

# Machiavelli Canterino?

Titolo laconico e un po' provocatorio; è una domanda inattesa. Machiavelli è stato un uomo così grande ed eclettico da lasciare che lo si guardi da diversi punti di vista, ma che si potesse parlare di un Machiavelli canterino nessuno aveva osato supporlo.

Eppure gli indizi per proporre questa versione di Machiavelli non mancano, e come poi questo ritratto possa conciliarsi con le altre proiezioni del Segretario fiorentino è un problema la cui soluzione può aprire nuove prospettive di ricerca su quest'ultimo.

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, solitamente accompagnati da uno strumento a corde e spesso improvvisando; i prodotti più noti sono i cantari in ottava rima con trame cavalleresche, soggetti fiabeschi, novellistici, religiosi, ma anche sonetti, strambotti, capitoli in terza rima, commedie...

I canterini erano degli intrattenitori che potevano far carriera soprattutto nelle piazze o nei palazzi privati e pubblici (c'è chi è stato schedato come cantastorie di strada chi come cantore di corte → ciò rispecchia i percorsi effettivi della loro carriera ma a volte sono distorsioni prospettiche che dipendono dalle loro opere a noi pervenute). Sono dunque figure ibride e intermedie fra i poli della cultura alta e bassa → sia perché fungono da intermediari sia perché si posizionano in qualche punto a mezza strada lungo il *continuum* che lega quei poli teorici. Tra le loro prerogative più tipiche c'era l'abilità di improvvisare versi cantandoli *ad lyram*.

Tra le poche testimonianze di questi improvvisatori, abbiamo quella nel celeberrimo trattato di **Gerolamo Ruscelli** sui metri della poesia italiana, il *Modo di comporre in versi*, ristampato innumerevoli volte.

## 1. Ruscelli e Domenichi: un dittico sul Machiavelli improvvisatore

Nel capitolo del *Modo* dove si parla dell'**ottava rima** e parla di numerosi poeti di comporre versi ex tempore su quello schema, Ruscelli si sofferma sulle capacità incredibili di un misterioso poeta.

Alcuni hanno supposto che potesse trattarsi di Cristoforo l'Altissimo, uno dei canterini più celebri della generazione del Machiavelli; ma non si tratta di lui, di chi si sta parlando, lo si scopre nell'ultimo libro di Brian Richardson che cita un brano del *Modo*, in cui ritrae il Segretario fiorentino in veste di miracoloso improvvisatore sulla lira, capace di tradurre perfettamente in ottava rima qualunque autore latino gli si proponesse:

“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 trovano molti che ne compongono, e ancora perfettamente, sì come fra molti s'ha memoria di M. Nicolò 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 serbandò 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 molti altri in Fiorenza fecero ogni prova 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 tempo .”

—> ricatto inatteso da lasciarci increduli, eppure c'è un indizio che è degno di essere preso in considerazione: **la fonte di Ruscelli è Francesco del Nero**, cognato di Machiavelli.

Ci si chiede per quel motivo una notizia del genere su Machiavelli passi così inosservata, la spiegazione sta nel fatto che la versione con il nome di Machiavelli compare solo in alcuni esemplari della prima edizione del trattato e poi scompare.

1558 —> prima edizione del *Modo*

1559 —> seconda edizione

Si tratta in realtà di una sola edizione, smerciata in due diverse emissioni.

Il fascicolo che a noi interessa è il k, che appartiene alla prima parte del volume e non ha nulla a che fare con le modifiche della seconda emissione —> tante vero che in entrambe le emissioni si legge di norma la versione anonima ("Fiorentino Poeta"), la variante con il nome di Machiavelli è stata trovata finora in due esemplari, entrambi della prima emissione, quello di Oxford e quello di Viterbo.

Che rapporto c'è tra le due versioni del fascicolo k? E quale nesso c'è tra le due versioni del fascicolo le due emissioni dell'edizione?

Per la prima domanda le risposte possibili sono due:

- **varianti di stato** (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)
- **cancellandum/cancellans** (era possibile 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, l'unica possibilità era quella di ricomporre daccapo la pagina in piombo, carattere per carattere, e passarla di nuovo sotto il torchio. Tutte le copie del foglio o mezzo foglio originario, detto *cancellandum*, dovevano in teoria essere buttate e sostituite da quello nuovo, il *cancellans*).

Nel nostro caso ci troviamo di fronte ad un *cancellandum* sostituito con un *cancellans* (la versione originaria era quella con "Nicolò Machiavelli")

La conferma ci viene anche dalla risposta alla seconda domanda —> è chiaro quale sia il rapporto cronologico fra questa sostituzione del fascicolo k e quella dei fascicoli finali che ha dato forma alla seconda emissione —> gli esemplari di quest'ultima sono alcune decine quelli del nota della prima si contano sulle dita quindi la nuova versione dei fascicoli finali fu approntata molto presto —> il fatto poi che gli esemplari con il nome di Machiavelli appartengono tutti all'emissione del 1558 ci dice che il *cancellans* del foglio k fu stampata ancor prima dei fascicoli finali. —> Il nome di Machiavelli, quindi, sparisce quasi subito.

Ma forse il vero motivo della sparizione del nome di Machiavelli dipende dalla pubblicazione del primo *Index librorum prohibitorum*, che poneva il Segretario tra gli autori di cui era meglio non parlare, di conseguenza venne camuffato il nome sotto una innocua perifrasi.

Quindi il “Poeta fiorentino” è la prima etichetta escogitata per contrabbandare Machiavelli. —> ora non si sa a quanti possa sembrare credibile la figura di Machiavelli come improvvisatore di ottave ma ci si sorprenderà che gli indizi e le prove a conferma di ciò non mancano.

C'è una testimonianza che fa il paio con quella appena vista (è stata segnalata da Alberto Casadei in una breve nota alle sue *Note*, poi citata da Antonio Corsaro e richiamata da Alessio Decaria) —> è un aneddoto riportato da **Lodovico Domenichi** nelle sue *Facezie*:

*“Era già in Fiorenza, 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 si 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!» .”*

Le somiglianze con la scena di Ruscelli sono notevoli, ma le differenze lo sono ancora di più:

**I differenza** —> nel primo caso il testo latino è un modello da tradurre con cura, nel secondo caso è un repertorio soggetti liberamente poetabili. La storia della poesia è costellata di testimonianze sulle procedure per garantire l'estemporaneità dei versi cantati dagli improvvisatori: assegnazione del soggetto all'ultimo è un requisito onnipresente e il metodo più comune è la proposta libera del pubblico —> sempre **sfida implicita tra improvvisatore e il suo uditorio** —> 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 «i veri modi del tradurre», per il secondo è invece una condensazione epi- grammatica, in una sola ottava, di episodi che nel testo originale si allargavano in narrazioni ben più ampie.

**II differenza** —> il trattato di Ruscelli presenta come il prodigio isolato di un individuo eccezionale, nella raccolta di Domenichi è invece un costume condiviso, quasi un gioco di società. La pratica della poesia estemporanea, se certo non era alla portata di tutti, non era altrettanto certamente affatto fuori dal comune fra i poeti del Quattro e Cinquecento. Domeniche nella sua opera parla di una compagnia di virtuosi gentiluomini —> non si sa a chi si riferisce precisamente, ma ci sono tre ipotesi:

- Orti Oricellari
- La casa di Jacopo Falconetti detto il Fornaciaio
- La cerchia di Lorenzo di Filippo Strozzi

**III differenza** —> 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; dall'altro, un Domenichi che immortala uno sberleffo genitale escogitato dal malizioso performer per seminare scandalo tra le gentildonne astanti. Difficile decidere quale profilo sia più credibile.

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.

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.

Abbiamo dunque davanti un Machiavelli che per la poesia a braccio non è molto tagliato? No, al contrario. Machiavelli non solo dà prova di prontezza di spirito, metro e rima, ma anche e soprattutto di saper esercitare un raffinato controllo su tutte le dinamiche della sua performance.

Finito di leggere l'aneddoto infatti, capiamo che il poeta quando si inceppa su ignuda, non si sta scervellando per trovare un finale ma sta caricando d'attesa il suo uditorio, finché la suspense non giunge al punto di rottura ideale per scagliare il suo *fulmen in clausula*.

Ma comunque al di là delle differenze c'è un sostanziale accordo sulla maestria di Machiavelli improvvisatore e intrattenitore.

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, ma diventa assolutamente normale nel caso di una traduzione orale, che fa prendere pieghe diverse a seconda di chi lo racconta.

Nel primo caso, anzi, non c'è ragione di dubitare che a narrarlo a Ruscelli sia stato davvero Francesco del Nero; nel secondo, è invece molto probabile che la facezia fosse trasmessa al Domenichi da uno dei numerosi amici e collaboratori, in questo caso la trafila orale potrebbe dar conto del fatto che dell'ottava machiavelliana si tramandi soltanto la chiusa salace, ma non resti memoria dei sei versi precedenti.

In tutto ciò la cosa più sorprendente è forse proprio il fatto che, come si vedrà 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 essere disegnato come <<Poeta>> non stupisce nessuno, d'altronde è in qualità di questa veste che si rammarica per non essere stato incluso dall'Ariosto nella rassegna di poeti che chiude l'*Orlando furioso*.

Lascia sorpresi tanto disappunto da parte un autore che a quell'altezza di tempo, aveva diffuso a stampa solo il *Decennale primo*.

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.

Benché la stampa avesse preso piede ormai ovunque, la pubblicazione manoscritta era ancora normalissima per la poesia, e altrettanto normale era anche un altro tipo di pubblicazione: non a mano, ma a **voce** —> modo di diffusione tanto impalpabile ed evanescente che tendiamo perfino a scordarci che esisteva —> 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.

Ipotesi perfettamente coerente coi ritratti del Machiavelli canterino da cui si è partiti ed è il momento di mettere a confronto con altri testi e testimonianze più sicure.

Prima tessera del mosaico —> componimento in ottava rima che traduca o che ripensi un precedente latino: *Serenata*, è dedicato alla narrazione delle favole mitologiche di Vertumno e Pomona e di Ifigenia e Anassarete, derivate, con qualche scorciatoia, dal XIV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (poeta molto caro a Machiavelli). —> sull'aspetto della traduzione c'è un verso che contiene palesemente un errore (in caso volessi approfondire cfr pag. 28) che metteva in discussione la sua padronanza del latino e la qualità della formazione umanistica, ma quello di cui non ci si era accorti è che l'errore non era di Machiavelli ma di una traduzione a cui si stava appoggiando.

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.

Alla luce di questo e di altri casi congeneri, si ha il sospetto che l'attitudine a tradurre all'impronta attribuita a Machiavelli dal Ruscelli non possa essere che un'esagerazione. 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.

La *Serenata* o altri testi affini possano esser frutto di improvvisazione, non c'è modo di dimostrarlo però 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.

Comunque sia ci sono altri versi di Machiavelli messi in relazione con la tradizione dei canterini in generale e con quella degli Araldi di palazzo in particolare —> come per esempio i *Capitoli* in terza rima.

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

dicitori all'improvviso come l'araldo Antonio di Meglio e il canterino Niccolò Cieco d'Arezzo. È una tradizione che nel primo Cinquecento proseguiva anche in piazza dove i canterini come l'Altissimo infarcivano di lunghi preludi.

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 (l'Altissimo). 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 (se vuoi leggerle cfr pag. 32).

Le stesse identiche argomentazioni compaiono, in quel medesimo anno o giù di lì, nelle terzine dell'ottavo e ultimo capitolo dell'*Asino* di Machiavelli.

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, ma le sue terzine non si fondano sull'originale latino, bensì sul fortunato volgarizzamento del Landino.

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».

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 per adesso si fornisce, 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 (se vuoi leggere cfr pag. 34) —> sono scene che riflettono l'orrore delle nuove guerre e per farlo ricorrono a un immaginario e ad una retorica dei cantari storici.

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 (ex. un'ottava del *Primo libro de' Reali*).

Machiavelli, nella condensazione delle sue terzine, non lascia deflagrare fuochi di fila anaforici come quelli del canterino, ma lo strazio dei figli e dei mariti nella prima parte e l'esuberanza cruenta della seconda si corrispondono.

Tra le terze rime di Machiavelli e le ottave dell'Altissimo ci sono dunque diverse omologie.

È vistosa, ad esempio, la maggior compostezza stilistica del segretario di contro agli eccessi accumulatori e iperboliche del canterino; 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.

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* (rimanda al banditore Antonio Pucci) —> 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 mercenarie con un esercito di cittadini.

Il più importante antesignano del *Decennale* è il *Centiloquio* del Pucci —> le affinità fra i due testi non sono soltanto ideologiche o stilistiche, ma riguardano anche le tecniche tipicamente canterine di composizione in versi a partire da un testo-base in prosa.

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, si presenti come «recitatore» del suo poemetto, che dichiara di aver composto in soli quindici giorni —> testo poi designato come «cantafavola» ossia una storia non soltanto da recitare ma proprio da cantare.

Opere storiche —> 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

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 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.

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 che compone —> deve avere un'efficacia istantanea mettendo a frutto la maestria oratoria estemporanea del funzionario e del diplomatico più che la logica e la retorica del pensatore umanista.

Tutto considerato non sembra troppo azzardato chiedersi quante somiglianze ci siano tra queste procedure e quelle dei canterini —> tra le loro specialità 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'uomo, o sostenendo l'una e l'altra polarità nei contrasti tra opposti —> 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.

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 Machiavelli.

Il più celebre zibaldone canterino è quello di Pucci *Libro di varie storie* ed è anche uno dei testimoni del capitolo machiavelliano sull'*Ingratitudine*.

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* (l'Ingratitudine), seguito da altri cinque capitoli e due sonetti. I testi sono quasi tutti adespoti, eccezion fatta per il secondo dei cinque capitoli (il cui autore è il Bièntina). Del capitolo primo e terzo gli autori restano anonimi ma lo stile sembra affine a quello degli altri due capitoli e dell'ultimo sonetto, il cui autore è l'Altissimo.

In altre occasioni le rime di Machiavelli si intrecciavano con quelle del Bièntina ed è importante 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.

Le affinità fra la produzione letteraria di Machiavelli e quella di araldi come il Bièntina sono in ogni caso numerose come per esempio i temi morali dei capitoli riecheggiano in farse come *Fortuna* del Bièntina (che insieme all'ottonato furono gli animatori di punta della Compagnia della Cazzuola).

Fra le opere perdute di Machiavelli, inoltre, figura una *pièce* satirica di ispirazione aristofanea, *Le maschere* che non era una commedia regolata come lo saranno la *Mandragola* e la *Clizia* ma un «ragionamento a foggia di Commedia et in atto recitabile»

### 3. *Motti, facezie e novelle: Machiavelli <<omo piacevole>> e <<facondo dicitore>>*

L'affinità di Machiavelli con questo tipo di personaggi è 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 —> **Domenico Barlacchia** che ebbe un enorme successo come arguto animatore di brigate e come grande attore. Tanto arguto fu il Barlacchia che dopo la sua morte una raccolta dei suoi migliori *Motti e facezie* fu pubblicata dai Giunti in cui più volte è celebrato il talento di attore e di intrattenitore, ricordando per un verso la sua eccellenza nel recitare commedie.

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 —> molti dei suoi tratti prendono vita proprio in contesti convivali.

**Attività teatrale** —> quasi certo che Barlacchia conoscesse Machiavelli, 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 e inoltre è molto probabile che al Barlacchia calzassero a pennello le parti di Nicia e Nicomaco.

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*.

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 —> una delle mansioni ufficiali dell'araldo della Signoria di Firenze era proprio allietare i signori seduti a mensa con canto di versi storici e morali.

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.**

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 → 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 → autenticità del dedicatario delle *Novelle* è controversa ma l'aneddoto ha comunque una verità storica, infatti il Bandello si spostava veramente con l'esercito della Lega e Machiavelli ne visitò davvero il campo.

L'inizio non è dei migliori in quando il Bandello si permette di mettere in ridicolo le scarse abilità militari del fautore dell'Ordinanza e autore dell'*Arte della guerra* (> antimachiavellismo bandelliano).

Tutt'altro rispetto mostra però di avere per le sue grandi qualità di performer, che Machiavelli esibisce in tutta evidenza, subito dopo pranzo.

Un «bello e facondo dicitore e molto copioso» era considerato Messer Niccolò → 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, si pala anche delle sue piacevoli novelle (a noi è arrivata solo la *Favola* di Belfagor).

Che Machiavelli possedesse un talento naturale di intrattenitore e affabulatore, emerge anche 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 quelle di Agostino Vespucci e successivamente da quelle di Ruffini, il quale diceva che le lettere del Segretario muovevano ognuno a «smascellare dalle risa»

Purtroppo le lettere di Machiavelli sono per noi in gran parte perdute, e con esse sono perduti tanti dei «motti e facezie» ma a giudicare dall'affermazione di Ruffini è possibile dire che Machiavelli era un perfetto esemplare di «uomo piacevole» → doti naturali, requisiti elettivi che tipicamente predispongono alla carriera di intrattenitore e di poeta-performer.

#### 4. *Canterini a Venezia: Niccolò Machiavelli, Giovanni Manenti, il lotto, la Mandragola e qualche altra <<composizione>>*

Un altro episodio canterino della vita di Machiavelli ha come sfondo la città di Venezia, dove venne inviato dall'Arte della Lana perché ottenga giustizia con le sue arti oratorie per alcuni mercanti fiorentini → prendiamo in considerazione due lettere, la prima è quella di Filippo de' Nerli in quanto Machiavelli se la sta prendendo comoda allora gli fa fretta.

Le «cantafavole» di Machiavelli piacevano molto ai «litterati» che intratteneva a spese altrui a Venezia → uno di questi letterati lo possiamo identificare con certezza grazie alla lettera del Nerli in cui allude a una grossa vincita al gioco del lotto da parte dell'amico.

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 Manenti** —> il cui nome ricorre frequentemente nei *Diari* di Marin Sanudo e la sua prominenza 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 case pubbliche, la gestione di quei lotti di stato fu appaltata, nell'estate del 1522, proprio al Manenti.

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» —> 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 se Machiavelli vinse il lotto a Venezia si può star certi che conobbe il Manenti e a giudicare dalla seconda lettera fu anche un'amicizia significativa —> è la lettera che nel paragrafo centrale informa il Machiavelli del grande successo della *Mandragola* la cui messinscena fu allestita per il carnevale dai mercanti della nazione fiorentina.

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».

L'autore della lettera, che è perfettamente informato dei fatti perché ha partecipato alla messinscena della commedia nel ruolo di regista-suggeritore, è un personaggio che risulta firmarsi Giovanni Manetti —> 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, una perduta commedia di *Filargio*, *Trebia et Fidel* (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'Urbino. 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 se ne progettò l'incoronazione poetica).

L'ostacolo maggiore contro questa identificazione, tuttavia, è l'incresciosa circostanza per cui il Manenti romano risulta defunto nei primissimi anni '20. Peccato, perché un trascorso di improvvisatore quasi laureato avrebbe proprio calzato a pennello al Manenti veneziano; 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.

Comunque stiano le cose per il romano, possiamo dare senza dubbio per certa è l'identificazione tra il Manenti veneziano e il Giovanni «Manetti» firmatario della lettera al Machiavelli —> la piccola differenza di desinenza pone un grosso problema —> 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, 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-*, che abbrevia la nasale *-n*. Risultato: il mittente di quella famosa lettera era proprio il nostro Giovanni Manenti, e giustamente si firmava per tale.

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 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.

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 può essere un caso, che la lettera del Manenti si apra giusto col ringraziamento a messer Niccolò per avergli spedito il «desiderato Decennale», proprio quel *Decennale* che Machiavelli e i suoi amici, si è visto, erano soliti designare come «cantafavola» —> non è soltanto al *Decennale*, alla *Mandragola* e ad altre sperate commedie machiavelliane che è interessato Manenti, perché alla fine della lettera chiede anche a Machiavelli, quasi fosse in contraccambio, l'invio di qualche altra opera ma ci sono determinati generi a cui il Manenti si mostra particolarmente interessato, vale a dire sonetti, stanze o capituli in laude di dona (produzione tipica dei canterini).

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.

## 5. La <<voce viva>> e la <<ribeca>>: poesia, musica e amici improvvisatori nelle lettere familiari

Il Manenti e l'Altissimo, o il Bientina e l'Otonaio e gli altri citati finora non furono gli unici poeti estemporanei frequentati, più o meno direttamente, da Machiavelli in vita sua.

Fra le frequentazioni più care del giovane Segretario c'è una brigata di amici tutti dediti alla poesia estemporanea. Sono amici cui egli spedisce strofe in ottava rima —> è quanto si apprende da una lettera speditagli da parte di un misterioso <<V.>>, 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.

V. nella sua lettera allude alla consuetudine di cantare e suonare la ribeca, insieme a Machiavelli le rime rime scritte da quest'ultimo —> ciò non significa che quelle rime le improvvisasse 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 Antonio di Guido, uno dei canterini più celebri all'età del Magnifico, ma anche Baccio Ugolini, che fu un celebre cantore e suonatore di lira ex tempore ma che ebbe anche una carriera politico-diplomatica molto simile a quella di Machiavelli.

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 il non ancora ricordato **Francesco Cei** —> 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 da una lettera spedita da Cei a Machiavelli —> in cui parleranno anche del <<Pulcio>>.

Raffaello Pulci fu poeta anche lui e come poeta ce ne parla un'altra lettera in cui il quartetto ricompare: quella inviata da Vespucci a Machiavelli. Non soltanto vi ritroviamo infatti «Francesco Cei nostro», ma soprattutto apprendiamo che il Pulci stava mietendo lauti allori nei giardini di mercanti e cardinali in virtù delle sue doti di poeta estemporaneo —> la scena dipinta da Vespucci non è poi tanto lontana da quella della facezia di Domenichi. L'improvvisazione poetica si conferma un passatempo di società e si conferma anche un mezzo di promozione sociale.

La musica e la poesia assolvono a questa stessa funzione anche nell'ultimo scambio epistolare —> 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 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.

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, il primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio —> non c'è qui soltanto la musica né soltanto un poeta latino, c'è anche la memorizzazione completa dei propri *auctores*, che è una delle **pratiche basilari degli improvvisatori**.

Che tutto ciò riguardi non solo Guido ma anche Niccolò, è detto a chiare lettere nella chiosa che questi aveva apposto al suo paterno consiglio —> 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, 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

il poeta fiorentino chiede alla Musa «questa mia cetra sostieni» o parla a un amico delle «dolce corde / d'una mie cetra, qual suave suona» e del suo proprio «cantar», non possa darsi che si stia riferendo a qualcosa di molto più concreto di un semplice *topos* letterario.

In altre parole, ci si chiede 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.

Le poesie di Machiavelli nascono dalla mente di un autore che la poesia è abituato a cantarla e suonarla, ed a improvvisarla.

Tenere a mente l'assoluta normalità di questa dimensione vocale e sonora può proteggerci dal rischio di prendere per finzione e convenzione tutti gli indizi di oralità dispersi nei suoi testi, e che a quei testi danno senso e ragione —> caso più emblematico: *Serenata* —> non può essere improvvisata poiché è 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

Machiavelli in persona —> la Crusca ci spiega che la «serenata» è «Il cantare, e il sonare, che fan gli amanti la notte al sereno davanti alla casa della dama».

Dunque anche la Serenata di Machiavelli, giacché si chiama così, dovrebbe essere un testo da cantare sotto la finestra di un'amata.

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». 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.

La critica machiavelliana, al contrario, ha privilegiato il secondo termine polizianesco invece del primo, 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». Lo scopo è indubitabile ma sulla forma si hanno dei dubbi —> 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.

*Serenata* —> le prime tre e le ultime quattro ottave, articolano un sistema coerente di riferimenti performativi che disegnano la tipica situazione comunicativa del canto d'amore in strada.

L'altra metà della cornice è, se possibile, perfino più esplicita: conclusa la narrazione del duplice *exemplum* ovidiano, la *Serenata* non soltanto torna a rivolgersi all'amata con un inequivocabile «Donna beata a cui si suona e canta» (XXX 1), 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, veniva raggiunto dai canti e dalla musica delle serenate.

La stessa ottava è suggellata da un ennesimo invito all'ascolto, ma nel mezzo si notano anche versi che implicano la presenza e il tipico gesto dell'amante di affacciarsi alla finestra.

Infine c'è il tipico riferimento alla porta —> elemento imprescindibile di ogni serenata che si rispetti —> La porta della penultima ottava, infatti, non è affatto l'unica di questa poesia. Viene da pensare soprattutto alla porta di Anassarete, protagonista dell'esempio negativo, da fuggire: un esempio nell'esempio già in Ovidio, cui Machiavelli aggiunge un terzo livello generando una struttura a scatole cinesi e un gioco raffinato di specchi.

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 cristallina, 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) —> Ci si domanda infatti se tale oscillazione non possa rimontare a un'alternanza tra parti da solista e parti corali nell'esecuzione delle serenate, ma secondo molte fonti andavano cantate in gruppo.

Sono poesie da cantare con gli amici, come le «stanze» da accompagnare con la «ribeca» nella lettera di «V.», e come la «serenata» che Machiavelli si offre di comporre, per aiutare Francesco Vettori a conquistare la vicina romana, la bella Costanza —> la serenata con cui Machiavelli si propone di soccorrere l'amico non è una serenata che si possa spedire, ma è una serenata da «fare» sul posto, andandoci di persona. Sono versi non solo da comporre, cioè, ma da eseguire.

Se poi Machiavelli pensasse davvero di «fare» proprio questa *Serenata* o non un'altra che confidava e pregustava di comporre, è impossibile deciderlo.

Certo, se ammettiamo – come probabilmente 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.





