, 1: ripetizioni anaforiche: «lo duca», «e 'l duca».

ott. 63, 5 e 64, 4-7: ripetizioni di «vendere».

ott. 68, 4 e 70, 5: ripetizione: «chiara stella» e «chiarita stella».

ott. 2, 6; 12, 4; 14, 6; 74, 6; 80, 7; 81, 8; 85, 8 e 122, 5: ripresa del motivo della rosa.

ott. 72, 6 e 73, 6: ripresa: «Venduta son, ma non per mia voglia» e «venduta sono alli malvagi cani».

¹³ Per il cantare di *Fiorio e Bianciflore* si rimanda all'ed. critica curata da Benucci e alla descrizione della tradizione del testo contenute in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci-Manetti-Zabagli) 2002: 5-50 e 883-5; per quanto riguarda il cantare di *Piramo e Tisbe* si rimanda *ibi*: 167-92 e 889-92, edizione critica a cura di Manetti.

- ott. 83, 3-6: insistenza lessicale di «dongella/o» e rima identica.
 ott. 87, 2 e 90, 1: ripetizione di «e si mise per la via».
 ott. 87, 6 e 8: anafora di «s'io non».
 ott. 88 e 89: stessa struttura ai versi 1 e ripetizione di «la tu' andata».
 ott. 100-101-102: descrizione con netta prevalenza di paratassi, «e» anaforico, «e tanto è» anaforico.
 ott. 104-105-106-107, 108-111-112-113-114: anafora di «E 'l castelan» e ripetizione di «giuoco», «giuocare», «invito», «scachi».
 ott. 116, 6; 117, 2 e 118, 2: ripetizione di «rose e fior».
 ott. 119, 8 e 120, 1: ripresa interstrofica: «quella dongella n'èbe gran paura // Sí gran paura n'èbe la dongella».
 ott. 127, 7-8 e 128, 1-4: ripresa interstrofica.
 ott. 129, 2-4: rima identica con «pesanza».
 ott. 129, 3-7: ripetizione di «amor mio bello».

Cantare di *Piramo e di Tisbe*

- ott. 1-2-3-4: invocazione e appelli all'uditorio.
 ott. 18-19-20: ripetizione di «fesso».
 ott. 47, 8 e 48, 1: ripresa interstrofica: «pe' padri loro in un avel si pone. // Nel lor avel fur scritti versi alquanti».

Come emerge dalla rapida lettura delle schede qui riportate, nel cantare di *Fiorio e Biancifiore* gli elementi di oralità ricorrono numerosi lungo tutto lo sviluppo del testo, mentre nel cantare di *Piramo e Tisbe* le tracce si limitano invece quasi solo all'invocazione, agli appelli all'uditorio delle prime ottave e a sporadiche ripetizioni. Per approfondire l'analisi in appendice vengono presentati invece tre cantari selezionati perché hanno dato esito positivo alla ricerca di indizi di oralità: il cantare di *Fiorio e Biancifiore*, i cantari di *Carduino* e il cantare di *Griselda*. Questi tre testi presentano un buon numero di riscontri e offrono la possibilità di osservare concretamente quei caratteri di oralità e quelle categorie formali di cui si è detto sopra.

3. PER LA RICERCA DELL'ORALITÀ NEI CANTARI: SPUNTI PER UNA RIFLESSIONE

Il dato che appare più evidente, confrontando gli esiti delle schedature di diversi cantari, è il carattere eterogeneo e variegato dei testi.¹⁴ Se in

¹⁴ Nel corso della mia analisi ho preso in considerazione circa una trentina di cantari, facendo riferimento in particolare ai testi contenuti nelle edizioni critiche di Bal-

alcuni testi è possibile riconoscere i fenomeni appena descritti in modo costante e diffuso, altri non presentano tale abbondanza di tratti orali e legati all'esecuzione, con ciò complicando ulteriormente la definizione e la valutazione del genere. È lecito chiedersi come si possa stabilire un *corpus* coerente ed omogeneo rappresentativo, se quei testi che noi ascriviamo alla tradizione canterina e denominiamo cantari presentano delle differenze anche notevoli.

Il genere abbraccia del resto un periodo piuttosto ampio e di non facile delimitazione, anche a causa della perdita dei testi e della loro vocazione orale, che ci impediscono di descrivere sempre un quadro dai profili netti e sicuri. È quindi forse preferibile parlare di "tendenze" per descrivere quello che troviamo nei cantari¹⁵ sia ad un livello più esplicito, inerente ad una topica e ad un formulario ricorrenti, sia ad un livello più profondo radicato nella veste formale e nelle strutture ritmiche e retoriche.

Tra le cause di tale eterogeneità, si possono individuare, ad esempio, tre fattori: il fattore diacronico, il legame con le fonti, la fisionomia del canterino, dell'autore, del pubblico e in generale di tutti i protagonisti della *performance*.

Per quanto riguarda il fattore temporale è evidente un processo di progressiva letterarizzazione dei testi: questo fenomeno investe la tradizione di oralità insita nel genere e si può dire che, nei testi più recenti, «tale oralità diviene spesso una "finzione di oralità" del tutto indipendente da qualsiasi evento di *performance*» (Barbiellini Amidei 2007: 23). I

duino 1970, Barbiellini Amidei 2000, *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci-Manetti-Zabagli), Delcorno Branca 1999, Morabito 1988, Rabboni 1996. Di questi cantari, annotando gli indizi di oralità, ho poi prodotto la relativa scheda-tipo sul modello di quelle riportate sopra per i cantari di *Fiorio e Biancifiore* e di *Piramo e Tisbe*.

¹⁵ Rabboni 2013: 9-10. Rabboni, riflettendo sui generi e sulle contaminazioni, considera l'ibridazione come un fatto fisiologico nei primi secoli della letteratura volgare perché i confini tra i generi non si sono ancora assestati e risultano perciò meno rigidi. In questo modo risulta difficile proporre delle definizioni esaustive e creare dei profili sicuri ai generi: «cantare si mostra in costante divenire, soggetto ad un avvicinarsi di forme, dalla breve trecentesca a quella ciclica quattro-cinquecentesca, a quella contaminata con l'ambito devoto della sacra rappresentazione e della lauda; di ispirazione e di temi, dal racconto leggendario e fiabesco, di intonazione marcatamente popolare, a quello colto esemplato su fonti autorevoli. Fino a giungere a cavaliere di Quattro e Cinquecento, allorché l'osmosi diventa un fatto clamoroso e l'inchiesta di eroi e cavalieri si condisce con le movenze dell'egloga, della poesia maccheronica, della lirica amorosa ed elegiaca, oltre che della novella boccacciana».

cantari nascono con l'emergere della civiltà comunale e dominano la piazza e la realtà cittadina, ma, nel corso del '400, vedono anche l'avvento delle signorie, l'invenzione della stampa, gli albori del Rinascimento. In quest'epoca, i testi dei cantari continuano a riproporre quelle formule e quei caratteri tipicamente orali che avevano fatto la fortuna del genere nei secoli precedenti, ma che spesso appaiono come svuotati della loro originaria funzione e ridotti a riempitivi. I cantari tendono ad allungarsi fino a comprendere centinaia di ottave, il metro si regolarizza limitando progressivamente l'anisosillabismo, i richiami ai testi classici e volgari divengono sistematici e la dipendenza o il riferimento a una data fonte si fanno sempre più riconoscibili.¹⁶ Questo fenomeno è visibile nella schedatura di alcuni dei testi più tardi, nei lunghi cantari quattrocenteschi come *La Spagna*, *il Rinaldo*, *l'Orlando*¹⁷ oppure in alcuni dei cantari novellistici più recenti,¹⁸ perché in essi i tratti performativi si mostrano per lo più ridondanti e stucchevoli, sclerotizzati, privi di una reale consistenza recitativa, come tracce di una precedente tradizione che è stata fiorente e produttiva. Nei cantari più antichi gli stessi fenomeni appaiono come meno sistematici e possono suggerire il carattere estemporaneo dei testi che venivano aggiustati e modificati durante la recitazione a seconda delle abilità del canterino, delle esigenze del pubblico, delle circostanze, sfruttando schemi e formule più o meno fissi e una certa libertà concessa dall'ottava.

¹⁶ Per un approfondimento in merito ai rapporti o alla dipendenza tra cantari di inizio Quattrocento e fonti latine o volgari si vedano ad esempio *La Struzione della Tavola Ritonda* (Bendinelli Predelli) e il *Cantare di Camilla* di Pietro da Siena (Galbiati).

¹⁷ Cabani 1988: 10-1. Nel poema cavalleresco come è noto «sopravvive una fedele imitazione della recitazione canterina, una consapevole riproposta, in sede ormai puramente letteraria, di modi propri della narrazione orale, il che conferma, in ultima analisi, il successo di tale tradizione». E tuttavia talora per alcuni prodotti confezionati più tardi è difficile tracciare una linea di demarcazione netta con i cantari veri e propri o il romanzo cavalleresco, e soprattutto stabilire quando i testi si slegano dalla dizione pubblica per divenire testi destinati alla lettura.

¹⁸ Rabboni 2013: 277-88. Nella raccolta dei *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci-Manetti-Zabagli) Rabboni individua, tra i cantari antichi e quelli più recenti, elementi di continuità nell'utilizzo del metro e nei tratti recitativi propri della topica canterina, replicati sempre più stancamente e in modo poco originale; diversamente sono visibili i segni dell'evoluzione nella scelta delle tipologie tematiche, nell'innalzamento del linguaggio dovuto a un diverso dialogo con le fonti, nella metrica di maggiore respiro, meno vincolata dalla struttura e dai limiti dell'ottava, nello stile più ricercato e nella lunghezza maggiore.

L'evoluzione del genere verso la forma del poema come approdo del processo di letterarizzazione dei prodotti canterini del Quattrocento e del Cinquecento coesiste tuttavia con il persistere di fenomeni di oralità e performatività. La scarsità di testimonianze, dovuta alla perdita dei testi orali, non deve far pensare che la figura del canterino si estingua e che non esista più una poesia di tipo orale e performativo: nel Rinascimento anzi, accanto a figure di autori e scrittori letterati, raffigurati e ritratti insieme ai libri, magari nel chiuso di uno studiolo, sopravvive ancora la figura del «poeta canterino, del *performer* davanti ad un pubblico che ascolta incantato la voce dei suoi versi e la musica della sua viola».¹⁹ Elenchi di dicitori – nel senso ampio di compositori-esecutori che sfruttano nelle loro *performance* il gesto, la voce e anche la musica – come quello riportato da Antonio Cammelli detto il Pistoia,²⁰ ci mostrano la «grande fortuna della poesia recitata e cantata, e in particolare della poesia *ex tempore* –, sullo scorcio del '400 in ogni città italiana, dal nord al

¹⁹ Degl'Innocenti 2012: 155. Studi su alcune cinquecentine dell'area fiorentina – ma anche del nord-Italia – contenenti ad esempio il *Morgante* di Pulci o l'*Apollonio di Tiro* di Pucci corredati di interessanti silografie, ci mostrano come, nonostante l'affermarsi del poema epico-cavalleresco e di una letteratura destinata alla lettura, la recitazione di piazza o di corte «nel Rinascimento italiano era una comune esperienza quotidiana, perché la poesia era ancora in primo luogo un rito collettivo, un'occasione sociale di svago e di apprendimento, creata e gestita dalla viva voce di quel vero e proprio *mass medium* che era il poeta canterino. La poesia rinascimentale era ancora in primo luogo poesia orale». A questo proposito si vedano anche Degl'Innocenti-Rospocher 2016 e il numero speciale della rivista «Italian studies» 71 (2016).

²⁰ Villoresi 2009: 16. «Chi dice in versi bon, che sia thoscano? / Dí tu in vulgare? E volgare e latino. / Lorenzo bene e 'l suo figliol Pierino; / ma, in tutti duo, me' dice il Policiano / Po'? E il Benivieni cum la penna in mano, / e cum la lyra il mio Baccio Ugolino [...]». Questa è solo una delle testimonianze che documentano la vivacità della poesia orale e performativa nel Quattrocento. Il Magnifico amava circondarsi di canterini con i quali condivideva «quella forte passione per il canto, le rime e per la viola [...] che d'altra parte, era propria anche di altri e ben più rimarchevoli elementi della brigata, a cominciare da Poliziano» (16). La Firenze medicea, sia nelle piazze che nella corte, venne frequentata da un gran numero di talenti e interpreti dell'arte canterina alcuni dei quali ci sono ben noti, mentre altri sono a rischio di evanescenza. Ma anche dei poeti di piazza più celebrati dell'epoca purtroppo rimangono solo pochi e deludenti reperti scritti, come avviene ad esempio per il famoso *performer* di piazza San Martino Antonio di Guido (1420c.-1486). «Ma porsi nell'ottica che punta tutto sulla centralità del testo [...] significa ignorare quanta qualità la presenza della voce e del corpo dell'interprete poteva donare al testo – ove testo ci fosse, naturalmente –, un valore aggiunto che non possiamo recuperare e che ci rende inabili a valutare adeguatamente il prodotto e l'arte dei canterini» (32).

sud della penisola, gli improvvisatori erano apprezzati e ricercatissimi» (Villoresi 2009: 17). Contemporaneamente all’affermarsi di una cultura basata sulla scrittura e sulla lettura dei testi e anche dopo l’invenzione della stampa,²¹ la pratica della poesia orale si mantiene viva e fiorente, e i due «piani dell’oralità e della scrittura [...] si intersecano e rispecchiano a vicenda in una civiltà della parola la cui comunicazione, spontanea o artistica che sia, è svolta primariamente in presenza, e la voce della poesia si armonizza con musiche e immagini» (Degl’Innocenti 2008: 15). Il Rinascimento è l’epoca dei capolavori del Boiardo e dell’Ariosto e dei grandi poemi epico-cavallereschi, ma esistono numerosi esempi, ancora in parte da ricercare e approfondire, di come persista vitale la poesia canterina “di piazza”. Uno di questi è offerto dal *Primo libro de’ Reali dell’Altissimo*, il cui studio è una miniera di tecniche e di pezzi di repertorio, possesso dell’arte canterina da secoli.²²

Il legame con le fonti è altrettanto rilevante dal momento che le storie contenute nei cantari non sono quasi mai frutto dell’invenzione dell’autore, ma fanno parte di svariate tradizioni da individuare nell’ambito cavalleresco e arturiano, nelle *chansons de geste*, nei romanzi francesi in versi e in prosa, nei *lais* e *fabliaux*, nei testi classici, nelle narrazioni

²¹ Rospocher 2013. Studi recenti infatti mitigano il ruolo rivoluzionario della stampa «come rottura antropologica, culturale e mentale che segna il passaggio da una cultura orale a una cultura alfabetica» (152), per attribuirle caratteri di transizione, tra continuità e mutamenti: la presenza e l’attività dei cantastorie nell’universo culturale del Rinascimento mostrano come la stampa all’inizio non si presenti come sostitutiva, ma anzi si vada ad aggiungere agli altri ambiti della comunicazione, producendo un «sistema multimediale tra oralità, manoscritto e stampa» (156).

²² I “*Reali*” dell’*Altissimo* (Degl’Innocenti): l’indagine di questa versione in ottava rima del primo libro dei *Reali di Francia*, realizzata e recitata tra il 1514 e il 1515 in piazza San Martino a Firenze da Cristoforo Fiorentino detto l’Altissimo è di grande interesse in particolare riguardo al rapporto che intercorre tra il testo scritto e la sua esecuzione grazie alla pratica delle *reportationes*, trascrizioni anonime della viva voce del poeta, sottoposte poi direttamente al torchio e quindi dense di tutti quei fenomeni imputabili all’ascolto, quali errori e fraintendimenti uditivi, incertezze editoriali nel trattamento di certe anomalie strutturali, riciclaggio di versi e brani da repertorio, contraddizioni, ripensamenti, errori di memoria e «altri accidenti tipici dello spettacolo “in diretta”» (12). L’analisi del cantare offre numerosi spunti per riflettere su un tema cardine del discorso sull’oralità, ovvero l’improvvisazione, che in questo caso si precisa come una riscrittura estemporanea «che assembla endecasillabi, ottave, sequenze di ottave combinando attorno al testo di riferimento una collezione di componenti testuali stratificata su livelli di crescente complessità [...]» (16).

folkloriche e via dicendo.²³ In generale, nel consueto bagaglio di conoscenze degli autori canterini, si ritrova una quantità cospicua di argomenti «per lo più riconducibili ai più noti e diffusi *romans* e *chansons de geste* in *langue d'oïl*» (Lecco 2011: 7). Ma non solo i contenuti narrativi attingono da tradizioni preesistenti, anche i testi stessi possono derivare da testi più antichi. Il problema degli antecedenti narrativi (Delcorno Branca 1999: 11) è rilevante dal momento che non sempre risulta chiara la fonte di partenza: chi la utilizza può farlo o seguendo in modo pedissequo il dettato del testo che ha di fronte, oppure può mescolare e contaminare fonti svariate, seguire un testo per un tratto e poi abbandonarlo, trarne solo alcuni spunti o segmenti narrativi creando storie con un grado di novità molto diverso a seconda dei casi. Ad esempio in testi come il *Piramo e Tisbe* o il *Bruto di Bretagna*²⁴ di Antonio Pucci il legame con fonti più antiche, classiche o della tradizione medievale, si manifesta mostrando una scarsa abbondanza di tratti performativi e marche di oralità. Il primo cantare è legato al volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio di Arrigo Simintendi da Prato.²⁵ La brevità e la quasi totale assenza di tratti performativi derivano qui dal rapporto con la fonte: il testo si discosta raramente dal volgarizzamento, con «un intento schiettamente letterario» (Mantovani 2014: 57) da parte dell'anonimo autore, il quale mostra di conoscere in modo discreto il testo ovidiano, ma anche di saper variare la sua fonte utilizzando richiami e rime dantesche. Il secondo cantare «condensa efficacemente nelle 46 ottave l'aneddoto narrato da Andrea Cappellano nell'ottavo capitolo del II libro del *De Amore*» (*Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci–Manetti–Zabagli): 109): il cantare di Pucci sembra attingere ai due volgarizzamenti fiorentini del trattato e si presenta come un riassunto delle vicende narrate nel testo di Cappellano.

²³ Villoresi 2000: 37-8. Il canterino «non è quasi mai creativo, ma uno scaltro rielaboratore di lavori altrui», che produce interventi di varia natura sui testi e sulle fonti per conquistare e intrattenere il suo pubblico, da un lato sintetizzando le trame e semplificando la lingua e dall'altro amplificando il dato emozionale e mescolando aspetti curiosi e fiabeschi con la saggezza popolare e proverbiale.

²⁴ Per la descrizione della tradizione del cantare di *Piramo e Tisbe* rimando a *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci–Manetti–Zabagli) 2002: 889-92 e all'edizione di Manetti, *ibi*: 167-92; per quanto riguarda il *Bruto di Bretagna* rimando invece *ibi*: 109-27 e 888, edizione a cura di Benucci.

²⁵ Si vedano De Robertis 1978: 103, ma anche *Cantari del Trecento* (Balduino): 131-2 e *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci–Manetti–Zabagli): 167-8.

Il discorso sulle fonti e sul loro utilizzo porta a considerare il fattore relativo alla personalità degli autori, i quali ci sono pressoché sconosciuti, dal momento che la maggior parte dei cantari ci è giunta anonima.²⁶ Una notevole eccezione riguarda la personalità di Antonio Pucci, autore e letterato fiorentino tanto consapevole della propria abilità artistica da firmare con orgoglio le proprie opere, ben radicato nell'ambiente cittadino e stimato dai contemporanei, amico di Boccaccio.²⁷ Al problema dell'anonimato si lega quello della distinzione tra autore e canterino, tra chi componeva il testo, la musica, chi lo pronunciava o cantava, chi accompagnava con lo strumento musicale o con la mimica. Il cantare sembra non essere esclusivo di una determinata classe sociale o rivolto ad un solo tipo di pubblico, ma a seconda della competenza, della formazione e della destinazione gli autori si rapportavano in modo diverso ai loro testi e alla materia. Il canterino, disponendo spesso e volentieri di fonti alle quali si attiene o sulle quali interviene più o meno liberamente, assume il ruolo di «mediatore» (Cabani 1988: 151-2) delle fonti scritte e riorganizza il testo di partenza a seconda delle proprie necessità e finalità espositive, ridisponendo il materiale, amplificando o riducendo, dividendo la storia in cantari dalla durata più o meno “standard”, compiendo come si è detto una vera e propria operazione di regia narrativa. Da queste operazioni possiamo pensare che nascessero dei testi ogni volta nuovi e personalizzati, frutto della creatività e delle capacità compositive e di improvvisazione del canterino, fioriti però sulla base della tradizione nella quale si inscrivono, attingendo ad un determinato e consolidato formulario, imitando le medesime strutture e i medesimi schemi. Quello che ne risulta è dunque l'esistenza di un genere che lasciava un margine abbastanza ampio di variazione e possibilità

²⁶ Villoresi 2005: 17. I cantari ci sono giunti per lo più anonimi e in una tradizione spesso costituita, per ogni testo, da «una o due copie, non di rado imperfette, magari mutilate in parte. Ciò non ci può sorprendere più di tanto, dato che si trattava di un repertorio volatile: testi per la recitazione, manoscritti di servizio, ad appannaggio di artisti errabondi, di maestri dell'improvvisazione». Villoresi sottolinea che si conosce ancora troppo poco di queste figure di piazza che tanto hanno contribuito invece, sin dalle origini, alla trasmissione dei testi, in particolare del genere cavalleresco, prima dell'invenzione della stampa.

²⁷ Cf. Cabani 1984, Limacher-Riebold 2007, Rabboni 2007. I poemi in ottave di Pucci vivono un rapporto più complesso tra oralità e scrittura: nello stile, nel lessico, nelle strutture dei suoi testi si intravede una certa tensione tra alto e basso, tra parlato-orale e letterario-scritto.

espressive ad autori ed esecutori, margine rispetto al quale è difficile segnare dei contorni stabili a causa della perdita irrimediabile del materiale orale. Quel che si può evincere da una ricerca condotta sui testi è che i cantari, ed in particolare alcuni, sono ricchissimi di questi fenomeni performativi e recitativi, i quali creano uno stretto legame tra la scrittura del testo e l'oralità della sua fruizione.

Il genere canterino, con la sua forte vocazione "teatrale",²⁸ dovrebbe essere valutato alla luce dell'importanza che ha l'oralità nella cultura medievale e può «essere del resto posto a confronto con altri generi con i quali condivide alcune caratteristiche» (Barbiellini Amidei 2007). Il fatto che non tutti i cantari presentino nello stesso modo le caratteristiche del genere indagate rende tanto più necessario analizzare a fondo il singolo cantare, tenendo conto dell'elemento cronologico, del fenomeno della letterarizzazione, del legame con le fonti, dei protagonisti e dei modi di fruizione del testo e di tutti i fattori che possono essere causa di eterogeneità. Ogni testo andrebbe individuato nella sua veste linguistica e stilistico-formale, nel contesto nel quale nasce, matura e viene fruito e guardando a tutti gli elementi interni ed esterni al testo stesso, e l'analisi va sempre accompagnata ad una valutazione attenta dei testimoni, il che porta a riflettere ancora una volta sui metodi di edizione critica:²⁹ il peso e l'importanza dei testi orali perduti³⁰ e la loro vocazione performativa

²⁸ Cabani 1988: 14. «Siamo infatti in presenza di [...] un ricco bagaglio di formule e *topoi* che alludono direttamente ad un funzionamento del testo in condizioni che potremmo definire "teatrali" [...]. Se questo non implica necessariamente che il testo sia "detto", esso non può non riportare tracce della sua originaria destinazione.

²⁹ Cf. De Robertis 1978, 1984, 2002, il quale nota che «il testo del cantare è, ogni volta, ossia ad ogni nuova sua riproduzione, il risultato di una conversione» (1984: 21) operata da un altro autore o testimone e che, in questo ambito, modalità di edizione più conservative, quali «Collezioni e Scelte» (1978: 92), si sono talora rivelate più utili per interpretare certe condizioni della tradizione dei cantari.

³⁰ «The inevitably ephemeral and intangible nature of the vocal word can make us forget (the importance of the spoken or sung word), but the intense and complex interaction between the dimensions of orality and writing has left traces in the written texts themselves and even clearer traces in documents that bear witness to the compositional practices of authors and to the histories of the diffusion and reception of their texts» (Degl'Innocenti–Richardson 2016: 10). Il rapporto tra oralità e scrittura deve essere valutato nel singolo caso in quanto la forma scritta non è da considerare semplicemente come una sopravvivenza della recitazione orale, ma «l'interazione è più complessa e produce effetti di cortocircuito, che andranno valutati nella loro consistenza specifica testo per testo» (Polimeni 2014: 257; e cf. anche Barbiellini Amidei 2007).

possono essere valorizzati attraverso le *lectiones singulares* dei cantari e il loro legame con la contingente esecuzione, senza dimenticare quanto sia variegato il panorama nel quale questi testi si inscrivono.

APPENDICE

1. IL CANTARE DI *FIORIO E BLANCIFIORE*

Il primo dei tre cantari, quello di *Fiorio e Biancifiore*,³¹ datato 1343, è il piú antico a noi giunto dalla tradizione manoscritta. In apertura troviamo l'invocazione di stampo tradizionale, dominata dagli interventi del canterino. La presenza di narratore e uditorio rimane sempre percepibile, e nonostante gli appelli rivolti al pubblico non risultino particolarmente frequenti, possiamo pensare che durante la recitazione il canterino ricorresse a zeppe e riempitivi per mantenere alta l'attenzione dei suoi ascoltatori. In chiusura di cantare troviamo invece il congedo, anch'esso breve e tradizionale.

Il cantare si presenta monotono e ripetitivo nella struttura sintattica e nell'organizzazione delle ottave: l'andamento è fondamentalmente paratattico e le stanze, soprattutto nei momenti descrittivi o nelle parti narrative, si susseguono senza particolari variazioni ritmiche, procedendo per lo piú per distici 2+2+2+2 e limitando quasi del tutto i fenomeni di *enjambement* che, dove presenti, sono da ricondurre piú ad esigenze di metro che a particolari volontà espressive e retoriche del canterino. La paratassi si esplica soprattutto nell'uso della congiunzione «e» anafo-

³¹ *Cantari del Trecento* (Balduino) 1970. L'edizione critica considerata è quella di Balduino 1970, ma si rimanda anche a *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci-Manetti-Zabagli). Il cantare di *Fiorio e Biancifiore* si presenta in sette manoscritti e diciassette stampe databili 1480-1612, ma la testimonianza piú antica del testo è contenuta in un manoscritto datato 1343-1349, il cod. Magliabechiano Cl. VIII. 1416 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Il cantare fu edito per la prima volta da Crescini 1889, di cui si veda l'ampia introduzione con la quale si pone la questione riguardante i rapporti intrattenuti dal cantare con il testo boccacciano del *Filocolo*, questione ripresa poi da Monteverdi 1958 con una tesi opposta, cf. *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci-Manetti-Zabagli): 5-7. Il testo fu poi riedito da Sapegno 1952, De Robertis 1961 e 1970, Balduino 1970. Si vedano la nota introduttiva all'edizione di Balduino 1970: 33-6 e le note ai testi di *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci-Manetti-Zabagli): 883-5. Cf. anche le considerazioni di Rabboni 2013: 19-78.

rica, che conferisce alla narrazione un tono quasi di elencazione e di accumulo, particolarmente evidente nelle scene descrittive: «E 'l siniscalco a morte era feruto, / e a mala guisa era inaverato, / e pel gran colpo ch'avea ricevuto / sí cade in terra tutto strangosciato; / e 'l traditore pessimo ed arguto / sí mise mano al brando ch'avea a lato, / e sopra Fiorio un gran colpo distese: / arme e scudo tagliò quanto ne prese» (50, 1-8).

L'ipotassi si limita a poche e semplici subordinate, non di rado introdotte da *che*, avvicinando ulteriormente il testo al parlato. Nel cantare poi la mimesi prevale sulla diegesi rispondendo al desiderio di drammatizzazione e coinvolgimento del pubblico. I dialoghi talvolta si presentano in forma di botta e risposta, altre volte occupano l'intera ottava assumendo schemi simili e ripetitivi: «E re Felice dice allora a Fiorio: / “O dolce figliuol, fa lo mio volere: / [...] / ch'ello ti manda molto salutandoti”» (20, 1-8); «E sí Fiorio gli risponde e dice: / “O re Felice, tu favelli invano: / [...] / che senza Biancifior volesi andare”» (21, 1-8).

Il lessico e le rime sono piuttosto semplici: molte sono le rime imperfette che, come già anticipato, potrebbero derivare dal codice corrotto oppure essere delle marche d'oralità: «Ciascuna di costoro si era gravida, / la cristiana com la saracina, / e partorino in una ricca camera / di magio ch'è la rosa in su la spina: / la cristiana fece fiola femena» (12, 1-5). Altro elemento da rilevare sono le rime identiche. Frequente nel testo è poi l'anisossilabismo con versi che si presentano anche con tre sillabe in eccedenza.

È evidente l'abbondanza di riprese e di ripetizioni che si trovano sparse in modo più o meno sistematico nel testo. Ci sono ripetizioni di singole parole, riprese spesso anche letterali, che diventano quasi degli epiteti, cioè tipici espedienti del linguaggio formulare: «Lo siniscalco cane ricredente» (30, 1); «e 'l siniscalco cane e ricredente» (33, 3); «e asai più chiara che non è la stella» (68, 4); «E quando aparve la chiarita stella» (70, 5); «la rosa preciosa imbalconata» (74, 6); «Se tu se' morta, rosa colorita» (80, 7); «che più è bella che rosa di spina» (81, 8); «la rosa preciosa imbalconata?» (85, 8); «E quella dise: “Rosa imbalconata”» (122, 5). Molte ripetizioni sfruttano dei motivi tradizionali, come quello ricordato della rosa, che probabilmente ha origini popolari ed è legato alla primavera, simbolo di giovinezza, freschezza e bellezza. Alcune sono riprese letterali di frasi o di parole, sia ravvicinate che lontane: «bene credo che l'agia afaturato; / ma se di le' i' non faccio vendetta, / già mai

non porterò corona in testa» (28, 6-8); «Distrutti siamo per questa fantina» (52, 8); «distrutti siamo per questa fantina; / ben credo che ci l’abia affaturato; / ma se di lei non faccio vendetta, / già mai non porterò corona in testa» (62, 5-8). O anche: «Alora dise Fiorio: “E io vi vo’ andare / e metere mi voglio per la via”» (87, 1-2); «E Fiorio si mise per la via» (90, 1); «E ’l padre dise: “Figliuol, la tu’ andata”» (88, 1); «se la tu’ andata non può rimanere» (89, 2). Talvolta nella stessa ottava si trovano insistenti ripetizioni lessicali, sia letterali sia in forma di poliptoto, o anche ripetizioni di parole appartenenti allo stesso campo semantico («giuoco», «giuocare», «scachi», «invito»): «vendere la vogli’io immamente: / e vendere la vo’ senza dimore, / per non venire in biasimo a la gente; / e vendere la vo’ sí di celata, / che mai a Fiorio non sia dinonciata» (64, 4-8). Interessante è anche: «E Fiorio a legere fue mandato / e Biancifior con lui insiememente; / e lo maestro molto n’è pregato / dalli baron dello re spessamente / e da lo re molto è apresentato, / perch’egli insegnasse lor veramente: / lo maestro gl’insegna volentiero, / e tostamente leser lo saltero» (16, 1-8) con la notevole ripresa interstrofica variata nell’ottava successiva, nei primi due versi della quale assume anche una forma poliptotica: «E poi lesson lo libro dell’amore, / che li faceva leggendo innamorare» (17, 1-2). Non mancano le riprese interstrofiche in forma di chiasmo: «quella dongella n’ebe gran paura. // Sí gran paura n’ebe la dongella» (119, 8 e 120, 1).

2. I CANTARI DI *CARDUINO*

Anche nei cantari di *Carduino*³² si possono riconoscere le caratteristiche tipiche dei cantari delle origini: brevità, semplicità, strutture simili che tendono a ripetersi lungo tutto il testo, una narrazione veloce e non lirizzata, un certo disinteresse alla cura delle descrizioni proposte in for-

³² *Cantari fiabeschi arturiani* (Delcorno Branca) 1999. I due cantari di *Carduino* sono trasmessi dal manoscritto 2873 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (cc. 57r-71v) che contiene una raccolta di testi in ottava rima, sirventesi, testi in terza rima, brevi parafrasi evangeliche. Il codice è datato 1432; la caduta di una carta (c. 61) alla fine del I cantare di *Carduino* ha causato la perdita di otto ottave. L’edizione critica considerata è quella di Delcorno Branca 1999, della quale si vedano anche l’introduzione e la nota al testo (9-27). La prima edizione critica del testo è stata allestita da Pio Rajna, di cui si veda la nota introduttiva con la descrizione sommaria del manoscritto (Rajna 1873: 5-73). Il manoscritto è descritto in modo dettagliato in Antonio Pucci (Rabboni): 20-1.

ma stilizzata, toni formulari, figure di ripresa e ripetizione, epiteti e ridondanza lessicale (Delcorno Branca 1999: 9-16).

Il cantare, essendo doppio, presenta due invocazioni: la prima invocazione è molto estesa, occupa ben tre ottave e ha carattere religioso. La seconda invocazione invece è piú breve, si estende entro una sola ottava ed è anch'essa religiosa: nella seconda stanza il canterino riprende l'ultima immagine della narrazione precedente per reintrodurre il pubblico nel contesto della storia e rinfrescargli la memoria riguardo agli avvenimenti con cui si è chiuso il primo cantare. La formula di congedo invece è canonica e molto sbrigativa.

I due testi sono disseminati di formule-zeppa e riempitivi come «a lo ver dire» (I 6, 1), «allo ver dire» (I 6, 3), «sanza mentire» (I 21, 3), «se 'l mio dir non falla» (II 8, 2), «se 'l mio dir non erra» (II 10, 7) e altri. Vari sono gli appelli all'uditorio e in entrambi i cantari figura il tipico riferimento all'*auctoritas* di una storia non meglio precisata. Gli appelli al pubblico talvolta creano delle pause narrative che il canterino sfrutta per aumentare la *suspense*, come nei casi: «il padre tuo Iddio gli t'à mandati / perché con teo tu gli abi portati» (I 13, 7-8); «e vide un cavaliere che venia / inverso loro; e costui chi egli era, / di lui diròvi tutta la maniera» (II 20, 6-8). Nei versi appena citati dell'ottava 20 si osserva un raro *enjambement* che in questo caso specifico spezza il ritmo in modo brusco, come per sottolineare l'idea di un respiro forzato della narrazione. Gli interventi dell'autore si presentano talvolta anche in ripresa interstrofica come in: «Odi quie che nn'avien come la toca. // Deh odi quie una nuova novella» (II 63, 8 e 64, 1). Da notare in questi cantari sono anche le analessi informative che annullano il colpo di scena anticipando i fatti della storia e l'identità dei personaggi in modo da rendere piú comprensibile la trama (II 20-25).

Evidente è l'organizzazione in distici 2+2+2+2 o in frazioni pari 4+2+2. Gli schemi delle ottave tendono a ripetersi lungo il testo, prevale un andamento paratattico e quasi cantilenante, la sintassi coincide con il metro ed *enjambement* e sovraincarnature sono molto rari. Frequenti sono l'uso della congiunzione «e», dell'asindeto e di «che» anaforico, i quali trovano largo impiego nelle brevi e stereotipate descrizioni dei personaggi, dei luoghi, degli scontri e delle battaglie.

Da notare è l'insistenza sul lessico che serve ad orientare il pubblico sui punti chiave del discorso. Il canterino crea un legame emotivo con il suo uditorio, tirando dei fili invisibili lungo tutta la narrazione, ripeten-

do parole come «figliuolo», «fanciullo», «bestie» nelle ottave 6-11 o «servire» e «mangiare» nelle ottave 31-33 del primo cantare; nel secondo cantare abbiamo per esempio le ripetizioni di «boce/voce» nelle ottave 27-30 oppure di «arosto», «arostia», «arostiva» nelle 31-36.

Le rime sono facili, costruite sull’infinito o il participio del verbo, e non mancano quelle irregolari, equivoche e soprattutto identiche. Come esempio di rima equivoca si può segnalare: «“Ch’à tu, figliuolo? Dimmi chi tti caccia”. / Ed e’ rispuose: “Dolce madre mia, / o madre tu mmi gabi e tiemmi in caccia!”» (I 19, 4-6); troviamo invece una rima identica in «Per lungo tempo voluto m’à negare, / dicevi che al mondo non era piú gente, / e llo mio padre fatto m’ài negare» (I 28, 4-6). Oppure ancora «donzella» rima con «donzella» (II 26 e 38) e «difenda» con «difenda» (II 30).

Anche in questo cantare la presenza della ripresa è quasi sistematica: la maggior parte delle ottave contiene ripetizioni lessicali o di sintagmi in posizione sia interstrofica che intrastrofica, spesso in forma di anafora, di anadiplosi e di chiasmo: «se tue vi vai forse sarà il meglio. // Se tue vi vai, figliuolo, e’ ti conviene» (I 26, 8 e 27, 1); «egli appellò la madre e sí diccia. / E sí dicea: “Carissima madre”» (I 9, 6-7); «la donna cominciò forte a mughiare. // No mughiò mai il mar sí per tempesta» (II 14, 8 e 15, 1); «ed e’ sentirono una boce gridare. // La boce dicie: “O vergine groliosa”» (II 27, 8 e 28, 1); «egli ischifò quel colpo del bastone. / E quel gran colpo sí ebe ischifato» (II 35, 6-7). Frequenti sono anche le riprese a distanza, che legano tra di loro le ottave nello stesso cantare, ma funzionano anche da richiamo tra un cantare e l’altro: «Una donna ne rimase, a lo ver dire, / giovane e fresca e bella di natura» (I 6, 1-2); «Questo castello era d’una duchessa, / giovane e bella e fresca di natura» (II 9, 1-2). È in questo cantare poi che ritroviamo gli esempi piú evidenti di quelle che Praloran chiama ripetizioni “nuovo-dato” e *mise en relief*. Queste due forme particolari di ripresa rallentano l’azione senza spezzare il ritmo della narrazione e generano un effetto di *suspense* nell’ascoltatore che, anche attraverso il processo di accumulo, *climax* e amplificazione, è portato a vivere un maggior coinvolgimento drammatico ed emotivo: «con certe bestie il fanciul sí si stava. / Colle bestie si stava notte e dia, / onde co lloro il fanciul dimorava: / questo fanciullo usò tanto co lloro / ch’e’ non crede che sia altro che costoro» (I 8, 5-8); «E quando l’ebe vestito, gli diccia / che colla gente incominci a usare. / E’ cominciò a usare colla gente, / con questi ispiedi in mano ognun

tagliente. // Per la città Carduino andava / cominciando co' giovani a usare» (I 22, 5-8 e 23, 1-2). Troviamo poi una evidente ripresa *mise en relief*, che chiarisce il procedimento in atto: «in piè si fue levato inmantenente/per fedir Carduino ch'era presente. // E con quello arosto ch'egli avea / in piè si fue levato inmantenente / e levollo alto quanto più potea / per fedir Carduin ch'era presente» (II 32, 7-8 e 33, 1-4).

3. IL CANTARE DI *GRISELDA*

Il terzo cantare qui preso in considerazione è il cantare di *Griselda*.³³ L'aspetto interessante di questo cantare è il legame che esso intrattiene con la novella 10 della X giornata del *Decameron* di Boccaccio: facendo un confronto si possono notare coincidenze sia a livello contenutistico che a livello testuale, ma nella novella si riconoscono il carattere letterario e la destinazione ad un pubblico di lettori, il cantare invece abbonda di stilemi e tratti tipici della tradizione performativa e si colgono la natura modesta e la scarsa qualità letteraria del riadattamento del testo boccacciano da parte dell'autore Silvestro.³⁴ Questo cantare, diviso in tre momenti, si colloca in una fase storica nella quale le forme e le strutture sono ormai ampiamente consolidate nel genere. Nonostante l'autore ricerchi la forma e i modi del poema, il testo rimane legato all'oralità canterina. Ben visibili sono infatti le ripetizioni lessicali, sia letterali che di parole appartenenti allo stesso campo semantico; frequenti sono l'anisillabismo e le rime grammaticali costruite sul participio e l'infinito.

³³ *Cantari di Griselda* (Morabito) 1988. Il poemetto, ritrovato all'interno del manoscritto Parmense 2509 della Biblioteca Palatina di Parma, risale al 1458-1476 e l'autore è un certo Silvestro, scrittore di cantari in ambiente toscano. Si vedano le pagine introduttive e la nota al testo in Morabito 1988: 7-16, nonché la descrizione del manoscritto in Sacchi 2015: 553. Cf. anche Rada 2009 e Parma 2010 per quanto riguarda gli studi sui cantari tratti dal *Decameron*.

³⁴ Sacchi 2015: 572-5. Sacchi, prendendo in considerazione l'intero manoscritto Parmense 2509 riconosce, soprattutto nei cantari VI-XII, svincolati dal modello boccacciano, una forte coloritura marchigiana che Morabito implicitamente assegna all'intervento del copista. Indagando la figura dell'autore Silvestro, Sacchi si oppone all'ipotesi di una sua possibile origine toscana, avanzata da Morabito in *Cantari di Griselda* (Morabito) 1988: 14, proponendo invece, sulla base dell'identificazione dei due sodali a cui è indirizzata l'opera nominati nella penultima ottava del cantare XII, di «muoversi entro lo spazio dell'umanesimo marchigiano, all'incrocio tra la corrente alta della lirica e quella mediana della poesia religiosa e della predicazione» (574).

Le tre invocazioni di stampo tradizionale e le richieste d'aiuto al canto non trovano riscontro nella novella e hanno carattere religioso-moralistico. L'invocazione del primo cantare si estende nelle ottave 1-2, quella del secondo e del terzo occupano meno spazio e la narrazione riprende in modo abbastanza brusco usando dei semplici versi di raccordo: «Stando le cose siccome ve ho dicto, / da capo la donna se fo ingravidata» (II 2, 1-2); «tu sei unica, sola, Vergene sancta; / però m'aita ch'io possa seguire / cum la tuo gratia el cominzato dire. // Hor ritorniamo al marcheso Gualtieri» (III 1, 6-8 e 2, 1). Nemmeno i congedi, presenti solo nel secondo e nel terzo cantare, figurano ovviamente nella novella, e sono quindi aggiunti da Silvestro: il congedo al secondo cantare assume un carattere più esemplare e religioso, grazie anche alla citazione del passo biblico di *Iob.* 1, 21; il congedo al terzo cantare, prendendo spunto dalla chiusura comico-oscena del testo di Boccaccio, sfocia in una sferzata misogina.

L'andamento della narrazione risulta un po' frammentato, dal momento che Silvestro si trova a dover comprimere all'interno dei versi e delle ottave l'ampia prosa boccacciana, composta principalmente di subordinate e lunghi periodi. Il cantare cerca di racchiudere in strutture paratattiche e ripetitive, che procedano prevalentemente per distici 2+2+2+2 o per frazioni pari, un discorso complesso e dominato dall'ipotassi, al punto che la narrazione perde fluidità dovendo sottostare alle esigenze del metro e delle rime. La difficoltà dell'operazione è visibile soprattutto nei numerosi *enjambement* e nelle sovraincarnature forzate, sintomo della conversione della prosa nel verso e dell'adeguamento alla diversa struttura narrativa.

Il cantare, confrontato con la novella, assume un andamento più ampio anche per la divisione in tre momenti, e necessita quindi di scene di raccordo e richiami intertestuali assenti nel modello. Si scorge nell'intento dell'autore una certa aspirazione al poema: il cantare appartiene infatti ad una fase nella quale il genere evolve verso una forma più letteraria e si rivolge ad un pubblico più colto di lettori. La narrazione si fa più lunga, e necessita di tecniche come l'*entrelacement*, che verrà messo a punto nella letteratura epico-cavalleresca rinascimentale. Silvestro, nel cantare di *Griselda*, tenta di adeguare il suo testo a queste nuove dimensioni, ottenendo tuttavia dei risultati mediocri. In alcuni riferimenti, ad esempio in: «e, commo ho dicto ni canti presenti» (I 34, 4), Silvestro sembra ribadire che i cantari non vanno letti singolarmente, ma come

una narrazione unitaria. Ancora un riferimento all'oralità è nei tentativi di *entrelacement* come in: «Lassiamme tornare el familiare / e ritorniamo a la donna famosa» (II 14, 1-2).

Sistematiche sono le ripetizioni lessicali, il discorso sembra diviso in blocchi narrativi che si condensano attorno a vocaboli-guida. In questo modo il testo subisce un irrigidimento e un impoverimento lessicale, guadagnando tuttavia in coerenza e unità. I nuclei delle ottave vengono legati tra loro attraverso richiami fonetici, anaforici, lessicali, semantici. Si ripetono parole come «moglie», «marito», «figlio», termini parentali che alludono alla condizione del marchese, celibe e senza figli, e alla sua diffidenza nei confronti delle donne. Abbiamo la ripetizione di «senza mogliere» (I 3, 4); «e per niente moglie» (I 3, 7); «che moglier pigliasse» (I 4, 2); «senza moglie essendo» (I 4, 3). Poi più avanti troviamo «pigliare», «talento», «contento», «piacere», «volere», «honore», che ricorrono con funzioni logiche e grammaticali diverse, in sede di rima o meno, sottolineando il fatto che nonostante le ritrosie, il marchese decide di prendere moglie. Le pause narrative rallentano l'azione e creano *suspense* e attesa, indulgiando sulla saggezza popolare, i proverbi, i luoghi comuni o esponendo il punto di vista moraleggiante del canterino. Si vedano ad esempio: «Cerchi li sciocchi le dote e parentate: / senza cercar vertú sonno inganate» (I 41, 7-8); «O patientia degna da laudare, / che chi te porta tu li fai salvare» (I 48, 7-8).

Assenti in Boccaccio e importanti nella logica del cantare sono anche le descrizioni stereotipate, gli elenchi, i semplici epiteti ricorrenti che vengono tratti dall'immaginario popolare e collettivo per suggerire immagini visive più chiare e comprensibili all'ascoltatore. Lo vediamo in: «Ella era bella e grande de statura, / nel petto larga era, nel mezzo schietta» (I 11, 5-6) oppure nell'elenco delle ricchezze del marchese preparate per le sue nozze (I 18, 1-8), nelle descrizioni ed elencazioni delle ottave 10, 23, 40 del III cantare e in altri luoghi del testo. Coerentemente con l'aspirazione al poema di ampio respiro, Silvestro aggiunge d'altronde dei segmenti narrativi *ex novo*, che si riconoscono anche per la fattura dell'ottava, la quale possiede qui un ritmo meno spezzato e un andamento più fluido non essendo costruita sulla base della prosa di Boccaccio. Troviamo aggiunte nelle ottave 29-35 del primo cantare o nelle ottave 5-7 del secondo, o ancora nelle 5-6 del terzo: in queste brevi inserzioni narrative si riconosce la volontà del canterino di dilatare la storia, incrementando i fatti e i dettagli per creare un prodotto nuovo e

allettante. Anche in questo cantare, come nei precedenti analizzati, abbondano i fenomeni di ripetizione e ripresa, le anafore, si notano il ritmo a tratti cantilenante, una narrazione per elenchi, accumuli per asindeto e congiunzione, strutture paratattiche che si ripetono simili in tutto il testo.

Anna Spiazzi
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Antonio Pucci (Rabboni) = Antonio Pucci, *Cantari di Apollonio di Tiro*, edizione critica a c. di Renzo Rabboni, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1996.
- Cantari del Trecento* (Balduino) = *Cantari del Trecento*, edizione critica a c. di Armando Balduino, Milano, Marzorati, 1970.
- Cantari di Griselda* (Morabito) = *Cantari di Griselda*, edizione critica a c. di Raffaele Morabito, L’Aquila · Roma, Japadre, 1988.
- Cantari fiabeschi arturiani* (Delcorno Branca) = *Cantari fiabeschi arturiani*, edizione critica a c. di Daniela Delcorno Branca, Milano · Trento, Luni Editrice, 1999.
- Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci–Manetti–Zabagli) = *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, edizione critica a c. di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli, Roma, Salerno Editrice, 2002.
- Fiore di leggende* (Levi) = *Fiore di leggende: cantari antichi*, edizione critica a c. di Ezio Levi, Bari, Laterza, 1914.
- I Cantari di Carduino* (Rajna) = *I cantari di Carduino giuntovi quello di Tristano e Lancielotto quando combatterono al petrone di Merlino*, edizione critica a c. di Pio Rajna, Bologna, Romagnoli, 1873.
- Il cantare di Fiorio e Biancifiore* (Crescini) = *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*, edizione critica a c. di Vincenzo Crescini, Vol. I, Bologna, Romagnoli-Dall’acqua, 1889.
- I “Reali” dell’Altissimo* (Degl’Innocenti) = *I “Reali” dell’Altissimo*, edizione critica a c. di Luca Degl’Innocenti, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.
- La Struzione della Tavola Ritonda* (Bendinelli Predelli) = *La Struzione della Tavola*

- Ritonda (I cantari di Lancillotto)*, edizione critica a c. di Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015.
- Pietro da Siena (Galbiati) = *Cantare di Camilla di Pietro canterino da Siena*, edizione critica a c. di Roberto Galbiati, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.
- Ponzela Gaia* (Barbiellini Amidei) = *Ponzela Gaia*, edizione critica a c. di Beatrice Barbiellini Amidei, Milano · Trento, Luni Editrice, 2000.

LETTERATURA SECONDARIA

- Allegri 1995 = Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma · Bari, Laterza, 1995.
- Antonelli–Motolese–Tomasin 2014 = Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a c. di), *Storia dell'italiano scritto*, Vol.1 *Poesia*, Roma, Carocci, 2014.
- Balduino 1984 = Armando Balduino, *Le misteriose origini dell'ottava rima*, in Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a c. di), *I cantari: struttura e tradizione*. Atti del Convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984: 25-47.
- Balduino 1984 = Armando Balduino, *Letteratura canterina*, in Id., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984: 57-92.
- Balduino 2004 = Armando Balduino, *Novelle in ottave dal Tre al Cinquecento*, «Stilistica e metrica italiana», 4 (2004): 203-27.
- Barbiellini Amidei 1997 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Quando il testo si fa voce. A proposito del "cantare" e della sua funzione sociale*, «Proteo. Quaderni del Centro Interuniversitario di Teoria e Storia dei Generi Letterari», 3 (1997): 7-17.
- Barbiellini Amidei 2002-2003 = Beatrice Barbiellini Amidei, *La poesia e la voce nella letteratura medievale, i cantari*, Milano, Cuem, 2002-2003.
- Barbiellini Amidei 2007 = Beatrice Barbiellini Amidei, *I cantari tra oralità e scrittura*, in Picone–Rubini 2007: 19-28.
- Beltrami 2011 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011⁵.
- Bendinelli Predelli 2006 = Maria Bendinelli Predelli (a c. di), *Firenze alla vigilia del Rinascimento: Antonio Pucci e i suoi contemporanei*. Atti del Convegno di Montreal, 22-23 ottobre 2004, Fiesole (Firenze), Edizioni Cadmo, 2006.
- Cabani 1980 = Maria Cristina Cabani, *Narratore e pubblico nel cantare cavalleresco: i modi della partecipazione emotiva*, «Giornale storico della letteratura italiana», 157 (1980): 1-42.
- Cabani 1984 = Maria Cristina Cabani, *Sul Centiloquio di Antonio Pucci*, in Pico-

- ne–Bendinelli Predelli 1984: 81-95.
- Cabani 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1988.
- Cerina–Lavinio–Mulas 1984 = Giovanna Cerina, Cristina Lavinio, Luisa Mulas (a c. di), *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Atti del Convegno di Cagliari, 14-16 aprile 1980, Roma, Bulzoni, 1982.
- Cirese 1988 = Alberto Mario Cirese, *Ragioni metriche. Versificazioni e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988.
- D'Agostino 1995 = Alfonso D'Agostino, *Itinerari e forme della prosa*, in Enrico Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana*. 1. *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1995: 527-630.
- De Robertis 1961 = Domenico De Robertis, *Problemi di metodo dell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Atti del convegno di studi di Bologna, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961: 119-38, poi in Id., *Editi e rari: studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978: 91-109.
- De Robertis 1970 = Domenico De Robertis, *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*, in *Cantari antichi*, in «Studi di Filologia Italiana», 28 (1970): 79-109.
- De Robertis 1984 = Domenico De Robertis, *Introduzione e Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima*, in Picone–Bendinelli Predelli 1984: 5-24.
- De Robertis 2002 = Domenico De Robertis, *Introduzione*, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci–Manetti–Zabagli): 9-38.
- Degl'Innocenti 2012 = Luca Degl'Innocenti, *Il poeta, la viola e l'incanto. Per l'iconografia del canterino nel primo Cinquecento*, «Paragone. Letteratura» 93-5 (2012): 141-56.
- Degl'Innocenti–Rospoche 2016 = Luca Degl'Innocenti, Massimo Rospoche, *Street Singers: an Interdisciplinary Perspective*, «Italian Studies» 71(2016): 149-53.
- Degl'Innocenti–Richardson–Sbordoni 2016 = Luca Degl'Innocenti, Brian Richardson, Chiara Sbordoni, *Interactions between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, London · New York, Routledge, 2016.
- Kezich 1986 = Giovanni Kezich, *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni, 1986.
- Kezich 2013 = Giovanni Kezich, *Some peasant poets, an odyssey in the oral poetry of Latium*, Bern, Peter Lang AG, 2013.
- Lecco 2011 = Margherita Lecco, *Naissance du Chevalier au Cygne. Il cantare di Stella e Mattabruna*, «Italian Studies», 1 (2011): 5-20.
- Limacher-Riebold = Ute Limacher-Riebold, *Osservazioni sui cantari pucciani: Bruto di Bertagna e Gismirante*, in Picone–Rubini 2007: 195-207.
- Limentani 1984 = Alberto Limentani, *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, in Picone–Bendinelli Predelli 1984: 49-74.
- Mantovani 2013 = Dario Mantovani, *Una prospettiva inedita per un cantare antico: le fonti scritte della Guerra di Troia in ottava rima*, «Critica del testo», 16/1

- (2013): 113-42.
- Mantovani 2014 = Dario Mantovani, *Un'“officina” di genere, tra cantare e poema in ottava rima*, «Critica del testo», 17/3 (2014): 45-73.
- Monteverdi 1958 = Angelo Monteverdi, *Un libro d'Ovidio e un passo del Filocolo*, in Anna Granville Hatcher, Karl Ludwig Selig (edd.), *Studia philologica et litteraria in honorem Leo Spitzer*, Bern, Francke, 1958: 335-40.
- Morabito 1984 = Raffaele Morabito, *Parola e scrittura*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Morabito 2012 = Raffaele Morabito, *The Italian Cantari between Orality and Writing*, in Karl Reichl (a c. di), *Medieval oral literature*, Berlin, De Gruyter, 2012: 371-86.
- Mortara Garavelli 1988 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.
- Ong 1986 = Walter Jackson Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Ong 1989 = Walter Jackson Ong, *Interfacce della parola*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Parma 2010 = Michela Parma, *Cantari tratti dal Decameron*, «Studi sul Boccaccio», 38 (2010): 205-28.
- Picone–Bendinelli Predelli 1984 = Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a c. di), *I cantari: struttura e tradizione*. Atti del Convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984.
- Picone–Rubini 2007 = Michelangelo Picone, Luisa Rubini (a c. di), *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*. Atti del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, Firenze, Olschki, 2007.
- Polimeni 2014 = Giuseppe Polimeni, *Poesia popolare*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a c. di), *Storia dell'italiano scritto*, Vol.1 *Poesia*, Roma, Carocci, 2014: 258-90.
- Praloran 2003 = Marco Praloran, *Il poema in ottava. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003.
- Praloran 2007 = Marco Praloran, *Le strutture formali dei cantari*, in Picone–Rubini 2007: 3-17.
- Rabboni 2007 = Renzo Rabboni, *Il cambiamento di sesso nella Reina d'Oriente del Pucci*, in Picone–Rubini 2007: 209-33.
- Rabboni 2013 = Renzo Rabboni, *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, l'egloga volgare e la prima imitazione petrarchesca*, Aracne, 2013.
- Rada 2009 = Paola Rada, *Cantari tratti dal Decameron: modalità di riscrittura ed edizione della Storia di messer Ricciardo (II, 10), della Novella di Paganino (II, 10) e della Novella bellissima d'uno monaco e uno abbate (I, 4)*, Pisa, Pacini, 2009.
- Ranalli 2009 = Omerita Ranalli, «Ti prego, Musa, aiuta la mia mente». *Oralità e scrittura nelle forme popolari di improvvisazione in ottava rima*, «Bollettino di italianistica», 2 (2009): 193-208.
- Roggia 2014 = Carlo Enrico Roggia, *Poesia narrativa*, in Giuseppe Antonelli,

- Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a c. di), *Storia dell'italiano scritto*, Vol.1 *Poesia*, Roma, Carocci, 2014: 85-153.
- Rospoche 2013 = Massimo Rospoche, *Dall'oralità alla stampa: rivoluzione o transizione? I cantastorie nel sistema multimediale del Cinquecento*, in Paolo Pombeni, Heinz-Gerhard Haupt (a c. di), *La transizione come problema storiografico. Le fasi critiche dello sviluppo della modernità (1494-1973)*, Bologna, Il Mulino, 2013: 151-71.
- Sacchi 2015 = Luca Sacchi, *Da Mitilene a Parigi: una riscrittura in ottave dell'«Historia Apollonii Regis Tyri»*, in Gabriella Albanese, Claudio Ciociola, Mariarosa Cortesi, Claudia Villa (a c. di), *Il ritorno dei classici nell'umanesimo: studi in memoria di Gianvito Resta*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015: 553-75.
- Villoresi 2000 = Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca*, Roma, Carocci, 2000.
- Villoresi 2001 = Marco Villoresi, *La tradizione manoscritta dei testi cavallereschi in volgare. Cantari, poemi, romanzi in prosa*, in Aa. Vv., *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno, 2003: 143-72.
- Villoresi 2005 = Marco Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri*, Roma, Salerno Editrice, 2005.
- Villoresi 2009 = Marco Villoresi, *Panoramica sui poeti performativi d'età laurenziana*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana» 34 (2009): 11-33.
- Zumthor 1984 = Paul Zumthor, *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Zumthor 1990 = Paul Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990.

RIASSUNTO: Il cantare, genere di difficile definizione, si estende per un arco temporale di quasi due secoli (tra 1300 e 1500) e si identifica con un *corpus* di testi decisamente eterogeneo. Volendo approfondire il discorso sulla tradizione performativa nei cantari e sulla complessa oscillazione tra oralità e scrittura riconoscibile in molti testi canterini, si analizzano una serie di tracce e indizi di oralità che rendano conto dell'effettiva consistenza recitativa dei testi. Tali elementi si indagano sia nella veste più esterna ed esplicita, fatta di formule e motivi ricorrenti, sia nell'analisi delle strutture retoriche e formali. La schedatura di alcuni testi della tradizione, alla ricerca delle tracce d'oralità individuate, e il confronto tra le relative schede, suggeriscono una riflessione sul genere e sui testi.

PAROLE CHIAVE: cantari, *performance*, recitazione, narratore, pubblico, oralità, scrittura.

ABSTRACT: The *cantare*, a genre which is difficult to define, spreads along a two centuries space of time (between XIVth and XVIth century) and can be identified with a *corpus* of greatly varied texts. A broad series of oral traces and clues, able to give further evidence of the real recitative essence of the texts, will be analysed, aiming to investigate the question on the performative tradition of the *cantari* and on the complex alternation between orality and writing, easily detectable in many texts. All these components are analysed in the more explicit appearance of formulas and recurrent themes, and through rhetorical and formal constructions. The filing of some texts from the tradition, searching for traces of orality, and the comparison of these evidences, urges to a closer examination of the genre and the texts.

KEYWORDS: *cantari*, performance, acting, narrator, audience, orality, writing.