



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

La voce dell'Altissimo. Il "Primo Libro de' Reali" dalla piazza alla tipografia

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

La voce dell'Altissimo. Il "Primo Libro de' Reali" dalla piazza alla tipografia / DEGL'INNOCENTI L. - STAMPA.
- (2007), pp. 185-204.

Availability:

This version is available at: 2158/1134681 since: 2018-09-13T23:15:01Z

Publisher:

Interlinea

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

La voce dell'Altissimo.

Il Primo libro de' Reali dalla piazza alla tipografia.

«La storia della letteratura narrativa e leggendaria toscana era, ed è, nelle sue grandi linee, di una cristallina chiarezza: dal Tre al Cinquecento, dal Boccaccio al Pucci, al Barberino, alla *Spagna*, al *Morgante*, ai *Reali dell'Altissimo*.»¹ Quando Carlo Dionisotti, ormai più di quarant'anni fa, suggellò col negletto nome dell'Altissimo il suo fulmineo riepilogo di due secoli di narrativa toscana, sostanziato in un esiguo drappello di autori e d'opere per il resto celeberrimi, probabilmente non intendeva caldeggiarne l'immediata canonizzazione fra le maggiori glorie cavalleresche fiorentine, ma certo richiamava implicitamente l'attenzione sull'interesse storico-letterario di un testo e d'un autore che tuttavia godevano di una fortuna critica esilissima.

Dal 1964 ad oggi, nondimeno, le ricerche sui «*Reali dell'Altissimo*» non registrano progressi di rilievo, e permangono di fatto ancorate agli approdi raggiunti ormai centovent'anni fa da Rodolfo Renier in un saggio fondamentale

¹ C. DIONISOTTI, *Appunti su antichi testi*, già in "Italia medioevale e umanistica", VII (1964), pp. 77-131, ora in ID., *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di G. Anceschi e A. Tissoni Benvenuti, Interlinea, Novara 2003, pp. 95-139: p. 119.

che, pur fungendo da *Introduzione* a una scelta di rime dell'Altissimo, dedica dense pagine al *Primo libro de' Reali*.² Anche quando filtrate nella scarna vulgata critica recente, le annotazioni del Renier evidenziano in quest'opera prerogative tali da contrassegnarla come un reperto eccezionale nei giacimenti di letteratura cavalleresca e canterina a noi noti.

A dispetto del suo stesso titolo, e della natura empiricamente libraria del manufatto che lo tramanda, onde si arruola tra le folte schiere dei «libri di battaglia» nel nostro convegno, il principale carattere di eccezionalità del *Primo libro de' Reali* consiste nel suo non essere, a rigor di termini, un "libro", bensì un ciclo di 94 cantari, recitati a Firenze, in piazza San Martino, in date esattamente precisabili: un testo canterino concepito ed eseguito in quel contesto di produzione e fruizione orale dell'epopea cavalleresca che sappiamo averle dato i natali ed averne accompagnato i mirabolanti successi ben dentro il Cinquecento, ma di cui stentiamo a rintracciare, persino fra i manoscritti, testimonianze testuali immuni dal sospetto di una più o meno profonda «letterarizzazione».³

Il secondo tratto d'eccezione si cela dietro il fragile enigma del titolo, giacché i cantari dell'Altissimo si sviluppano come trasposizione in ottave del primo dei sei libri in prosa del romanzo sui *Reali di Francia* compilato più di un secolo prima da Andrea da Barberino (ca. 1370-1432): abbiamo dunque il privilegio di raffrontare puntualmente la versione rimata dal canterino col suo diretto ipotesto prosastico, verificando le tecniche compositive e le competenze culturali convogliate nel repertorio di un professionista dell'ottava rima,

² Cfr. R. RENIER, *Introduzione*, in *Strambotti e sonetti dell'Altissimo* per cura di Id., Società Bibliofila, Torino 1886, pp. IX-XLVII. Annotazioni di rilievo si leggono anche in P. RAJNA, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Romagnoli, Bologna 1872, pp. 327-329; ID, *Una riduzione quattrocentistica in ottava rima del primo libro dei Reali di Francia*, in *Bausteine zur romanischen Philologie. Festgabe für Adolfo Mussafia*, Niemeyer, Halle 1905, pp. 227-254: 242-245; e F. FLAMINI, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Nistri, Pisa 1891 (rist. anast. Le Lettere, Firenze 1977), pp. 152-158 e 186-190. Tra le sintesi più recenti e complete si segnala E. MELFI, voce *Cristoforo Fiorentino, detto l'Altissimo*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 31 (1985), pp. 83-85, cui si rimanda per la bibliografia, da aggiornare però almeno con le pagine dedicate alla produzione lirica dell'Altissimo da A. ROSSI, *Lirica volgare del primo Cinquecento: alcune annotazioni*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Antenore, Padova 1988, pp. 123-157.

³ Cfr. D. DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano 1966, vol. III, pp. 281-628: p. 438; e M. C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Pacini Fazzi, Lucca 1988, pp. 10-12.

acclamato protagonista, come vedremo, della principale palcoscenico cavalleresco fiorentino in anni suggestivamente prossimi alla prima edizione del *Furioso*.

Paradossalmente, proprio al *medium* tipografico che sancisce il trionfo della scrittura nella civiltà occidentale spetterebbe il merito di aver permesso l'avventurata sopravvivenza di questo raro reperto di letteratura orale, conservato esclusivamente nei 17 esemplari superstiti dell'edizione postuma impressa a Venezia nel 1534 da Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio. Il titolo sul frontespizio presenta l'opera come *Il primo libro de' Reali de M. Cristoforo Fiorentino detto Altissimo, poeta laureato, cantato da lui all'improvviso*. Sulle credenziali di laureato e d'improvvisatore, esibite con assidua frequenza nelle opere di Cristoforo, non possiamo soffermarci in questa sede, se non per dire che la prima ci appare convalidata da alcuni sonetti d'occasione raccolti fra gli elogi dell'Altissimo nel fascicolo finale dell'edizione veneziana *sine notis* delle sue liriche,⁴ mentre la seconda, contrariamente all'opinione del Rajna, è una qualifica professionale comune fra i cantimpanca del Quattrocento,⁵ benché pochi cantari quanto quelli del *Primo libro* possano prestarsi a una verifica effettiva delle tecniche di improvvisazione.⁶

È invece su quel «cantato» che appuntiamo qui l'attenzione, cominciando dal luogo e i tempi: gli esordi e i congedi dell'Altissimo, sempre coerentemente

⁴ Opera dello Altissimo poeta Fiorentino poeta laureato cioe Stramotti | Sonetti Capitoli | Epigrammi. [*in fine* (14r):] Stampata in Venetia. | Cū gratia 7 priuilegio. 8°; cc. [36]; A-I⁴; R82 [EDIT16: CNCE 1268]. Datata dubitativamente al 1526 da R. RENIER (*Introduzione*, p. XXXVII), tale edizione è oggi assegnata allo stampatore Guglielmo da Fontaneto, circa il 1520: cfr. D. E. RHODES, *Altissimo: GW 1581*, in "Gutenberg-Jahrbuch", 57 (1982), pp. 234-35. I due sonetti in questione, firmati «Bernar. Philo.» e «Laurè. Potioso» si leggono a c. IIv. Il fascicolo encomiastico non compare nell'edizione fiorentina del 1525, così come nella versione accresciuta della raccolta ristampata più volte a Firenze dopo il 1555.

⁵ Secondo P. RAJNA, *Ricerche...*, p. 327: «A torto lo si confonde [*l'Altissimo*] cogli altri cantatori, che per solito recitavano, non improvvisavano». Sul fatto che l'abilità di composizione estemporanea fosse invece tipica di molti celebri canterini cfr. F. FLAMINI, *La lirica toscana*, pp. 187 e segg. e D. DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, p. 316. Fra gli elogiatori dell'Altissimo nella stampa citata alla nota precedente, in gran parte oscuri, spicca il nome di Jacopo del Polta detto il Bientina (1473-1539), che dal 1527 alla morte sarà l'ultimo araldo della repubblica fiorentina, e che i contemporanei ricordano come eccellente improvvisatore (cfr. anche *infra*, nota 38).

⁶ Dalle nostre prime analisi sul testo emergono risultati rilevanti, che ci ripromettiamo di illustrare in altra occasione. Per il momento, si veda comunque il § *Tecniche di improvvisazione in rima* di P. VENTRONE, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pacini, Pisa 1993, pp. 108-114.

indirizzati ad «auditori», giammai a “lettori”, e pròdighi di riferimenti alla concreta situazione comunicativa, non soltanto menzionano a più riprese la piazza di San Martino, ma forniscono al pubblico indicazioni utilissime per la datazione dei cantari. In luogo del topico e generico rinvio del canto a una sessione futura che troviamo conservato come «marca di oralità» anche nei prodotti più «letterarizzati», per non dire del capolavoro boiardesco, gran parte dei congedi del *Primo libro* contengono un appuntamento per un giorno ben preciso (che può essere anche «domani») identificato col nome settimanale (che di norma è «domenica»), o con quello del santo o della festività calendariale; in due occasioni, come già vide Renier,⁷ la ridondante compresenza delle due modalità ha implicazioni decisive per la datazione del ciclo: poiché il cantare XXXI è annunciato per «mercoledì, [...] dì di san Francesco» e il XXXVII per «mercordì [...] giorno d’Ogni Santi»,⁸ essi furono necessariamente recitati in un anno nel quale il 4 ottobre e il 1° novembre cadevano di mercoledì. Poiché la tradizione erudita, facente capo al Crescimbeni, da un lato fissava arbitrariamente «circa gli anni 1480» l’acme dell’Altissimo e dall’altro ne segnalava l’attività anche durante il «pontificato di Leon Decimo»,⁹ Renier si vide costretto a proporre ben cinque anni possibili, tutti soddisfacenti quel requisito: 1486, 1497, 1503, 1508 o 1514.

Questa lista di alternative si è perpetuata fino ad oggi,¹⁰ ma, dispersa com’è lungo un tormentato trentennio di storia fiorentina, costituirebbe un risultato essenzialmente inservibile se il canterino non ci soccorresse con ricorrenti allusioni alla contemporaneità. Tralasciando gli indizi meno probanti, basterà soffermarsi sull’ottava XXV 40 per sceverare dai possibili l’unico anno di reale esecuzione del ciclo: ai versi 3-8 le imprese di un «ingegnere» militare

⁷ Cfr. R. RENIER, *Introduzione*, nota 1, pp. XV-XVII.

⁸ Cfr. rispettivamente *PLR* XXX 30, 5-8: « Ritornate, uditor, mercoledì, | ch’io non vo’ far le mie storie prolisse. | Finito è ’l canto, e più versi non mesco: | tornate tutti il dì di san Francesco» e XXXVI 38, 5-8: «Io voglio al mio cantar d’oggi far punto: | a ritornare mercordì vi essorto, | ch’apunto sarà il giorno d’Ogni Santi. | Fo fine, e voi partite tutti quanti».

⁹ Cfr. G.M. CRESCIMBENI, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar Poesia*, Lorenzo Basegio, Venezia 1730, 4 voll., II, II, VI, § LXVII (le citazioni da p. 309 e dalla nota 63 di p. 310).

¹⁰ Cfr. E. MELFI, *Cristoforo Fiorentino*, p. 83 (ove si conserva anche la generica collocazione della sua fioritura «tra i secc. XV e XVI»).

pagano aggiunte dall'Altissimo al romanzo sono paragonate con quelle di un suo moderno collega, evidentemente noto al pubblico fiorentino. Come il primo, già artefice dell'apocalittica esplosione della fortezza di Ostia (XXII, 29-30), ha poi fallito la millantata espugnazione delle mura di Roma, fondate su un terreno tufaceo che assorbe l'impeto della mina (XXV 33-39),

Così già a Bologna volse fare
quel, che 'l castel di Napoli summerse;
e se fe' quel di Napoli cascare,
a Bologna il terren tutto s'aperse,
tal che qualcun dalla torre sublima
faceva a quei del campo «lima lima».

[PLR, XXV 40, 3-8]

Questo spiraglio aperto sul laboratorio dell'autore, che ci rivela gli eventi storici travestiti nei suoi cantari, ci permette anche di stabilire il *terminus post quem* della loro composizione, non appena se ne identifichi il protagonista col capitano spagnolo Pedro Navarra, al tempo famoso proprio per la terrificante potenza delle sue mine, capaci di espugnare Castel dell'Uovo, a Napoli, nel 1503, e di mettere in pericolo le mura di Bologna, il 1° febbraio 1512:¹¹ gli abominosi ordigni dell'artigliere pagano, precocemente esorcizzati dal dilleggio del canterino, non possono essersi infiltrati nell'organismo cavalleresco dei *Reali* prima di quest'ultima data, dopo la quale l'unico anno compatibile coi congedi resta il 1514.

Stabiliti con certezza il giorno, mese e anno dei cantari XXXI e XXXVII, ci accorgiamo di poter ricostruire con insperata precisione l'intero calendario di recite del *Primo libro*, dal 4 giugno 1514 alla metà del luglio 1515, sull'ora del vespro.¹² Progredendo o arretrando sull'ordito di date sicure predisposto dai

¹¹ Entrambi gli episodi sono narrati nel dettaglio dal Guicciardini nella sua *Storia d'Italia*, rispettivamente ai capitoli VI, I e X, IX (cfr. F. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, a cura di S. Seidel Menchi, saggio introduttivo di F. Gilbert, Einaudi, Torino 1971, 3 voll., pp. 543-544 e 1006-1008). Per la datazione esatta dei fatti bolognesi, si può ricorrere a M. FANTI, *Bologna nell'età moderna (1506-1796)*, in *Storia di Bologna*, a cura di A. Ferri e G. Roversi, Alfa, Bologna 1978, pp. 197-282: pp. 207-208.

¹² Quest'ultima indicazione si ricava da XLIII 38, 6-7: "Per oggi vo' far fine al canto mio: | di tutto il vespro non vi vo' privare" e LXXXVII 40, 7: "Fo fine: andate a far del vespro acquisto". Per la redazione del calendario ci siamo serviti in particolare delle tavole di A. CAPPELLI, *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo, dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni*,

cantari associati a santi e festività, è possibile datare anche quelli indicati col giorno della settimana: accanto alla preponderanza delle domeniche, trova conferma in tal modo anche l'impressione che le sessioni infrasettimanali avessero luogo in giorni perlopiù festivi, a partire dal «giovedì» del cantare IV, che è il *Corpus domini* del 15 giugno 1514. Il programma completo degli spettacoli consente inoltre di comprendere la logica contingente di alcune peculiarità strutturali e tematiche del ciclo: il *tour de force* dei cantari XLIX-LIII, recitati in cinque giorni «alla fila», si colloca attorno al Natale 1514 (dal 24 al 28 dicembre), nel periodo forse più propizio per raccogliere un vasto uditorio ogni giorno; altri gruppi consecutivi si scoprono datati ad altrettante sequenze festive: i cantari I-II e LXXXIV-LXXXVI appartengono ai giorni della Pentecoste, fatto che illumina la particolare insistenza nell'invocare il *furor* (I) o il *fuoco* (LXXXIV) divino, nel primo caso identificato esplicitamente, e immodestamente, con lo Spirito Santo (I 2-3); la straordinaria presenza di un blocco di tre cantari teologici (LXXIII-LXXV) trova infine un contesto adeguato nella domenica delle Palme e lunedì e martedì santi.

Appurato che il testo a stampa conserva nessi oltremodo tangibili con una effettiva stagione di pubbliche rappresentazioni, è legittimo interrogarsi su quale percorso abbiano compiuto i cantari del *Primo libro* per coprire la distanza tra la piazza fiorentina e la stamperia veneziana, e per quali tramiti l'eco della voce dell'Altissimo possa essersi rappresa nell'inchiostro tipografico.

Da Firenze a Venezia ci accompagna l'Altissimo stesso, che alla luce della nuova datazione possiamo dir nato, piuttosto che fiorito, circa il 1480,¹³ e giunto al culmine del successo in patria proprio nel 1515, con le recite del *Primo libro*:¹⁴

settima edizione a cura di M. Viganò, Hoepli, Milano 1998 (I ediz.: 1906; II ediz., rifatta e ampliata: 1929).

¹³ In XVIII 10, 2 il canterino si esclude infatti dalla schiera dei vecchi, e in LXXXVIII 1, 7 si qualifica apertamente come «giovene».

¹⁴ È quanto si deduce dalla dedicatoria di Bernardo Giunta al «Venerando poeta Altissimo» premessa (c. a1v) all'*Arcadia* del Sannazaro stampata dal padre Filippo nel marzo 1515 (1514 *more flor.*): al canterino ci si rivolge con insistita deferenza perché protegga l'opera col «fortissimo scudo» del proprio nome, «assai ormai risonante» nella «ciptà di Fiorenza», che gli «porta singularissimo amore», godendo di poter «in presentia el vostro improvviso udire».

con la stampa della *Rotta di Ravenna* nel 1516,¹⁵ si esauriscono infatti le segnalazioni fiorentine del canterino, che invece ricompare il 10 maggio 1518 a Venezia, in piazza San Marco, ammirato da Marin Sanudo mentre recita «a l'improvvisa» un cantare «di anima» dinanzi a un «gran numero di auditori».¹⁶ L'attivo coinvolgimento di Cristoforo l'Altissimo nella riproduzione tipografica delle proprie opere è ribadito dal privilegio decennale ch'egli ottenne dal Senato veneto il 1° settembre 1519 per la stampa di una altrimenti ignota *historia de Anthenore* e di una *opereta de capitoli sonetti et stantie*.¹⁷ Quest'ultima, data per perduta dal Renier, si può invece identificare con la già citata *Opera dello Altissimo*, datata dai bibliografi al 1520:¹⁸ veder comparire Niccolò degli Agostini fra gli autori del fascicolo encomiastico che completa quell'edizione corrobora l'ipotesi che il trasferimento del poeta in laguna sia stato duraturo e forse definitivo.¹⁹

Da questo momento, però, dell'Altissimo si perdono le tracce, finché nel 1534 l'edizione del *Primo libro* –stampata dal Nicolini ma verosimilmente

¹⁵ Al 23 gennaio 1516 (1515 *more flor.*) risale il privilegio triennale –trascritto da C. GUASTI in “Giornale storico degli Archivi toscani”, III (1859), p. 69– concesso all'Altissimo dalla Signoria di Firenze per la stampa del poemetto, identificata con quella impressa senz'anno a Firenze «ad petitione di Alexandro di Francesco Rosseglì» e più volte ristampata in città negli anni centrali del secolo. Per una moderna trascrizione del testo cfr. G. SCHIZZEROTTO, *Otto poemetti volgari sulla battaglia di Ravenna del 1512*, Edizioni della Rotonda, Ravenna 1968, pp. 67-91. Un facsimile della ristampa *sine notis* in gotico è riprodotto al n° 12.4 di *Guerre in ottava rima. II. Guerre d'Italia (1483-1527)*, a cura di M. Beer, D. Diamanti, C. Ivaldi, Panini, Modena 1989. Per la descrizione delle ristampe cfr. le schede 102-104 di *Guerre in ottava rima. I. Repertorio bibliografico e indici*, Panini, Modena 1989.

¹⁶ Cfr. M. SANUDO, *I Diari*, Visentini, Venezia 1879-1903, 58 voll. (rist. anast. Forni, Bologna 1969-1979), vol. XXV, col. 391. Già citato da R. RENIER, *Introduzione*, nota 1 a p. XXII.

¹⁷ *Ibi*, nota a p. XXXIV.

¹⁸ Per gli estremi della stampa cfr. *supra*, nota 4. R. RENIER (*Introduzione*, nota alle pp. XVI-XVII) ritenne di dover distinguere tale edizione *sine notis* da quella progettata dall'autore perché gli parve di cogliere un riferimento alla sua morte nelle prefazione stilata dall'oscuro Tomaso Macianghini (cc. A1v-2v) e riprodotta anche nella stampa fiorentina del 1525 (onde E. MELFI, *Cristoforo Fiorentino*, p. 84, lo dichiara morto «certamente entro il 1525»). In realtà, il testo allude soltanto al fatto che l'Altissimo ha «cesato dal cantare improvviso»: che egli fosse tuttavia ben vivo lo certifica anzi un successivo accenno alle opere che «continuamente partorisce».

¹⁹ La prima ottava di c. I3r reca la firma di «Nicholaus de Augustinis venetus», il noto continuatore dell'*Innamorato*, meno noto per aver composto, fra le molte sue opere, *Le horrende bataglie de' Romani in ottava* (Venezia, Zoppino, 1520), che altro non sono se non un adattamento in ottave dei *Reali di Francia*. Sul testo, conservato in *unicum* dalla Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel (A:27.5.Poet.), cfr. per il momento N. HARRIS, *L'avventura editoriale dell'«Orlando Innamorato»*, in *I libri di «Orlando Innamorato»*, a cura di R. Brusciagli, Panini, Modena 1987, pp. 35-100: pp. 93-4 e fig. 52.

finanziata e curata dal mercante Giovanni Manenti, senese trapiantato a Venezia, ove dal 1526 deteneva il privilegio per gli inediti del poeta²⁰ lo dichiara «già non molti anni sono, uscito di questa miserrima e travagliata vita» (c. A2r). Nella stessa prefazione *Alli lettori* si dichiara, in modo tanto circostanziato quanto sorprendente, quale rapporto intercorresse tra la voce del canterino e le scritture consegnate al torchio:

Ne' preteriti anni, con non picciola difficoltà, ho rinvenute alcune bellissime opere del benemerito Laureato Poeta Cristoforo detto Altissimo Fiorentino, dalla cui viva voce, nella vaga et inclita città di Firenze, ad uso di improvviso son sute recitate [...]. Da la vaghissima diletation delle quali astretti, molti amatori di tal virtù in que' tempi che per lui erano cantate, in secreto et in palese, scrivendo sopra fogli e pezzi di carta, da quelli furono celermente raccolte. Et queste con l'altre parti che del proprio autore si sono potute ritrovare, con molta fatica e spesa (a Dio gratia), insieme ho la maggior quantità ridotte e connesse.

Le ottave improvvisate dall'Altissimo sarebbero state dunque trascritte dalla sua «viva voce» ad opera di una *equipe* di ammiratori, in tutto simili ai *reportatores* che ci hanno tramandato i sermoni di Giordano da Pisa, di San Bernardino, del Savonarola e di molti altri predicatori. La stessa identica pratica è prospettata dalla *princeps* della *Rotta di Ravenna*, che il frontespizio dichiara «cantata [...] all'improvviso» e «copiata dalla viva voce da varie persone», e risulta essere stata una «consuetudine comune» tra gli spettatori di cantari fiorentini, se è vero che già nel 1435 Michele del Giogante richiese all'amico Niccolò Cieco da Arezzo, celebre canterino, il permesso di «ripigliare inn·iscripto [...], con buona forma e con aiuto d'altri» le ottave che egli «cantava in San Martino».²¹ La stampa della *Rotta* suscitò però nel d'Ancona il sospetto di

²⁰ Per il documento cfr. R. RENIER, *Introduzione*, pp. XXXVI-XXXVII, che però lo connette alla stampa *sine notis* delle rime, ove in effetti «Ioannes Manenti senensis» figura quale autore dell'ottava acrostica di c. I3r. Che il Nicolini stampasse il *Primo libro* su commissione del mercante senese si deduce dalla marca con le virtù teologali impressa a c. 2F5r, che i repertori associano al tipografo in base a questa sola attestazione (cfr. almeno G. ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Editrice Bibliografica, Milano 1986, 2 voll., vol. I, XLIII.g), ma che ci è dato ritrovare in opere firmate e finanziate, presso diversi stampatori, dallo stesso Manenti, che dunque se ne serviva per contrassegnare le proprie iniziative editoriali.

²¹ Cfr. F. FLAMINI, *La lirica toscana...*, pp. 189-90, e P. VENTRONE, *Gli araldi della commedia*, p. 114 e nota 56.

«ciurmeria», e ancora in anni recenti autorevoli studiosi giudicano «inverosimile più che eccezionale» l'ipotesi di cantari stenografati dagli ascoltatori.²²

Alla prova dei fatti, tale ipotesi di lavoro riceve cospicue conferme da una nutrita serie di fenomeni disseminati nella compagine testuale del *Primo libro*. Taciti ripensamenti, aperte contraddizioni, false testimonianze ed altri errori del canterino, spesso rivelati dal confronto col modello in prosa, uniti ai frequenti riciclaggi, con le opportune variazioni contestuali, di identici "pezzi di repertorio" a distanza di poche carte nel testo a stampa, ma di mesi interi nel concreto susseguirsi degli spettacoli, configurano l'opera come una concatenazione di cantari composti lungo il ciclo delle esibizioni, e mai rielaborati in poema organico dall'autore o dal curatore della stampa. In gran parte, la loro dinamica è compatibile anche con la supposizione che la stampa riproduca in realtà le «parti del proprio autore», redazioni di servizio scritte dall'Altissimo prima di cantarle. In alcuni casi, tuttavia, tale spiegazione è insufficiente: ci contentiamo di riferire la prova più evidente, collocata nello spazio bianco tra le ottave 20 e 21 del cantare XXXIV:

Inverso Puglia, tra la gente molta,
eran di molti re. Perch'io son lasso
mi vo' posar, ché 'l dir or m'è importuno:
poi tutti ve li conto ad uno ad uno.

E perché 'n qua si vada e 'n qua si vegni,
sendo questi in sul Tevere accampati,
un ponte fecer di commessi legni
ch'eran commessi ben, giunti e legati

Giunto a metà della *performance* di domenica 15 ottobre 1514, Cristoforo l'Altissimo chiede al pubblico una pausa –"marca di oralità" atipica, eppure non rara nel *Primo libro*– promettendo di ripagare l'attesa col lungo elenco dei «molti re» attendati in uno dei due campi dell'esercito pagano che assedia

²² Cfr. rispettivamente A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Giusti, Livorno 1906², p. 78 e A. BALDUINO, *Letteratura canterina*, in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Olschki, Firenze 1984, pp. 57-92, a p. 74.

Roma. Il luogo parallelo del romanzo (*Reali di Francia* I XXIX, p. 85)²³ sciorina infatti una delle sue tipiche, ipnotiche litanie di nomi: un'ardua prova di maestria mnemotecnica, prima di affrontare la quale il canterino consigliò di riposare. L'ottava 21 non contiene però l'elenco, bensì la descrizione dei ponti che immediatamente lo segue nei *Reali*: è un'incongruenza macroscopica, che un attento redattore avrebbe potuto facilmente eliminare recuperando la lista dalla fonte o cassandone senz'altro il preannuncio. Il fatto che ciò non sia accaduto attesta l'assenza di una revisione correttoria, ma non spiega in quale punto della tradizione sia nata l'omissione. Quando però ci sorprendiamo a leggere l'elenco smarrito nel bel mezzo del cantare seguente (XXXV 18-19), nel punto in cui il romanzo torna a menzionare il «campo di sopra», pur guardandosi dal riproporne la rassegna onomastica (*Reali di Francia* I XXXI, p. 89), comprendiamo che quel sabato 21 ottobre 1514 l'orgoglioso Altissimo aveva deciso di tener fede alla parola data e non mantenuta la domenica precedente. Durante la pausa che separa l'ottava XXXIV 20 dalla 21 il canterino rinunciò dunque alla rassegna dei re, forse non memorizzata a dovere. È evidente che un copione preparatorio ce la avrebbe tramandata nel luogo previsto, indipendentemente dagli incidenti occorsi poi durante la *performance*: l'unico genere di testimonianza che possa darci conto di questi ultimi è invece quello della trascrizione delle ottave del *Primo libro de' Reali* dalla «viva voce» dell'Altissimo, «mentre cantava».

Pur con tutte le cautele imposte dalla manifattura del testimone a stampa, possiamo dunque affacciarci alle pagine del *Primo libro* con la certezza che esse tramandino la registrazione in presa diretta di cantari realmente eseguiti «in pubblico», e non già «al tavolino»: ²⁴ uno *specimen* privilegiato per saggiare *in vivo* i canoni del cantare epico-cavalleresco nella Firenze del primo Cinque-

²³ Le citazioni dal romanzo sono tratte da ANDREA DA BARBERINO, *I reali di Francia*, testo critico per cura di G. Vandelli, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna 1892-1900, 2 voll., cui si riferisce il rinvio alla pagina.

²⁴ La difficoltà di distinguere, nelle testimonianze scritte dei cantari, tra «registrazioni di esecuzioni in pubblico, o di esecuzioni al tavolino» è rimarcata da D. DE ROBERTIS, *Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima*, in *I cantari. Struttura e tradizione*, atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981), a cura di M. Picone e M. Bendinelli Predelli, Olschki, Firenze 1984, pp. 9-24: p. 22.

cento, in bocca a un canterino d'alto rango. Tanto più che, una volta tanto, le canoniche formule di autenticazione trovano puntuale riscontro in un *libro*, una *storia*, un *autore* concretamente identificati nel libro I dei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino,²⁵ romanzo molto amato dal pubblico fiorentino, che a lungo lo copiò per passione, ed avviato fin dal 1491 ad una gloriosa carriera editoriale, ininterrotta fino al secondo Novecento.²⁶

Un primo aspetto interessante dell'adattamento concerne la ripartizione della materia dei capitoli nei cantari: l'Altissimo evita accuratamente di far coincidere le proprie sessioni con le partizioni omogenee e concluse del romanzo; inoltre, pur approssimandosi allo standard canterino delle 40 ottave, la fine del cantare non recide meccanicamente un punto casuale della narrazione, come accade di frequente nei poemi quattrocenteschi, bensì si studia di sospendere il canto nel corso di una sequenza irrisolta, l'esito della quale è riservato a chi converrà puntuale all'appuntamento successivo.²⁷ È una strategia di sistematica interruzione in *suspence* che l'autore doveva percepire come efficace risorsa per fidelizzare il pubblico, attesa la compiaciuta malizia con la quale si ostina a rispedirlo alle cure serotine imprimendogli nella mente un fermoimmagine di eserciti che si affrontano, duellanti lanciati al galoppo, personaggi in procinto di proferire un'orazione decisiva: un differimento del piacere atteso e preteso dallo spettatore stesso.

All'interno dei cantari, le vicende di Fiovo, figlio di Costantino e primo re cristiano di Francia, e del «primo paladino» Ricieri, vero protagonista del libro, conservano intatto il loro lineare intreccio carolingio, ancora immune

²⁵ Il titolo è apertamente citato fin dall'ambiziosa protasi, che si ripromette di cantare la nota storia in modo «tal, ch'i gran fatti de' Real di Francia | non sien più intesi, come fur, per ciancia.» (I 1, 7-8). Altre menzioni ricorrono in I 7, II 1, IX 1, XXXVII 1, XCIV 46.

²⁶ Per l'elenco delle edizioni fino all'Ottocento rimandiamo alle pp. XXXV-XLIII della *Prefazione* di G. VANDELLI alla sua edizione critica. Nonostante questa, le ristampe del testo anonimo proseguirono ben entro il secolo, impresse da case editrici come la napoletana Bideri, la fiorentina Salani o la milanese Bietti (almeno fino al 1969).

²⁷ Sulla tradizione precedente cfr. M. C. CABANI, *Le forme...*, pp. 151 e segg. (in partic. 156). Un «principio di rigorosa asimmetria fra canto e sequenza» è invece costantemente applicato dal Boiardo ai canti del suo poema, radicato in un sistema coerente di «oralità simulata»: cfr. R. BRUSCAGLI *Primavera arturiana*, p. 32.

dalla geniale *renovatio* arturiana del Boiardo,²⁸ e solo di rado si incontrano brani soppressi o ridotti, persino in corrispondenza di capitoli poco congeniali ai gusti dell'uditorio. Fin dal notevole congedo metanarrativo del primo giorno, occupato dalla leggenda di Costantino e San Silvestro che apre i *Reali*,²⁹ l'Altissimo, ben conscio del modesto fascino esercitato da persecuzioni paleocristiane, lebbre imperiali, sogni apostolici e miracoli eucaristici su un'adunanza che attende con impazienza «le battaglie», si appella all'obbligo di rispettare la veneranda autorità del «libro»:³⁰

Uditor miei, qualcun di me qui teme
 ch'io non resti col legno in liti asciutti,
 o che la barca mia non sia qual cribro:
dir mi bisogna come dice il libro.

Di levarne o di aggiunger non mi vanto:
 il suo principio in questo modo è fatto,
 sì che bisogna dir di questo santo,
ma presto le battaglie a dir m'adatto.

[I 44, 5- 45, 4]

Tale scrupolo di fedeltà e completezza pare rispecchiarsi nella strategia di riscrittura pedissequa applicata in molte zone del *Primo libro* che rimaneggiano il dettato dell'ipotesto quel tanto che basti a incasellarlo nel metro: alcune tessere –che talvolta valicano l'endecasillabo e spesso imbastiscono le rime– sono ricalcate alla lettera, il rimanente si adatta con permutazioni, sinonimie, parafrasi e perifrasi, finché il tutto è conguagliato alla misura versale e strofica con formule di emistichio o di verso, dittologie, enumerazioni, paragoni nominali, ed altri tipici espedienti del *rembourrage* canterino. A darne conto, basti qui un solo esempio, caratterizzato anche da mutamenti nell'ordine delle frasi (numerate tra parentesi quadre) funzionali alla strutturazione dell'ottava;

²⁸ Cfr. R. BRUSCAGLI *Primavera arturiana*, in ID., *Studi cavallereschi*, S.E.F., Firenze 2003, pp. 3-36 (già *Introduzione* a M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di R. Bruscaagli, Einaudi, Torino 1995, 2 voll., vol. I, pp. V-XXXIII). Per gli effetti del neobretonismo boiardesco sui romanzi composti nei decenni seguenti, cfr. almeno la sintesi di M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Carocci, Roma 2000, pp. 171-85.

²⁹ Sulla leggenda, cui allude Dante in *Inferno*, XXVII, 94-95, cfr. P. RAJNA, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, pp. 91 e segg. e A. D'ANCONA, *Il Tesoro di Brunetto Latini versificato*, in "Atti della R. Accademia dei Lincei", anno CCLXXXV, s. IV, vol. IV (1888), pp. 111-274.

sul tondo della conformità generica, le tessere identiche si evidenziano in grassetto, le indipendenti in corsivo:

E mutò di vestimenti, e venne **in sala con uno coltello** arrotato sotto, e non mostrò adirato [1], e **posei a sedere nel luogo** là dove gli parve meglio potere offendere **el nimico che sedeva allato a Gostantino** [2]. Credettesi per molti **che Saleone** dubitassi di Fiovo; **ma** quando lo **vidde tornare in sala, non fe' più** stima di lui [3], e *stando un poco prese* licenzia per **partirsi** da Gostantino.[4]

[*Reali di Francia*, I VI, p. 16]

E mutossi l'usato vestimento, e *prese sotto un* pungente **coltello**, ed avioffi **in sala** e stava attento al caso suo [1]. Alcu, **veduto** quello, pensò **che Salion** n'abbia spavento; **ma** *si mostrava con sembante bello, tanto che Salion che aveva speme ch'ei cercasse vendetta più non teme* [3].

Fiovo, con volto lieto, a seder posto dove il loco gli parve accommodato a ferire **il nemico, ch'era accosto a Costantino** e gli **sedeva allato** [2], *Salion si vòl partir di sala tosto e dallo Imperador prese* comiato [4], *ed avioffi senza aver paura, e Fiovo al caso suo pensa e procura.*

[*Primo libro de' Reali*, II 32-33]

Benché predomini nei cantari iniziali e finali, tuttavia, questa economica quanto pedestre imitazione dell'ipotesto, tipica di altre affini trasposizioni di una prosa in ottave,³¹ non è la modalità di riscrittura prevalente nel *Primo libro*. Contrariamente al «levarne», la promessa di non «aggiunger» è tutt'altro che mantenuta: affrancatosi dall'assillo per la *brevitas* che accomuna tanti suoi predecessori, quantomeno nei cantari letterari, l'Altissimo si compiace di allargare le maglie dell'asciutta prosa del romanzo per introdurvi, accanto e in

³⁰ Sul rapporto del canterino con la tradizione e sul suo ruolo di «interprete-esecutore», piuttosto che «inventore», cfr. M.C. CABANI, *Le forme...*, pp. 134-142.

³¹ Cfr. ad esempio le pp. XLIX-LIII dell'*Introduzione* di A. FASSÒ in *Cantari d'Aspramonte inediti* (*Magl. VII 682*), edizione critica a cura di Id., Commissione per i testi di lingua, Bologna 1981, e le pp. 17-19 di quella di P. PROCACCIOLI in B. DAVANZATI, *Novella di Matteo e del Grasso legnaiuolo*, a cura di P. Procaccioli, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1987; e P. VENTRONE, *Gli araldi della commedia*, pp. 111-113.

mezzo alle zone fedeli, il non esiguo materiale del suo poliedrico repertorio. Un orgoglioso spirito di emulazione, che può assumere i toni di una aperta sfida al modello, è consapevolmente esibito in più di un intervento metanarrativo, come l'apostrofe a Marte di X 31-34, declinata in apocalittica prolessi promozionale sul passaggio dei 40 re pagani contro Roma, e conclusa da un preciso impegno programmatico per la magnificazione delle sequenze belliche: «tu sarai contento, o Marte, | *più del mio dir che dell'antiche carte*» (34, 7-8), o come la richiesta a Dio d'una ispirazione “tal che *l'istoria che per oggi è povera | sia copiosa a chi le stanze annovera*” nell'invocazione di XVI 1 (7-8), all'inizio di una serie di ben 8 cantari (XVI-XXIII), tra i più notevoli dell'opera, che abbandonano sullo sfondo il capitolo XXVI dei *Reali* per aggiungere o dilatare a dismisura tre sintagmi diegetici evidentemente imprescindibili nel paradigma cavalleresco del poeta: il Consiglio dei re pagani, la Rassegna dei loro eserciti e la Tempesta marina.

La fenomenologia degli ampliamenti si rivela varia ed elusiva, tanto da vanificare le rigorose pretese tassonomiche: alle dilatazioni moderate, che mantengono contatti frequenti con la prosa, si affiancano le superfetazioni e le aggiunte di episodi accessori o digressioni non di rado molto estese. In generale, l'alternanza fra zone innovative e zone aderenti al modello trova in ciascun cantare un proprio equilibrio, certo condizionato anche dall'andamento della stagione di recite e dalle specifiche circostanze di ogni singola esibizione. È ben vero che non tutti gli episodi, i temi e i toni risultano ugualmente congeniali ai gusti dell'Altissimo e del suo pubblico: non v'è dubbio, ad esempio, che le innumerevoli scene di battaglia –il cui cerimoniale è già minutamente articolato nella sia pur rapida cronaca del Barberino– siano fra le più stimolanti per il suo estro, che poteva variamente attingere a un repertorio ovviamente copioso di materiali cavallereschi; vistosa è anche la propensione ad immettere o dilatare una vasta gamma di orazioni, arringhe, ambascerie, dialoghi, diverbi,³² monologhi e lamenti, facendo largo affidamento su un ristretto ventaglio di dia-

³² L'Altissimo mostra un notevole talento per il trattamento dialogico vivace e ritmato di non pochi passaggi delle sue esibizioni, impernati su una mimesi del parlato che sicuramente esaltava le sue doti istrioniche, fino a sviluppare come veri e propri intermezzi

grammi preordinati, predisposti ad essere farciti con dovizia variabile di stilemi e motivi appositamente versificati e inventariati; certamente gradito è anche il tema amoroso, alimentato da un cospicuo bagaglio di lirico “quattrocentista” e rimatore moraleggiante.

L’inventario delle tecniche e dei materiali stipati nel baule di Cristoforo si preannuncia senz’altro complesso, a cominciare dall’utilizzo di un idioletto formulare alquanto ricco e originale, ingioiellato di voci rare ed espressive, latineggianti o quotidiane. Il consueto corredo canterino è padroneggiato con confidenza, tanto da confezionare descrizioni efficaci anche quando assemblate con materiali convenzionali, tanto più nel caso dei quadri di battaglia, tanto formalizzati da rischiare sempre, a dispetto d’ogni flessibilità combinatoria, risultati di saziante monotonia:³³ a diretto contatto col pubblico, l’Altissimo è consapevole del pericolo, e non di rado persegue il preciso intento di arricchire o forzare i *cliché* per conferire una maggiore efficacia spettacolare a scontri di schiere, aristie, prodezze e duelli. A questo scopo, i cantari del *Primo libro* si affidano di buon grado ad un registro comico ben poco sfruttato dai precedenti quattrocenteschi, ma recentemente imposto al canone cavalleresco fiorentino da un autore come Luigi Pulci.³⁴ I sali della comicità, cosparsi in più luoghi del *Primo libro*, sedimentano poi spontaneamente in corrispondenza delle battaglie, ove vocaboli vernacoli e paragoni realistici e domestici, familiari al pubblico

comici, di palese matrice teatrale, molte scene di ambientazione bassa, nonché alcuni dialoghi fra i protagonisti.

³³ È un limite che è stato rimproverato allo stesso Boiardo: cfr. A. FRANCESCHETTI, *L’Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Olschki, Firenze 1975, pp. 9 e 27.

³⁴ L’assetto stilistico e contenutistico dell’opera offrono continue conferme della funzione di modello assunta dal *Morgante*, fin dalla tipologia dei sintagmi aggiunti, come la *descriptio gigantis* di XXXI 24-XXXII 6 o la lotta di Ricieri col leone babilonese di LXXXVII 30-LXXXVIII 6, entrambe significativamente sospese tra due cantari: le raffiche di tecnicismi marinareschi che imperversano nelle due tempeste (XX 25-XXII 16 e LVI 11-36), di fatto dipendenti da uno stesso pezzo di repertorio manieristicamente cesellato dall’Altissimo, ingaggiano poi un pubblico duello con quella di *Morgante*, XX 30-41 (e di *Driadeo d’Amore*, II 92-98), riuscendo persino a superare il maestro sul terreno a lui ben caro dell’esasperato collezionismo lessicale. Di «una variopinta fenomenologia da iniziati» subita dal gergo marinaresco nelle tempeste pulciane parla P. ORVIETO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Salerno, Roma 1978, che le raffronta coi numerosi precedenti classici, biblici e volgari (pp. 128-33 e 143-53, si cita da p. 132), cui all’altezza del 1514 si devono aggiungere le tempeste di *Orlando Innamorato* II VI 11-15 e 28-31, e III III 58-IV 7.

fiorentino,³⁵ condiscono di toni grotteschi, e talvolta francamente macabri, le iperboliche descrizioni dei molti colpi speciali che l'Altissimo si compiace di congegnare.³⁶

Talvolta, tuttavia, le soluzioni escogitate sono del tutto inattese, e finanche sconcertanti. Valga da emblema il "colpo speciale" del prossimo brano, che nel romanzo suonava: «e diegli sì grande il colpo in su'l capo, che lo parti insino al petto» (*Reali di Francia*, I LVI, p. 190); un taglio tra i più frequenti, che l'Altissimo trasforma in ben altro:

E tirò un fendente al capo a quello,
che 'l pennacchio e l'elmetto gli divise,
la scuffia, la codenna ed ogni vello;
l'esterior pannicolo gli scise,
e 'l craneo, e lo scudo del cervello;
e per la dura matre il brando mise:
tagliò la pia matre come cera
e giunse all'osso dove 'l cervell'era;

tagliò 'l pannicol che 'l cervello acuta
tenere, e quella rete che lo incassa,
che d'arterie e di vene è tessuta;
l'una e l'altra caruncola più bassa
tagliò, aprì la via donde si fiuta
e l'osso pasillare apre e fracassa;
aperse il mento, e donde si manuca
fece la via, e trappassò la nuca;

la qual fatta, per l'arteria trahea
el collo aprì, con gli spondigli sette;
e per mezo parti la via panea:
fin nella forcelea il brando mette.
Per la percossa impetüosa e rea,

³⁵ M. C. CABANI, *Le forme...*, pp. 109-110, evidenzia la saltuaria comparsa di paragoni riferiti alla realtà quotidiana in cantari quali la *Spagna*, il *Rinaldo*, l'*Orlando*, il *Fiorabraccia e Ulivieri* o la *Bella Camilla*, rilevando lo «sfruttamento intensivo» di tale possibilità ad opera del Pulci. Un notevole tratto innovativo del *Primo libro* è inoltre la frequente comparsa di similitudini lunghe, non di rado articolate sull'intera ottava: anch'esse concedono ampio spazio ai comparanti quotidiani, incastonando nelle sequenze belliche scene non soltanto venatorie, bucoliche e georgiche, ma anche urbane, spesso di ambientazione artigiana, quando non tabernaria. L'introduzione della «similitudine ampia e parallelistica di stampo classico» è una delle innovazioni apportate al genere dal Boiardo (cfr. T. MATARRESE, *La similitudine nell'Orlando Innamorato: il gioco della variazione*, in "Schifanoia", 17/18 (1997), pp. 7-27: p. 8), ma per l'Altissimo si dovrà forse guardare piuttosto ai modelli del Boccaccio e del Poliziano.

³⁶ Sul paragone come forma di iperbole cfr. M. C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, p. 101. Per il *Morgante* rinviamo all'importante saggio di R. ANKLI, *Morgante iperbolico. L'iperbole nel Morgante di Luigi Pulci*, Olschki, Firenze 1993 (sui paragoni le pp. 145-88, sul colpo e l'iperbole il cap. IV, pp. 233-354).

il capo s'era diviso in due fette:
pare, mentre alle spalle ogni pezzo era,
col picciòl saldo, una divisa pera.

[LXII 23-25]

È una fulminea lezioncina di anatomia incastonata tra il capo e il collo del malcapitato pagano, sezionato con perizia registica non comune, giacché adotta il punto di vista dell'arma, collocando l'obiettivo a fil di spada per attraversare e nominare i tessuti e gli organi interessati dalla dissezione. Evidentemente, Cristoforo l'Altissimo intende comporre qualcosa di più d'un semplice cantare cavalleresco, tant'è che il suo testo si segnala per l'anomala dovizia di inserti, digressioni e veri e propri microcantari autonomi, dedicati agli argomenti più vari. L'editore veneziano non manca di enfatizzarne la presenza, redigendo una apposita *Tavola delle cose notabili*, acclusa alla stampa del *Primo libro* alle cc. □ 1r-2r.³⁷

Basta una lettura cursoria per ricavarne, in primo luogo, un ricco elenco di temi topici della poesia gnomica e didascalica, popolare o popolareasca, dei secoli precedenti: la Fortuna, la Virtù, l'Amicizia, la Fortezza, Gioventù e Vecchiezza, l'Ingratitudine, l'Occasione, la miseria dell'uomo, la vera nobiltà, il prender moglie, la vanità delle donne (ed altra misoginia assortita), le invettive contro isolenti, prepotenti, ipocriti, falsi devoti, spadaccini o figli che disonorano i padri sono argomenti cari a una produzione moralistica che a Firenze, non a caso, si lega regolarmente a nomi di araldi, banditori e cantastorie, a cominciare dal maestro Antonio Pucci per arrivare alle commedie morali degli araldi Ottonaio e Bièntina.³⁸ Gli stessi soggetti, peraltro, erano fra le portate più

³⁷ Oltre alla *Nottomia della testa* del cantare LXII, altri inserti medici si addensano nella stessa zona del ciclo: la *Nottomia degli occhi* di LXV 18-19 (ancora un colpo in duello) è infatti preceduta da un *Perché si può morir d'allegrezza* (LXIV 14-16) che di fatto non è altro che una lezione di cardiologia, innestata sull'emozione di Giambarone nell'incontro col figlio redivivo Ricieri. Un quarto brano anatomico, sulla dipendenza del corpo dalla testa, trova posto alle ottave LXXI 8-11, in una variazione sul tema dell'Aventino.

³⁸ Per Giovan Battista dell'Ottonaio e Iacopo del Polta detto il Bièntina, probabile amico dell'Altissimo, rinviamo alle voci curate da I. INNAMORATI, per il "Dizionario Biografico degli Italiani", XXXVIII (1990), pp. 94-96 e 243-244. Sulla "stretta parentela" fra la produzione canterina e la drammaturgia del primo Cinquecento fiorentino si veda P. VENTRONE, *Gli araldi della commedia*, pp. 126-35 e 147-54. Le rime di alcuni celebri canterini si leggono nella silloge dei *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Bulzoni, Roma 1973-1975, 2 voll. Altro

consuete nella «oltremodo ricca e multiforme imbandigione poetica» offerta al popolo accorrente in San Martino «per brama d'istruirsi con diletto»,³⁹ ma i cantari narrativi quattrocenteschi –raramente inclini al commento morale, se non coi mezzi rudimentali della sentenza edificante e della chiosa proverbiale– non attestano altrimenti la combinazione delle due componenti, gnomica e narrativa, all'interno della stessa *performance*.⁴⁰

Per di più, alcune competenze dell'Altissimo sono tutt'altro che prevedibili: oltre all'interesse per l'anatomia, piuttosto inattesa è la sua specializzazione metafisico-teologica, messa a frutto soprattutto nei tre cantari consecutivi sull'Uomo, l'Anima e Dio (LXXIII-LXXV) portati in piazza la domenica, il lunedì e il martedì delle Palme del 1515.⁴¹ Per tre giorni consecutivi, col pretesto di riferire gli insegnamenti impartiti da Costantino ai nipoti e a Ricieri, egli non si perita di addentrarsi in ardue trattazioni gremite di filosofi antichi e medieva-

pertinente paragone coevo è istituibile coi *Capitoli* del Machiavelli, che intrattengono stretti rapporti col filone gnomico quattrocentesco (cfr. in particolare M. MARTELLI, *I «Ghiribizzi» a Giovan Battista Soderini*, in «Rinascimento» XX (1969, ma 1972).

³⁹ Cfr. F. FLAMINI, *La lirica toscana...*, p. 157 e nota 1, p. 155; numerose rime sacre e morali del Tre-Quattrocento sono pubblicate dal Flamini alle pp. 477-533. Anche l'esibita dimestichezza con personaggi, episodi e aneddoti antichi, inseriti spesso in funzione di *exempla* nelle digressioni del *Primo libro*, accanto ai ragguagli su episodi militari recenti, condottieri celebri e fiorentini illustri sono tratti del tutto coerenti col profilo di un canterino integrato nella cultura municipale, cantore di battaglie contemporanee, nonché fruitore e autore –come da tradizione– di testi d'argomento classico. Meno comune è l'incidenza strutturale di tali inserti, la cui ampiezza, soprattutto se è in scena Cesare (ma pensiamo anche al Filippo Brunelleschi di XVI 7-13), finisce per congegnare una narrazione parallela alla principale. Per un documentato paradigma della cultura dei cantori in panca cfr. M. VILLORESI, *La biblioteca del canterino: i libri di Michelangelo di Cristofano da Volterra*, in *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*. Convegno di studi in onore di C. Fahy, Udine, 24-25-26 febbraio 1997, a cura di N. Harris, Forum, Udine 1999, pp. 87-124.

⁴⁰ Nel primo terzo del *Primo libro*, per di più, si distinguono 9 cantari (XII-XV, XVIII, XXII, XXIII, XXV, XXVI) preceduti da quelli che Renier (*Introduzione*, p. 18 e nota 1) battezzò come «inframessi»: brevi cantari morali (tutti di 10 ottave, eccetto il secondo che ne conta 12) quasi sempre irrelati con la narrazione seguente, tanto che Rajna ne attribuì la presenza all'arbitrio dell'editore (cfr. P. RAJNA, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, p. 328). Quelli dei cantari XXII e XXVI dispongono invece di espliciti legami coi cantari limitrofi, tali da garantire che le esibizioni dell'Altissimo, almeno in alcune occasioni, fossero strutturalmente bipartite tra preludio didascalico e cantare cavalleresco: una prima maniera presto accantonata dal canterino, a favore del modello commisto che peraltro risulta già attivo negli stessi cantari dotati di «inframesso».

⁴¹ Che tali argomenti fossero all'ordine del giorno per i suoi uditori è confermato dagli «inframessi» dei cantari XXII (*Disputa di Theologia*), XXIII (*Perché s'assimigliano le cose del mondo alle celesti*) e XXVI (*Che cosa è Fede*), e dalle digressioni di LXXVI 36-38 (*dechiARATION de li angeli*), LXXVII 10-11 (sulla «causa prima») e XC 26-40 (*De la providenza de Idio*). Si ricordi anche che nel

li. Se è ben vero che la tradizione fiorentina legittima l'operazione dell'Altissimo col precedente illustre delle lezioni del diavolo Astarotte in *Morgante XXV*, si può star certi che Luigi Pulci non avrebbe reagito con gioia al sentire echeggiare per le strade di Firenze, trasposto fedelmente in molte ottave dei cantari LXXIV e LXXV, il compendio sulle opinioni dei filosofi *di Dio et di anima* redatto in volgare dall'odiato Marsilio Ficino.⁴²

Il neoplatonismo laurenziano ha dunque apportato contributi sostanziosi al repertorio di Cristoforo Fiorentino, e modificato l'orizzonte d'attesa del suo uditorio, ma l'ecllettismo del suo zibaldone e l'eterogeneità delle sue fonti emergono con insistenza dai nostri scandagli preliminari. La generica consonanza con temi neoplatonici del primo cantare della triade, ad esempio, è sostanziata di indottrinamenti astrologici, medici e magici talvolta riconducibili ad ipotesi rivelatori: le ottave LXXIII 19-22, soprattutto, verseggiano meticolosamente le didascalie che corredano la splendida silografia mantegnesca dell'Uomo Zodiaco nel *Fasciculus medicinae* di Johann Ketham,⁴³ raccolta che include anche il celebre trattato di *Anatomia* del bolognese Mondino de' Luzzi (ca. 1270-1326), onde l'Altissimo potrebbe aver attinto le proprie *Nottomie*.

Il catalogo aggiornato della biblioteca di Cristoforo si annuncia documento di sicuro interesse, anche perché fattivamente riversato in esecuzioni pubbliche di cantari cavallereschi potenzialmente enciclopedici, volti ad assolvere una funzione didattica, oltreché edonistica, attivamente integrata nella vita civica. Quali che fossero le sue *auctoritates*, trattatelli ficiniani o cartigli silografici, l'Altissimo mostra di tenere in alta considerazione il proprio ruolo di divulgatore culturale, ed è pronto a polemizzare con risentito orgoglio contro i suoi altezzosi detrattori umanisti: la *difension della volgar lingua* e della veridicità delle storie sui «paladini» di LXXVI 28-38 invoca l'autorità di «Boccaccio, el

1518 l'Altissimo si presentò alla platea veneziana con un cantare «di anima», probabilmente una replica adattata di quello del *Primo libro*.

⁴² Il trattatello, composto nel 1457 e diffuso in numerosi codici nei decenni successivi, è pubblicato in *Supplementum Ficinianum. Marsilii Ficini florentini philosophi platonici opuscula inedita et dispersa*, edidit P. O. Kristeller, Olschki, Firenze 1937, 2 voll., vol. II, pp. 128-168.

⁴³ L'immagine è impressa a c. b2r dell'edizione volgarizzata da Sebastiano Manilio e stampata a Venezia il 2 febbraio 1493 da Gregorio de' Gregori; editore, due anni prima, anche della *princeps* latina; entrambe beneficiarono di numerose ristampe nei decenni seguenti.

Petrarca, Guido e Dante» (33, 6) e l'ampia disponibilità di volgarizzamenti (34, 1-2: «tutti i testi tradotti ci sono | e posson i vulgar trarne construtto») per opporsi agli «scrittor superbi, pien di boria» (28, 4) che deridono le pretese culturali di chi non abbia «latine e greche lettere» (29, 1). A differenza di altre occasioni, però, l'agonismo del canterino, se diamo fede alla sua parola pubblica, non alterca con un contraddittore fittizio:

*A questi dì, ch'io fei quel mio trattato
dell' Anima, provandola immortale,
m'era qui uno, a due persone allato,
il qual greco e latino ha naturale:
sendo d'uno animal nell'altro entrato,
passai dall'Uomo all'Angel, che più sale;
dissi: "Discorri, che ancora ne godo,
per le spetie degli Angeli, a tuo modo."*

*Ascosesi allor quello, e fe' così:
"E' c'è più d'una spetie d'Angeli, ora!"
Risponderò, s'io non risposi il dì.
Poi che 'l tuo greco il mio vulgar ignora,
rispondoti, capon: Ben sai che sì!
Capo d'arpion, colui ch'ognun onora
tante spetie tanti Angeli, ha creati,
e l'un dall'altro son tutti variati.*

[LXXVI 35-36]

Nel dì di Pasqua del 1515, la dimostrazione dell'esistenza di diverse specie angeliche, conclusa nelle ottave seguenti, è diretta contro uno spettatore reale che il lunedì precedente, 2 aprile, aveva osato disturbare coi propri sdegnosi commenti il «trattato dell' Anima» del cantare LXXIV, suscitando le ire dialettiche e i coloriti impropri dell'Altissimo. Gli equilibri strutturali e tematici del *Primo libro* si confermano condizionati dalle concrete circostanze di ogni spettacolo, e la voce dell'anonimo oppositore, forgiata in endecasillabo, rammenta al lettore moderno la speciale natura di questi cantari, immersi in una situazione comunicativa orale fatalmente mutilata dalla conversione in scrittura, eppure capace di imprimere marche profonde sul loro organismo testuale.⁴⁴ Ci piace pertanto concludere citando uno dei luoghi di più eclatante

⁴⁴ Punto di riferimento negli studi sull'oralità sono W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986 e P. ZUMTHOR *La presenza della voce. Introduzione*

affioramento di oralità dal tessuto linguistico del *Primo libro*: è l'ennesima prodezza sensazionale, escogitata su un colpo di lancia che la prosa descrive con una tipica sintesi stereotipa,⁴⁵ e che l'Altissimo movimentata non soltanto con aggiunte dinamiche, giocosità verbali o dettagli ripugnanti, ma affidandosi per ben due volte alla descrizione puramente mimica dei gesti da lui immaginati:

Ricieri a questo strepito si volse:
visto venir tanto popol pagano
e non avendo lancia, in sé si volse
e grapponne una ad un che l'avea in mano;
posela in resta, die' di sprone, e colse
a punto nel bellico Polidano,
qual facea de' cristian crudel macello,
e per forza spiccò dell'arcion quello.

Poi fe' così (notate quel ch'io dico)
e rizzollo per forza in sulla lancia
(ma 'l rocetto che gli era nel bellico
non sapeva, per Dio, di melarancia!);
per dar terrore al campo a sé nimico,
in su quell'asta il portava per ciancia:
l'un campo e l'altro a vederlo stupiva,
e nessun di combatter non ardiva.

Parea quell'asta con quel corpo un «Ti»,
e qualche volta pareva una grucia,
perché colui *facea spesso così*,
pareva in sur un frusculo una bucia:
tanto si è, che ciascuno stupì.
Ricier lo porta pel campo, e si crucia
ché non so che per l'asta giù venia,
onde che l'asta e 'l corpo trasse via.

[XXXVII 12-14]

alla poesia orale, Il Mulino, Bologna 1984; in ambito italiano si segnala G. R. CARDONA, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura Italiana*, II. *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983, pp. 25-101. Benché il saggio di M.C. CABANI sulle *Forme del cantare epico-cavalleresco* presti una costante attenzione a questa tematica, si lamenta la carenza di analisi mirate ad approfondire questo specifico aspetto della comunicazione canterina, certo anche a causa della natura letteraria di molti testi superstiti (cfr. comunque B. BARBIELLINI AMIDEI, *Quando il testo si fa voce. A proposito del "cantare" e della sua funzione sociale*, già apparso in "Proteo", I (1997), pp. 7-17, ora in EAD., *La poesia e la voce nella letteratura medioevale. I cantari*, Cuem, Milano 2003, pp. 119-146). Il *Primo libro de' Reali* è un ottimo banco di prova per colmare tale lacuna.

⁴⁵ Cfr. *Reali di Francia* I xxxii, p. 95: «Ricieri in questa parte trapassò con una lancia in mano; e vide uno saraino che molto danneggiava e' cristiani, e a' suoi colpi nonn'era riparo: questo era chiamato Polidan di Bussina. Ricieri lo passò con la lancia, e morto l'abbattè da cavallo».

Il *fe' così* e il *facea così* delle ottave 13 e 14 sono dei puri indizi di mimo, carenti di senso alla lettura perché correlati a un atto, un gesto, un movimento corporeo del cantimpanca che solo gli spettatori fiorentini del giorno d'Ognissanti 1514 poterono ammirare. Sono deittici che abbondano nel *Primo libro de Reali*, pallidi relitti di uno spettacolo cantato e agito irrimediabilmente perduto in quanto tale, ma del quale sopravvive almeno -e non diremo soltanto- una registrazione scritta della voce dell'Altissimo.