

*Nuova
Rivista
di
Letteratura Italiana*

diretta da
Annalisa Andreoni, Pietro G. Beltrami,
Luca Curti, Piero Floriani, Claudio Giunta,
Marco Santagata, Mirko Tavoni

XVIII, 1
2015

EDIZIONI ETS



Nuova Rivista di Letteratura Italiana

Nuova Rivista di Letteratura Italiana

Direzione

Annalisa Andreoni, Pietro G. Beltrami, Luca Curti,
Piero Floriani, Claudio Giunta, Marco Santagata, Mirko Tavoni

Comitato scientifico internazionale

Simone Albonico (Université de Lausanne),
Theodore J. Cachey, Jr (University of Notre Dame),
Jean-Louis Fournel (Université Paris VIII), Klaus W. Hempfer (Freie Universität Berlin),
María Hernández Esteban (Universidad Complutense de Madrid),
Manfred Hinz (Universität Passau), Dilwyn Knox (University College London),
Rita Marnoto (Universidade de Coimbra),
Domenico Pietropaolo (St Michael's College at the University of Toronto),
Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III),
David Robey (University of Oxford), Piotr Salwa (Accademia Polacca di Roma),
Dirk Vanden Berghe (Vrije Universiteit Brussel), Kazuaki Ura (Università di Tokyo),
Jean-Claude Zancarini (École Normale Supérieure de Lyon)

Redazione

Luca D'Onghia, Vinicio Pacca, Marina Riccucci,
Chiara Tognarelli, Antonio Zollino

Revisione linguistica

Matthew Collins (Harvard University) - lingua inglese

Direttore responsabile

Pietro G. Beltrami

La «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» si avvale della consulenza di revisori anonimi per la valutazione degli articoli proposti per la pubblicazione. «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» is a peer reviewed journal.

Gli articoli possono essere proposti per la pubblicazione tramite il sito

riviste.edizioniets.com/nrli

periodico semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 15 del 1998

abbonamento individuale: Italia € 48,00, estero € 60,00, pdf € 36,60

abbonamento istituzionale: Italia € 60,00, estero € 70,00, pdf € 60,00

bonifico bancario intestato a Edizioni ETS

Banca C.R. Firenze, Sede centrale, Corso Italia 2, Pisa

IBAN IT 97 X 06160 14000 013958150114

BIC/SWIFT CRFIIT3F

causale: abbonamento NRLI 2015

*Nuova
Rivista
di
Letteratura Italiana*

XVIII, 1
2015



Edizioni ETS

INDICE

SAGGI

- LUCA DEGL'INNOCENTI, *Machiavelli canterino?* 11
- FEDERICO DI SANTO, *Tasso e la Cronaca di Guglielmo Di Tiro:
la materia storica nella Gerusalemme liberata* 69
- LUCA D'ONGHIA, *Sfortune filologiche di Giulio Cesare Croce* 137
- PAOLO GIOVANNETTI, *Le cornici di Mastro-don Gesualdo.
Un'analisi e una proposta teorica* 193

DISCUSSIONI

- FEDERICO BARICCI, *Studi folenghiani vecchi e nuovi. Sulla riedizione
di Tra don Teofilo Folengo e Merlin Cocaio e sul nuovo numero
dei «Quaderni folenghiani»* 233

LUCA DEGL'INNOCENTI
MACHIAVELLI CANTERINO?

RIASSUNTO. Due descrizioni di poco postume di Machiavelli come prodigioso improvvisatore di ottave sulla lira – una finora ignota (perché censurata) e l'altra poco meno che tale – gettano una luce nuova sul suo profilo di uomo e di letterato. Una rinnovata esplorazione dell'epistolario, dei legami sociali e culturali, dei ritratti coevi e delle opere letterarie (soprattutto in versi) di Machiavelli offre una messe di conferme tanto disperse quanto sistematiche (con qualche messa a punto anche sulla seconda *Mandragola* veneziana e sulla *Serenata*). Ne emergono dati, connotati e analogie che sottolineano gli stretti rapporti di messer Niccolò con la tradizione fiorentina della poesia improvvisata e dell'intrattenimento brillante. L'improvvisazione poetica era coltivata anche in ambienti d'élite, ma era specialmente e organicamente legata alla secolare scuola dei canterini popolari e degli araldi di palazzo, senza soluzione di continuità tra cultura alta e bassa. Machiavelli sembra posizionarsi proprio in mezzo a quel *continuum*, e trarre da quella tradizione e dalle proprie doti 'canterine' saperi e tecniche di non poca importanza non solo per la sua produzione letteraria, ma anche per la sua attività diplomatica e di trattatista politico.

PAROLE CHIAVE. Niccolò Machiavelli; improvvisazione poetica; oralità; letteratura italiana del Rinascimento; Girolamo Ruscelli.

TITLE. *Machiavelli canterino?*

ABSTRACT. Two slightly posthumous descriptions of Machiavelli as a prodigious improviser of octaves on the *lira* – one hitherto unknown (because it had been censored), the other barely known – shed new light on his profile as a man and an intellectual. A reconsideration of the letters, of the social and cultural ties, of the contemporary portraits and of the literary works (especially in verse) by Machiavelli offers a host of confirmations, as dispersed as they are systematic (with some finetuning concerning the second Venetian *Mandragola* and the *Serenata* too). The pieces of information, connotations and analogies that come to light underscore *messer Niccolò's* close ties with the Florentine tradition of improvised poetry and brilliant entertainment. Poetic improvisation was also pursued in elite environments, but it was particularly and organically linked to the centuries-old school of street singers and palace heralds, without any discontinuity between high and low culture. Machiavelli seemed to position himself precisely at the center of that *continuum*, and obtained from that tradition and from his own *canterino*-like talents a body of knowledge and techniques of no small import, not only for his literary production but also for his diplomatic activity and as a political essayist.

KEYWORDS. Niccolò Machiavelli; Improvised Poetry; Orality; Italian Renaissance literature; Girolamo Ruscelli.

CORRESPONDING AUTHOR. Luca Degl'Innocenti, University of Leeds, LCS, Michael Sadler Building - Woodhouse Lane/Cavendish Road, Leeds, LS2 9JT, United Kingdom. Email: l.deglinnocenti@leeds.ac.uk

Ho scelto un titolo laconico, che a dispetto della forma dubitativa vuole anche essere un po' provocatorio, ma credo proprio che sia questa la domanda giusta da tenere a mente mentre si leggono le prossime pagine. Certo, è una domanda inattesa. Machiavelli è stato un uomo tanto grande e così eclettico da lasciare che lo si guardi da molti diversi punti di vista senza aversene a male, e senza che quei punti di vista si escludano per forza a vicenda. Possiamo perciò parlare di un Machiavelli segretario e funzionario, un Machiavelli politico (teorico e persino filosofo della politica, oltretutto tecnico e pratico della politica), un Machiavelli oratore, un Machiavelli storiografo, un Machiavelli moralista, un Machiavelli commediografo, un Machiavelli narratore, un Machiavelli poeta, un Machiavelli linguista, un Machiavelli umanista, vestito di letture latine, e un Machiavelli popolare, nutrito di cultura volgare. Che si potesse parlare però distesamente anche di un Machiavelli canterino non avrei osato supporlo neppure io, che pure di canterini mi sono occupato spesso. Eppure, gli indizi e gli argomenti per proporre un ritratto di Machiavelli in questa veste non mancano, come appresso si vedrà. Come poi questo ritratto, che è pur sempre una nostra proiezione, possa conciliarsi con le altre proiezioni elencate prima è un problema la cui soluzione può aprire molte, interessanti e forse anche nuove prospettive di ricerca sul Segretario fiorentino, ad alcune delle quali accennerò lungo il tragitto¹.

I canterini erano poeti orali, poeti *performers* eredi dei giullari medievali, che come loro si guadagnavano da vivere cantando sulle piazze e nelle corti versi di vario genere, di solito accompagnandosi con uno strumento a corde e spesso componendo all'improvviso. I loro prodotti più noti sono senz'altro i cantari in ottava rima, molto spesso tramati su orditi cavallereschi (carolingi

¹ Ho svolto le ricerche che danno corpo al presente saggio nell'ambito del progetto *Italian voices - Oral Culture, Manuscript and Print in Early Modern Italy*, diretto dal Prof. Brian Richardson presso la University of Leeds (UK) e finanziato dal Settimo Programma Quadro dello European Research Council (FP7/2007-2013 - ERC Grant Agreement no. 269460). Tutti i difetti sono dovuti a chi scrive; i pregi, invece, devono molto alle letture e ai commenti degli amici e colleghi che qui ringrazio di cuore: in particolare Francesca Bortoletti, Riccardo Bruscelli, Emanuele Cutilini-Rèndina, Alessio Decaria, Claudio Giunta, Nicolò Maldina, Laura Riccò, Brian Richardson, Marcello Simonetta, Paola Ventrone e Marco Villorosi.

o arturiani, o sui cicli classici di Troia, di Roma, di Alessandro), ma anche su soggetti fiabeschi, novellistici, religiosi, morali, allegorici, o su fatti di storia e di cronaca contemporanea. La loro produzione, però, includeva anche – lo vedremo – sonetti, strambotti e capitoli in terza rima, sacre rappresentazioni, canti carnascialeschi, farse, commedie e altro ancora. I canterini erano degli intrattenitori – non necessariamente professionisti (ammesso che la parola abbia senso per quest'epoca), anzi: non di rado il canterino lo si faceva per diletto, e solo in alcuni casi si trasformava in un secondo lavoro, o nell'unico lavoro – che potevano far carriera (poca o tanta) soprattutto nelle piazze o soprattutto nei palazzi, privati e pubblici; oppure, secondo le occasioni, altrettanto nelle piazze che nei palazzi. Di conseguenza, ce ne sono alcuni che la storiografia letteraria ha schedato per cantastorie di strada e altri che invece ha immatricolato fra i cantori di corte, o i poeti cortigiani (per tacere di quelli catalogati soltanto o perlopiù come musicisti, o attori, o artisti, o scrittori). Talvolta ciò rispecchia i percorsi effettivi della loro carriera, ma altre volte è semplicemente una distorsione prospettica che dipende da quali loro opere sono sopravvissute (e quelle di origine orale hanno un tasso molto più basso di quelle scritte), da quali specialisti le hanno studiate, da quale aspetto o periodo della loro attività è assurto agli onori della cronaca e quali invece non hanno lasciato alcuna traccia, o ne hanno lasciate alcune che finora non abbiamo scoperto. Al di là delle illusioni ottiche, è comunque chiaro che i canterini sono figure ibride e intermedie fra i poli della cultura alta e della cultura bassa, fra colti e popolari, fra umanisti e volgari: sia perché fungono da intermediari, sia perché si posizionano in qualche punto a mezza strada – chi più su, chi più giù – lungo il *continuum* che in pratica lega quei poli teorici.

In ogni caso, tra le loro prerogative più tipiche c'era l'abilità di improvvisare versi cantandoli *ad lyram*, cioè mentre suonavano (o facevano suonare a un compare) uno strumento a corde come la viola da braccio o la ribeca. Le testimonianze sulle strabilianti capacità di questi improvvisatori non sono pochissime, ma neppure sovrabbondanti. Fra queste, una delle più note e più spesso citate è quella contenuta nel celeberrimo trattato di Gerolamo Ruscelli sui metri della poesia italiana, il *Modo di comporre in versi*, pubblicato nel 1558-59 e ristampato innumerevoli volte nei decenni seguenti e nei secoli a venire. È da qui che conviene prendere le mosse.

1. *Ruscelli e Domenichi: un dittico su Machiavelli improvvisatore*

Nel capitolo del *Modo di comporre* dedicato al popolare metro dell'ottava rima, quando arriva a parlare dei «molti» poeti capaci di comporre versi *ex tempore* su quello schema, Ruscelli si sofferma in particolare sulle incredibili capacità di un misterioso poeta:

quel Fiorentino, il quale, aprendo qual si voglia poeta latino 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; [...] <e> in Fiorenza fecero ogni pruova per chiarirsi che il detto Poeta ciò facesse improvvisamente, parendo a ciascuno impossibile².

Chi fosse questo eccezionale improvvisatore se lo sono chiesto in molti. Alcuni, a partire almeno dal Crescimbeni nei *Commentari* (1702), hanno supposto che potesse trattarsi di Cristoforo l'Altissimo, uno dei più celebri canterini fiorentini della generazione, per l'appunto, del Machiavelli: un improvvisatore che ebbe un clamoroso per quanto effimero successo sulle piazze e nelle tipografie di Firenze e di Venezia negli anni '10 e '20 del Cinquecento³.

Non si tratta, però, dell'Altissimo – il quale peraltro, per sua stessa orgogliosa ammissione, il latino preferiva lasciarlo agli umanisti, e servirsi di testi volgari o volgarizzati⁴. Di chi si tratta davvero lo si scopre, inopinatamente, nell'ultimo libro di Brian Richardson, che cita questo brano dall'esemplare della *princeps* del *Modo di comporre in versi* conservato ad Oxford e riporta perciò un testo che ha un paio di varianti di tanto piccola mole quanto di grande momento, giacché al posto della generica allusione a un «Fiorentino [...] Poeta» troviamo la specifica e ripetuta declinazione delle generalità di «M[esser] Nicolò Macchiavelli»⁵.

Vale la pena di rileggere il brano per intero:

² GIROLAMO RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia, Giovanni Battista e Melchiorre Sessa 1558/1559, p. CVII (c. k1r). In questa e in tutte le citazioni da manoscritti ed edizioni rinascimentali ammoderno moderatamente la grafia, l'interpunzione e i segni diacritici; in particolare, normalizzo l'uso della *b* e la distinzione *u/v*; riduco *et* in *e* a meno che non sia seguita da *e*- o non faccia posizione in un verso, nel qual caso opto per *ed*; adotto *-z* in luogo di *-ti*; sciolgo le abbreviazioni ovvie.

³ GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, Roma, Antonio de' Rossi 1702, p. 147 (vol. I, libro III, capitolo XI): «Questo Poeta Fiorentino non sappiamo chi fusse, non avendo il Ruscelli lasciato scritto il nome di lui; può però ben essere stato Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo, il quale fu laureato particolarmente per la felicità dell'improvvisare». Sull'Altissimo mi permetto di rinviare a LUCA DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo. Un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, SEF 2008 e, con alcune novità, ID., *The singing voice and the printing press. Itineraries of the Altissimo's performed texts in Renaissance Italy*, «The Italianist», 34 (2014), pp. 318-35.

⁴ Penso in particolare al cantare 76 del *Primo libro de' Reali*, dove il canterino intavola un'aspra polemica con un ascoltatore erudito che si era preso gioco delle sue digressioni teologiche, e oppone ai cultori del greco e del latino un elogio della lingua e della cultura volgare: «tutti i testi tradotti ci sono / e posson i vulgar trarne construtto» (34, 1-2), fino a svelare gli abbagli degli avversari più colti: «Si che le lingue error ti fanno fare, / e non l'ha fatto a me la mia vulgare.», DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo...*, pp. 188-90.

⁵ Cfr. BRIAN RICHARDSON, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press 2009, pp. 252-53.

Le leggi di queste ottave rime sono brevissime [...] <e> l'ordine della lor testura [...] è tanto noto, fino al volgo, che ancora all'improvviso si truovan molti che ne compongono, e ancora perfettamente, sì come fra molti s'ha memoria di M. Niccolò Macchiavelli, il quale, aprendo qualsivoglia poeta Latino 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 tanta leggiadria di stile et con tanta agevolezza serbando i veri modi del tradurre, che il mio M. Francesco del Nero, il quale fu molto suo domestico, mi raccontava in Napoli che egli con molt'altri in Fiorenza fecero ogni pruova per chiarirsi che il detto Macchiavelli ciò facesse improvvisamente, parendo a ciascuno impossibile che all'improvviso egli potesse far quello che molti dotti e di sublime ingegno confessavano che avrebbero penato a far con qualche convenevole spazio di tempo⁶.

È un ritratto del Segretario fiorentino in veste di miracoloso improvvisatore sulla lira, capace di tradurre perfettamente in ottava rima, poetando a braccio, qualunque autore latino gli si aprisse davanti. Un ritratto tanto inatteso da lasciarci increduli. Eppure, c'è almeno un indizio che lo mostra degno di seria considerazione, ed è il fatto che la fonte dichiarata da Ruscelli, tanto nella versione col nome di Machiavelli quanto in quella anonima, risponda al nome di Francesco del Nero: un personaggio che egli qualifica genericamente come «molto domestico» dell'incredibile improvvisatore, e che in effetti – come molti dei lettori oggi ben sanno, ma come non erano affatto tenuti a sapere i lettori di allora – non era altri che il cognato di Machiavelli. A Napoli, peraltro, dopo Firenze e Roma, il Del Nero risulta aver vissuto a lungo, almeno dal 1538 al 1555 – dopo la morte di Machiavelli, cioè, e prima del trattato di Ruscelli⁷.

Come è possibile, però, che una notizia così eclatante su Machiavelli sia passata finora del tutto inosservata? Come si spiega, in altri termini, che questo brano del *Modo di comporre in versi* – un trattato, per di più, popolarissimo per secoli, anche e soprattutto in virtù del suo celebre *Rimario* – sia sempre stato ristampato e citato nella versione che non nomina il «Poeta»? La spiegazione sta nel fatto che la versione col nome di Niccolò Machiavelli compare soltanto in alcuni, pochissimi, esemplari della sola prima edizione del trattato, stampata tra il 1558 e il 1559, e poi scompare.

Purtroppo, le bibliografie e i cataloghi fanno una notevole confusione sull'*editio princeps* del trattato, e pertanto per poterci orientare sul problema della variante machiavelliana dobbiamo prima far chiarezza sulle vicende tipografiche del libro che la contiene. Di solito, si legge che la prima

⁶ RUSCELLI, *Del modo di comporre...*, pp. CVII-CVIII (c. k1r-v).

⁷ Cfr. la voce redatta da VANNA ARRIGHI, *Del Nero, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 38, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1990, pp. 174-76.

edizione del *Modo di comporre in versi* fu pubblicata nel 1558, seguita subito da una seconda nel 1559⁸. In realtà, non è difficile constatare che si tratta di una sola e unica edizione, smerciata in due diverse emissioni. Il libro (quasi tutto) fu stampato una volta sola alla fine del 1558 (la dedicatoria è datata al 7 settembre 1558) e fu dapprima messo in vendita con un colophon che indica appunto quella data, «MDLVIII» (c. 3A8r), e un numero totale di fascicoli pari a 60 (la formula collazionale è a-n⁸ A-3A⁸). A quanto pare, però, via via che si imprimevano i fogli del *Rimario*, Ruscelli era venuto annotandosi, insieme a due collaboratori («un mio giovane» e «un mio amico studiosissimo, e di molto vivace ingegno»), una corposa collezione di rimanti che gli erano sfuggiti in un primo tempo e che, ormai a stampa ultimata («ora che il mio libro è finito di stampar tutto»), decise di aggiungere in appendice⁹. Quando ormai alcune copie della prima emissione erano state già vendute, l'originario fascicolo 3A⁸ fu dunque sostituito da tre nuovi fascicoli 3A-3C⁸ (la nuova formula è perciò a-n⁸ A-3C⁸), contenenti appunto soprattutto le *Rime aggiunte* e chiusi da un nuovo colophon con la data aggiornata al 1559 («MDLIX», c. 3C8r)¹⁰. Nel passaggio dall'una all'altra emissione fu aggiornato anche l'*Errata*, ben noto agli studiosi di filologia dei testi a stampa del Cinquecento perché contiene una illuminante descrizione delle dinamiche di errore in corso di tiratura; anche da quell'*Errata* traspare il maniacale lavoro di Ruscelli sull'edizione del suo

⁸ Si vedano in EDIT16 le schede siglate rispettivamente CNCE29861 e CNCE29871. Distingue impropriamente due edizioni anche ANTONELLA IACONO, *Bibliografia di Girolamo Ruscelli. Le edizioni del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli 2011, pp. 144-48. Vedo invece che le due emissioni sono riconosciute per tali da Paolo Marini in GIROLAMO RUSCELLI, *Dediche e avvisi ai lettori*, a c. di ANTONELLA IACONO e PAOLO MARINI, Manziana, Vecchiarelli 2011, p. 195, n. 1.

⁹ RUSCELLI, *Del modo di comporre...*, emissione 1559, *A gli studiosi*, p. 749 (c. 3A8r).

¹⁰ È probabile che in un primo tempo si pensasse di inserire le *Rime aggiunte* nell'originario fascicolo 3A, che infatti presenta una curiosa anomalia strutturale: nel suo bel mezzo, tra il verso della carta 4 e il recto della 5, la numerazione salta ben 16 numeri, passando da p. [742] (non numerata, ma al recto c'è 741) a p. 759; la misura corrisponderebbe esattamente alle 8 carte (16 pagine) di un fascicolo interno, che avrebbe farcito e raddoppiato il 3A; non a caso, il registro di c. 3A8r dichiara che tutti i fascicoli «sono quaderni, eccetto AAA, che è doppio quaderno». Negli esemplari dell'emissione 1558 che ho potuto controllare (Oxford, Viterbo, Monaco), però, 3A è singolo come tutti gli altri, e di questo quaderno interno non c'è traccia, a parte l'anomalia di numerazione. Visto che nell'emissione del 1559 le *Rime aggiunte* occupano ben 33 pagine, è chiaro che le 16 del quaderno interno non sarebbero potute bastare: per questo, probabilmente, si lasciò perdere quella prima ipotesi e si adottò la soluzione dei due fascicoli aggiunti in coda, con nuova data al colophon. Se la situazione sembra oggi ingarbugliata, non doveva sembrarlo meno ai tipografi di allora, che infatti cominciarono a numerare i due nuovi quaderni 3B-3C a partire da p. 767, dando per buona la numerazione del vecchio 3A, senza rendersi conto che il nuovo 3A, svanita l'ipotesi della farcitura, sarebbe arrivato (come infatti succede) a p. 750 e non 766: tra i due fascicoli del 1559, 3A e 3B, si riapre insomma il salto che nel 1558 si apriva in mezzo al primo 3A.

trattato, che diede del buon filo da torcere ai suoi malcapitati stampatori¹¹.

Il fascicolo che ci interessa, il k, appartiene comunque alla prima parte del volume, e dunque non ha niente a che fare con le modifiche per la seconda emissione. Tant'è vero che in entrambe le emissioni si legge di norma la versione anonima, quella col «Fiorentino Poeta», passata poi alla trafilatura delle ristampe. La variante col nome di Machiavelli l'ho trovata finora in due esemplari soltanto, entrambi della prima emissione: quello di Oxford citato da Richardson e un altro conservato nella città natale di Ruscelli, Viterbo¹². Che rapporto c'è dunque tra le due versioni del fascicolo k? E quale nesso c'è, se ce n'è, tra le due versioni del fascicolo e le due emissioni dell'edizione?

Per la prima domanda, le risposte possibili sono due: varianti di stato o *cancellandum/cancellans*. Sono ben note, ma per chiarezza le spiego in breve. Nella tipografia a caratteri mobili del Rinascimento, se si volevano o dovevano apportare piccole modifiche alle pagine che si stavano stampando, era comune la pratica di fermare la tiratura del foglio e correggere le pagine in piombo sostituendo i pochi caratteri coinvolti direttamente sotto il torchio. Si producevano così quelle che si chiamano 'varianti di stato',

¹¹ Cfr. CONOR FAHY, *Correzioni ed errori avvenuti durante la tiratura secondo uno stampatore del Cinquecento: contributo alla storia della tecnica tipografica in Italia*, «Lettere italiane», XXVII (1975), pp. 184-92, poi in ID., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore 1988, pp. 155-68. Vale la pena notare che l'avvertenza che si legge in calce all'Errata nell'emissione 1558 è più breve di quella nota a Fahy, che usava un esemplare del 1559. Nel 1558 si trova infatti: «Se alcuni altri [*scil.* errori] pur ve ne sono – come qualche puntatura manifestamente falsa; o qualche punto, o coma, o interrogativo che mancasse; o qualche lettera rivolta; o altra sì fatta cosa – si rimette al giudizio del prudente lettore. Al qual anco si poteva rimetter la maggior parte di tutte queste che si son poste, se l'asprezza del Sig. Ruscelli non ci avesse spaventati. Ricordando che queste [*sic*] errori notati non sono però corsi in tutti gli stampati, ma in alcuni pochi de' primi fogli, che li venimo tuttavia rivedendo e acconciando. E alcuni ancora ne sono accaduti nel lavorarsi, che i mazzi dell'inchiostro tiran fuori alle volte delle lettere. Che tosto che i lavoranti se ne avvegono, le rassettano ai luoghi loro», RUSCELLI, *Del modo di comporre...*, emissione 1558, p. 764 [*i.e.* 748] (c. 3A7v). È un brano che già vibra di tensioni scoperte, in un gioco di accuse e difese sull'accuratezza o trascuraggine dei tipografi e la gravità o levità dei loro errori, e non risparmia una frecciata scoperta sul caratteraccio dell'autore. Vien fatto di sospettare che si tratti di un testo a due voci, quasi fosse il verbale di un battibecco tra Ruscelli e gli stampatori, i quali giustamente in quelle stesse pagine protestavano icasticamente contro il letterato, «che vuole che noi stessi gli prestiamo le mani per darci de' pugni, facendoci a noi medesimi stampar parole contro di noi», RUSCELLI, *Del modo di comporre...*, emissione 1559, p. 742, c. 3A4v. È un'ipotesi, quella dell'alterco, che diventa altamente probabile quando ci si accorge che le due frasi finali del 1559 sono appunto un'aggiunta tardiva, che accoda una botta di Ruscelli e una risposta degli stampatori, i quali si aggiudicano l'ultima parola: «Benché molte volte per la fretta le mettono [*scil.* le lettere tirate fuori dai mazzi inchiostranti] o riverse o in luoghi ne' quali non hanno a stare. Il che però è facil cosa a conoscersi da ciascheduno», RUSCELLI, *Del modo di comporre...*, emissione 1559, p. 747, c. 3A7r.

¹² Sono rispettivamente Oxford, Taylor Institution Library, Vet.Ital.I.A.1 e Viterbo, Biblioteca del Centro di documentazione diocesano, XVI B 32.

nate durante la tiratura di un foglio di stampa, cioè la tiratura del migliaio di copie che si stampavano di ogni foglio (foglio che, piegato, corrispondeva a un fascicolo). Questo era possibile, ovviamente, purché non ci si accorgesse della necessità di correggere a tiratura ormai ultimata, quando il compositore aveva ridistribuito i caratteri della pagina in piombo, uno per uno, nella sua cassa tipografica. In questo caso, dopo giorni, settimane o mesi dalla tiratura del foglio interessato (perché la stampa di un trattato così voluminoso durava alcuni mesi), l'unica possibilità era quella di ricomporre daccapo la pagina in piombo, carattere per carattere, e passarla di nuovo sotto il torchio. Un bello spreco di tempo e di carta, cioè di denaro. Ma se necessario si faceva così. Tutte le copie del foglio o mezzo foglio originario, detto *cancellandum*, dovevano in teoria essere buttate e sostituite da quello nuovo, il *cancellans*. La sostituzione non era troppo ardua, perché i libri si vendevano in fogli sciolti, che l'acquirente provvedeva poi a far rilegare¹³; quando si ristampava solo mezzo fascicolo, stava al legatore tagliar via il *cancellandum* e collocare al suo posto il *cancellans*, e qualche disguido poteva sempre capitare; quando il fascicolo era ristampato per intero, invece, il *cancellandum* poteva essere scartato e rimpiazzato già all'origine, senza ulteriori margini di errore. Nel nostro caso, un esame ravvicinato mostra che non ci si limitò a correggere pochi caratteri, bensì fu ricomposto l'intero fascicolo k che cominciava con la pagina cruciale¹⁴. Non siamo cioè di fronte a una variante di stato, bensì a un *cancellandum* sostituito con un *cancellans*. Se anche non avessimo i ben altri indizi che vedremo a breve e volessimo basarci solo su quelli bibliografici, basterebbe la proporzione numerica a indicarci che la versione originaria, *cancellanda*, è quella con «Nicolò Macchiavelli». Di norma, infatti, questo tipo di correzione andava a buon fine (altrimenti sarebbero stati davvero soldi buttati), e i *cancellanda* sopravvivono solo in numero esiguo: le decine di copie

¹³ Per una chiara introduzione a questi problemi si veda FAHY, *Saggi...*, *ad indicem*, e NEIL HARRIS, *Filologia dei testi a stampa*, in *Fondamenti di critica testuale*, a c. di ALFREDO STUSSI, Bologna, il Mulino 1998, pp. 301-26.

¹⁴ Nelle copie con la versione anonima (A), ogni pagina del fascicolo k risulta ricomposta rispetto a quelle che a c. k1r hanno il nome di Machiavelli (M): è un fatto reso evidente soprattutto dalla mancata corrispondenza degli elementi grafici indifferenti, come le distribuzioni di *et* o *&*, della *s* lunga o breve, dei *tituli* che abbreviano le nasali, la divisione delle parole a fine riga e simili. Non si trovano però varianti di sostanza, a parte piccole correzioni come «Dov'era, e cielo» (A) invece di «Dov'era, e il cielo» (M) al quintultimo rigo di c. k3v (p. CXII). Ritocchi leggermente più numerosi a c. k8v (p. CXXII), dove trovo al primo rigo «Dell'altre» (M) corretto in «L'altre» (A), «molte d'essi» (M) > «molte d'esse» (A) alle righe 5-6; «undecimo» (M) > «duodecimo» (A) al rigo 11; «vogliano» (M) > «vogliono» (A) al rigo 12; «tuttavia» (M) > «ma però» (A) al rigo 16. Segnalo anche un *cul-de-lampe* su tre righe (M) o su quattro (A) a c. k6v (p. CXVIII). Nel complesso, non sono varianti di impatto tale da motivare la ristampa dell'intero foglio, che dunque nasce per il solo bisogno di cancellare ogni traccia di Machiavelli.

superstiti della versione col «Fiorentino Poeta» la qualificano chiaramente come *cancellans*.

Una conferma ci viene anche dalla risposta alla seconda domanda. È infatti chiaro anche quale sia il rapporto cronologico fra questa sostituzione del fascicolo k e quella dei fascicoli finali (3A con 3A-3C) che ha dato forma alla seconda emissione. Gli esemplari sopravvissuti di quest'ultima sono alcune decine, quelli noti della prima si contano invece sulle dita di una mano, il che significa che la nuova versione dei fascicoli finali fu approntata molto presto, quando si erano vendute soltanto poche copie del trattato. Il fatto poi che gli esemplari superstiti col nome di Machiavelli appartenessero tutti all'emissione del 1558 (salvo nuove scoperte), ma esistano anche copie di quella stessa emissione che hanno già la versione anonima di c. k1^r¹⁵, ci dice che il *cancellans* del foglio k fu stampato ancor prima dei nuovi fascicoli finali, quando il libro era ormai pronto ma lo smercio era appena iniziato.

Il nome di Niccolò Machiavelli sparisce insomma quasi subito dal trattato di Girolamo Ruscelli. Giusto il tempo di vendere le prime copie. Il fatto, però, che per occultare prontamente quel nome ci si sobbarcasse la ristampa di un intero fascicolo deve essere forse interpretato come un'implicita smentita della notizia? Dobbiamo pensare che l'autore la scoprisse tardivamente infondata, e decidesse di manometterla *in extremis*, senza badare a spese, solo per sommo scrupolo di verità? In effetti, si direbbe di no. Al contrario. Il motivo reale, se è davvero quello che sto per proporre, vale infatti come una implicita, categorica conferma che il poeta in questione era proprio Machiavelli. La sparizione del suo nome dipende infatti – direi indubbiamente – dalla pubblicazione, proprio tra il 1558 e il 1559, del primo *Index librorum prohibitorum*, quello paolino, che già condannava

¹⁵ Mi riferisco in particolare alla copia di Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, L.lat.f 494 (consultabile in versione digitale all'indirizzo <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10185892.html>). In base ai miei controlli, infatti, anche se EDIT16 elenca attualmente quattro copie del 1558 (CNCE 29861), solo quella di Viterbo appartiene effettivamente a quell'emissione. Quelle della Biblioteca comunale di Fabriano e della Biblioteca comunale Francesco Antolisei di San Severino Marche (il cui frontespizio è riprodotto in EDIT16 come *specimen* del 1558), benché mutile in fine, arrivano entrambe a p. 782, mentre nel 1558 non si andava oltre p. 766: in altre parole, è caduto solo il fascicolo CCC, ma l'emissione è quella del 1559 (per Fabriano mi baso sulla nota fornita da EDIT16, per San Severino ringrazio la dott.ssa Annalisa Piersanti che mi ha fornito le riproduzioni chiarificatrici). La stessa dinamica di errore catalografico vale per la Biblioteca provinciale dei Cappuccini di Puglia a Bari, il cui esemplare, secondo quanto mi comunica cortesemente il dott. Francesco Nocco, che qui ringrazio, è sì mutilo dell'ultima carta e perciò della data, ma per il resto possiede tutti e tre i fascicoli finali AAA BBB CCC che contraddistinguono l'emissione del 1559. Ricapitolando, al momento gli esemplari noti dell'emissione 1558 sono soltanto tre, due dei quali (Oxford e Viterbo, cfr. n. 12) hanno il *cancellandum* del foglio k col nome di Machiavelli e uno solo (Monaco) il *cancellans* con la versione anonima.

Machiavelli fra gli «Auctores quorum libri et scripta omnia [...], etiam si nil penitus contra Religionem vel de Religione disserat, in universum prohibentur»¹⁶. Quegli autori, cioè, di cui era meglio non parlare affatto, a qualunque proposito lo si facesse. Ruscelli, che cinque anni prima aveva curato un'edizione della *Mandragola*¹⁷ e che perciò forse conosceva Machiavelli più come commediografo e poeta che come pernicioso sovvertitore della morale, probabilmente non si aspettava che immortalarne il prodigioso talento di improvvisatore sulla lira potesse comportare guai seri con la censura cattolica. Quando però il rischio si prospettò, si vide costretto – o per sua propria iniziativa o perché qualcuno lo mise in guardia, o anche in riga – a camuffarne il pericoloso nome sotto una innocua perifrasi, senza dover per questo eliminare la notizia che lo riguardava, né il nome (per ciò stesso ancora più rivelatore) di Francesco del Nero. Molti altri, negli anni seguenti, dovranno ricorrere allo stesso stratagemma: tra questi anche Tommaso Porcacchi, che una quindicina di anni dopo, nel suo commento alla *Storia d'Italia* di Guicciardini (1574), conierà l'altra perifrasi, assurta poi ad antonomasia, di «Segretario fiorentino»¹⁸. Ma è emblematico che la primissima etichetta escogitata per contrabbandare Machiavelli in tempi di censura sia stata proprio quella di «Poeta [...] fiorentino».

La notizia è dunque univoca e, visto che proviene dal del Nero, autorevole. Non so dire però a quanti essa possa sembrare anche credibile, poiché quella dell'improvvisatore in ottave, del canterino sulla lira, non è – come accennavo – una delle vesti, che pure sono molte, in cui siamo abituati a figurarci Niccolò Machiavelli. Eppure, chi si imbarchi, come ha fatto chi scrive, nell'impresa di saggiare la verosimiglianza di questo ritratto ripercorrendo un po' di cose che sappiamo di Machiavelli, si sorprenderà a scoprire che gli indizi e le prove a conferma non mancano affatto. Solo che tendono a sfuggirci. Come tante delle informazioni che rimandano alla produzione e fruizione orale della nostra letteratura del passato, quelle sulla dimensione orale della poesia di Machiavelli sono informazioni che tendono a passare inosservate di fronte ai nostri sguardi, abituati a andare in cerca d'altro. Se ci sforziamo però di metterli a fuoco, ci accorgiamo che quegli indizi e quelle prove non solo non mancano, ma fanno massa e sistema.

¹⁶ *Index auctorum, et librorum, qui ab Officio Sanctae Rom. et Universalis Inquisitionis caveri ab omnibus et singulis in universa Christiana Republica mandantur*, Roma, Antonio Blado 1559, c. A3r; il nome di «Nicolaus Machiavellus» si legge a c. G1v.

¹⁷ *Delle comedie elette nuovamente raccolte insieme, con le correzioni, et annotationi di Girolamo Ruscelli, libro primo*, Venezia, Plinio Pietrasanta 1554.

¹⁸ Per questo e altri casi, GIULIANO PROCACCI, *Studi sulla fortuna di Machiavelli*, Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea 1965, pp. 318 e sgg.; sull'argomento, si veda anche il capitolo *Machiavelli all'Indice*, in ID., *Machiavelli nella cultura europea dell'età moderna*, Roma-Bari, Laterza 1995, pp. 83-121.

Innanzitutto, esiste una testimonianza che fa il paio con quella appena vista. Non è del tutto ignota, com'era quella di Ruscelli fino a tempi recentissimi, perché è stata segnalata ormai quasi trent'anni fa da Alberto Casadei in una breve nota alle sue *Note*, ed è stata poi citata da Antonio Corsaro e richiamata più di recente da Alessio Decaria¹⁹. È un aneddoto riportato da Lodovico Domenichi nelle sue *Facezie*, e siccome si tratta comunque di uno dei ritratti meno citati e commentati (ma anche più divertenti) di Machiavelli, sarà il caso di ripercorrerlo per intero.

Era già in Firenze, non è molto tempo, una bella compagnia di virtuosi gentiluomini, i quali dopo i loro studi ordinari delle buone lettere e degli esercizi nobili, alle volte ancora s'esercitavano in dire allo improvviso in ottava rima sulla lira; e ciò facevano alla presenza di belle gentildonne di quella città, acciocché forse la bellezza di quelle avesse a destare in loro qualche bello spirito e concetto di poesia. E perché i soggetti non paressero pensati, aprivano a sorte libri d'antiche poesie – sì come sono le *Transformazioni* d'Ovidio – e, secondo il soggetto venuto a caso, così eglino cantavano all'improvviso.

Avenne un giorno fra gli altri che, volendo udire Nicolò Macchiavelli, uno de' detti gentiluomini, gli venne per sorte aperto il libro nella favola di Venere e di Marte; e avendo egli brevemente raccontato ne' primi sei versi come Vulcano, accortosi dell'adulterio della moglie e volendo ciò vendicare, fabricasse la sottilissima rete di ferro per pigliare con essa amendue gli amanti mentre prendevano insieme amoroso diletto; conchiuse in questa guisa, dicendo:

Stese la rete, pigliando a quel gitto

Venere ignuda ...

E, fermatosi qui, continuando però tuttavia di sonar la lira quasi che pensasse a ritrovare il rimanente del verso che mancava, una di quelle gentildonne a lui più domestica gli prese a dire: «Finite tosto, Messer Nicolò, perché pensandoci voi tanto non sarà poi d'improvviso!» Onde subito Nicolò, senza più indugiare, ripigliando da capo la chiusa della stanza, disse:

Vulcan tirò la rete, e prese a gitto

Venere ignuda, e Marte a ritto.

«Oh, nella malora!», dissero quelle gentildonne, fatte rosse per la vergogna, «che è quello che voi dite, Messer Nicolò?» Alle quali egli rispose: «Questa Madonna m'ha con le sue parole tanto solecitato, che io non ho considerato quello che poco onestamente m'è uscito di bocca!»²⁰.

¹⁹ ALBERTO CASADEI, *Note machiavelliane*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XVII (1987), pp. 447-64: 450, n. 8; ANTONIO CORSARO, *Intorno a un'ottava (ignorata) forse di Niccolò Machiavelli*, «Interpres», XXVIII (2009), pp. 268-74; ALESSIO DECARIA, *Radici comiche di Machiavelli poeta*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCI (2014), pp. 1-35: 28.

²⁰ LODOVICO DOMENICHI, *Detti, et fatti di diversi signori et persone private, i quali communemente si chiamano Facete, Motti, et Burle*, Firenze, Lorenzo Torrentino 1562. Si tratta di una redazione molto ampliata della raccolta già pubblicata nel 1548, sempre coi tipi del Torrentino, fondata sul *Bel libretto* del Poliziano. Le fonti di alcune delle molte aggiunte dell'edizione 1562 sono note,

Le somiglianze che la scena presenta con quella di Ruscelli sono troppe perché possano riferirsi a due pratiche distinte. In entrambe c'è un Machiavelli che fa cose memorabili quando improvvisa ottave rime sulla lira, aprendo a caso un qualche poeta latino. Le differenze, ad ogni modo, sono forse ancor più notevoli. Ruscelli parla di versioni fedelissime, Domenichi di sunti epigrammatici. Ruscelli ritrae un portento individuale, Domenichi uno svago collettivo. Ruscelli celebra una leggiadra serietà, Domenichi un'impudente oscenità. Su ciascuno di questi punti credo sia utile soffermarsi brevemente.

In primo luogo, benché in entrambe le versioni l'apertura a caso di un libro serva a escludere la premeditazione, secondo la prima il testo latino è un modello da tradurre con cura, secondo l'altra è invece un repertorio di soggetti liberamente poetabili. La storia della poesia all'improvviso è costellata di testimonianze sulle procedure usate per garantire l'estemporaneità dei versi cantati dagli improvvisatori: l'assegnazione del soggetto a sorte all'ultimo momento è senz'altro un requisito onnipresente, e il metodo più comune è la proposta libera da parte del pubblico²¹. C'è sempre una sfida implicita tra l'improvvisatore e il suo uditorio: il primo farà cose stupefacenti e godibilissime, ma il secondo baderà bene a non lasciarsi abbindolare. Non per niente, Ruscelli ci tiene a precisare che «in Fiorenza fecero ogni pruova per chiarirsi che il detto Macchiavelli ciò facesse improvvisamente». Ma è appunto sulla natura di questo «ciò» che Ruscelli e Domenichi non concordano: per il primo è una versione in ottave che serba

ma purtroppo non quella dell'aneddoto su Machiavelli. Delle *Facezie* si attende un'edizione a cura di Franco Pignatti, che ringrazio per le informazioni elargitemi, del quale si veda intanto FRANCO PIGNATTI, *Pratica e ideologia del plagio nelle raccolte facete e apoftegmatiche*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a c. di ROBERTO GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni 1998, pp. 323-45.

²¹ Ad esempio, quando Marin Sanudo ascolta l'Altissimo improvvisare a Venezia un cantare sull'anima, racconta che l'argomento gli era stato imposto con un foglietto (una «polizza») consegnatogli all'inizio della recita, DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo...*, p. 29. Negli anni '90 del Quattrocento, nella lettera di dedica del suo poemetto in ottave *Psiche*, Niccolò da Correggio spiega a Isabella d'Este d'averlo composto in una sessione di improvvisazione con altri poeti, che si assegnano reciprocamente i soggetti da dire in versi: «accadendo con alcuni, per via de diporto, alternando cantar versi impremeditati, datosi l'uno a l'altro la materia diversa, a me tocò per sorte trattare de un figmento amoroso»; Antonia Tissoni Benvenuti, che di recente è tornata su questo passo, vi vede giustamente una «conferma che gare di poesia del tipo descritto erano comuni anche nelle corti del nord», oltreché a Firenze; confesso tuttavia di non intendere perché, stando al giudizio della studiosa, dobbiamo dare per certo che il racconto del Correggio sia una «finzione» e perché mai «l'estemporaneità», invece di praticarla davvero come i fiorentini, egli potesse solo «inventarsela» (in una dedica a una patrona, peraltro, che lo conosceva piuttosto bene e alla quale racconta anche la propria formazione di improvvisatore, e i successi ottenuti come tale in passato), ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *La ricezione delle Silvae di Stazio e la poesia all'improvviso nel Rinascimento*, in *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, a c. di LUCIA BERTOLINI e DONATELLA COPPINI, t. III, Firenze, Polistampa 2010, pp. 1283-324: 1304-6. Un altro esempio di «soggetti imposti» si troverà in chiusura della n. 23.

«i veri modi del tradurre», per il secondo è invece una condensazione epigrammatica, in una sola ottava, di episodi che nel testo originale si allargavano in narrazioni ben più ampie. Una maggiore brevità lascia comunque più spazio e tempo per le prove altrui, quando il poetare all'improvviso è una pratica di gruppo.

È questa la seconda differenza che salta agli occhi: quello che il trattato di Ruscelli presenta come il prodigio isolato di un individuo eccezionale, nella raccolta di Domenichi è invece un costume condiviso, un passatempo collettivo, quasi un gioco di società. La pratica della poesia estemporanea, in effetti, se certo non era alla portata di tutti, non era altrettanto certamente affatto fuori dal comune fra i poeti del Quattro e Cinquecento, e a Firenze probabilmente più che altrove: lo vedremo più volte nelle prossime pagine. A questo proposito, è un vero peccato non saper dire per ora niente di conclusivo per identificare la «bella compagnia di virtuosi gentiluomini» evocata dal Domenichi. Le ipotesi possibili sono infatti almeno tre, e non mi sento per il momento di doverne escludere nessuna: l'accento sulla cultura latina e sugli «studi [...] delle buone lettere e degli esercizi nobili» non può non suggerire gli Orti Oricellari²²; la presenza del gentil sesso, e di una donna in particolare «a lui più domestica», fa invece venire in mente la casa di Jacopo Falconetti detto il Fornaciaio, dove nel 1525 si rappresentò la *Clizia*, e dove Messer Niccolò poteva godersi la compagnia di Barbara Raffacani Salutati, giovane cantante e suo grande amore senile; la chiave epigrammatica e l'«uso sociale dell'atto poetico», nonché la presenza di altri improvvisatori, infine, si attaglierebbero benissimo alla cerchia di Lorenzo di Filippo Strozzi, fra i manoscritti del quale Alessio Decaria ha ultimamente rintracciato un inedito epitaffio canino attribuibile a Machiavelli²³.

²² Sulla possibilità che anche nei giardini dei Rucellai si usasse cantare versi per ricrearsi dopo le dotte conversazioni, ANTHONY M. CUMMINGS, *The Maecenas and the Madrigalist. Patrons, Patronage, and the Origins of the Italian Madrigal*, Philadelphia, American Philosophical Society 2004, pp. 15-78.

²³ ALESSIO DECARIA, *Radici comiche...*, pp. 30-36 (la citazione a p. 34) e ID., *Dintorni machiavelliani. Lorenzo Strozzi e un nuovo epigramma attribuibile a Machiavelli*, «Interpres», XXXII (2014), pp. 231-70. Fra gli autori che gli fanno compagnia nelle due serie di epitaffi in cui è integrato, ve ne sono per di più alcuni, come il Bientina e il Puliga, accreditati come improvvisatori (e li incontreremo perciò anche sotto), e altri, come Luca Antonio Alfani e Gualtieri Panciatici (se si tratta di lui), che figurano anche, insieme al Bientina, tra gli amici dell'Altissimo, ivi, pp. 239-42 e DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo...*, pp. 55-56, n. 87, pp. 57-58 e 273-77. L'attività letteraria dello stesso Lorenzo Strozzi, del resto, risulta legata a doppio filo con la performance e la poesia orale: oltre che autore di commedie e di canti carnascialeschi, infatti, fu poeta amoroso (tanto amoroso da meritarsi il soprannome di «Amore») particolarmente dedito al canto e alla musica: «Lorenzo non solo della poesia fu sempre studioso, ma ancora mirabilmente si diletto della musica, e nel cantare adempiva con molta grazia la parte sua, tanto che alcuna volta pareva lascivo, massime quando col suo liuto conferiva i suoi amori» (così Francesco Zeffi nella

Terza e ultima differenza, quella tra il serio e il faceto. Da un lato, abbiamo un Ruscelli che rammenta stupori per la «leggiadria di stile» e il rispetto dei «veri modi del tradurre» da parte di Machiavelli traduttore all'improvviso, capace di risultati sbalorditivi anche a giudizio di «molti dotti e di sublime ingegno». Dall'altro, un Domenichi che immortala uno sberleffo genitale (con quei cinque punti segnaposto che chiunque è in grado di sostituire con le giuste lettere) escogitato dal malizioso *performer* per seminare scandalo tra le gentildonne astanti. Difficile decidere quale profilo sia più credibile, perché ritraggono facce entrambe genuine di Messer Niccolò, come si vedrà meglio più avanti e come rivendicava egli stesso in un brano arcinoto d'una lettera a Francesco Vettori, come lui continuamente altalenante, ad ogni voltar di carta, tra un'apparenza di «huomini gravi, tutti vòlti a cose grandi» e una di uomini «leggieri, inconstanti, lascivi, vòlti a cose vane»²⁴.

Peraltro, fra i due temi scabrosi che la facezia del Domenichi impone al lettore – l'oscenità e l'oralità – il primo ha suscitato finora molta più attenzione del secondo. È invece appunto sulle prerogative dell'oralità che vorrei mettere qui l'accento. Mentre la pagina di Ruscelli glorifica Machiavelli come campione supremo degli improvvisatori in ottava rima, quella di Domenichi potrebbe dar di primo acchito l'impressione di ridimensionare e perfino smentire quel giudizio d'eccellenza. Sulle prime, il poeta sembra infatti incapace di trovare una chiusa, e mostra un impaccio tale da meritarsi la

Vita scritta ancor vivo Lorenzo, ripubblicata in edizione semidiplomatica, seppur con qualche eccesso di accenti, in appendice a WILLIAM J. LANDON, *Lorenzo di Filippo Strozzi and Niccolò Machiavelli. Patron, Client and the Pistola* fatta per la peste / An Epistle Written Concerning the Plague, Toronto, University of Toronto Press 2013, pp. 215-37: 224, volume sul quale si tengano presenti le riserve di DECARIA, *Dintorni machiavelliani...*, p. 233 e n. 6). Non so dire se sul suo liuto Lorenzo possa aver composto anche versi all'improvviso, ma fu di certo un valente improvvisatore suo figlio Giovambattista (il Vecchio). Di lui, un epigramma di Lorenzino de' Medici ci dice che «poeta fu ex tempore, e le foglie / di Febo meritò» (anche se dopo il matrimonio «in capo non gli entrò poi la corona»: a causa delle corna, ovviamente), STEFANO CARRAI, *Machiavelli e la tradizione dell'epitaffio satirico fra Quattro e Cinquecento*, «Interpres», VII (1985-86), pp. 200-13: 208. Nella dedicatoria premessa da Marco Sabino alle *Istituzioni al comporre* di Mario Equicola (1541), inoltre, lo stesso Giovambattista è ricordato in un quartetto di «meravigliosi dicatori d'improvviso» che durante le riunioni romane dell'Accademia dei Vignaiuoli «sopra i soggetti impostigli all'improvviso e prontissimamente cantando, riempievano i petti di chi gli udiva non di minor piacere che di stupore»; cfr. BRIAN RICHARDSON, *The Social Connotations of Singing Verse in Cinquecento Italy*, «The Italianist», 34 (2014), pp. 362-78: 367.

²⁴ Niccolò Machiavelli a Francesco Vettori, 31 gennaio 1515. In attesa del volume dell'edizione nazionale, che promette una revisione dei testi, cito l'epistolario da NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere*, a c. di FRANCO GAETA, Torino, UTET 1984; la presente è alle pp. 488-91: 489, ma si legge anche in NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Lettere a Francesco Vettori e a Francesco Guicciardini (1513-1527)*, a c. di GIORGIO INGLESE, Milano, Rizzoli 1989, pp. 280-87: 284 e in NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Dieci lettere private*, a c. di GIOVANNI BARDAZZI, Roma, Salerno editrice 1992, pp. 85-90: 87.

canzonatura dall'amica, ché se non si sbriga a chiudere «non sarà poi d'improvviso!» Abbiamo dunque davanti un Machiavelli che per la poesia a braccio non è molto tagliato? No: a ben guardare, è il contrario. Messer Niccolò dà prova non soltanto di prontezza di spirito, di metro e di rima, ma anche e soprattutto di saper esercitare un raffinato controllo su tutte le dinamiche della sua *performance*. Una volta letta la conclusione dell'aneddoto, capiamo infatti che quando si inceppa su «ignuda» e continua però a «sonar la lira», il poeta non si sta affatto scervellando penosamente per trovare un finale («quasi pensasse a ritrovare il rimanente del verso che mancava»: ed è premonitore, quel «quasi»), bensì sta caricando d'attesa il suo uditorio, che non ha mai smesso, sornione, di tenere in pugno, finché la *suspense* non giunge al punto di rottura ideale per scagliare il suo *fulmen in clausula*, in agguato fin dall'inizio (e con cos'altro avrebbe dovuto rimanere mai, del resto, quel «gitto»?). Machiavelli è insomma uno scaltrito *performer*, sia per la capacità di escogitare all'impronta un compendio in otto versi dell'episodio di Venere e Vulcano e munirlo di una chiusa comica, sia per quella di calibrare tempi e modi della sua esibizione per garantirle la migliore riuscita²⁵.

Al di là delle differenze, come dicevo, c'è dunque un sostanziale accordo sulla maestria di Machiavelli improvvisatore e intrattenitore. C'è da credere che ci sia stato un periodo della sua vita in cui Machiavelli si è reso celebre per questa attività, e che per qualche decennio se ne sia tramandato il ricordo a voce. La presenza in entrambe le descrizioni dell'apertura a caso di poeti latini induce a credere che all'origine ci sia un unico episodio, o una serie di episodi accaduti in un unico contesto. Nessuno penserà alla derivazione da una comune fonte scritta, perché la deriva necessaria a generare due versioni così diverse sarebbe troppo ardua da spiegare; essa diventa però assolutamente normale nel caso di una tradizione orale, che fa prendere all'aneddoto forme e pieghe ben diverse a seconda di chi lo racconta, e dove e quando e a chi. Nel primo caso, anzi, non c'è ragione di dubitare che a narrarlo a Ruscelli sia stato davvero Francesco del Nero, a Napoli in un anno imprecisato tra il 1538 e il 1555. Nel secondo, è invece molto probabile che la facezia fosse trasmessa al Domenichi, che dal 1546 risiedeva più o meno stabilmente a Firenze, da uno dei numerosi amici e collaboratori (alcune decine) che contribuirono ad arricchire la sua collezione²⁶. Nel suo caso, per di più, la trafila orale potrebbe anche dar conto

²⁵ A proposito di dinamiche orali, mi sembra molto interessante anche il modo in cui Domenichi varia l'attacco del distico: la prima versione inizia con «stese» perché il soggetto doveva essere già chiaro nei versi precedenti, ma quando arriva il momento di riprendere «da capo la chiusa», ora che il distico finale è isolato dal resto della stanza cantato prima, il dettato varia per lasciar posto, in esordio, al soggetto «Vulcan».

²⁶ Cfr. PIGNATTI, *Pratica e ideologia...*, p. 326 e n. 4.

del fatto che dell'ottava machiavelliana si tramandi soltanto la chiusa salace, ma non resti memoria dei sei versi precedenti. Non risulta che Domenichi e Ruscelli si frequentassero molto, e ognuno può averci aggiunto del suo²⁷. Comunque sia di ciò, la cosa più sorprendente è forse proprio il fatto che, come vedremo nelle prossime pagine, un po' tutte le connotazioni apparentemente contraddittorie che emergono nei due ritratti paralleli trovano conferma in altre testimonianze su Machiavelli, e in quel poco che ci resta della sua produzione poetica.

2. *Tessere sparse di un mosaico: Machiavelli poeta fra autori latini, musici, araldi, banditori e canterini*

Che Machiavelli possa esser designato come «Poeta», intanto, non stupisce nessuno. Quando diventa Segretario della Seconda Cancelleria, nel 1498, ha già 29 anni, e della sua formazione culturale non sappiamo quasi nulla (se non che studiò un po' il latino)²⁸. Sappiamo però che le prime opere che pubblica e diffonde sono opere di letterato e di poeta, prima che di storico e di politologo. Non a caso, è in qualità di poeta – di poeta orgoglioso della propria qualità, e ferito in quell'orgoglio – che, alla fine del 1517, si rammarica di non esser stato incluso dall'Ariosto nella rassegna di poeti che chiude l'*Orlando furioso*. Anzi, testualmente – e a riprova (se servisse) del suo amor di turpiloquio – si lamenta d'esser stato «lasciato indreto come un cazo»²⁹.

Lascia un po' sorpresi tanto disappunto da parte un autore che a quell'altezza di tempo, come si è soliti notare, aveva diffuso a stampa solo il

²⁷ Domenichi compare un paio di volte nelle dediche di volumi ruscelliani, ma «i rapporti tra i due letterati non sono altrimenti documentati», RUSCELLI, *Dediche e avvisi ai lettori...*, p. 127, n. 7.

²⁸ Alla formazione di Machiavelli ha dedicato negli ultimi tempi molta attenzione, con diverse nuove scoperte, Robert Black: per un consuntivo si veda ora ROBERT BLACK, *Machiavelli*, London and New York, Routledge 2013, pp. 14-29. Benché lo studioso inglese sia tra coloro che enfatizzano il carattere umanistico di quella formazione, è notevole che egli stesso relativizzi la portata del termine «humanist», avvertendo che l'apprendimento del latino e di qualche autore scolastico che possiamo verificare per Machiavelli non equivale alla profonda conoscenza della cultura classica che caratterizza gli umanisti maggiori: «One did not have to be a Poliziano to qualify as a humanist in fifteenth-century Florence», ivi, p. 21.

²⁹ Niccolò Machiavelli a Lodovico Alamanni, 17 dicembre 1517, MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, pp. 497-99: 498. Sulla «dimestichezza» tra Machiavelli e Ariosto che questa lettera sembra implicare, e sulle occasioni di incontro che potrebbero averla maturata, a Firenze, in casa di Zanobi Buondelmonti, e nella Roma di Giulio II, ROBERTO RIDOLFI, *Vita di Niccolò Machiavelli*, settima edizione italiana accresciuta e riveduta, Firenze, Sansoni 1978, p. 263 e p. 530, n. 11. Si veda ora anche la voce di ALBERTO CASADEI, *Ariosto, Ludovico*, in *Machiavelli. Enciclopedia Machiavelliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2014, pp. 90-93.

Decennale primo, ormai più di dieci anni addietro. La sorpresa potrebbe però essere minore se ipotizzassimo che la fama di poeta per cui Machiavelli si sentiva d'aver diritto alla menzione fosse stata affidata ad altri mezzi. In primo luogo si sarà trattato di manoscritti, com'è naturale, visto che quasi tutte le sue rime sono state tramandate a mano e visto che dobbiamo averne perse tante, a giudicare dal modo accidentale e fortunoso in cui ci sono arrivate molte delle poche che abbiamo³⁰. Benché la stampa avesse preso piede ormai ovunque, la pubblicazione manoscritta era ancora normalissima per la poesia, e tanto più nella Firenze di inizio secolo. Altrettanto normale era però anche un altro tipo di pubblicazione: non a mano, ma a voce. Quello orale è un modo di diffusione tanto impalpabile ed evanescente che tendiamo perfino a scordarci che esisteva, anche se in teoria siamo certi e consapevoli che esisteva. A causa della sua evanescenza, poi, è molto difficile fondarci sopra delle ipotesi, salvo i casi fortunati in cui una traccia documentaria ci fa certi che un testo è stato cantato e suonato, e magari addirittura improvvisato. Resta vero che se la *performance* orale fosse stata un canale primario per la circolazione delle poesie di Machiavelli, e l'Ariosto fosse stato tra i suoi ascoltatori, anche il disappunto per l'esclusione dal *Furioso* sarebbe molto più facile da capire. L'ipotesi è perfettamente coerente coi ritratti di Machiavelli canterino dai quali sono partito, e che è pertanto venuto il tempo di mettere a confronto con altri testi e testimonianze più sicure.

Dovendo scegliere una prima tessera del mosaico, partirei dal cercare fra le opere in versi di Machiavelli qualche componimento in ottava rima che traduca o che ripensi un precedente latino. Ebbene, almeno uno lo conosciamo: è il rispetto continuato conservato con il titolo di *Serenata* nell'autografo Banco Rari 240 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in poi: BNCF). Tolta una manciata di stanze d'esordio e di chiusa, è dedicato alla narrazione delle favole mitologiche di Vertumno e Pomona e di Ifi e Anassarete, derivate, con qualche scorciatoia, dal XIV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 622-771). È un volgarizzamento esteso ed accurato, come quelli che descrive Ruscelli, ed è tratto dalle «*Transformazioni* d'Ovidio», l'unico esempio menzionato da Domenichi. Ovidio era un poeta molto caro a Machiavelli, che lo imita in altri luoghi e lo nomina a fianco

³⁰ Come giustamente ha notato Antonio Corsaro, «le vie di trasmissione con cui le poche rime sopravvissute di Machiavelli ci sono pervenute» sono «vie in maggioranza occasionali, fatte di pochi testimoni (spesso si dispone di un testimone unico), quasi mai autografi, talora poco perspicui e tali da ingenerare dubbi sulla loro attendibilità», CORSARO, *Intorno a un'ottava...*, p. 271. Sulla pubblicazione manoscritta delle opere di Machiavelli, anche BRIAN RICHARDSON, *The scribal publication of Machiavelli's works: «copisti per passione», «copisti a prezzo», in 'Caro Vitto': Essays in Memory of Vittore Branca*, a c. di JILL KRAYE e LAURA LEPSCHY, «The Italianist», 27 (2007), Special supplement 2, pp. 174-87.

di Dante e Petrarca e in coppia con Tibullo tra i poeti amorosi nella cui lettura ama immergersi passeggiando nelle campagne sancascianesi, nella celeberrima lettera al Vettori che sul finire del 1513 annuncia la composizione del *Principe*³¹. Ovidio lo ritroveremo anche più avanti, in altre circostanze importanti, ma intanto registriamo un caso di poeta latino tradotto in ottava rima; e registriamo anche un testo che, se *Serenata* dev'essere, vuol essere cantato e suonato.

Sul primo aspetto, quello della traduzione, mi capita però di dover fare una precisazione importante, e può darsi anche un po' sconcertante. Come molti sicuramente ricordano, c'è un verso della *Serenata* che contiene un palese errore di traduzione. Ovidio aveva scritto (*Metamorfosi*, XIV 622) «Iamque Palatinae summam Proca gentis habebat», vale a dire che «Già Proca aveva il grado supremo del popolo palatino», ossia che «Proca era il re dei palatini», aggiungendo poi «Rege sub hoc Pomona fuit» (v. 623). Machiavelli rende il punto così:

Furno le valli intorno possedute
da vari regi, tanto che in quel lido
pervenne Palatino alla corona,
sotto cui visse la bella Pomona³².

Per descrivere l'errore con le parole di Mario Martelli, che colse Machiavelli in fallo: «egli, forse non sapendo che cosa fare di quello strano *Proca* [...] e non tenendo nel debito conto il fatto che *Palatinae* era un genitivo, attributo del genitivo *gentis*, finì per inventarsi un re Palatino»³³. Giustamente, lo studioso ne faceva un argomento forte per sostenere l'urgenza «improcrastinabile» di «disfarci del Machiavelli filosofo di

³¹ Niccolò Machiavelli a Francesco Vettori, 10 dicembre 1513, in MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, pp. 423-28: 425 (e MACHIAVELLI, *Lettere a Francesco...*, pp. 192-96: 194, nonché ID., *Dieci lettere...*, pp. 57-64: 60): «Partitomi dal bosco, io me ne vo a una fonte, et di quivi in uno mio uccellare. Ho un libro sotto, o Dante o Petrarca, o un di questi poeti minori, come Tibullo, Ovidio et simili: leggo quelle amoroze passioni et quelli loro amori, ricordomi de' mia, godomi un pezzo in questo pensiero». Ricordo che forti tracce di una elegia ovidiana (*Amores* I 9, 1-30) si riconoscono nella scena 2 dell'atto I della *Clizia*: per questa e altre presenze di Ovidio si veda FRANCESCO BAUSI, *Politica e poesia. Ancora sulla cultura di Machiavelli*, «Intersezioni», XXIII (2002), pp. 377-93, in particolare pp. 385-86. D'accordo con Bausi, intenderei senz'altro «minori» non in senso assoluto né a paragone dei due sommi volgari, ma in relazione al canone degli autori latini, i cui maggiori erano Virgilio e Orazio.

³² NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Serenata*, IV 5-8, in ID., *Scritti in poesia e in prosa*, a c. di ANTONIO CORSARO, PAOLA COSENTINO, EMANUELE CUTINELLI-RENDINA, FILIPPO GRAZZINI, NICOLETTA MARCELLI, coordinamento di FRANCESCO BAUSI, Roma, Salerno editrice 2012, pp. 249-61: 251.

³³ MARIO MARTELLI, *Machiavelli e i classici*, in *Cultura e scrittura di Machiavelli*, Atti del Convegno di Firenze-Pisa, 27-30 ottobre 1997, Roma, Salerno editrice 1998, pp. 279-309, poi in ID., *Tra filologia e storia. Otto studi machiavelliani*, a c. di FRANCESCO BAUSI, Roma, Salerno editrice 2009, pp. 99-127: 118-19.

professione, del Machiavelli agguerrito umanista, del Machiavelli indefesso studioso»³⁴. Un errore come questo solleva infatti gravi dubbi sulla sua padronanza del latino e sulla qualità della sua formazione umanistica. Anzi, sulla qualità umanistica della sua formazione.

Quello di cui Martelli non si era accorto, tuttavia, è che le cose stavano, se possibile, anche peggio. L'errore, infatti, non è nemmeno di Machiavelli, ma della traduzione cui evidentemente si stava appoggiando, giacché quel fantomatico «re Palatino» si trovava già tal quale nell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, il volgarizzamento trecentesco di Giovanni Bonsignori che dopo una discreta carriera manoscritta ne aveva intrapresa, dal 1497 in poi, una non meno fortunata a stampa³⁵. Nella prosa del Bonsignori, all'inizio del cap. 54 del libro XIV, si legge infatti:

Si come ditto è, Aventino descendette dal regno de Alba e succedette al re Acreta. Morto che fu Aventino, succedette a llui lo re Palatino, el quale avea sotto sé una ninfa chiamata Ipomena³⁶.

In linea di principio niente vieta di supporre una poligenesi, ma alla prova dei fatti la dipendenza della *Serenata* dalla versione del Bonsignori è confermata da numerosi altri errori e innovazioni congiuntive. Mi limito a uno dei casi più evidenti: il saluto che Vertumno travestito da vecchia rivolge a Pomona quando entra nel suo orto. La *Serenata* (IX 7 - X 2) lo riporta in questi termini:

E salutolla e disse: «Figlia mia
Bella, e più bella assai se fussi pia,
beata ben tra l'altre ti puoi dire,
da che con questi pomi ti compiaci».

³⁴ Ivi, p. 118. L'auspicio era quello di «tornare in possesso dell'unico Machiavelli esistito, dell'uomo politico, che di politica e di nient'altro che di politica, perché d'altro non poteva, si interessò»; ma mi pare che qui Martelli semplifichi per eccesso di *vis polemica*, perché dubito credesse davvero che l'«unico Machiavelli esistito» sia stato solo e soltanto il politico, proprio lui che meglio di tanti conosceva, fra l'altro, anche il Machiavelli amante e il poeta (alludo ovviamente al titolo di un altro suo importante saggio del 1998: MARIO MARTELLI, *Machiavelli politico amante poeta*, «Interpres», XVII, 1998, pp. 211-56, poi in ID., *Tra filologia e storia...*, pp. 128-70). Pienamente sottoscrivibile, e tanto più alla luce di quanto sto per dire a testo, mi sembra comunque il rilievo seguente, sul fatto che Machiavelli «onde parlare e scrivere di politica – a proposito di Firenze e dell'Italia –, lesse, oltre ai moderni, alcuni degli storici antichi, non necessariamente, ché questo gli era tutt'altro che indispensabile, nel loro testo originale», ID., *Machiavelli e i classici...*, p. 118.

³⁵ GIOVANNI BONSIGNORI da Città di Castello, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, ed. crit. a c. di ERMINIA ARDISSINO, Bologna, Commissione per i testi di lingua 2001. La studiosa conta sette edizioni entro il 1523, ivi, p. XV, n. 25. Sull'opera ha svolto importanti ricerche BODO GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein, Boldt 1981.

³⁶ BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare...*, p. 649. La forma «Ipomena» è di tutti i manoscritti (ivi, p. 666, n. 133), ma le stampe hanno «Pomona».

In Ovidio si trova soltanto un ben più semplice «pomaque mirata est. 'Tanto' que 'potentior!' inquit» (v. 657). Ma quel «bella» e quel «beata» non sono stati coniatati da Machiavelli: glieli ha invece suggeriti il Bonsignori, che nel luogo corrispondente parafrasava così:

E guardando li poma che lli erano, sì li disse: «O Ipomone, che se' più beata che le altre, quanto che tu se' più che lle altre bella, dio te salvi»³⁷.

Non si creda per questo che Machiavelli si affidi in tutto e per tutto all'*Ovidio volgare*, perché echeggia anche espressioni ovidiane che il volgarizzamento aveva invece oscurato, come il «veneris quoque nulla cupido est» del v. 634, che era diventato «cacciava da sé ogni lussuria» e nella *Serenata* allude ancora alla dea dell'amore: «fuggendo al tutto di Venere i lacci» (VI 2); e conserva molti segmenti che Bonsignori aveva senz'altro omesso, come «neque erat felicior illis» (v. 642) / «né più felice viveva di loro» (VII 8), «fessos modo disiunxisse iuvenços» (v. 648) / «ch'avessi allotta i buoi dal giogo sciolti» (VIII 4), «oscula, qualia numquam / vera dedisset anus» (vv. 658-59) / «non esser quegli di una vecchia i baci» (X 4) e così via³⁸. Resta però il fatto inquietante che per tradurre gli esametri latini del pur amatissimo Ovidio Machiavelli abbia voluto tener aperta davanti a sé anche una vecchia versione in prosa volgare, ricavandone altresì qualche errore, tanto poco era a suo agio nell'impresa – tanto poco, cioè, era a suo agio col latino.

Alla luce di questo e di altri casi congeneri, come quello pliniano che analizzo più giù, ho il sospetto che l'attitudine a tradurre all'impronta attribuita a Machiavelli dal Ruscelli non possa essere che un'esagerazione, non importa se di suo conio o di Francesco del Nero. Molto più verosimile è che le *Metamorfosi* fossero usate come inventario di soggetti su cui variare a piacere, come vuole il Domenichi, senza che per forza la chiave della variazione dovesse esser sempre giocosa.

Sul secondo aspetto interessante della *Serenata*, quello di testo legato al canto e alla musica, mi riservo di tornar meglio in chiusura. Per ora mi limito a ricordare che di poesie destinate alla musica e al canto Machiavelli ne compose non poche, tanto che di alcune ci sono giunte anche le musiche: penso ad esempio ai suoi canti carnascialeschi, o ai madrigali composti a istanza della Barbara Raffacani Salutati, virtuosa e capricciosa cantatrice degli intermedi della *Mandragola* e della *Clizia*³⁹. Di conseguenza,

³⁷ Ivi, p. 650.

³⁸ Il raffronto è doppiamente complicato dal fatto che il testo a stampa del volgarizzamento varia molto rispetto a quello dei codici e dal fatto che il Bonsignori non traduceva direttamente le *Metamorfosi*, bensì la loro *Expositio* in prosa composta da Giovanni del Virgilio nel primo quarto del Trecento. Mi riservo perciò di analizzare la questione più in dettaglio in altra sede.

³⁹ Sui testi è intervenuto di recente BRIAN RICHARDSON, *Gli intermedi del Machiavelli e i*

Machiavelli ebbe rapporti anche con alcuni dei più celebri compositori dell'epoca, come Heinrich Isaac e Philippe Verdelot⁴⁰. Che poi la *Serenata* o altri testi affini possano esser frutto di improvvisazione, non c'è modo di dimostrarlo (ma nemmeno, a conti fatti, di negarlo). Personalmente, poiché manca di palesi tracce di formularità, propenderei per la composizione ponderata allo scrittoio, ma ciò non toglie che potesse appartenere al repertorio orale dell'autore, né toglie che le coincidenze con Ruscelli e Domenichi sono molto significative, considerato che è altamente improbabile che, a più di vent'anni dalla morte di Machiavelli, essi conoscessero proprio la *Serenata*, di cui è noto soltanto l'autografo (e una sua diretta copia settecentesca).

Ci sono, comunque sia, ben altri versi di Machiavelli che sono stati più volte messi in relazione con la tradizione dei canterini in generale, e con quella degli Araldi di palazzo in particolare – una carica, quella dell'araldo, che era il massimo traguardo cui potessero aspirare, almeno nel settore pubblico, i canterini di maggior talento⁴¹. Alludo in primo luogo ai *Capitoli* in terza rima, composti tra il 1506 e il 1509 e dedicati alla *Fortuna*, all'*Ingratitudine* e all'*Ambizione* (lasciando stare quello sull'*Occasione*, tradizionalmente associato loro per identità di metro ma diverso per genere, e che

madrigali asolani, «Quaderni veneti», n.s., 2 (2013), pp. 251-58. I madrigali *A stanza della Barbera* e *Alla Barbera*, musicati rispettivamente da Verdelot e dal de Layolle si leggono ora in MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa...*, pp. 244-46. In GIUSEPPE PREZZOLINI, *Vita di Nicolò Machiavelli fiorentino*, Milano, Longanesi 1969, p. 188 (I ed. Milano, Mondadori 1927) trovo ricordata l'abitudine della Barbara di «improvvisare sui ritmi monocordi e tristi delle cantilene toscane», ma non so donde Prezzolini la traesse, o se forse la immaginasse. Vasari, nella *Vita di Domenico Puligo* che ne dipinse un ritratto, ne parla come di «Barbara fiorentina, in quel tempo famosa, bellissima cortigiana e molto amata da molti, non meno che per la bellezza, per le sue buone creanze e particolarmente per essere bonissima musica e cantare divinamente», GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a c. di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a c. di PAOLA BAROCCHI, vol. IV, *Testo*, Firenze, Studio per Edizioni Scelte 1976, p. 250.

⁴⁰ Oltre al classico RENATO CHIESA, *Machiavelli e la musica*, «Rivista italiana di musicologia», 4 (1969), pp. 3-31, si veda ora anche l'utile sintesi di CRISTINA SANTARELLI, *Machiavelli e la musica del suo tempo*, in *La lingua e le lingue di Machiavelli*, Atti del Convegno internazionale di studi di Torino, 2-4 dicembre 1999, a c. di ALESSANDRO PONTREMOLI, Firenze, Olschki 2001, pp. 315-39. Fresca di stampa al momento di andare in bozze è la voce su Machiavelli e la musica redatta da MARCO MANGANI in *Machiavelli. Enciclopedia Machiavelliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2014.

⁴¹ Sulle mansioni ufficiali della carica, RICHARD C. TREXLER, *The Libro cerimoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfidi*, introduction and text, Genève, Droz 1978. Il miglior punto di riferimento sulla loro produzione letteraria, specie in ambito drammaturgico, è tuttora PAOLA VENTRONE, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini 1993, e si veda anche EAD., «Civic performance» in *Renaissance Florence*, in *Italian Voices: Orality and Writing in Early Modern Italian Society*, a c. di STEFANO DALL'AGLIO, BRIAN RICHARDSON e MASSIMO ROSPOCHER, in corso di pubblicazione.

però ci interessa ricordare perché è di fatto la traduzione di un epigramma latino di Ausonio: in terzine anziché in ottave, ma pur sempre traduzione di un latino)⁴². Per stile, per struttura e per concetti i *Capitoli* rimontano, come hanno mostrato soprattutto Martelli e Matucci, a una tradizione di rime politico-morali alla cui costruzione, nel corso del Quattrocento, avevano dato un contributo sostanziale i poeti-*performer* e i dicatori all'improvviso come l'araldo Antonio di Meglio e il canterino Niccolò Cieco d'Arezzo⁴³. È una tradizione che nel primo Cinquecento proseguiva anche in piazza, dove i canterini come l'Altissimo infarcivano di lunghi preludi e frequenti digressioni didascalico-morali i loro cantari narrativi e cavallereschi: il repertorio sciorinato nel *Primo libro de' Reali* abbonda infatti di tirate sull'ingratitude, la Fortuna, l'amicizia, la simulazione, la gioventù e la vecchiezza, e molto altro ancora (inclusa l'immane continenza di Scipione)⁴⁴.

Come notava giustamente Dionisotti, insomma, l'Altissimo «moralessava a tutto spiano»⁴⁵. Siccome le affinità non sono però soltanto superficiali, vale la pena di segnalare un paio di casi almeno di evidente conformità tra il repertorio di Machiavelli e quello del canterino suo coetaneo. Quest'ultimo, nel luglio del 1514, inaugura la sua recita carolingia con una *ouverture* di alcune ottave sulla miseria della condizione umana e la fragilità dell'uomo rispetto alle altre creature che prende le mosse così:

L'uom viene in questa vita, e 'l primo giorno
piange, in timor delle future pene [...].

Noi siam *nudi creati da Natura*,
e non abbiam di viver nudi forza.
Natura diede a' mostri pelle dura,

⁴² Oltre che nella classica edizione di NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Capitoli*, introduzione, testo critico e commentario di GIORGIO INGLESE, Roma, Bulzoni 1981, i testi si leggono ora a cura di NICOLETTA MARCELLI in MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa...*, pp. 67-128; per la *Descriptio Occasionis*, *ivi*, pp. 273-75.

⁴³ Il primo autore del capitolo *Il gran famoso Publio Scipione*, di cui quello machiavelliano sull'*Ingratitudine* reca evidenti tracce, il secondo di una *Canzone morale a detestazione dell'ingratitude*; ma si possono aggiungere, fra gli altri, anche Antonio Bonciani (rivale del principe dei canterini laurenziani, Antonio di Guido), Simone Serdini detto il Saviozzo o Anselmo Calderoni (anch'egli araldo, prima a Urbino e poi a Firenze), cfr. soprattutto MARIO MARTELLI, *I Ghiribizzi a Giovan Battista Soderini*, «Rinascimento», n.s., 9 (1969), pp. 147-80 e ANDREA MATUCCI, *Le terze rime di Machiavelli*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria», n.s. XXXIII (1982), pp. 93-182: 110-18.

⁴⁴ DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo...*, pp. 85-92, 173-90 e 231-34.

⁴⁵ CARLO DIONISOTTI, *I capitoli di Machiavelli*, in ID. *Machiavellerie*, Torino, Einaudi 1980, p. 90. In quel saggio, com'è noto, Dionisotti propugnava prospettive diverse da quelle di Martelli sulle radici culturali delle terze rime di Machiavelli, rispetto alle quali quelle dei canterini di primo Quattrocento sono «scritti in una lingua tutt'altra», *ivi*, p. 88. Al di là delle difformità di stile, però, i contatti e i paralleli di temi e di strutture indicati da Martelli e da altri mi paiono indubbi, e meno remoti delle alternative proposte da Dionisotti.

penne agl'uccelli, *agl'albori* la scorza,
 lana e *setole* al gregge, e la pastura,
 tanto che 'l *freddo* e 'l *caldo* non gl'ammorza:
 nessun bruto animal giamai non veddi,
 che non si campi da' caldi e da' freddi⁴⁶.

Le stesse identiche argomentazioni compaiono, in quel medesimo anno o giù di lì, nelle terzine dell'ottavo e ultimo capitolo dell'*Asino* di Machiavelli. I brani corrono paralleli per qualche decina di versi (*Primo libro de' Reali*, cantare XII, ottave 2-7; *L'Asino*, VIII, vv. 118-44), ma può bastare la sinossi dell'esordio. Questo dunque Machiavelli:

Ogni **animal** tra noi nasce **vestito**:
 che 'l **difende dal freddo** tempo e crudo,
 sotto ogni cielo e per qualunque lito.
Sol nasce l'uom d'ogni difesa **ignudo**,
 e non ha **cuoio, spine o piume o vello**,
setole o scaglie, che li faccian scudo.
Dal pianto il viver suo comincia quello⁴⁷.

Il brano è topico, e le coincidenze non sono tali da far pensare a un'interdipendenza. Piuttosto, è palese la dipendenza di entrambi dalla premessa al VII libro della *Naturalis Historia* di Plinio. Una dipendenza forse mediata da altri testi nel caso dell'Altissimo (per il quale i calchi pliniani, che pure ci sono, sono più diluiti), e invece pressoché immediata nel caso del Machiavelli. Dico però «pressoché» perché un rapido controllo ci fa accorgere che le sue terzine non si fondano sull'originale latino, bensì sul fortunato volgarizzamento del Landino⁴⁸, che in quel passo recitava come segue (in grassetto le coincidenze con l'*Asino*, in corsivo quelle con l'Altissimo):

Agl'altri **animali** è dato el suo *vestire naturale*: o guscio, o corteccia, **o cuoio, o spini, o setole** o pelo **o piume** o *penne* o squame **o velli**; *gl'arbori* ancora con due

⁴⁶ CRISTOFORO FIORENTINO DETTO L'ALTISSIMO, *Il primo libro de' Reali*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio 1534, XII 2, 2-3 e 4, 1-8. Questa e le successive citazioni si intendono tratte dal testo critico stabilito in LUCA DEGL'INNOCENTI, *Il Primo libro de' Reali di Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo. Studio critico ed edizione del testo*, tesi di dottorato discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, XVIII ciclo (2003-2005), tutor Prof. Riccardo Brusagli.

⁴⁷ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *L'Asino*, VIII, vv. 118-24, in ID., *Scritti in poesia e in prosa...*, p. 191.

⁴⁸ MATUCCI, *Le terze rime di Machiavelli...*, pp. 127-28 individua un riscontro nel *Trionfo della virtù* di Bastiano Foresi, suggerendo che Machiavelli possa essergli «direttamente ispirato». Se vedo bene, tuttavia, si tratta invece di derivazioni indipendenti: il Foresi dipende anch'egli, naturalmente, da Plinio, ma sembra volgarizzarlo in proprio, mentre i continui contatti tra le soluzioni del Landino e quelle dell'*Asino* dimostrano che Machiavelli ha ricalcato direttamente la versione dell'*Istoria naturale* del Landino. Basti l'esempio della «libido» pliniana, che in Foresi era rimasta «libido» (ivi, p. 127) e che in Landino e Machiavelli (VIII, v. 140) diventa invece «voglia».

bucci sono **difesi dal freddo e dal caldo**; **solo l'uomo** è *producto dalla natura nudo*, ed el *dì* che nasce in terra nudo cade **cominciandosi dal piancto**. Né altro animale è *producto* alle lacryme se non l'uomo, e queste sono el principio della **vita sua**⁴⁹.

Se perfino per tradurre il prediletto Ovidio Machiavelli non si faceva scrupolo di sbirciare un volgarizzamento trecentesco, non ci stupiremo certo se nel caso di un lungo trattato che fosse già stato autorevolmente tradotto, nessun disdegno umanistico lo riteneva dal servirsi della comoda versione «in lingua fiorentina». Come avrebbe detto l'Altissimo, «tutti i testi tradotti ci sono / e posson i vulgar trarne construtto»⁵⁰. Per diversi aspetti, pertanto, abbiamo davanti due autonome variazioni su un tema condiviso: che dipenda o meno da una comunanza di processi, è notevole la consonanza degli esiti. C'è un'evidente osmosi tra i repertori tematici ed espressivi del segretario e del canterino.

È un filone che meriterebbe indagini più sistematiche, ma mi contento per adesso di fornire, a mo' di provvisoria conferma, giusto un altro riscontro. Bellico, in questo caso, o cavalleresco a seconda delle occasioni. La traumatica violenza delle orrende Guerre d'Italia irrompe nell'orditura del *Capitolo dell'Ambizione* coi versi che descrivono i devastanti effetti della battaglia di Agnadello. Mi interessano in particolare un paio di quadri:

Chi 'l padre morto e chi 'l marito plora;
quell'altro, mesto, del suo proprio tetto
battuto e nudo trar si vede fora.
O quante volte, avendo el padre stretto
in braccio el figlio, con un colpo solo
è suto rotto a l'uno e a l'altro el petto!
[...]
Di sangue son le fosse e l'acque sozze,
piene di teschi, di gambe e di mani
e d'altre membra laniate e mozze.
Rapaci uccel, fere silvestre e cani
son poi le lor paterne sepulture:
o sepulcri crudel, feroci e strani⁵¹!

Sono scene che riflettono l'orrore delle nuove guerre, ma per farlo ricor-

⁴⁹ *Historia naturale di C. Plinio Secondo tradocta di lingua latina in fiorentina per Christophoro Landino*, Venezia, Nicolaus Jenson 1476, libro VII, proemio. Anche se offrono riscontri solo col testo latino (pp. 191-93), le note di commento in MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa...* notano giustamente che Plinio era «probabilmente letto da Machiavelli nel noto volgarizzamento di Landino» (p. 186).

⁵⁰ Cfr. sopra, n. 4.

⁵¹ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *De Ambitione*, vv. 133-38 e 148-53, in ID., *Scritti in poesia e in prosa...*, pp. 116-17.

rono a un immaginario e a una retorica lungamente sperimentati dalla tradizione dei cantari storici e/o cavallereschi. Non a caso, i luoghi paralleli che si usano richiamare si trovano, oltre che in Dante, nel *Centiloquio* di Antonio Pucci e soprattutto nel *Morgante* di Luigi Pulci⁵². Non si fatica però a trovarne anche degli altri nei cantari dell'Altissimo. Scene affini sono infatti evocate con analoghe risorse espressive in molte delle tante battaglie cantate dall'improvvisatore fiorentino. Si prenda ad esempio un'ottava del *Primo libro de' Reali* come la seguente:

Ah, quante matri alor perderno il figlio!
 Ah, quante spose perderno i mariti!
 Ah, quanto travagliar, quanto scompiglio!
 Ah, quanti morti fur, quanti feriti!
 Il terren d'uman sangue era vermiglio:
 ah, quanti eran calpesti, in terra triti!
 E tra tanto flagel, tanta ruina,
 repente il sangue correva alla china⁵³.

Certo, Machiavelli, nella condensazione delle sue terzine, non lascia deflagrare fuochi di fila anaforici come quelli del canterino (ricorrenti peraltro, proprio in quanto canterini, anche in Pulci), ma lo strazio dei figli e dei mariti nella prima parte e l'esuberanza cruenta della seconda si corrispondono. Sequenze di questo tipo ricorrono di frequente non soltanto nei cantari cavallereschi dei *Reali*, ma anche in quelli bellici contemporanei dedicati dall'Altissimo alla *Rotta di Ravenna*. Anzi: talvolta le sequenze sono esattamente le stesse, perché appartengono a un repertorio performativo di temi prefabbricati e pronti all'uso durante il racconto orale di guerra, non importa se leggendaria o reale. Tra questi pezzi di repertorio replicati tanto nella *Rotta* che nei *Reali*, ci sono anche descrizioni apocalittiche del campo di battaglia come la seguente, che tra morti macellati, esondazioni sanguinolente e lugubri rapaci saprofici ha molti punti di contatto con quella machiavelliana:

Chi ferito e chi morto a terra cade
 tra 'l sangue, chi boccone e chi ritroso;
 corre il sangue per fosse e per le strade,
 e bolle in sul terren secco e poroso;
 chi gorgoglia tra ' corpi, e quella spuma
 vapor genera grossi, e l'aria infuma;

⁵² Oltre alle note di commento di Nicoletta Marcelli *ibid.*, si vedano anche quelle di Giorgio Inglese in MACHIAVELLI, *Capitoli...*, pp. 210-11.

⁵³ ALTISSIMO, *Il primo libro de' Reali...*, LXI 37.

[...] facieno più la guerra orrenda e trista
 i barbagiani, le cornacchie e ' corbi,
 che stridevan per l'aria in divers'atti,
 ch'eran già pronti, alla carogna attratti⁵⁴.

Tra le terze rime di Machiavelli e le ottave dell'Altissimo ci sono dunque diverse omologie. Ciò non implica, ovviamente, identità – né fra loro, né fra i loro autori. È vistosa, ad esempio, la maggior compostezza stilistica del segretario di contro agli eccessi accumulatori e iperbolici del canterino, più attento, quest'ultimo, a soddisfare coi suoi effetti speciali i palati grossi dell'uditorio di strada, più interessato, il primo, a muovere efficacemente gli affetti dei membri meno incolti del suo pubblico. C'è da tenere inoltre nel giusto conto il peso di probabili modelli comuni, con Pulci in prima fila, e soprattutto il fatto che le scene e le sequenze di battaglia appena viste appartengono a una topica diffusissima nei cantari storici del primo Cinquecento, quando le carneficine come Agnadello o Ravenna vengono raccontate dai cantimpanca, sulle piazze e negli opuscoli a stampa, dando fondo al repertorio epico elaborato dalla tradizione dei cantari cavallereschi, dalla *Spagna in rima* in poi, passando per il *Morgante*⁵⁵. A conti fatti è quindi più un'omologia con un genere che con un singolo autore, ma il fatto che mi pare degno di nota è appunto che per descrivere gli effetti della battaglia di Agnadello, di cui pure era stato testimone oculare, Machiavelli ricorra a moduli consonanti con quelli che riecheggiavano in quegli anni dalle panche dei canterini.

Parlando delle opere machiavelliane in terzine e dei loro rapporti con la tradizione civica della poesia performativa fiorentina, non si può naturalmente non parlare del primo *Decennale*, che rimanda in particolare al capostipite e caposcuola degli araldi cittadini, il banditore Antonio Pucci. Il *Decennale* è la prima opera a stampa in assoluto di Machiavelli ed è opera insieme poetica e storico-politica, perché condensa in 550 versi i principali avvenimenti della storia italiana e fiorentina dal 1494 al 1504, presentati in modo da rendere evidente la necessità e l'urgenza di sostituire le milizie

⁵⁴ Ivi, LXII 14, 3-8 e 15, 5-8; ma ritorna anche in CRISTOFORO FIORENTINO DETTO L'ALTISSIMO, *La rotta di Ravenna*, Firenze, Alessandro Rosselli [1516], ottave 82-83: cfr. DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo...*, pp. 270-71. Chi notasse la mancanza nel brano dell'Altissimo di un'enumeratio di membra dilaniate da affiancare al «piene di teschi, di gambe e di mani» dell'*Ambizione*, troverà abbondanti esempi di ancor peggiori carneficine in altri brani del canterino: ad esempio «Quante man, quante braccia, gambe e fronti / per l'aere s'avvolgevan con errori! / Il gran numer di membri che si trebbia / evaporando in aere facean nebbia», tanto per citare una trebbiatura formulare, che ricorre per due volte nel *Primo libro de' Reali* (XLI 30, 5-8 e XC 5, 5-8).

⁵⁵ Ho detto qualcosa di più sull'argomento in LUCA DEGL'INNOCENTI, *Paladins and Capitains: Chivalric Clichés and Political Persuasion in Early Modern Italian War Poems*, in *Interactions between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, a c. di LUCA DEGL'INNOCENTI, BRIAN RICHARDSON e CHIARA SBORDONI, Aldershot, Ashgate, in corso di pubblicazione.

mercenarie con un esercito di cittadini, cioè in modo da propagandare il progetto dell'*Ordinanza* che il Segretario stava realizzando proprio tra il 1504 e il 1506, anno dell'edizione curata da Agostino Vespucci, suo amico e assistente di cancelleria⁵⁶. Il più importante antesignano del *Decennale* è appunto il *Centiloquio* del Pucci, che alla fine del Trecento aveva abbreviato in terzine la *Cronica* di Giovanni Villani ad uso dell'uditorio fiorentino: le affinità fra i due testi non sono soltanto ideologiche o stilistiche (inclusi l'imitazione di Dante e il gusto per la *brevitas*)⁵⁷, ma riguardano anche le tecniche tipicamente canterine di composizione in versi a partire da un testo-base in prosa – testo che nel caso di Machiavelli si identifica in primo luogo coi suoi stessi *Frammenti storici*⁵⁸. Del resto, i legami del *Decennale* con la poesia civica eseguita in pubblico sembrano esplicitamente segnalati da alcune piccole ma notevoli spie: ad esempio, è significativo che Machiavelli, prima ancora che come autore, si presenti come «recitatore» del suo poemetto, che dichiara di aver composto in soli quindici giorni: non un testo improvvisato, perciò, ma certo un testo messo in versi rapidamente, fidando in una perizia tecnica di rimatore che non può esser quella di un dilettante⁵⁹; nelle lettere

⁵⁶ Il testo si legge ora in MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa...*, pp. 1-51. Sul Vespucci, che incontreremo più volte anche appresso, sono emerse di recente interessanti novità biografiche e bibliografiche, a cominciare dal fatto che prima di essere adottato dalla nobile famiglia fiorentina si chiamava Nettucci ed era nato a Terranuova: ARMIN SCHLECHTER, *Leonardo da Vinci's Mona Lisa in a Marginal Note in a Cicero Incunable*, in *Early printed books as material objects*, proceedings of the conference organized by the IFLA rare books and manuscripts section, Munich, 19-21 August 2009, a c. di BETTINA WAGNER e MARCIA REED, Berlin, De Gruyter Saur 2010, pp. 151-73 e da ultimo la sezione V, *Machiavelli segretario*, a c. di FRANCESCA KLEIN, in *La via al Principe: Niccolò Machiavelli da Firenze a San Casciano*, catalogo della mostra, Biblioteca nazionale centrale Firenze, 10 dicembre 2013 - 28 febbraio 2014, a c. di SILVIA ALESSANDRI, FRANCESCA DE LUCA, FRANCESCO MARTELLI, FRANCESCA TROPEA, Rimini, Imago 2014, pp. 111-28.

⁵⁷ Su questi aspetti si veda MATUCCI, *Le terze rime di Machiavelli...*, pp. 101-10. Ricordo che anche Luigi Blasucci ha sottolineato che col *Decennale* Machiavelli si «riallaccia alla tradizione popolare degli Araldi della Signoria, cantastorie dei pubblici casi» (NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Opere letterarie*, a c. di LUIGI BLASUCCI, Milano, Adelphi 1964, p. XXIX).

⁵⁸ Indicazioni sul rapporto coi *Frammenti* e con altri appunti storici machiavelliani in MARINA BEER, *Il cantare storico italiano a stampa del XVI secolo: i modi della circolazione (con una postilla sui Decennali di Machiavelli e sulla poesia storica in terza rima)*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, a c. di MICHELANGELO PICONE e LUISA RUBINI, Firenze, Olschki 2007, pp. 441-60: 454, n. 44. Sulle strategie di riscrittura applicate da Pucci al testo di Villani, MARIA CRISTINA CABANI, *Sul Centiloquio di Antonio Pucci*, «Stilistica e metrica italiana», 6 (2006), pp. 21-81. La messa in rima di storie già diffuse in prosa era un'attività chiave dei canterini, la cui arte consisteva appunto non tanto nell'inventare narrazioni avvincenti, quanto nel trasformare testi già noti in avvincenti spettacoli rimati e cantati: per alcuni esempi, compreso quello dei *Reali* di Andrea da Barberino, DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo...*, p. 148, n. 35.

⁵⁹ Cfr. la dedicatoria volgare ad Alamanno Salviati, del 4 novembre 1504, nella quale Machiavelli definisce il *Decennale* come «le fatiche d'Italia di dieci anni, e le mia di XV dì» e designa se stesso come «delle sue fatiche recitatore», MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa...*, pp. 13-14.

degli amici, poi, quel testo è designato come «cantafavola»: una storia non soltanto da recitare, dunque, ma proprio da cantare, come conferma anche il «cantando» utilizzato da Agostino Vespucci nella dedica *viris Florentinis dell'editio princeps* del 1506⁶⁰.

A proposito di opere storiche, mi chiedo anche se prospettare paralleli con le tecniche dei cantastorie, per rilevare somiglianze e differenze, non possa rivelarsi utile a mettere meglio a fuoco il *modus operandi* di Machiavelli nell'uso degli argomenti e delle fonti. È un aspetto tra i più dibattuti, quello della biblioteca del segretario, che alcuni studiosi immaginano gremita di volumi anche rari, e altri riducono invece a pochi libri, molti appunti e non poche citazioni a memoria. Non affronto in questa sede la questione, ma mi affido agli svariati casi indiscussi di uso disinvolto e pragmatico delle *auctoritates* nei *Discorsi*, nelle *Istorie* e nello stesso *Principe* ripercorsi pochi anni or sono da Bausi⁶¹: Machiavelli è uno che di solito non si dà molta pena di sottoporre a critica le sue fonti o di collazionarle, ma segue la falsariga di un solo modello per volta (o al limite d'un paio) e giustappone prospettive diverse senza alcun apparente timore di contraddirsi, purché la fonte cui si appella in un dato momento possa fornire *exempla* utili a dimostrare il proprio assunto, anche a costo di forzarla. Non è raro per di più pizzicarlo a chiamare in causa autori peregrini che conosce e confronta solo di seconda o di terza mano, a servirsi di zibaldoni e florilegi più che di opere integrali, e a citare addirittura a memoria, senza curarsi di tutti gli azzardi di una «insicura tradizione orale»⁶². Quello che sembra premergli più di tutto, molto più di una coerenza sistematica e integrale delle opere che va costruendo, è l'efficacia persuasiva della singola pagina

⁶⁰ Ivi, p. 15: «non per altra cagione lui le ha ridotte in versi e sì brevi, se non perché voi possiate in poco di ora discorrere cantando tutti quelli pericoli ch'in dieci anni piangendo avete corsi». Il termine «cantafavola» deriva dal francese antico «cantefable», che indicava componimenti che alternano parti narrative in prosa e parti in versi da cantare, come l'*Aucassin et Nicolette*; nell'uso fiorentino è spesso usato per indicare scherzosamente un discorso lungo, inverosimile e inconcludente, «quasi Favola o Storia da giullare o cantabanco» (come annota la quinta edizione del *Vocabolario* della Crusca, 1863-1923: l'originaria connotazione canterina è ancora ben presente al Redi, che parla di «cantafavole da ciechi»). L'etichetta di «cantafavola» è applicata al *Decennale* nella lettera che lo stesso Agostino Vespucci spedì a Niccolò Machiavelli il 14 marzo 1506 per avvertirlo dell'edizione pirata del poemetto stampata in quei giorni da Andrea Ghirlandi e Antonio Tubini, che il Vespucci, editore autorizzato, aveva denunciato agli Otto. Questi ultimi si erano tuttavia dispiaciuti perché «qualche uno di loro non havea ancor vista questa vostra cantafavola: io in questo punto, che sono le 12 ore, esco di casa con dieci Decennali meco; farògli rassettare e legare galantemente, e li voglio donare a loro tutti», MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, p. 220.

⁶¹ Cfr. FRANCESCO BAUSI, *Machiavelli*, Roma, Salerno editrice 2005, pp. 181-93 (per i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*), 212-25 (per il *Principe*) e 263-69 (per le *Istorie fiorentine*).

⁶² La ipotizza Giorgio Inglese in NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, introduzione di GENNARO SASSO, premessa al testo e note di GIORGIO INGLESE, Milano, Rizzoli 1984, p. 617 a proposito di una frase di Tacito vistosamente stravolta.

che compone: un'efficacia istantanea, che convinca *hic et nunc*, mettendo a frutto la maestria oratoria estemporanea del funzionario e del diplomatico più che la logica e la retorica del pensatore umanista, seguendo un flusso di scrittura che sembra spesso muoversi soltanto in avanti, senza concedersi ritorni indietro per controlli o correzioni, secondo dinamiche a senso unico tipiche del flusso del discorso orale⁶³.

Tutto considerato, non sembra troppo azzardato chiedersi quante somiglianze, e quanto significative, ci siano tra queste procedure e quelle dei canterini. Tra le loro specialità c'era ad esempio quella, che non saprei non definire sofisticata, di sapere argomentare in versi *in utramque partem*, arringando gli ascoltatori delle loro tirate morali *pro* o *contra* il prender moglie, la vecchiezza o la gioventù, l'eccellenza o la miseria dell'uomo⁶⁴, o sostenendo l'una e l'altra polarità nei contrasti tra opposti (il Carnevale e la Quaresima, l'angelo e il demonio, l'anima e il corpo, l'acqua e il vino) o tenzonando calorosamente a favore di una tesi assegnata a sorte contro l'antitesi fatta propria per convenzione da un collega, in quelli che si chiameranno poi contrasti alla disturna, e che già si erano chiamati *joc partit* fra i trovatori. Non importava dove stesse la verità accertabile o la propria intima credenza: importava saper essere convincenti. E per esserlo si doveva padroneggiare un inventario quanto più ampio possibile di sentenze ed esempi storici e morali, che mettevano i canterini in condizione di lasciare allibito qualunque uditorio, anche nobile e colto, snocciolando con suprema sicurezza sequenze interminabili di cognizioni erudite, come le «tante istorie antiche, nome de romani vecchi innumerabili, fabule, poeti et il nome de tute quante le muse» con le quali Antonio di Guido seppe infarcire, mentre le cantava «con la citara», le lodi di Galeazzo Maria Sforza, conquistandone l'ammirazione⁶⁵.

⁶³ Guardando alle «sbavature sintattiche che macchiano non pochi capitoli» dei *Discorsi*, è stata autorevolmente inferita «una stesura rapida, tumultuaria e mai più sottoposta a revisione (se non a rilettura)», BAUSI, *Machiavelli...*, p. 171. Quanto al *Principe*, Jean-Louis Fournel ha recentemente sottolineato che in esso la logica della scrittura coesiste con una forte presenza della «logic of orality and conversation», cui rimandano caratteristiche come «the local – and not global – consistency of his argument (hence, moreover, the brilliant invention of the forms of 'discorso')»; the ballet of nominative personal pronouns (I, we, you); the construction of a paradoxical and agonistic thinking conscious of its provocative impact and innovative content; the rhetorical questioning that seems to echo disputations midway between orality and writing; [...] the fact that reference is always made to what has been said 'di sopra' ('above'), and never or seldom to that which is said afterwards (except that which is said immediately afterwards), as in a conversation, as if one were never to know what was to be written afterwards», JEAN-LOUIS FOURNEL, *Traces of Orality in Machiavelli's Prose, in Interactions between Orality and Writing...*, in corso di pubblicazione.

⁶⁴ Questo e altro nel repertorio dell'Altissimo, che neanche si peritava di contraddirsi da una recita all'altra: DEGLI INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo...*, pp. 96-97.

⁶⁵ Si veda la lettera dello Sforza del 23 aprile 1459 citata in PAOLO ORVIETO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno editrice 1978, p. 181.

Quella dei canterini era dunque un'erudizione costruita sulla memorizzazione di *excerpta* e di compendi, di florilegi e zibaldoni: un prodotto tipico della cultura volgare fiorentina del Quattrocento, di cui in tante occasioni si sospetta l'uso anche da parte di Machiavelli⁶⁶.

Il più celebre esemplare di zibaldone canterino è associato anch'esso al nome di Antonio Pucci, ed è una circostanza emblematica che uno dei rari testimoni del suo *Libro di varie storie* – il manoscritto II.III.335 della BNCf – sia anche uno dei testimoni più importanti del capitolo machiavelliano sull'*Ingratitudine*⁶⁷. Ancora più significativo mi pare poi il fatto che il capitolo vi compaia accompagnato da un manipolo di versi tutti quanti prettamente canterini. Il codice è quasi tutto del Quattrocento, ma composto abbinando due parti: la prima contiene il *Libro* del Pucci e una coda di materiali congeneri, la seconda una silloge di rime e prose volgari. In mezzo alle due, però, un anonimo del primissimo Cinquecento ha approfittato di qualche foglio rimasto bianco per copiarci il *Chapitolo di Nicholo Machiauegli sopra la Inuidia* (che è appunto l'*Ingratitudine*, cc. 105ra-106vb), seguito da altri cinque capitoli e due sonetti. I testi sono quasi tutti adespoti, eccezion fatta per il secondo dei cinque capitoli, che è l'inedita *Felicie notte chonposta per Bientina* (c. 106va-b), cioè Jacopo del Polta detto il Bientina (1473-1539), che dal 1527 alla morte fu l'ultimo Araldo della Signoria fiorentina⁶⁸. Del primo capitolo, che inizia *Amor chrudele che nel mio arso petto* (c. 106ra-va), e del terzo, *Non tanto esulta il palido archimysta* (c. 106vb-107ra), restano tuttora ignoti gli autori, e non so se mai nessuno si sia chiesto se almeno il primo non possa essere di Machiavelli, visto che tiene dietro direttamente all'*Ingratitudine*. Lo stile sembra però affine soprattutto a quello degli altri due capitoli, *Dopo tanti sospiri senza alchun merto* (c. 107ra-b) e *Amor mi tiene et sdegnio vol ch'i' parta* (c. 107va-b), e dell'ultimo sonetto *Restasi Atlante in superbe montagnie* (c. 107vb), il cui autore, invece, anche se qui non è indicato, è di fatto alquanto noto, visto che tutti e tre i componimenti figurano fin dalle prime edizioni fra le rime dell'Altissimo⁶⁹. L'Altissimo e il Bientina, oltretutto, si conoscevano bene, visto che nell'edizione veneziana delle rime del primo figura un sonetto in sua lode firmato dal secondo⁷⁰. D'altro canto,

⁶⁶ BAUSI, *Machiavelli...*, p. 183.

⁶⁷ È il testimone che Giorgio Inglese ha siglato P, rilevandovi «tracce di una relazione con l'originale non mediata dagli altri testimoni noti» e facendolo «risalire dunque a una nuova redazione del Capitolo [...] o almeno a un esemplare qua e là corretto dall'autore»: MACHIAVELLI, *Capitoli...*, pp. 170-71.

⁶⁸ Su di lui si veda ISABELLA INNAMORATI, *Del Polta, Iacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 38, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1990, pp. 243-44 e VENTRONE, *Gli araldi della commedia...*, ad indicem.

⁶⁹ DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo...*, p. 44.

⁷⁰ Ivi, pp. 55-56 e 275.

anche le rime del Machiavelli si intrecciano con quelle del Bièntina in altre occasioni, come le serie di epitaffi canini nei manoscritti di Lorenzo Strozzi (vedi sopra, n. 23). Non mi preme però tanto suggerire che i tre poeti pressoché coetanei si potessero conoscere a vicenda – cosa che darei comunque per certa *a priori*, in una città come Firenze – quanto sottolineare che il fatto che in certi casi i versi di Machiavelli circolassero associati a quelli di araldi e di canterini ci dice che una parte almeno del pubblico fiorentino li percepiva come simili. Se poi quella parte si dovesse in questo caso identificare con la famiglia Vespucci, cui il codice pare sia appartenuto⁷¹, l'associazione diventerebbe ancora più interessante, considerato che Agostino Vespucci il Machiavelli lo conosceva molto bene.

Le affinità fra la produzione letteraria di Machiavelli e quella di araldi come il Bièntina o come il suo predecessore e amico Giovanbattista di Cristofano dell'Ottonaio (1482-1527) sono in ogni caso numerose⁷². I temi morali dei *Capitoli*, ad esempio, riecheggiano anche in farse come la *Fortuna* del Bièntina e l'*Ingratitudine* dell'Ottonaio⁷³; e l'uno e l'altro furono anche prolifici autori, esattamente come il Segretario, di canti carnascialeschi, sia seri – di satira dei costumi – che faceti – gioiosamente traboccanti di doppi sensi osceni⁷⁴. Fra le opere perdute di Machiavelli, inoltre, figura una *pièce* satirica di ispirazione aristofanea, *Le maschere*, con cui pare facesse il suo esordio di autore teatrale nel 1504, e che non era affatto una commedia regolata come saranno la *Mandragola* e la *Clizia*, bensì un «ragionamento a foggia di Commedia et in atto recitabile», come ebbe a definirla il nipote Giuliano de' Ricci (che ne vide l'originale ma purtroppo non lo copiò): una definizione che per quel tempo si attaglia particolarmente bene proprio al genere della farsa praticato dai due araldi – genere la cui genesi è stata da

⁷¹ Nella prima parte del codice ci sono alcune sottoscrizioni datate al 1471 di un copista che si sigla «A.V.» e che è stato proposto di identificare «forse con Anastagio o Antonio Vespucci», GHINO LAZZERI, *Sull'autenticità dello Zibaldone attribuito ad Antonio Pucci*, «Giornale storico della letteratura italiana», XLIV, 1904, pp. 104-16: 107.

⁷² Sull'Ottonaio, ISABELLA INNAMORATI, *Dell'Ottonaio, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 38, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1990, pp. 94-96 e VENTRONE, *Gli araldi della commedia...*, ad indicem.

⁷³ L'una e l'altra furono stampate a Firenze negli anni '20 e ristampate più volte (cfr. le schede in EDIT16): stando al titolo delle edizioni a stampa, la *Comedia di fortuna* era più propriamente un *interconuiuio* [...] recitato in una cena della compagnia del Lauro. Entrambe sono state ripubblicate in MICHELE CATAUDELLA, *Le farse morali fiorentine*, testi raccolti e annotati da MILANA MONTANILE, Salerno, Edisud 1984.

⁷⁴ Si veda *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, a c. di CHARLES S. SINGLETON, Bari, Laterza 1936, pp. 293-317 (Ottonaio) e 318-31 (Bièntina) e *Nuovi canti carnascialeschi del Rinascimento*, a c. di ID., Modena, Società tipografica modenese 1940, pp. 57-104 (molti inediti dell'Ottonaio); in gran parte si leggono anche, annotati, in *Trionfi e canti carnascialeschi toscani del Rinascimento*, a c. di RICCARDO BRUSCAGLI, vol. I, Roma, Salerno editrice 1986, pp. 159-219 (Ottonaio) e 220-33 (Bièntina).

alcuni connessa proprio all'imitazione del teatro di Aristofane⁷⁵. Infine, l'Ottonaio e il Bientina insieme furono tra gli animatori di punta della brigata piacevole di giovani oligarchi e artisti nota come Compagnia della Cazzuola, sorta nel 1512, durante le feste annuali della quale, stando alla testimonianza del Vasari nella *Vita di Giovan Francesco Rustici*, furono messe in scena numerose commedie, quali «la *Calandra* di messer Bernardo cardinale di Bibbiena, i *Suppositi* e la *Cassaria* dell'Ariosto e la *Clizia* e *Mandragola* del Machiavello, con molte altre»⁷⁶. Oltre che autori di testi affini ai suoi, i due araldi furono probabilmente anche attori nelle sue commedie.

3. *Motti, facezie e novelle: Machiavelli «omo piacevole» e «facondo dicitore»*

L'affinità di Machiavelli con questo tipo di personaggi, comunque, ancor prima e ancor più che un fatto di produzione letteraria, mi sembra

⁷⁵ Sul rapporto fra le farse fiorentine e Aristofane è da vedere NICHOLAS A. DE MARA, *Republican reform and the Florentine farsa morale, 1495-1515*, «Forum Italicum», 14 (1980), pp. 378-408. Fra gli autori teatrali nella Firenze del primo Cinquecento ci sono anche umanisti provetti, come Eufrosino Bonini autore della *Iustitia*, ma ci sono anche svariati altri potenziali canterini: ad esempio l'amico dell'Altissimo Bernardo Filostrato, autore del *Philolauro* (Bologna, Girolamo Benedetti 1520, di ambientazione pastorale) oppure quel Francesco Villani detto il Villano che compose *La guerra di Pontriemoli*, che stando al titolo «puossi recitare in Comedia», ma anche le ottave cavalleresche del Marco Franco (Firenze, Bartolomeo Zanetti 1519) nonché un *Trionfo della Invidia*: su Filostrato, DEGL'INNOCENTI, *The singing voice and the printing press...*, p. 325, e su Villani *Paladini di carta. La cavalleria figurata*, catalogo della mostra Firenze - Biblioteca Riccardiana, 8 maggio - 8 agosto 2003, a c. di GIOVANNA LAZZI, Firenze, Polistampa 2003, pp. 99-100, con bibliografia pregressa. La *Guerra di Pontriemoli* è stata ripubblicata, assieme alla *Farsa [...] nella quale si dimostra che in qualunque grado che l'homo sia non si può quietare e vivere senza pensieri* (anonima ma attribuita al Bientina dal D'Ancona e dal Croce), in *Due farse del secolo XVI riprodotte sulle antiche stampe*, a c. di GUSTAV MILCHSACK, con aggiunte di ALESSANDRO D'ANCONA, Bologna, Romagnoli 1882. Ricordo inoltre che i generi praticati da canterini e araldi includevano anche la sacra rappresentazione, da quella del *Di del Giudicio* composta a quattro mani da Feo Belcari e Antonio di Matteo di Meglio, prima del 1448, a quella di *Abramo e Agar* attribuita al solito Ottonaio: è possibile che anche Machiavelli ne abbia composta una, sul pisano San Torpé, di cui resta solo una ottava di prologo (ora inclusa fra le *Rime di possibile attribuzione* in MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa...*, pp. 287-88).

⁷⁶ VASARI, *Le vite...*, vol. V, p. 486. Stando alla *Vita di Bastiano detto Aristotile da San Gallo* la recita della «*Mandragola*, piacevolissima commedia» allestita dalla Compagnia della Cazzuola fu fatta «in casa di Bernadino di Giordano, al canto a Monteloro»; quella della *Clizia*, «in casa Iacopo Fornacciaio» (ivi, p. 395); all'allestimento di quest'ultima è certo che prese parte anche Machiavelli. Su questa compagnia di piacere e su quella analoga, di poco precedente, del Paiuolo si veda ora TOMMASO MOZZATI, *Giovanfrancesco Rustici: le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola. Arte, letteratura, festa nell'età della Maniera*, Firenze, Olschki 2008. Specialmente sugli aspetti musicali della loro attività cfr. anche il terzo capitolo di CUMMINGS, *The Maecenas and the Madrigalist...*, pp. 98-152.

essere un fatto di carattere e di tipologia umana, di indole e di spirito. Lo dimostra bene un'altra figura annoverata tra i mattatori della Cazzuola e impiegata in una carica pubblica analoga a quella dell'araldo, benché di rango inferiore: quella di banditore comunale (che fu già di Antonio Pucci). Mi riferisco a Domenico Barlacchia, che nella Firenze di primo Cinquecento ebbe un enorme successo come arguto animatore di brigate e come grande attore (celebrato da Marin Sanudo, da Donato Giannotti, dal Doni, dal Lasca, dal Borghini e da altri), insuperabile nelle parti di vecchio e capace di mietere ben remunerati successi anche in Francia, a Lione, dove nel 1548 recitò davanti a Caterina de' Medici ed Enrico II la *Calandra* del Bibbiena⁷⁷. Tanto arguto fu il Barlacchia che dopo la sua morte una raccolta dei suoi migliori *Motti e facezie* fu pubblicata dai Giunti, nel 1565, in coda a quelli celeberrimi, quattrocenteschi, del Piovano Arlotto e a quelli – altra aggiunta eloquente – del buffone Gonnella⁷⁸. Sono pagine che ne celebrano più volte il talento di attore e di intrattenitore, ricordando per un verso la sua eccellenza nel recitar commedie e il suo monopolio sulle parti di vecchio:

Fu il Barlacchia, oltre all'essere piacevole e faceto, eccellente dicitore a comedie, e massime facendo le parti di un vecchio, e per questo fu egli una volta chiamato in Francia dalla Regina, dove fu benissimo visto, e largamente presentato, e in Firenze non se ne faceva alcuna, ch'egli non vi dicesse⁷⁹.

⁷⁷ Oltre alla voce di ADA ZAPPERI, *Barlachia (Barlacchia, Barlacchi), Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1964, pp. 398-99, su di lui sono ancora utili ANGELO SOLERTI, *La rappresentazione della Calandria a Lione nel 1548*, in *Raccolta di studii critici dedicati ad Alessandro d'Ancona*, Firenze, Barbèra 1901, pp. 693-99; ABDELKADER SALZA, *Domenico Barlacchi araldo, attore e scapigliato fiorentino del secolo XVI*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», IX, 1-2 (gennaio- febbraio 1901), pp. 27-33 e FORTUNATO PINTOR, «*Ego Barlachia recensui*», «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXXIX (1902), pp. 103-6. Dedicato per metà al Barlacchia è anche il libro di ARMANDO PETRINI, *La «Sìgnoria di Madonna Finzione». Teatro, attori e poetiche nel Rinascimento italiano*, Genova, Costa & Nolan 1996, pp. 21-87, che presenta alcuni dati nuovi, ma che mi pare talvolta inferire dai pochi dati, vecchi e nuovi, conclusioni discutibili: ad esempio, il fatto che Vincenzio Borghini attribuisca alla bravura dell'attore il successo di certe composizioni dell'Ottonaio, che «a leggerle non vagliono nulla, et in bocca del Burlacchia parsero miracoli», non credo ci autorizzi a proclamare il Barlacchia «più un ispiratore che un esecutore dei testi e del teatro di Giovan Battista dell'Ottonaio» (ivi, p. 31), fino al punto di attribuirgli il merito del passaggio dalla recitazione cantata a quella parlata, contro la stessa esplicita testimonianza del Borghini, che invece assegna quel merito proprio all'Ottonaio; semmai, il passo testimonia l'importanza cruciale dell'*actio* e della *pronuntiatio* e la priorità dell'*opsis* rispetto al *logos* per il successo di testi performativi canterini, già notate in un famoso brano di Michele Verino sui cantari cavallereschi di Antonio di Guido (su questo si veda infatti VENTRONE, *Gli araldi della commedia...*, pp. 104-5).

⁷⁸ *Facezie, motti, buffonerie et burle del Piovano Arlotto, del Gonnella et del Barlacchia*, Firenze, Giunti 1565, pp. 126 [ma «124»]-44.

⁷⁹ Ivi, pp. 131-32.

Per altro verso, le facezie immortalano soprattutto l'attività e la fama del Barlacchia come comico naturale, come uomo divertente ricercatissimo dai concittadini, che facevano a gara ad accaparrarsene la partecipazione a cene e a conviti, perché c'era da star certi che ci si sarebbe divertiti. Molti dei suoi «tratti», dei suoi motti e delle sue «novellette» prendono infatti vita proprio in contesti conviviali, e il loro anonimo raccoglitore può ben dire che

In Firenze si facevano poche cene e desinari che per la sua piacevolezza il Barlacchia non vi fussi chiamato⁸⁰.

In virtù della sua attività teatrale, è pressoché certo che il Barlacchia conoscesse Machiavelli alquanto bene. Una conferma simbolica delle affinità tra i due sembra in effetti venire dall'enigmatica sottoscrizione «Ego Barlachia recensui» con cui Machiavelli chiuse la propria trascrizione della *Commedia in versi* di Lorenzo Strozzi, nel manoscritto Banco Rari 29 della BNCF. Lorenzo Strozzi, peraltro, fu in stretti rapporti sia con Machiavelli che col Barlacchia, al quale indirizzò alcuni sonetti⁸¹. Infine, è molto probabile, come alcuni hanno ipotizzato, che al Barlacchia calzassero a pennello le parti di Nicia e di Nicomaco (e siccome quest'ultimo è un *alter ego* di Machiavelli, l'«ego Barlachia» diventa ancor più suggestivo): che poi l'attore possa aver contribuito a quelle parti con qualcosa del suo repertorio, è un'ipotesi affascinante ma per ora non dimostrabile⁸².

Ancor più della sua attività di attore, tuttavia, mi sembra proiettare sagome adatte anche al profilo di Machiavelli il talento naturale del Barlacchia come «uomo piacevole» e geniale creatore di *Motti e facezie*, con la sua conseguente attività di comico conviviale, di intrattenitore da dopo-cena. L'intrattenimento del principe o dei governanti dopo i pasti era una delle specialità non solo dei giullari e dei buffoni medievali, ma anche degli istrioni, canterini e araldi del Rinascimento. Anzi, una delle mansioni

⁸⁰ Ivi, p. 129. Molte facezie delle pagine seguenti sono ambientate a tavola: «Avendo un nobile cittadino in casa forestieri di grande importanza, per trattenergli mandò per il Barlacchia», *ibid.*; «Doppo cena nel medesimo luogo furono dette molte facetie, tra le quali [...] il Barlacchia con gran piacere di tutta la brigata, disse [...]», *ibid.*, p. 130; «A un'altra [*scil.* cena] del giudice dell'Arte della Lana [...]», *ibid.*; «cenarono allegramente, e con varii trattenimenti veggiorono tutta notte e il Barlacchia disse piacevolezze e intra le altre a certo proposito questa novelletta», *ibid.*, p. 137; «Fu menato il Barlacchia da uno suo amico a desinare con un gentiluomo [...]», *ibid.*, p. 143.

⁸¹ PINTOR, «*Ego Barlachia recensui*»... e CUMMINGS, *The Maecenas and the Madrigalist*..., pp. 249-50, n. 30. I sonetti dello Strozzi al Barlacchia, contenuti nei mss. Ashburnham 606 e 1073 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, si leggono ora anche in appendice a PETRINI, *La Signoria di Madonna Finzione*..., pp. 140-44.

⁸² VENTRONE, *Gli araldi della commedia*..., p. 164: «è difficile pensare che i due 'grandi vecchi' della *Mandragola* e della *Clizia* non riecheggino, al di là della tipizzazione precettistica e dell'individualizzazione caratteriale dovute alla sensibilità culturale dell'autore, l'abilità del Barlacchia nell'interpretazione di quel ruolo, vista l'accertata familiarità del Machiavelli con l'attore».

ufficiali dell'araldo, o *miles curialis*, della Signoria di Firenze era proprio quella di allietare e ammonire i signori seduti a mensa col canto di versi storici e morali. Davanti alla mensa degli «Excelsi Signori di Firenze», non a caso, risultano recitate anche alcune farse morali, come l'*Amicitia* di Iacopo Nardi, la *Iustitia* di Eufrosino Bonini e quella, attribuita al Bientina, dell'*Uomo [...] che non si può quietare e vivere senza pensieri*⁸³. Nel caso del Barlacchia stiamo però parlando di intrattenimento brillante, fondato sul suo carisma di attore e sulla sua spontanea comicità, prontezza di spirito e sapienza fabulatoria. Qualità che si direbbe fossero tipiche anche di Machiavelli.

Intanto, un ritratto di Machiavelli nelle vesti di talentuoso intrattenitore postprandiale ci è offerto da Matteo Bandello nella dedica della sua novella 40 a Giovanni de' Medici, poi delle Bande Nere, cui il novelliere rammenta malizioso la magra figura fatta dal «nostro ingegnoso messer Niccolò Macchiavelli» nel vano tentativo di schierare a dovere le truppe di fanteria nel campo della Lega di Cognac «sotto Milano». L'autenticità delle dedicatorie delle *Novelle* è controversa, e non serve discuterla qui: di una almeno c'è il manoscritto che ne prova l'effettivo invio al dedicatario (Georges d'Armagnac, novella II 37), ma nel loro complesso le lettere sono dai più considerate frutto di finzione letteraria⁸⁴. Ad essere fittizia, in ogni caso, sarebbe solo l'operazione di scrittura, calibrata a tavolino molti anni dopo la data presunta di composizione (che dovrebbe per questa precedere il 30 novembre 1526, quando Giovanni de' Medici spirò: se così non è, si tratta insomma d'un'epistola a un defunto), ma non c'è invece alcun motivo di sospettare *a priori* fittizie le circostanze che la lettera descrive. Al contrario: Bandello si spostava davvero con l'esercito della Lega in quegli anni, e Machiavelli ne visitò davvero il campo, inviatovi da Clemente VII, e vi alloggiò per alcuni mesi nell'estate del 1526⁸⁵. L'aneddoto ha dunque un solido fondamento storico, e fondato sopra eventi reali sarà dunque anche il ritratto di Machiavelli, se non altro nei suoi aspetti positivi. L'inizio non è però, come accennavo, dei migliori:

⁸³ Ivi, p. 151.

⁸⁴ Riassume efficacemente la questione RICCARDO BRUSCAGLI, *Mediazioni narrative nel novelliere del Bandello*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del Convegno internazionale di studi, 7-9 novembre 1980, a c. di UGO ROZZO, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona 1982, pp. 61-94; 89-90, n. 41.

⁸⁵ Stando all'epistolario, Machiavelli è «in campo» a Marignano già il 13 luglio del 1526, e ne segue gli spostamenti almeno fino ai primi d'ottobre, ma il 5 novembre è di sicuro tornato a Firenze. Sulla fondatezza storica di questa cornice cfr. anche CARLO GODI, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle Novelle*, Roma, Bulzoni 1996, pp. 221-24 (che però sulla presenza di Machiavelli in campo rimanda solo a una lettera veneziana del 12 settembre riportata dal Sanudo e perciò colloca l'episodio a Lambrate).

Egli vi deveria sovvenir di quel giorno quando il nostro ingegnoso messer Niccolò Macchiavelli sotto Milano volle far quell'ordinanza di fanti di cui egli molto innanzi nel suo libro de l'arte militare aveva trattato. Si conobbe allora quanta differenza sia da chi sa e non ha messo in opera ciò che sa, da quello che oltre il sapere ha più volte messe le mani, come dir si suole, in pasta [...]. Messer Niccolò quel dì ci tenne al sole più di due ore a bada per ordinar tre mila fanti secondo quell'ordine che aveva scritto, e mai non gli venne fatto di potergli ordinare. [...] Ora veggendo voi che messer Niccolò non era per fornirla così tosto, mi diceste: – Bandello, io vo' cavar tutti noi di fastidio e che andiamo a desinare. – E detto allora al Macchiavelli che si ritirasse e lasciasse far a voi, in un batter d'occhio con l'aita dei tamburini ordinaste quella gente in varii modi e forme, con ammirazione grandissima di chi vi si ritrovò⁸⁶.

Bandello si permette di mettere in ridicolo le scarse abilità militari del fautore dell'Ordinanza e autore dell'*Arte della guerra*, minando la sua credibilità di teorico digiuno di esperienza (un colpo mancino, contro il campione della «verità effettuale»). Il precoce antimachiavellismo bandelliano è cosa nota, e questo è soltanto l'assaggio: ben più frontale sarà l'attacco alle sue teorie sferrato nella novella III 55⁸⁷. Tutt'altro rispetto mostra però di avere per le sue grandi qualità di *performer*, che Machiavelli esibisce in tutta evidenza, come dicevo, subito dopo pranzo. Continua infatti a ricordare al condottiero:

Voleste poi che io venissi a desinar con voi e vi menaste anco il Macchiavelli. Come si fu desinato, voi rivoltato a messer Niccolò lo pregaste che con una de le sue piacevoli novelle ci volesse ricreare. Egli che è uomo discreto e cortese disse di farlo, onde narrò una piacevol novella che non poco vi piacque, e a me commetteste che io volessi scriverla. Il che avendo fatto, ve la mando e al glorioso nome vostro consacro. Vi prego bene a considerare che messer Niccolò è uno de' belli e facondi dicitore e molto copioso de la vostra Toscana e che io son lombardo⁸⁸.

Un «bello e facondo dicitore e molto copioso» era dunque messer Niccolò: non sfuggirà certo la qualità tutta orale, vocale, performativa, di queste sue doti, di questa sua *facundia*. Un dicitore, un artista della parola pronunciata ad alta voce: un «dicitore a commedie» era il Barlacchia, un dicitore a novelle è qui il Machiavelli, pronto a rispondere alla richiesta del signore che lo ospita alla sua mensa perché intrattenga gli invitati. E non sfuggiranno le implicazioni della formula «una delle sue piacevoli novelle»: a noi è arrivata solo la *Favola* di Belfagor arcidiavolo, ma Bandello sembra dar per scontato che la narrazione di spicciolate fosse una nota specialità

⁸⁶ MATTEO BANDELLO, *Tutte le opere*, a c. di FRANCESCO FLORA, vol. 1, Milano, Mondadori 1934, p. 464.

⁸⁷ Ivi, vol. 2, pp. 527-30 e BRUSCAGLI, *Mediazioni letterarie...*, pp. 74-75 e p. 91, n. 53.

⁸⁸ BANDELLO, *Tutte le opere...*, vol. 1, p. 465.

di messer Niccolò – e non credo sia del tutto futile chiedersi se la novella I 40 dello scrittore lombardo possa essere davvero in qualche modo indebitata col repertorio del dicitore fiorentino.

Che Machiavelli possedesse un talento naturale di intrattenitore e affabulatore, comunque, emerge da molte altre testimonianze, e in primo luogo da quel che resta del suo epistolario. Fin dai primi anni del suo impiego in Cancelleria, il Segretario spicca infatti per la sua brillante conversazione, le sue battute pronte, gli scherzi esilaranti, le trovate beffarde, la spontanea e trascinate comicità dei suoi discorsi e delle sue lettere. Quando era lontano da Firenze, amici e colleghi lamentavano infatti una forte nostalgia per la sua irresistibile e insostituibile piacevolezza. Lo sappiamo da lettere come quella speditagli dal «tuus tuississimus» Agostino Vespucci nell'ottobre del 1500, che ritrae tutti quanti i suoi colleghi e collaboratori di cancelleria impazienti di godersi di nuovo il suo parlare spiritoso e piacevole che li solleva, diverte e rianima, forzandoli irresistibilmente a rallegrarsi, a ridere e persino a sgignazzare:

Perlegi literas tuas D. Marcello, duobus alii cancellariis et Blasio, qui omnes tenentur miro videndi tui desiderio. Jucundus enim sermo tuus urbanus et suavis nos labore assiduo effetos et marcescentes, dum circa aures nostras obstrepit, levat, exhilarat atque instaurat. [...] jocandi et relaxandi animi causa loqueremur de te, quantopere quam urbanitate ac diceriis abundares, ut quampluries letari, ridere, quin immo cachinnari etiam quandoque cogeremur cum esses coram⁸⁹.

A sentir quello che gli scrive due anni dopo Bartolomeo Ruffini, inoltre, le lettere stesse che Machiavelli mandava a Firenze da Imola, dov'era legato presso il Valentino, muovevano ognuno a «smascellare dalle risa»:

Le vostre lettere a Biagio et alli altri sono a tutti gratissime, e li motti e facezie usate in esse muovono ogni uno a smascellare dalle risa, e danno gran piacere⁹⁰.

Purtroppo le lettere di Machiavelli sono per noi in gran parte perdute, e con esse sono perduti tanti dei «motti e facezie» che vi disseminava. Ma è chiaro che usando quella formula il Ruffini stava dando anche una chiara indicazione di genere: quelli del suo superiore erano *Motti e facezie* esattamente come quelli del Barlacchia o del Piovano Arlotto, o del buffone Gonnella. Come loro, Machiavelli era dunque un perfetto esemplare di «uomo piacevole», pronto e arguto, maestro della parola divertente. E queste erano doti naturali, prerequisiti elettivi che tipicamente predispongono alla carriera di intrattenitore e di poeta-performer.

⁸⁹ Lettera di Agostino Vespucci a Niccolò Machiavelli, 20-29 ottobre 1500, in MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, pp. 97-100.

⁹⁰ Lettera di Bartolomeo Ruffini a Niccolò Machiavelli, 23 ottobre 1502, *ivi*, pp. 134-35.

4. *Canterini a Venezia: Niccolò Machiavelli, Giovanni Manenti, il lotto, la Mandragola e qualche altra «compositione»*

Messa a verbale l'estroversa creatività orale di Machiavelli e il suo talento di «dicitore», sarà più facile comprendere anche un altro episodio 'canterino' della sua biografia, rimasto finora nascosto fra le pieghe dell'epistolario. Il luogo stavolta è Venezia, dove Machiavelli viene inviato dall'Arte della Lana nell'agosto-settembre del 1525 perché ottenga giustizia con le sue arti oratorie per alcuni mercanti fiorentini che erano stati taglieggiati in terre adriatiche sottoposte alla Serenissima⁹¹. Ci interessano in particolare due lettere.

La prima è quella che Filippo de' Nerli gli invia il 6 settembre da Firenze. A quanto pare Machiavelli se la sta prendendo un po' troppo comoda, suscitando malumori nei committenti. L'amico, perciò, gli fa fretta:

In questo mezzo attendete a spedirvi, perché qua è gran romore, tra questi mercanti, che voi attendiate a spese loro a trattenere costà litterati; e loro hanno bisogno di altro che di cantafavole; e sapete che non piacciono a ognuno le dicerie⁹².

Anche se non piacevano ai consoli dell'Arte della Lana, pare di dover intendere, le «cantafavole» di Machiavelli piacevano molto ai «litterati» che intratteneva a spese altrui a Venezia. Sarebbe molto interessante cercare di capire chi fossero questi «litterati» che lo attorniarono in laguna, e non mi risulta che sia stato finora fatto. Personalmente, direi che un personaggio almeno lo possiamo identificare con certezza, tanto più che a metterci sulla sua pista – anche se a prima vista non pare – è quella medesima lettera del Nerli, che poche righe sotto allude scherzosamente a una grossa vincita al gioco da parte dell'amico:

Per quello che per le lettere di Vinezia si intende, voi avete riscontro alla lotta dua o tremila ducati, di che gli amici vostri se ne sono tutti ralleggrati⁹³.

Secondo i commenti correnti, la cifra è esagerata per burla⁹⁴, ma nessuno dubita che sia vera la notizia di fondo: a Venezia, nella tarda estate del 1525, Machiavelli ha giocato al lotto, e a quanto pare ha vinto. Che poi la

⁹¹ FELIX GILBERT, *Machiavelli e Venezia*, «Lettere Italiane», XX (1969), pp. 389-98, poi in ID., *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, Il Mulino 1977, pp. 319-34.

⁹² Lettera di Filippo de' Nerli a Niccolò Machiavelli, 6 settembre 1525, in MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, pp. 559-61.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Cfr. la nota di Franco Gaeta, cui si rimettono i commenti successivi: «La cifra indicata dal de' Nerli è però certamente esagerata: ammesso che M. avesse realmente giocato e vinto, si tratta di una canzonatura», *ibid.*

cifra debba essere un'iperbole, non è detto: come si vedrà meglio tra poco, i primi premi di quegli anni ammontavano regolarmente a qualche migliaio di ducati. Non credo, inoltre, che gli informatori da Venezia si sarebbero scomodati a riferire di una vincita di seconda categoria. Ora, quanto sia profondamente radicato il gioco del lotto nella storia culturale e sociale di Venezia è cosa nota. Ma forse non è cosa altrettanto nota che a farlo fiorire nella città lagunare è stato, proprio negli anni '20 del Cinquecento, un enigmatico e proteiforme personaggio di nome Giovanni Manenti⁹⁵. A partire almeno dal 27 febbraio del 1522, il suo nome ricorre con la massima frequenza nei *Diari* di Marin Sanudo fra quelli dei sensali che organizzano le vendite dei «boletini», e la sua prominente è confermata anche dal fatto che quando il Consiglio dei Dieci, dopo aver accantonato l'idea iniziale di proibire il gioco, pensò invece di servirsene per rimpinguare le casse pubbliche, la gestione di quei lotti di stato fu appaltata, nell'estate del 1522, proprio al Manenti⁹⁶. Essere la Lottomatica del Cinquecento fruttava al Manenti guadagni cospicui, anche se a prezzo di cospicui malumori da parte dei mancati vincitori, vale a dire da parte di moltissimi veneziani, considerato che la febbre del gioco contagiò ben presto tutta quanta la città, ispirando nel 1537 una gustosa lettera dell'Aretino, indirizzata non per niente al Manenti, che satireggia la dilagante mania⁹⁷. Coi proventi del

⁹⁵ Su Giovanni Manenti mi permetto di rinviare a DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo...*, pp. 65-72, dove ho ripercorso il già noto e aggiunto alcune novità, fra le quali la notizia della sua provenienza da Siena («senensis» è detto infatti nella rubrica di una sua ottava acrostica in lode dell'Altissimo). Sul lotto nella Venezia del Cinquecento, ALBERTO FIORIN, *Nascita e sviluppo delle lotterie a Venezia*, «Homo ludens. Der Spielende Mensch», VII (1997), pp. 101-28 ed EVELYN WELCH, *Shopping in the Renaissance. Consumer Cultures in Italy 1400-1600*, New Haven and London, Yale University Press 2005, pp. 203-9, che però ricava dal Sanudo solo il nome del primo promotore del gioco, un tale «Hieronimo Bambarara strazaruol», e non le menzioni successive dei «lothi», che si associano molto spesso al Manenti.

⁹⁶ Per il 27 febbraio 1522, MARINO SANUDO, *I diarii*, t. XXXII, Venezia, a spese degli editori 1892 (rist. anast. Bologna, Forni 1969), coll. 500-1 «In questa terra in Rialto non si atende ad altro che meter danari su lothi [...] e li precii montano chi più che mancho fino 1500 ducati. [...] Et in questo zorno, hessendo sta' posto uno loto per autor Zuan Manenti sensalo, qual vadagna 3 per 100 [...]». E già il giorno dopo, 28 febbraio: «La matina non nula da conto, né letera alcuna, solum se atende a serar uno altro lotho di ducati 6000 posto pur per Zuan Manenti sanser» (ivi, col. 504). Per i primi lotti affidati o concessi al Manenti dalla Signoria nel 1522, ivi, t. XXXIII, coll. 371 (10 luglio), 406 e 408 (7-8 agosto), 442 (7 settembre), 501 (10 novembre); la prassi prosegue anche negli anni successivi: nel giugno del 1525, ad esempio, c'è un lotto «concesso [...] a Zuan Manenti» di 25000 ducati totali, che mette in palio palazzi e terreni della «Illustrissima Signoria», ivi, t. XXXIX, Venezia 1894, coll. 75-76.

⁹⁷ PIETRO ARETINO, *Lettere. Tomo I. Libro I*, a c. di PAOLO PROCACCIOLI, Roma, Salerno editrice 1997, pp. 367-70; lo studioso ha ripubblicato la lettera, con notizie e commenti sul Manenti, anche in PAOLO PROCACCIOLI, *Occasioni ludiche. Gioco e scrittura nella tradizione letteraria italiana. I. Pietro Aretino. Sul lotto (Lettere, I 267)*, «Ludica, annali di storia e civiltà del gioco», 12 (2006), pp. 149-54.

lotto, Manenti probabilmente finanziò alcune delle sue molte altre attività: ad esempio, quella di occasionale editore d'un manipolo di libri che più eclettico non si potrebbe pensare, visto che include una *Tariffa de cambi*, cioè un prontuario mercantile (1534), accanto a un volgarizzamento del *Secreta secretorum* pseudoaristotelico (1538), a un suo poemetto in terzine sulle carceri e le magistrature di Venezia intitolato *Specchio de la giustitia* (1539), e infine – come mi è successo di scoprire qualche anno fa – al *Primo libro de' Reali*, il lungo ciclo di cantari cavallereschi recitati dall'Altissimo a Firenze nel 1514-15 e stampati a Venezia nel 1534 a cura e a spese, appunto, di Giovanni Manenti⁹⁸.

Dei lotti del Manenti, peraltro, fra le pagine dei *Diari* di Marin Sanudo si conservano anche alcuni avvisi volanti a stampa: fra questi, c'è un volantino che pubblicizza un lotto che «l'è sta' concesso de far [...] a Zuan Manenti de ducati trentamila [...], nel qual lotto entra le botteghe de naranzer poste in Rialto, che son de la Illustrissima Signoria». È uno dei lotti appaltati al Manenti da «li signori capi de lo Excelentissimo Consiglio di X», che riconoscevano al sensale una percentuale sulle vincite di «ducato doi per cento, i quali siano dil ditto Zuan Manenti iusta il solito per sua spexa e fatica»⁹⁹. Il primo premio ammontava a 5000 ducati, il secondo e il terzo a 3000, ed altri otto premi valevano tra i 1600 e i 1200 ducati l'uno. Siamo nell'agosto del 1525 e saremmo seriamente tentati di pensare che si tratti proprio del lotto di Machiavelli, se non fosse che la vendita fu aperta il 7 del mese: un po' troppo presto, visto che il 17 egli era ancora a Firenze. Ma insomma, se Machiavelli vinse al lotto a Venezia, si può star certi che

⁹⁸ In breve, l'edizione del *Primo libro de' Reali* è contraddistinta da una marca editoriale (una silografia con le tre virtù teologali) che si trova anche nella *Tariffa* e nel *Segreto de' segreti*, e non altrove: è chiaramente l'emblema che firmava le iniziative editoriali del Manenti, che infatti fin dal 1526 aveva ottenuto il privilegio di stampa per gli inediti dell'Altissimo, DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo...*, pp. 65-68 (dove però riferivo informazioni errate sulla *princeps* dello *Specchio*, che non è del 1530 bensì del 1539). Prima si era creduto che il privilegio potesse riferirsi al canzoniere del canterino, andato a stampa nei primi anni '20 (*Strambotti e sonetti dell'Altissimo*, per cura di RODOLFO RENIER, Torino, Società Bibliofila 1886, pp. XXXVI-XXXVII). Lascia in ogni caso interdetti il malinteso in cui è incorso DANTE PATTINI, *Un percorso dantesco all'interno del palazzo ducale di Venezia: Lo specchio de la giustitia di Giovanni Manenti (1539)*, «Studi veneziani», LXI (2010), pp. 109-56, che illustra efficacemente i contenuti del poemetto, ma che trovandosi di fronte, nel suddetto privilegio, alle «opere dello ex.mo Poeta fiorentino per sopra nome Altissimo non più impresse, né mandate in luce» (corsivo di Pattini) e non conoscendo a quanto pare il canterino, le identifica a colpo sicuro con «delle operette inedite di Dante», ne va in cerca fra le stampe veneziane di quegli anni, ne trova perfino un paio possibili, e commenta l'importanza dell'episodio nella «storia della penetrazione di Dante nella cultura borghese dal Quattrocento in avanti», ivi, pp. 114-18. Al Pattini si deve anche la voce *Manenti, Giovanni* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2007, pp. 596-98.

⁹⁹ SANUDO, *I diarii*, t. XXXIX, Venezia, a spese degli editori 1894 (rist. anast. Bologna, Forini 1970), coll. 279-80 (per la data, ivi, col. 281).

conobbe il Manenti. Resta da vedere se quella conoscenza possa esser stata in qualche modo significativa – oltre al significato meramente pecuniario, intendo. A giudicare dalla seconda lettera che commenterò, lo fu.

La lettera partì da Venezia qualche mese dopo, il 28 febbraio del 1526, indirizzata «all'eruditissimo e eccellente M. Nicolò Machiavello» ormai tornato a Firenze, ed è una lettera tutt'altro che ignota, perché è quella che nel paragrafo centrale informa l'autore del grande successo riscosso dalla sua *commedia di Callimaco*, vale a dire la *Mandragola*, nella messinscena allestita durante quel Carnevale dai mercanti della nazione fiorentina. La riuscita fu tale da far impallidire anche i «*Menecmi* di Plauto vulgari», recitati da una compagnia concorrente («la qual, per comedia antica, è bella» ma «fu tenuta una cosa morta rispetto alla vostra»), tanto che la *Mandragola* fu replicata la sera seguente a gran richiesta di chi se l'era persa. Machiavelli è diventato un autore di grido, e i fiorentini residenti in laguna vorrebbero ricevere qualcos'altro da mettere in scena per il primo di maggio, purché sia «composizion» sua «e non d'altri».

Per adempire el desiderio di V.S. de l'intendere del recitare de la sua *Comedia de Calimaco*, fo intendere a V.S. quella eser stata recitata con tanto ordine e buon modo, che un'altra compagnia di gentilomeni che a concorrentia de la vostra in quella sera medesima etiam con spesa grande ferno recitar li *Menecmi* di Plauto vulgari, la qual, per comedia antica, è bella e fu recitata da asai boni recitanti, niente di meno fu tenuta una cosa morta rispetto alla vostra; di modo che, visto comandarsi tanto questa più che quella, da vergogna spronati, con istanzia grandissima richiesero la compagnia di questa che di grazia gliela volesino recitar in casa loro dove era recitata la loro. Et così come persone gentilissime un'altra sera poi fu di nuovo con l'intermedi propri de la prima volta recitata e con grandissima satisfatione di tutti si finì; donde che abundantemente furon date le benedizioni primamente al compositore e sucesive al resto, che se n'erono impaciati, de le quali ne dovea partecipar anche io per causa di aver tenuta la comedia in mano drieto a li casamenti del proscenio, perché la andasse più a ordine e per soccorrere, se fusse acaduto, alcuno de' recitanti, il che non bisognò. E questo sia a consolazion de la S.V. È stata tanto accetta, che questi nostri mercanti de la natione se àno dato la fede, posendo però aver qualcosa di vostro e non d'altri, recitare, se possibil fusse de averlo a tempo, questo primo magio avvenire; sì che sete pregato per parte di tutti, possibil essendo che V.S. si degni o qual cosa fatta, o vero che ne la mente l'aveste fabricata, tal che la si possi avere: e non pensate che compositioni d'altri avessino questa richiesta, perché in efetto elle àno dolceza e sapore, de le quali se ne può cavare dilettevol construtto et onesto satisfamento¹⁰⁰.

L'autore della lettera, che è perfettamente informato dei fatti perché ha partecipato alla messinscena della commedia nel ruolo di regista-suggeritore,

¹⁰⁰ MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, pp. 575-76.

è un personaggio che risulta firmarsi Giovanni *Manetti*. Tuttavia, si sospetta da tempo che possa essere identificato col nostro poliedrico *Manenti*, il quale infatti, tra le molte sue attività, annoverava anche quella di allestitore di commedie. In particolare, il Sanudo ci informa che giusto nel Carnevale dell'anno precedente, il 13 febbraio 1525, aveva fatto recitare dalla Compagnia dei Trionfanti, coi «danari vadagnati [...] al loto», una perduta commedia di *Filargio*, *Trebia et Fidel*, insieme a una «comedia villanesca» interpretata da Ruzante e Menato (che si discute se possa esser la *Betia*) e con gli intermezzi del celebre buffone improvvisatore Zuan Polo¹⁰¹.

Una prospettiva affascinante è aperta poi dall'eventualità che il *Filargio* non fosse altro che l'enigmatico *Falargo* recitato a Firenze nel 1518 per le nozze di Lorenzo duca d'Urbino¹⁰². Visto che in quei festeggiamenti la parte del leone la fecero gli istrioni della corte di Leone X, più di uno studioso si è chiesto se lo Zuan Manenti che negli anni '20 e '30 troviamo a Venezia non possa esser tutt'uno col Gian Manente che a Roma, negli anni '10, era stato un improvvisatore (di sonetti, strambotti e d'altro) molto amato da quel papa, tanto che se ne progettò l'incoronazione poetica per mano del Bibbiena. L'ostacolo maggiore contro questa identificazione, tuttavia, è l'incresciosa circostanza per cui il Manenti romano risulta defunto – stando a certe pasquinate – nei primissimi anni '20. Peccato, perché un trascorso di improvvisatore quasi laureato avrebbe proprio calzato a pennello al Manenti veneziano, amico di un improvvisatore laureato come l'Altissimo e attivo gomito a gomito con Zuan Polo; il suo mestiere di sensale del lotto, inoltre, si sarebbe sposato benissimo con le abilità di imbonitore carismatico che si richiedono a un *performer* canterino. Forse, però, non è davvero necessario abbandonare l'ipotesi di un unico Manenti, perché le pasquinate che sembrano certificare la morte del romano potrebbero benissimo richiamarsi alla tradizione dell'epitaffio satirico, scritto per burla di personaggi ben vivi: l'esempio degli *Epitaffi di Maestro Pasquino* che nel 1544 daranno per morti e danneranno all'inferno papa Paolo III (cinque anni anzitempo) e tutti i suoi cardinali mi sembra particolarmente incoraggiante¹⁰³. Si spiegherebbe così anche la curiosa coincidenza per cui un Manenti scompare a Roma durante il conclave che eleggerà Adriano VI nel gennaio del 1522 e l'altro compare a Venezia nel febbraio dello stesso

¹⁰¹ RAIMONDO GUARINO, *Cherea, o le commedie nella città*, «Biblioteca teatrale», n.s. 5/6 (1987), pp. 29-52: 41-43; ID., *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, Il Mulino 1995, *ad indicem*. Ancora utile, sulle due recite, anche GIORGIO PADOAN, *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore 1978, pp. 45-49 e 115-18 (che tratta però Manetti e Manenti come due personaggi distinti).

¹⁰² Non mostra d'aver dubbi in proposito Sergio Bertelli nell'*Introduzione* a SERGIO BERTELLI, PIERO INNOCENTI, *Bibliografia machiavelliana*, Verona, Valdonega 1979, p. XXII e n. 2.

¹⁰³ Cfr. CARRAI, *Machiavelli e la tradizione dell'epitaffio satirico...*, p. 207.

1522, e quella ancora più curiosa per cui entrambi gli omonimi furono amici dell'Aretino, che nella lettera sul lotto parla al Manenti veneziano dei cortigiani di Leone X come se quell'ambiente dovesse essergli familiare quanto lo era stato al Manenti romano¹⁰⁴.

Comunque stiano le cose per il romano, quella che non è più soltanto probabile ma che alla luce di quel che sto per dire possiamo dare senza dubbio per certa è l'identificazione tra il Manenti veneziano e il Giovanni «Manetti» firmatario della lettera al Machiavelli. Quella piccola differenza di desinenza, per piccola che sia, pone un grosso problema. Non si vede infatti perché mai, se il mittente era il Manenti, abbia dovuto firmarsi Manetti, come si legge nelle edizioni correnti. La soluzione, però, è molto semplice: basta tornare a controllare l'originale manoscritto per accorgersi che nel margine inferiore ospitante la firma la carta è, sì, gravemente deteriorata, al punto che il *-ti* finale lo immaginiamo ormai più che vederlo, ma non al punto di interdirci la visione, sopra la *e* dell'ancor leggibile *mane-*, di uno sbiadito eppur nitido *titulus*, che abbrevia la nasale *n*¹⁰⁵. Risultato: il mittente di quella famosa lettera era proprio il nostro Giovanni Manenti, e giustamente si firmava per tale.

La vincita al lotto nell'estate del 1525 e la rappresentazione della *Mandragola* nel carnevale del 1526 legano dunque a doppio filo il fiorentino Niccolò Machiavelli e Giovanni Manenti – che spesso viene dato per veneziano, ma che per quel che mi consta era «senensis» (e che non fosse veneto lo conferma anche la lingua di questa lettera e dei paratesti delle sue edizioni). Mi sembra interessante cercare di capire meglio i termini di questo rapporto. Intanto, è bene tenere a mente che questa lettera è la tessera di un mosaico del quale non ci resta nient'altro e che però si intuisce complesso. Machiavelli e Manenti devono aver fatto conoscenza di persona a Venezia nell'agosto-settembre del 1525, se non prima, ed essere rimasti in contatto epistolare nei mesi seguenti. Quella che ci resta è non per niente dichiaratamente una responsiva, scritta per soddisfare una precisa richiesta di Machiavelli che vuol sapere della riuscita della *Mandragola*: per soddisfare «el desiderio di V.S. de l'intendere del recitare de la sua *Comedia de Calimaco*», desiderio evidentemente espresso nella perduta missiva machiavelliana. La recita allestita da Manenti sembra dunque concertata e seguita a distanza dall'autore stesso. Se allarghiamo poi lo sguardo tutt'attorno a quel paragrafo centrale e leggiamo altri passaggi della lettera, ci accorgiamo che egli agisce e riferisce come vero e proprio uomo di fiducia di Machiavelli a Venezia, giacché il fiorentino gli ha commesso, in una prece-

¹⁰⁴ Per tutta la questione, DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo...*, pp. 69-71.

¹⁰⁵ BNCF, *Carte Machiavelli* 5.19. Una copia digitale è ora consultabile anche online, all'indirizzo <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0003857374>.

dente lettera, di parlare per suo conto nientemeno che col «Principo», cioè col doge:

Di poi ebi la vostra litera, non mi son trovato con la Serenità del Principo, ch'io li habi posuto dire quanto me imponete; ma penso ben *quam primum* io li parli, far quanto per V. S. comesso mi fia; et quello ne seguirà, vi si farà intendere¹⁰⁶.

È molto probabile, allora, che fra i «litterati» frequentati da Machiavelli a Venezia nel settembre del 1525 ci fosse in prima fila anche Giovanni Manenti. Non solo: è anche possibile che quando il Nerli parla di «cantafavole» che non a tutti piacciono – ma a qualcuno, appunto, sì – non intenda genericamente parlar di «chiacchiere», bensì alluda ai componimenti poetici coi quali Machiavelli «tratteneva» quei «litterati» (dei quali ai consoli dell'Arte della Lana, invece, non poteva importare alcunché). Non credo possa essere un caso, infatti, che la lettera del Manenti si apra giusto col ringraziamento a messer Niccolò per avergli spedito il «desiderato *Decennale*»¹⁰⁷, proprio quel *Decennale* che Machiavelli e i suoi amici, si è visto, erano soliti designare come «cantafavola», proprio il suo componimento da araldo e da banditore, il suo poemetto da recitare e cantare: una «cantafavola» di cui l'autore doveva aver parlato (e chissà, forse anche dato qualche assaggio) al Manenti giusto nell'estate dell'anno prima.

In più, ed è quello che più importa, non è soltanto al *Decennale*, alla *Mandragola* e ad altre sperate commedie machiavelliane che è interessato Manenti, perché alla fine della lettera – dopo aver notificato il dono accluso di «para tre di bottarghe», «rivolte in carte azzurre e canavaccio [...] le qual son de le migliori che qui si siano viste questo anno» – chiede anche a Machiavelli, quasi fosse in contraccambio, l'invio di qualche altra opera. Qualunque materia andrà benissimo, «purché sia composizione di V.S.». Ma ci sono alcuni generi ben precisi di cui il Manenti si mostra specialmente goloso, e non si tratta di storie o di trattati politici:

Se a V.S. venise alle mani qualche sonetto, stanza o capitolo in laude di dona, et che non vi sia molto di fatica, prego V.S. si degni farmene partecipe, come ancor d'altra materia, purché sia compositione di V.S., a la qual di nuovo mi raccomando.

Giovanni Manenti

A Giovanni Manenti, forse improvvisatore e *performer* in proprio e di

¹⁰⁶ MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, p. 576.

¹⁰⁷ «A questi proximi passati giorni, magnifico messer Nicolò padrone honorandissimo, ebi una vostra litera insieme con el desiderato Decennale, il che hebi molto caro et restovi, apresso molti altri oblighi, obligatissimo.», ivi, p. 575. Assumo che il *Decennale* in oggetto sia il primo, che poteva interessare al Manenti anche in vista di una ristampa; ma niente vieta di pensare anche – per quanto mi paia molto meno probabile – al *Decennale* secondo, che poteva circolare benché incompiuto.

sicuro frequentatore di improvvisatori e di *performers*, sembra del tutto naturale aspettarsi da Niccolò Machiavelli la composizione e l'invio di «qualche sonetto, stanza o capitolo in laude di donna». Cioè una produzione di rime tipiche di canterini come il suo amico Altissimo, che aveva fatto uscire a stampa la propria raccolta di *Sonetti, strambotti e capitoli* a Firenze e a Venezia proprio nei primi anni '20 (con in appendice anche un'ottava del Manenti), affiancata da edizioni di opere singole come le *Bellezze di una donna* pubblicate a Firenze nel 1524: un poemetto presentato nel frontespizio come *Opere nuove [...] dove si lauda una donna dal capo alli piedi*¹⁰⁸. Proprio per la stampa degli inediti dell'Altissimo (di certo i *Reali*, e verosimilmente anche altro) Manenti otterrà il privilegio dal Senato della Serenissima giusto pochi mesi dopo, nel novembre del 1526. È chiaro che se Manenti percepisce Machiavelli in un'ottica canterina, è un po' per via della sua deformazione prospettica professionale; ma è altrettanto chiaro che era tipo da riconoscere a colpo sicuro canterini e improvvisatori quando li vedeva, e se a un intenditore come lui quell'ottica sembrò del tutto naturale è segno che in quell'ottica gli si deve esser presentato messer Niccolò stesso fin dall'estate del 1525.

5. La «voce viva» e la «ribeca»: poesia, musica e amici improvvisatori nelle lettere familiari

Poiché sono tornato a parlare di improvvisatori, sarà bene precisare finalmente che il Manenti e l'Altissimo, o il Bientina e l'Ottonaio e gli altri citati finora non furono gli unici poeti estemporanei frequentati, più o meno direttamente, da Machiavelli in vita sua. Se torniamo all'altro capo dell'epistolario, scopriamo infatti che fra le frequentazioni più care del giovane Segretario c'è una brigata di amici tutti dèditi alla poesia estemporanea. Sono amici cui egli, guarda caso, spedisce strofe in ottava rima. È quanto si apprende da una lettera speditagli da Roma il 24 aprile 1504 da parte di un

¹⁰⁸ Per le edizioni delle rime dell'Altissimo, DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo...*, pp. 38-59, con aggiunte e modifiche in ID., *The singing voice and the printing press...* Le *Bellezze di una donna* furono incluse, non più tardi del 1555, anche nella silloge maggiore delle rime dell'Altissimo e ristampate fino alla fine del secolo. Per quanto riguarda Machiavelli, fra le sue opere in terzine una *descriptio mulieris* in effetti non manca: la si trova nel IV canto dell'*Asino*, ai versi 52-81; un po' troppo pochi per ritagliarne un capitolo autonomo, ma insomma il pezzo faceva parte del suo repertorio e, trattandosi di tema topico, avrebbe potuto variarlo a piacere. Il *tòpos*, oltretutto, benché tutt'altro che loro esclusivo, era prediletto dai poeti canterini (ORVIETO, *Pulci medievale...*, pp. 48-85), tanto che fra i modelli diretti dell'*Asino* si citano il Pucci e il Pulci (MATUCCI, *Le terze rime di Machiavelli...*, p. 125 e le note di commento in MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa...*, pp. 161-62).

misterioso «V.» (che salvo errore dovrà essere il solito Agostino Vespucci, suo coadiutore di cancelleria e uno degli amici più cari in questi anni)¹⁰⁹, un amico che si rallegra alla notizia che Niccolò abbia composto delle «stanze» e si dispiace che non gliene abbia spedito almeno il testo, se non la musica, ma si conforta pregustando il momento in cui potranno godersi quei versi insieme. Una volta insieme, però, non se li godranno affatto sulla pagina muta:

Piaciuto m'è di quelle stanze, che voi dite havere fatte; e se non fussi che lo scrivere è pure fastidioso e a voi, per le continue faccende, incomodo, e maxime nelle chiachiere, giudicherei havessi fatto bene a mandarmele senza musica. Riserberenci a la voce viva e a la ribeca¹¹⁰.

«Riserberenci a la voce viva e a la ribeca»: vorrà dire che ce le serbiamo per cantarle e suonarle insieme, scrive V., alludendo evidentemente a un'abitudine consolidata, non certo a un'opzione inaudita. Almeno fra gli amici, dunque, Machiavelli cantava le sue rime al suono della ribeca.

Ciò non significa che quelle rime le improvvisasse, ché anzi queste «stanze» si presumono «fatte» per iscritto, ma è pur vero che insieme alla lira o viola da braccio, la ribeca figurava tra gli strumenti a corde più tipici degli improvvisatori, come quell'Antonio di Guido («Maestro Antonio che suona la ribeca») che era stato il più celebre canterino nell'età di Lorenzo il Magnifico. Nella cerchia del Magnifico, del resto, quella di cantar rime *ex tempore ad lyram* era stata, come ho già accennato, una pratica molto amata. Anzi, se dobbiamo giudicare dalla recente panoramica di Marco Villoresi sui poeti performativi del tardo Quattrocento, a quei tempi non era tanto difficile trovare poeti che improvvisassero quanto trovarne qualcuno che non lo facesse¹¹¹.

Chi poi volesse rintracciare un ottimo esempio, in quell'età e fra quei poeti, di quanto le doti naturali di «uomo piacevole» e l'abilità di improvvisatore potessero innescare e favorire una carriera politica e diplomatica a conti fatti molto simile a quella che avrebbe fatto Machiavelli, non avrà che da guardare alla figura (paradigmatica, ma nient'affatto unica) di Baccio Ugolini, che fu un celebre cantore e suonatore di lira *ex tempore*, autore di strambotti e sonetti e attore celebre nel ruolo di Orfeo¹¹²: per la

¹⁰⁹ In alternativa penserei, anche per questioni stilistiche, a Niccolò Valori, il quale però proprio in quei mesi doveva essere partito per la Francia.

¹¹⁰ MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, pp. 189-90.

¹¹¹ Cfr. MARCO VILLORESI, *Panoramica sui poeti performativi d'età laurenziana*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 34 (2009), pp. 11-33 (e anche TISSONI BENVENUTI, *Le ricezione delle Silvae di Stazio...*).

¹¹² Cfr. ALESSANDRA CURTI, *Le rime di Baccio Ugolini*, «Rinascimento», s. 2, XXXVIII (1998), pp. 163-203 e ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Una frottola inedita di Baccio Ugolini*, in

piacevolezza del suo canto e per la sua giovialità ed arguzia fu un richiestissimo uomo di compagnia, ma fu anche uomo di fiducia, segretario e ambasciatore del Magnifico (e d'altri signori), impiegato in delicatissime missioni presso il re di Francia, l'Imperatore, il Concilio di Basilea, il Papa e il re di Napoli, dove pare che Alfonso di Calabria stravedesse tanto per lui da portarselo dietro ovunque, perfino nell'impervio Abruzzo, e da nominarlo infine vescovo di Gaeta nel 1494¹¹³. Vescovato finale a parte, è una carriera politico-diplomatica molto simile a quella di Machiavelli: una carriera di oratore e portavoce per la quale una credenziale cruciale, ancor più che l'educazione umanistica, sembra fosse la capacità demiurgica di padroneggiare il potere della voce e della parola.

All'età di Lorenzo, di Poliziano e del Pulci risale anche la gran voga fiorentina degli strambotti, di cui Machiavelli ci ha lasciato un paio di esemplari perfettamente in stile con la tradizione quattrocentesca e con quella che nei primi anni del Cinquecento si affidava alle voci di improvvisatori suoi coetanei fra i quali eccelleva – per tacere del solito Altissimo – il non ancora ricordato Francesco Cei (1471-1505), il cui canzoniere *In laude di Clitia*, uscito a stampa nel 1503, fu ristampato non meno di dodici volte entro il 1520¹¹⁴. Proprio Francesco Cei, che a detta di suo nipote Galeotto «a suo tempo era unico, maxime improvviso», faceva parte di un terzetto di amici comprendente anche Agostino Vespucci e Raffaello Pulci, che insieme a Niccolò Machiavelli sembrano formare un quartetto alquanto intimo e affiatato nei primissimi anni del secolo. Lo si ricava, intanto, da una lettera

Laurentia Laurus: per Mario Martelli, a c. di FRANCESCO BAUSI e VINCENZO FERA, Messina, Centro interdepartimentale di studi umanistici 2004, pp. 423-32. Per un profilo aggiornato dell'Ugolini cantore e per le sue interpretazioni di Orfeo nei primi anni '70 (nella messinscena dell'opera di Poliziano e nel banchetto romano di Pietro Riario per Eleonora d'Aragona del 1473), *L'attore del Parnaso. Profili di attori-musici e drammaturgie d'occasione*, a c. di FRANCESCA BORTOLETTI, Milano – Udine, Mimesis 2012, e in particolare i contributi di ELISA CURTI, 'Udii cantar improvviso'. *Alcune osservazioni su Poliziano e la musica*, ivi, pp. 211-23: 218-19; PAOLA VENTRONE, 'Philosophia. Involucra fabularum': la Fabula di Orpheo di Angelo Poliziano, ivi, pp. 225-66 (già «Comunicazioni Sociali», XIX, 1997, pp. 137-80) e RAIMONDO GUARINO, *Generi e tecniche nell'Orfeo di Poliziano*, ivi, pp. 267-85 (già in *L'officina del teatro europeo*, I: *Performance e teatro di parola*, a c. di ALESSANDRO GRILLI e ANITA SIMON, Pisa, Edizioni Plus 2002, pp. 89-104).

¹¹³ Su questi aspetti della sua biografia sono ancora molto utili le pagine di GIOVANNI BATTISTA PICOTTI, *Ricerche umanistiche*, Firenze, La nuova Italia 1955, pp. 16-17, n. 2, pp. 62-66 e *passim*) e ID., *La giovinezza di Leone X*, Milano, Hoepli 1928, pp. 115-22 e *passim*. Si veda anche NINO PIRROTTA, *L'Orfeo degli strambotti*, in ID., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi 1975, pp. 5-44.

¹¹⁴ Sul Cei restano ancora imprescindibili le ricerche di GUGLIELMO VOLPI, *Francesco Cei poeta fiorentino dell'ultimo Quattrocento*, in ID., *Note di varia erudizione e critica letteraria (secoli XIV e XV)*, Firenze, Seeber 1903, pp. 56-72, ma anche CLAUDIO MUTINI, *Cei, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1979, pp. 327-29; FRANCESCO CEI, *Il Canzoniere*, a c. di MARTA CECI, Roma, Zauli 1994; VILLORESI, *Panoramica sui poeti performativi...*, p. 30.

spedita dal Cei, nel novembre del 1502, a «Niccolao Machiavello, amico suo precipuo», lontano da Firenze perché in missione a Imola (e per questo l'amico gli scrive: altrimenti gli avrebbe parlato e non ne sarebbe rimasta traccia). Il Cei vi chiede fra l'altro a Machiavelli di passare una lettera inclusa «al mio caro e diletto Agostino» e di spedire poi a suo tempo la risposta, offrendogli in ricompensa del disturbo l'allettante prospettiva di riempirlo di chiacchiere quando tornerà a Firenze: «con offerirvene ristoro con tutta quella chiachiera, che per me si sappia o possa, al vostro ritorno, che al presente più che mai n'abbondiamo». Fra gli argomenti di conversazione non mancherà la guarigione del «Pulcio, [che] si dice essere risuscitato: gran segno della fede nostra! Pensiate se ci à a mancare materia»¹¹⁵.

Agostino Vespucci (già Nettucci) lo conosciamo ormai bene, mentre il nome misterioso di Raffaello Pulci – che malgrado il celebre cognome le edizioni non chiosano – credo proprio si riferisca al Raffaello figlio di Luca nato nel 1465, che – mortogli il padre a cinque anni – fu allevato dagli zii Bernardo e Antonia¹¹⁶. Cresciuto in una famiglia di poeti, Raffaello fu poeta anche lui. Non lo dico perché abbondino i versi rubricati a suo nome (di suo – se è suo – si conosce solamente un sonetto)¹¹⁷, ma perché come poeta ce ne parla un'altra lettera in cui il quartetto ricompare: quella inviata da Vespucci a Machiavelli nell'estate dell'anno precedente, il 16 luglio del 1501, da una Roma soffocata dalla canicola. Non soltanto vi ritroviamo infatti «Francesco Cei nostro», ma soprattutto apprendiamo che il Pulci stava mietendo lautì allori nei giardini di mercanti e cardinali in virtù delle sue doti di poeta estemporaneo:

È sul mezo dì e io spiro del gran caldo è a Roma, e per non dormire fo questi pochi versi, *et etiam* mosso da Raffaello Pulci che si trastulla con le muse. Spesso alle vigne di questi gran maestri e mercanti dice improvviso, e comprendo dica con uno ser Francesco da Puliga di costà, che non so che si faccia a Roma¹¹⁸. [...] El

¹¹⁵ Cfr. la lettera di Francesco Cei a Niccolò Machiavelli del 12 novembre 1502, in MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, p. 148.

¹¹⁶ Vedi ELISSA B. WEAVER, *Introduction*, in ANTONIA PULCI, *Saint's Lives and Bible Stories for the Stage*, edited by ELISSA B. WEAVER, translated by JAMES WYATT COOK, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies 2010, pp. 1-65: «Bernardo and Antonia cared for Luca's son Raffaello», ivi, p. 17, e «In 1480 Bernardo indicated that Raffaello was sixteen years old and was working at the shop of a relative in the silk industry», ivi, n. 42.

¹¹⁷ Cfr. RICHARDSON, *The Social Connotations...*, p. 375, n. 24.

¹¹⁸ È per via di questo Puliga che si nomina anche il Cei: costui, precisa infatti Vespucci, «a' di passati fe' uno sonetto per contro a Francesco Cei nostro, che mi pare un poco troppo disonesto; e ho fatto ogni cosa da averlo scritto, e non ho possuto; e questo ser Francesco non lo ha dato a persona, ma si bene letto o vero recitato: potendolo avere ve lo manderò», MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, pp. 104-6: 105. Il personaggio rimane oscuro: non può essere il Puligo pittore (che ritrasse poi anche la Barbara Raffacani), sia perché si chiamava Domenico sia perché all'epoca avrebbe avuto nove anni; dispiace, perché il Vasari lo dice uso a praticare

Pulcio si trastulla, e sempre è in mezzo di 4 puttane: con sanctà lo udiamo, et èmmi detto lui avere qualche dubbio, che sendo lui di opinione e certeza di esser poeta, e che l'Academia di Roma lo vuole coronare a sua posta, non vorria venire in qualche pericolo *circa pedicationem* [...] ¹¹⁹. Il che *etiam* conferma detto Raffaello in dovere stare *continue* per li giardini fra donne et altri simili a sé, dove con la lira loro *suscitent musam tacentem* ¹²⁰, diensi piacere e si trastullino. Ma, *bone Deus*, che pasti fanno loro, secondo intendo, *et quantum vini ingurgitant*, poi che li hanno poetizzato! [...] Hanno li sonatori di varii instrumenti, e con quelle damigelle danzano e saltano *in morem salium vel potius baccanthium*. Honne loro invidia, e mi bisogna rodere la catena in camera mia, che è a tetto, calda, e con qualche tarantola spesse volte, e moro di caldo ¹²¹.

Fatti tutti i dovuti distinguo (a cominciare da quello tra «gentildonne» e «puttane»), la scena dipinta da Vespucci non è poi tanto lontana da quella della facezia di Domenichi ¹²². L'improvvisazione poetica si conferma un passatempo di società: Raffaello Pulci «si trastulla con le muse» e «dice improvviso [...] con la lira» tanto bene da rischiar d'essere coronato dagli accademici romani, e dopo aver «poetizzato» gozzoviglia con cibo, vino, balli e baccanali, tanto da indurre l'amico Agostino, relegato invece in un soffocante malo albergo, a suggellare la scena con un «Honne loro invidia» di

«con persone allegre e di buon tempo e con musici e con femmine, seguitando certi suoi amori», VASARI, *Le vite...*, vol. IV, p. 252. Potrebbe però essere lo stesso «Puliga» cui è ascritto un epitaffio canino nelle serie in cui figura anche quello forse di Machiavelli (cfr. sopra n. 23 e DECARIA, *Dintorni machiavelliani...*, p. 241). La testimonianza è in ogni caso notevole come memento sulla circolazione orale anche dei versi non estemporanei: per far sì che il suo sonetto contro il Cei viaggi sulla bocca di tutti, al Puliga bastava recitarlo, senza doverne dare copia a nessuno.

¹¹⁹ L'alloro poetico era ambitissimo dai poeti all'improvviso, ma «coronare» qui ha un doppio senso osceno, ammiccante alle note opzioni omosessuali degli accademici in questione. Spiega infatti Vespucci: «perché è qui Pacifico, Fedro e delli altri poeti, *qui nisi haberent refugium in asylum nunc huius, nunc illius cardinalis, combusti iam essent*», MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, p. 105.

¹²⁰ Non mi pare che di norma lo si noti, ma è un'eco di ORAZIO, *Carmina* II.10, vv. 18-20: «quondam cithara tacentem / suscitatur Musam neque semper arcum / tendit Apollo».

¹²¹ Lettera di Agostino Vespucci a Niccolò Machiavelli, Roma, 16 luglio 1501, in MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, pp. 104-6: 104-5.

¹²² Per la possibile analogia fra gli intrattenimenti musicali descritti da Vespucci e quelli ipotizzabili per circoli famosi come gli Orti Oricellari, CUMMINGS, *The Maecenas and the Madrigalists...*, pp. 54-55, che però sembra conoscere solo la seconda parte della lettera, in cui le iniziali «puttane» sono designate con maggior garbo come «donne» («women») e «damigelle» («girls»), e perciò commenta che siccome «there are men in the company of apparently unspoken-for women» («donne non accompagnate»), queste ultime «risk being characterized as courtesans». Nessun rischio: sono caratterizzate anche peggio. La figura della cortigiana, d'altro canto, soprattutto se «honest» come la Barbera Raffacani Salutati, potrebbe fare ottimamente da ponte fra tutte le diverse designazioni. Sulla assidua frequentazione tanto delle une che delle altre da parte di Machiavelli informa ora con dovizia MARCELLO SIMONETTA, *Volpi e leoni. I Medici, Machiavelli e la rovina d'Italia*, Milano, Bompiani 2014.

disarmante sincerità¹²³. Può darsi che il Vespucci non fosse bravo quanto gli amici con la poesia all'improvviso, ma se lo erano sia il Pulci che il Cei, le probabilità che lo sia stato anche Machiavelli, come vogliono Ruscelli e Domenichi, mi sembrano davvero considerevoli.

Oltre che un passatempo di società, nella lettera su Raffaello Pulci l'improvvisazione poetica si conferma anche un mezzo di promozione sociale. La musica e la poesia (anche se non estemporanea, stavolta) assolvono a questa stessa funzione anche nell'ultimo scambio epistolare che citerò, che ci riporta nuovamente agli ultimi pezzi del carteggio, più di un quarto di secolo dopo. Si tratta stavolta della lettera indirizzata al figlio Guido il 2 aprile del 1527, lettera che alla luce del fatto che Niccolò morirà meno di tre mesi dopo (il 21 giugno) assume i contorni di un piccolo testamento spirituale. La raccomandazione più importante che un uomo come il Segretario fiorentino sentiva di dover fare a suo figlio è di un nitore lapidario: «dura fatica in imparare le lettere e la musica». È il consiglio di un poeta, più che di un segretario.

La risposta di Guido, il 17 d'aprile, deve aver reso suo padre orgoglioso: non solo gli risponde che presto si applicherà a «sonare e cantare e fare contrapunto a tre», ma anche che per imparare il latino sta leggendo col precettore, ser Luca, il primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio «el quale vi voglio, comunche voi siate tornato, dire tutto a mente»¹²⁴. Non c'è qui soltanto la musica – saper suonare uno strumento e cantare – né soltanto un poeta latino, come voleva la descrizione di Ruscelli – e proprio l'Ovidio tanto caro a Machiavelli (e le *Metamorfosi* tirate in ballo da Domenichi): c'è anche la memorizzazione completa dei propri *auctores*, che è una delle pratiche basilari degli improvvisatori, oltreché uno dei loro trucchi del mestiere. Si capisce bene che se Machiavelli avesse conosciuto a memoria i testi dei poeti che traduceva a braccio in ottave, l'estemporaneità di quell'adattamento avrebbe avuto molto meno (o insomma: un po' meno) del miracoloso.

Che tutto ciò riguardi non solo Guido ma anche Niccolò, ammesso che qualcuno ne dubiti, è detto a chiare lettere nella chiosa che questi aveva apposto al suo paterno consiglio, che si capisce meglio nel contesto allargato:

¹²³ Il Pulci ricompare una quarantina di giorni dopo nella lettera successiva dello stesso Vespucci, che risponde a una di Machiavelli purtroppo perduta. Sembra di capire che Agostino e Raffaello si siano un po' allontanati, ma senza che questo metta in forse il loro affiatamento: «Circa al Pulcio lo troverò, e leggerollì la vostra: credo aremo poi materia da rispondere e piacere: è un mal muscione, fa più fatti che parole, e non pare quel desso».

¹²⁴ MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, pp. 630-31: «Noi siamo tutti sani, et io mi sento benissimo, e comincerò questa Pasqua, quanto Baccio sia guarito, a sonare e cantare e fare contrapunto a tre. E se l'uno e l'altro istarà sano, spero tra un mese potere fare senza lui: ch' a Dio piaccia. Della gramatica io entro oggi a' participii; et àmmi letto ser Luca quasi il primo di Ovidio *Metamorphoseos*; el quale vi voglio, comunche voi siate tornato, dire tutto a mente».

Guido figliuolo mio carissimo. Io [...] credo farti uno uomo da bene, quando tu vuogli fare parte del debito tuo; perché, oltre alle grandi amicizie che io ho, io ho fatto nuova amicizia con il cardinale Cibo e tanta grande, che io stesso me ne maraviglio, la quale ti tornerà a proposito; ma bisogna che tu impari, e poiché tu non hai più scusa del male, dura fatica in imparare le lettere e la musica, ché vedi quanto onore fa a me un poco di virtù che io ho¹²⁵.

Se Guido vuol farsi strada nel mondo, è bene che impari «le lettere e la musica, ché vedi quanto onore fa a me un poco di virtù che io ho». Machiavelli si sta vantando, quasi incredulo, di aver appena conquistato l'ammirazione del legato papale a Bologna, Innocenzo Cibo – un Medici, di fatto, e uno dei cardinali più mondani del tempo – che si aggiungeva alla già cospicua lista di «grandi amicizie» che aveva saputo conquistarsi, e sembra proprio voler intendere che l'«onore» che ha ottenuto in vita sua lo deve tanto alla sua «virtù» di letterato quanto a quella di musicista.

6. Tornando a leggere (e ad ascoltare) i testi: una proposta per la Serenata

Per quanto si è visto fin qui, mi sembra che ce ne sia più che abbastanza per cominciare seriamente a chiederci se, quando il poeta fiorentino chiede alla Musa «questa mia cetra sostieni» (all'inizio del *Decennale*) o parla a un amico delle «dolce corde / d'una mie cetra, qual suave suona» e del suo proprio «cantar» (nell'esordio del capitolo sull'*Ingratitudine*), non possa darsi che si stia riferendo a qualcosa di molto più concreto di un semplice *topos* letterario¹²⁶.

In altre parole, mi chiedo se la consapevolezza, acquisita nelle pagine precedenti, che il canto sulla lira – o ribeca che fosse – è stato un'abilità che Machiavelli coltivò tutta la vita non possa servirci da grimaldello ermeneutico per penetrare più a fondo il senso e la natura dei suoi versi, quando torniamo a leggerli con occhi nuovi e ad ascoltarli con le orecchie aperte. Il suo caso non è isolato, ma può ben essere paradigmatico. 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. Tenere a mente l'assoluta normalità di questa dimensione vocale

¹²⁵ Ivi, pp. 624-25.

¹²⁶ «Giovanni Folchi, il viver malcontento / pel dente della Invidia che mi morde / mi darebbe più doglia e più tormento, / se non fusse ch'ancor le dolce corde / d'una mie cetra, qual suave suona, / che fa le Muse al mio cantar non sorde» (*De Ingratitudine*, vv. 1-6) e «I' canterò l'italice fatiche [...]. / O Musa, questa mia cetra sostieni» (*Decennale primo*, vv. 1 e 4), MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa...*, pp. 91-92 e 16.

e sonora – per noi perduta, ma non pertanto meno reale – può proteggerci dal rischio di prendere per finzione e convenzione – o peggio: di non vedere più nemmeno – tutti gli indizi di oralità dispersi nei suoi testi, e che a quei testi danno senso e ragione.

Il caso più emblematico mi appare quello della *Serenata*. Ho già detto che non mi sembra improvvisata: troppo elaborato lo stile e calibrata la struttura. Ciononostante, merita attenzione non solo perché è in ottave né solo perché imita Ovidio, ma anche perché si chiama *Serenata*. E l'ha chiamata così, in maiuscolo: «SERENATA», Niccolò Machiavelli in persona (alla c. 56v dell'autografo BNCF, Banco Rari 240). Cosa sia una serenata oggi, e cosa fosse già al tempo di Mozart, chiunque lo sa. Se dubitassimo che anche al tempo di Machiavelli fosse già la stessa cosa, potremmo chiedere conferma ai dizionari. Già quello della Crusca, per fortuna, ci spiega che la «serenata» è «Il cantare, e il sonare, che fan gli amanti la notte al sereno davanti alla casa della dama»¹²⁷. L'unico riscontro è tratto dalla *Beca* del Pulci, e ci potrebbe bastare¹²⁸. Nemmeno il *GDLI* risale più addietro¹²⁹, ma in effetti si potrebbe: la prima occorrenza che riesco a trovare è infatti di qualche decennio anteriore, nel *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini, che nomina l'usanza col termine volgare già d'uso corrente: «quidam serenatas (ut aiunt) [...] saepius noctu accensis cereis, ut moris est, in via prope domum facebant»¹³⁰. Se poi ci mettiamo a cercare più vicino a Machiavelli, troviamo ad esempio un paio di passi dell'Areentino, che si fa beffe di maldestri cantori di serenate che assordano l'amata e i vicini¹³¹; e poco più avanti nel secolo, a

¹²⁷ Cito dalla terza edizione, del 1691; le due precedenti, del 1612 e 1623, si contentavano di rimandare a «mattinata», a sua volta definita come «Il cantare, e 'l sonare, che fanno gli amanti, in sul mattino, davanti alla casa, della innamorata, come Serenata quel della notte, cioè al sereno». Per il lemma «mattinata» (ancora ben vivo dentro e oltre il Cinquecento) le attestazioni del *GDLI* rimontano fino a Cecco Angiolieri, Folgore da San Gimignano, la *Tavola ritonda* e Boccaccio (SALVATORE BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. IX, Torino, Utet 1975, s.v. «Mattinata», 2), e pertanto testimoniano un costume certamente già medievale (ringrazio per la sollecitazione l'amico Alessio Decaria, che mi segnala «mattinate» anche nel *Novellino* e in Francesco da Barberino).

¹²⁸ Cfr. LUIGI PULCI, *La Beca*, XXII 5-6, in ID., *Opere minori*, a c. di PAOLO ORVIETO, Milano, Mursia 1986, p. 150: «Quest'altri gaveggini stanno in bilico / per farti serenate a mio dispetto». Sono versi che suggeriscono un traslato osceno, ancora più scoperto nella controproposta immediatamente successiva dell'amante Vallera (vv. 7-8, *ibid.*): «se tu vuoi la più bella trempellata, / noi verremo a suonarti, una brigata». Tutto ciò ovviamente non intacca il senso primo, anzi lo dà per assodato.

¹²⁹ Cfr. BATTAGLIA, *Grande dizionario...*, vol. XVIII, Torino, Utet 1996, s.v. «Serenata²».

¹³⁰ POGGIO BRACCIOLINI, *Facezie*, introduzione, traduzione e note di STEFANO PITTALUGA, Milano, Garzanti 1995, pp. 258-61, n° 242.

¹³¹ Alludo soprattutto a una battuta della seconda giornata del *Dialogo* della Nanna e della Pippa: «Avuto che ebbe il messer fa-sonetti il sì, trovò non so quanti sconquazza-carte e stiracchia-canzone, dicendo: 'Io vo' fare la serenata a un puttanino maritato, assai gentil cosetta [...]'; poi, tolto un liuto, accordandolo in un soffio, stroncò una calata assai contadinescamente; e doppio

Firenze, troviamo anche una giocosa *Serenata* in terzine del Bronzino, che attacca proprio con l'invito all'amata ad alzarsi dal letto e venire alla finestra, richiamata dal canto e dalla musica dell'amante¹³².

Dunque anche la *Serenata* di Machiavelli, giacché si chiama così, dovrebbe essere un testo da cantare sotto la finestra di un'amata, da soli o in brigata. Le edizioni correnti, purtroppo, sono un po' reticenti in proposito, e si concedono semmai di soffermarsi, quanto al nome di questo rispetto continuato, sulla coincidenza con quello di Poliziano che inizia *O trionfante sopra ogni altra bella* e che «negli antichi testimoni manoscritti e a stampa» è etichettato come «Serenata over lettera in istrambotti»¹³³. I contatti fra i due testi, specialmente nell'ottava d'esordio, sono tali da garantire che Machiavelli, quando compose la propria, aveva ben presente la serenata di Poliziano. Perciò può darsi che ne avesse presente anche la rubrica. Ciò ammesso, il fatto stesso che abbia scelto solo il primo dei due termini, lasciando perdere l'opzione «lettera», mi pare dare indicazioni non trascurabili sulla natura del suo componimento. La critica machiavelliana, al contrario, ha privilegiato il secondo termine polizianesco (benché assente) invece del primo (benché autografo), al punto che fra le poche cose che si usano dire della *Serenata* una delle più ricorrenti è che abbia forma di «epistola in versi indirizzata ad una donna perché corrisponda l'amore del poeta»¹³⁴. Lo scopo è indubitabile, ma sulla forma ho dei dubbi. Dubito,

uno 'ah! ah! ah!' a la sgangarata, si messe sotto la finestra de la camera de l'amica [...]; e appoggiato con le rene al muro, adattatosi lo stormento al petto, porse il viso in alto; e mentre ella balenavà lassusò, biscantò»; ma si veda anche il *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, seconda giornata: «Una mia vicina nella terra, che pareva una civetta nella uccellaia cotanti amadori la guardavano, e non si udiva altro che serenate tutta la notte», PIETRO ARETINO, *Sei giornate. Ragionamento della Nanna e della Antonia (1534), Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa (1536)*, a c. di GIOVANNI AQUILECCHIA, Bari, Laterza 1969, pp. 271 e 58.

¹³² AGNOLO BRONZINO, *Rime in burla*, a c. di FRANCA PETRUCCI NARDELLI, introduzione di CLAUDIO MUTINI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1988, pp. 129-34. Ogni terzo verso è l'*incipit* di una canzone popolare: il più delle volte si tratta di serenate, evidentemente già diffuse sulla metà del Cinquecento. Avverto che l'interpretazione di alcuni versi in chiave gay proposta da Mutini (ivi, p. 6), che prende per riferimenti a un *partner* omosessuale quelle che sono tipiche allusioni al proprio membro virile, è opportunamente contestata nell'*Introduzione* ad AGNOLO DI COSIMO (IL BRONZINO), *I Saltarelli dell'Abbrucia sopra i Mattaccini di Ser Fedocco*, a c. di CARLA ROSSI BELLOTTO, Roma, Salerno editrice 1998, pp. 17-18, n. 4.

¹³³ ANGELO POLIZIANO, *Rime*, a c. di DANIELA DELCORNO BRANCA, Venezia, Marsilio 1990, p. 157, dove si ascrive il testo alla «tradizione delle serenate fatte suonare dagli innamorati sotto la casa della donna corteggiata» e si rimanda ad altri rispetti del Pulci (o a lui attribuiti) e di Filenio Gallo. Se vedo bene, ad ogni buon conto, la rubrica «Serenata o ver lettera in istra(m)bottj» è nel solo ms. London, British Library, Add. 16436, c. 68r, mentre l'incunabolo *sine notis* della *Ballatette* del Magnifico della stessa biblioteca (ISTC im00427050) non contempla alternative: «Serenata di Messer Ang. Politiano», ANGELO POLIZIANO, *Rime*, ed. crit. a c. di DANIELA DELCORNO BRANCA, Firenze, Accademia della Crusca 1986, pp. 59 e 93.

¹³⁴ BAUSI, *Machiavelli*, p. 159. Cfr. anche la nota sul metro di Antonio Corsaro in MACHIAVELLI,

cioè, che leggere la *Serenata* come fosse una lettera ci permetta di coglierne appieno la natura e il senso; temo anzi che interpretarla in chiave di scrittura rischi di distrarre dalle sue dinamiche più tipiche e intime. Il testo funziona infatti in modo più complesso di quel che pare, ma certi suoi raffinati meccanismi si capiscono solo a patto di leggerlo prestando attenzione alla sua logica orale.

La *Serenata* non fa alcun cenno ad atti di scrittura, d'invio o di lettura; né alla carta, alla penna e all'inchiostro che quegli atti di norma coinvolgono¹³⁵. Le prime tre e le ultime quattro ottave, invece, articolano un sistema coerente di riferimenti performativi che disegnano la tipica situazione comunicativa del canto d'amore in strada. L'appello uditivo del quinto verso, a questo proposito, è chiarissimo: «ascolta quel che 'l tuo servo ti detta», ed è altrettanto chiaro che il «vengo» che regge la terza ottava (III 6) acquista senso compiuto e naturale solo se lo si interpreta in senso motorio, così come il «mostrare» del v. 3 ha il senso primo, ostensivo, di «far vedere»: «vengo qui, davanti alla tua casa» «non per lenir mia sorte [...] né per mostrare il foco [...] ma per pregarti». L'altra metà della cornice è, se possibile, perfino più esplicita: conclusa la narrazione del duplice *exemplum* ovidiano (quello a fine felice di Vertumno e Pomona, che incornicia a sua volta quello infelice e monitorio di Ifi e Anassarete), la *Serenata* non soltanto torna a rivolgersi all'amata con un inequivocabile «Donna beata a cui si suona e canta» (XXX 1)¹³⁶, ma coinvolge espressamente anche un pubblico allargato di ascoltatori: «e voi d'intorno che questo intendete» (v. 2), riferendosi presumibilmente alla presenza tipica di parenti, vicini e passanti il cui udito, volenti o nolenti, veniva raggiunto e dilettrato o molestato dai canti e dalla musica delle serenate. La stessa ottava è suggellata da

Scritti in poesia e in prosa..., p. 249 («in forma di lettera»), nonché la scheda VIII.4 di FILIPPO GRAZZINI sul ms. Banco Rari 240, nel catalogo *La via al Principe...*, pp. 175-76: 176 («epistola in versi»).

¹³⁵ Antonio Corsaro ravvisa un chiaro indizio epistolare nel primo verso, ma non precisa quale: «è in forma di lettera, come si vede dall'incipit» (MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e prosa...*, p. 249). Suppongo pensi all'uso di «Salve» come formula di saluto epistolare; non mi sembra però da sottovalutare l'eventualità di un rinvio voluto all'antifona mariana («Salve vuol poi regina et non Luigi», avrebbe detto lo zio di Raffaello, PULCI, *Opere minori...*, p. 158): rilevata in esordio, un'allusione al *Salve regina* s'intonerebbe perfettamente a una serenata, tenuto conto che l'una e l'altra, ciascuna a suo modo, sono preghiere da cantare alla propria (Ma)donna. Segnale d'altro canto la misteriosa compresenza di (scadenti) cantori all'improvviso, belle alla finestra e lettere d'amore che iniziano nemmeno con un semplice «Salve», ma proprio con un «*Salve regina*» nella scena X dell'atto II della *Cortigiana* dell'Aretino (PIETRO ARETINO, *Teatro. Tomo I: Cortigiana (1525 e 1534)*, a c. di PAOLO TROVATO e FEDERICO DELLA CORTE, introduzione di GIULIO FERRONI, Roma, Salerno editrice 2010, pp. 267-68; per la redazione del 1525, dove era la scena II XI, ivi, pp. 97-98).

¹³⁶ Parafrasato con «alla quale sono indirizzati questi versi» in MACHIAVELLI, *Scritti in poesia e in prosa...*, p. 259.

un ennesimo invito all'ascolto: «a' suoi prieghi porga un po' gli orecchi» (XXX 8), ma nel mezzo vi si notano anche dei versi che implicano la presenza fisica dell'amante e pronunciano la richiesta topica di affacciarsi: «Ecco il tuo servo che piange e ragiona, / e di veder sol la tuo faccia ha sete» (XXX 5-6). Che l'atto comunicativo si svolga tutto *in praesentia* lo ribadisce anche l'ottava seguente: ancor prima di doversi affacciare (guardando da dietro le imposte, cioè), la donna può infatti vedere com'è ridotto il poverino: «Vedi la macilente sua figura, / e dagli occhi le lacrime che versa» (XXXI 5-6). Se ancora nutristimo dubbi su dove questa scena si svolga, provvede a toglierceli il sesto verso dell'ottava XXXII: se la donna non gli si mostrerà benigna, egli «convien che morto alla tua porta addiacci»¹³⁷.

Eccolo, infine, il topico riferimento alla porta. La porta è un elemento imprescindibile di ogni serenata che si rispetti (insieme alla finestra, o al suo posto) e soprattutto lo è – tanto da dargli il nome – del diretto antecedente classico del genere serenata, ovverosia del *paraklausithyron*, il canto davanti alla porta chiusa dell'amata. Chiarito questo, diventa finalmente lampante anche il principio che ha dettato la scelta degli episodi delle *Metamorfosi* che Machiavelli ha incastonato in questa *Serenata*, e il calibratissimo meccanismo testuale da lui escogitato. La porta della penultima ottava, infatti, non è affatto l'unica di questa poesia. Non penso tanto a quelle, metaforiche, che Vertumno chiede a Pomona di dischiudere nell'ottava XXVIII («apri allo amante le serrate porte», v. 5), benché la scelta stessa della metafora sia sintomatica. Penso invece soprattutto alla porta di Anassarete, protagonista dell'esempio negativo, da fuggire: un esempio nell'esempio già in Ovidio, cui Machiavelli aggiunge un terzo livello (quello esterno, appena visto, delle ottave iniziali e finali) generando una struttura a scatole cinesi e un gioco raffinato di specchi. Per persuaderla ad essergli pietosa, l'amante propone alla donna di seguire l'esempio di Pomona e non quello della crudele Anassarete: il tragico finale dell'amore di Ifi per costei, raccontato con successo a Pomona da Vertumno camuffato da vecchia, si svolge infatti tutto davanti alla soglia chiusa di Anassarete. «Davanti alle sua porte» Ifi ci arriva già all'ottava XVIII e vi intona un vero e proprio *paraklausithyron*¹³⁸; poi ci torna e ci ritorna sempre più spesso,

¹³⁷ A testo mi sono limitato alle tessere più evidenti ed univoche; dato il quadro coerente, tuttavia, meritano attenzione anche altri riferimenti all'oralità che in diverso contesto potrebbero apparire topici e desementizzati, come il riferimento al dire ai vv. I 7-8 («E credi, se tu vuoi esser felice, / alle vere parole che ti dice»), o quello al chiamare e rispondere dei vv. XXXIII 1-2 («Da ogni parte dunque se' costretta / a rispondere, donna, a chi ti chiama»).

¹³⁸ Cfr. vv. XVIII, 3-6: «davanti alle sua porte ginocchione / venne piangendo a confessar l'amore, / e con umile e piatoso sermone / cercava alleggerire il suo dolore». Il *topos* del «canto dell'amante davanti alla porta chiusa» è giustamente rilevato nella nota di commento ivi, p. 256. Noto anche che la scrittura epistolare compare davvero in questo episodio, nell'ottava subito

dormendo non di rado sulla soglia, ma la spietata non gli si mostra mai, finché Ifi «avanti all'uscio» ci muore impiccato, sbattendo con suono lugubre contro quella stessa «porta», sempre inesorabilmente chiusa¹³⁹. Solo quando il corteo funebre ripassa davanti a casa sua, Anassarete «di farsi alle finestre non si tenne» (XXVII 4) e solo adesso, troppo tardi, si affaccia e guarda il volto morto dell'amante, e giustamente si tramuta tutta in pietra, poiché di pietra ha avuto il cuore. Il nocciolo interiore della *Serenata* di Machiavelli, insomma, che si spera a lieto fine, è la storia di un'altra serenata andata a finire invece molto male: se la donna tarderà troppo ad affacciarsi alla finestra, gli dèi la puniranno come hanno fatto con Anassarete. La simmetria è cristallina¹⁴⁰, l'invenzione è arguta, la *mise en abyme* è da manuale.

Il fatto che la *Serenata* sia un testo da cantare credo possa anche dar conto di una piccola anomalia linguistica della cornice (ottave I-III e XXX-XXXIII): mentre in un'ottava come la III l'amante parla di sé dicendo «io», in altre ottave – e specialmente in quelle finali – l'amante è un «costui» (XXXII 2)¹⁴¹. Mi domando infatti se tale oscillazione non possa rimontare a un'alternanza tra parti da solista e parti corali nell'esecuzione delle serenate, che secondo molte delle fonti raccolte si andavano a cantare in brigata. Così come le ottave improvvisate sulla lira, anche le serenate sono poesia di società: poesie da condividere con gli altri, da cantare e suonare in gruppo per passare il tempo, trasmettere idee, esprimere sentimenti, celebrare eventi, godersi momenti, rinsaldare amicizie. Sono poesie da cantare con gli amici, come le «stanze» da accompagnare con la «ribeca» nella lettera di «V.» del 1501, e come la «serenata» che Machiavelli si offre di comporre, nel febbraio del 1514, per aiutare Francesco Vettori a conquistare la vicina romana, la bella Costanza:

seguinte, ed è un mezzo di comunicazione ben distinto dal canto davanti a casa: «Talvolta qualche lettera scrivea, / e le sue pene descritte mandolle» (XIX 1-2).

¹³⁹ Questi i luoghi salienti: «e spesso, per mostrar quanto egli ardea, / dormire a piè de la sua casa volle, / dove faceva d'un freddo sasso letto / al miser corpo, all'amoroso petto» (XIX 5-8); «e lagrimando avanti a l'uscio stette / della sua donna ripien di spavento» (XXI 3-4); «In fin, per terminar tanti dolori, / si lasciò ir tutto pendente poi, / e nel cader parve la porta dessi / un suon che del suo caso di dolessi» (XXV 5-8).

¹⁴⁰ È una simmetria fatta anche di parallelismi minuti, come quelli che legano l'ottava III alle XVIII-XIX: il «mitigar gli affanni» del verso 2 corrisponde infatti allo «alleggerire il suo dolore» di XVIII 7; e «mostrare il foco che si aggira / intorno al cor» dei versi 3-4 riecheggia in XIX 5: «mostrar quanto egli ardea».

¹⁴¹ Si notino anche «sua figura» e «versa» (XXXI 5 e 6) e «verso di lui» (XXXII 4). Lo stesso tipo di oscillazione, perfino più marcata, è nella serenata di Poliziano, in cui «l'innamorato parla in terza persona nelle ottave 1-11, passando poi alla prima nelle ultime cinque ottave», ANGELO POLIZIANO, *Poesie volgari*, a c. di FRANCESCO BAUSI, Vol. II. *Commento*, Manziana, Vecchiarelli 1997, p. 200.

E se voi gli volesse fare una serenata, io mi offero a venire costì con qualche bel trovato per farla innamorare¹⁴².

Non sono certo che non sia stato già notato, ma mi pare comunque notevole che la serenata con cui Machiavelli si propone di soccorrere l'amico – evidentemente perché è cosa che sa riuscirci bene – non è una serenata che si possa spedire, ma è una serenata da «fare» sul posto, «costì» a Roma, andandoci di persona. Sono versi non solo da comporre, cioè, ma da eseguire, tant'è che «fare una serenata» è locuzione idiomatica per dire «Andar con canti e suoni avanti la casa della dama, la notte per lo sereno»¹⁴³. Se poi Machiavelli pensasse davvero di «fare» proprio questa *Serenata* (che in effetti può vantare un suo gran «bel trovato» nell'incastonatura del *paraklausíthyron* di Ifi) o non un'altra che confidava e pregustava di comporre, è impossibile deciderlo, e lo stesso vale per le «stanze» cui allude «V.». Certo, se ammettiamo – come credo siamo tenuti ormai a fare – che la poesia di Machiavelli fu anche e in larga parte poesia orale, è altamente probabile che molte delle sue rime siano andate perdute per sempre, e che quelle che ci restano siano solo i fortunosi relitti della ben più vasta attività poetica di un Machiavelli canterino. Senza più punti di domanda, direi.

¹⁴² Lettera di Niccolò Machiavelli a Francesco Vettori, 4 febbraio 1514, in MACHIAVELLI, *Opere. Volume terzo: Lettere...*, pp. 443-44 (anche ID., *Lettere a Francesco...*, p. 221 e ID., *Dieci lettere...*, p. 72).

¹⁴³ Cito dalla terza edizione del *Vocabolario* della Crusca, che riporta l'espressione, tanto è idiomatica, sotto «Fare». L'edizione è del 1691, ma il senso è già evidente negli esempi da Bracciolini, Pulci e Aretino citati sopra a testo e alle nn. 128 e 131.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di giugno 2015