

SILVIA CORELLI

La 'Historia di Ginevra degli Almieri': proposte di studio per un cantare a stampa cinquecentesco

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SILVIA CORELLI

La 'Historia di Ginevra degli Almeri': proposte di studio per un cantare a stampa cinquecentesco

Il cantare è un genere narrativo in ottava rima che veicola le narrazioni più varie sulle piazze italiane dal Tre al Cinquecento. Tali narrazioni sono prodotti di un basso artigianato, solo in alcuni casi risultati di un discreto valore estetico. La tradizione del cantare è fortemente rielaborativa. Questi gli assunti con cui il genere canterino è universalmente noto e che lo studioso deve approcciare e superare. Il cantare 'Historia di Ginevra degli Almeri' è trasmesso da stampe polari a partire dal primo Cinquecento, si riversa nelle piazze fino al Seicento inoltrato per attraversare i secoli, in svariate forme, fino ai giorni nostri. Integrando quegli studi che, uscendo dai tracciati della filologia e della storia della letteratura tradizionali, si avvicinano alle poliedriche facce del genere e alle problematiche che gli sono proprie, intendo restituire una visione globale della storia della Almeri, focalizzando tanto sulla leggenda quanto sulla tradizione del testo canterino.

Nel 1981, al primo Convegno Internazionale sul cantare tenutosi a Montreal, Alberto Limentani avanzò un fortunato paragone che ha ben reso lo stato di trascuratezza in cui versavano i cantari al suo tempo: «il corpus dei cantari appare come un sottobosco su cui troppo incombono gli alberi d'alto fusto: sia all'inizio (Boccaccio) sia in arrivo (Boiardo, Pulci, Ariosto, etc...)».¹

Considerato, di fatto, un genere secondario, prodotto di una letteratura non ufficiale, e relegato ancora, secondo l'antica dicotomia crociana,² a poesia popolare, il cantare presentava – e in grandissima parte presenta tutt'oggi – problematiche legate tanto alla sua natura quanto ai metodi che per trattarlo gli sono stati applicati.³

Da quel primo Convegno passa un quarto di secolo, e nel 2005, a Zurigo, ha luogo un secondo Convegno Internazionale⁴ incentrato sul cantare e sul rapporto del genere con il folklore e la folkloristica. Il tema prescelto testimonia già lo straordinario progresso fatto dalla critica in materia di cantari. Si assiste infatti a un'interessante e stimolante apertura del dibattito verso un approccio interdisciplinare, approccio fondamentale nonché unico mezzo capace di illuminare le poliedriche facce dell'affascinante mondo canterino.

Negli anni che precedono il primo Convegno, e in occasione di questo secondo, due studi in particolare mi interessa citare: quello di Domenico De Robertis e quello di Carlo Donà, che proprio a Zurigo ha toccato i delicati fili di quell'indagine nota come critica delle fonti.

Il nome di Domenico De Robertis è certo ben noto a chi si occupa di cantari. Il suo contributo diventa citazione imprescindibile per ogni studioso che, dopo le sue prescrizioni, si è avvicinato al genere. Intervenedo

¹ A. LIMENTANI, *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, in M. PICONE-M. BENDINELLI PREDELLI (a cura di) *I cantari. Struttura e tradizione*, Atti del Convegno Internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1984, 49-74. Limentani metteva a confronto gli studi italiani sull'origine dell'ottava rima con quelli più fruttuosi, di matrice francese, sulla lassa epica. Il paragone botanico è servito alla critica successiva per indicare, in generale, l'insufficiente attenzione dedicata al mondo canterino e la subalternità del genere rispetto a una letteratura ufficiale.

² Armando Balduino ha giustamente aperto la strada a un appianamento della divergenza che si creava non solo fra le concezioni di poesia d'arte e poesia di popolo, ma anche fra l'interesse degli studiosi per uno e per l'altro polo dell'asse estetico. Riteneva, infatti, che una storia della letteratura, con pretese di completezza, dovesse abbracciare l'intera produzione scrittoria, artistica o meno, così come ogni altro tipo di testimonianza. Balduino concede in particolare ai cantari un ampio spazio della sua trattazione. Mi riferisco ad A. BALDUINO, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, L. S. Olschki, 1984.

³ Sono numerosi i tentativi di definire il genere. Si ricordi ad esempio il prezioso contributo di M. C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1988 dove la studiosa presenta un'indagine sincronica il cui oggetto è la forma del cantare. Da questo studio e dai contributi che costellano la galassia canterina, il cantare è generalmente definito come un componimento in ottava rima (imprescindibile dal metro), di lunghezza modesta, veicolo di narrazioni elementari che si costruiscono attraverso strategie formulari, composto per dilettere in principio il pubblico di piazza e passato poi alle sale comunali e signorili, dove erano canterini professionisti e stipendiati a recitare le ottave al cospetto di un pubblico più raffinato. Argomenti dei cantari sono i più vari, dalla materia classica a quella storiografica, cavalleresca, religiosa e novellistica. Sono testi mobili, definiti spesso secondo un assioma che li considera a metà strada fra oralità e scrittura, e circolanti troppo spesso come componimenti anonimi. Data questa rapida spiegazione, si può bene intendere come sia complesso e controproducente un approccio ortodosso, tanto filologico quanto esegetico, al cantare. Si vedano per i riferimenti: F. A. UGOLINI, *I cantari di argomento classico*, Firenze, L. S. Olschki, 1933; A. BALDUINO (a cura di), *Cantari del Trecento*, Milano, Marzorati, 1970; M. VILLORESI, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno, 2005.

⁴ M. PICONE-L. RUBINI (a cura di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005 Firenze, L. S. Olschki, 2007.

in sede di convegno, De Robertis⁵ considerava la tendenza, assai diffusa, a retrodatare il cantare e la difficoltà (se non impossibilità) di pensare a un'edizione critica ortodossa – cioè lachmanniana – per restituirne il testo. Pensando all'antichità della storia trasmessa e a quegli indizi contestuali che permettevano di presupporre almeno un antigrafo a monte del testo sopravvissuto, i testi dei cantari sono stati costantemente, e scorrettamente, retrodatati. Se per una tradizione letteraria è certo possibile applicare un tale ragionamento ecdotico, e pervenire a tali conclusioni, per il cantare il discorso si fa molto più tortuoso e delicato. Il cantare ha una tradizione attiva, fortemente rielaborativa, e solo in pochissimi casi – quelli in cui il testo è vergato dalla mano di un autore riconosciuto e stimato –⁶ si rispetta l'autorialità del canterino. Questo porta De Robertis a un'arguta conclusione: l'antigrafo a monte potrebbe essere un testo ben diverso da quello conservato, rielaborato, e non sarà mai possibile determinare con certezza i mutamenti e la natura delle interpolazioni. La soluzione da lui avanzata, per ovviare all'insormontabile problema, era quella di considerare il cantare antico quanto il più antico testimone che ne trasmette il testo, lasciando da parte le ipotesi sull'esistenza di testi precedenti. Da ciò derivava poi la sua proposta quanto agli approcci sulla tradizione del cantare. La difficoltà di stabilire rapporti genealogici fra i testimoni rende infatti più interessante e fruttuoso lo studio della tradizione, che va a sostituirsi all'edizione critica tradizionale. Nella sua trattazione non manca un accenno alla stabilizzazione del cantare nel momento del suo passaggio in tipografia. La tradizione rielaborativa diventa infatti antieconomica per l'editore, e assai più facile era ricomporre sotto il torchio il testo di un manoscritto e di un'edizione precedenti, creandosi così una filiazione certo più diretta e coerente fra un esemplare e l'altro.

Un'ottima risposta a De Robertis si ritrova nelle edizioni moderne dei testi canterini, e penso in particolare al lavoro di Attilio Motta e William Robins,⁷ che propongono un'ottima edizione 'dialogica' della *Reina d'Oriente* di Antonio Pucci, ma anche al lavoro di Pietro Galbiati⁸ sui *Cantari di Camilla* di Pietro Canterino da Siena.

Tralasciando la questione dell'edizione dei testi, vorrei fare ora riferimento al secondo studio cui accennavo sopra, quello di Carlo Donà. Al Convegno di Zurigo, Donà presentava un suo intervento dall'eloquente titolo di *Cantari, fiabe e filologi*.⁹ La polemica, in questo caso, era rivolta ai metodi utilizzati per lo studio delle fonti dei cantari che, assecondando la tendenza dei filologi a considerare esclusivamente testi scritti, portava a risultati grossolani. L'esempio più congeniale è quello che riguarda le fonti dei cantari del *Bel Gherardino*, della *Ponzela Gaia* e del *Liombruno* generalmente fatti risalire, secondo un postulato che risale ad Ezio Levi,¹⁰ al *lais* di *Lanval* di Maria di Francia, considerato esplicitamente la fonte dei cantari sopra menzionati. Del testo anglonormanno non c'è traccia in Italia all'altezza cronologica che interessa i cantari, tantomeno è possibile rintracciare un qualche indizio testuale che permetta di collegare i testi canterini al precedente d'Oltralpe. Donà fa notare come sia un'inutile forzatura avvicinare in questo modo i testi. Più facile sarebbe ammettere che tutti i prodotti in questione condividono una discendenza, per via poligenetica, dal motivo fiabesco AT 400-401,¹¹ *La ricerca della moglie perduta*. Con questo studio la critica delle fonti applicata ai cantari si apre alla folkloristica, e viene

⁵ D. DE ROBERTIS, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Atti del Convegno di studi di Bologna, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, 119-38.

⁶ Le tradizioni dei cantari di Antonio Pucci, di Pietro Canterino da Siena, di Antonio di Guido e altri di tale calibro, sono in effetti più coerenti ma non prive di ostacoli. La necessità di adattare il testo a un pubblico sempre diverso e pretenzioso costringe infatti il canterino a continui aggiustamenti, talvolta facili da localizzare, altre impossibili.

⁷ A. MOTTA-W. ROBINS (a cura di), *Cantari della Reina d'Oriente* di Antonio Pucci, edizioni critiche a cura di Attilio Motta e William Robins, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2007.

⁸ R. GALBIATI (a cura di), *Cantare di Camilla* di Pietro Canterino da Siena, storia della tradizione e testi, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2015.

⁹ C. DONÀ, *Cantari, fiabe e filologi*, in *Il Cantare italiano...*, 147-170.

¹⁰ E. LEVI (a cura di), *Fiore di leggende. Cantari antichi editi e ordinati da Ezio Levi*, Bari, Laterza, 1914

¹¹ A.A. AARNE-S. THOMPSON, *The types of the folktale. A classification and bibliography*. Anti Aarnes's Verzeichnis der Marchentypen, translated and enlarged by Stith Thompson, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1981. Carlo Donà ha dedicato allo stesso motivo un altro interessante studio sul cantare della Ponzela Gaia in C. DONÀ, *La Ponzela Gaia e le forme di AT 401* in L. MORBIATO, (a cura di), *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*. Convegno internazionale di studi sulla narrazione popolare, Padova 1-2 aprile 2004, Firenze, L.S. Olschki, 2006.

finalmente preso in reale considerazione il contesto popolare entro il quale si colloca il cantare, da sempre ribadito ma sorvolato come dato di fatto impossibile da indagare a fondo.

Negli ultimi anni, in tempi recentissimi, sono poi gli studi di Luca Degl'Innocenti a interessarmi particolarmente e a progredire sul tracciato popolare cui si accennava sopra. Lo studioso si è occupato, e si occupa tutt'oggi, di quel fattore sfuggente ma determinante nella poesia canterina – e Rinascimentale – che è l'oralità. Degl'Innocenti¹² presenta una monografia il cui oggetto sono i *Reali* dell'Altissimo, pseudonimo di Cristoforo Fiorentino, canterino che godette di un successo straordinario e che traspose in un ciclo di cantari il Primo libro dei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino. L'intera fortuna tipografica del testo si basa sulla prima edizione veneziana, per i tipi di Nicolini, del 1534. Il tipografo non operava che su commissione, e su commessa furono stampati i *Reali* dell'Altissimo, con un'avvertenza ai lettori voluta da Giovanni Manenti, il committente. Dalle righe di questo, si evince che le carte in suo possesso, portate in tipografia, provengono dalla 'viva voce' dell'Altissimo, sono cioè cantari trascritti in diretta dal pubblico, ammiratore affezionato di Cristoforo Fiorentino. Lo studio accurato sul testo condotto da Degl'Innocenti permette di escludere l'ipotesi di un espediente di mercato dietro la dichiarazione del Manenti, che va quindi preso in parola. Il caso è più unico che raro, e si presenta come un punto di osservazione privilegiato per l'analisi dell'oralità nei cantari e della ricaduta che i processi esecutivi ebbero sul testo scritto. Si capisce cioè come passi incerti del testo, e palesi errori, siano effettivamente delle sviste sopraggiunte durante l'ascolto, si pensi all'interpretazione di velari o dentali sorde per sonore, ad assimilazioni progressive che modificano significativamente la lezione al momento del passaggio allo scritto. La componente orale diventa così un dato assai rilevante nella restituzione del testo.

La ricerca che qui presento s'inserisce nel contesto delineato sopra, ed è certo debitrice ai risultati raggiunti dagli studi citati. Ogni risultato si è concentrato su un singolo aspetto o problematica relativa al genere cantare, ed è necessario integrare le conclusioni per presentare uno studio d'insieme atto a definire la leggenda della Almiere in ogni suo aspetto, restituendone insieme al testo la storia globale. Penso cioè che non sia sufficiente focalizzarsi su uno o sull'altro aspetto, ragionare cioè sulle fonti, o sulla diffusione e sul successo antropologico di un motivo e della narrazione lasciando in secondo piano il testo, così come non ha utilità restituire un testo senza seguirne i mutamenti, gestiti da fenomeni esterni.

Il cantare *Historia di Ginevra degli Almiere* è anonimo e trasmesso solo da stampe cinquecentesche. È un caso diverso rispetto a quelli recentemente trattati dagli editori. Come si è constatato sopra, infatti, le edizioni moderne che propongono edizioni 'dialogiche' o studi della tradizione sono incentrate su cantari autoriali, mentre – lo aggiungo ora – i cantari anonimi continuano a essere oggetto di edizioni che restituiscono la lezione di un testimone di base, in genere il più antico, con integrazioni sporadiche emendate con i testimoni scelti in fase di *recensio*.

Quanto propongo non è la restituzione del testo antico, tantomeno di un utopistico 'originale', ma di quel testo che più si avvicina a quella che è stata la rappresentazione della storia di Ginevra degli Almiere nelle piazze italiane (e in special modo fiorentine) nel corso del Cinquecento e del Seicento.¹³ La storia della tradizione ci concentrerà sugli interventi che modificano un testo orale nel momento del suo passaggio in tipografia, seguendo i meccanismi di quello che è stato più volte definito come processo di letterarizzazione del genere. Le operazioni cui è soggetto il libro a stampa, di cui bene ci informa la bibliografia testuale, permettono di seguire, non senza difficoltà, il movimento del cantare. A questo, come anticipato, è necessario aggiungere uno studio in chiave antropologica e storico-interpretativa, che analizzi i motivi del successo del cantare e le ragioni della sua diffusione.

¹² L. DEGL'INNOCENTI, *I Reali dell'Altissimo. Un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2008; ma si veda anche L. DEGL'INNOCENTI, *Al suon di questa cetra, Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Società Editrice Fiorentina and Luca Degl'Innocenti, Firenze, 2016 e, W. J. ONG, *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola*, Bologna, Il Mulino, 2010.

¹³ Anche questo è un dato 'nuovo' cioè non considerato in precedenza ma messo in luce da Degl'Innocenti: il cantare circolava ancora come testo recitato in piazza nel Seicento.

Prima di procedere è necessario presentare il testo e le problematiche di base che dal primo avvicinamento alle ottave si sono palesate.

A occuparsi della *Historia di Ginevra degli Almieri* è stato per primo Alessandro d'Ancona,¹⁴ che ne riedita il testo nel 1863 riproducendo le lezioni delle antiche stampe fiorentine del fondo Palatino e Magliabechiano della Biblioteca Nazionale di Firenze. Come di consueto per le edizioni ottocentesche, non è possibile seguire un apparato, tantomeno i criteri di edizione adottati dallo studioso, ma l'opera resta un prodotto assai valido per aver chiare le problematiche legate al testo. D'Ancona fornisce infatti una prolissa introduzione al cantare in cui a emergere sono in particolare due dati. L'autore del cantare è riconosciuto in Agostino Velletti, canterino fiorentino vissuto a Firenze nella seconda metà del Quattrocento; la storia di Ginevra degli Almieri è stata considerata fatto realmente accaduto ad esempio da Leopoldo Del Migliore e Domenico Maria Manni, che ritenevano di aver rintracciato non solo le vie percorse in Firenze dalla protagonista ma anche, sul vecchio campanile di Santa Reparata (oggi Santa Maria del Fiore), le iniziali G.A., e cioè la sepoltura di Ginevra. Su questo già D'Ancona si dichiarava scettico, e si è potuta trovare effettiva conferma nel corso della ricerca che qui presento; esporrò in seguito le dovute conclusioni.

Leggiamo poi in Pio Rajna,¹⁵ in un suo contributo del 1902, il nome di Ginevra degli Almieri fra gli altri esempi riportati nella sua argomentazione sulle 'questioni d'amore' del *Filocolo*. In questa sede si mette a confronto il motivo portante della narrazione canterina con quello di una nota novella decameroniana, quella di Messer Gentile de Carisendi (*Dec. X, IV*).

Ancora, troviamo Ginevra degli Almieri in uno studio comparatistico che si riallaccia tematicamente all'appena citato contributo del Rajna, il lavoro di Henri Hauvette¹⁶ sul motivo letterario della *morte vivante* ripreso poi da Angelo Romano.¹⁷

Infine il cantare è inserito nella raccolta *Cantari Novellistici dal Tre al Cinquecento* curata da Elisabetta Benucci, Roberta Manetti e Franco Zabagli.¹⁸ Anche qui, come accennavo, il cantare anonimo è riprodotto sul solo testo della stampa popolare della Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel (l'esemplare è della prima metà del Cinquecento), e nulla si aggiunge allo studio del cantare o della sua tradizione.

Questo il successo – lo scarsissimo successo – del cantare presso l'erudizione e la critica antiche e moderne. Più appariscente è il successo di Ginevra degli Almieri presso il pubblico profano. Ho reperito in fase di *recensio* ventitré testimoni del cantare di Ginevra degli Almieri, collocabili in ben ventidue edizioni differenti¹⁹ stampate fra i primi anni del Cinquecento e la seconda metà del Seicento. Da questo momento il cantare scompare apparentemente dalla scena per un secolo ma il testo ricompare, come poemetto, nel 1790 e in numerose ristampe Ottocentesche. Si tratta di un'opera ormai diversa – anche se non trascurabile in fase di *collatio* – che non può essere a nessun titolo definita 'cantare'; la leggenda non è più destinata al pubblico di piazza ma ad un ambiente di lettori borghesi e bibliofili, anche se il testo, fatta eccezione per i necessari ammodernamenti linguistici e grafici, resta quello offerto dall'ottava canterina.

La fortuna non è testimoniata solo dalle riedizioni del cantare ma anche dal parallelo successo della storia, slegata dall'ottava rima che l'aveva veicolata e messa per prima in circolazione. La leggenda di Ginevra degli

¹⁴ A. D'ANCONA, *La Historia di Ginevra degli Almieri riprodotta sulle antiche stampe*, Pisa, Fratelli Nistri, 1863.

¹⁵ P. RAJNA, *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo di Boccaccio*, «Romania», XXXI (1902), numéro 121, 28-81.

¹⁶ H. HAUVETTE, *La morte vivante, etude de litteratures comparees*, Paris, Bovin, 1933.

¹⁷ A. ROMANO, *Le storie di Romeo e Giulietta*, Roma, Salerno, 1993. Romano si concentra su casi della letteratura italiana a differenza di Hauvette che abbraccia più letterature europee.

¹⁸ E. BENUCCI-R. MANETTI-F. ZABAGLI (a cura di), *Cantari Novellistici dal Tre al Cinquecento*, con un'introduzione di D. De Robertis, Roma, Salerno, 2002.

¹⁹ L'analisi bibliografica ha permesso di accomunare solo due degli esemplari sopravvissuti, inserendoli non solo nella stessa edizione ma nella stessa impressione. I due esemplari sono le stampe popolari conservate oggi presso la Biblioteca Colombina di Siviglia e nella British Library di Londra per cui si vedano rispettivamente K. WAGNER-M. CARRERA (a cura di), *Catalogo dei libri a stampa in lingua italiana della Biblioteca Colombina di Siviglia. Catalogo de los impresos en lengua italiana de la Biblioteca Colombina de Sevilla*, Modena, Panini, 1991 e lo *Short-title catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Library*. Supplement British Library. Il resto dei testimoni è da collocare necessariamente in edizioni o impressioni diverse e molti di questi non compaiono nei cataloghi storici digitalizzati.

Almieri passa infatti al teatro, al melodramma, al romanzo, al cinema e ancora oggi fa parte del folklore fiorentino. Scavalca inoltre i confini nazionali e circola nei teatri parigini, in quelli londinesi, ed è oggetto anche di un incompiuto poemetto di Shelley.²⁰

Torniamo indietro, sorvolando sul successo che l'Almieri ha riscontrato per mezzo millennio. Ho parlato più volte di anonimato del cantare mentre sopra si è visto che D'Ancona attribuiva al testo la paternità di Agostino Velletti. Il nome compare stampato sul frontespizio delle edizioni medio-seicentesche, prima di questo momento il testo circola con frontespizi anonimi, e nessun indizio testuale può far pensare che esista una redazione *antiquiores* autoriale, parallela a quelle anonime e ripresa nel Seicento. Allo stesso modo non è possibile pensare che siano le redazioni più antiche ad avere ommesso il nome dell'autore, cosa assai più improbabile della teoria per cui fu invece un cliente della tipografia ad appropriarsi della paternità dell'opera.²¹ Credo sia questa la conclusione più logica da trarre: il cantare circolò anonimo fino al Diciassettesimo secolo quando un nuovo esecutore, complici le strategie del mercato editoriale, aggiunse il suo nome al testo.

Da qui in poi è opportuno avere presente la trama del cantare.

Siamo negli anni 1396-1400. Ginevra degli Almieri (o Amieri),²² cittadina fiorentina, è richiesta in sposa da Antonio Rondinelli a cui però il padre la nega, auspicando per sua figlia un matrimonio più vantaggioso. Ginevra convola quindi a nozze con Francesco Agolanti, e i due vivono stabilmente insieme fino alla pestilenza del 1400 quando la ragazza si ammala di peste e, creduta morta, viene immediatamente seppellita in Santa Reparata. Trascorse due ore dalla sepoltura, Ginevra riprende coscienza, si accorge del suo tragico destino e, messe da parte la paura e la debolezza, riesce ad uscire dalla tomba buttando giù la lapide, non ancora sigillata. Si reca prima dal marito, poi dalla madre, e ancora dallo zio, ma tutti la credono un fantasma e la scacciano. Disperata, Ginevra viene però a ricordarsi del vecchio innamorato, Antonio Rondinelli e cerca in lui l'ultimo riparo. Antonio l'accoglie in casa, la rimette in sesto e la sposa ma quando la donna ritorna, ristorata, per le strade di Firenze, viene riconosciuta dalla madre e da Francesco che la denuncia al vicario del vescovo pretendendo che Ginevra torni a casa con lui. Ginevra gestisce da sola l'intera faccenda: non lascia a Francesco nessuna via per difendersi e davanti al tribunale è la donna a ottenere l'annullamento del matrimonio e a pervenire al suo lieto fine con Antonio.

Un dubbio sulla veridicità storica della vicenda è lecito se si guarda ai nomi dei protagonisti, all'epidemia di peste del 1400, agli indizi forniti da Del Migliore e dal Manni, e se si tiene conto, infine, della circolazione di cantari cronachistici che garantiscono l'accesso della storia locale nell'ottava canterina. Non è possibile, certo, liquidare il fatto come non reale in virtù della sua eccezionalità. Si è ritenuto quindi opportuno indagare sull'unico dato che avrebbe potuto fornire una controprova e una testimonianza indiretta della vicenda, e cioè sulle cause

²⁰ G. GIANNINI, *Ginevra degli Almieri*, «Rassegna Nazionale», 1917, fasc. 1 giugno e 1 luglio. Nel suo intervento Giannini offre un prezioso elenco di spettacoli melodrammatici, teatrali e testi poetici che su Ginevra degli Almieri sono stati prodotti e rappresentati in Italia e in Europa nel corso del Sette-Ottocento. Lo stesso è autore di G. GIANNINI (a cura di), *La poesia popolare a stampa nel sec. 19*, con una prefazione di L. Sorrento, O. N. D. Comitato nazionale italiano per le arti popolari, Udine, Ist. Delle Ed. Accademiche, 1938.

²¹ Gli studiosi del libro antico, e di bibliografia testuale, confermano che questa era pratica assai diffusa. Aggiungere il nome di un autore al frontespizio di un testo faceva parte delle strategie editoriali con cui l'editore o il tipografo ricercano il successo dell'opera, e quindi la vendita dell'oggetto libro; allo stesso scopo si modificava e falsificava la data di riedizione di un testo per mettere il compratore davanti un prodotto apparentemente nuovo. Tutto ciò è ovviamente molto più semplice per testi come i cantari, stampati da piccole tipografie e generalmente rivendicati da nessuno. Gli studi presi a riferimento sono in particolare C. FAHY, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988; L. BALDACCHINI, *Il libro antico*, Roma, NIS, 1989; P. STOPPELLI (a cura di), *Filologia dei testi a stampa*, Cagliari, CUEC, 2008; B. RICHARDSON, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004; A. SORELLA, *L'autore sotto il torchio, Saggi di tipofilologia*, Pescara, Libreria dell'Università, 2004.

²² Il nome della famiglia degli Amieri compare fra le famiglie fiorentine di Primo Cerchio e numerose sono le tracce del passaggio e del prestigio della famiglia in Firenze, come ad esempio l'antica Torre degli Amieri, demolita nel secolo scorso. Allo stesso modo, i nomi degli altri protagonisti corrispondono ai cognomi di prestigiose famiglie fiorentine.

matrimoniali fiorentine. È possibile indagarne la storia grazie ai fondamentali studi in materia editi da Daniela Lombardi.²³

Veniamo a sapere che per il 1396-1400 non è conservata alcuna traccia o testimonianza di processi matrimoniali, ma quanto riportato dai dati d'archivio dei tribunali di fine Quattrocento, e dal Cinquecento in poi, permette di trarre conclusioni incoraggianti che vanno a giustificare anche lo straordinario successo dell'opera. Quanto riguardava la natura del matrimonio è riflessione demandata dall'anno Mille alla Chiesa.²⁴ Il matrimonio, secondo i dettami ecclesiastici, doveva essere monogamico, il giuramento (articolato in due distinti momenti, la promessa *per verba de futuro* e l'effettivo patto coniugale *per verba de praesenti*) doveva essere pronunciato in *facie ecclesiae* e essere pubblicizzato davanti l'autorità ecclesiastica che si impegnava ad evitare casi di incesto, principalmente per fini economici, evitando cioè che una sola famiglia si espandesse territorialmente arrivando a minacciare gli equilibri politici. La giurisdizione sul matrimonio è affidata agli statuti cittadini cui si affiancava solo secondariamente il diritto canonico. È solo con il Concilio di Trento, e in particolare con il Decreto Tametsi, emanato l'11 novembre del 1563, che la Chiesa si appropria interamente di quanto perteneva la giurisdizione dei processi matrimoniali, non senza polemiche. Apprendo una parentesi, se guardiamo alla tradizione del cantare della Almieri, vediamo che il picco della produzione delle stampe popolari si tocca proprio a ridosso degli anni del concilio tridentino. Più del motivo della sepoltura è, in questi anni, il momento del processo a far leva sul pubblico e sull'opinione pubblica. Tornando al tribunale matrimoniale, a prescindere dalle lotte di potere nel microcosmo comunale, certamente non era possibile annullare un matrimonio in virtù di una sepoltura errata e precoce, e certamente nessun vescovo avrebbe sancito una tale conclusione al fatto. Annullamenti per bigamia, o per stravaganti casi di concubinato, erano concessi esclusivamente nelle situazioni in cui il matrimonio non era stato consumato, per un comprovato incesto o nel caso di un abbandono prolungato del tetto coniugale da parte del marito. Credo si possa chiudere, con tale controprova, la dibattuta questione circa la realtà storica dietro la leggenda.

È assai più facile riscontrare un parallelo storiografico nel caso della sepoltura precoce. Non si tratta, infatti, solo di un motivo letterario e man forte arriva dalla trattatistica settecentesca. Nelle *Relazioni del contagio stato in Firenze*, edito a Firenze per i tipi di Jacopo Guiducci e Santi Franchi nel 1714 è riportato finanche il caso della 'moria dei Bianchi', quella del millequattrocento appunto. Casi di sepolture precoci, ed errate, erano più che diffuse ai tempi della pestilenza. Provocando il morbo un grave stato di debolezza e febbri tanto alte da far tramortire la vittima, si procedeva rapidamente con la sepoltura per evitare di mantenere troppo a lungo il presunto cadavere a contatto con i parenti e con il vicinato esposto al contagio.

A partire da quello che le testimonianze confermano come dato reale, la *vox populi* ha probabilmente lavorato sul fatto di cronaca, attratto verso un motivo narrativo che ne ha veicolato la diffusione e la fortuna. Un percorso circolare quindi, dalla piazza alla piazza.

È questo l'unico modo in cui si può lecitamente parlare di materiali preesistenti la narrazione canterina. Non è stata rintracciata alcuna prova della circolazione della leggenda di Ginevra degli Almieri prima dell'attestazione che ne abbiamo nella stampa Trivulziana, l'esemplare H 501 impresso, secondo i cataloghi, nei primi anni del Cinquecento, senza luogo, editore e data. La leggenda fiorentina si pone anzi, con questo esemplare, fra le prime attestazioni moderne, sulla scena italiana ed europea, del motivo della sepolta viva. Come anticipato sopra, furono Pio Rajna e Henri Hauvette a inserire la *Historia di Ginevra degli Almieri* fra le fiabe, le novelle e i romanzi

²³ Mi riferisco in particolare a D. LOMBARDI, *Matrimoni di antico regime*, Bologna, Il mulino, 2001 e D. LOMBARDI, *Storia del matrimonio dal Medioevo a oggi*, Bologna, Il mulino, 2008. Si forniscono i risultati di una ricerca d'archivio di grandissimo spessore e prodotto certamente di un attento e duro lavoro. È possibile avere a prova di tutti quei piccoli passaggi che caratterizzavano il lungo rituale del matrimonio pretridentino, trovando debita conferma in quanto è esposto dal canterino nel testo della *Historia*.

²⁴ È con la Riforma Gregoriana che la Chiesa inizia a imporre la propria competenza in materia di matrimoni, ed è in particolare il *Concordia discordantium canonum* di Graziano che dà inizio al diritto canonico. Si diffondono in seguito tribunali ecclesiastici ma la giurisdizione della Chiesa è sempre accompagnata da quella laica, e in particolare è demandata agli statuti cittadini che cambiano da comune a comune.

che sviluppano il motivo della sepolta viva. Il motivo novellistico a cui la narrazione corrisponde sarebbe TR 37²⁵ fra cui è annoverata, infatti, anche la novella Quarta della Decima giornata del *Decameron*, quella di Messer Gentile de Carisendi. A parer mio la leggenda della Almieri costituirebbe in realtà un sottogruppo, come unico rappresentante, fino a prova contraria, del motivo T37. A differenza delle altre protagoniste, le cui storie vengono distinte dai folkloristi in base alle tipologie di morte (apparente o indotta) Ginevra degli Almieri andrebbe distinta secondo la tipologia della resurrezione. È l'unica fra le protagoniste fino ad ora incontrate nel corso della ricerca, a svegliarsi da sola e a salvarsi da sola. Il resto della tradizione narrativa ci mette davanti a fatti in cui l'amante della donna – nel nostro caso il ruolo sarebbe stato facilmente ricoperto da Antonio – si reca sulla tomba dell'amata per un ultimo saluto, spesso anche licenzioso come nel caso di Carisendi che si accorge del tremendo errore condotto dai parenti di Catalina quando, toccandole i seni, le sente battere il cuore. L'uscita dal sepolcro, e la regia incontrastata del proprio destino, permette a Ginevra di essere riconosciuta come una piccola eroina locale e certo è un fattore che, unito all'attualità della vicenda sopra chiarita, va ad incrementarne i motivi del successo. In realtà, a partire dalla sepoltura e dalla forte funzione diegetica di Ginevra, credo che a determinarne la fortuna, oltre il contesto del periodo tridentino, sia stata un'incomprensione. Fuori dal cantare Ginevra degli Almieri e Antonio Rondinelli sono protagonisti di drammi che troppo avvicinano i due fiorentini a Romeo e Giulietta, verso cui il successo della tragedia shakespeariana deve averli attratti. Gli Almieri e gli Agolanti sono spesso rappresentati come famiglie nemiche, causa vecchi rancori ereditati delle lotte intestine della rivolta dei Ciompi. I due si innamorano in tenerissima età ma Francesco interviene, per questioni – anche lui come il padre – meramente economiche. La morte apparente, non simulata come quella shakespeariana, ma sempre indotta come vuole il cantare, diviene il motivo di ricongiungimento fra due amanti perduti e disperati, quando dalle ottave è bene evidente che l'amore di Antonio non fu ricambiato da Ginevra.

Passerò, per concludere, al dato testuale.

La fase di *recensio* non è stata ancora terminata, essendosi aggiunti in tempi recentissimi altri due esemplari, anche questi svincolati da ogni edizione precedentemente rintracciata e fortunatamente rintracciati fra gli antichi cataloghi cartacei delle biblioteche Riccardiana e Moreniana di Firenze, entrambi sconosciuti alla bibliografia. Gli esempi che sarebbe stato opportuno riportare in questa sede potrebbero non rivelarsi veritieri, ma fra i *loci critici* rintracciati un dato determinante permette comunque di separare indiscutibilmente due rami della tradizione. L'esempio è interessante e mostra la grande portata della componente orale del testo. Il passo in questione si rintraccia nel momento in cui Ginevra, per uscire dal sepolcro, trova la lapide ancora fresca. Non essendo ancora inverno, il collante non è ancora secco e la donna riesce con più facilità a buttar giù la pietra.

Gli esemplari Trivulziano H 250 (A) quelli della Biblioteca Colombina di Siviglia e della British Library di Londra (B) e un secondo esemplare Trivulziano H 199 (C) leggono *che fu d'Ottobre intorno alla vernata* 25,8 contro i restanti testimoni della tradizione che leggono *che fu lettore intorno alla vernata* 25,8.

Pensando ai sopra menzionati studi a riguardo di Luca Degl'Innocenti, credo sia logico pensare che la lezione con *Ottobre* sia quella da riferirsi ad una recitazione su piazza. A partire da una versione forse manoscritta, forse già a stampa, il secondo ramo della tradizione ha letto e seguito *Ottobre*, entrato certo in tipografia come testimoniano le edizioni seicentesche che ancora ne conservano la lezione. È certo inverosimile pensare invece che la lezione *lettore* sia potuta scendere in piazza. Si viene così a creare una valida prova, col sostegno degli studi sull'oralità, per la scelta del testimone che fu verosimilmente a contatto con la piazza prima che col torchio; l'oralità indirizza le scelte dell'editore critico e ogni fattore si integra per concorrere alla corretta collocazione e interpretazione storico-filologica del cantare.

²⁵ S. THOMPSON, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Revised and enlarged edition, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958. L'indice dei motivi novellistici si va ad aggiungere ai repertori che la folkloristica ha a disposizione insieme al già citato repertorio Aarne-Thompson, a R. APRILE, *Indice delle fiabe popolari italiane di magia*, Firenze, L. S. Olschki, 2000 e agli altri repertori ottocenteschi menzionati nel lavoro del già citato Giannini su Ginevra degli Almieri.