

INTRODUZIONE

Il *Cantare di Camilla* (d'ora in poi CC) di Pietro canterino da Siena è un cantare interessante per diversi aspetti: non è un cantare anonimo ma è stato scritto da un cantimbanco di cui possediamo parecchie notizie biografiche; è tramandato da cinque mss., numero cospicuo se si considera l'esiguità delle copie sopravvissute degli altri cantari e poemi cavallereschi; è uno dei primi cantari lunghi¹; è, infine, annoverabile tra il manipolo dei cantari trecenteschi.

Pietro (o Piero) canterino da Siena, conosciuto anche coi nomi di Pietro Corsellini e Pietro di Viviano, nacque a Siena il 21 settembre 1343, come egli stesso afferma nelle terzine conclusive del *Papalisto*, l'ultima, a quanto ci risulta, sua opera. Le ricerche di Barbara Pagliari (2012) nell'Archivio di Stato di Siena hanno portato alla luce un buon numero di documenti che provano come dal 1388 al 1419 Pietro fu «familiaris et custos librorum» della magistratura dei Regolatori di Siena. L'incarico, molto delicato², dimostra la fiducia e la stima godute in città da Pietro. Il 15 luglio 1398 il Concistorio, il supremo organo politico della città, elegge «Pietrum Viviani vocatum Pietro Cantarino»³, «famulum» del Comune, ad accompagnare per il territorio un

¹ Coi suoi otto cantari, CC figura tra quei testi che segnano il passaggio dai cantari ai poemi; per la distinzione dei due termini rimando a Villoresi (2005^a): «[i] cantari [sono] testi di dimensioni modeste, che non oltrepassano le duecento o, al più, le trecento ottave, spesso già presenti in manoscritti del tardo Trecento o del primo Quattrocento, per lo più di materia arturiana; indico come poemi, invece, quei testi, in particolare di matrice carolingia, suddivisi in decine di canti (o cantari) e migliaia di ottave, che sono frutto esclusivo, per quanto ne sappiamo, del secolo XV e sembrano destinati anche alla lettura oltre che alla recitazione in piazza» (pp. 1-2 nota 1).

² La magistratura dei Regolatori, istituita nel 1363, era «la suprema magistratura finanziaria» della città (Moscardelli 1982, p. 80) e aveva il compito di rivedere i conti di chiunque maneggiasse il denaro pubblico.

³ Pagliari afferma che nei documenti Pietro è sempre citato col nome di «Petrus Viviani aliter Pietrus cantarinus» (*Papalisto*, p. 7).

viaggiatore illustre⁴. La stessa magistratura il 9 ottobre 1399 lo incarica di recarsi con gli ambasciatori a Pavia⁵. Dal 1401 è nominato «familiaris palatii Dominorum Priorum»⁶. Sappiamo inoltre da un documento del 1410 che «“Pietro di Viviano detto Chantarino” era tassato per lire Mille e cento e abitava nel Terzo di Camollia, compagnia di San Pietro a Ovile di sopra»⁷. L'ultima data in cui lo si conosce in vita è il 22 agosto 1421 quando ricevette dal Comune dodici fiorini d'oro.

Abbastanza varia è la sua produzione: al canterino senese vengono assegnati, oltre a CC, il *Cantare della sconfitta di Montaperto* (CMo)⁸, il *Cantare sulla morte e sui funerali di Gian Galeazzo Visconti* (CGV) e il *Papalisto*, poemetto in terzine che, nei primi due libri, elenca cronologicamente tutti i papi da Pietro a Gregorio XII, dedicando a ognuno una terzina, e nel terzo racconta il soggiorno di Gregorio XII a Siena nel 1406. Opera più breve è il *Ternario sulla natura della frutta*, valutato da Novati (1905, pp. 332-335)⁹ come il suo pezzo migliore; incerta, infine, è l'attribuzione di alcune poesie¹⁰. Pietro, come testimoniano i documenti in nostro possesso, fu uno di quei cantori professionali che lavorarono al finire del Medioevo per i comuni toscani, mettendo la loro penna a servizio della città¹¹.

Di data certa è il *Papalisto*, poiché per stessa ammissione dell'autore fu terminato nel 1410. L'argomento più solenne e impegnato e il nuovo metro discostano il poemetto dalla precedente letteratura canterina e denotano l'intenzione dell'anziano canterino di innalzare la propria produzione artistica (come comprova anche la lunga firma a suggello del testo). Anteriore di qualche anno al *Papalisto* è CGV. Sebbene la data di composizione sia assente, lo scopo propagandistico del cantare colloca il poemetto a ridosso

⁴ Il documento si legge in Novati (1905, p. 348 nota 8).

⁵ Per la notizia e il documento si veda Corso (1955-1956, p. 148 e p. 154).

⁶ Pagliari (2012, p. 27).

⁷ Corso (1955-1956, p. 151). Dall'articolo si possono ricavare altre informazioni su Pietro: aveva una figlia di nome Bruogia; fu padrino il 27 settembre 1419 di una certa Lisabetta Agnola di Nanni di Piero; e ricevette più volte dal Comune di Siena vesti e fiorini (pp. 148-151). Per un profilo di Pietro si veda anche Contarino (1983).

⁸ Il poemetto è adespoto; ma i numerosi riscontri fra i versi del cantare e quelli delle altre opere del canterino senese hanno spinto il suo editore, Luigi Spagnolo, ad attribuirlo a Pietro (CMo, p. xxxiii).

⁹ Il poemetto si legge anche in Saffioti (2012, pp. 411-414).

¹⁰ Si vedano le pp. 10-11 dell'edizione del *Papalisto* della Pagliari.

¹¹ Per informazioni più dettagliate sui canterini e sulle loro funzioni, rimando ai saggi di Novati (1905), Levi (1914), Ugolini (1933) e Saffioti (2012, pp. 34 e sgg.). La Pagliari, la studiosa che più si sta occupando del canterino senese, ipotizza che Pietro svolse il «ruolo di “araldo della Signoria”» (2012, p. 27).

della morte del Visconti (3 settembre 1402) e delle sue solenni esequie (20 ottobre); pertanto, non penso di discostarmi troppo dal vero datandolo tra la fine del 1402 e il 1403¹². Senza data e senza appigli interni è invece *CMo*; sennonché Luigi Spagnolo, l'editore del cantare, lo ritiene, per via dell'abbondante messe di imperfezioni rimiche (molto più limitate nella restante produzione del canterino senese) e per l'assenza di una firma interna, una composizione giovanile: l'opera di un giullare ancora in via di perfezionamento (p. xxxiii).

Per quanto riguarda *CC*, nessuna delle cinque copie del cantare riporta una datazione, e l'argomento folklorico-fiabesco è per sua natura estraneo a contenere indizi interni utili a datare il testo. Non sono nemmeno automaticamente trasportabili le osservazioni metriche di Spagnolo. Infatti, se la tradizione degli altri testi è compatta o moderatamente rimaneggiata, pienamente canterina è quella di *CC*. Ne consegue che dall'esame dei testimoni si evince l'uso prosodico dei copisti più che quello di Pietro. Tuttavia un aiuto per cercare di delimitare lo spettro temporale in cui Pietro compose il testo ci viene dalle due filigrane della sezione canterina del ms. Laurenziano 78 23 (*L*²), uno dei cinque testimoni del poemetto: esse sono in commercio a partire rispettivamente dal 1371 e dal 1379.

* * *

La paternità di *CC* non ha condizionato il modo di agire dei copisti. Nonostante la fama e la rinomanza godute da Pietro nella Siena dei suoi tempi, il cantare è stato trattato dai copisti con molta libertà: il nome dell'autore è stato omesso o camuffato da tutti i copisti ad eccezione di quello di Palatino 359, e il testo è stato vistosamente riscritto, ancorché con notevoli gradazioni. Gli interventi degli scribi si sono esercitati pure sul titolo: *Cantare di Camilla* è solo uno dei tanti offerti dai mss. (addirittura il Laurenziano 78 23 e il Laurenziano 42 28 ne alternano diversi)¹³: *Cantare di Camilla*, *Cantare di Camilla bella*, *Libro d'Amadio*¹⁴, *Libro de Chamila*. A

¹² Barbara Pagliari (2013; 2014) ne sta preparando l'edizione.

¹³ I copisti anticipano la tendenza che sarà dei tipografi a rititolare i poemi cavallereschi: cfr. Villoresi (2005^b).

¹⁴ Annoto una curiosità: Nando de Toni (1977) avanza l'ipotesi che il titolo *Libro d'Amadio*, che compare alla posizione centouno dell'autografa lista dei libri posseduti da Leonardo da Vinci contenuta nel ms. 8936 della Biblioteca Nazionale di Madrid, possa identificarsi con *CC*. Ma l'ipotesi è recisamente rifiutata da Marinoni (2009): «il n. 101 *Libro dell'Amadio* è senza dubbio la *Vita del Beato Amadio Ispano*, Milano 1486» (p. 255).

questi bisogna aggiungere anche l'ottocentesco *Bella Camilla*, titolo (spurio) dell'edizione Fiorini (1892).

I rifacimenti più o meno incisivi dei copisti rendono l'originale di Pietro un'immagine sfumata. Gli interventi e le rielaborazioni dei lettori furono sicuramente favoriti dalla semplice e impersonale poesia del cantare, la quale non si differenzia affatto da quella degli altri poemetti anonimi.

La paternità del testo, come non ha influenzato i copisti, non ha influenzato me: invece di cercare di conferire nitidezza alla fotografia iniziale, ho ritenuto più interessante prendere in considerazione le personalizzazioni attuate dai copisti; focalizzare l'attenzione sui rami più che sul tronco. Lo studio della storia della tradizione, già raccomandato da De Robertis (1978^a), costituisce uno degli obiettivi del presente lavoro. Ogni codice è stato studiato come se fosse una versione unica; d'ognuno ho tentato di indagare le particolarità e le intenzioni, prestando sempre particolare attenzione al dato codicologico che spesso si è rivelato utilissimo per tracciare e confermare il profilo dell'estensore. Per alcune copie l'analisi è facilitata dalle abbondanti tracce disseminate dai copisti; per altre la carta d'identità è meno ricca di informazioni. Aver spostato l'obiettivo dal momento aurorale al lavoro dei copisti ha permesso di gettar luce sulle tecniche di appropriazione dei rimaneggiatori e sulle modalità di circolazione del cantare.

Essendomi prefissato lo studio della «tradizione caratterizzante» e non di quella «caratterizzata»¹⁵, non potevo limitarmi alla pubblicazione di un solo testo. Per conciliare la coerenza del lavoro e l'esigenza di leggibilità per il lettore, pubblico in questo libro un testo critico, mentre le altre quattro versioni vengono pubblicate in una versione solo digitale reperibile sul sito della casa editrice (www.storiaeletteratura.it). Il testo critico è una delle cinque copie del cantare normalizzata graficamente e corretta di una parte dei suoi errori (per tutte queste questioni rimando ai criteri editoriali, pp. 143-149). Le versioni riprodotte nel formato solo digitale sono disposte una accanto all'altra e sono state trascritte fedelmente (ho solo separato le parole e sciolto in corsivo le abbreviazioni).

Lo studio della storia della tradizione non può prescindere dall'esame dei rapporti tra i mss., poiché, come scrisse Dante Isella (1979, p. XIX): «presa a sé sola, ogni variante è come una bandieruola impazzita che gira nella dire-

¹⁵ D'obbligo i riferimenti a Branca (1960) e Branca-Starobinski (1977); si veda anche Stussi (2002, p. 119).

zione di tutti i venti; inquadrata invece nel sistema di tutte le altre varianti o degli istituti stilistici privilegiati dalla poetica dell'autore, indica necessariamente un solo punto cardinale».

Sebbene Isella parli delle varianti del *Giorno* pariniano, il concetto è estendibile a qualsiasi latitudine filologica; per indagare gli usi di un autore o di uno o più rielaboratori, com'è il mio caso, è essenziale avere dapprima demarcato il suo campo d'azione, altrimenti ogni considerazione è fuorviante, poiché rischia d'attribuire a uno ciò che in realtà spetta a un altro. L'esigenza, per rimanere nell'ambito canterino, è avvertita anche da Fontana nella sua edizione del *Cantare di Madonna Elena*: «anche nel caso dei cantari la classificazione dei testimoni dovrà fondarsi, se possibile, sull'individuazione di errori comuni, ma, in mancanza di questi, potrà fare appello alla categoria più elastica dell'innovazione comune o, meglio, dell'appartenenza ad un sistema linguistico-stilistico comune e diverso da quello realizzato nell'opera» (CME, p. XVIII).

L'elaborazione dello *stemma codicum* è condizione imprescindibile per lo studio di tradizioni rielaborative¹⁶. Ma ecco presentarsi il problema di base della filologia dei cantari: come è possibile comprendere i rapporti tra i testimoni in una tradizione ove il concetto d'errore è debole ed evanescente? È stata proprio questa difficoltà, unita alla constatazione del valore individuale di ogni copia, ad avere sospinto De Robertis (1978^a) su posizioni rigorosamente anti-lachmanniane per le edizioni di cantari.

Più recentemente Williams Robins, nell'edizione dialogica del *Cantare della reina d'Oriente* curata insieme con Attilio Motta, ha sperimentato nuove vie per la *recensio*. Lo studioso sopperisce all'insufficienza dei tradizionali metodi d'analisi ricorrendo alle scienze biologiche e statistiche. Lo *stemma codicum* è sostituito da un dendrogramma, ossia da un albero senza radice prodotto dal software cladistico MacClade 4.06, determinato non dagli errori comuni bensì dalle varianti condivise dai manoscritti. Il risultato del dendrogramma è confermato dalla convergenza di altri due tipi di analisi, quella qualitativa e quella statistica¹⁷. Al testo ricostruito è affiancata la trascrizione fedele della versione del codice Kirkup, il ms. più antico e più autorevole della trasmissione.

¹⁶ Trovato (2009, p. 90) ha affermato l'esigenza, anche per i cantari, di tracciare uno *stemma codicum*. Della stessa opinione Zaccarello (2010, p. 296), sebbene lo studioso parli più in generale di tradizioni rielaborative e non specificatamente di cantari.

¹⁷ Hanno discusso il lavoro dei due filologi Marti (2009), Rabboni (2009), Bettarini Bruni (2009), Trovato (2009).

In *CC* non ho avvertito l'esigenza di avventurarmi in strade nuove: la possibilità di confrontare le copie verso per verso¹⁸ ha permesso l'applicazione del tradizionale metodo degli errori; ho sentito solo la necessità di calibrarlo, di renderlo rispondente alla situazione testuale del cantare. Ma per queste questioni rimando alla discussione ecdotica (§ II).

Nel licenziare il libro, nato come tesi di dottorato, mi fa piacere ringraziare il professor Mario Chiesa per avermi seguito negli anni torinesi, e il professor Concetto Del Popolo per aver letto e discusso alcune parti del lavoro. Un ringraziamento particolare va alla professoressa Maria Antonietta Terzoli per la fiducia, davvero generosa, che mi mostra.

Dedico il libro ai miei genitori.

¹⁸ Anche V (Biblioteca Marciana It. IX-204) e S (Biblioteca Colombina 7-4-21), i mss. che più personalizzano il poemetto, mantengono pressoché costante il numero di endecasillabi.