

l. letteratura italiana
libro aperto

Avvertenza

La presente opera, dal titolo “La poesia comico-realistica”, fa parte del progetto *Libro Aperto*, il primo manuale scolastico di letteratura italiana realizzato e distribuito su Internet, in corso di pubblicazione sul sito di Scuola OnLine (<http://www.pubblicascuola.it>).

L’opera, oltre a un essenziale profilo storico-letterario sulla poesia comico-realistica contiene:

☰ 12 testi letterari, completi di note, di Rustico Filippi, Cecco Angiolieri, Folgòre da San Gimignano, Cenne dalla Chitarra, Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti;

👁 le analisi dei suddetti testi.

Nelle note e nelle analisi sono presenti rimandi ad altre opere facenti parte di *Libro Aperto*.

I richiami che suggeriscono la semplice consultazione del testo letterario sono contrassegnati da un simbolo come [O ☰A1].

I richiami che suggeriscono, oltre alla consultazione del testo, anche quella delle note e delle analisi sono contrassegnati da un simbolo come [O 👁A1].

Alcune parti del testo sono in colore verde. L’uso del colore non ha funzione decorativa, ma è stato studiato per migliorare la leggibilità del testo. In caso di stampa in bianco e nero o di distribuzione in fotocopia, tali parti risulteranno stampate in grigio e saranno quindi distinguibili da quelle stampate in nero.

Per le note a piè di pagina si sono adottati i seguenti criteri:

- la parafrasi del testo è *in corsivo*;
- eventuali parole difficili sono trascritte, immediatamente dopo la loro spiegazione, in **grassetto sottolineato**.
- le altre parti della nota (commenti, approfondimenti ecc.) sono in tondo.

I margini delle pagine pari sono diversi da quelli delle pagine dispari; ciò rende possibile la stampa fronte-retro (nonché la rilegatura) dei fascicoli.

Poiché il cantiere di Scuola OnLine è sempre aperto, saranno pubblicati frequenti aggiornamenti dell’opera. Per esserne informati, vi consigliamo di iscrivervi alla newsletter di Scuola OnLine spedendo un messaggio all’indirizzo info@pubblicascuola.it.

Il lavoro fin qui svolto, ovviamente, presenta notevoli margini di miglioramento. Saremmo grati ai colleghi se volessero esaminare con attenzione critica queste pagine e farci pervenire le loro osservazioni o le loro offerte di collaborazione.

I testi di quest’opera sono rilasciati sotto *licenza Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale-Condividi allo stesso modo* (per maggiori informazioni consultare il sito www.creativecommons.it).

Il progetto grafico, Il logo *Scuola OnLine* e il logo *Letteratura Italiana-Libro Aperto* sono protetti dal diritto d’autore e dalle leggi sulla tutela del marchio e non possono essere utilizzati.

1. Definizione di “comico”

La teoria degli stili

I medievali usavano il termine “comico” per indicare uno stile letterario non solenne, ma codificato da regole precise. Nel *De vulgari eloquentia* Dante distingue tre stili: il più alto è quello “tragico”, che deve sempre utilizzare un volgare «illustre»; al di sotto di esso c’è il “comico”, che può usare «a volte un volgare mezzano e a volte un volgare umile»; un terzo stile, quello “elegiaco”, utilizza invece soltanto il «volgare umile»¹. L’accezione con cui si usa il termine “comico” quando si parla di letteratura medievale è dunque diversa da quella attuale: è vero che, talvolta, la poesia che adotta questo stile può conseguire un effetto che anche noi chiameremmo “comicità”; ma va detto che tale caratteristica non è essenziale, e può mancare completamente nell’opera di alcuni autori.

Poesia comico-realistica, comico-giocosa, parodica

Con la definizione di “poeti comici” vengono tradizionalmente indicati alcuni rimatori, soprattutto toscani, che – in opposizione ai loro contemporanei stilnovisti – trattano argomenti quotidiani e concreti, spesso con tendenza alla parodia e alla caricatura. Molti critici parlano di poesia “comico-realistica” (sottolineando proprio la concretezza della rappresentazione); alcuni studiosi preferiscono parlare di “poesia giocosa” (per mettere in luce il tono scherzoso dei componimenti); altri ancora parlano di poesia “comico-parodica” (per evidenziare il frequente richiamo ai generi della letteratura “alta”, qui usati per descrivere una realtà vile e deforme, con effetto di stridente contrasto).

2. Il contesto storico

La realtà borghese dei comuni toscani

Nonostante la profonda diversità di temi e di linguaggio, il contesto storico-sociale da cui nasce la poesia comica è lo stesso da cui nasce lo Stilnovo. Si tratta sempre della Toscana della seconda metà del Duecento e dei primi decenni del Trecento. Primo dei comici fu il fiorentino Rustico Filippi, attivo a partire dal 1260; oltre alla Firenze di Rustico, centri di diffusione della poesia comica furono anche Siena, San Gimignano, Lucca, Arezzo. Si tratta di comuni caratterizzati da un forte dinamismo sociale, dall’affermarsi della borghesia e dal progressivo tramonto dei ceti nobiliari: una realtà messa in moto da una nuova economia, non più basata sulla rendita agraria, bensì sulla produzione di merci e sulla circolazione della moneta. Come sappiamo, i poeti stilnovisti accennano di rado al contesto storico-sociale in cui si inseriscono. Se lo fanno – come avviene nella canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* di Guido Guinizzelli [GⓂE1] – è soprattutto per sottolineare la sostanziale continuità di valori tra la “gentilezza” da loro celebrata e la “cortesia” della tradizione provenzale e siciliana. In Guinizzelli, certo, la base sociale borghese della nuova cultura è facilmente riconoscibile: senza di essa non si spiegherebbe la precisazione polemica che la nobiltà d’animo si deve alle doti naturali dell’individuo e non si trasmette per via ereditaria. Tuttavia, nella poesia stilnovistica la raffigurazione del mondo borghese rimane sempre fortemente idealizzata e restano estranee alla rappresentazione poetica le basi materiali di questa realtà. Non vi compare mai il denaro (tema assai delicato, in quanto la sua trattazione pone il problema della difficile conciliazione tra etica mercantile ed etica cristiana); e sono espunti anche gli altri aspetti concreti e naturali della realtà come il sesso, il cibo ecc.

¹ Lo stile comico sta dunque in mezzo tra la solennità del tragico e il tono dimesso dell’elegiaco; ma la terminologia non è la stessa in tutte le teorizzazioni retoriche medievali e talvolta lo stile comico è presentato come il più “basso” di tutti. Per approfondire la questione, si confrontino la teorizzazione di Goffredo di Vinsauf [GⓂA9] e quella di Dante [GⓂG33].

3. I temi della poesia “comica”

Il denaro

La poesia “comica” capovolge questi canoni e mette in primo piano proprio ciò che lo Stilnovo respingeva fuori dai confini della poesia. Nelle rime comiche il tema del denaro occupa un posto di grande rilievo. Cecco Angiolieri aspira continuamente a possederlo (nella realtà dei comuni borghesi la povertà non è più un valore evangelico come lo era per i francescani) e si dice infelice perché il padre avaro glielo nega, costringendolo alla fame. Da ciò nasce il suo risentimento contro il genitore, espresso in forme violente ed esasperate. In altri testi comici – è il caso del sonetto *Cortesia, cortesia, cortesia chiamo* di Folgòre da San Gimignano [🔗👁️F8] – il tema del denaro è trattato con approccio moralistico: la società mercantile dominata dall’avarizia viene messa sotto accusa e il poeta rimpiange i nobili costumi del tempo passato.

L’amore desublimato

Al centro della poesia comica c’è ancora, talvolta, l’amore per la donna. Ma questo tema, a differenza di quanto accadeva nello Stilnovo, non è più idealizzato; esso viene invece trattato in modo concreto e spregiudicato. Cecco lamenta esplicitamente di non potersi fornire, per mancanza di denaro, delle tre cose che più desidera, cioè «la donna, la taverna e ’l dado» [🔗👁️F4]: l’amore – ma sarebbe meglio dire il sesso – è quindi connesso con il denaro e accostato al vino e al gioco. Il capovolgimento dell’etica stilnovistica non potrebbe essere più netto.

Il capovolgimento dei valori

I “comici” utilizzano spesso l’invettiva, la caricatura, la satira feroce; esprimono istinti di ribellione e contestano i valori fondanti della società (la famiglia, la Chiesa). Ma questa ribellione non ha nulla di rivoluzionario, come può vedersi dal celeberrimo sonetto di Cecco Angiolieri *S’i’ fosse foco, arderei ’l mondo* [🔗👁️F3]: inizialmente il poeta sembra addirittura minacciare la fine del mondo; ma poi si accontenta di amoreggiare con le donne «giovani e leggiadre» lasciando agli altri le «vecchie e laide». I toni sovversivi dunque si riducono a un semplice gioco letterario; il poeta è pronto a riderne insieme al suo pubblico e il suo desiderio di ribellione viene ridimensionato a un semplice e innocuo scherzo da taverna.

Gli autori e il pubblico

La poesia comica poteva essere compresa anche da strati sociali meno raffinati di quelli cui si rivolgevano gli stilnovisti; ma il suo pubblico non era affatto circoscritto ai ceti popolari. Questa poesia, infatti, era sicuramente apprezzata anche da quella stessa *élite* intellettuale che costituiva il pubblico dello Stilnovo: un’*élite* che amava specchiarsi in forma idealizzata, ad esempio, nell’opera di Cavalcanti, ma che non disdegnava la lettura dei sonetti beffardi di Cecco e degli altri comici. Il mito secondo cui i comici esprimerebbero una “poesia popolare”, istintiva e priva di sofisticazioni intellettuali, contrapposta alla “poesia d’arte” degli stilnovisti – mito diffuso nell’Ottocento dalla critica romantica – non rispecchia dunque la realtà: anche quella comica è poesia colta e i suoi componimenti sono frutto di un’attenta elaborazione letteraria; tant’è vero che uno stesso poeta praticava spesso sia i generi più solenni che quelli più bassi. Rustico Filippi, il primo dei comici, è anche autore di sonetti scritti secondo la maniera guittoniana; Guinizzelli [🔗👁️F11] e Cavalcanti [🔗👁️F12] si sono occasionalmente espressi nelle forme della poesia comica; e Dante stesso, oltre a praticare anch’egli il genere (ad esempio nella tenzone con Forese Donati [🔗👁️G18]) utilizzò ampiamente la lezione dei comici nella *Divina Commedia*, in particolare nei canti del basso Inferno [🔗👁️DIV9a].

Gli autoritratti poetici

Assai varia è la galleria dei personaggi che popolano il mondo della poesia comica. Il primo di essi è spesso il poeta stesso, che ama talora – è sempre il caso di Cecco – ritrarsi a tinte fosche, ostentando un’esistenza abietta e viziosa, maledicendo la fortuna avversa, ribellandosi contro l’autorità paterna, facendosi beffe della Chiesa, proclamandosi vittima dell’avarizia altrui, minacciando di uccidere o di togliersi la vita. Il tutto in forme troppo estreme ed esasperate perché si possa credere alla verità letterale di un simile autoritratto.

Le donne

Molto vari e interessanti sono anche i personaggi femminili. La donna amata da Cecco Angiolieri, Becchina, è una popolana venale e crudele, che fa soffrire il poeta e si compiace

sadicamente del proprio potere su di lui. Frequente è la rappresentazione di donne infedeli: in un sonetto di Rustico Filippi la moglie proclama le proprie ragioni con una irresistibile autodifesa davanti al marito tradito (*Oi dolce mio marito Aldobrandino* [♣♣F1]). Nel complesso, rispetto allo Stilnovo, ci troviamo di fronte a un'evidente desublimazione della figura femminile e a un capovolgimento del mito letterario della "gentilezza". Ma se la donna perde in perfezione morale, essa comincia in compenso ad acquistare un inedito ruolo di protagonista del mondo in cui vive: in questo senso, la poesia comica segna una tappa importante di un processo che culminerà nel *Decameron* di Boccaccio.

L'invettiva

Numerose sono poi le poesie costruite secondo lo schema dell'invettiva, in cui si raffigurano in forma iperbolica la bruttezza, la malvagità, l'avarizia o la corruzione altrui. Bersagli di queste rime sono spesso donne vecchie, ripugnanti o ridicole (si veda ad esempio, sempre di Rustico, *Dovunque vai conteco porti il cesso* [♣♣F2]), o il padre del poeta (come in *Tre cose solamente mi so 'n grado* di Cecco [♣♣F4]), o ancora un poeta rivale, che di solito risponderà per le rime dando luogo a una *tenzone* (si veda *Dante Alighier, s'i' so bon begolaro* di Cecco [♣♣F7]). In alcuni casi l'invettiva si rivolge contro gli avversari politici, riflettendo le lotte di fazione che segnavano la vita dei comuni toscani.

Il comico raffinato di Folgòre e la risposta di Cenne dalla Chitarra

Non tutti i comici ricercano comunque l'eccesso, l'espressione esasperata, la parodia. Nella poesia di Folgòre da San Gimignano si incontra, ad esempio, la rappresentazione di un ambiente raffinato ed elegante, in cui il gusto del piacere mondano risente ancora della cultura cortese-cavalleresca fatta di feste, tornei, divertimenti (come può vedersi dal sonetto *Di maggio* [♣♣F9]). Lo stesso Folgòre, però, era destinato a divenire egli stesso bersaglio di una parodia: il giullare aretino Cenne dalla Chitarra ne rifece i sonetti ricalcandone temi e rime, ma trasferendone l'ambientazione in campagna e sostituendo i giovani raffinati con rozzi villani [♣♣F10].

4. Lo stile e l'elaborazione letteraria

Il registro "basso"

Il lessico della poesia comico-realistica si riferisce per lo più a una realtà concreta e corporea, ricerca l'espressione popolare e dialettale, si compiace talvolta dell'allusione oscena. La sublimazione e la stilizzazione dello Stilnovo sono programmaticamente respinte. Anche la scelta dei suoni risulta volutamente meno elegante che nei modelli "alti". Sono talora ricercati gli scontri consonantici; ad esempio in Cecco compaiono parole dal suono aspro come «sbrado», o rime inammissibili per lo Stilnovo come «magro»: «agro»: «bozzagro» [♣♣F6]. Non è raro incontrare periodi brevi o brevissimi (un verso o solo un emistichio), specie quando si alterna il discorso diretto di due personaggi. Tale uso del discorso diretto può trasformare il sonetto in una piccola scena teatrale, sia nella forma vivacissima del dialogo (come in – *Becchin' amor! – Che vuo', falso tradito?* di Cecco [♣♣F5]) o in quella meno mossa – ma non meno maliziosa – del monologo, adottata ad esempio da Rustico Filippi [♣♣F1]. Non mancano le figure retoriche, sia a livello di suono che di significato (il che conferma la natura letterariamente elaborata di queste poesie). Assai frequente è l'iperbole, che ben si adatta alla rappresentazione eccessiva ed esasperata di difetti e brutture.

Il contrasto tra "alto" e "basso"

Bisogna tener presente che lo stile comico non deve la sua efficacia solo alla presenza del registro "basso": perciò, sul piano lessicale, ai dialettismi e ai popolarismi si uniscono a volte i francesismi, e le espressioni più plebee sono mischiate talora a raffinati epiteti cortesi, in funzione caricaturale o parodistica. Il piacere della lettura nasce a volte dal contrasto tra l'elevatezza del linguaggio e la bassezza della materia. E il piacere della lettura risulterà tanto più completo quanto più il lettore, con la sua cultura, sarà in grado di riconoscere le citazioni desublimanti dai generi alti. Il meccanismo è evidente, ad esempio, nel sonetto comico di Cavalcanti *Guata, Manetto, quella scrignutuzza* [♣♣F12].

I modelli colti

I comici sono dunque «poeti sostanzialmente colti e consapevoli della grammatica, seppur travestiti da beoni illetterati e da rozzi crapuloni» (Petrocchi²). E in verità è possibile ritrovare un precedente letterario per molti dei temi da loro trattati. La deplorazione della fortuna, volubile e capricciosa, era già nelle opere latine di Severino Boezio (inizio del VI secolo) e nell'*Elegia* di Arrigo da Settimello³ (XII secolo). La satira contro le donne era già nella patristica latina del II-III secolo (Tertulliano). L'invettiva contro la vecchia aveva precedenti illustri, ad esempio, in Orazio. Lo scontro tra padri avari e figli desiderosi dei piaceri era al centro della commedia greca e latina (Plauto, Menandro). Modelli letterari più recenti si trovano poi nelle letterature in lingua d'oc e d'oïl e in quella spagnola. Spesso i comici riprendono i generi della poesia contemporanea di tono più elevato, come il *plazer*, la *tenzone* ecc. L'influenza più importante è comunque quella della poesia dei goliardi, studenti universitari che giravano per l'Europa (*clerici vagantes*) e che esaltavano in un latino quasi maccheronico l'amore sensuale, il gioco, il vino.

Originalità dei poeti comici

La presenza di una simile tradizione di riferimento non toglie nulla, comunque, all'originalità dei comici. Essi non furono certo dei poeti istintivi, ma ebbero il merito di trasferire nel volgare toscano una tradizione «in massima parte latina o forestiera», facendola «rinascere sotto il fuoco della favella popolare» (Petrocchi).

5. Il "carnevalesco"

Un mondo alla rovescia

Piuttosto che opporre schematicamente la poesia comica alla lirica cortese e a quella stilnovistica – secondo il modello romantico “poesia popolare” vs “poesia d'arte” – sembra più corretto fare rientrare questa forma di letteratura nella categoria del “carnevalesco”. Tipico del Carnevale e della letteratura che ne riflette lo spirito – studiata in particolare dal critico russo Michail Bachtin – è infatti la rappresentazione di un *mondo alla rovescia*, in cui vengono capovolti i valori tradizionalmente accettati. Nella festa del Carnevale (e nei suoi antecedenti latini, i *Saturnalia*) si sospendono infatti i normali rapporti sociali e si dà licenza agli strati più bassi della società di esprimersi liberamente attraverso lo scherzo e perfino di fregiarsi, per un giorno, dei simboli del potere (il “re Carnevale”). Quest'infrazione della norma è però temporanea, è consentita dall'autorità (che anzi sa usarla come valvola di sfogo delle potenziali tensioni sociali) ed è rigorosamente codificata: il Carnevale ha dei tempi rituali che vanno rispettati, trascorsi i quali si ripristina l'ordine precedente. La poesia comica – così come la poesia goliardica che la precede – si configura in sostanza come un'infrazione consentita e codificata delle norme letterarie dei generi alti. Un'infrazione che non mira a distruggere l'autorità dei modelli illustri, ma che può tranquillamente coesistere con essi. La sovversione autorizzata del Carnevale termina quando ha fine la licenza propria di questa festa. Non diversamente avviene della ribellione di un Cecco che, dopo avere a parole minacciato sfaceli e apocalissi, finisce in realtà per lasciare il mondo esattamente com'è.

6. I principali autori

Rustico Filippi

Pur presentando tratti comuni, gli autori del genere comico si differenziano notevolmente l'uno dall'altro, sia per ragioni linguistiche (anche in virtù della provenienza da centri diversi), sia per i temi trattati e le scelte stilistiche. Nell'iniziatore del genere, il fiorentino Rustico Filippi, prevale il gusto della satira, della caricatura beffarda e deformante. Per i lettori moderni, molti suoi sonetti appaiono di difficile interpretazione proprio per i numerosi

² Per questa e le successive citazioni, cfr. Giorgio Petrocchi, “I poeti realisti”, in *Storia della letteratura italiana*, dir. Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, vol. I, *Il Duecento*, pp. 689/723.

³ Per un *excursus* sulla trattazione medievale del tema della fortuna, cfr. l'approfondimento sul VII canto dell'*Inferno* dantesco [🔗 📖 DIV3].

riferimenti alla realtà politica del proprio tempo.

Cecco Angiolieri

L'autore più significativo è senza dubbio il senese Cecco Angiolieri, il cui vasto canzoniere contiene un autoritratto poetico a tinte fosche (che ne ha ispirato la leggenda di poeta "maledetto" *ante litteram*), esalta i piaceri della carne, della tavola, del gioco d'azzardo, canta l'amore insoddisfatto per una donna crudele e sboccata, Becchina, ed esprime un odio esasperato per il padre avaro che costringe il poeta alla fame. Anche se è ormai chiaro che l'autoritratto di Cecco non può essere lo sfogo immediato di una disperazione realmente vissuta dal poeta, si può comunque ammettere che dietro il suo personaggio, costruito con grande sapienza letteraria, ci sia probabilmente un fondo autobiografico. L'equivoco su Cecco poeta "maledetto" è stato anche alimentato dalla inadeguata conoscenza del significato che alcuni termini assumevano nel Medioevo. Per esempio, quando il poeta parla di «malinconia», egli non si riferisce affatto al tenero e indeterminato sentimento caro ai romantici, ma a un malessere descritto dalla medicina del tempo come "umor nero" derivato dalla secrezione della bile, che sul piano psicologico comporta «desiderio del godimento allo stato puro, insoddisfazione, cupidigia di vita» (Marti). Più in generale, bisogna guardarsi dalla tentazione di sovrapporre alla letteratura medievale schemi interpretativi moderni: l'idea di una poesia intesa come sfogo immediato della passione, senza una raffinata mediazione letteraria, è infatti del tutto estranea alla cultura in cui Cecco è radicato.

Folgòre da San Gimignano

Figura a parte è sicuramente Folgòre da San Gimignano, autore di due "corone" di sonetti (una dedicata ai mesi, l'altra ai giorni della settimana), in cui si invitano i giovani dell'aristocrazia borghese a conformarsi agli stili di vita delle brigate cavalleresche, elencando occupazioni nobili e piacevoli ed esprimendo la nostalgia per un mondo ormai vicino al tramonto. Folgòre tende a idealizzare un passato quasi mitico (ispirato però a ideali concreti di vita e di piacere; il che spiega perché quest'autore sia annoverato tra i "comici" pur distinguendosi stilisticamente dalla maggior parte di essi). In qualche caso, la sua poesia contiene accenti di deplorazione per il tempo presente, sempre più segnato dalla logica del denaro e dall'avarizia.

Gli altri poeti

Oltre al già citato **Cenne dalla Chitarra**, in ambito toscano operarono i senesi **Meo dei Tolomei** (1260-1310) e **Bindo Bonichi** (1260-1338), il lucchese **Piero de' Faitinelli** (1280 ca - 1349), il fiorentino **Pieraccio Tedaldi** (morto nel 1350). Fuori dai confini toscani, singolare è la figura di **Immanuel Romano**, un ebreo indifferente a ogni fede religiosa e politica, vissuto errando tra Marche e Veneto.

Rustico Filippi

Su Rustico Filippi o Rustico di Filippo (nato a Firenze fra il 1230 e il 1240 e morto, sempre a Firenze, fra il 1291 e il 1300) abbiamo poche notizie biografiche (anche perché, a differenza di altri poeti, egli non ci ha dato nella sua opera alcun ritratto di se stesso). Proveniva da una famiglia della borghesia mercantile fiorentina, di parte ghibellina. Il suo canzoniere, che consta di 58 sonetti, è diviso in due parti uguali: 29 sonetti seguono la maniera siculo-toscana; altrettanti sono i sonetti appartenenti al genere comico, di cui Rustico è considerato l'iniziatore.

Con un linguaggio che spesso ricorre al dialetto e alle forme popolari, egli pratica la satira e l'invettiva, talora assecondando intenti politici – come quello di esprimere il suo risentimento contro i guelfi –, altre volte compiacendosi dell'attacco diretto contro personaggi per noi di difficile identificazione (e in qualche caso immaginari). Rustico tende spesso a descrivere i destinatari della sua satira in forme esagerate e ripugnanti. Le sue poesie presentano una galleria di tipi umani che va dal soldato spaccone, alla donna ossessionata dal desiderio sessuale, all'uomo così brutto da sembrare composto con pezzi di vari animali, alla vecchia che emana un odore nauseabondo. Talvolta la sua satira contro un personaggio sciocco come il marito tradito può trasformarsi in una vivacissima rappresentazione della donna infedele, che diviene protagonista attiva della beffa anticipando una situazione che sarà tipica della narrativa boccacciana.

Rustico, Cecco, Meo, Folgòre, Cenne [...] hanno una comune visione della vita, godereccia, sensuosa, realistica, antiplatonica.
(Mario Marti, *Poeti giocosi del tempo di Dante*)

Oi dolce mio marito Aldobrandino



¹ **Oi dolce... n'è detto:** *O (Oi) mio dolce marito Aldobrandino, restituisci ormai il suo corpetto (farso: un indumento che si indossava sopra la camicia e si toglieva solo per spogliarsi) a Pilletto, poiché (ch') egli è un giovane (fante) tanto cortese e gentile (fino), che non devi credere a ciò che ti si dice di lui (ciò che te n'è detto).* A parlare è la moglie di Aldobrandino (personaggio di incerta identificazione), che vuole indurre il marito a non credere a un suo tradimento con Pilletto e addirittura a restituire a quest'ultimo l'indumento che il giovane ha frettolosamente dimenticato in casa sua. «Cortese fante e fino» è un iperbato; su un piano di lettura «più intelligente» di quello del marito, l'espressione può alludere alle qualità amatorie di Pilletto.

² **E non star... nostro letto:** *E non andare in mezzo alla gente con il capo chino <per la vergogna>, perché tu non sei cornuto (bozza), e io te ne faccio (fòtine) smentita (disdetto); ma <Pilletto> venne a dormire con noi nel nostro letto (l'espressione potrebbe*

Oi dolce mio marito Aldobrandino,
rimanda ormai il farso suo a Pilletto,
ch'egli è tanto cortese fante e fino
che creder non déi ciò che te n'è detto¹.

E no star tra la gente a capo chino, 5
ché non se' bozza, e fòtine disdetto;
ma sì come amorevole vicino
co-noi venne a dormir nel nostro letto².

Rimanda il farso ormai, più no il tenere, 10
ch'e' mai non ci verrà oltre tua voglia,
poi che n'ha conosciuto il tuo volere³.

Nel nostro letto già mai non si spoglia.
Tu non dovèi gridare, anzi tacere:

essere intesa come *venne a farci visita*, ma contiene un evidente doppio senso) *come un vicino affezionato (amorevole; ma anche quest'aggettivo presenta un doppio senso).*

³ **Rimanda... il tuo volere:** *Restituisci*

ormai il corpetto, non tenerlo più, dato che egli (e') non verrà più qui (ci) contro la tua voglia, ora che ha conosciuto la tua volontà. La donna presenta il tradimento quasi come una gentilezza che Pilletto ha voluto fare ad

ch'a me non fece cosa ond'io mi doglia⁴.

Aldobrandino, e che egli non ha saputo apprezzare.

⁴ **Nel nostro letto... ond'io mi doglia:** Non si spoglierà (**spoglia**, presente con

valore di futuro) **più (già mai) nel nostro letto. Tu non dovevi (dovéi) gridare, anzi <dovevi> tacere, poiché <Pilletto> non mi ha fatto nulla di cui**

io possa lamentarmi (ond'io mi doglia). Prima uno sfrontato rimprovero rivolto al marito per lo scandalo inutilmente sollevato, poi un ammiccante doppio senso: la litote dell'ultimo verso allude, evidentemente, alla soddisfazione sessuale della donna.

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime alternate sia nelle quartine che nelle terzine. Lo schema è ABAB, ABAB; CDC, DCD.

Livello lessicale, sintattico e stilistico

Sul piano della comunicazione, il testo è incentrato sulla *funzione conativa*: l'emittente (la moglie) cerca di convincere il destinatario (il marito) a restituire all'amante il capo di vestiario che egli ha dimenticato, e comunque a non considerare ciò che è accaduto come un disonore familiare.

L'imperativo «rimanda» vi compare due volte: all'inizio delle quartine (v. 2), prima della sconcertante proclamazione dell'innocenza dei rapporti tra la donna e Pilletto; e all'inizio delle terzine (v. 9), prima della promessa che il fatto - se il marito non vuole - non si ripeterà. Anche la seconda quartina si apre su un imperativo («E no star», v. 5). Funzione analoga all'imperativo ha poi l'enunciato «creder non déi» (v. 4); il verbo «dovere» ricorre infine, all'imperfetto, al v. 13 («Tu non dovéi gridare, anzi tacere»).

Il marito sciocco e tradito, però, è solo il destinatario interno al testo. Il lettore consapevole, destinatario finale del componimento, interpreterà le parole della moglie attivando un più intelligente livello di lettura e sciogliendo le molte ambiguità del suo linguaggio. È da questo, in definitiva, che scaturisce il divertimento di chi legge.

Rustico utilizza un lessico che designa con esattezza oggetti concreti e atti della vita quotidiana (il letto nuziale, l'indumento dimenticato da Pilletto, lo spogliarsi) e non disdegna l'espressione popolare («bozza», v. 6) per sottolineare il disonore del marito. Nelle quartine si fa ricorso a termini propri della lirica trobadorica («cortese fante e fino», v. 3), usati però ironicamente.

Sul piano fonico, particolarmente elaborata appare la prima quartina che presenta diverse allitterazioni (in **m** e in dentale: «O*i* **d**olce **m**io **m**arito Aldobrandino»; in **r** e **m**: «**r**imanda **o**rm*a*i il **f**arso»; in dentale, in **n** e in **f**: «**t**anto **c**ortese **f**ante e **f**ino»; in **c** gutturale e in dentale: «**c**he **c**reder non **d**éi ciò **c**he **t**e n'è **d**etto»).

Livello tematico

La situazione è teatrale: accanto alla moglie infedele che costruisce la sua improbabile apologia, si profila la figura silenziosa e grossolana di Aldobrandino,

fatalmente destinato a lasciarsi ingannare dalla dialettica della donna, fino a restituire al giovane la prova della sua colpevolezza (il corpetto incautamente dimenticato sul luogo del delitto). La prima terzina potrebbe anche autorizzare un'interpretazione più sottile - e più perfida - del discorso della donna: non si può escludere che il marito abbia in passato dato il suo consenso al tradimento (sembra infatti che il suo «volere» sia cambiato solo da ultimo; v. 11); o che possa addirittura essersi compiaciuto (e da qui il richiamo alla «voglia» del v. 10) di un eterodosso *ménage à trois*.

Protagonista assoluta è comunque la moglie infedele e maliziosa; ed è già, questa, una novità significativa rispetto allo Stilnovo. Dopo il lunghissimo vocativo iniziale (un intero, zuccheroso verso occupato per metà dal nome del marito) la donna cerca di scolparsi esibendo tutto il suo finto candore. Nelle quartine e nella prima terzina sembra addirittura stupita del dispiacere del marito. Ma dietro le sue parole è nascosto il doppio senso: la qualifica di «cortese fante e fino» con cui essa vuole scusare Pilletto può costituire anche - per lo stesso uso di termini propri della lirica amorosa tradizionale - un sottinteso elogio delle sue capacità amatorie; la qualifica di «amorevole vicino» del v. 7 può leggersi come sottolineatura, già più esplicita, della vera natura del rapporto; il sintagma «nel nostro letto», ripetuto per due volte (vv. 8 e 11; nel primo caso in connessione con il verbo «dormire», certo da intendersi come eufemistica metafora; nel secondo in connessione con un verbo tutt'altro che innocente, «spogliarsi») sottolinea con crudeltà il fatto che il tradimento si sia consumato proprio tra le lenzuola matrimoniali.

Il doppio senso si fa sfacciato nell'ultima terzina: non solo, capovolgendo la logica delle cose, la moglie incolpa il marito per aver gridato allo scandalo; ma addirittura - sull'arbitrario presupposto che egli avrebbe avuto diritto di arrabbiarsi solo se a soffrire fosse stata lei - lo rassicura, con una maliziosa litote, che Pilletto non le ha procurato nessuna sensazione spiacevole.

Il sonetto risulta, nel complesso, la felicissima trascrizione in forma lirica di una situazione tipica della commedia e destinata a grande fortuna anche nella tradizione narrativa: il tema della beffa ordita dalla donna contro il marito, già presente nei *fabliaux*, costituirà l'argomento di un'intera giornata - la settima - del *Decameron*.

Dovunque vai conteco porti il cesso



1 **Dovunque vai... inmantenente:**

Dovunque tu vada, porti con te (**conteco**: espressione ridondante, composta dalla preposizione «con» e da «teco» – dal latino *tecum* – che di per sé significa *con te*) *l'odore del cesso* (**il cesso** è metonimia; l'intero verso è inoltre iperbolico), o (**oi**) *vecchia sudicia* (**buggeressa**) *puzzolente, in modo che* (**che**, con valore consecutivo) *qualunque persona ti stia vicino* (**presso**) *si tappa il naso e fugge immediatamente* (**immantenente**).

2 **Li dent'i... repente:** *I denti nelle* (**i-le** sta per «in le»; il suono *n* diventa *l* per assimilazione; si avrebbe dunque «il le» e quindi, a seguito di scempiamento della doppia *l*, «i-le») *tue gengive* (**gengie**) *producono* (**ménar** è indicativo presente; la desinenza *-ar* per la terza plurale è fiorentina) *tartaro* (**gresso**, francesismo) *poiché* (**ché**) *li intasa* (**taseva**; il verbo – che è al presente indicativo e va accentato sulla *a* – deriva da “taso”, francesismo che indica il tartaro) *l'alito puzzolente* (**putente**); *i cessi* (**selle**: indica le tavolette sulle quali ci si appoggiava per i bisogni corporali; si tratta di una metonimia) *sembrano legno di cipresso* (**alcipresso** è un legno profumato; il paragone è iperbolico) *a confronto con* (**inver'**) *il tuo puzzo* (**fragor**, dal latino *fragrare*, non va confuso con l'omonimo vocabolo che indica il rumore), *tanto* <esso> è *violento* (**repente**).

Dovunque vai conteco porti il cesso,
oi buggeressa vecchia puzzolente,
che quale-unque persona ti sta presso
si tura il naso e fugge inmantenente¹.

Li dent'i-le gengie tue ménar gresso, 5
ché li taseva l'alito putente;
le selle paion legna d'alcipresso
inver' lo tuo fragor, tant'è repente².

Ch'e' par che s'apran mille monimenta 10
quand'apri il ceffo: perché non ti spolpe
o ti rinchiude, si ch'om non ti senta³?

Però che tutto 'l mondo ti paventa
in corpo credo figlinti le volpe,
ta-lezzo n'esce fuor, sozza giomenta⁴.

3 **Ch'e' par... non ti senta:** <Al punto> *che sembra che si aprano mille tombe* (**monimenta**, dal neutro plurale latino *monumenta* o *monimenta*) *quando apri la bocca* (**ceffo** indicava propriamente il muso di un animale); *perché non crepi* (**ti spolpe**, lett. *ti privi della carne*) o <non> *ti nascondi* (**rinchiude**), *in modo che non ti si senta* (con **om**, dal latino *homo*, si costruisce la forma impersonale; cfr. il francese *on*) <puzzare>?

4 **Però... giomenta:** *Poiché* (**Però che**) *tutto il mondo ti teme* (**paventa**), *credo che nel tuo corpo ci sia una tana di volpi* (**figlinti le volpe**, lett. *partoriscono le volpi*: la volpe era emblema di sporcizia; nei Bestiari, tra l'altro, si diceva che allontanasse i cani sporcando la sua coda di urina), *tanto* (**ta** sta per «tal»); davanti a parola iniziante per *l* si ha scempiamento) *cattivo odore* (**lezzo**) *ne viene fuori, o sudicia vacca* (**giomenta**).

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con schema ABAB, ABAB; CDC, CDC. Le rime sono alternate nelle quartine; nelle terzine si ripete lo schema CDC, in modo da creare al centro del blocco di sei versi uno schema a rime incrociate (CDCDC).

Livello lessicale, sintattico e stilistico

Il testo è costruito facendo ricorso a un lessico popolare e a forme tipicamente fiorentine (come il «gengie» e il «ménar» del v. 5) o toscane (come l'«alcipresso» del v. 7), senza però disdegnare l'innesco di vocaboli di origine francese (il «gresso» del v. 5, il verbo «taseva» del v. 6). Sintatticamente il sonetto presenta un periodo per ciascuna strofa; l'invettiva si articola così in quattro momenti distinti.

La descrizione della ripugnante figura femminile si appoggia sulle proposizioni consecutive, che dipingono gli effetti spaventosi che il suo terribile odore produce su chiunque la incontri (ad es. i vv. 3-4: «che quale-unque persona ti sta presso / si tura il naso»); e sulle causali, che illustrano la ragione dei disgustosi fenomeni descritti dalle principali (come al v. 6: «ché li taseva l'alito putente»). La prima quartina comincia con una consecutiva («Ch'e' par che s'apran mille monimenta», v. 9) che si ricollega logicamente al periodo precedente; e prorompe in un augurio di morte - o perlomeno di sparizione - attraverso un'interrogativa retorica rivolta alla vecchia.

Sintatticamente autonoma la seconda terzina, che discende dal tono della maledizione riprendendo il filo della descrizione caricaturale. Mentre la terzina

precedente era violentemente spezzata a metà dai due punti del secondo verso, quest'ultima strofa appare costruita in maniera centripeta: la proposizione principale si trova al secondo verso e ciascuno dei versi esterni è occupato da una subordinata.

Livello tematico

Il genere dell'*improperium in vetulam* (invettiva contro una vecchia) non è certo nuovo e trova precedenti sia nella poesia latina (per esempio negli *Epodi* di Orazio) che in quella goliardica del Medioevo. L'innovazione di Rustico consiste nella trasposizione di questo genere in un volgare dai tratti prevalentemente fiorentini, con il guadagno di tutte le potenzialità di descrizione e di deformazione parodistica offerte da una lingua viva e quotidiana.

Interessante è il fatto che la rappresentazione della vecchia contenga pochissimi tratti visivi (solo quelli della bocca, descritti nel v. 5) e che l'insostenibile sua presenza sia sempre percepita attraverso l'olfatto. Per rendere l'idea di quanto essa possa esser ripugnante,

Rustico deve valersi di alcune similitudini. Gli è necessario ricorrere a immagini iperboliche, smisurate: «e' par che s'apran mille monimenta» (v. 9); «in corpo credo figlinti le volpe» (v. 13). In alcuni casi, rinunciando a trovare un paragone adeguato a un simile odore, il poeta sottolinea come esso sia superiore alla capacità di umana sopportazione («che quale-unque persona ti sta presso / si tura il naso e fugge inmantenente», vv. 3-4) o tale che, al confronto, ogni altro fetore sembrerà profumo («le selle paion legna d'alci-presso / inver' lo tuo fragor», vv. 7-8). In un contesto culturale, quello fiorentino, in cui la poesia più nobile si misurava con la descrizione della bellezza femminile (fino a giungere, con Cavalcanti, ad asserirne l'ineffabilità, a denunciare l'impossibilità di comprenderla e descriverla compiutamente [👁️👁️E7]) Rustico raggiunge, per la sua strada, il risultato specularmente opposto: sceglie come oggetto della sua poesia il brutto, l'iperbolico, il ripugnante; e incontra anche lui, sulla strada di una poetica dell'eccesso, una sorta di ineffabilità deformata e capovolta.

Cecco Angiolieri

Nato a Siena intorno al 1260 e morto intorno al 1312, apparteneva a una nobile e agiata famiglia guelfa. Il nonno era stato banchiere di papa Gregorio IX e il padre era cavaliere. I dati biografici in nostro possesso mostrano che Cecco non tenne fede alle tradizioni familiari. Nel 1281 partecipò, insieme ai suoi concittadini guelfi, all'assedio dei ghibellini senesi asserragliati nel castello di Torri di Maremma, ma fu multato per essersi allontanato dal campo senza licenza. Si ha notizia di altre sanzioni per rissa e vagabondaggio. Intorno al 1296 fu bandito da Siena. Le difficoltà economiche di cui spesso parla nella sua poesia sembrano trovare riscontro anche in alcuni dati biografici: nel 1302 Cecco fu costretto a svendere una sua vigna per far fronte alle pressanti necessità economiche; dopo la sua morte (avvenuta probabilmente nel 1312) i figli rinunciarono all'eredità in quanto questa era troppo gravata dai debiti.

Alcune di queste notizie sembrano dunque avvalorare il ritratto fosco e “maledetto” che Angiolieri dà di sé nelle sue rime, in particolare per quanto riguarda le difficoltà economiche, il contrasto con il padre, la vita sregolata e l'amore per il gioco d'azzardo. Ma non si deve mai sovrapporre il personaggio letterario costruito dal poeta (che si descrive sempre in termini iperbolici obbedendo a precisi canoni retorici) alla concreta realtà della vita quotidiana, della quale in effetti sappiamo poco. È possibile che il personaggio letterario di Cecco abbia qualche tratto in comune con la sua figura storica. Ma ciò non autorizza a leggerne l'opera come un immediato sfogo autobiografico, cosa del resto inconcepibile per la letteratura medievale.

In molte sue poesie è cantato l'amore sensuale e insoddisfatto per Becchina, «popolana venale e corrotta che prima s'è mostrata arrendevole e poi, finiti i soldi di Cecco, gli si è rivolta contro, punzecchiandolo e vituperandolo in ogni modo, finché non s'è sposata con un altro» (Petrocchi).

In alcune poesie è inoltre raffigurata la moglie di Cecco, donna insopportabile e pettegola. Alcuni sonetti appartengono a una tenzone con Dante Alighieri, quasi interamente perduta. È probabile che Cecco abbia conosciuto di persona Dante durante una campagna militare in cui i senesi erano alleati dei fiorentini.

“ritratti” di Cecco [...], con l'esortazione alla testimonianza di amici concittadini, assumono il sapore di un'istantanea colta dal vivo. (Vittorio Russo, *La poesia del Duecento*)

S'i' fosse foco, arderei 'l mondo



¹ **S'i' fosse foco... en profondo:** *Se io (i') fossi (fosse) fuoco, brucerei (arderei):* le forme del condizionale in *-ei*, oggi divenute regolari, erano tipiche nel Duecento dell'area senese) *il mondo; se io fossi vento, lo sconvolgerei con la tempesta; se io fossi acqua, io lo sommergerei (annegherei); se io fossi Dio lo sprofonderei (mandereil' en profondo);* al verbo «manderei» è unito il pronome personale enclitico «lo», che diviene «l'» per elisione). Per il testo del sonetto seguiamo l'edizione Vitale, che presenta diverse differenze rispetto al testo preferito da Contini.

² **s'i' fosse papa... a tondo:** *se io fossi papa, in questo caso (allor) sarei allegro (giocondo), perché (ché) metterei nei guai (imbrigherei) tutti <i> cristiani; se io fossi imperatore, sai (sa', forma apocopata) cosa farei? Taglierei (mozzarei) la testa (lo capo) a tutti con un taglio netto (a tondo;* notiamo che, secondo alcuni interpreti, «a tondo» non va collegato con «mozzarei», bensì con «a tutti»; il significato del verso sarebbe allora *taglierei la testa a tutti quelli che mi stanno intorno).*

³ **S'i' fosse morte...da mi' madre:** *Se io fossi morte andrei da mio padre; se*

S'i' fosse foco, arderei 'l mondo;
s' i' fosse vento, lo tempesterei;
s'i' fosse acqua, i' l'annegherei;
s'i' fosse Dio, mandereil'en profondo¹;

s'i' fosse papa, sare' allor giocondo, 5
ché tutti cristiani imbrigherei;
s'i' fosse 'mperator, sa' che farei?
A tutti mozzarei lo capo a tondo².

S'i' fosse morte, andarei da mio padre;
s'i' fosse vita, fuggirei da lui: 10
similmente faria da mi' madre³.

S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui,
torrei le donne giovani e leggiadre:
e vecchie e laide lasserei altrui⁴.

io fossi vita mi allontanerei da lui: allo stesso modo mi comporterei (faria: è, in questo sonetto, l'unica forma di condizionale che adotta la forma in -ia, generalmente prevalente nella poesia del Duecento) con (da, per analogia con il v. 9) mia madre. L'odio contro i genitori, in particolare contro il padre avaro,

ricorre spesso nelle rime di Cecco [Q F4].

⁴ **S'i' fosse Cecco... altrui:** *Se io fossi Cecco, come lo sono e lo sono sempre stato (fui), prenderei per me (torrei) le donne giovani e belle (leggiadre): e lascerei agli altri quelle vecchie e brutte (laide).*

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime incrociate nelle quartine e alternate nelle terzine. Lo schema è ABBA, ABBA; CDC, DCD. La scelta delle parole-rima conferisce al testo una voluta ripetitività: le rime in B sono tutte morfologicamente affini (si tratta del condizionale presente, coniugato alla prima persona singolare, di quattro diversi verbi); le due parole-rima della prima terzina (C) sono poi strettamente connesse sul piano semantico («padre» : «madre»).

Livello lessicale, sintattico e stilistico

Il testo è costruito sulla sapiente alternanza tra strofe dispari (prima quartina, prima terzina) e strofe pari (seconda quartina, seconda terzina). L'apertura presenta un ritmo incalzante, un succedersi di frasi brevissime che trattano enfaticamente una tematica poco meno che apocalittica. Ma questo ritmo è subito stemperato dalla seconda quartina, fin dalla prima parola-rima (l'aggettivo «giocondo»). Ritmo incalzante e temi foschi

e drammatici sono riproposti nella prima terzina; ma essi vengono nuovamente, definitivamente negati nella seconda terzina, che presenta un netto abbassamento del tono. Analizziamo in dettaglio gli elementi che concorrono a produrre quest'effetto.

Le strofe dispari (prima quartina, prima terzina)

Le strofe dispari presentano una perfetta coincidenza tra ritmo e sintassi: a ogni verso (con la sola eccezione del conclusivo v. 11) corrisponde un periodo ipotetico articolato in una protasi, contenuta nel primo emistichio, e un'apodosi, contenuta nel secondo.

Nelle strofe dispari, i sei periodi iniziati per «s'i' fosse» (vv. 1-4; vv. 9-10) presentano tutti ipotesi impossibili. Ciò è evidenziato, sul piano lessicale, dall'uso di sostantivi che escludono qualsiasi riferimento al mondo umano: il personaggio che dice «io» immagina di identificarsi con tre degli elementi costitutivi del mondo secondo la fisica classica medievale (fuoco, aria, acqua) e poi addirittura con Dio, con la morte e con la vita.

La figura retorica dominante è l'anafora, che lega tra loro tutti i versi della prima quartina e i primi due versi della prima terzina.

La costruzione delle strofe dispari determina un effetto di ossessiva ripetizione dello stesso tema (il desiderio di distruzione). Nella prima quartina la distruzione si presenta come vera e propria fine del mondo (variata, attraverso i verbi, in quattro forme diverse a seconda della natura dell'elemento o dell'essere con cui l'"io" si identifica). Nella prima terzina i vv. 9-10 ribadiscono il medesimo desiderio di distruzione - applicato stavolta non più al mondo, ma alla figura del padre di Cecco - attraverso l'incrocio di due sostantivi astratti («morte» - «vita») e di due verbi metaforicamente collegati a tali sostantivi («andarei» - «fuggirei»). Gli elementi di queste due coppie sono legati tra loro da antitesi, eppure il significato dei due versi è perfettamente identico.

Versi	Sostantivi	Verbi	Significato
9	↓morte	↓andare	=morte
10	↑vita	↑fuggire	=morte

Il v. 11, pur sintatticamente isolato dagli altri, chiude e rafforza la simmetria della seconda terzina. Esso sottolinea (anche grazie alla rima «padre» : «madre») come il desiderio di distruzione sia rivolto a entrambi i genitori.

Da notare come, nelle strofe dispari, siano praticamente assenti gli aggettivi (l'unica eccezione è costituita dalla ripetizione del possessivo «mio» - «mi'» della prima terzina; il «profondo» del v. 4 è invece da considerarsi un sostantivo). Ciò rafforza ulteriormente l'essenzialità della sintassi, accentuando l'enfasi ossessiva.

Sul piano del significato, comunque, tutti questi versi sono riconducibili all'iperbole: la stessa impossibilità delle ipotetiche identificazioni del personaggio che dice "io" denuncia implicitamente il fatto che ci troviamo di fronte a una poetica dell'eccesso; nessuna di queste affermazioni, insomma - come meglio chiarirà il raffronto con le strofe pari - pretende in alcun modo di esser presa sul serio.

Le strofe pari (seconda quartina, seconda terzina)

Le strofe pari sono occupate da periodi più articolati, che spezzano la coincidenza ritmo-sintassi caratteristica di quelle precedenti. Nella seconda quartina l'alternanza protasi-apodosi si distende su due coppie di versi, con notevole allentamento della tensione. Il v. 5 sembra seguire lo schema dei precedenti (protasi+apodosi distribuite nei due emistichi), ma quello successivo non contiene un nuovo periodo ipotetico, bensì una proposizione causale subordinata all'apodosi. La protasi del v. 7 trova invece la sua apodosi solo al verso successivo: tra le due componenti del periodo ipotetico si inserisce infatti l'ammiccante inciso interrogativo rivolto al lettore («sa' che farei?»). Nella seconda terzina il v. 12 contiene la protasi - ampliata da una incidentale che ne sottolinea la realtà -, mentre l'apodosi si articola a sua volta in due versi, contenenti rispettivamente la proposizione principale (v. 13) e una coordinata (v. 14).

Nelle strofe pari le ipotesi umanamente impossibili lasciano spazio a ipotesi gradualmente più vicine alla realtà: la seconda quartina presenta situazioni certo estremamente improbabili (l'elezione del personaggio che dice "io" a papa o a imperatore), ma non ontologicamente impossibili come le precedenti (grammaticalmente possiamo considerarli due periodi ipotetici della possibilità, anche se si tratta di una possibilità puramente teorica). La seconda terzina presenta invece un periodo ipotetico della realtà (e l'inciso «com'i' sono e fui» lo sottolinea con chiarezza). Ancora una volta è indicativa la scelta lessicale, che cade ora su sostantivi connessi con la concreta realtà del mondo umano: prima il papa, i cristiani e l'imperatore, poi lo stesso Cecco e le donne. L'unico sostantivo che non indica una persona («capo», v. 8) si riferisce comunque a una parte del corpo umano.

L'anafora appare meno insistita che nelle corrispondenti strofe dispari: nella seconda quartina l'emistichio «s'i' fosse» è presente solo ai vv. 5 e 7; nella seconda terzina soltanto al v. 12. Ciò conferisce al discorso un ritmo assai più disteso di quello delle strofe dispari.

Al rallentamento del ritmo concorre il fatto che nelle strofe pari compaiano gli aggettivi. Assai importante - perché può costituire una chiave di lettura della strofa - è il «giocondo» del v. 5; ma non meno significative sono le due coppie di attributi del sostantivo «donne» ai vv. 13-14 (si tratta di due dittologie sinonimiche: «giovani e leggiadre» vs «vecchie e laide».) Queste due coppie di aggettivi (così come i verbi «torrei», v. 13, e «lasserei», v. 14) sono legate da antitesi; ma stavolta, a differenza di quanto accadeva nella prima terzina, non c'è alcun incrocio degli elementi antitetici: il v. 13 contiene solo elementi positivi, tutti polarizzati intorno al personaggio che dice "io"; il v. 14 solo elementi negativi, tutti polarizzati intorno al pronome indefinito «altri».

Nel complesso le strofe pari producono un effetto di continua variazione, sia ritmica che tematica, che contrasta con quello dell'ossessiva ripetizione che si era osservato per le strofe dispari. La seconda quartina distingue il comportamento dell'ipotetico Cecco-papa da quello del Cecco-imperatore; la seconda terzina contrappone nettamente due diversi atteggiamenti del Cecco reale: quello verso le donne belle e quello verso le donne brutte. In definitiva, il tema della distruzione passa nettamente in secondo piano rispetto al concreto desiderio di godere più degli altri (e magari alle loro spalle); il tema distruttivo, poi, scompare del tutto nella seconda terzina.

Livello tematico

È evidente che queste osservazioni di ordine stilistico e retorico trovano un riscontro sul piano tematico. La sapiente elaborazione letteraria del testo chiarisce, in primo luogo, che il sonetto non è affatto lo sfogo immediato di un disperato risentimento verso Dio, il mondo, l'umanità (come qualcuno, soprattutto in epoca romantica, aveva ritenuto). È vero che dietro la poesia di Cecco è sicuramente presente un fondo sincero di esperienza personale; ma è altrettanto vero che tale poesia è il risultato di una studiata e attenta elab-

borazione formale, che obbedisce ai canoni della poetica medievale; un gioco letterario che spesso “fa il verso” ai generi seri (si pensi solo all’abbassamento della figura della donna rispetto a quanto avviene nello Stilnovo) e che, per ottenere quest’effetto, presuppone un’approfondita conoscenza di questi stessi generi. La costruzione simmetrica delle strofe dispari del sonetto, per esempio, richiama quella tipica di un genere di origine provenzale, il *plazer*, ma ne capovolge completamente il significato: nel *plazer* si elencano cose desiderate in quanto piacevoli; in questo sonetto si affastellano desideri (almeno in apparenza) violenti e distruttivi.

L’alternanza tra strofe dispari e strofe pari - come abbiamo già accennato - segue un disegno preciso: le strofe dispari presentano tematiche apocalittiche (prima quartina) o violentemente dissacratorie (prima terzina), tutte peraltro accomunate dall’evidente impossibilità delle ipotesi; le strofe pari presentano tematiche meno tragiche, con ipotesi che gradualmente si avvicinano alla realtà. Nella seconda quartina, pur nel contesto di una identificazione assolutamente inverosimile, la distanza psicologica tra l’“io” poetante e il papa è notevolmente accorciata dalla riduzione di quest’ultimo a una dimensione puramente canagliasca: quello a cui pensa Cecco è un papa da mascherata o da taverna, come ben indica il dispettoso verbo «imbrigherei» del v. 6. Nel comportamento dell’ipotetico Cecco-imperatore, poi, più che la violenza insita nell’atto di tagliare il capo ai sudditi, balza in primo piano (grazie anche alla collocazione

in rima) il compiacimento estetico, e crudelmente infantile, di fronte alla perfezione della lama mozzateste (il taglio «a tondo» del v. 8). È del resto la prima parola-rima della quartina («giocondo», v. 5: il primo aggettivo presente nel sonetto) a dare il tono all’intera strofa; mentre la congiunzione testuale «allora» (v. 5) sottolinea la contrapposizione tra questa quartina e quella che la precede.

Del tutto evidente, nell’ultima terzina, l’abbassamento del tono rispetto alla strofa precedente: al culmine di una serie di ipotesi impossibili o improbabili che sembrano auspicare la più violenta sovversione dell’ordine morale e sociale, Cecco si descrive infine qual è: un donnaiole - o aspirante tale - che esprime il suo risentimento per il mondo solo con il proposito di lasciare agli altri le donne «vecchie e laide». Davanti a una conclusione del genere sembra quasi di sentire - come notava Natalino Sapegno - «l’eco delle grasse risate che dovevano accompagnare le letture di quei sonetti nelle veglie alla taverna». Il desiderio di sovversione lascia intravedere così il suo volto bonario e godereccio; la dimensione apparentemente tragica rivela la sua natura iperbolica e caricaturale; il capovolgimento dei valori proclamato da Cecco (che dissacra volutamente i fondamenti della cultura e della società: la carità cristiana, la *pietas* filiale, l’amore) si rivela, in definitiva, un capovolgimento carnevalesco. Una “ribellione” che a parole minaccia sfaceli, ma che, alla fine, lascia il mondo esattamente com’è.

Tre cose solamente mi so ’n grado



¹ **Tre cose... sentire:** *Tre cose soltanto mi sono gradite (mi so ’n grado; «so», usato per la terza persona plurale, è un tratto tipico del dialetto senese-aretino), delle quali posso a mala pena (non ben) soddisfare me stesso (men fornire); cioè il sesso (la donna), il bere (la taverna) e il gioco (’l dado, metonimia); queste mi fanno rallegrare (lieto sentire) il cuore.*

² **Ma sì... desire:** *Eppure (Ma sì) mi è necessario (conven) permettermele (usar) raramente, perché la mia povertà (la mie borsa, metonimia; la forma “mie” per “mia” è un tratto tipico senese-aretino) contraddice i miei desideri (mi mett’al mentire, cioè mi smentisce, mi costringe a privarmene); e quando ci penso (mi sovvien) tutto sbraito (mi sbrado: il verbo è simile al provenzale braidar; il pronome «mi» ha la funzione di dativo etico) perché (ch’) io perdo per <mancaza di> denaro (per moneta) l’oggetto del mio desiderio (’l mie desire, metonimia).*

Tre cose solamente mi so ’n grado,
le quali posso non ben men fornire:
ciò è la donna, la taverna e ’l dado;
queste mi fanno ’l cuor lieto sentire¹.

Ma sì me le conven usar di rado, 5
ché la mie borsa mi mett’al mentire;
e quando mi sovvien, tutto mi sbrado,
ch’i’ perdo per moneta ’l mie disire².

E dico: – Dato li sia d’una lancia! –
Ciò a mi’ padre, che mi tien sì magro, 10
che tornare’ senza logro di Francia³.

Trarl’un denai’ di man seria più agro,

³ **E dico... di Francia:** *E dico: – Possa essere trafitto da una lancia (Dato li sia d’una lancia; il pronome personale «li» è prolettico rispetto al «padre» del verso successivo)! – Questo (Ciò) <lo dico> di mio padre, che mi fa patire la fame tanto (mi tien sì magro) che potrei tornare <a piedi> dalla Francia senza*

la man di pasqua che si dà la mancia,
che far pigliar la gru ad un bozzagro⁴.

dimagrimento (logro). Si tratta di un'iperbole: Cecco è così rifinito dalla fame che nemmeno un lunghissimo viaggio potrebbe smagrirlo di più. Ma l'interpretazione del v. 11 è controversa. Il sostantivo «logro» potrebbe indicare un attrezzo (il termine, nella forma «logoro», è presente in Dante, *Inferno*, XVII, 128) su cui si collocava il cibo per attirare i

falchi durante l'addestramento alla caccia; un addestramento in preparazione del quale essi venivano lasciati senza mangiare. Il verso significherebbe in questo caso che Cecco, per fame, sarebbe pronto a tornare da molto lontano anche senza bisogno di un'esca che lo attirasse: si tratterebbe di una metafora. L'interpretazione appare laboriosa, ma

potrebbe essere suffragata dal fatto che il tema della caccia è presente nella terzina successiva.

⁴ **Trarl'un denai'... bozzagro**: *Sarebbe più difficile (agro) togliergli (Trarl?) di mano un denaro (denai'; è precisamente la dodicesima parte del soldo), <perfino> la mattina (la man) di un giorno di festa (pasqua, qui usato in senso generico), quando (che) si è soliti elargire la mancia, di quanto sia difficile far catturare (pigliar) la gru a una poiana (bozzagro, uccello inadatto alla caccia).*

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime alternate sia nelle quartine che nelle terzine. Lo schema è ABAB, ABAB; CDC, DCD.

Livello lessicale, sintattico e stilistico

Il sonetto presenta diversi tratti morfologici tipici del dialetto senese, come la forma di terza persona plurale «so» (v. 1) e il possessivo «mie» (vv. 6, 8); la scelta lessicale è orientata verso parole dai suoni aspri e che presentino forti scontri consonantici (come «logro», v. 11), collocate spesso anche in rima («sbrado», v. 7; «bozzagro», v. 14). Già sul piano del suono, dunque, la poesia di Cecco si pone programmaticamente agli antipodi dei canoni stilnovistici. Evidente, nell'ultima terzina, il ricorso al lessico tecnico della caccia; è discusso se a quest'ambito vada ricondotto anche il termine «logro» del v. 11. Tra le figure retoriche prevale la metonimia (cfr. note 1 e 2), ma è presente anche la similitudine (seconda terzina). Come in genere avviene nella poesia di Cecco, grande rilevanza assume l'iperbole (dominante in entrambe le terzine).

La struttura sintattica è abbastanza semplice. Nelle quartine non si va oltre il primo grado di subordinazione: ogni proposizione (con l'eccezione del v. 7) tende a occupare un intero verso; solo nella prima terzina si raggiunge il secondo grado di subordinazione.

Livello tematico

La struttura del sonetto è semplicissima: all'inizio (prima quartina) vengono elencati gli oggetti del desiderio del poeta, con intrinseco richiamo al genere provenzale del *plazer*; ma già il v. 2 anticipa la difficoltà che egli incontra a raggiungerli. La seconda quartina attribuisce la frustrazione del desiderio alla mancanza di denaro; le terzine individuano poi il colpevole di tale mancanza nel padre. All'inizio delle terzine, il tema del risentimento verso il padre è introdotto da una violenta esclamazione, che sfoga l'aggressività contro di lui ancor prima di nominarlo. I versi successivi consentono poi di identificare questo personaggio e razionalizzano l'aggressività (con un passaggio dalla paratassi all'ipotassi che attenua gradualmente la vio-

lenza verbale dell'esclamazione; vv. 10-11) attribuendo all'odiato genitore la colpa di un'avarizia senza pari.

Sia la povertà del poeta che l'avarizia del padre sono comunque - come sempre accade nei sonetti di Cecco - raffigurate iperbolicamente. Del resto va ricordato che l'ostilità padri-figli ha precisi precedenti nella tradizione letteraria greco-latina: nella commedia di Plauto, ad esempio, i padri sono generalmente avari, e vietano ai figli proprio quegli stessi piaceri cui Cecco qui si richiama.

Il sonetto capovolge programmaticamente i valori della società e della cultura ufficiale del tempo. L'amore viene degradato alla sua dimensione puramente sensuale; viene accostato ai vizi del gioco e del vino; ma viene - soprattutto - prosaicamente collegato con il denaro; un tema, questo, che risulta dominante nel sonetto. La dimensione economica, nella società comunale, assumeva come si sa un ruolo fondamentale: senza la ripresa della circolazione monetaria non si sarebbe realizzata quell'ascesa della borghesia comunale che è all'origine - fra l'altro - della fioritura poetica dello Stilnovo. Tuttavia, anche negli interpreti più coscienti della nuova cultura borghese - per esempio in Guido Guinizzelli - il tema del denaro è completamente nascosto: l'ascesa della borghesia viene esaltata rimuovendo, attraverso un processo di sublimazione, ogni riferimento alle sue basi materiali e appropriandosi - con i dovuti adattamenti - dei tratti tipici della cultura cortese-cavalleresca [C] [E1]. Che il tema del denaro venisse trattato con estrema cautela non può naturalmente sorprendere: si pensi solo alla inconciliabilità - o, perlomeno, all'estrema difficoltà di conciliazione - dell'etica mercantile con quella cristiana. E si pensi allo scandalo destato da quanti, come san Francesco, hanno messo in rilievo proprio tale inconciliabilità.

La poesia di Cecco mette dunque il tema del denaro in primo piano, infrangendo il tabù e obbedendo ai dettami della letteratura "carnevolesca", la quale tende a presentare un mondo alla rovescia, a capovolgere i valori ufficialmente accettati. I vizi («la donna, la taverna e 'l dado») appaiono dunque come le uniche

cose desiderabili (è un tema, questo, che ha dei precedenti nella tradizione in lingua latina, anch'essa di ispirazione "carnevalesca", dei goliardi¹). La povertà perde i suoi tratti di virtù cristiana e si presenta unicamente come sofferenza, privazione e causa di risentimento.

Non si deve naturalmente dimenticare che la poesia di Cecco è il risultato di un gioco letterario, che trova nell'iperbole la sua principale cifra stilistica. E tuttavia, il presentare un mondo capovolto rispetto a quello raffigurato dalla letteratura "seria" può significare, in certi casi, fare una poesia più vicina alla realtà. L'approccio al tema del denaro, nel Medioevo, poteva assumere forme moralistiche e presentarsi come

deprecazione dell'esistente e rimpianto del passato: in ambito comico troveremo quest'atteggiamento nell'opera di Folgore da San Gimignano [C] [F8]; e lo stesso Dante - certo, con uno spessore etico-religioso infinitamente superiore - avrà sempre parole di condanna per la borghesia dei commerci. La linea su cui si colloca Cecco prescinde, invece, da ogni giudizio morale: la sua indignazione non è quella di chi disprezza il denaro, ma quella di chi vorrebbe possederlo e invece ne è privo. Ciò gli consente di sottolineare, con concreto realismo, la fondamentale importanza nella propria società. Su questa stessa linea di realismo si collocherà - ancora una volta, con ben altro spessore - il *Decameron* di Boccaccio.

¹ Mario Marti cita a questo proposito il carme *Estuans intrinsecus* di Ugo Primate, in cui si parla degli stessi peccati di Cecco: «de luxuria, et de ludo et de taberna». Ugo Primate (o Ugo d'Orleans, 1093-1160 ca.) è autore di vari componimenti, per lo più raccolti nei *Carmina burana*.

– Becchin' amor! – Che vuo', falso tradito?



¹ **Becchin' amor... pegno:** il sonetto è costruito su fittissimo scambio di battute tra il personaggio di Cecco e la donna amata, Becchina: una popolana venale, il cui vero nome era probabilmente Domenica, la quale - come risulta da altre poesie - ha assecondato Cecco finché questi ha avuto la borsa piena, e poi gli si è rivoltata contro. La battuta di Cecco occupa sempre la prima metà del verso, la risposta della donna la seconda. Per comodità, nella parafrasi faremo precedere ogni battuta dall'iniziale del nome di chi la pronuncia. **C:** *Becchina, amore!* **B:** *Che vuoi, bugiardo (falso) traditore (tradito, forma derivata dal nominativo latino *traditor*; di norma, invece, i vocaboli italiani derivano dall'accusativo singolare: "traditore" discende da *traditorem*)?* **C:** *<Voglio> che <tu> mi perdoni.* **B:** *Tu non ne sei degno.* **C:** *Pietà (Merzé), per Dio!* **B:** *Tu vieni <da me> molto umile (gecchito, provenzalismo).* **C:** *E verrò sempre <con lo stesso atteggiamento>.* **B:** *Che cosa me lo potrà garantire (sarammi pegno)?*

² **La buona fé... un segno:** **C:** *La <mia> buona fede.* **B:** *Tu ne sei poco provvisto (mal fornito).* **C:** *Non nei tuoi confronti (inver' di te: Cecco ammette di essere insincero, ma proclama la sua buona fede almeno nei confronti della donna).* **B:** *Non cercare di placarmi (non calmar), perché ho appena sperimenta-*

– Becchin' amor! – Che vuo', falso tradito?
– Che mi perdoni. – Tu non ne se' degno.
– Merzé, per Deo! – Tu vien' molto gecchito.
– E verrò sempre. – Che sarammi pegno?¹

– La buona fé. – Tu ne se' mal fornito. 5
– No inver' di te. – Non calmar, ch'i' ne vegno.
– In che fallai? – Tu sa' ch'i' l'abbo udito.
– Dimmel', amor. – Va', che ti vegn' un segno!²

– Vuo' pur ch'i' muoia? – Anzi mi par mill'anni.
– Tu non di' ben. – Tu m'insegnerai. 10
– Ed i' morrò. – Omè che tu m'inganni!³

– Die tel perdoni. – E che, non te ne vai?
– Or potess'io! – Tègnoti per li panni?

to <come stanno le cose> (i' ne vegno, lett. vengo in questo momento da lì; l'interpretazione del verso, comunque, non è semplice). **C:** *In cosa ho sbagliato (fallai)?* **B:** *Tu sai che io ne ho (abbo, forma toscana popolare vicina all'etimo latino *habeo*) avuto notizia (udito, lett. l'ho sentito dire: Becchina è venuta a conoscenza di un tradimento di Cecco; cfr. v. 1).* **C:** *Dimmelo, amore.* **B:** *Va <via>, che ti venga un malanno (segno: l'espressione indica probabilmente, per metonimia, un malanno tale da lasciare*

il segno. Un'altra possibile interpretazione è *che ti possano sfregiare!*)

³ **Vuo' pur... m'inganni:** **C:** *Vuoi proprio (pur) che io muoia?* **B:** *<Certo>, anzi non vedo l'ora (mi par mill'anni, lett. mi sembra di aspettare questo momento da mille anni).* **C:** *Tu dici una cosa crudele (non di' ben, litote).* **B:** *Tu mi insegnerai <a parlare bene> (ironico).* **C:** *Allora (Ed) io morirò.* **B:** *Ahimè, <ecco> che tu mi inganni (Becchina si rammarica che i propositi di morte di Cecco non siano veri!)*

– Tu tieni 'l cuore. – E terrò co' tuoi' guai⁴.

(**potess'io**)! **B:** <Forse> ti trattengo per i vestiti (**panni**; l'interrogativa retorica è evidentemente ironica)? **C:** Tu tieni <presso di te> il <mio> cuore. **B:** E <lo> terrò <ancora> con tuo danno (**co' tuoi guai**).

⁴ **Die... guai:** **C:** Dio te lo perdoni (riferito alla crudeltà della donna). **B:** Ma come (**E che**), <ancora> non te ne vai? **C:** Magari (**Or**) ne avessi la forza

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime alternate sia nelle quartine che nelle terzine. Lo schema è ABAB, ABAB; CDC, DCD. L'alternanza delle rime accentua quel ritmo incalzante che si addice alla struttura del sonetto, interamente costruito sul rapido succedersi delle due voci di Cecco e Becchina.

Livello lessicale, sintattico e stilistico

Il lessico unisce parole di origine provenzale, che richiamano il tema della tradizionale subordinazione dell'amante alla donna («Merzé» e «gechhito», v. 3; «pegno», v. 4) a espressioni popolarresche, quasi volgari («che ti vegn'un segno», v. 8; «mi par mill'anni», v. 9; «Tègnoti per li panni?», v. 13); queste ultime sono pronunciate sempre da Becchina, con effetto di desublimazione e capovolgimento della tradizionale «gentilezza» e perfezione morale della donna. La sintassi è, per forza di cose, semplicissima: ogni periodo occupa mezzo verso. Anche l'elaborazione retorica del testo appare piuttosto elementare: sono presenti poche metafore, solitamente di origine popolarresca.

Livello tematico

Il sonetto è una parodia del *contrasto*, un genere basato sul dialogo o disputa tra due figure, reali o allegoriche, utilizzato spesso nella tradizione cortese. Il testo ha natura sostanzialmente teatrale e segue lo svolgersi di un'azione. Si parte da due posizioni che appaiono inconciliabili (Cecco chiede perdono, Becchina lo nega); la situazione di partenza si protrae quasi per tutta la lunghezza del sonetto; solo la battuta finale di Becchina (corrispondente all'ulti-

mo emistichio) determinerà un cambiamento della situazione, una riconciliazione di cui, però, sarà la donna a dettare le condizioni.

I due personaggi sono individuati da tratti ben precisi. Cecco si umilia con un atteggiamento che, anche grazie alla scelta lessicale, richiama parodisticamente la sottomissione dell'amante tipica della lirica cortese. Ma quando la donna gli rimprovera la sua furfanteria (v. 5), egli non la nega affatto (come avrebbe certo fatto un cavaliere, che viveva l'amore come esperienza di raffinamento morale), ma si limita a proclamare - senza peraltro convincere nessuno - che la propria disonestà non si esercita nei confronti di Becchina (v. 6). Nelle terzine Cecco rinuncia alla difesa della propria innocenza e cerca di placare la donna facendo leva sul patetico («Vuo' pur ch'i' muoia?», v. 9; «Ed i' morrò», v. 11) e sul rimprovero per l'inflessibilità di lei («Die tel perdoni», v. 12).

Becchina, da parte sua, è una donna che si nega non per troppa nobiltà, ma per indole dispettosa e gusto sadico. I suoi rimproveri all'amante sono intesuti di battute popolarresche; quando Cecco cerca di impietosirla, essa si irrigidisce augurandogli addirittura, per due volte, una rapida morte (v. 9 e v. 11). La battuta finale, però, riconduce l'atteggiamento della donna alla dimensione del suo minuscolo egoismo. Becchina finirà per perdonare Cecco. E non perché si sia convinta della sua innocenza: questa donna gode, invece, della propria crudeltà; e, per continuare a esercitarla, non può seriamente desiderare la morte, e nemmeno l'allontanamento dell'innamorato sottomesso. Becchina accetta quindi di «tenere» con sé il cuore dell'uomo; ma beffardamente aggiunge che continuerà a farlo con danno di lui.

La mia malinconia è tanta e tale



La mia malinconia¹ è tanta e tale,
ch'i' non discredo che, s'egli 'l sapesse
un che mi fosse nemico mortale,
che di me di pietade non piangesse².

ralmente la bile (*khole*) di colore nero (*mélas*), che la medicina medievale collegava all'insoddisfazione del desiderio di godere.

² **è tanta e tale... non piangesse:** è così grande (**tanta**) e di tale qualità (**tale**) che io credo (**non discredo**: l'avverbio negativo «non» e il prefisso, anch'esso negativo, «dis-») si negano a vicenda; si

¹ **La mia malinconia:** *Il mio umor nero.* Il termine, di origine greca, indica lette-

tratta di una litote) *che se lo conoscesse* (**s'egli il sapesse**: il pronome personale «egli» è pleonastico, in quanto il soggetto è espresso dall'«un» del verso successivo) *qualcuno (un) che mi fosse nemico mortale, piangerebbe per me di pietà*. Questo, anche in forza del contesto, il senso complessivo della quartina. Il v. 4 (**che di me di pietate non piangesse**) presenta però alcune difficoltà interpretative: la congiunzione «che» è pleonastica (ripete il «che» del v. 2) e, soprattutto, non appare spiegabile la presenza di una terza negazione («non»): nella nostra parafrasi l'abbiamo omessa per salvaguardare il significato complessivo della frase. Il congiuntivo («piangesse») al posto del condizionale è frequente nei testi medievali.

³ **Quella... mi dicesse**: *A colei (Quella) è soggetto; si tratta di un anacoluto per cui ciò mi accade poco importa (ne cale), <a lei> che mi potrebbe, se (sed), con -d eufonica, come anche al v. 8) lo volesse, guarire in un momento ('n un*

Quella, per cu' m'avven, poco ne cale; 5
che mi potrebbe, sed ella volesse,
guarir 'n un punto di tutto 'l mie male,
sed ella pur: – I' t'odio – mi dicesse³.

Ma quest'è la risposta c'ho da lei: 10
ched ella non mi vol né mal né bene,
e ched i' vad'a far li fatti mei;

ch'ella non cura s'i' ho gioi' o pene,
men ch'una paglia che le va tra' piei⁴:
mal grado n'abbi Amor, ch'a le' mi diène⁵.

punto) di tutto il mio (**mie**, forma senese) male, se mi dicesse anche solo (**pur**) «Io ti odio».

⁴ **Ma quest'è... tra' piei**: *Ma la risposta che ottengo da lei è la seguente (quest')*: che (**ched**, con -d eufonica, come già ai vv. 6 e 8) lei non mi vuole né male né bene, e che io vada a fare i fatti miei;

<e> che a lei non interessa (**ch'ella non cura**) se io provo gioia o pene, <o le interessa> meno di una pagliuzza (**una paglia**) che le vada tra i piedi (**piei**, forma senese).

⁵ **mal grado... mi diène**: *sia maledetto Amore, che mi diede (diène, forma toscana, con epitesi) <in potere> a lei.*

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime alternate sia nelle quartine che nelle terzine. Lo schema è ABAB, ABAB; CDC, DCD.

Livello lessicale, sintattico e stilistico

Il testo presenta una sintassi a tratti complessa, non priva di pleonasmii e di asperità interpretative (in particolare per l'intricata successione di negazioni che si elidono a vicenda in modo non sempre perspicuo; cfr. nota 2). Le quartine sono occupate dal discorso lirico del poeta-amante insoddisfatto, che si vale come di consueto dell'iperbole per descrivere l'infelicità della propria condizione, tale addirittura da muovere a pietà il suo peggior nemico. A ogni quartina corrisponde un periodo; nelle terzine, invece, viene riferita in discorso indiretto la risposta della donna. La sintassi delle terzine risulta meno complessa: i periodi occupano uno o due versi.

Livello tematico

Il sonetto, come tutte le poesie di Cecco, è frutto di una cosciente elaborazione letteraria. Oltre al consueto ricorso all'iperbole e al sapiente dosaggio di lessico e sintassi «alti» e «bassi», va sottolineato come Cecco riprenda un tema tradizionale, quello della sofferenza del poeta-amante, recuperando diversi *topoi* della tradizione cortese-stilnovistica (ad esempio l'inarrivabi-

lità della donna e la personificazione di Amore). La citazione è naturalmente parodistica: le ripulse della donna assumono forme decisamente plebee (v. 11, v. 13); e a quell'Amore cui i poeti cortesi - a dispetto di ogni sofferenza - si proclamano costantemente fedeli, il poeta rivolge una franca maledizione, attinta a un registro quotidiano e colloquiale.

Il testo è notevole per penetrazione psicologica. La sofferenza di Cecco, più ancora che dalla crudeltà della donna, è originata dalla sua *perfetta indifferenza* nei confronti dell'amante. La considerazione contenuta nella seconda quartina - secondo la quale essere oggetto di un sentimento negativo come l'odio sarebbe comunque preferibile a non essere oggetto di alcun sentimento - è uno di quei tratti «disperati» e «romantici» che possono aver fondato il mito ottocentesco di un Cecco Angiolieri poeta maledetto *ante litteram*. Pur senza negare la finezza dell'intuizione poetica, occorre però sempre ricondurre il testo al contesto storico-culturale da cui esso nasce. Va riconosciuto, allora, che le distanze tra la poesia di Cecco e quella otto-novecentesca restano abissali. Interessante, a tal proposito, risulta la definizione della parola-chiave «malinconia». La sua accezione moderna («stato d'animo intonato a una vaga tristezza, non priva di qualche conforto»¹) ci porterebbe fuori strada. «Malinconia» è invece termine tecnico

¹ La definizione è tratta dal *Dizionario italiano Sabatini e Coletti*.

della medicina medievale; significa letteralmente “umor nero”, inteso proprio come secrezione della bile. Mario Marti, uno dei più importanti studiosi dell’opera di Angiolieri, definisce la malinconia come «desiderio del godimento allo stato puro, insoddisfa-

zione, cupidigia di vita e l’umor nero che ne deriva». Si tratta dunque di uno stato legato ai sensi e al corpo, di una condizione psicofisica assai lontana dal vago e lirico sentimento che noi intendiamo con la stessa parola.

Dante Alighier, s’i’ so bon begolaro



Dante Alighier, s’i’ so bon begolaro,
tu mi tien’ bene la lancia a le reni¹,
s’eo desno con altrui, e tu vi ceni²;
s’eo mordo ’l grasso, tu ne sugi ’l lardo³;

s’eo cimo ’l panno, e tu vi freggi ’l cardo⁴: 5
s’eo so discorso, e tu poco raffreni⁵;
s’eo gentileggio, e tu misser t’avveni⁶;
s’eo so fatto romano, e tu lombardo⁷.

Si che, laudato Deo, rimproverare
poco pò l’uno l’altro di noi due: 10
sventura o poco senno cel fa fare⁸.

E se di questo vòl dicere piùe,
Dante Alighier, i’ t’averò a stancare;
ch’eo so lo pungiglion, e tu se’ ’l bue⁹.

(“cimare il panno”, come nota Marti, è espressione analoga al nostro “tagliare i panni addosso a qualcuno”). Poiché il “cardare” è azione più energica del “cimare”, Cecco sostiene qui che Dante lo supera in maldicenza.

⁵ **s’eo so... raffreni:** *se io sono (so) andato troppo oltre (discorso), tu ti trattiene (raffreni) poco.*

⁶ **s’eo gentileggio... t’avveni:** *se io mi do arie da gran signore (gentileggio), tu ti atteggi (t’avveni) a messere (misser; la forma con la -i protonica è senese).*

⁷ **s’eo so fatto... lombardo:** *se io sono stato costretto ad andare a Roma, tu <sei stato costretto ad andare> in Italia settentrionale (“Lombardia” indicava nel medioevo un’area molto più vasta di quella attuale). Non si hanno notizie certe circa la permanenza – o forse l’esilio – di Cecco a Roma. Quanto a Dante, il sonetto potrebbe riferirsi a un momento in cui l’esule si rifugiò a Verona.*

⁸ **Si che... cel fa fare:** *Per cui, <che sia> lodato Dio, ciascuno (l’uno) di noi due può (pò) rimproverare poco l’altro. La disperazione (svventura) o la stupidità (poco senno) ci induce a farlo. La terzina si riferisce evidentemente a un precedente attacco polemico di Dante.*

⁹ **E se di questo... ’l bue:** *E se su questo argomento (di questo) vuoi parlare ancora (piùe, forma con epitesi), o Dante Alighieri, io finirò per stancarti; perché (ch’) io sono il pungiglione, e tu sei il bue (metaforicamente, io sono in grado di infastidirti più di quanto tu possa fare con me).*

¹ **Dante Alighier... a le reni:** *O Dante Alighieri, se io sono (so) un gran (bon) fanfarone (begolaro), tu mi segui molto da vicino (mi tien’ bene la lancia a le reni, metafora). Lo stesso concetto – “se io ho un vizio, tu non sei da meno” – è ribadito insistentemente nelle quartine, attraverso un succedersi di metafore.*

² **s’eo desno... tu vi ceni:** *se io pranzo (desno) con qualcuno (altrui), tu vi ceni. La congiunzione e – che ricorre in tutte le quartine – è paraipotattica: sembra presentare come proposizione coor-*

dinata quella che è, in effetti, la reggente della proposizione precedente («tu vi ceni» è l’apodosi del periodo ipotetico di cui «s’eo desno con altrui» costituisce la protasi).

³ **s’eo mordo... ’l lardo:** *se io mordo il grasso, tu succhi il lardo. Anche qui le due espressioni hanno significato quasi identico. Il verso potrebbe riferirsi al vizio dell’avidità.*

⁴ **s’eo cimo... ’l cardo:** *se io tolgo il pelo (cimo) al panno, tu vi strofini (fregghi) il pettine (cardo). Il verso sembra riferirsi al vizio della maldicenza*

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime incrociate nelle quartine e alternate nelle terzine. Lo schema è ABBA, ABBA; CDC, DCD.

Livello lessicale, sintattico e stilistico

Il testo, che presenta alcune forme toscane (come il «so» dei vv. 1, 6, 8) o propriamente senesi (come il

«misser» del v. 7), ed espressioni popolaristiche (come «begolaro», v. 1) è costruito nelle quartine su una successione di periodi ipotetici, tutti coincidenti con un intero verso (tranne il primo, che si distende su due versi). A partire dal v. 3, il primo emistichio - che coincide con la protasi - presenta l’ammissione, perlomeno ipotetica, del vizio che Dante, in un prece-

dente sonetto ora perduto, aveva rimproverato a Cecco; il secondo emistichio - coincidente con l'apodosi - attribuisce lo stesso vizio, talvolta anche aggravato, a Dante stesso. La ripetitività è accentuata dall'anafora e dal ripetersi dell'«e» paraipotattico all'inizio del secondo emistichio. Per questi tratti, il testo richiama assai da vicino il sonetto *S'i' fosse foco, arderei 'l mondo* [O F3], che presenta anche il medesimo schema metrico. Il ritmo rallenta nelle terzine, peraltro costruite anch'esse in modo sintatticamente assai semplice. La figura retorica dominante è la metafora, spesso corposa e popolaresca (vv. 3-5, v. 14), come si addice a un genere - la *tenzone* - che, nella sua versione comica, si incentra spesso sullo scambio di battute ingiuriose¹.

Livello tematico

Nelle quartine, rimanendo come si è visto costante lo schema ritmico-sintattico, l'inventiva di Cecco si concentra sulla ricerca di diverse metafore che espri-

mano tutte il medesimo concetto: "se io ho un vizio, tu non sei da meno". La prima terzina - che viene subito dopo un verso in cui è richiamata la dolorosa realtà dell'esilio di Dante, e probabilmente anche uno spiacevole allontanamento dalla patria di Cecco - costituisce una pausa pensosa, in cui Cecco sembra quasi offrire la pace all'avversario. La seconda terzina pone, però, le condizioni della pace: Cecco ricorda che l'ultima parola deve spettare a lui e che, se Dante vorrà continuare nella tenzone, senza dubbio avrà a pentirsene. Non va dimenticato che il genere comico - con il quale, come si sa, Dante stesso non disdegnava di cimentarsi - era inteso come un esercizio letterario certo meno nobile, ma non meno rigoroso e codificato dei generi "alti". In tal senso il verso finale, più che come un ulteriore attacco personale contro Dante, può essere inteso come una consapevole rivendicazione, da parte di Cecco, della propria eccellenza in questo specifico ambito di poesia.

¹ La tenzone, di origine provenzale, è presente anche nella letteratura "alta". In ambito siciliano, ad esempio, Jacopo Mostacci, Pier della Vigna e Jacopo da Lentini tenzonarono sulla natura d'amore.

Folgòre da San Gimignano

Jacopo di Michele detto Folgòre (cioè *fulgore*, *splendore*) nacque a San Gimignano intorno al 1270 e vi morì intorno al 1332. Fu di parte guelfa, assunse incarichi al servizio del suo comune e fu ordinato cavaliere. Alla vita cavalleresca sono ispirate le due "corone" di poesie di cui fu autore. Una di esse (14 sonetti) è dedicata ai mesi dell'anno. Un'altra (8 sonetti) ha come tema i giorni della settimana. Le due corone furono scritte tra il 1306 e il 1309. Oltre a queste raccolte, gli sono attribuiti altri sonetti per un totale di 32. Risulta che Folgòre avesse composto un'altra corona, oggi in gran parte perduta, in cui venivano trattate le virtù che un cavaliere doveva possedere. In alcuni sonetti di tema politico sono contenuti attacchi alla parte ghibellina.

Nei sonetti dei mesi il poeta si rivolge a una brigata di giovani senesi, prescrivendo per ogni momento dell'anno piaceri e divertimenti ispirati ai miti e ai valori della società cortese. Sostanzialmente simile la corona dei sonetti della settimana. Il modello è quello provenzale del *plazer*: vi si rappresentano scene di caccia, tornei, banchetti; la ricchezza viene sempre impiegata con magnificenza e liberalità. I giovani destinatari dei sonetti non sono più, però, dei cavalieri feudali: essi appartengono a una ricca borghesia cittadina che sembra ispirarsi allo stile di vita della vecchia società cortese. Si tratta di una rappresentazione idealizzata; in un sonetto, infatti, Folgòre deplora il tramonto delle virtù cortesi e il trionfo della grezza logica del denaro, descrivendo un mondo in cui regna l'avarizia e sono dimenticati i valori del passato.

Non si trova mai, in Folgòre, l'intento parodistico che in genere caratterizza i comici, né vi compaiono temi plebei o rappresentazioni grossolane. Ad accomunarli ai comici è però il gusto del piacere laico e mondano: un gusto raffinato, che nella sua poesia appare sì venato di nostalgia, ma resta comunque assai lontano dall'astratta stilizzazione degli stilnovisti.

Il realismo di Folgòre suppone l'affinamento dei mezzi strumentali dello stile comico. [...] Egli descrive la vita borghese con uno stile che si colloca tra la poesia giocosa e quella stilnovistica. (Emilio Cecchi - Natalino Sapegno, *Storia della letteratura italiana*)

Cortesia cortesia cortesia chiamo



Cortesia cortesia cortesia chiamo
e da nessuna parte mi risponde,
e chi la dè mostrar, sì la nasconde,
e perciò a cui bisogna vive gramo¹.

Avarizia le genti ha preso all'amo,
ed ogni grazia distrugge e confonde;
però se eo mi doglio, eo so ben onde:
di voi, possenti, a Dio me ne richiamo².

Ché la mia madre cortesia avete
messa sì sotto il piè che non si leva;
l'aver ci sta, voi non ci rimanete³!

Tutti siem nati di Adamo e di Eva;
potendo, non donate e non spendete:
mal ha natura chi tai figli alleva⁴.

5

10

ha catturato (**preso all'amo**, metafora) tutti (**le genti**), e distrugge e disperde (**confonde**) ogni nobile sentimento (**ogni grazia**); perciò (**però**, con valore causale, dal latino *per hoc*), se io mi addoloro, io so bene per quale motivo (**onde**) <lo faccio>: mi lamento presso Dio (**me ne richiamo**; il pronome «ne» è pleonastico) di voi potenti (**possenti**).

³ **Ché la mia madre... rimanete**: Poiché (**Ché**) avete tanto calpestato (**messa sì sotto il piè**) la mia madre cortesia, che non può più rialzarsi (**non si leva**); la ricchezza (**l'aver**) resta sulla terra (**ci** significa qui), <ma> voi siete destinati a morire (**non ci rimanete**).

⁴ **Tutti siem nati... alleva**: Siamo tutti figli (**nati**) di Adamo e di Eva (in altre parole, siamo tutti mortali); pur avendone la possibilità (**potendo**, con valore concessivo), voi non fate doni e non spendete <le vostre ricchezze>. Ha cattiva natura chi alleva figli simili a voi (**tai figli**): l'espressione probabilmente vuole bollare i «possenti» come «figli dell'avarizia», mentre il poeta, al v. 9, si è definito figlio della cortesia).

¹ **Cortesia... vive gramo**: Grido «generosità, generosità, generosità», ma <essa> non mi risponde da nessun luogo, e chi dovrebbe farne mostra (**la dè**

mostrar), invece (**sì**, con valore avversativo) la nasconde, e perciò <colui> che ne ha bisogno vive in povertà (**gramo**).

² **Avarizia... me ne richiamo**: L'avarizia

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime incrociate nelle quartine e alternate nelle terzine. Lo schema è ABBA, ABBA; CDC, DCD.

Livello lessicale, sintattico e stilistico

Il testo è articolato in quattro periodi, coincidenti con le quattro strofe. Ciascun enunciato tende a disporsi in un singolo verso; c'è solo un *enjambement* (vv. 9-10). A livello lessicale sono presenti diversi sostantivi astratti («cortesia», «avarizia», «grazia»), come si conviene a un testo di polemica etico-ideologica. Numerose sono le metafore, che nel caso dei due concetti-chiave comportano una sorta di personificazione: la cortesia è designata esplicitamente come madre del poeta (v. 9); e l'avarizia, che risulta essere la madre dei «possenti» da lui deplorati (cfr. nota 4), viene personificata e ritratta nell'atto di prendere all'amo «le genti». Di particolare efficacia visiva è poi la metafora che rappresenta la virtù calpestata (v. 10). Sul piano delle figure dell'ordine, è notevole la triplice ripetizione del v. 1, che mima l'insistita e vana ricerca dell'antica virtù.

Livello tematico

Il valore della «cortesia», che in questo contesto indica

essenzialmente la liberalità (cioè l'uso generoso delle proprie ricchezze, da spendere a beneficio del prossimo bisognoso o per godere, insieme agli altri, di magnifici piaceri e divertimenti), appartiene al mondo feudale-cavalleresco e contrasta con l'etica della pura accumulazione del denaro, propria della mentalità mercantile. L'ascesa della borghesia comunale è uno dei fattori che imprimono la direzione dello sviluppo alla letteratura duecentesca (al di fuori di questo contesto non sarebbe pensabile un testo come *Al cor gentil rempaira sempre amore* di Guido Guinizzelli [♣♣E1]). Ma la poesia italiana pone di solito in secondo piano il tema del denaro, insistendo piuttosto sull'appropriazione, da parte dei gruppi alto-borghesi, dei valori morali ereditati dalla civiltà feudale (la «gentilezza» di cui parla Guinizzelli, appunto). Sono i comici, nell'ambito della letteratura in volgare, a introdurre in forme polemiche e risentite la tematica economica. In Folgore prevale un atteggiamento moralistico; egli rimpiange i valori cortesi e depreca il trionfante vizio dell'avarizia, non disdegnando in questo sonetto qualche incursione sul terreno della meditazione intorno alla natura umana (vv. 11-12). Con ben diverso realismo il tema figura nell'opera di Cecco Angiolieri [♣♣F4], il cui risentimento non nasce dalla condanna

morale per il denaro, ma piuttosto dal desiderio di possederne in quantità maggiore.

L'atteggiamento di Folgòre nei confronti del denaro può considerarsi, in parte, anticipatore di quello di Dante. Ma diversi sono i presupposti che conducono i due poeti alla deplorazione del proprio presente. In Dante la polemica trova il suo nucleo ispiratore fondamentale nella dimensione etico-religiosa, e da essa nasce l'attesa di un

profondo rinnovamento del mondo (la polemica di Dante, dunque, si proietta verso il futuro, sia pure in forma utopistica). L'orizzonte di Folgòre resta nel complesso più ristretto: alla base della sua deplorazione per l'esistente è soprattutto il rimpianto per un'epoca al tramonto, il gusto mondano dei piaceri di corte; una mentalità laica e raffinata che troverà la sua espressione lirica nella corona di sonetti dedicati ai mesi [G F9].

Di maggio



¹ **Di maggio... abbagli:** A **(Di)** maggio allo stesso modo (**si**; il testo appartiene a una collana di sonetti dedicati ad ogni mese; la formula «si vi do» ricorre in molti di essi) *vi auguro di avere* (**do**) molti cavalli, e possano essere (**siano**, con valore desiderativo) *tutti quanti docili al freno* (**affrenatori**), *tutti capaci di camminare a piccoli passi rapidi* (**portanti**: il “portante” è un’andatura del cavallo) e *tutti veri* (**dritti**) *corridori*; <vi auguro di avere> *finimenti per il petto e per la testa* (**pettorali e testiere**) <adorni> *di sonagli, bandiere e gualdrappe* (**coverte**) *con molti intagli, e <fatte> di tessuti fini* (**zendadi**) *di tutti <i> colori*; <vi auguro di avere> *gli scudi* (**le targe**) *come quelli di chi partecipa ai tornei d’arme* (**a modo delli armeggiatori**); <vi auguro di avere> *virole, rose e <altri> fiori, <tanto> che ogni uomo ne sia abbagliato* (**v’abbagli**; il «vi» non va inteso come pronomi personale, ma come dimostrativo: *a causa di ciò*).

² **e rompere... melerance:** e <auguro che> *aste* (**bigordi**) e *lance si rompano e spezzino* <nel torneo> (gli infiniti **rompere** e **fiaccar** possono dipendere grammaticalmente dal verbo «do» del v. 1; ma è tipico dei sonetti di Folgòre, nelle terzine, l’accumulo di infiniti asintattici, cioè

Di maggio si vi do molti cavagli,
e tutti quanti sieno affrenatori,
portanti tutti, dritti corridori;
pettorali e testiere di sonagli,

bandiere e coverte a molti intagli 5
e di zendadi di tutti colori;
le targe a modo delli armeggiatori;
virole e rose e fior, ch’ogn’uom v’abbagli¹;

e rompere e fiaccar bigordi e lance,
e piover da finestre e da balconi 10
in giù ghirlande ed in su melerance²;

e pulzelle e giovani garzoni
baciarsi nella bocca e nelle guance;
d’amor e di goder vi si ragioni³.

privi di rigorosi rapporti con un verbo reggente), e *che cadano* (**piover**, metafora) *dalle finestre e dai balconi ghirlande <lanciate> verso il basso* (**in giù**) e *melerance lanciate verso l’alto* (**in su**). Il lancio, da parte del pubblico, di fiori e frutti dai colori vivi (che venivano gettati verso l’alto per poi “piovere” a terra)

costituisce la cornice festosa del torneo descritto nella prima terzina.

³ **e pulzelle... vi si ragioni:** e <auguro che> *le fanciulle* (**pulzelle**) e *i giovani ragazzi* (**garzoni**) *si bacino sulla bocca e sulle guance; lì* (**vi**, da intendersi come avverbio di luogo) *si parli* (**ragioni**) *di amore e di godimento*.

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime incrociate nelle quartine e alternate nelle terzine. Lo schema è ABBA, ABBA; CDC, DCD.

Livello lessicale, sintattico e stilistico

Sintatticamente il testo è retto interamente dal verbo «do» del v. 1, che indica il “dono” augurale che il poeta fa alla brigata di giovani cortesi e raffinati ai quali si rivolge. Molti versi sono quindi occupati solo da sostantivi ed aggettivi che costituiscono i complementi oggetto del verbo reg-

gente; sono pochi i verbi di modo finito, sempre in proposizioni subordinate, e sempre al modo congiuntivo con valore desiderativo (v. 2, v. 8, v. 14). Valore desiderativo assumono anche i numerosi infiniti che si presentano nelle terzine (vv. 9-10, v. 13). L’assenza, a parte il primo verso, di un qualsiasi modo verbale della realtà crea un’atmosfera sospesa, atemporale, alla quale concorrono soprattutto gli infiniti delle terzine (che sintatticamente potrebbero dipendere dall’ormai lontano «do», ma che è possibile interpretare anche come asintattici; cfr. nota 2). Quella di Folgòre è

una sintassi della contemplazione, del sogno, in cui ciascun oggetto o ciascuna situazione si presenta con efficacia alla vista del lettore, catturandone l'attenzione e mettendo in secondo piano i rapporti di dipendenza logica.

Livello tematico

La prevalenza di sostantivi e infiniti struttura il sonetto come un testo essenzialmente descrittivo, che obbedisce ai canoni del *plazer* provenzale (elenco di cose piacevoli e desiderabili). Il testo appartiene a una corona di quattordici sonetti, dedicata a una «brigata nobile e cortese», che ha come oggetto i divertimenti e i piaceri che più si addicono a ciascun mese dell'anno. Notevole, più ancora che l'esattezza tecnica da esperto di ippica di cui il poeta dà prova nella prima quartina, è l'attenzione per i colori, per i movimenti festosi della magnifica manifestazione sportiva (il torneo d'arme), tratteggiati per semplici linee orizzontali (lo scontro frontale di «bigordi e lance», v. 9) e verticali (il getto festoso di «ghirlande» e «melerance», v. 11).

Un'atmosfera gioiosa e spensierata che culmina nell'innocente abbandono ai sensi dei giovani, nel loro «baciarsi nella bocca e nelle guance» (v. 13) fissato sulla pagina dall'immobilità atemporale dell'infinito. La poesia di Folgòre è radicata, più che nella realtà comunale, in quella della tramontante civiltà cortese e cavalleresca (Folgòre stesso era stato ordinato cavaliere). Tuttavia si è concordi nell'inserire Folgòre tra i «comici», ai quali lo avvicinano la precisione dei particolari e il gusto figurativo rivolto a una realtà viva e quotidiana. Anche se non rappresenta mai una materia plebea o sboccata come quella cantata da Rustico o da Cecco, Folgòre partecipa più della loro concretezza che non del gusto per la rarefatta stilizzazione che caratterizza la poesia stilnovistica. Ma la vicinanza di Folgòre al gusto comico sta anche in altro: sta nella sensualità, nel gusto del piacere laico e mondano. Un piacere raffinato, che nella sua poesia viene spesso idealizzato dalla nostalgia; ma che non è certo spiritualizzato, o inserito in una trama di solida cultura filosofica, come avveniva per gli stilnovisti.

Cenne dalla Chitarra

Cenne da Bencivenni detto «dalla Chitarra» fu un giullare di Arezzo. L'appellativo «dalla Chitarra» si deve evidentemente allo strumento utilizzato per eseguire in pubblico i suoi componimenti. La data di nascita è molto incerta (ma sicuramente anteriore al 1300). Incerta è anche la data di morte (comunque anteriore al 1336). L'opera più famosa è la *Risposta per contrari* che diede alla corona dei mesi di Folgòre da San Gimignano. Mentre quest'ultimo si era ispirato al *plazer* provenzale, Cenne si rifà all'*enuog* (elenco di cose spiacevoli). Ma pur abbassando sistematicamente la materia trattata, Cenne ricalca sempre da vicino, perfino nelle rime, il modello di Folgòre. Singolare è il fatto che la parodia di Cenne non si eserciti più all'indirizzo dei generi «alti», ma si rivolga contro un poeta come Folgòre, che apparteneva alla sua stessa maniera «comica» (sia pur di un comico elegante e raffinato).

Tutte le città di Toscana partecipano a questo *jeu de massacre* realistico: Arezzo col risponditore «per contrari» di Folgòre, Cenne da La Chitarra. (Giorgio Petrocchi, *La Toscana nel Duecento*)

Di maggio

Il maggio voglio che facciate en Cagli
con una gente di lavoratori,
con muli e gran distrier zoppicatori:
per pettorali forti reste d'agli¹.

Intorno a questo sianovi gran bagli
di villan scapigliati e gridatori,
de' qual' resolvàn sì fatti sudori,
che turben l'aire sì che mai non cagli²;

5



dini (**lavoratori**), con muli e grandi cavalli zoppi (**zoppicatori**), <che abbiano> al posto dei (**per**) pettorali filze intrecciate (**reste**) di aglio dal forte odore (**forti**). Il sonetto costituisce una puntuale parodia di quello, di ambientazione raffinata, che Folgòre da San Gimignano aveva dedicato allo stesso mese [🔗📄F9].

² **Intorno a questo... che mai non cagli:** Intorno a tutto questo vi siano dei grandi balli (**bagli**) di contadini (**villan**) scomposti (**scapigliati**) e urlanti (**gridatori**), dai quali emanino (**resolvàn**) dei sudori tali (**sì fatti**) che

¹ **Il maggio voglio... d'agli:** *Voglio* (**en**) Cagli (cittadina tra Pesaro e Urbino) con una folla (**gente**) di conta-

inquinino l'aria (**turben l'aire**) in modo tale che non si rassereni (**cagli**) mai.

³ **altri villan... e ciance:** <e vi siano> poi altri contadini che vi facciano (**facendovi**) doni (**mance**) di cipolle, di porri (**porrate**) e di castagne (**marroni**), e che facciano (**usando**) al tempo stesso (**in questo**) grandi gozzoviglie (**gavazze**) e chiacchiere (**ciance**).

⁴ **e in giù... ragioni:** <e si lancino>

altri villan poi facendovi mance di cipolle porrate e di marroni, usando in questo gran gavazze e ciance³:

10

e in giù letame ed in alto forconi: vecchie e massai baciarsi per le guance; di pecore e di porci si ragioni⁴.

letame verso il basso (**in giù**) e forconi verso l'alto; vecchie e fattori (**massai**) si bacino sulle guance; si parli (**ragioni**) di pecore e di porci.

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime incrociate nelle quartine e alternate nelle terzine. Lo schema è ABBA, ABBA; CDC, DCD. Si tratta dello stesso schema del sonetto omonimo di Folgore da San Gimignano [❶❷❸❹❺❻❼❽❾❿]. Identiche sono anche le rime. Il sonetto di Cenne presenta nella prima quartina una rima equivoca («Cagli» : «cagli»). L'ambientazione del sonetto nella località marchigiana di Cagli è stata evidentemente determinata dalla necessità di ricalcare pedissequamente le rime del testo parodiato.

Livello lessicale, sintattico e stilistico

L'intenzione parodistica è evidenziata dalla scelta lessicale, che tende sistematicamente alla degradazione dei raffinati oggetti e delle atmosfere festose che allietano la brigata cantata da Folgore. Gli oggetti rappresentati da Cenne rimandano tutti a una realtà rusticana, ed evidenziano aspetti fisici (come il sudore) che accentuano il contrasto parodistico con il modello. La costruzione sintattica, nel sonetto di Cenne, è meno raffinata. Ciascuna delle due quartine ha un diverso verbo reggente («voglio», v. 1; «sianovi», v. 5); sono ellittiche del verbo reggente - come in Folgore - le due terzine; ma assai più ridotto è l'uso dell'infinito, confinato solo al v. 13.

Livello tematico

Il sonetto costituisce, come si è detto, una puntuale parodia dell'omonimo componimento di Folgore. Il genere del *plazer*, elenco di cose piacevoli, si rovescia nel suo opposto, l'*enueg*, elenco di cose fastidiose. Ai cavalli

vengono sostituiti i «muli» (v. 3); sono presenti alcuni destrieri, ma essi sono «zoppicatori» (v. 3; i cavalli di Folgore erano invece «corritori»); i raffinati pettorali vengono sostituiti da improbabili «reste d'agli». La giostra d'arme della seconda quartina diventa, in Cenne, una danza di villani di cui balza in primo piano l'elemento più corposo e spiacevole, il sudore. Al posto del pubblico festante, nelle terzine, stanno altri villani, importuni e rumorosi; le «ghirlande» lanciate verso il basso e le «melerance» gettate verso l'alto vengono sostituite, rispettivamente, da «letame» e «forconi» (v. 12); nella scena del bacio, alle «pulzelle» e ai «garzoni» si sostituiscono rispettivamente «vecchie» e «massai»; l'argomento di conversazione, infine, non è più l'«amor» e il «goder»: qui si ragiona solo «di pecore e di porci» (v. 14).

La parodia è scoperta e può apparire, alla lunga, anche piuttosto meccanica. È interessante notare, però, come Cenne non prenda di mira un modello particolarmente nobile, ma un poeta che rientra, anche se con la sua specificità, nell'ambito dei «comici». «Facendo precipitare nel lezzo l'onesto tentativo di Folgore», ha osservato a questo proposito Giorgio Petrocchi, Cenne finisce dunque per ribadire l'isolamento e adempie «una sua funzione letteraria, di certo inconsapevole: conservare il realismo toscano nei limiti del suo programma d'arte e di cultura, ricollegandolo ai giullari e ai goliardi, tenendo sempre in vita quella «grossa» allegria che sarà poi, sul finire del Trecento e lungo l'arco del Quattrocento, ripresa nei temi e moltiplicata nel linguaggio dalla letteratura popolare»¹.

¹ Giorgio Petrocchi, «I poeti realisti», in *Storia della letteratura italiana*, dir. Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, vol. I, *Il Duecento*, pp. 722/723.

Guido Guinizzelli

A testimoniare la natura eminentemente letteraria della poesia «comica» sta il fatto che questo genere fu praticato da alcuni autori parallelamente a una poesia di ispirazione più nobile. Nella sezione dedicata al padre dello Stilnovo, Guido Guinizzelli, abbiamo già inserito un testo (*Chi vedesse a Lucia un var cappuzzo* [❶❷❸❹❺❻❼❽❾❿]) che, pur avendo

ad oggetto una tematica amorosa, può essere accostato al filone realistico per l'assenza di ogni forma di idealizzazione. In questa sezione ospitiamo un sonetto che capovolge in modo scoperto e programmatico la poetica stilnovistica, rappresentando una donna ripugnante e adottando la forma verbalmente violenta dell'invettiva.

Volvol te levi, vecchia rabbiosa



Volvol te levi, vecchia rabbiosa,
e sturbignon te fera in su la testa:
perché dimor' ha' in te tanto nascosa,
che non te vèn ancider la tempesta¹?

Arco da cielo te mandi angosciosa
saetta che te fenda, e sia presta:
che se fenisse tua vita noiosa,
avrei, senz' altr' aver, gran gio' e festa².

Ché non fanno lamento li avvoltori,
nibbi e corbi a l'alto Dio sovrano,
che lor te renda? Già se' lor ragione³.

Ma tant' ha' tu sugose carni e dure,
che non se curano averti tra mano:
però romane, e quest' è la cagione⁴.

(**vèn**) a uccidere (**ancider**)?

² **Arco da cielo... festa:** Un arco <teso> dal cielo (metafora per indicare una maledizione divina) *mandi a te*, <rendendoti> angosciosa, una freccia (**saetta**) che ti ferisca (**fenda**), e sia rapida (**presta**): <in modo> che, se finisse la tua vita molesta (**noiosa**), io avrei, anche se non possedessi nient'altro (**senz' altr' aver**), un sentimento gioioso e festoso (**gran gioi' e festa**).

³ **Ché non fanno... lor ragione:** Perché (**Ché**, con funzione interrogativa) gli avvoltoi (**avvoltori**), i nibbi e i corvi non reclamano (**non fanno lamento**) presso l'alto Dio re del cielo (**sovrano**), in modo che ti restituisca (**renda**) a loro? Sei già di loro spettanza (**lor ragione**; in altre parole sei già come morta).

⁴ **Ma tant' à... la cagione:** Ma tu hai (**à**) carni tanto purulente (**sugose**, forse con riferimento alle secrezioni di piaghe e infezioni; altri intendono il termine in senso antifrastico, come *secche*; altri ancora pensano che si debba leggere «*rugose*») e dure, che <i rapaci> non desiderano (**non se curano**) toccarti (**averti tra mano**): perciò resti (**romane**) <in vita>, e questa è la ragione.

¹ **Volvol te levi... tempesta:** Il vortice (**Volvol**; ma il termine, come notano Segre e Ossola, potrebbe significare anche *malanno*) ti trascini con sé (**te levi**), vecchia rabbiosa, e il turbine (**sturbignon**, che potrebbe significare anche

svenimento) ti colpisca sulla testa: perché ti nascondi tanto (**dimor' ha' in te tanto nascosa**; il sintagma «in te», non facile da rendere in prosa, accentua l'idea che la vecchia si rintani, si rinchioda in se stessa) che la tempesta non ti arriva

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime alternate nelle quartine e ripetute nelle terzine. Lo schema è ABAB, ABAB; CDE, CDE. I vv. 9 e 12 presentano una rima siciliana («avvoltori»: «dure») in cui, oltre all'alternanza tra -o e -u, si rileva anche la differenza tra le vocali postoniche.

Livello lessicale, sintattico e stilistico

Il sonetto utilizza un lessico ricercato, in particolare vocaboli relativi alla meteorologia che possono assumere anche un significato medico. Sia «volvol» (v. 1) che «sturbignon» (v. 2) colpiscono per la loro espressività fonica, affidata in un caso alla duplicazione della radice *vol* (da ricollegare al latino *volvo*) e, nell'altro, alla successione di suoni consonantici aspri e bizzarri (la voce potrebbe derivare dal latino volgare *turbiculu*, da cui anche il francese *tourbillon*).

Pur rappresentando una donna ripugnante, il sonetto ne tace quasi completamente i tratti fisici (solo nell'ultima terzina compare la divertita metafora delle carni «sugose»). Non poteva mancare, in un'esercitazione comica del padre dello Stilnovo, l'utilizzo di stilemi della lirica cortese (come la dittologia «gio' e festa» del v. 8), peraltro degradati a un significato lontanissimo da quello tradizionale (si avrebbe «gio' e festa» solo se la vecchia morisse).

Nel testo si alternano enunciati interrogativi (prima quartina, prima terzina) con altri assertivi (seconda quartina, seconda terzina). Ritmo e sintassi tendono a coincidere: a ogni strofa corrisponde un periodo e di solito ogni singolo verso coincide con una proposizione (con l'eccezione due deboli *enjambements* tra i vv. 5 e 6 e tra i vv. 9 e 10).

Livello tematico

Il sonetto svolge il tema dell'*improperium in vetulam*

(invettiva contro una vecchia), che ha i suoi precedenti nella poesia classica (in particolare negli *Epodi* di Orazio) e in quella goliardica medievale, ed è attestato spesso all'interno della tradizione in volgare, per esempio nell'opera di Rustico Filippi [☞F2]. Nella fattispecie, il testo si apre su un iperbolico augurio di sciagura che diventa poi, esplicitamente, augurio di morte; ma si chiude, procedendo di iperbole in iperbole, sulla rassegnata constatazione che la ripugnante vecchia resterà in vita perché perfino corvi ed avvoltoi proverebbero ribrezzo a toccarne le carni. Come a livello lessicale, così anche a livello tematico il procedimento più significativo è la ripresa, in forma degradata, di temi tradizionali della poesia amorosa. Si pensi all'invocazione a Dio, che in ben altro contesto Guinizzelli chiamava in causa

nella canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore*

[☞E1]: il poeta, in questo sonetto, si domanda invece perché mai gli uccelli rapaci non si rivolgano al Creatore per reclamare le carni della vecchia. Si veda anche la consueta metafora dell'arco e della saetta, qui piegata a significare l'augurio di un malanno che venga dal cielo. È evidente, di questo testo di Guinizzelli, la natura di esercitazione letteraria, di tirocinio stilistico. Il fatto che anche il padre dello Stilnovo (come anche Cavalcanti [☞F12] e Dante [☞G18]) abbia voluto provarsi con il registro comico, alternandolo a quello più nobile della lirica amorosa, conferma la natura prevalentemente letteraria del fenomeno, contro l'ipotesi "romantica" che voleva spiegarlo con il vissuto di risentimento ed emarginazione dei singoli autori.

Guido Cavalcanti

Come per Guinizzelli, anche per Cavalcanti le prove ascrivibili al filone comico si presentano come raffinati esercizi letterari. Nel testo che qui presentiamo, addirittura, è possibile rintracciare qualche autocitazione parodistica. Il Cavalcanti "comico" può dunque essere visto come un doppio capovolto del Cavalcanti "tragico", a conferma della natura carnevalesca di questo genere poetico.

Guata, Manetto, quella scrignutuzza

F12

¹ **Guata... s'agruzza:** *Osserva (Guata), Manetto, quella gobbetta (scrignutuzza), e fai bene attenzione (pon' ben mente) <a> come è concia (divisata), e <a> come è perfettamente deformata (drittamente sfigurata, ossimoro), e <a> quel che sembra quando si stringe nelle spalle (s'agruzza, secondo la parafrasi di Quaglio; ma il termine potrebbe significare anche si irrita)! È stato ipotizzato che il Manetto destinatario del sonetto fosse Manetto Portinari, fratello della Beatrice dantesca. Se così fosse, risulterebbe ancor più accentuata la natura parodistica del testo.*

² **Or, s'ella... fuggiresti via:** *Ebbene (Or), se essa fosse vestita di una veste lunga (uzza è francesismo da houce, che indica una veste ampia e lunga fino ai piedi) con un cappellino legato sotto il mento (soggolata, verbo composto dal prefisso "so", che significa sotto, e da "gola". Il "soggolo" è appunto il nastro con cui si lega un copricapo sotto il mento; il participio «soggolata», che nella parafrasi abbiamo concordato con "cappellino", concorda nel testo con «scrignutuzza») con un velo, e <se> apparisse di giorno (die) accompagnata da qualche bella donna gentile (gentiluzza è*

Guata, Manetto, quella scrignutuzza,
e pon' ben mente com'è divisata
e com'è drittamente sfigurata
e quel che pare quand'ella s'agruzza¹!

Or, s'ella fosse vestita d'un'uzza 5
con cappellin' e di vel soggolata
ed apparisse di die accompagnata
d'alcuna bella donna gentiluzza,

tu non avresti niquità sì forte
né saresti angoscioso sì d'amore 10
né sì involto di malinconia,

che tu non fossi a rischio de la morte
di tanto rider che farebbe 'l core:
o tu morresti, o fuggiresti via². -

un vezzeggiativo che appare parodistico per l'uso dei suoni duri nella desinenza), tu non potresti essere in preda a un dolore (non avresti niquità) tanto forte, né potresti essere tanto tormentato (angoscioso) per amore, né tanto immerso (involto) nel-

l'umor nero (malinconia; per il significato del termine, cfr. il sonetto di Cecco Angiolieri *La mia malinconia è tanta e tale* [☞F6]), da non rischiare la morte per il tanto ridere che farebbe il cuore: tu morresti, o saresti costretto a fuggire.

Analisi del testo



Livello metrico

Sonetto con rime incrociate nelle quartine e ripetute nelle terzine. Lo schema è ABBA, ABBA; CDE, CDE.

Livello lessicale, sintattico e stilistico

Il testo si articola in due periodi. Il primo, contenente una lunga esclamazione costruita accumulando per polisindeto gruppi di proposizioni tra loro coordinate (principali nei primi due versi, interrogative indirette nel terzo e nel quarto), coincide perfettamente con la prima quartina. Il secondo occupa le rimanenti tre strofe: si tratta di un complesso periodo ipotetico, con protasi nella seconda quartina, apodosi nella prima terzina e proposizione consecutiva subordinata all'apodosi nella seconda terzina.

Il lessico, nelle quartine, è caratterizzato da termini popolari («scrignutuzza», v. 1; «agruzza», v. 4) e dall'uso di diminutivi ottenuti attraverso suoni aspri (in particolare la doppia z), che venivano evitati sistematicamente dagli stilnovisti. Anche termini ricercati, come il francesismo *houce* (v. 5), o afferenti alla tradizione nobile della lirica amorosa, come l'aggettivo "gentile", appaiono deformati dalla traslitterazione («uzza», v. 5) o dall'inconsueto diminutivo («gentiluzza», v. 8). Le terzine presentano invece parole assai frequenti nella lirica cavalcantiana, come l'aggettivo «angoscioso» (v. 10) e i sostantivi «morte» (v. 12) e «core» (v. 13).

Livello tematico

Questi elementi lessicali (cui va aggiunto «malinconia», v. 11, termine che rimanda però direttamente alla tradizione comica in virtù della sua precisa accezione tecnica di *umor nero* [👁️👁️F9]) rendono evidente l'autocitazione parodistica che il Cavalcanti "comico" compie qui ai danni del Cavalcanti "tragico". A partire dalla seconda quartina, la «scrignutuzza» viene inserita dal poeta in un ipotetico contesto che sarebbe consono all'ambientazione della poesia stilnovistica: in un mondo adornato da

abiti eleganti e frequentato di donne gentili, nel quale essa determinerebbe un irresistibile effetto di contrasto. Cosa accadrebbe se fosse una donna del genere - e non la consueta incarnazione dell'idea della bellezza - a mostrarsi ai fedeli d'amore? Probabilmente, immagina il poeta, tutta la costruzione letteraria e sentimentale, tutta l'angoscia e l'infelicità d'amore cantate dalla lirica illustre verrebbero sommerse da un'irrefrenabile risata. Anche qui - come nei testi stilnovistici in cui ad apparire è la donna gentile - Cavalcanti analizza puntualmente i moti interiori determinati dal passaggio, stavolta del tutto immaginario, della figura femminile. Il «rischio di la morte», di solito evocato da Guido come sconvolgente effetto della passione d'amore averroisticamente intesa, si degrada allora nel rischio di crepare dal ridere. Non mancano neanche i richiami all'analisi psico-fisiologica tipica di Cavalcanti, che era solito frammentare il corpo e l'anima dell'amante nelle loro componenti, rappresentando ciascuna di esse come un personaggio di teatro: qui, infatti, a ridere fino alla morte non sarebbe Manetto ma - coerentemente con il modello della poesia cavalcantiana - il suo «core» (v. 13). Anche il verso finale allude parodisticamente a una situazione tipicamente cavalcantiana: la sconfitta dell'uomo, incapace di sostenere - ma in genere per ragioni ben diverse da queste - la vista della donna.

Anche per questo testo va ripetuto quanto si è già detto per le analoghe prove di Guinizzelli [👁️👁️F11]: si tratta di un'operazione letteraria colta e divertita, di un gioco parodistico (in questo caso autoparodistico) che conferma ancora una volta la natura raffinata dell'intera rimeria "comica". È probabile che l'ultimo verso del sonetto contenga un richiamo scherzoso alla dantesca *Donne ch'avete intelletto d'amore* [👁️👁️G6b], e precisamente ai vv. 35-36 («e qual soffrisse di starla a vedere / diverria nobil cosa, o si morria»). Ed è certo che Dante si sia ispirato a questo componimento dell'amico, ricalcandone esattamente le rime nel sonetto *Sennuccio, la tua poca personuzza*.