

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO  
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME IX · 1984

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## Sull'organizzazione del discorso comico nella produzione giocosa di Rustico Filippi

1. La produzione comica di Rustico Filippi, condannata quasi all'oblio dalle generazioni di poeti immediatamente seguenti in sorprendente contrasto con la fama di cui aveva goduto al suo apparire, è stata a lungo misconosciuta dalla critica moderna e spesso ridotta a dimensioni bozzettistiche e popolareggianti, quando non censurata per presunta trivialità. Durante gli ultimi trent'anni tuttavia sono stati pubblicati alcuni importanti lavori che hanno portato ad una notevole rivalutazione dell'esperienza letteraria di Rustico.

Il 'nuovo corso' della bibliografia rusticiana è stato inaugurato dal fondamentale saggio di Mario Marti, apparso nel 1954 e seguito due anni dopo dall'edizione critica dell'intero corpus di Rustico, accuratamente annotata. Marti proietta sui ritratti caricaturali di Rustico la griglia noetica della tradizione letteraria mediolatina e romanza e indaga la specificità stilistica dei sonetti composti nei due registri, 'cortese' e 'giocosio': Rustico ne risulta investito di nuova dignità letteraria e restituito a quel ruolo di caposcuola ed abile sperimentatore bifronte che pare senza dubbio competergli, come ulteriormente dimostrato dai più recenti studi al riguardo.

Nuovi scandagli sul versante stilistico impegnano Maurizio Vitale nel saggio introduttivo all'edizione dei rimatori comico-realistic del Duecento (1956): Vitale analizza il lessico di Rustico producendone numerosi specimini e ne evidenzia il carattere di allusività e pungente parodia; in opposizione all'interpretazione 'europea' di Marti, considera la rimeria giocosa di Rustico come espressione della borghesia minuta e degli strati popolari più attivi della civiltà comunale fiorentina alla metà del Duecento<sup>1</sup>. Gianfranco Contini, nel cappello introduttivo alla se-

<sup>1</sup> Vitale (1956: 59) propone una rigida corrispondenza tra stati sociali e produzione letteraria nella Toscana di fine Duecento, che non trova però conferma nella bipartizione stessa del corpus rusticano. Secondo tale corrispondenza: 1) la «borghesia attiva e intraprendente dei nuovi *chierici* della cultura, i giudici, i notai, i maestri di grammatica e di retorica e di diritto» eserciterebbero opera di rinnovamento e divulgazione della tradizione scolastica latina e neolatina

zione antologica del corpus rusticiano, riconosce autorevolmente in Rustico il «rappresentante antonomastico» del genere giocoso (1960: II, 354); Pier Vincenzo Mengaldo, nello studio introduttivo alla sua edizione dei sonetti di Rustico, ultima in ordine cronologico (1971), insiste sul carattere squisitamente letterario della produzione comica: ne passa in rassegna gli aspetti ritmico-timbrici, lessicali, sintattici e individua alcune figure retoriche privilegiate. La «vocazione principe» del Rustico comico è anche per Mengaldo il ritratto caricaturale, che nei momenti migliori trascende il dato di partenza cronachistico per attingere ad una «rappresentazione universalmente anonima», ed è costruito con sapiente tecnica di accumulazione, per *gradationes*, fino allo shock del 'crescendo' o del paradosso finale. Recentissimo infine il saggio di Vittorio Russo (1980) con osservazioni stilistiche e sociologiche sul lessico 'osceno' dei sonetti giocosi e sul loro pubblico.

2. Le più recenti analisi della rimeria comica di Rustico, pressoché esaustive nei rispettivi settori di pertinenza, hanno dunque soprattutto insistito su singoli fatti stilistici del registro 'basso' (inventari lessicali e figure retoriche) e sulla qualità del repertorio tematico, circoscritto ad una galleria di figure<sup>2</sup>, tipi e caratteri irrigiditi in formule fisse e rappresentati secondo i modi canonici del *vituperium*. In effetti, se è vero che nella sintesi memoriale del lettore tratto distintivo di questi sonetti rimane l'evidenza di certi ritratti, l'icasticità del linguaggio e la complessa modulazione di alcune figure retoriche dominate dall'iperbole, sussiste l'impressione che, quantomeno per un cospicuo gruppo di versi, la *vis* comica non sia esclusivamente prodotta dalle tecniche fino ad ora inventariate né si esaurisca nella categoria interpretativa del ritratto caricaturale.

Una nuova ricognizione del *corpus* porta a riconoscere, nella produzione dell'effetto ludico, il ruolo ragguardevole svolto da una tecnica che denomineremo dell' 'interferenza'. Tale tecnica,

allestendo sillogi di poesia illustre, volgarizzamenti, compilazioni didattiche in volgare; 2) la «borghesia ricca e mercantile e l'antica nobiltà guelfa decaduta, ossia gli strati socialmente più alti del comune» esprimerebbero «le più raffinate e aristocratiche esigenze della cultura...: la poesia dello stile tragico e lo stilnovismo nel suo complesso»; 3) la «borghesia minuta e gli strati popolari più attivi, paghi di una letteratura meno o poco impegnata sul piano dell'arte» opererebbero, infine, sul piano della tradizione comica e popolare.

<sup>2</sup> Si veda, ad esempio, la parafrasi dei sonetti in Vitale (1956: 62).

percepibile nel momento della decodificazione, agisce capillarmente sull'organizzazione del discorso a diversi livelli e in modi diversi, e si pone tra i procedimenti privilegiati nella produzione comica di Rustico, tanto da risultare autonomamente portatrice di significato e realizzare una ben precisa funzione culturale del testo.

Distingueremo: *a)* interferenza di significazioni indipendenti o delle serie evenemenziali<sup>3</sup> e *b)* interferenze registrali. L'interferenza dei registri (*b*), che si realizza principalmente in due procedimenti (cfr. § 4 ss.), è, come si vedrà più avanti, palese (o *in praesentia*) nella catena sintagmatica: non sussistono pertanto dubbi circa l'intenzionalità di tale artificio; verificabile ma non così evidente è invece l'intenzionalità dell'interferenza delle serie evenemenziali, che si verifica sull'asse paradigmatico (o *in absentia*).

3. Inizieremo l'indagine dal punto (*a*). Nelle note poste a commento delle edizioni dei sonetti giocosi di Rustico, sono state soppesate e discusse parole e frasi, e riesumati dati anagrafici d'archivio relativi alla presunta identità dei personaggi, per attribuire a componimenti che talora risultano fortemente ambigui, se non apparentemente oscuri, un significato, letterale o metaforico, corrispondente alla volontà dell'autore; per affermare cioè l'esistenza, implicitamente ipotizzata, di una, e una sola, 'verità' testuale.

La nostra ipotesi di lettura è invece che la costruzione del testo di Rustico preveda spesso più sensi, e che in molti sonetti contribuisca in modo determinante alla produzione dell'effetto comico proprio il meccanismo dell'interferenza di significazioni indipendenti: la decodificazione del testo viene turbata da una sovrapposizione strutturale di più contesti semantici, veicolati da significanti (singole parole, più parole o intere frasi) intenzionalmente<sup>4</sup> ambigui. Una situazione è infatti rappresentata in modo tale da poter contemporaneamente appartenere a serie di avve-

<sup>3</sup> Soltanto in questa accezione Bergson, nel suo saggio sul riso, apparso nel 1899 e ancor oggi fondamentale, impiega il termine 'interferenza'. L'«*interférence des séries*» è così definita: «Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents» (Bergson 1899: 433). Di «ambiguità evenemenziale» e «ambiguità semantica» tratta invece Rossi (1973) nel saggio su di una novella decameroniana. Sull'ambiguità (così intesa) come fonte del comico si veda anche una discussione teorica in Hutcheon (1981).

<sup>4</sup> Sull'effettiva intenzionalità (o quantomeno sulla non-inintenzionalità) del procedimento si discuterà più avanti (cfr. § 3.2).

nimenti diversi o addirittura tra loro incompatibili, con oscillazioni variamente graduate tra l' 'apparire' e l' 'essere', tra i poli dell'onesto o comunque conforme ad uno standard di comportamento morale o sociale, e del disonesto o scabroso o socialmente riprovevole<sup>5</sup>. Le possibili 'letture' del testo, reciprocamente interferenti, sono guidate e contraddette ad un tempo da un'acorta strategia di spie linguistiche allusivamente disseminate nell'arco del sonetto<sup>6</sup> o addensate negli ultimi versi, che vengono così talora ad assumere il ruolo di contro-inizio, fornendo una nuova, o determinante, indicazione per la comprensione del componimento<sup>7</sup>. Il lettore/ascoltatore incomincia ad esempio a ricevere una serie di segnali che, configurando un particolare rapporto tra personaggi, orientano verso una determinata situazione, ma procedendo si accorge che altri segni, o quelli stessi, non sono affatto decodificabili, o non sono solo decodificabili, con la chiave di lettura prescelta; vanno invece decifrati anche con altre chiavi di lettura parimenti legittimate da una diversa logica interna al testo.

A questo procedimento si ricollegano strettamente altre due note tecniche dell'organizzazione del discorso comico: il procedimento di trasposizione, che consiste nel descrivere in termini di rispettabilità una situazione scabrosa o ritenuta tale, e il ragionamento erroneo sofisticato, che oppone ad una falsa oggettività del racconto la soggettività del discorso<sup>8</sup>.

In tale prospettiva si rileggeranno dunque singoli sonetti di Rustico, affiancando, e non ponendo l'una contro l'altra, interpretazioni già avanzate (spesso ulteriormente limate o sospinte verso esiti forse impliciti, ma comunque non ancora esplicitati) e suggerimenti inediti: questo non per neutralità, inevitabilmente sospetta, ma, in conformità alla nostra ipotesi, per dimo-

<sup>5</sup> Si tratta di un meccanismo ben noto nella produzione comica teatrale (cfr. Bergson 1899), dove però le diverse possibilità di decodificazione di una situazione e relative interferenze vengono prospettate dai personaggi (ognuno dei quali dà voce alla sua interpretazione di un fatto) allo spettatore(/lettore); nei nostri sonetti invece il meccanismo della interferenza coinvolge direttamente il destinatario del testo in un incontro/scontro col significato del testo stesso.

<sup>6</sup> O dei sonetti, nei pochi casi in cui il soggetto prescelto oltrepassa la soglia del singolo componimento.

<sup>7</sup> Molti di tali termini-spia giocano spesso su di un evidente doppio senso tra significato letterale e metaforico di una parola o doppio senso equivoco con riferimento sessuale (cfr. Freud 1905: 61-64).

<sup>8</sup> Cfr. Bergson (1899: 127) (trasposizione) e Freud (1905: 132) (ragionamento erroneo sofisticato).

strare come solo nella compresenza e interferenza di significazioni indipendenti si possa cogliere una *vis comica* altrimenti soffocata e irrimediabilmente perduta<sup>9</sup>.

3.1. Nel sonetto I (*A voi, messere Iacopo comare*) il rapporto tra i personaggi (Iacopo, monna Nese, Fastello), così come si configura nel corso della lettura ed a lettura ultimata, risulta volutamente ambiguo (si allude ad un 'triangolo'? a un triangolo 'classico'? equivoco? anomalo?), e può essere motivato da cause ben diverse, a seconda dei significati, in parte complementari, in parte incompatibili, suggeriti da alcuni elementi-chiave del sonetto e dalla loro mobile aggregazione. In particolare:

1) *comare* (v. 1) vale, come già notato: a) 'donnicciola', 'imbelle', 'chiacchierone' (cfr. anche i vv. 5-6 *Ma piacereagli forte che 'l parlare | e rider vostro fosse men sovente*), b) 'omosessuale'<sup>10</sup>, c) 'ruffiano';

2) *se vendetta avete a fare* (cfr. i vv. 3-4 *e dice [Rustico] se vendetta avete a fare, | ch'e' la farà di buon cuor léalmente*) può assumere nel contesto valore di suggerimento, più o meno marcatamente ironico, e alludere a una vendetta che Iacopo dovrebbe attuare: a) contro nemici (politici?): in tal caso, come nel seguente 2b, lo svolgimento del sonetto illustra, sotto tre diversi aspetti, il *comare* del v. 1 (particolarmente nell'accezione 1a); b) contro Fastello, in quanto nemico politico (guelfo, cfr. anche II, 2), ma suo amico per interesse economico (cfr. 1a e 3); c) Fastello, in quanto nemico politico, benché suo *partner* (cfr. 1b e 2b): la vendetta sperata da Rustico diventa sempre più improbabile...; d) contro monna Nese, sua moglie o amante, per una qualche grave offesa o tradimento (cfr. anche i vv. 9-10 *e forte si crucciò di monna Nese | quando sonetto udì di lei novello*); e) contro monna Nese, colpevole di aver indirettamente causato, con il suo comportamento, l'approdo omosessuale del marito (cfr. 1b), per aperta dimostrazione di ira nei confronti di tutto il sesso femminile (cfr. anche il v. 11 *e credel dimostrar tosto in palese*); f) contro Fastello e monna Nese, per una tresca esistente tra i due (cfr. anche i già ricordati vv. 9-10) e tollerata da Iacopo grazie ai denari di Fastello (cfr. 1a, 1c e 3);

<sup>9</sup> Nella ricognizione di esempi che segue ci si attiene alla numerazione dei sonetti e al testo critico stabiliti in Mengaldo (1971).

<sup>10</sup> Contini suggerisce l'identificazione del protagonista di questo sonetto con Iacopo Rusticucci, per cui cfr. anche *If* XVI 45.

3) *Ma troppo siete conto di Fastello, | fino a tanto ch'egli ha danar da spese* (vv. 12-13) indica un'amicizia in qualche modo riprovevole, su cui gettano riflessi ambigui, oltre che il movente economico (per Iacopo: cfr. 1a e 2b), i significati attribuibili ai precedenti elementi-chiave del sonetto (1b-2c: *ma* (v. 12) con valore di transizione; 1c-2f: *ma* con valore di 'ciò nonostante');

4) *donzello* infine, riferito al ricco ma non nobile Fastello (v. 14 *ond' e' si crede bene esser donzello*), vale 'aspirante cavaliere' (amicizia accolta con la speranza di una promozione sociale) e 'ragazzo giovane e piacente' (motivazioni di vanità personale: probabilmente Fastello tanto giovane e piacente non era...); un significato più esplicitamente erotico coglierei anche leggendo strettamente collegati *comare* (Iacopo: cfr. 1b, 2c e 3) e *donzello* (Fastello), posti tra l'altro entrambi in posizione privilegiata (rispettivamente nel primo e ultimo verso del sonetto e in rima).

Il sonetto II (*Fastel, messer fastidio de la caccia*), di per sé più lineare, se considerato come prosecuzione del sonetto I<sup>11</sup>, sottolinea l'ambiguità dei rapporti tra Iacopo e Fastello (vv. 9-14), *naturaliter* avversari per motivi politici ma di fatto, più o meno intimamente o loscamente, amici. Al v. 1, *Fastel, messer fastidio de le caccia* (Contini), *Fastel, messer, fastidio de la caccia* (Vitale), *Fastel, messer fastidio de la caccia* (Marti e Mengaldo), *l'espresne fastidio de la caccia* (o *de le caccia*, secondo l'emendamento proposto in nota da Marti e adottato da Contini) vale certamente 'rompiscatole' (così intendono tutti gli editori, che riferiscono l'appellativo a Iacopo o a Fastello, a seconda della punteggiatura), ma forse anche 'che ha disprezzo della (propria) virilità', oppure 'che è disprezzato dal sesso virile' o 'che dà fastidio al sesso virile'. Ai vv. 13-4 *Fammi cotanto: togligli Montelfi | così di duol morir tosto il vedrai*, Montelfi indica probabilmente un castello, dato a Fastello in godimento da Iacopo; può però essere contemporaneamente traslato osceno (allusione a rapporti omosessuali tra i due, come già sospettato dal Marti<sup>12</sup>, o allusione ai rapporti tra Fastello e monna Nese, incoraggiati per convenienza da Iacopo), ovvero può indicare «qualche castelluccio dove il nostro ghibellino le avrebbe toccate senza combattere» (Russo, in Massera 1940).

<sup>11</sup> *messer* è «colui a cui Rustico si rivolge, probabilmente lo Iacopo di I» (Mengaldo 1971: 25).

<sup>12</sup> Cfr. Marti (1956: 34).

Luciana Borghi Cedrini mi prospetta l'ipotesi che a questi due primi sonetti si possa strettamente riconnettere il terzo (*A voi, che ve ne andaste per paura*)<sup>13</sup>, la cui interpretazione subirebbe in tal caso un radicale rinnovamento (da sonetto 'politico', anomalo nel *corpus* rusticiano, in cui i componimenti sono tutti indirizzati *ad personam*, ad elemento di un 'trittico' contro la coppia Iacopo-Fastello).

La dimostrazione della solidarietà del sonetto III con I e II può partire dalla similarità degli attacchi di I e III: I, 1 *A voi, messere Iacopo comare*; III, 1 *A voi, [= Fastello] che ve ne andaste per paura*, e dalla possibile rispondenza tra I, 14 *ond'e' si crede bene esser donzello* (= Fastello, guelfo) e III, 14 *che 'l ghibellino avete per garzone* ('l ghibellino = Iacopo, *partner* di Fastello).

Secondo tale lettura, il sonetto riprenderebbe i temi dell'amicizia tra Iacopo e Fastello (già in I e II), accentuandone l'ambiguità, e della millanteria di Fastello (già in II), pavido di fronte ai pericoli (III, 1), pronto invece, in tempi tranquilli per i guelfi, a lanciarsi in violente contese verbali contro i ghibellini (III, 4 *ormai potete guerra inconinzare* corrispondente a II, 3-7), contese arginate solo dalla completa rotta degli avversari: III, 7-8 *ma ben lo vi tenete 'n isciadura | che non avete più cagion che dare*; attaccabrighe e vigliacco al punto di essere capace di prendersela anche con il capo della propria parte (Carlo d'Angiò), purché morto (III, 9-10), o addirittura col papa (III, 11). Rustico si rifiuta di parlare più a lungo di siffatto individuo: III, 12 *ma io non voglio con voi stare a tenzone*, che minaccia a parole i ghibellini, ma ha oltre a tutto come amico e *partner* proprio un ghibellino.

Nei sonetti IV (*Su, donna Gemma, co-la farinata*) e V (*Se no l'atate, fate villania*) si parla di Mita, giovane divenuta (per cause non note o non precisate) magrissima, e si esortano i familiari ad aiutarla, e a indagare la causa della metamorfosi; all'interpretazione letterale si contrappone immediatamente un'interpretazione antifrastica<sup>14</sup> (Mita è rapidamente ingrassata, non stà più nei vestiti e mangia fin troppo), che mi pare giustificata dall'in-

<sup>13</sup> Terzo nell'edizione Mengaldo, che accoglie l'ordinamento «(...) ragionevole (in quanto specialmente evidenzi certi raggruppamenti e parentele tematiche fra i sonetti) anche se non incontrovertibile, del Marti» (Mengaldo 1971: 18). Nel ms. V (Vaticano lat. 3793), *A voi, che ve ne andaste per paura* è il decimo dei sonetti giocosi, *A voi, messere Iacopo comare* è il tredicesimo e *Fastel, messer fastidio de la caccia* il diciottesimo.

<sup>14</sup> Mengaldo la segnala ma la ritiene improbabile.



sistenza sulla percezione visiva (IV, 4 *io veggio*, 5 *vedete*, 13 *be'lo vedete*; V, 4 *vedete*): se si intendono i due sonetti in senso anti-frastico, la realtà che si 'vede' è infatti tutt'altra da quella descritta. Se Mita è veramente smagrita (effetto), ci si può ritenere in presenza di una satira bonaria sul tema della «fanciulla smortina per amore» (causa)<sup>15</sup>, che non mangia più e va imboccata, o non mangia più contrariamente al solito (lei che per solito si rimpinzava tanto<sup>16</sup>): V, 10-1 *ond'ella ha sì perduto il manicare | che si suole sì atar per ficazione*; durante la vendemmia invece mangiava moltissimo: V, 12-3 *e quando fosse sopra al vendemmiare | non si tenea le man sotto il gherone*, ovvero non stava con le mani in mano (si dava da fare, s'incapricciava di qualcuno).

È tuttavia impossibile non pensare contemporaneamente ad una situazione scabrosa, o comunque ritenuta tale, e descritta in termini di rispettabilità (procedimento di trasposizione): causa dell'attuale magrezza della fanciulla non maritata possono essere un aborto<sup>17</sup> o la risoluzione fisiologica di una gravidanza nel parto. Verso quest'ultima lettura orientano l'insistenza di Rustico sul biasimo e sullo stupore in entrambi i sonetti: IV, 6-7 *maravigliar ne fate tutte genti. | Donna Filippa [levatrice? mezzana?] assai n'è biasimata*; V, 5 *oi lasso me, com'ell' è gita via!*, V, 8 *più rangola dovrete aver di Mita*; l'insinuazione di dubbi: V, 9 *e spiante qual fosse la cagione*; e i possibili sottintesi osceni o ammiccanti V, 11-3 *che si suole sì atar per ficazione*; | *e quando fosse sopra al vendemmiare | non si tenea le man sotto il gherone*. Il v. 12 introduce una determinazione temporale che vale anche come traslato osceno ed il v. 13 è risolvibile in 'non si curava di restare illibata', oppure in 'era così grossa da non potersi tenere le mani sotto alla veste'<sup>18</sup>. Ma, come già notato, il 'montaggio' dei due sonetti è tale da non escludere una lettura anti-frastica: se Mita è repentinamente ingrassata, al motteggiare di Rustico su di un appetito smodato e privo di autocontrollo s'intrecciano comunque le insinuazioni circa un'eventuale più recondita causa del vistoso mutamento fisico (gravidanza in atto), secondo l'itinerario di lettura già proposto per l'ipotesi parto/aborto.

Il sonetto X (*Messer Bertuccio, a dritto uom vi cagiona*) ruota intorno all'idea di una calunnia (v. 2 *veleno*) proferita in Fi-

<sup>15</sup> Così Petrocchi (1965) interpreta i due sonetti.

<sup>16</sup> Parafraresi di V, 11 in Contini (1960).

<sup>17</sup> Russo (in Massera 1940) seguito da Mengaldo.

<sup>18</sup> Cfr. Mengaldo (1971), Russo (in Massera 1940), Marti (1956).

renze contro Fazo per la sua insicurezza nel cavalcare, vv. 3-4 *e ciascun fiorentin di ciò ragiona | ch'e' non va ben sicuro a pallafreno*; Bertuccio ne ha colpa, per la mancata difesa dell'amico, vv. 1-2 *Messer Bertuccio, a dritto uom vi cagiona | che Fazo non guardate del veleno*. Rustico esorta Bertuccio, v. 12 *che de lo 'ngegno suo sta cavaliere* (antifrasa?), a difendere Fazo dalle dicerie, mostrando il *gran distrier di pregio* (v. 5: ironico?) che l'amico possiede a Cremona, ed invita il Chiocciolo<sup>19</sup> a *far credenza* ('a credergli', v. 13). Insieme a questa lettura del sonetto, che non esaurisce in modo soddisfacente le potenzialità semantiche del testo, funzionano contemporaneamente altri due sistemi segnici, non necessariamente tra loro incompatibili, legati a interpretazioni metaforiche di alcune espressioni: 1) il sonetto può essere inteso in chiave erotica (metafore del cavalcare, vv. 4, 5, 12): così già leggono Marti ed i successivi editori, limitandosi però a sottolineare «l'allusivo doppio senso del ben cavalcare e del bel pallafreno di pregio»<sup>20</sup>. Rustico vuole alludere a dicerie sulla 'virilità' di Fazo (omosessualità? impotenza?) ed esorta (ironicamente?) Bertuccio (uno dei suoi *partners*? cfr. v. 12) a difenderlo, esibendo anche il *gran distrier* di Cremona; 2) il sonetto può riferirsi — secondo un'interpretazione non ancora avanzata<sup>21</sup> — a presunte difficoltà economiche di Fazo (v. 4), nonostante i vantati possedimenti (vv. 5-6: ironici?); Rustico invita Bertuccio, che non ha problemi economici (v. 12: ironico? è in realtà Bertuccio uno spiantato? è spiantato ma si dà arie da riccone?), a soccorrerlo, accantonando la propria avarizia: v. 8 *non siate scarso in sua guardia, né leno* (ironico se Bertuccio è senza quattrini), e così pure il Chiocciolo: vv. 13-4 *e 'l Chiocciolo gli deggia far credenza. | Non ch'io ne dotti, tant'ha il viso fero* (v. 13 *far credenza* = 'far credito': è il Chiocciolo usuraio? 'notorio spilorcio'<sup>22</sup>? altro spiantato?).

I sonetti XVIII e XIX tratteggiano la figura di Ghigo, freddo-losa e sedentario<sup>23</sup>. Il sonetto XVIII (*Io fo ben boto a Dio: se Ghigo fosse*) perde la sua apparente univocità semantica per la probabile solidarietà con il più ambiguo XIX (*Se tu sia lieto di*

<sup>19</sup> Fratello di Bertuccio (Massera 1940).

<sup>20</sup> Cfr. Marti (1956: 42).

<sup>21</sup> Difficoltà economiche di Fazo sono postulate incidentalmente da Marti per spiegare il solo v. 13 (*e 'l Chiocciolo gli deggia far credenza*).

<sup>22</sup> Mengaldo (1971).

<sup>23</sup> Il collegamento tra i due sonetti è comunemente accolto dalla critica rusticiana.

*madonna Tana*), da cui conviene prender le mosse. In quest'ultimo sonetto è delineato un triangolo tra madonna Tana<sup>24</sup>-Ghigo-Azzuccio. Una prima bipartizione interpretativa è condizionata dall'ignoranza (nostra, ma anche dei contemporanei al di fuori della ristretta cerchia dei destinatari immediati del testo; cfr. più avanti, § 3.2) sul loro effettivo stato civile, dato per noto, ma forse intenzionalmente non esplicitato. Se Tana è moglie di Azzuccio (come ipotizza Vitale) il sonetto è uno sboccato augurio rivolto da Rustico ad Azzuccio riguardo alla fedeltà della moglie (messa maliziosamente in dubbio nel momento stesso in cui viene augurata: v. 1 *Se tu sia lieto di madonna Tana*, cioè, 'così tu non abbia a dolerti di madonna Tana'), fedeltà non sottoposta comunque a tentazioni da parte di Ghigo, grottescamente iperbolico nella sua pigrizia, mollezza e freddolosità (interpretazione letterale dei vv. 5-13 e antifrastica del v. 14<sup>25</sup>), ovvero al di sopra di ogni sospetto e comunque destinato a fallire per la sua frigidità: vv. 9-11 *ch'egli è più freddo che detto non aggio: | non vedi come 'l naso il manofesta? | ché redir non saprebbe di Cafaggio*; è noto il significato sessuale del naso nell'*imagerie* comica antica e medievale<sup>26</sup>.

Se Tana è invece moglie di Ghigo<sup>27</sup>, più sfumati sono i confini della realtà sottostante l'ironica requisitoria rusticana: Rustico augura ad Azzuccio che madonna Tana, indotta dalla freddolosità/frigidità del marito, diventi sua amante (v. 1 *se tu sia lieto* = 'che tu non abbia a dolerti' / 'che tu goda sessualmente', come già spiegato da Mengaldo nelle note ai vv. 1 e 3), ma amante fedele (cfr. v. 3 *e se tu non la veggì ancor puttana*); o gli augura felicità e fedeltà duratura nel rapporto con madonna Tana, già sua amante, ma nel contempo mette in dubbio che tale fedeltà possa durare a lungo; o ancora, nei due ottativi iniziali (vv. 1 e 3) prospetta velatamente un'infedeltà già in atto della donna, non solo nei riguardi del marito ma anche dell'amante: ed è quest'ultima la lettura più maliziosa, perché Rustico, mentre lusinga in apparenza Azzuccio assicurandolo sui favori di madonna Tana, e disprezzandone il marito (ostacolo potenziale),

<sup>24</sup> Non pare sostenibile l'interpretazione del Massera, secondo cui Tana, moglie di Azzuccio, entrerebbe nel sonetto «solo per incidenza» (Massera 1940: 371).

<sup>25</sup> *Tant'è salvaggio pare una tempesta*: Ghigo non è certo scatenato...

<sup>26</sup> Cfr. Bachtin (1965: 98).

<sup>27</sup> Ipotesi per cui propende Marti: «È fatale, profetizza il poeta ad Azzuccio, che con un simile marito, ella finisca per darsi alla prostituzione» (Marti 1956: 51).

ammicca al pubblico, avanzando il sospetto che il fortunato ed ignaro amante (secondo un *topos* della letteratura comica) sia a sua volta tradito. I significati esplicitamente erotici, interferenti col significato letterale del sonetto XIX si riflettono retrospettivamente (indipendentemente dallo stato civile dei personaggi) sul sonetto XVIII (se questo, come pare probabile, è ad esso collegato), ed influenzano la lettura dei vv. 1-4 e 7:

Io fo ben boto a Dio: se Ghigo fosse,  
ser Cerbiolin che l'hai tanto lodato,  
per pilliccion di quella c'ha le fosse,  
non si riscalderia, tant'è gelato.  
...  
e dicemi che fuoco anche nol cosse.

Se si propende per la prima ipotesi sopra formulata in assenza di dati biografici sui nostri personaggi, che cioè Azzuccio sia marito di Tana e Ghigo ne sia eventuale spasimante, mi pare che il v. 2 possa assumere nel contesto una connotazione inedita (cfr. vv. 1-3) e alludere, nella figura di ser Cerbiolin, al mezzano, o comunque al fautore e garante di Ghigo presso madonna Tana, qui adombrata in *quella ch'ha le fosse* (v. 3) (da intendersi anti-frasticamente?) e derisa per il non accattivante aspetto fisico. Se si segue invece nella lettura del sonetto la seconda ipotesi (Ghigo marito di Tana), tra i sarcasmi sull'inettitudine di Ghigo proporrei di cogliere anche l'insinuazione che l'abulico consorte, insensibile al fuoco (v. 7), nella fattispecie della gelosia, sia incapace di qualsivoglia reazione al disinvolto comportamento della moglie: a maggior ragione via libera, dunque, alle mire di Azzuccio (XIX, vv. 4-9)<sup>28</sup>.

Nel famoso sonetto XI (*Oi dolce mio marito Aldobrandino*) l'interferenza di avvenimenti appartenenti a serie diverse (situazione reale: adulterio quasi flagrante; situazione simulata: visita di cortesia) è consapevolmente strumentalizzata dalla moglie traditrice nell'organizzazione del discorso di autodifesa, in cui entrano in gioco anche i meccanismi di trasposizione (è descritta come rispettabile una situazione scabrosa) e di inversione dei ruoli (colpevolizzazione dell'innocente: v. 4 *che creder non déi ciò che te n'è detto*, v. 13 *tu non dovèi gridare, anzi tacere*<sup>29</sup>; e vice-

<sup>28</sup> Non escluderei poi che il sonetto sia leggibile, nella sua totalità, anche come un'unica metafora fallica.

<sup>29</sup> In questo sonetto è anche evidente l'impiego a fini comici della ripeti-

versa: vv. 2-3 *rimanda ormai il farso suo a Pilletto | ch'egli è tanto cortese fante e fino*, vv. 7-8 *ma sì come amorevole vicino | con noi venne a dormir nel nostro letto*, v. 14 *ch'a me non fece cosa ond'io mi doglia*).

Nel sonetto XXII si prende di mira l'avarissimo Teruccio, abile a destreggiarsi e a difendersi anche dal suo amico ladro, di cui forse condivide la disonesta attività:

Al mio parer Teruccio non è grave  
ma scarso il tegno ismisuratamente;  
e' ben cavalca de la man soave  
quando d'avere utolità ne sente.

E con tale usa e vanno insieme · nave  
che boce glien'è corsa di mordente.  
Non so se'l fa, ma 'l suo sí serra a chiave,

(vv. 1-7)

Il v. 3 però introduce un'altra lettura del sonetto, non alternativa bensì complementare alla prima: in *e' ben cavalca de la man soave*, oltre all'abilità di Teruccio nel trarsi d'impaccio<sup>30</sup>, e nel muoversi ai confini (o al di là dei confini) della legalità (v. 6), *quando d'avere utolità ne sente* (v. 4), avvertirei anche una insinuazione su rapporti omosessuali ricercati da Teruccio per convenienza: si veda infatti l'uso delle immagini del 'cavalcare' all'interno del corpus rusticano (il già ricordato sonetto X e il sonetto XXVIII *Quando ser Pepo vede alcuna potta*) e in settori attigui della produzione letteraria; l'ipotesi è rafforzata dal v. 5 *e con tale usa e vanno insieme nave*, dove l'espressione *andare insieme in nave* vale metaforicamente 'trafficare assieme' (così Mengaldo), ma anche qualcosa di più, in dittologia sinonimica con *e con tale usa*<sup>31</sup>.

Nel sonetto XXIII (*Poi che guerito son de le mascelle*) Rustico deride la credulità e l'arrivismo del ricco ma non nobile Cion del Papa, che presta fede alle profezie di Cristofano e sogna di imparentarsi con l'aristocrazia fiorentina attraverso i matrimoni

zione lessicale collegata al meccanismo dell' 'idea fissa': l'idea dell'adulterio, ombreggiata nell'insistenza sul *farso* dimenticato (vv. 2 e 7) e sul *letto* (vv. 8 e 12) e l'affanno del diniego (otto *no(n)* nell'arco del sonetto).

<sup>30</sup> Marti (1956), Vitale (1956), Mengaldo (1971).

<sup>31</sup> *Usare con qualcuno* vale 'frequentare', ma anche, notoriamente, 'congiungersi'; *andare in nave* è attestato anticamente col significato di 'aver rapporti sessuali'.

dei figli, e lo esorta a non badare a spese per maritare una figlia col conte Bandino. Non priva di fondamento però, come spesso nella produzione giocosa, la lettura antifrastica: più che *nouveau riche*, Cione sarà allora spiantato (ipotesi avanzata da Vitale) o anche solo, agli occhi di Rustico, sospetto di millanteria, e pronto ad ostentare maggior ricchezza di quanta realmente ne possiede, nella speranza di maritare le figlie a qualche nobile fiorentino. Il tono derisorio è accentuato nelle terzine (vv. 9-14):

Oi Cion del Papa bene aventurato,  
lasciati andar di man de lo sterlino,  
credi a Cristofan ch'e' non è donato!

Per Dio, soccorri quel gentil Bandino,  
ch'e' sia per te di morte suscitato:  
è, ne le scritte, conte baladino.

Sottolinerei innanzitutto che al v. 13 (*ch'e' sia per te di morte suscitato*), *suscitato* va inteso in primo luogo come 'resuscitato' in quanto 'alleviato', guarito dalle pene d'amore, e costituisce richiamo ad uno stereotipo tematico-lessicale della lirica alta (tema del soccorso all'amante che muore d'amore; cfr. anche più avanti § 4.2): nel contesto però assume contemporaneamente il senso di 'salvato' in quanto 'sottratto all'indigenza dalla ricca dote' (così ad esempio parafrasa Mengaldo ed interpretano tutti gli editori di Rustico), perché sembra trattarsi, come si desume anche dal secondo sonetto del trittico (xxiv *Buono inconincio, ancora fosse veglio*)<sup>32</sup>, di pretendente spiantato o comunque non ricco; l'ambiguità della situazione (amore/interesse economico) si prolunga nel seguente v. 14: *è, ne le scritte, conte baladino* per la bivalenza semantica delle *scritte*, ad un tempo 'contratto nuziale' e 'cambiali'<sup>33</sup>: con 'cambiali' si accentua tra l'altro il potenziale comico del già ricordato v. 13, che riletto alla luce di questa interpretazione rappresenta l'amante — in antitesi sempre più netta ad una situazione 'cortese' — mosso non solo dalla convenienza di una dote sperata, ma dall'urgenza stessa di far fronte ai creditori.

Anche il sonetto XII (*D'una diversa cosa ch'è aparita*) è gio-

<sup>32</sup> Trittico formato da questi due sonetti e dal xxv *Il giorno avesse io mille marchi d'oro*.

<sup>33</sup> O 'obblighi presi per scritto': Mengaldo parafrasa 'è conte palatino nelle cambiali che ha firmato'. Nel Trecento il termine è attestato anche col valore di 'lista per incanti' (cfr. Tommaseo-Bellini, s.v.).

cato sull'interferenza di due opposte realtà, di due interpretazioni, letterale e antifrastica, del testo. L'ambiguità si protrae almeno fino al v. 10 (agnizione dell'eroe: *Paniccia egli è*) per quei contemporanei cui Paniccia era noto, fino al v. 14 per tutti gli altri destinatari, contemporanei e non, del componimento; la battuta finale (vv. 13-4 ... *si gli date | sicuramente in guardia la Proenza, 'guelfa a lui guelfo' (Mengaldo) e 'lontana da qualunque pericolo di attacco' (Vitale)*), sanziona la lettura in chiave ironica del sonetto, il cui effetto comico si giova però molto del sottile discrimine corso tra le due interpretazioni quantomeno per i primi dieci versi: se infatti alcune espressioni iperboliche sembrano già dall'inizio rimandare ad una lettura antifrastica, non sono d'altra parte nemmeno troppo lontane dall'enfasi usuale in certa letteratura d'armi<sup>34</sup>, e non valgono quindi ad orientare subito univocamente la decodificazione del testo.

Del sonetto VII (*No riconoscereste voi l'Acerbo*), per altro di non agevole interpretazione (cfr. in particolare la prima quartina), è già stata segnalata come «possibilissima» (Mengaldo) un'allusione erotica al v. 9 *non ch'io v'aprisse, monna leonessa!*, da ricollegarsi probabilmente al v. 14 del precedente sonetto VI (*Volete udir vendetta smisurata: per un fiorin voglio esser cavagliuolo*).

3.2. Non è dunque marginale, nella produzione dell'effetto comico, il ruolo esercitato dal procedimento dell'interferenza nell'ambito fino ad ora considerato. Quanto all'intenzionalità, o alla non intenzionalità<sup>35</sup>, di questo procedimento, mi pare non debbano sussistere dubbi. Si potrebbe obiettare che la comprensione di alcuni luoghi è determinata dalla conoscenza di indici situazionali di natura biografica e quindi l'ignoranza della situazione cui si allude determina letture ascrivibili non a effettiva ambiguità del testo ma a selezione e combinazione involontariamente erronee di tali indici<sup>36</sup> o a moderne sperimentazioni esegetiche.

L'obiezione sottintende un'immagine cronachistica e riduttiva della produzione comica di Rustico, dimenticandone la sostanziale letterarietà, e si fonda sul presupposto che tale produzione sia generata e condizionata esclusivamente da una realtà preesistente, ben nota all'autore e alla ristretta cerchia di destinatari

<sup>34</sup> Cfr. ad es. Borghi Cedrini 1982.

<sup>35</sup> Sul problema intenzionalità/inintenzionalità, conscio/inconscio, intenzionalità dell'inconscio, cfr. Mukařovský (1966: 149-88).

<sup>36</sup> Cfr. Corti (1976: 38-41).

dei suoi sonetti. Ora, sicuramente esiste una classe di destinatari interna al testo, destinatari legati in qualche modo a Rustico e partecipi delle informazioni di cui l'autore dispone sui suoi personaggi: ciò non prova però che tali ascoltatori/lettori privilegiati (e Rustico stesso) conoscano con assoluta certezza tutte le circostanze cui si riferiscono i sonetti che abbiamo analizzato, trattandosi per lo più di segreti, di alcova e non, o comunque di situazioni forse intuibili ma certo non palesate dagli interessati. Si aggiunga inoltre che la stessa coscienza letteraria di Rustico, di cui non è lecito dubitare (come dimostrato anche dal suo magistero ripartito tra rime 'basse' e 'alte', secondo una divisione già codificata dalle *artes rhetoricae*<sup>37</sup>), avvalora, pur fatta la tara dell'ignoranza e incomprensione del lettore moderno, l'ipotesi di una strategia dell'ambiguità, percepibile come tale anche dai primi fruitori dei testi<sup>38</sup>.

Se è poi vero che la produzione di Rustico non deve programmaticamente prescindere dai lettori virtuali, contemporanei e non, l'effetto ludico non è in ogni caso soltanto perseguito attraverso la descrizione di una realtà preesistente e nota che il testo si propone di riprodurre (e che noi oggi stentiamo a riconoscere), ma può essere provocato anche — o soprattutto — dalla produttività del significante, che determina, entro il *continuum* discorsivo, l'intersecarsi e il sovrapporsi di due o più contesti semantici verosimili seppur non necessariamente rispondenti alla realtà della spicciola cronaca fiorentina contemporanea. A differenza ad esempio dei motti di spirito analizzati in Freud 1975, buona parte dei quali, venutane meno l'attualità, perdono il loro effetto, la comicità del corpus rusticiano, che si regge su di una convenzione letteraria, non è condizionata che in minima parte dal complemento di elementi extralinguistici; conta piuttosto sulla competenza linguistica del lettore<sup>39</sup> e sulla disponibilità a lasciarsi coinvolgere nel gioco ammiccante ed allusivo condotto dall'autore.

All'incontro si potrebbe rilevare che in alcuni sonetti è sufficientemente evidente per qualsiasi lettore la situazione cui Rustico vuole alludere: ciò non toglie che l'organizzazione del di-

<sup>37</sup> Cfr. Faral (1924).

<sup>38</sup> Si veda ad esempio in Saulnier (1946) una definizione del comico che trova preciso riscontro nella tecnica descritta: «è comica l'ambiguità che fa nascere l'esitazione dello spirito tra reale e fittizio».

<sup>39</sup> Cfr. Hutcheon (1981).



scorso comico si affidi pur sempre alla produttività del significante ed alla competenza linguistica del lettore, secondo la fenomenologia sopra descritta.

Pare dunque ragionevole ritenere che nei sonetti fino ad ora presi in considerazione, gli elementi costitutivi del testo e le loro relazioni siano istituzionalmente passibili di più significati reciprocamente interferenti: ne consegue un rapporto dinamico tra gli elementi stessi, tale da deautomatizzare la percezione del testo. Alla struttura statica propria delle rime 'cortesi' si contrappone dunque la sperimentazione di una struttura dinamica, perfettamente funzionale all'assunto ludico delle rime in stile 'basso'.

4. Che l'interferenza sia un procedimento privilegiato nel corpus comico di Rustico viene confermato anche se si prendono in considerazione, sul piano sintagmatico, alcuni procedimenti linguistico-espressivi. Si tratta, come già preannunciato, di interferenze di registri, rilevabili in due fenomeni parzialmente sovrappontenti (cfr. §§ 4.1 e 4.2). La tradizionale e rigida codificazione medievale dei 'generi' e relativi registri, sancita dalle *artes*, non consente commistioni anomale di stili; l'infrazione denota una volontà stilistica orientata verso effetti particolari.

4.1. Un primo procedimento riguarda la presenza, già episodicamente segnalata negli studi e nelle note sui sonetti giocosi, di forme (lessicali, grammaticali, sintattiche) comuni nella lirica 'alta' o 'cortese' e a questa proprie: francesismi, provenzalismi, forme della lirica illustre sicilianeggiante, cultismi vari. Con l'inventario completo si registra un discreto numero di tali stilemi, associati ad elementi linguistici del registro 'basso' o comunque riferiti a situazioni comiche/'basse':

I, 4 *di buon cuor lealmente*, 12 *conto*, 14 *donzello*; II, 2 *a dismisura*, 12 *n'avrai merzé*; IV, 14 *sotiletta*; V, 1 *fate villania*, 3 *tortellette*, *farà*<sup>40</sup>, 5 *oi lasso me*, 6 *guerita*<sup>41</sup>, 7 *'ncresceria*; VII, 6 *soferia*; VII, 6 *arosserebbe ne la cera*; VIII, 1 *donzei*, 11 *in profondo*<sup>42</sup>, 12 *reggimento*; IX, 7 *grale*, 9 *avanza e passa*, 11 *e di 'cciò porta ben seco la chiave*<sup>43</sup>, 13 *vorria*; X, 13 *gli deggia far*

<sup>40</sup> Cfr. Vitale (1956: 125), nota al v. 3: «Si noti ancora l'impiego del condizionale della poesia illustre — e v. 7 — che ricorre più frequente nei sonetti amorosi di Rustico e che è, invece, più raro nei sonetti realistici di fronte al condizionale fiorentino formato col perfetto».

<sup>41</sup> Cfr. il gallicismo *guerir* nella lirica illustre.

<sup>42</sup> Cfr. invece ad esempio IX, 14 *in profondo*.

<sup>43</sup> Marti (1956) offre in riscontro un luogo cavalcantiano (*Era in pensar d'amor*, v. 8).

credenza, 14 dotti, fero; XI, 3 tanto cortese fante e fino, 6 disdetto<sup>44</sup>; XII, 5 sì fiera ed ardità, 9 sacciate, 12 valenza; XIII, 7 paventa e dotta, 9 cera, 11 tinto, 14 pensagione<sup>45</sup>; XIV, 7 secondo che si dice (5 : contrafece)<sup>46</sup>, 7 sembra, 8 ne la piagente sua cera vermiglia, 14 talento; XVI, 13 far far ricordanza; XVII, 1 biasma, 2 misura, 4 cortese, 5 gran cortesia, 6 gentil, 10 gran pregio, valore, 11 poria, 12 di bon core, 13 cale; XIX, 3 veggi, 7 certana, 9 aggio; XXI, 8 inver, 10 spolpe<sup>47</sup>, 11 rinchiude; XXII, 8 saccente<sup>48</sup>; XXIII, 12 gentil; XXIV, 1 veglio, 2 valente, 7 saccio, 14 aggio; XXV, 8 orrevol; XXVIII, 7 dotta.

Vitale attribuisce a tale procedimento (di cui per altro giustamente sottolinea, con Marti e Mengaldo, la funzione comica ed ironica) «fini e intenti parodistici» (1956: 42) e lo ricollega al «logoramento comico o realistico del patrimonio poetico illustre (: 43): in realtà il fenomeno non va inteso, stante il bifrontismo della stessa produzione rusticiana, come attestazione di una crisi dei valori cortesi, ancora vitali, né come opposizione ideologica o demistificazione di tali valori (a differenza di quanto accade per la produzione di Cecco o, ad esempio, per certi *fabliaux*<sup>49</sup>).

Si può piuttosto notare che in questo procedimento si configura, sulla catena sintagmatica, un rapporto di interferenza tra registri<sup>50</sup>: la percezione (fruizione) del registro 'basso' è turbata e contemporaneamente esaltata dall'interferenza di elementi dello stile 'alto' o cortese. Tali elementi, contraddetti dal contesto in cui sono inseriti, esercitano dunque una funzione comica deter-

<sup>44</sup> Intendendo *disdetto* come sostantivo (Vitale), forma colta in opposizione alla più popolare *disdetta*.

<sup>45</sup> Provenzalismo, cfr. anche il sonetto XXXVIII (*L'afanno e 'l gran dolor ch'io meco porto*), v. 12.

<sup>46</sup> Nella nota relativa Mengaldo segnala, oltre alla rima siciliana, la zeppa frequente in antichi testi poetici (48).

<sup>47</sup> Cfr. Vitale (1956: 152): «la desinenza -e della seconda persona singolare del presente indicativo per la prima coniugazione è forma della lirica illustre che si accorda con il fiorentino, e il pistoiese, del Duecento, mentre la desinenza -e di *rinchiude* del verso seguente, estranea alla Toscana, va attribuita solo all'infusso della lirica aulica meridionale».

<sup>48</sup> Meridionalismo illustre. Vitale nella nota relativa segnala come scelta dotta anche la stessa costruzione perifrastica «essere + participio» (*che 'n tōrre è sì saccente*), frequente nella poesia lirica (cfr. anche M. Corti, *Studi sulla sintassi della lingua poetica avanti lo stilnovo*, Firenze 1954 (Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria) e F. Brambilla Agno, *Il verbo nell'italiano antico*, Milano 1964, pp. 177-185).

<sup>49</sup> Cfr. Limentani (1976).

<sup>50</sup> Cfr. Zumthor (1963: 141): «Chaque 'registre', constitué par un ensemble de motivations et de procédés lexicaux et rhétoriques, comporte un ton expressif particulier».

minata non solo dal loro rapporto con situazioni e personaggi rappresentati nel testo, ma anche dal riconoscimento, ad opera della supposta 'competenza retorica'<sup>51</sup> del lettore, dell'impiego anomalo (interferenza) di segnali di codice.

4.2. Alla tecnica dell'interferenza si può ricondurre un altro procedimento, non ancora debitamente rilevato dalla critica rusticiana: in vari luoghi l'effetto comico si fonda sull'interferenza di registri generata dall'opposizione tonale fra un'affermazione seria ('tragica') e una negazione ironica ('comica') secondo un *pattern* già consacrato, in area romanza, da Guglielmo IX, nel suo *vers de dreit nien*<sup>52</sup>.

Il procedimento, talora rinforzato dalla compresenza di quello sopra descritto in 4.1, è particolarmente evidente nel sonetto XVII. Dopo un attacco piuttosto solenne, *Chi messer Ugolin biasma o riprende*, e successiva caduta nelle forme del ragionamento sofistico (vv. 2-4), si delinea già un'opposizione tonale tra i due emistichi del v. 8: *e se vuol ben pensar, poco vi dura*; l'artificio prende poi quota ai vv. 10-1:

ch'egli è di sì gran pregio il suo valore  
che men se ne poria dir ben che male.

Infine i feroci vv. 12-3:

ed ama la sua parte di bon core,  
se non ch'a punto ben no gliene cale,

<sup>51</sup> Conoscenza delle norme letterarie e retoriche che costituiscono il canone: cfr. Hutcheon (1981).

<sup>52</sup> *Farai un vers de dreit nien*, ed. Pasero (1953: 85 ss.). In particolare si vedano i vv. 15-18: *per pauc no m'es lo cor partitz | d'un dol corau; |* [affermazione solenne] *e no m'o pretz una fromitz, | per saint Marsau!* [negazione 'comica'] e ancora, i vv. 19-20, 20-21, 25. La rete di riferimenti relativa a precedenti e modelli della produzione rusticiana, seppur ancora funzionante «a maglie troppo larghe» (Mengaldo 1971: 10), si arricchisce con Guglielmo IX di un nome prestigioso. Proponibile anche, ma meno puntuale, l'accostamento a procedimenti posti in atto nella *Parodia della Lex salica* e nel *Contrasto* di Cielo d'Alcamo. Nella *Parodia*, come nota Avalle, il comico nasce dal contrasto tra il tono solenne delle formule di legge, la futilità del contenuto e l'inserzione di un linguaggio da taverna (1965: 60): il procedimento pare dunque analogo al nostro, ma assume differente significato in quanto funzionalizzato ad un intento parodico (il testo si pone dichiaratamente come 'doppio' di un altro testo). Nel *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, l'alternanza di linguaggio cortese e popolare è voluta dall'autore per riprodurre con intenzione parodistica il «parlare di persone di bassa estrazione quando tentano di levarsi al livello di persona di più alto rango» (Monteverdi 1971: 303).

dove *ch'a punto* (ms. *capunto*) può valere, secondo quanto già proposto, 'talvolta' (*ch'a punti*, Federici e Massera), 'che appunto a lui' (*ch'a punt'i*, Vitale), 'che affatto' (*ca punto*, suggerito da Mengaldo<sup>53</sup>), ovvero 'che effettivamente', 'che precisamente' (*ch'a punto/i*<sup>54</sup>), con interpretazione — complementare a quelle già avanzate — accentuante l'assurdità dell'affermazione solenne di fedeltà alla propria parte.

Il sonetto XII (*D'una diversa cosa ch'è aparita*) delinea nei primi otto versi, con toni, come si è già notato (cfr. § 3), affini alla letteratura d'armi, la figura di un eccezionale guerriero; il climax viene raggiunto al v. 9 con l'enfatico annuncio della proclamazione dell'identità dell'eroe: *ma chi è questa lonza or lo sacciate*: l'affermazione seguente (*Paniccia egli è*), quantomeno per i contemporanei<sup>55</sup>, rappresenta la negazione ironica e l'abbassamento' di quanto precede; il gioco ricomincia (o continua, per chi fosse ancora incerto sulle reali doti di Paniccia, il cui stesso soprannome è di per sé poco bellicoso), ai vv. 12-4, dove il tono 'alto' di

che s'e' segue in anzi sua valenza  
com'egli ha fatta adietro, sì gli date  
sicuramente in guardia ...

si scontra con il completamento del v. 14: (*in guardia*) *la Proenza*, che ne dimostra la falsità (cfr. quanto già osservato sopra al § 3).

Il sonetto XIV (*Quando Dio messer Messerin fece*) inizia in tono alto, con riferimento al tema cortese della potenza di Dio manifestata nelle sue opere (*quando Dio . . . fece | ben si credette far gran maraviglia*), ma già minata all'interno dal messer Messerin, soggetto della poesia in luogo della dama, e prosegue in tono 'basso' descrivendo la deformità del protagonista; si chiude con la ripresa, ormai non più equivoca, della bitonalità iniziale (vv. 12-4):

quando Dio il fece, poco avea che fare  
ma volle dimostrar lo suo potere:  
sì strana cosa fare ebbe in talento.

Il sonetto XIII (*Una bestiuola ho vista molto fera*) è costruito sull'opposizione tonale dei registri che si alternano ad incastro:

<sup>53</sup> Che mantiene però nel testo critico la forma *ch'a punto*.

<sup>54</sup> Cfr. *GDLI*, s.v. *appunto*.

<sup>55</sup> Per quelli tra i contemporanei che lo conoscevano di persona o di fama.

il tono solenne di quasi tutta la prima quartina, culminante con l'evocazione di Salinguerra, è contraddetto dalla *bestiuola* iniziale, che ne orienta la lettura; i primi due versi della seconda quartina (*se 'nsino 'l mento avesse la gorgiera | conquisterebbe il mar, non che la terra*) inseriscono un'idea assurda in un giro di frase stereotipato, di tono enfatico; ancora sostenuti tutti i versi seguenti (in particolare il v. 7, già ricordato per la dittologia colta: *e chi paventa e dotta sua visera*) fino all'iperbole finale:

de' suoi nemici asai mi maraviglio  
sed e' non muoion sol di pensagione.

Nel sonetto XXIII (*Poi che guerito son de le mascelle*), l'esortazione solenne ai vv. 12-3: *per Dio, soccorri quel gentil Bandino | ch'e' sia per te di morte suscitato*, legata al tema cortese delle pene d'amore che solo la condiscendenza della dama può alleviare, è negata dalla successiva affermazione (v. 14) che ribalta il discorso sul piano burlesco: *è, ne le scritte, conte baladino* (per cui cfr. sopra § 3); nel seguente e complementare XXIV (*Buono inconincio, ancora fosse veglio*), all'attacco 'serio'

Buono inconincio, ancora fosse veglio,  
v'ebbe il valente messere Ubertino;  
vostra grandezza va di bene in meglio

segue (v. 4) il ribaltamento comico con un'affermazione stilisticamente 'neutra', ma semanticamente dequalificante (come si desume anche dal precedente sonetto): *ch'a voi ne viene il buon conte Bandino*.

Il v. 10 del sonetto XXII (*Al mio parer Teruccio non è grave*), *che 'n questo è fermo il suo intendimento*, sembra preannunciare una massima di vita, che segue infatti, ma è quanto di meno edificante si possa immaginare, secondo la connotazione canagliasca conferita al protagonista: v. 11 *del suo non dare, altrui tórre a podere*.

Altri esempi, più sfumati, in XIX 1-3 (dal *Se tu sia lieto di madonna Tana* del v. 1 al *e se tu no la veggi ancor puttana* del v. 3) e in XXVII 1-2 (dall'attacco *A voi, Chierma, so dire una novella*, all'immediatamente seguente *se voi porrete il culo al colombaio*).

4.3. Versi (o parole) attigui emettono in tal modo aperti e contrastanti segnali di codici; il contesto 'basso' interferisce con l'affermazione 'alta' e ne determina un diverso significato stili-

stico; ad una scelta di registro dichiarata ma erronea si sovrappone istantaneamente la rettifica di lettura, di decodificazione. In questa dinamica è ravvisabile un'asimmetria tra interferenze registrali e interferenze evenemenziali (cfr. § 3): le prime si realizzano sul piano sintagmatico e giocano su di una ambiguità istantanea e presto risolta; le seconde, operanti sull'asse paradigmatico, nella maggioranza dei casi fondano l'effetto ludico su di un'ambiguità protratta più a lungo (talora solo la metà o la fine del sonetto assumono il ruolo di contro-inizio, fornendone la chiave interpretativa corretta) o intenzionalmente insoluta<sup>56</sup>.

Comunque, anche nelle scelte stilistiche prevale una concezione dinamica dei significanti e delle loro relazioni, e la comicità generata dal procedimento dell'interferenza gioca sull'oscillazione tra reale e fittizio, vero e falso, e sul compiacimento per l'inattesa in qualche misura 'sorprendente' collisione tra i codici, che rivitalizza l'impiego del registro stilistico 'basso'. Siamo in presenza di un riso mediato, culturale, che rende sempre più sfuocata l'immagine di un Rustico 'facile', cronachistico, e cancella l'ipotesi della bipartizione socio-culturale dei destinatari di rime 'giocose' e 'cortesie': entrambe sono rivolte a un pubblico colto, allo stesso pubblico, capace di riconoscere ed accettare come tali diverse convenzioni letterarie.

5. E ancora: procedimenti di interferenza e, più in generale, concezione dinamica della produzione letteraria interessano, seppur in misura minore, anche il piano metrico. La forma metrica del sonetto giunge a Rustico con una connotazione 'alta', conferita dalla tradizione siciliana e toscana<sup>57</sup>. La pressoché contemporanea ed episodica escursione guinizelliana<sup>58</sup> nello stile 'basso' con i due sonetti *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo* e

<sup>56</sup> Anche se i possibili significati risultano gerarchizzabili in ordine di probabilità.

<sup>57</sup> Dante invece assegnerà alla canzone contenuti 'alti', al sonetto scopi pratici e carattere discorsivo.

<sup>58</sup> La data di nascita del Guinizelli è portata intorno al 1230 (Contini 1960: II, 447) o all'ultimo periodo del decennio 1230-40 (Petrocchi 1965: 74); la data di nascita di Rustico è posta nello stesso decennio (cfr. Mengaldo 1971: 17: «non pare azzardato dedurre che il 1240 circa sarà la data più avanzata possibile in cui collocare la sua nascita»). Non ci è dato conoscere l'eventuale scarto cronologico tra i due sonetti di Guinizelli e la produzione giocosa di Rustico: secondo Petrocchi *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo* e *Volvol te levi, vecchia rabbiosa* sarebbero addirittura posteriori all'esperienza rusticiana (Petrocchi: 1965: 747: «tardi tentativi del Guinizelli per misurarsi in un genere in quegli anni 'rilanciato', a Firenze, dal popolano Rustico Filippi»).

*Volvol te levi, vecchia rabbiosa* (cfr. Contini 1960: II, 479-80), si pone soltanto come fattore anomalo di fronte alla compattezza di tale tradizione, mentre l'esperienza di Rustico assume tutt'altro rilievo e significato: la connotazione 'alta' della forma metrica si scontra sistematicamente e interferisce col registro basso della rimeria giocosa.

Rispetto poi alla tradizione 'alta' ed alla sua stessa produzione cortese, Rustico interviene sostanzialmente anche se non vistosamente sulla struttura del sonetto. Se usiamo infatti come cartina di tornasole il modello fissato da Menichetti (1975)<sup>59</sup>, la reattività del corpus rusticiano ne risulta ben diversificata, e si ripropone anche sotto questo aspetto la nota bipartizione. I sonetti 'cortesi' offrono infatti numerosissime riprese tematicamente significative, per lo più lessicali, con funzione di collegamento tra ottava e sestina (secondo la legge formulata da Menichetti)<sup>60</sup>, ed il continuo ritorno al già noto comporta un effetto di circolarità, di immobilità<sup>61</sup>; i sonetti giocosi riducono invece drasticamente nella grande maggioranza dei casi tali riprese (le poche che sopravvivono sono per lo più elementi funzionali privi di rilevante valore semantico): ne risulta quindi, dal primo all'ultimo verso, un testo 'mobile', dinamico, sempre aperto a nuove presenze lessicali<sup>62</sup>.

6. Pare dunque accertabile che Rustico privilegia nelle rime giocose strutture dinamiche ed atte a deautomatizzare a diversi livelli la fruizione del testo, aventi quasi sempre come comune

<sup>59</sup> Menichetti dimostra come il collegamento lessicale (semanticamente rilevante) tra ottava e sestina sia pressoché obbligatorio nella struttura del sonetto delle Origini. L'artificio si protrarrebbe, con occasionali eccezioni, sino ai sonetti di Petrarca, che ne segnano il declino.

<sup>60</sup> Nei sonetti cortesi Rustico sembra quasi esasperare questo procedimento retorico, forse anche perché particolarmente congeniale al suo già riconosciuto gusto per «la fusione e armonizzazione fonica» (cfr. Mengaldo 1971: 14).

<sup>61</sup> Fatto confermato anche da un inventario generale del lessico: le rime 'alte' mostrano un patrimonio lessicale veramente esiguo se rapportato a quello delle rime giocose.

<sup>62</sup> Ci si riserva di approfondire in altra sede la ricerca in questa direzione, per verificare se tale comportamento anomalo rispetto alla precedente tradizione siciliana e toscana è circoscritto alla sola produzione comica di Rustico o se si estende, in opposizione al registro 'cortese', a differenti esperienze in stile 'basso'. I versi 'comici' di Guinizelli, meno indicativi del *corpus* rusticiano per la loro esiguità numerica, riflettono, sia pure in modo più attenuato, la stessa tendenza: in *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo* e *Volvol te levi, vecchia rabbiosa* è infatti dubbio se possano considerarsi riprese lessicali tematicamente significative *li/lei* (vv. 2, 5, 6) e *te/ti/tu* (vv. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13) (insistenza evocativa del personaggio?).

denominatore un procedimento di interferenza: ne consegue una comicità piuttosto sofisticata, che sa giocare sui possibili rapporti tra significati e significanti ed affidare al significante una importante funzione nel processo significativo.

Il modello dinamico che si afferma in ampi settori della rimeria comica di Rustico è istituzionalmente prevedibile e previsto nel codice di tale genere letterario: la sua scelta rappresenta però un atto individuale di selezione tra le varie possibilità offerte dal codice. Risulta infatti ad esempio emarginato il repertorio di procedimenti ed elementi comici descritti in Bachtin come strutture portanti (formali ed ideologiche) del registro 'basso' nel Medioevo<sup>63</sup>: alcuni di questi elementi sopravvivono sporadicamente nella produzione rusticiana, ma destrutturati e privati della valenza originaria dell' 'universo' di cui facevano parte<sup>64</sup>. Ora, se qualsiasi testo è «doppiamente orientato verso il sistema significante entro cui si produce e verso il processo sociale a cui partecipa»<sup>65</sup>, è legittimo considerare l'opzione comica di Rustico, inedita nella tradizione volgare fiorentina, in qualche modo legata al contesto socio-culturale e volta ad affermare un suo modello interpretativo della realtà: risulta persino ovvio nella fattispecie il rapporto tra i segni della serie letteraria e quelli delle altre serie (socio-culturali e ideologiche)<sup>66</sup>, tra la scelta di un modello dinamico e il mobile contesto sociale ed economico fiorentino che vede in forte espansione nella seconda metà del Duecento nuovi ceti emergenti e valorizza l'intraprendenza dei singoli<sup>67</sup>.

7. Per saggiare l'attendibilità dei risultati cui si è pervenuti nella prospettiva dell'organizzazione del discorso comico è necessario verificare ancora se tale chiave di lettura sia estensibile ad un altro importante aspetto del corpus rusticiano, fino ad ora programmaticamente lasciato in disparte, la costruzione dei personaggi; vale a dire accertare se un'indagine sulla costruzione

<sup>63</sup> Cfr. Bachtin 1965. L'analisi di Bachtin individua, come preistoria dell'opera di Rabelais, una tradizione medievale di «realismo comico grottesco» elaborato dalla cultura popolare. Sulla teoria bachtiniana del comico si veda Ferroni (1983).

<sup>64</sup> Cfr. sopra § 3; si pensi anche a tutte le immagini legate al 'basso' materiale corporeo, prive di quel valore rigenerante individuato da Bachtin nella produzione di Rabelais e nei testi medievali che costituiscono punti di riferimento per la sua indagine.

<sup>65</sup> Kristeva (1969).

<sup>66</sup> Per cui cfr. Mukařovský (1973: 146); Corti (1976: 29-31); Segre (1977: 29 ss.).

<sup>67</sup> Cfr. Davidsohn (1907).



dei personaggi fornisca per altra via la riprova dell'affermazione della dinamicità come modello interpretativo del reale.

Molto si è già scritto sulla galleria dei personaggi, protagonisti e non, che appaiono nei sonetti di Rustico, e sui loro molteplici difetti; essi tuttavia mancano di un'interpretazione globale soddisfacente, e i significati che Rustico vuole comunicare attraverso queste figure sono ancora frantumati nel bozzettismo del singolo atteggiamento o difetto. Il *trait d'union*, il percorso sotterraneo che unisce i personaggi rusticiani e ne assicura l'interna coesione può essere individuato nel comune denominatore della loro 'negatività': 'tipi' comici per eccellenza<sup>68</sup>, indifferentemente nobili, borghesi o plebei, fissati *ab aeterno* in un atteggiamento in cui pare esaurirsi la loro vita e che sembra saturare ogni valenza della personalità individuale, vengono inesorabilmente colpiti per la loro sostanziale *insociabilité*<sup>69</sup>, determinata dall'automatismo e dall'ostinazione quasi ossessiva in comportamenti che in qualche modo compromettono l'inserimento dell'individuo nel processo sociale e ne causano l'emarginazione. Il rapporto che Rustico instaura con i suoi personaggi è evidentemente contrassegnato non da un processo di identificazione (come accade ad esempio nel corpus analizzato da Bachtin: gli autori di quei testi si riconoscono, da un punto di vista affettivo, morale e ideologico, nei loro personaggi), ma da una netta frattura, da un dissenso che si palesa nelle varie gradazioni di ironia e sarcasmo già messe in evidenza dalla bibliografia rusticianiana.

Nella costruzione del personaggio e nel rapporto autore-personaggio si manifestano dunque rispettivamente la negatività e la negazione dell'immobilismo, della staticità; vale a dire si riaffermano (indirettamente) anche su questo piano i valori della dinamicità e della duttilità<sup>70</sup>: affermazione che mi pare rappresenti uno dei significati globali più importanti trasmessi dalle rime di Rustico. La produzione giocosa di Rustico realizza quindi nella Firenze della metà del '200 una significativa funzione culturale, sua peculiare, non solo per il ruolo di capostipite del filone realistico-giocosso ma anche per la sofisticata organizzazione for-

<sup>68</sup> Cfr. Marti (1954).

<sup>69</sup> Cfr. Bergson (1899: 453): «ces défauts nous font rire en raison de leur insociabilité plutôt que de leur immoralité».

<sup>70</sup> Se «ambivalenza rigeneratrice» (Bachtin 1965: 27) si vuole trovare anche nella comicità di questi sonetti, essa andrà ricercata non nel processo di 'abbassamento' ma nel messaggio offerto dal 'taglio' della materia.

male della materia e dell'espressione e per il modello interpretativo della realtà che ne risulta proposto.

SILVIA BUZZETTI GALLARATI  
*Università di Torino*

## BIBLIOGRAFIA

- Avalle, d'A. S.  
 1965 «Ancora sulla parodia della *Lex salica*», *RCCM* 7 (*Studi in onore di Alfredo Schiaffini*): 29-61.
- Bachtin, M.  
 1965 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it., Torino 1979.
- Bergson, H.  
 1899 «Le rire. Essai sur la signification du comique», rist. in *Oeuvres*, Paris 1970, pp. 382-485.
- Borghi Cedrini, L.  
 1982 *Une branche d'armes*, Torino.
- Contini, G.  
 1960 *Poeti del Duecento* a cura di G. C., 2 voll., Milano-Napoli.
- Corti, M.  
 1976 *Principi della comunicazione letteraria*, Milano.
- Davidsohn, R.  
 1907 *Storia di Firenze. Le origini*, 2 voll., trad. it., Firenze.
- Faral, E.  
 1924 *Les arts poétiques du XIII<sup>e</sup> siècle*, rist., Paris 1958.
- Federici, V.  
 1899 *Le rime di Rustico Filippo rimatore fiorentino del secolo XIII*, raccolte ed illustrate da V. F., Bergamo.
- Ferroni, G.  
 1983 «Frammenti di discorsi sul comico», in D. Della Terza, G. Ferroni, G. Gronda, I. Paccagnella, *Ambiguità del comico*, Palermo 1983, pp. 15-79.
- Freud, S.  
 1905 *Il motto di spirito*, trad. it., Torino 1975.
- Hutcheon, L.  
 1981 «Ironie, satire, parodie», *Poétique*, n. 46: 140-55.
- Kristeva, J.  
 1969 Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris.

Lotman, J.

1970 *La struttura del testo poetico*, trad. it., Milano 1972.

Limentani, A.

1976 «I *Fabliaux* di Rutebeuf», in C. Lee, A. Riccadonna, A. Limentani, A. Miotto, *Prospettive sui fabliaux. Contesto, sistema, realizzazioni*, Padova 1976, pp. 83-98.

Marti, M.

1954 *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa.

1956 *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. M., Milano.

Massera, A. F.

1940 *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, a cura di A. F. M., nuova edizione riveduta e aggiornata da L. Russo, Bari.

Mengaldo, P. V.

1971 Rustico Filippi, *Sonetti*, a cura di P. V. M., Torino.

Menichetti, A.

1975 «Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto», *SCr* 9: 1-30.

Monteverdi, A.

1971 A. Monteverdi, «Giacomo da Lentino e Cielo d'Alcamo», in *Cento e Duecento. Nuovi saggi su lingua e letteratura italiana dei primi secoli*, Roma, pp. 277-305.

Mukařovský, J.

1966 *Il significato dell'estetica*, trad. it., Torino 1973.

Pasero, N.

1973 Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di N. P., Modena.

Petrocchi, G.

1965 «I poeti realisti», in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, 9 voll., vol. I [1965], pp. 689-774.

Rossi, A.

1973 «La combinatoria decameroniana: Andreuccio», *SCr* 7: 1-51.

Russo, L.

1940 Cfr. Massera 1940.

Russo, V.

1980 «*Verba obscena* e comico: Rustico Filippi», *Filologia e critica* 5: pp. 169-182.

Saulnier, C.

1940 *Le sens du comique. Essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris.

Segre, C.

1977 *Semiotica, storia e cultura*, Padova.

Vitale, M.

1956 *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a cura di M. V., 2 voll., Torino 1956.

Zumthor, P.

1963 *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI-XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris.