

Dialogicità nei *Sonetti del Burchiello*: una proposta ermeneutica

Dissertation

zur Erlangung des Grades
des Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

am Fachbereich Philosophie und
Geisteswissenschaften der Freie Universität Berlin

vorgelegt von
Alan
Pérez Medrano

Berlin 2024

Erstgutachter: Prof. Dr. Bernhard Huss (Freie Universität Berlin)

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa)

Tag der Disputation 17.05.2024

Fassung von 21.10.2024

Danksagung

Mein Dank gilt in erster Linie Prof. Dr. Bernhard Huss für die zielführende Betreuung beim Verfassen dieser Arbeit und die bereichernden Jahre der Mitarbeit an seinem Arbeitsbereich. Danken möchte ich auch Prof. Dr. Michelangelo Zaccarello, dessen Gutachten und wissenschaftliche Beiträge mich immer wieder angeregt und dazu bewegt haben, meine Forschungsperspektive zu erweitern. Von unschätzbarem Wert war für mich auch die freundschaftliche Zusammenarbeit und Unterstützung von Kerstin Gesche, Alice Spinelli, Dr. Maraike Di Domenica, Dr. Alessandra Origgi, Siria De Francesco, Linda Schmidt, Thea Santangelo und Dr. Matteo Petriccione. Mein ganz besonderer Dank gilt Ксения und Валерию, ich wünsche uns viele Jahre der Freude “aut quam sidera multa, cum tacet nox, furtivos hominum uident amores” (Catullo, Carmen VII).

Indice

1. Introduzione	3
1.1 La dialogicità come proposta ermeneutica.....	7
1.2 I Sonetti del Burchiello	21
1.2 Le edizioni e gli sguardi critici attuali	28
2. La Dialogicità e i Sonetti del Burchiello	36
2.1 Burchiello fra Bachtin e Rabelais	36
2.1.1 La recezione del ‘Rabelais’ in poesia: fra comico-realismo e ludismo	39
2.1.2 Bachtin e le manifestazioni culturali del Rinascimento.....	45
2.2 <i>L'autore e l'eroe</i> ...: un'approssimazione burchiellesca	55
2.2.1 ‘L’architettonica’ di una tenzone burchiellesca.....	59
2.2.2 ‘Potenzialità dell’eroe’ e prassi poetica ‘alla burchia’	65
2.2.3 Dialogicità ed enunciazione testuale nel Quattrocento	70
2.3 La visione ‘carnealesca’ e il ‘grottesco’ nei Sonetti del Burchiello.....	75
2.3.1 ‘Realismo’ vs estetica della quotidianità	75
2.3.2 Rappresentazione ‘grottesca’ nel <i>corpus</i> burchiellesco.....	79
2.3.3 Logica carnealesca e semantica del carnevale	84
3. Dialogicità e la questione dell’Autore	90
3.1 Burchiello ‘fuor dei confini’ dei versi	91
3.1.1 La ‘fantasia’ burchiellesca e il cronotopo della prigionia.....	95
3.1.2 ‘La bottega della poesia’ e il cronotopo idillico	102
3.2 Sulla crisi dell’Autore nel Quattrocento	109
3.2.1 Dalla ‘fantasia’ al ‘dolce suono’ e dai manoscritti all’edizione	121
3.2.2 Scrittura e <i>auctoritas</i> nel corpus Quattrocentesco	130
4. Dialogicità, <i>intentio auctoris</i> e genere letterario	140
4.1 Un documento di Burchiello e i generi discorsivi: un approccio bachtiniano	140
4.1.1 Fra generi primari e generi secondari: il sonetto caudato	145
4.1.2 Genere, stile e testualità.....	150
4.1.3 Il sonetto caudato nel Quattrocento	156
4.2 Precursori e partecipi del sonetto ‘alla burchia’	161
4.2.1 I generi francofoni del ‘non sense’.	161
4.2.2 Il ‘trapianto’ del genere e l’ <i>enumeratio</i> grottesca.....	168
4.2.3 Vestiti ‘alla franciosa’: il sonetto ‘alla burchia’ e lo stile del Orcagna.....	174
4.3 Un rifacimento del ‘Burchiello’ in testimoni del Siglo de Oro	184
4.3.1 Tradizione testuale e fortuna del sonetto CLXXX	184
4.3.2 El <i>Cancionero</i> antequerano	188
4.3.3 “E il Burchiello si tuffò nel mar di Spagna”: Furti, innesti e trapianti	192
4.4 Prassi compilatoria e prassi poetica	204
4.4.1 Il ‘bodegón’ di Quevedo.....	204

4.1.2 Quevedo ‘pittore di grottesche’	210
4.4.3 Tradizione, circolazione e prassi poetico-compilatoria	216
5. Ricapitolazione e considerazioni finali	221
6. Bibliografia	230

Anlagen:

Kurzfassung der Forschungsarbeit in deutscher, italienischer und englischer Sprache

Liste der aus der Dissertation hervorgegangenen Veröffentlichungen

Lebenslauf

Plagiatserklärung

1. Introduzione

Ai tempi che corrono, par che il Burchiello non abbia buona fortuna. Questo povero barbiere vagabondo ha lasciato sul suo passaggio un ginepraio di questioni erudite cui nessuno più osa avvicinarsi. Quando ti sei ben graffiato, arrabattato, scalmanato, ti trovi con un pugno di foglie secche. I nostri professori di Università dicono che il Burchiello è meglio lasciarlo stare. Accade così che di questo gustoso rimatore non sia più dato trovare, in libreria moderna, alcuna degna edizione [...]. A voler distinguere rigorosamente tra Burchielleschi e Burchiello e tra Burchiello vero e Burchiello falso, io non avrei finito più o avrei finito in manicomio.

(E. Giovannetti, *Burchiello e i burchielleschi*)¹

Sono ormai passati cent'anni da queste parole con cui Eugenio Giovannetti presentava *Le più belle pagine di Burchiello e dei burchielleschi* nel 1923 e le condizioni per lo studio dei 'Sonetti del Burchiello' sono per fortuna molto cambiate; gli sforzi critici iniziati nel ventesimo secolo e consolidatisi negli ultimi trent'anni rendono sempre più difficile trovarsi con 'un pugno di foglie secche' nei confronti delle poesie burchiellesche.

L'edizione critica della *vulgata* quattrocentesca dei SdB² (2000), a cura di Michelangelo Zaccarello, rappresenta indiscutibilmente il punto di riferimento fondamentale per gli attuali studi sul Burchiello e allo stesso tempo ha messo in rilievo l'importanza di un cambiamento di prospettiva metodologica³ per affrontare lo studio di "un testo particolarmente problematico sul piano filologico, e certo più definito nell'ottica *a posteriori* (quella della *vulgata* quattrocentesca e del suo pubblico) che in quella della produzione, irta di questioni attributive spesso destinate a restare irrisolte"⁴. Così la difficoltà ecdotica di base rimanda ad un'altra problematica centrale e intrinseca al *corpus* di Sonetti, ovvero quella dell'identità autoriale risultante dall'approccio metodologico di Zaccarello⁵. Nel contesto del convegno "La fantasia

¹ Giovannetti 1923, p. 10.

² Per ridurre l'incidenza di ripetizioni useremo l'abbreviazione SdB per 'Sonetti del Burchiello'.

³ "[...] Su un problema di incidenza vasta ma non generale negli studi d'italianistica, ovvero l'importanza che, in termini tanto di storia della tradizione quanto di prassi ecdotica occorre tributare al *textus receptus*" (Zaccarello 2006, p. 11).

⁴ *Ibidem*.

⁵ "Se l'oggetto della ricerca storica propriamente detta rimane la vicenda terrena del Burchiello, ed è auspicabile che trovino un séguito le fatiche d'archivio [...]. L'oggetto di un'ipotesi ecdotica può solo essere definito *a posteriori* dalla tradizione, e rimane perciò un'identità testuale che non può fare astrazione dalle forme storiche in

fuor de' confini: Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)", il quale anticipava il ritorno agli studi burchielleschi nel nostro secolo, Emilio Pasquini celebrava:

la lungimiranza di chi ha scelto di mettere in secondo piano la ricostruzione della personalità dell'autore-Burchiello preferendo indirizzare i suoi sforzi a definire le linee di una vulgata quale venne approdando all'incunabolo fiorentino del 1481. Potete immaginare come mi abbia trovato in lieta sintonia il coraggio con cui Zaccarello ha puntato sulla 'bottega' della poesia burchiellesca piuttosto che sulla sfuggente fisionomia di un 'libro d'autore' che non è mai esistito⁶.

La problematica di un *corpus* testuale che resiste ad essere indentificato come un 'libro d'autore' (sia dalla prospettiva della stilistica che della *recensio*) finisce per influire sul già di per sé enigmatico discorso poetico che contraddistingue il *corpus* burchiellesco. Parlo di quei sonetti la cui caratteristica più evidente è la continua opposizione e il capovolgimento di convenzioni poetiche nella costruzione del discorso, testi il cui svolgimento non offre direzioni unitarie per la costruzione di significato e la cui interpretazione deve fare i conti continuamente con una polisemia pluriforme. Queste poesie del cosiddetto 'nonsense' mettono ancora oggi i lettori davanti a una problematica ermeneutica importante, nonostante il grande aiuto che rappresentano importantissimi lavori, come la monografia di Giuseppe Crimi⁷ e le due edizioni commentate, da Zaccarello del 2004⁸ e quella di Antonio Lanza del 2010⁹. Su quest'ultima bisogna ricordare che lo studioso si concentra su quelle che ritiene le 'poesie autentiche' di Domenico di Giovanni, di conseguenza il commento a volte risulta molto più legato alla vicenda storico-biografica del poeta. Inoltre l'edizione predilige una chiave di lettura oscena unitaria per il *corpus*, che anche nelle sue unità stilistiche è composito e, in più, presenta un importante grado d'intervento nella sua accidentata costituzione e trasmissione. Tuttavia, il complesso delle difficoltà esegetiche non è da ascrivere esclusivamente allo stato fisico dei testimoni, né

cui si è attutata, le vulgate quattrocentesche a stampa" (Zaccarello 2000, *I problemi dell'edizione*, p. XXVII). In modo eccezionale e per facilitare la contestualizzazione si citeranno anche i titoli delle suddivisioni all'interno dell'edizione critica.

⁶ Pasquini 2002, p. 241.

⁷ Crimi 2005.

⁸ Zaccarello 2004.

⁹ Lanza 2010.

al divario storico esistente fra il fenomeno quattrocentesco dei SdB e i lettori odierni. Per meglio esemplificare la difficoltà ermeneutica che accompagna i SdB da secoli fino ai giorni nostri servano da esempio, per primo, la lettera del 1546 in cui Niccolò Martelli sottolinea che alle poesie: “si può dare che esposizione altrui vuole, perché fanno digression’ bestiali” e pure accettando la possibilità che i sonetti volessero dire qualcosa “bisogna il Burchiello a commentare il Burchiello”¹⁰. Allo stesso modo si noti come in lavori contemporanei, come quello di Mirko Fontana del 2016, si mette in risalto la necessità di proporre “soluzioni alternative nei casi in cui la critica si sia espressa in modo non convincente o [di proporre] nuove ipotesi esegetiche laddove [la critica] ha finora taciuto”¹¹.

Risulta evidente che per poter gestire le varie difficoltà inerenti allo studio di questo complesso *corpus* occorrono nuove considerazioni ermeneutiche, che rendano possibile una gestione strategica degli elementi che incidono sulla problematica interpretativa dei SdB. Questo però è un compito per il quale il lettore contemporaneo si trova in una situazione avvantaggiata grazie alla varietà dei commenti, degli studi e dei materiali critici, i quali aprono nuove possibilità di confronto testuale, più preciso rispetto ai secoli scorsi, e allo stesso tempo presentano diverse prospettive metodologiche suggerite dagli studiosi al momento di presentare i testi burchielleschi. Di fronte a questa diversità di approcci ai SdB risulta evidente la necessità di percorrere attentamente i confini dell’opera e problematizzare tanto l’interpretazione del testo in sé quanto il modo in cui esso è stato costruito: l’obbiettivo è scorgere delle direzioni ermeneutiche che siano confacenti all’essenza della *vulgata* quattrocentesca dei SdB e che allo stesso tempo risultino adeguate a una lettura moderna del *corpus*.

¹⁰ Il passo della lettera è riportato da Crimi 2007, p. 364.

¹¹ “È utile precisare che, durante tutto il lavoro, sarà affrontato il problema dell’esegesi: si cercherà, ogni volta che sarà possibile, non solo di confrontare le interpretazioni dei vari studiosi, esprimendo pareri al riguardo, ma anche di contribuire al dibattito, proponendo soluzioni alternative nei casi in cui la critica si sia espressa in modo non convincente o nuove ipotesi esegetiche laddove essa ha finora taciuto. Tornando al punto di partenza, in questa [sic!] lavoro sostanzialmente non si farà altro che cercare di capire i meccanismi per i quali *Burchius, qui nihil est, cantu tamen allicit omnes*” (Fontana 2016, p. 8).

Il mio proposito, quindi, non è quello di emendare i commenti al *corpus* burchiellesco né di pronunciarmi su una corretta decodificazione o attribuzione dei singoli componimenti. Il presente lavoro vuole invece indagare complessivamente le dinamiche di costruzione di senso nel *corpus* burchiellesco, partendo dall'ipotesi che in esso operino a diversi livelli dei legami di carattere pluridiscorsivo che trovano nel campo di riflessione attorno al principio della 'dialogicità' (nelle varie fasi ed elaborazioni sviluppate dallo studioso sovietico M. Bachtin e dalla sua scuola) una convergenza fenomenologica. Vorrei proporre proprio tale convergenza come punto di partenza per il mio approccio ermeneutico:

Mikhail Bakhtin made important contributions to several different areas of thought, each with its own history, its own language, and its own shared assumptions. As a result, literary scholars have perceived him as doing one sort of thing, linguists another, and anthropologists yet another. We lack a comprehensive term that is able to encompass Bakhtin's activity in all its variety [...] what can only uneasily be called "Bakhtin's philosophy" is a pragmatically oriented theory of knowledge; more particularly, it is one of several modern epistemologies that seek to grasp human behavior through the use humans make of language. Bakhtin's distinctive place among these is specified by the dialogic concept of language he proposes as fundamental¹².

In questo senso – come ha sottolineato Holquist– la dialogicità può difficilmente concepirsi come un unico e univoco concetto e invece si presenta come una 'teoria della conoscenza', la cui applicazione pragmatica serve ad analizzare la complessità degli atteggiamenti umani – mediante un'approfondita osservazione dei concreti usi del linguaggio– nella grande diversità delle loro concretizzazioni culturali: principio inscindibile della dialogicità è il rapporto con un'alterità interiorizzata, si tratta di una relazione nella quale si costruiscono 'dialogicamente'– (διά) attraverso il discorso (λογος) – le molteplici attività del pensiero umano. Il termine 'dialogicità', che già dal titolo del presente elaborato si trova associato al *corpus* burchiellesco, rappresenta una proposta di analisi, in cui, per dirla ancora con Michael Holquist, si "cerca di afferrare l'atteggiamento culturale attraverso l'uso che gli umani fanno della lingua"; per noi concretamente l'uso della lingua poetica vernacolare entro un genere di capitale importanza

¹² Holquist 1990, p. 13.

qual è il sonetto comico, in un momento complesso e affascinante della poesia italiana, ovvero il primo Quattrocento toscano.

1.1 La dialogicità come proposta ermeneutica

Il percorso ermeneutico che propongo mira ad una lettura complessiva dei sonetti che analizzi le poesie nell'intreccio delle loro varie problematiche: di genere letterario, ecdotiche, autoriali, e stilistiche. Partendo dalla consapevolezza della prassi poetica che ha generato il *corpus* nel Quattrocento (una prassi che può risultare molto problematica se la si vuole far coincidere con un fenomeno letterario maggiormente legato al canone) sarà anche utile prendere in considerazione altre proiezioni poetiche del fenomeno burchiellesco, oltre i limiti toscani quattrocenteschi.

Nella mia proposta di applicazione della critica bachtiniana ai testi del Burchiello bisogna sottolineare la pluralità di significati dell'aggettivo 'bachtiniano', in questo senso mi riferirò non soltanto a testi provenienti dalla penna di Michail Michailovich ma anche ad altri testi provenienti dallo scambio di idee all'interno del cosiddetto 'gruppo Bachtin' (ad. es. quelli di V. Voloshinov o P. Medvedev): con 'pensiero bachtiniano' intendo quindi un campo di riflessione teorica sviluppatosi attorno al lavoro di Michail Bachtin e in questo senso si prenderanno anche in considerazione riformulazioni teoriche di spunti bachtiniani, alcune delle quali hanno avuto una più estesa applicazione in ambito letterario.

Considerando la molteplicità di discipline umanistiche che hanno continuato a problematizzare il pensiero bachtiniano, ritengo pertinente ancora una precisazione sull'uso concreto che intendo fare della 'dialogicità'. Il campo di indagine del presente studio si svolge attraverso tre campioni di studio – che molto spesso si compenetrano¹³ – sulla base di una convergenza fra i

¹³ La denominazione che uso per riferirmi a questi campioni di studio non corrisponde ad una sistemazione tassonomica, non c'è un criterio di gerarchia fra queste declinazioni della dialogicità che giustifichi una divisione; tuttavia segnalo in nota le sezioni della tesi in cui un determinato campione è risultato prevalente al momento di svolgere l'analisi.

sonetti burchielleschi e la dialogicità bachtiniana: 1) Dialogicità testuale¹⁴: La convergenza della concezione della testualità proposta da Bachtin e la fenomenologia della *vulgata* presenta una condizione di base per l'analisi di testi burchielleschi, la quale si concentra nelle dinamiche culturali attorno all'attestazione dei vari testimoni del *corpus*; 2) Dialogicità poetologica¹⁵: Assieme alla problematizzazione del *corpus* dal punto di vista di un'estetica assiologicamente determinata nella creazione poetica, questo campione si concentra nell'osservazione di dispositivi retorici nel *corpus* burchiellesco alla luce di una rivalutazione critica dei termini 'grottesco' e 'carnealesco' bachtiniani, dei quali se ne osserverà criticamente la genesi 3) Dialogicità del genere¹⁶: questo campione si concentra nelle dinamiche dialogiche e discorsive che si verificano attorno al genere di riferimento del *corpus*: il sonetto caudato. Osservare queste dinamiche risulta anche importante considerando anche la tenzone poetica, in modo di mettere in rilievo che la concretizzazione del testo in una forma dialogata non rappresenta per forza il carattere dialogico del testo, l'obiettivo è che vengano considerati in prima linea anche i profondi rapporti con altre tradizioni poetiche.

Quest'ultimo punto mi dà l'opportunità per menzionare una premessa di base per non ridurre il carattere dialogico intrinseco del 'testo' (così come Bachtin lo concepisce) a una semplice allusione al fenomeno della conversazione, oppure a una mera "forma stilistica in cui un mittente si rivolge ad un destinatario"¹⁷:

In everyday usage, dialogue is a synonym for conversation; the word suggests two people talking to each other. This general sense of the word can obscure its special significance in the thought of Bakhtin. Speaking and exchange are aspects of dialogue that play an important role in both usages. But what gives dialogue its central place in dialogism is precisely the kind of relation that conversations manifest, the conditions that must be met if any exchange between different speakers is to occur at all¹⁸.

¹⁴ I (1.1); II (2.2.3); III (3.2.1); IV (4.1.2) (4.3.1, 4.3.2), (4.4.3).

¹⁵ II (2.1), (2.2.1, 2.2.2), (2.3.2, 2.3.3); III (3.1), (3.2.2); IV (4.1.2).

¹⁶ II (2.3.1); IV (4.1.1, 4.1.3), (4.2), (4.3.3), (4.4.1, 4.4.2).

¹⁷ Marchese 1978, p. 65.

¹⁸ Holquist 1990, p. 40.

La rappresentazione fenomenologica della conversazione può servire infatti soltanto in un primo momento a illustrare schematicamente il più complesso fenomeno della dialogicità, che nella concezione bachtiniana ha uno spessore ontologico e mette in rilievo il modo in cui una soggettività si costituisce pluralmente. L'io infatti, secondo Bachtin, si struttura attorno ad una molteplicità di elementi culturali e storici a partire dai quali costruisce il proprio discorso al momento di 'enunciare'. Nell'enunciazione infatti il soggetto attua una

comprensione rispondente [che] vuol dire non soltanto comprendere il significato dell'enunciazione («il contenuto proposizionale dell'atto locutivo», nei termini della teoria degli atti linguistici), ma anche reagire, essere d'accordo o in disaccordo, assumere una responsabilità. Perché l'enunciazione è sempre per Bachtin un orientamento assiologico, un punto di vista sul mondo¹⁹.

Nelle tenzoni burchiellesche troviamo un esempio schematico utile per capire le dinamiche di costituzione reciproca di un discorso che, per natura, è costituito da rapporti dialogici interiorizzati. Osserviamo ad esempio il Sonetto XCIV del *corpus* burchiellesco che comincia con i versi: "I' non so chi tu sia ma standom' hic/par che gli spirti mie di te s'accorgan,/ però con riverentia «Gotte morgan»/ti dico e da buon cuore «Ioverlich»;/e come fussi duca d'Osterich,/riverente ti faccio ogni mio organ [...]"²⁰; il testo ha un carattere dialogico non soltanto per il fatto di partecipare al genere della tenzone, convocando Burchiello, ossia "Mastro Barcapiccola" (v. 12), a rispondere a un indovinello (in un chiaro esempio di un 'dialogo' poetico che allude alla conversazione).

La dialogicità del testo, in questo caso, risulta più profonda e volta a delineare un quadro di caratteristiche necessarie per la realizzazione di una 'reazione poetica', che renda possibile l' 'enunciazione' (atto di parola) globale della tenzone, cioè un nuovo sonetto che completa il senso ricevuto, il quale una volta che è stato 'metabolizzato' viene rinnovato a modo di risposta: in questo modo la tenzone diventa cifra di una 'comprensione rispondente'. Osserviamo il

¹⁹ Sini 2011a, p. 96.

²⁰ Il sonetto continua così vv. 7-14: "però che fama di te molti porgan / tal ch'ogni trave mi parrebbe un stich. / Piacciati veder questa mia zampogna / se par ch'ella ti suoni nella auricola, / ch'io stesso parlando par che sogna; / fatemi saggio, mastro Barcapiccola, / voi che solvete ogni dubbio e rampogna, / s'i' m'adirizo o 'l mio dubbio pericola" (Zaccarello 2004, pp. 134-135).

sonetto XCV: “Di darne tante lode omai scivich,/ch’io ho mestier d’ingegni che mi scorgan/e che dottrina in carità mi porgan/e d’un miglior buondì che tu non sprich”²¹. Questo secondo componimento stabilisce un nesso di dipendenza con il Sonetto XCIV visibile in superficie ma anche ad un livello più profondo e complesso:

A) sul piano dell’unità strutturale e rimica – ad esempio continuando con la parodia idiomatica del tedesco e del latino con le corrispondenti rime complesse derivanti nella reazione poetica al sonetto XCV –;

B) a livello generico secondo i canoni della tenzone comica, in linea con quanto si osserva ad esempio nella tenzone di Dante e Forese Donati²²;

C) a livello pragmatico, invitando alla lettura del sonetto come ‘indovinello’, in cui gli elementi di carattere retorico, allusivo, linguistico, ecc. (presenti in quel complesso sistema vernacolare che è la lingua dei sonetti di Burchiello) incitano alla polisemia e alla dinamica del decifrare.

La natura dialogica del Sonetto XCIV presuppone dunque rapporti molto più profondi di quanto potrebbe sembrare (idiomatico-culturali, tradizionali, retorici, ecc.) e non si esaurisce esclusivamente nella sua appartenenza al genere tenzone (la cui tensione dialogica è ovvia).

Infatti, siamo davanti ad un genere del discorso poetico (analogo al dialogo conversazionale), i

²¹ Ivi, p. 136.

²² La questione relativa all’autenticità di questa tenzone (Cfr. Cursietti 1995, p. 11: “Questo studio intende dimostrare come la cosiddetta Tenzone di Dante con Forese Donati sia in realtà un clamoroso falso, ideato e messo in atto probabilmente negli ultimi anni del Trecento”) non è oggetto primario delle mie considerazioni, bensì essa ne rappresenta un momento culturale specifico del genere, che sintetizza tanto il segno caratteristico di ‘confronto’, quanto l’ambito in cui tale confronto discorsivo assume una forma concreta, ossia quella del sonetto comico: “Technically speaking, the literary term tenzone was not necessarily synonymous with insulting verse. Many Sicilian and Tuscan poets engaged in tenzoni that are not outwardly derisive in any way. Yet throughout the Middle Ages tenzoni reflected competitive ideals applied to intellectual discourse. Dante’s teacher Brunetto Latini, for example, highlighted the adversarial nature of tenzoni. In the *Tresòr*, he derived the etymology of the term tenzone directly from the Latin *contentio*, implying an antithesis. [...] Although etymologically related to the Latin *contentio*, the word *tenzone* is the Italianization of the Provençal term *tenson* (or *tenso*). In the Provençal literary tradition, the *tenson* was an actual dialogic form, in which two or more poets participated. The poets contributed alternating strophes in which they expressed opposing viewpoints on a given topic. The second poet followed the poetic form established by the first, often utilizing many of the other person’s rhymes. Patricia Hagen calls the Provençal *tenson* *acommatic*, that is, a genre that treated human beings in society. As Hagen notes, dialogue lay at the heart of the *tenson*. From its inception in Provence, the *tenson* was a social art because people used them to debate questions of cultural relevance” (Alfie 2011, p. 18).

cui legami dialogici si stabiliscono anche con la tradizione poetica, intesa come memoria dei generi che la costituiscono. La fenomenologia della tenzone può servire a esemplificare e a evidenziare le caratteristiche del testo burchiellesco – senza definirlo univocamente – sottolineando una generale tendenza del *corpus* a una sorta di ‘metabolizzazione’ del materiale poetico, il cui proposito implicito è quello di rendere possibile una nuova reazione, che sintetizza dialogicamente la memoria culturale dei generi, tanto del genere della tenzone quanto altri generi presenti nel corpus: specie quello ‘alla burchia’.

In tal senso bisogna sottolineare che la ‘dialogicità’ implica rapporti interiorizzati con altri testi poetici nell’ambito di una ‘memoria di genere’ la cui cifra è la pluridiscorsività; a questo proposito risulta pertinente problematizzare la relazione dei Sonetti del Burchiello con altre rappresentazioni del comico, mentre si fa una valutazione critica del ‘carnevalesco’ bachtiniano (che spesso è servito come ricettacolo di ogni testo che adoperi una semantica del corporeo e una tendenza al ‘doppio senso’). Penso soprattutto alle rappresentazioni che condividono con il *corpus* dei SdB una semantica di ambivalenza sulla base semantica del ‘corporeo’, laddove non si deve però restare alla dovuta preponderanza che il genere del sonetto ha per il caso burchiellesco. Ci si dovrà concentrare nel carattere metaforico-funzionale del ‘carnevalesco’ e non solo nella sua caratterizzazione semantica; inoltre verrà osservato il parallelismo del concetto di Bachtin con i SdB che è già stato accettato con una certa naturalità al momento di descrivere, anche se in un modo molto generale, il discorso burchiellesco:

[...] si tratta di una poesia per iniziati, in cui gli ascoltatori si riconoscevano ho riconoscevano loro comparì. E gli argomenti sono quelli dei frequentatori di taverne, grandi contributori alla poesia sin dai tempi dei goliardi: cucina e sesso, specie sodomia poi sesso e cucina: nell’ambito di quello spirito che Bachtin ha chiamato carnevalesco, e che caratterizza anche grandissimi scrittori come Il Folengo o Rabelais²³.

Su questa descrizione di Segre vorrei far notare che si parte da una nozione (forse espressa in modo generalizzante) di ‘spirito’ del carnevalesco che in qualche modo sottolinea di più la

²³ Segre 2000, p. 33.

prevalenza di una ‘dinamica dell’espressione’ e non soltanto l’incidenza di elementi tematici di stampo ‘carnealesco’. La dinamica metaforica è quindi ciclica e si svolge nella sfera di un circolo semantico che va da ‘cucina e sesso [e torna] poi [indietro a] sesso e cucina’. Risulta così che, a mio avviso, per meglio individuare lo stile burchiellesco non basta identificare il repertorio lessicale o tematico ma piuttosto il percorso della dinamica metaforica che lo mette in motto.

Il secondo elemento da sottolineare è che i due scrittori associati da Segre alle poesie burchiellesche, ovvero Folengo e Rabelais, vengono tematizzati assieme nella celebre monografia bachtiniana *L’opera di Rabelais e la cultura popolare* in modo molto puntuale. Lo studioso sovietico analizza scene e lessico di una vicenda fondamentalmente narrativa propria del testo rabelaisiano, che è il testo di riferimento dell’analisi bachtiniana e della sua argomentazione. Per Bachtin la presenza di determinate scene, di uno specifico lessico e di una tipologia di metafore è da concepirsi sempre nel contesto del genere letterario in cui questi elementi si trovano. Nel nostro caso questo corrisponde al sonetto: tale considerazione risulta fondamentale soprattutto per poter vagliare il rapporto dei sonetti del *corpus* con altri testi tematicamente affini ma concretizzati in un genere letterario diverso:

Nella tradizione eroicomica italiana – in Pulci (Morgante) e in particolare in Folengo (Fracassus) – le figure dei giganti trasposte dal piano cortese a quello comico, mantengono i loro tratti grotteschi. La tradizione italiana dei giganti comici era molto nota a Rabelais e dobbiamo considerarla come una delle fonti principali per le sue immagini grottesche del corpo²⁴.

Risulta importante osservare che nell’introduzione bachtiniana si sottolinea l’interesse per la dinamica di costruzione (logica) della ‘lingua carnealesca’ la quale è in questo caso concretizzata in un genere prevalentemente narrativo, con il quale si può stabilire una convergenza funzionale con il *corpus* burchiellesco non sulla base del macro-progetto

²⁴ Bachtin 1979 (1965), pp. 374-375. In considerazione del fatto che l’apparizione di varie traduzioni di testi bachtiniani spesso è molto posteriore al contesto originario di pubblicazione, si indicherà con parentesi tonde l’anno di pubblicazione in russo dell’opera in questione (se il testo proviene da una raccolta postuma si includeranno anche, se disponibili, indicazioni sugli anni di redazione fra parentesi quadre).

rabelesiano, ma sì in rapporto con una dinamica di costruzione di singoli ‘motti’ metaforici. In questa operazione sarà necessario concentrarsi sulla specificità di ogni genere letterario e nel rapporto instaurato con le concrete manifestazioni della ‘lingua carnevalesca’:

caratterizzata dall’originale logica del «mondo alla rovescia», «all’incontrario», dalla logica delle permutazioni continue dell’alto e del basso [...], dalle forme caratteristiche più diverse di parodie e travestimenti, di abbassamenti, profanazioni, incoronazioni e detronizzazioni burlesche²⁵.

Dalla mia prospettiva è necessario considerare lo ‘spirito’ carnevalesco menzionato da Segre e la ‘logica’ del carnevale che scaturisce dall’argomentazione bachtiniana come cifra di una stessa vena di espressione estetica del comico, la quale ha delle particolarissime sue concrete manifestazioni. Bisogna sottolineare che questa vena poetica non può ridursi a un’abituale messa in pratica della semantica del carnevale, Giuseppe Crimi nella sua fondamentale monografia burchiellesca ha commentato:

Una prima lettura della poesia burchiellesca genera sicuramente un’osservazione: l’ossessione per il cibo, l’umorismo culinario, le allusioni continue alla gola, alla fame; si ha la percezione di muoversi tra i versi come all’ interno di un mercato, di una variopinta cucina, in una danza magnetica alimentata da colori e sapori; come se il motore del meccanismo letterario fosse quasi esclusivamente il cibo. L’insistenza sulla gola ed il corso continuo al dato alimentare, chiamato in causa concretamente e in senso metaforico, permettono di entrare in pieno nella cultura carnevalesca che fa del cibo, del vino e più in generale della gola, i suoi stendardi principali si può parlare, però, di senso carnevalesco nel Burchiello fundamentalmente come abbondanza culinaria, e non come sovvertimento delle regole o ribaltamento dei valori, elementi tipici delle feste dei folli.²⁶

D’accordo con Crimi considero poco pertinente interpretare le poesie del *corpus* sulla base di una presupposta intenzione di sovvertimento di regole e ribaltamento di valori delle convenzioni sociologiche del tempo; tuttavia, mi pare lecito parlare di sovvertimento delle regole di una logica di espressione poetica e anche di ribaltamento dei valori che sostengono un modo di espressione entro la tradizione del sonetto italiano previa al *corpus*. Seguendo l’argomentazione di Segre, il carnevalesco si iscrive come cifra di trasformazione di meccanismi metaforici, definita dalla continua ciclicità e dal continuo confronto che opera nella

²⁵ Ivi, p. 14.

²⁶ Crimi 2005, pp. 59-60.

interazione polifonica degli enunciati poetici entro un'espressione internamente dialogica, i cui confronti mettono in crisi un'unica direzione significativa del significante in questione. Nel caso burchiellesco, i risultati di questo fenomeno sono percepibili anche nelle plurime attestazioni e le complesse dinamiche del *corpus*, tanto dal punto di vista ecdotico quanto da quello della tradizione del genere poetico.

In questo senso e per finire con l'esposizione delle mie premesse metodologiche è necessario tornare al mio primo campione di studio è osservare il *textus receptus*, come essenza definitoria del *corpus* dei Sonetti del Burchiello. Partiamo allora dallo scritto bachtiniano dal titolo *Il problema del testo*²⁷ pubblicato postumo nel 1976 e che è costituito di "appunti scritti negli anni '59-61, anche se molte delle idee in essi esposte erano state elaborate da M. M. Bachtin molto prima, a partire degli anni '20"²⁸. Nello scritto bachtiniano possiamo osservare come la questione del testo viene presentata da diverse prospettive in modo iterativo, potremmo dire che si tratta di un percorso argomentativo a forma di 'spirale', che addirittura emenda e integra quanto accennato prima:

Il testo (scritto e orale) come datità primaria di tutte queste discipline e in generale di tutto il pensiero umanistico-filologico (compreso il pensiero teologico e filosofico nelle sue origini). Il testo è quella *realtà immediata* (realtà di pensiero e di emozioni) sulla quale soltanto possono fondarsi queste discipline e questo pensiero. Dove non c'è testo, non c'è neanche oggetto di ricerca e di pensiero²⁹.

Il 'testo', che è inizialmente descritto come "complesso segnico coerente", si scontra poche righe dopo con il problema dei suoi limiti, della sua essenza come 'atto di parola'/ enunciazione, della sua funzione e dei generi che lo costituiscono e, naturalmente, compare il tema fondamentale della sua genesi: ovvero, la questione dell'autore e dei "tipi particolari di autore,

²⁷ Le caratteristiche frammentarie, ripetitive e circolari dello scritto sembrano suggerire una strutturazione piuttosto orizzontale, per utilizzare le parole di Michael Holquist, che può perturbare il lettore ma ha il vantaggio di porre in evidenza uno degli stili di argomentazione di Bachtin che privilegia l'analisi del processo del pensiero più che il suo risultato: "The problem of the Text' is typical of most works from Bakhtin's last years in that it is not so much an essay as a series of entries from notebooks [...] the allusive structure of his remarks and the repetitiveness that so often bothers readers trained to value more economical and forensic presentation [...] reveals a style that has its own rewards: not the pleasure we derive from an author who compels us to believe his logic is ineluctable, but the excitement that comes from seeing a mind at work while it is at work" (Holquist 1986, p. XVII).

²⁸ Marcialis 1977, p. 263.

²⁹ Bachtin 1977 (1976), p. 197.

gli inventori dei modelli, gli sperimentatori con la loro particolare responsabilità”³⁰. Si allude così a un autore che a sua volta può prendere la funzione d’un ‘secondo soggetto’, colui “che riporta (per questo o quello scopo, tra cui quello della ricerca) il testo (altrui) [e] crea il testo che l’incornicia (che commenta, che valuta, che si oppone)”³¹. Bachtin sottolinea risolutamente l’irriducibilità del testo alla sua pura materialità: “Il testo non è una cosa, e per questo la seconda coscienza, la coscienza di chi riceve, non può essere eliminata o neutralizzata in nessun modo”³² e, proprio per questo, sottolinea la importanza di non ignorare le tracce con cui questa ‘seconda coscienza’ riconfigura il testo. Similmente l’editore della prima edizione critica dei SdB ha sottolineato che:

In molti casi, il risultato dell’intervento di redattori e antologisti finisce per sovrapporre nuove coordinate al testo di partenza, secondo una gamma di interazioni analoga a quanto Cesare Segre, non solo in relazione agli aspetti linguistici, ha definito *diasistema*. [...] In fasi di maggiore o minore successo dell’opera, questi ultimi agiscono realmente come soglie, secondo la fortunata metafora di Gérard Genette, poiché devono guidare il fruitore di questi manufatti e offrire una risposta a sue determinate esigenze di lettura [...] nel nostro caso, i paratesti sono realizzati da copisti e redattori e servono al contrario a neutralizzare i propositi originari dell’opera, adattandola al nuovo contesto, come del resto avverrà sempre più di frequente – date le nuove istanze di mercato – nell’era della stampa. Ma già nel primo Quattrocento, in un’epoca in cui non vigevano scrupoli – né interesse – per l’originale formulazione d’autore³³.

In questo senso la concezione del *corpus* burchiellesco considerato come un testo poligenetico, trasmesso e configurato sempre di ‘seconda mano’ non soltanto suggerisce una considerazione diversa del ‘testo di riferimento’, ma impone anche di pensare ai modi diversi di autorialità, valida per generi

in cui la trasmissione di un testo non avviene intorno a un canone d’autore, ma definisce un *corpus* che ha sì natura variegata e composita se osservato in relazione al problema dell’attribuzione, ma risulta assai compatto e chiaramente identificabile quando si osservino gli indici di strutturazione effettivamente operanti al suo interno: impaginazione dei testimoni, rubriche, indici, corredo paratestuale³⁴.

³⁰ Ivi, p. 199.

³¹ Ivi, pp. 198-199.

³² Ivi, p. 202.

³³ Zaccarello, 2017, p. 11.

³⁴ Zaccarello, 2006, p. 11.

Questa considerazione complessiva ci invita a non ignorare la partecipazione di coloro che hanno ‘enunciato’ il *corpus* burchiellesco sistemandolo nel loro particolar modo e di conseguenza ci invita a evitare la ricerca univoca di un “profilo testuale legato alla figura dell’autore e alla sua diretta produzione”, la quale sfoci “nella centralità indiscussa della volontà dell’autore nelle sue varie e spesso problematiche manifestazioni” come modalità esclusiva dell’autorialità burchiellesca³⁵.

Oltre all’autorialità come esercizio di potestà discorsiva individuale, la considerazione dei diversi atteggiamenti che possono assumere uno o vari individui rispetto alla scrittura e trasmissione di un *corpus* come quello burchiellesco, a mio parere, coincide apertamente con la considerazione che (da una prospettiva critica sul contributo sulle diverse metodologie contemporanee dell’analisi letteraria) ha proposto Cesare Segre nel saggio *Ermeneutiche e strutture storiche* del 1993, dove lo studioso evidenzia il modo in cui l’ermeneutica ‘tradizionale’ ha generato due innovazioni per l’orizzonte dell’analisi testuale:

una costruttiva, l’altra distruttiva. Quella costruttiva consiste nel non puntare più all’*intentio auctoris*, ma all’*intentio operis*. In effetti, l’opera, a differenza dall’autore, sempre più o meno sfuggente, rimane disponibile nella sua interezza e solidità, ed è d’altro canto il vero motivo e oggetto della nostra attenzione³⁶.

Si tratta quindi della considerazione di altre ‘intenzioni’ (oltre a quella strettamente autoriale) attorno al testo, in una’ operazione in cui (da una prospettiva bachtiniana) per evitare gli estremi di una concezione totalizzante (sia incentrata sull’*intentio auctoris* che sull’*intentio operis*) risulterebbe utile una concezione dialogica ma concreta della testualità, che non escluda l’individuo dall’autonomia dell’opera e del suo testo il cui “evento di vita, la sua essenza originale, scorre sempre entro i confini di due coscienze, di due soggetti”³⁷ e dove:

Gli elementi culturali, epistemici, letterari, esistenziali che vengono «codificati» nella testualità dell’opera, è l’autore che li filtra, e in modo personale. Le varie voci che il testo organizza nella visione polifonica di Bachtin, è l’autore che le raccoglie, le mette in dialettica, le potenzia o le contesta. Anche la critica delle varianti ci ha insegnato a indagare non solo su «come è fatta» l’opera, ma anche su «come è stata fatta». A questo

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Segre 1993, pp. 274-276.

³⁷ Bachtin 1977 (1976), p. 201.

punto, e solo a questo punto, l'autore rientra fra le quinte per lasciare la scena al testo. Non si tratta dunque di ritornare all'*intentio auctoris*. Però la conoscenza dell'emittente in quanto elaboratore e responsabile, nonché destinatario dell'opera, aiuta a polarizzare i nostri rilievi secondo un'angolazione precisa³⁸.

Le riflessioni sui diversi modi di autorialità e sulla direzione disciplinarmente aperta che secondo Bachtin dovrebbe assumere la 'testologia' possono quindi coincidere con la scrupolosità della critica testuale nel considerare la testualità dell'opera come unico punto di partenza delle scienze umanistiche, "present[e] per il ricercatore soltanto sotto la forma di testo. Quali che siano gli scopi della ricerca"³⁹.

Questa concezione della testualità proposta da Bachtin in *Il problema del testo* è molto significativa per il mio lavoro, anche perché è affine ad altri spunti di argomentazione teorica di Bachtin, in quanto nasce dallo sviluppo del principio della dialogicità. In parole di Nicoletta Marcialis, gli appunti del saggio bachtiniano hanno insomma un:

eccezionale carattere di interesse, dal momento che in essi si riflette ciò che di tutto il pensiero di Bachtin, sviluppatosi lungo l'arco di tutta la vita dello studioso, è punto centrale: [...] con tutti gli aspetti nuovi e sostanziali relativi al suo studio, quali atto di parola, lo statuto della parola, la bivocalità, il monologo e il dialogo, con agganci al problema della citazione, del discorso diretto improprio e in generale della polifonia⁴⁰.

Il problema del testo evidenzia anche la forte pertinenza delle problematiche accennate in precedenza sulla *vulgata* quattrocentesca dei SdB, un testo "*disiectus* in origine"⁴¹, che però corrisponde al 'complesso segnico coerente' con cui Bachtin definiva il testo, in quanto la frammentarietà a livello microtestuale e macrotestuale diventa cifra caratterizzante del *corpus*. Inoltre un approccio al contesto di apparizione in italiano di *Il problema del testo* può aiutare anche a valutare e muoversi fra i centri gravitazionali del pensiero bachtiniano e la sua pertinenza per l'analisi letteraria. Nel 1979 Augusto Ponzio presenta una delle prime raccolte

³⁸ Segre 1993, pp. 282-283.

³⁹ Bachtin 1977 (1976), p. 198.

⁴⁰ Macialis 1977, p. 263.

⁴¹ "Si è detto che la tradizione manoscritta dei *Sonetti del Burchiello* può utilmente essere interpretata come costituzione di una *vulgata* e tra gli undici incunaboli che pongono le basi della fortuna del testo, la sola *FD* sembra derivare per via diretta da parte dei manoscritti pervenuti. Occorre insistere sul fatto che la tradizione di *corpus*, quale emerge dalle sillogi superstiti, non è il primo né l'unico mezzo di diffusione di un testo che abbiamo ragione di considerare *disiectus* all'origine: una tradizione frammentaria dei singoli testi o di piccoli nuclei di testi affini [...]" (Zaccarello 2000, *Profilo e inventario dei testimoni quattrocenteschi*, p. XXXI).

di saggi e traduzioni in italiano dell'opera bachtiniana e con un saggio introduttivo descrive una visione complessiva del lavoro teorico di Bachtin. Siamo ancora in un momento in cui la ricezione bachtiniana sia in Italia che in altri contesti europei si trova ai primi anni (tant'è vero che lo studio sul Rabelais, pubblicato nel 1965 non era stato ancora tradotto in italiano) e allora era difficile avere un'idea dei profondi legami interni a un'opera che non era stata tradotta ancora né sistemata in edizioni complessive e il cui accesso spettava soltanto a coloro che la leggevano in lingua originale. A proposito della tematica comune nell'opera di Bachtin commenta Ponzio:

benché come risulta dai titoli [i testi di Bachtin], non solo siano dedicati ad argomenti diversi, ma sembrano anche appartenere a campi di indagine del tutto separati e lontani fra di loro, hanno invece alla base una tematica comune: lo studio della produzione ideologica e segnica dei processi e delle forme della comunicazione sociale⁴².

Questa menzionata 'tematica comune' verrà da me considerata come un approccio metodologico che parte da una forma specifica della 'comunicazione sociale', ossia una comunicazione il cui campo di applicazione primario è il fenomeno poetico, il quale riporterà coordinate generali dell'ambito ideologico o civile del soggetto che concretizza questo fenomeno, ma soltanto nella misura in cui 'l'atto di parola'/enunciazione rimane sempre e innanzitutto un atto poetico svolto nella sfera specifica di questa comunicazione culturale. Di conseguenza la componente ideologica del testo burchiellesco viene da me considerata in consonanza con quanto ha messo in rilievo Augusto Ponzio:

[il] comportamento umano può essere distinto in comportamento non verbale e in comportamento verbale, cioè in azioni, in senso stretto e in discorso interno ed esterno che accompagnano queste azioni, entrambe queste componenti del comportamento umano sono oggettive e sociali⁴³.

Un approccio 'ideologico' in questo senso (nella cui osservanza, l'oggettività e la soggettività si dimostrano per mezzo di rapporti 'semantico-dialogici' sul piano ideologico della prassi

⁴² Ponzio 1977, p. 7.

⁴³ Ivi, p. 9.

poetica⁴⁴) può risultare anche utile se si concepisce la ‘semantica’ dalla prospettiva bachtiniana: “Le relazioni dialogiche sono relazioni (semantiche) tra tutti gli atti di parola negli scambi discorsuali [sic.]. Due atti di parola qualsiasi, messi a confronto su un piano semantico (e non come cose o come modelli linguistici), risultano essere in relazione dialogica”⁴⁵.

Da questa prospettiva una riflessione ‘aprioristica’ sulla ‘semantica’ attorno allo stile del Burchiello può essere interessante. Osserviamo che la prossimità dei diversi aggettivi legati all’azione di scrivere poesia ‘alla burchia’⁴⁶, ‘buchiellesca’⁴⁷ o ‘alla burchiellesca’ implicano in ogni caso un ambito storico-culturale diverso, il che può essere compreso soltanto attraverso una corretta contestualizzazione dell’oggetto letterario, operazione che può comprendere varie declinazioni storiche, soprattutto per quanto riguarda questo genere non canonico di poesia.

Allo stesso tempo la scrittura di poesia ‘alla burchia’ è da considerarsi antecedente ad un fenomeno quattrocentesco osservabile nei SdB:

Della versificazione ‘alla burchia’ [...] il Burchiello era indicato già dai contemporanei come il caposcuola, ma non l’iniziatore, titolo che spetta a un «Orcagna pittore» oggi identificato generalmente con Mariotto di Nardo di Cione. Di lui, oltre ai dieci sonetti aggregati al *corpus* burchiellesco [...] abbiamo una breve silloge d’autore compresa nel Vaticano Barberiniano 4086⁴⁸.

Secoli dopo, l’aggettivo ‘alla burchiellesca’ venne utilizzato nell’edizione dei Sonetti del Burchiello di 1757⁴⁹ per evidenziare sonetti di imitazione che ‘accompagnavano’ il *corpus*

⁴⁴ “La forma di comunicazione in cui l’oggetto artistico si costituisce è in rapporto di interrelazione con le altre forme di comunicazione, ma al tempo stesso, come ciascuna di queste forme, ha la sua peculiarità e non è riducibile agli altri tipi di comunicazione ideologica quali la giuridica, la politica, la morale, ecc.” (Ponzio 1980, p. 22).

⁴⁵ Bachtin 1977 (1976), p. 215.

⁴⁶ “[...] questa tecnica di versificazione prese probabilmente il nome ‘alla burchia’, cioè ‘alla rinfusa’, perché così venivano caricati i burchielli, battelli adibiti al trasporto fluviale. In questi come nei Sonetti del Burchiello, le merci sono spesso oggetti, cibi, utensili che popolano la vita e i mercati della città e del contado, o piuttosto [...] ne riempiono i libri di gabella, gli inventari dovesi registravano i prezzi da pagare per l’entrata e uscita dei beni dalle porte cittadine” (Zaccarello 2004, p. XIII).

⁴⁷ E ancora c’è bisogno di precisazioni riguardo all’aggettivo ‘buchiellesco’, utilizzando il quale faccio riferimento a testi che appartengano al *corpus* quattrocentesco o che abbiano un rapporto diretto con esso, sia commentandolo che facendo parte del corredo paratestuale che lo tramanda. Nel caso che si venga ad aggettivare un fenomeno creativo analogo ma al di là dei confini quattrocenteschi si deve utilizzare un termine marcatamente diverso (ad. es. ‘burchiellismo’ è usato per indicare alcune ‘movenze’ stilistiche cinquecentesche).

⁴⁸ Zaccarello 2004, p. XIII.

⁴⁹ Edizione che per molto tempo è stata la più diffusa dei Sonetti, in essa le poesie sono state poste in relazione tramite una poco metodica concezione editoriale ‘d’autore’: “Data la straordinaria complessità anche interna della tradizione testuale, tendente all’intervento e al rimaneggiamento in misura non lontana dai testi popolari o canterini, l’edizione uscita per mia cura a Bologna si propone soprattutto come un’operazione parziale dai ben

‘originale’: “PARTE QUARTA: Che contiene SONETTI FATTI ALLA BURCHIELLESCA DI DIVERSI AUTORI”⁵⁰. In questo esempio, testi ‘alla burchia’, ‘burchielleschi’ e ‘alla burchiellesca’ hanno la particolarità di venire temporalmente ‘avvicinati’ nella concretizzazione di una silloge settecentesca, ma allo stesso tempo – paradossalmente – essi si trovano separati per almeno due secoli; dunque, divisi da un sensibile divario storico e culturale.

Questo paradosso è uno spunto ‘sintomatico’ che aiuta a comprendere la portata del fenomeno e mi permette di introdurre la natura intricata del *corpus* dei SdB e dei suoi diversi livelli di complessità, specie quella autoriale, per la cui osservazione risulta fondamentale un criterio di adeguata comprensione degli spostamenti redazionali e del flusso dei sonetti entro i confini del *corpus* quattrocentesco, laddove è centrale la considerazione tanto della costituzione globale del *corpus* quanto della sua tradizione fascicolare o singola⁵¹. A questo proposito la concezione del *corpus* espressa da Michelangelo Zaccarello nella sua *Premessa* alla prima edizione critica dei Sonetti del Burchiello risulta sempre opportuna:

Rinunciando in limine a ricostruire la personalità di un singolo autore, questo lavoro punta a delineare la costituzione di una *vulgata* il cui canone e ordinamento vengono posti alla base della recensione a partire dalle sue fonti manoscritte. Burchiello vi comparirà dunque come un caposcuola, un riferimento costante nei vari generi esperiti, e certo la azionista di maggioranza del *corpus*, che include però testi di corrispondenti, dichiaratamente altrui, già riconosciuti all’origine come di anonimi imitatori⁵².

Il mio lavoro propone un’analisi a vari livelli delle diverse dinamiche del testo burchiellesco, che permetta di instaurare un dialogo aperto con l’orizzonte poliedrico dei diversi e recenti approcci ai Sonetti del Burchiello, il cui vaglio (al quale accenneremo in breve) ci permette di comprendere quanto sia necessaria la pluralità delle concezioni e i percorsi esegetici e filologici proposti nelle diverse ‘versioni’ del *corpus*, e questo non soltanto per l’interpretazione

precisi limiti metodologici, e certo un tentativo di reimmettere i *Sonetti del Burchiello* nei circuiti della lettura e dell’analisi letteraria, riavviando un dibattito ipotecato da un gran numero di *crucis* filologiche e soprattutto rimuovendo l’alibi dell’indisponibilità di un testo critico che sostituisca la farragginosa stampa pseudolondinese del 1757 o quanto ne deriva” (Ivi, p. VII).

⁵⁰ *Sonetti* 1757, p. 244.

⁵¹ Cfr. Zaccarello 2000, *I problemi dell’edizione*, pp. XIII-XXX.

⁵² Ivi, *Premessa*, p. VII.

complessiva dei singoli componimenti, ma anche per capire meglio le dinamiche e gli assetti della macrostruttura. In tal senso ci si concentrerà fundamentalmente sul blocco fondante e iniziale della vulgata quattrocentesca, mettendolo in rapporto con altri moduli del *corpus*.

1.2 I Sonetti del Burchiello

Sebbene la presenza del concetto di ‘collettività’ sia caratteristico della prassi creativa burchiellesca e ne costituisca addirittura un tratto distintivo, bisogna anche essere consapevoli del fatto che, in entrambe le modalità di lettura (del singolo sonetto quanto del *corpus* globale), la percezione programmatica della “personalità storica del poeta barbiere B[urchiello]”⁵³ – sottoscritta a Domenico di Giovanni (Firenze 1404-Roma 1449) – incide fortemente sulla dinamica di lettura. Sarà anche necessario ricordare che l’‘identità testuale’⁵⁴ dei Sonetti del Burchiello risente della cristallizzazione di un ‘personaggio’ poetico, i cui contorni subiscono l’influsso della più popolare immagine del ‘poeta barbiere’, per lo più generata fuori dei limiti del *corpus* quattrocentesco e di quelli generico-discorsivi del sonetto⁵⁵.

Su un piano ermeneutico la mia proposta di differenziazione fra ‘personaggio’ e ‘identità’ si basa sull’idea che un ‘personaggio’ per la sua identificazione si subordina ad una progressione episodico-narrativa, delle volte forzando una percezione biografica (anche se solo in superficie). Invece un’‘identità’ poetica può essere riconosciuta per un quadro stilistico proiettato tramite il discorso poetico ed è essenzialmente definita proprio per l’atto di ‘poetare’, senza dipendere dalla sequenzialità dei singoli passi di una vicenda ‘vissuta’ (diversa dall’atto di fare poesia), che venga più o meno ‘raccontata’ attraverso allusioni dei sonetti o nel corredo

⁵³ Personalità storica che “va tenuta distinta dall’ampio *corpus* di sonetti che a una maggioranza di testi originali affianca liberamente quelli di precursori [...] corrispondenti e precoci imitatori; in forza di questo canone aggregato sotto il suo nome, il B. ebbe un tale successo e diffusione nel Rinascimento italiano da essere proposto come terza corona dopo Dante e Petrarca” (Zaccarello 2018, p. 333).

⁵⁴ “Se l’oggetto della ricerca storica propriamente detta rimane la vicenda terrena del Burchiello [...] l’oggetto di un’ipotesi ecdotica può solo essere definito *a posteriori* dalla tradizione, e rimane perciò un’identità testuale che non può fare astrazione delle forme storiche in cui si è attuata, le *vulgate* quattrocentesche a stampa” (Zaccarello 2000, *I problemi dell’edizione*, p. XXVII).

⁵⁵ Fenomeno analizzato in Crimi 2006.

paratestuale. Riteniamo quindi funzionale privilegiare una prospettiva incentrata sulle problematiche dell'identità poetica invece che sul personaggio poetico, la cui ombra comunque è in qualche modo latente, come un elemento che provoca un certo effetto di unitarietà nel *corpus*. La mia differenziazione si ricollega in parte a quella di Zaccarello fra 'personalità storica' e 'personalità testuale':

Risulta chiaro che un'ottica che non prescindendo dall'attribuzionismo in senso stretto [...] tende a restringere indebitamente il campo verso una sfuggente personalità storica, laddove si è prima di tutto sedimentata una personalità testuale, dove cioè ad un nucleo originario d'autore si sono associati già nella prima fase collettoria materiali contigui: corrispondenti, primi imitatori e persino predecessori del genere come L'Orcagna⁵⁶.

La mia percezione è che l'identità del *corpus* si definisce innanzitutto per l'atto di produrre i sonetti, sede – a mio parere – di massima importanza per il genere burchiellesco, senza per forza dipendere dal tasso di storicità dei riferimenti biografici nel *corpus*. Nella lunga tradizione critica che si è interessata del posizionamento cronologico del poeta, il *corpus* dei sonetti è stato sempre accompagnato da diverse raffigurazioni fantastiche di 'Burchiello-personaggio'. Spesso la mancanza di dati storici sulla figura del poeta è stata compensata con elementi tratti dal *corpus* lirico, in modo da risultare affine al discorso narrativo instaurato nel *Canzoniere* petrarchesco e compatibile con l'invenzione della vicenda biografica del Burchiello⁵⁷. La biografia del poeta varia, infatti, a seconda dei secoli e delle correnti che con essa si sono confrontate. Ad esempio, riportiamo il profilo dell'autore che presentava l'antologia *Parnaso italiano ovvero Raccolta de' Poeti Classici Italiani* del 1784, dalla stamperia di Antonio Zatta:

Nacque a Firenze verso il 1380. Fu barbiere. Ha più nome che merito. Suo padre era Domenico di Nanni. Ma ebbe soprannome *Burchiello*, perché componeva alla burchia, cioè a svarioni. In fatti egli è satirico e osceno; né forse meriterebbe luogo in Parnaso, se non avesse dato nome a la poesia burchiellesca, in cui ebbe pochi imitatori. E' scuro, intralciato, e folto di bassi proverbi, in cui allude alla famiglie de' tempi suoi. Le molte ristampe delle sue poesie altro non provano, se non che vi fu sempre un impeto di

⁵⁶ Zaccarello 2000, *I problemi dell'edizione*, p. XXV.

⁵⁷ Particolarmente quei componimenti vicini alla tradizione comico-realistica: "La natura aperta e composita del testo burchiellesco rimane, attraverso una ricca e complessa tradizione manoscritta e a stampa, il tratto saliente e distintivo di una maniera poetica che proprio sulla libera contaminazione di elementi della tradizione comico-realistica toscana, della novellistica, della tradizione popolare e della parodia dei generi alti aveva maturato un successo destinato a resistere ai tempi nuovi, più favorevoli a canzonieri fortemente strutturati sul modello petrarchesco, e dunque legati a coordinate individuali che emergono chiaramente anche a livello macrotestuale" (Zaccarello 2004, p. VIII).

prurito, in gran parte oggi scemato, che stimolò gli uomini a voler esser toscani antichi per forza. Sarebbe omai tempo che più non si rilegessero in Italia tante inutili ribalderie. Morì nel 1448⁵⁸.

Possiamo osservare in questo piccolo testo quanto i contorni del profilo poetico vengano piegati dall'ottica settecentesca dello scrivente, il quale mostra dei tratti addirittura prescrittivi e d'impronta decisamente illuminista. Nel testo si offre una descrizione poco chiara del quadro stilistico e ci si limita a sottolineare che il Burchiello ha composto poesie "alla burchia, cioè a svarioni", risultando insomma un poeta "satirico e osceno [...], scuro, intralciato, e folto di bassi proverbi". Per quanto riguarda i testi che si presumono burchielleschi inseriti in questo *Parnaso italiano*... troviamo sette sonetti (quattro effettivamente appartenenti al *corpus* quattrocentesco)⁵⁹ preceduti da uno strambotto⁶⁰. Le sette poesie evidenziano in grado minore la tendenza all'accumulo oggettuale-sintagmatico caratteristico dello stile burchiellesco e sede prioritaria del famoso *non sense*. In questo gruppo di sonetti però la conglomerazione di vocaboli complessi e ambigui non compromette l'unità discorsiva, ed anzi si riesce a percepire persino un'unità narrativa dotata di un sostrato comico-realistico⁶¹. Questo è il caso del famoso sonetto "La poesia contende col rasoio"⁶², la cui rappresentazione pittorica introduce alla sezione di poesie di Burchiello nell'antologia:

⁵⁸ *Parnaso italiano* 1784, p. 363.

⁵⁹ Corrispondenti a CXXVI, XCIII, LXVI, CCXI in Zaccarello 2000.

⁶⁰ Metro atipico per il *corpus* burchiellesco, la cui tematica misogina risulta un *topos* affine alla tradizione comico-realistica.

⁶¹ Cfr. *Parnaso italiano* 1784, pp. 322-328.

⁶² Per confrontare la fisionomia alquanto diversa di *La poesia contende col rasoio* riportiamo a modo di esempio uno dei più celebri sonetti, riconosciuto anche come caratteristico dello stile *alla burchia*: "Nominativi fritti e mappamondi/e l'arca di Noè fra duo colonne/cantavan tutti «Kyrieleisonne»,/per la 'nfluenza de' taglier mal tondi./La luna mi dicea «Ché non rispondi?»/ et io risposi «I' temo di Giansonne,/però ch' i' odo che 'l diaquilonne/è buona cosa a fare i cape' biondi»./Et però le testuggine e ' tartufi/m'hanno posto l'assedio alle calcagne/dicendo «Noi vogliàn che tu ti stufi»,/e questo sanno tutte le castagne" (Zaccarello 2004, p. 15).



La poesia combatte col rasojo,

B U R C H I E L L O.

CXXVI

La poesia contende col rasoio
e spesso hanno per me di gran quistioni,
ella dicendo a lui «Per che cagioni
mi cavi el mie Burchiel dello scrittoio?»

E lui ringhiera fa del colatoio
e va in bigoncia a dir le suo ragioni,
e comincia «Io ti priego mi perdoni,
donna, s'alquanto nel parlar ti noio:
si non fuss'io e l'acqua e 'l ranno caldo
Burchiel si rimarrebbe in sul colore
d'un moccolin di cera e di smeraldo».
Et ella a lui «Tu se' in grand'errore:
d'un tal disio porta il suo petto caldo
ch'egli non ha in sì vil basseza il core».

Et io «Non più romore,
ch'e' non ci corra la secchia e 'l bacino,
ma chi meglio mi vuol mi paghi el vino»⁶³.

Sonetto e vignetta riprendono la topica figura della diatriba fra la Poesia e la Barberia nel disputarsi 'il primato' sul Burchiello, si tratta tuttavia di una topica molto rara nel complesso del *corpus* quattrocentesco dei SdB (addirittura lontana dall'enigmatico stile 'alla burchia'), eppure essa è sopravvissuta nella sua caratterizzazione più diffusa attraverso i secoli ed è ancora presente nell'immaginario contemporaneo, perfino in approcci di finzione⁶⁴. Durante gli ultimi anni del diciannovesimo secolo il ritratto del barbiere poeta "inglobava in sé molti pregiudizi ricevuti dalla tradizione di studi fiorita intorno a Burchiello tra il '600 e il '700, ed inevitabilmente ne aggiungeva altri, formati in base al gusto dell'epoca"⁶⁵. Del Burchiello delle volte si ricorda più 'la barba e la poesia' che la componente sperimentale nel contesto quattrocentesco. Osservando questo 'doppio' ritratto (Sonetto CXXVI e vignetta), per dirla con Bachtin, "non vediamo l'autore che rappresenta, ma soltanto la rappresentazione dell'artista"⁶⁶.

⁶³ Ivi, p. 177.

⁶⁴ Ad esempio, nel disegno di Burchiello come personaggio di romanzo: "Ma lo sai che c'è gente che mi mette insieme a Alighieri e Petrarca? Eh, se stessi bene, se avessi studiato, se non fossi tanto disgraziato [...] io, fiorentino cacciato da Firenze, dov'ero regolarmente iscritto tra i Medici e gli Speciali e facevo gran barbe nella mia bottega con un corbello di begli ingegni intorno, ho dovuto venirmene qui, malandato nel corpo, avvelenato nell'animo. Che vita!" (Arpino 1960, p. 96).

⁶⁵ Boschetto 2002, p. 35.

⁶⁶ Bachtin 1977 (1976), p. 205.

La sintesi fra la vicenda del personaggio poetico e l'enigmatico stile caratteristico del *corpus* burchiellesco ha trovato allora una 'soluzione' mediante una non poco problematica divaricazione interpretativa. Da una parte i sonetti 'alla burchia' si assimilano al sintagma 'Burchiello' per metonimia dello stile e dall'altra si rinforza la costruzione dell'identità poetica partendo dai brevi episodi di registro comico-realistico rintracciabili nel *corpus*:

The first explanation of the nickname appears in Lasca's preface to the first Giuntina Edition of 1552 "molti vogliono che in quegli sonetti che meno s'intendano, sia dentro piu significato; e composti con maggior fondamento: nondimeno altri altramente e diversamente intendano: e considerando la significazione di Burchiello, che di certo fu soprannome, affermano essere stati da lui fatti alla burchia: che nella nostra terra e nella nostra lingua vuol dire fatta a caso; cioè senza ragione alcuna[...]" however, [il Lasca], applied the epithet alla burchia only to those sonnets "...che meno s'intendan", subsequently making the important and often overlooked distinction between those "... che veramente noi diciamo Burchielleschi" and the others "... che s'intendano, e a l' usanza composti". This bipartite division [...] has done much toward preventing an organically chronological or "historical" approach to Burchiello's work, it nevertheless left the door slightly ajar to those subsequent 'illuministic' attempts to find meaning both in the sonnets and in their relationship with Burchiello's biography and times which were to follow⁶⁷.

Questo approccio 'cronologico' oppure 'storico' al *corpus* risultava all'epoca del contributo di West-Vivarelli poco fattibile in assenza di una rigorosa edizione di riferimento: siamo ancora a trent'anni dall'esame sistematico della tradizione testuale inaugurato dalla prima edizione critica del 2000, di conseguenza siamo anche lontani dalla constatazione – su base ecdotica – dell'assenza di tracce di volontà autoriale su di un *corpus* che oggi possiamo riconoscere come refrattario a un criterio di sequenzialità cronologica nelle forme che si osservano in altri casi verso la fine del Quattrocento.

Torniamo ora al sonetto "La poesia combatte col rasoio" in *Parnaso italiano...*: esso ha un ruolo particolare in qualità di sonetto proemiale, in una sorta di piccolo 'canzoniere burchiellesco', il quale mostra un intervento redazionale da parte degli editori durante la compilazione delle raccolte ed è già rintracciabile nei testimoni quattrocenteschi a stampa:

Questo celebre testo autobiografico sulla doppia vocazione del poeta-barbiere fungeva per i collettori di CA [la silloge veneziana dalla stamperia di Mattia Cristoforo Arnoldo,

⁶⁷ West-Vivarelli 1972, p. 123.

1472?] da sonetto proemiale, secondo un'idea di canzoniere importata dalla lirica petrarchista che sarà, come si è detto, importata ancora dal Doni nel secolo successivo. Il tutto non impedisce che in *CA* e nelle edizioni da essa derivate, compaiano testi del tutto estranei al *corpus* e al genere, quando non alla cronologia⁶⁸.

Questo 'formato' di canzoniere avrebbe cristallizzato gli intenti di organizzazione – di carattere biografico-narrativo – constatabili in altre sedi della tradizione testuale, dalle quali il nostro *Parnaso italiano* sicuramente prende esempio; questo fatto è probabilmente reso possibile anche dalla consolidazione del già menzionato personaggio poetico, che può aver influenzato la percezione macrotestuale di un *corpus* in cui tuttavia la presenza all'interno dei singoli sonetti e versi è piuttosto rara: poco affidabili risultano infatti alcuni riferimenti di carattere attanziale che sono presenti in varie rubriche della tradizione testuale e che sembrano anch'essi aver influenzato il profilo del personaggio poetico⁶⁹.

La presenza nominale del poeta nel Sonetto CXXVIII *incipit* "La poesia combatte col rasoio" (considerando che non si tratta di un sonetto di carattere missivo o 'in lode' del Burchiello) rappresenta quasi un *unicum*, anche considerandone un certo carattere biografico-autoreferenziale, visto che questa componente è poco presente nella maggioranza degli altri componimenti del *corpus* quattrocentesco⁷⁰: si tratta dell'unico sonetto in cui, all'interno delle strofe, compare due volte il nome Burchiello oltre che nella rubrica presente in alcuni testimoni. In tal senso la rubrica ("Sonetto del B. per sé lo fé") per questa poesia nel Magliabechiano VII, 1168 risulta senz'altro significativa e da inquadrarsi con la funzione delle rubriche nella fase di compilazione delle sillogi manoscritte:

Anche la distribuzione delle rubriche è significativa di un mutamento sul piano collettorio. In molti libri di rime fra Tre e Quattrocento, venute meno rigide le gerarchie di genere che disciplinavano l'articolazione interna di una silloge poetica, l'unità elementare era il singolo componimento, e la rubrica (sempre più spesso eseguita dallo stesso copista) assumeva un ruolo cruciale, rappresentativo ed integrativo anche per il

⁶⁸ Zaccarello 2000, *I problemi dell'edizione*, p. XXVIII.

⁶⁹ Come, ad esempio, per altri sonetti, quali il LXXIV: Sonetto del B. in dispregio de' vaghegini (L6 Mg1); Sonetto di Burchiello quand'era in Siena (Nc); Sonetto del B. Quando tornò di Francia (Ge). Cfr. Ivi, p. 74.

⁷⁰ Un significativo esempio di questa sporadica autoreferenzialità, sulla quale torneremo più avanti, si rintraccia nella "coppia LXIII-CXXVIII (che dovrà essere considerata come dittico relativo a un momento ben preciso della biografia burchiellesca)" (Zaccarello 2007, p. 117) ed anche nei sonetti LXXVI-LXXVIII, che possono essere correlati allo stesso episodio.

testo isolato: così che questa si arricchisce di dati biografici ed aneddotici, ricreando al testo qual contesto referenziale che li era venuto a mancare [...]. Se la tradizione burchiellesca è comunque partecipe di questa temperie (alle rubriche è affidata gran parte della nostra conoscenza biografica del Burchiello), essa registra però un numero decisamente basso di rubriche per quanto riguarda il blocco FD 1-51, oggetto solo di tre rubriche sopravvissute in Mg8 e T-T1. A questa serie, ne fa séguito un'altra che, composta in maggioranza di testi di corrispondenza, si distingue viceversa per l'abbondanza e la consistenza delle rubriche (52-58 e 67-74)⁷¹.

Da queste coordinate prendono forma le due principali edizioni quattrocentesche a stampa, la *princeps* fiorentina del 1481 (su cui si concentra Zaccarello per la prima edizione critica del 2000) e quella veneziana del 1472 che rappresentano le basi della tradizione successiva:

La tradizione a stampa quattrocentesca del testo di Burchiello si può, con drastica semplificazione, rappresentare come formata da due ceppi indipendenti e molto diversi nel canone: l'uno s'inizia con la *princeps* veneziana del 1472 (*CA*) e si tramanda nella bolognese del 1475 (*UR*), nella romana del 1481 (*RO*) e nelle due veneziane di Antonio da Strà (*AS*; *SV*); l'altro è rappresentato solo dall'edizione fiorentina del 1481. Allo scopo di ampliare il canone, l'edizione Firenze, Bartolomeo de' Libri, c. 1490 (*BL*) contamina fortemente i due rami fra di loro e con fonti manoscritte, creando una *vulgata* che è in larga parte responsabile del canonizzarsi di molte infiltrazioni tarde, che di qui, col tramite della giuntina, passano nella pseudolondinese⁷².

Si tratta della tradizione sulla quale si baseranno i primi commenti nel Cinquecento, quello di Anton Francesco Grazini 'il Lasca' del 1552 e quello di Anton Francesco Doni del 1553⁷³, i quali consolidano una sorta di culto burchiellesco, che aiuterà la circolazione e la fortuna dei sonetti nel secolo fino "al declino in epoca controriformistica, quando i contenuti scabrosi e anticlericali condannano il Burchiello a una progressiva eclissi, simboleggiata dalla censuratissima edizione vicentina del 1598"⁷⁴. Poi nella prima metà del Settecento si osserva un rinnovato interesse, sebbene moderato e soprattutto municipale, dell'interesse per le poesie burchiellesche, da cui nascono alcuni commenti e 'lezioni' principalmente in circoli accademici. In questo contesto i commenti sono tuttavia di carattere erudito e di taglio

⁷¹ Zaccarello 2000, *Profilo ed inventario dei testimoni quattrocenteschi*, pp. XXXVIII-XXXIX.

⁷² Ivi, *I problemi dell'edizione*, p. XXVII.

⁷³ Quest'ultimo ha la particolarità, come vedremo più avanti, di intervenire esplicitamente, seppure in modo scherzoso, sull'ordinazione del *corpus* che tramanda.

⁷⁴ Zaccarello 2002b, p. XIII.

illuminista, contrastando significativamente con quelli del secolo precedente⁷⁵. La “farraginosa edizione pseudolondinese del 1757”⁷⁶ si profila poi come il principale testo di riferimento per molto tempo, finché i tentativi di Michele Messina e Vittorio Rossi hanno condotto, da un’altra prospettiva metodologica, all’edizione critica della *vulgata* quattrocentesca dei SdB di Zaccarello:

Non che mancasse l’interesse; all’impresa, anzi, avevano messo mano in molti, da Vittorio Rossi a Michele Messina (a voler tacere dei tentativi cinquecenteschi del Lasca e del Doni); ma senza riuscire ad approdare a nulla, o a poco più nulla. L’ostacolo principale non era tanto l’esuberante e intricatissima tradizione manoscritta, che pazienza e logica avrebbero prima o poi valso a dipanare; né *vexata quaestio* della decifrabilità o meno della poesia ‘alla burchia’, che rischia di azzerare l’utilità dei criteri interni e rende alquanto problematico principio dell’evidenza in errore. Si trattava piuttosto - essenzialmente - di una questione di metodo⁷⁷.

Davanti a questo panorama la fortuna critica dei Sonetti del Burchiello, nel corso del Ottocento e Novecento si contraddistingue per episodiche incursioni in un *corpus* poetico indiscriminatamente misto, nel quale si parte spesso da ipotesi biografiche sul personaggio storico, forse proprio per la mancanza di un testo di riferimento che aiuti a distinguere (su base testuale) fra quello che corrisponde alla presenza di un personaggio poetico e quello che pertiene all’identità poetica nel *corpus*.

1.2 Le edizioni e gli sguardi critici attuali

Per la lezione burchiellesca, nell’ottica ermeneutica del mio lavoro, mi sembra opportuno ripercorrere brevemente i recenti lavori sui Sonetti del Burchiello facendo una distinzione fra i contributi di carattere filologico, che hanno quindi l’obiettivo di ricostruire il *corpus* – come ad

⁷⁵ “Le *Lezioni accademiche* di Anton Maria Salvini esaminano alcuni de *Sonetti* con dottrina quadrilingue (l’autore era docente di greco e cultore dell’ebraico) e una straordinaria sensibilità e conoscenza del loro sostrato fraseologico e proverbiale. Domenico Maria Manni affronta nelle sue *Veglie piacevoli* il ricco patrimonio aneddótico presto fiorito intorno alla figura del poeta-barbiere. Giovannantonio Papini dedica nel 1733 un intero volume di *Lezioni* al Burchiello, ancora preso a pretesto per esibire una vasta erudizione in campo biblico e mitologico. Ma il Salvini stesso utilizza una copia dell’edizione di Lorenzo Peri per le sue postille e, pur senza mettere in discussione il canone consolidato dalla *vulgata* tardo quattrocentesca, sembra ignorare di proposito le diffusissime edizioni commentate dal Doni e dal Grazzini” (Ivi, pp. XIII-XIV).

⁷⁶ Zaccarello 2004, p. VII.

⁷⁷ Garavelli 2001, p. 487.

esempio un'edizione critica, un'edizione commentata o traduzione –, e i lavori che analizzano i sonetti in modo da poterne evidenziare un aspetto critico, ad esempio, la fortuna oppure i rapporti con la tradizione letteraria precedente e successiva al Quattrocento.

Il nuovo secolo rappresenta una tappa decisiva nello studio del *corpus* burchiellesco poiché si è messa in evidenza la necessità fondamentale di riformulare, depurare e riflettere sulla concezione dei Sonetti del Burchiello. Il merito dell'impresa spetta indiscutibilmente a Michelangelo Zaccarello, la cui prima edizione critica dei *Sonetti del Burchiello* (2000), assieme agli studi che l'hanno preceduta, hanno proposto una prospettiva inconsueta, scrupolosamente documentata e rigorosa nell'allestimento del testo sulla base dei testimoni nel Quattrocento. La sua proposta di osservare i SdB nella loro costituzione in *vulgate* ha permesso (con estremo rigore filologico) un'accurata costituzione di un *corpus* con le particolari caratteristiche che il caso burchiellesco richiedeva. Di conseguenza nella versione commentata per l'Einaudi (2004) il documentatissimo apparato critico convive con una riflessione critica plurale ma ben definita, che considera i testi in consonanza con la natura specifica del fenomeno poetico nel Quattrocento fiorentino ed è ben lontana dall'offrire soluzioni binarie di significato o una chiave di interpretazione univoca. Nell'edizione il critico propone una contestualizzazione a livello micro e macro-testuale molto funzionale per una definizione del profilo del testo burchiellesco nel Quattrocento:

La personalità storica del poeta barbiere domina ma non esaurisce la complessa fisionomia testuale trädita come i *Sonetti del Burchiello*, la *vulgata* quattrocentesca è direttamente riconducibile alla fase collettoria postuma che già Michele Messina aveva ipotizzato alla base delle testimonianze pervenute; in essa si riflette la straordinaria fortuna che la sua maniera incontrò in vita, ma ancor più negli anni successivi alla morte, promuovendo un'intensa attività intorno ai testi, allora certo sparsi e privi di un qualsivoglia ordinamento d'autore⁷⁸.

Di seguito Raffaele Nigro nel 2003 presenta *Burchiello e i burleschi*, rapportando il *corpus* con altri testi di tradizione 'burlesca' sistemati per autore dal Trecento al Cinquecento, aggiungendo

⁷⁸ Zaccarello 2004, p. 7.

addirittura un ordinamento per area geografica. Per quanto riguarda i SdB parte dal lavoro di Zaccarello, aggiungendo “per completezza i sonetti inediti attribuiti dal Messina al Burchiello nell’edizione Olschki 1951”⁷⁹.

L’edizione di Antonio Lanza de *I sonetti autentici di Domenico di Giovanni detto Il Burchiello* (Aracne, 2010) contesta la proposta di Zaccarello (del 2000 e del 2004), proponendone riformulazioni in continuo dissenso con i criteri filologici ed ermeneutici di quest’ultimo; si presenta così un *corpus* ‘alternativo’ delle poesie che lo studioso considera un *corpus* d’autore, ovvero le poesie ‘originali’ di Domenico di Giovanni detto il Burchiello, provvedendo ad offrire un commento dalla stessa prospettiva, in contrasto alle già accennate versioni di Zaccarello.

L’edizione critica di Carlo Alberto Girotto del 2013 presenta le *Rime del Burchiello commentate dal Doni*. L’opera di base è in tal senso un testo in cui Anton Francesco Doni (1513) assume tanto il ruolo di tramandare il *corpus* burchiellesco (nel contesto della seconda metà del sedicesimo secolo) quanto quello di provvedere ad un primo commento alle poesie. In tutte e due i compiti il Doni sembra non esitare a valicare i confini fra un ruolo e un altro e fra la dimensione del fittizio e del concreto: risulta così un’opera in cui l’intervento del Doni si presenta in primo piano, integrando il discorso burchiellesco alla propria inventiva, senza confini ben definiti, operando ‘giocosamente’. A partire da questa base l’obiettivo di Girotto appare quello di:

riproporre il commento doniano in versione criticamente sorvegliata [che] vorrebbe dunque assolvere il compito di ricostruire ciò che, all’interno di quest’opera, spetta al Burchiello e ciò che pertiene al Doni, cercando anche di delimitare, in vista di una adeguata comprensione, il margine di intervento del secondo sul primo. Detto altrimenti, l’augurio è di far dialogare due poli –quello relativo al Doni e quello che interessa al Burchiello– che, per motivi assai diversi, non hanno trovato nei secoli scorsi molte occasioni per essere confrontati⁸⁰.

⁷⁹ Nigro 2003, p. XXXII.

⁸⁰ Girotto 2013, pp. IX-X.

Infine, la recente versione bilingue italiano-inglese di una selezione⁸¹ di poesie burchiellesche *The Poetry of Burchiello: Deep-fried Nouns, Hunchbacked Pumpkins, and Other Nonsense* proposta da Fabian Alfie e Aileen A. Feng (2017) risulta particolarmente significativa per il chiaro sforzo di diffusione delle poesie burchiellesche oltre i limiti geografico-culturali italiani⁸². La riformulazione dei Sonetti nella lingua di arrivo impone necessariamente la perdita di importanti dispositivi metrico-ritmici, retorici e semantici propri ed essenziali del sonetto burchiellesco. Ciononostante, la trasposizione nella versione anglofona cerca di mantenere in qualche modo l'effetto comico dell'originale, riproducendo l'accumulazione paradossale del *non sense* burchiellesco. Ovviamente il profilo del lettore della versione anglofona è quello di un lettore ancora dipendente dalle note esplicative, che deve essere accompagnato nella lettura dell'originale con la versione anglofona, la quale risulta senza dubbio significativa da un punto di vista ermeneutico, visto che presuppone un atto di interpretazione di un testo che sarebbe in grado di 'resistere' gli adattamenti culturali – particolari e globali – propri delle varianti diatopiche, diacroniche e diamesiche nella traduzione.

Questo elenco di studi e contributi rende subito evidente che le riflessioni attuali non si limitano ad un contrasto di commenti, ma evidenziano una metodologia analitica e una concezione particolare del testo burchiellesco. In questo la componente ermeneutica molte volte implica una nuova 'enunciazione/atto di parola' (in termini bachtiniani), che non può non mostrare l'impronta del critico, del traduttore e infine del lettore che lavora con il *corpus*.

⁸¹ Che colloca i testi di dubbia attribuzione in entrambe le edizioni, di Zaccarello 2000 e di Lanza 2010, in un "Appendice" alla fine dell'edizione. Il testo base della traduzione è quello presentato da Zaccarello 2000 e 2004, l'edizione di Lanza viene utilizzata in passi sporadicamente.

⁸² "Because the aim of our project is to make Burchiello's poetry accessible to anglophone audiences, we decided to put the disputed poems in Appendix I, with footnotes explaining the attribution. In almost all instances throughout our volume, we followed Zaccarello (2004), since Lanza edition does not have any critical apparatus or stemma and therefore offers no justifications for his readings or attributions" (Alfie/Feng 2017, p. 28). Un primo tentativo di traduzione era già stato avanzato in West-Vivarelli 1970 che, come complemento della sua tesi di dottorato, ha proposto la traduzione di una cinquantina di Sonetti, naturalmente quando lo stato del *corpus* era completamente diverso dall'attuale e che quindi presenta una fisionomia non comparabile con quella della traduzione menzionata in questa sede.

Passando al secondo gruppo di lavori, che analizzano i sonetti in modo da poterne evidenziare un aspetto critico, si deve in primo luogo menzionare il lavoro di Giuseppe Crimi del 2005, una massiccia monografia sul Burchiello, il cui obiettivo è inquadrare la ‘tradizione e fortuna’ dei sonetti. Lo studioso già nell’introduzione commenta il carattere generalmente frammentario e irregolare della critica e dell’esegesi burchiellesca:

Se si esclude l’uscita del recente volume che raccoglie gli interventi del convegno tenutosi a Firenze nel 1999 [*La fantasia fuor de’ confini Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*], l’unica monografia ampia e complessa sul Burchiello è rappresentata dal lavoro di Curzio Mazzi, risalente al lontano 1877⁸³.

Crimi non propone una programmatica presentazione del *corpus* di Sonetti, ma ripercorre questi ultimi all’interno di una argomentazione analitica, che mira ad inquadrare complessivamente il fenomeno quattrocentesco, collegandolo a fenomeni analoghi che, in diversa misura, si rapportano con quello dei Sonetti del Burchiello fra Trecento e Cinquecento in un’area culturale franco-italiana.

Nell’ambito variegato della critica micro-testuale, che si sofferma su singoli testi o che propone analisi dal taglio tematico o stilistico, sono apparsi in modo disseminato molteplici contributi, che hanno reso la discussione più prolifica, aperta e dinamica, anche se concentrata su singoli esempi o gruppi esemplari.

Sempre in ambito accademico è importante il crescere del numero di tesi di laurea, magistrali e dottorali, alcune delle quali lontane dall’essere lavori puramente compilativi, che si prefiggono di offrire un contributo nuovo nell’analisi concreta del fenomeno del sonetto ‘alla burchia’⁸⁴, oppure di analizzare il *corpus* e la figura dell’autore da una prospettiva filosofica (con qualche accenno, anche se non sistematico, al ‘pensiero’ bachtiniano)⁸⁵.

La diversità degli sforzi ecdotici e interpretativi mostra nelle sue convergenze e divergenze, la ricchezza e l’attualità del testo poetico oggetto della mia analisi, una modalità del discorso che

⁸³ Crimi 2005, p. I.

⁸⁴ Fontana 2016.

⁸⁵ Ditoma 2001.

rammenta, oggi più che mai, la necessaria collaborazione fra la riflessione filologica e quella teorica.

Il presente lavoro non può quindi limitarsi al riassunto di secoli di letture ‘del e sul’ Burchiello, ma vuole costituirsi come una riflessione inedita, inserendosi in un vuoto critico, ossia quello della mancanza di collaborazione fra varie prospettive: ermeneutica, teorico-letteraria, analisi stilistica, analisi testuale, ecc. che soprattutto in materia burchiellesca hanno finito col prendere direzioni opposte.

Nel secondo capitolo propongo un commento più approfondito dei punti d’incontro tra il discorso bachtiniano e quello burchiellesco, parto dal confronto di diversi studi contemporanei che hanno affrontato questa convergenza da differenti prospettive. Come ho già commentato, in termini descrittivi e generali il testo burchiellesco è stato rapportato in precedenza con il ‘carnevalesco’ ed il ‘realismo-grottesco’ bachtiniano, senza però problematizzare questi contributi teorici: la corretta considerazione del contesto in cui si sviluppano le riflessioni di Bachtin riguardo la concezione dialogica del discorso artistico è per me un’indispensabile e fondamentale premessa. Molte volte, forse troppe, è stata evidenziata la poca importanza che per scopi argomentativi Bachtin diede a un certo tipo di svolgimento del discorso ‘lirico’ (che per estensione poco fortunata ha finito per comprendere qualsiasi fenomeno poetico): approfondire l’origine di questa sbagliata generalizzazione risulta nel presente lavoro molto importante perché (come commenta Augusto Ponzio) fa parte di una serie di “frintendimenti in cui sono incorsi i suoi [di Bachtin] interpreti maggiori, cioè quelli che hanno maggiormente contribuito alla sua conoscenza e divulgazione”⁸⁶ e che in qualche modo hanno ‘canonizzato’ questo preconcetto, anche sulla base di una ricezione ‘anacronistica’ dei testi bachtiniani specie quelli dei primi anni:

Il fatto stesso che Bachtin all’inizio della sua ricerca, specificamente nel saggio del 1920-24, “Per una filosofia dell’atto responsabile”, e in quello del 1924, “L’autore e l’eroe nell’attività estetica”, per analizzare l’intreccio tra parola propria e parola altrui e

⁸⁶ Ponzio 2014, p. XXVIII.

per mostrare la presenza di voci diverse in una stessa parola, esordisca facendo ricorso al genere lirico, esattamente scegliendo come esempio la poesia di Puškin, *Razluka* (Dipartita, 1830) [...] smentisce l'idea preconcepita, abbastanza diffusa, secondo la quale Bachtin avrebbe accordato poca attenzione al genere lirico, interessandosi unicamente al genere romanzo, e evidenzia il carattere erroneo dell'interpretazione della sua concezione del dialogo nei generi letterari come contrapposizione rigida tra "generi monologici", tra cui vi sarebbe la poesia lirica, e "generi dialogici", come il romanzo, soprattutto nella sua espressione polifonica⁸⁷.

Il mio lavoro vorrebbe anche contribuire ad osservare la pertinenza delle riflessioni bachtiniane in ambito poetico, poiché si intende ridimensionare quella diffusa considerazione secondo la quale la 'lirica' sarebbe un genere nel quale non convive una molteplicità di discorsi poetici.

Nella terza sezione della tesi dopo aver proposto la corrispondenza della prassi poetica burchiellesca (con altri esempi del *corpus*) con l' 'architettura artistica' bachtiniana e dopo aver avanzato la proposta di una depurazione concettuale del 'carnevalesco' e del 'grottesco', si continua con la tematizzazione della questione autoriale, partendo anche da un'analisi sulla base del cronotopo bachtiniano e le sue declinazioni all'interno di un specifico momento della vicenda biografica del Burchiello, ma anche a partire della problematizzazione della 'bottega' della poesia burchiellesca. Proseguo con una riflessione generale sulla questione dell'autore, che parte dalle teorie contemporanee, ma mi permetterà di approdare alle coordinate autoriali proprie della 'Prima età moderna'. L'ipotesi di una fase mnemonica dei Sonetti del Burchiello nella prima metà del Quattrocento e le prove di una costituzione libraria ibrida, fra manoscritto e libro a stampa, mi permette di continuare a problematizzare il ruolo dell'autore nei Sonetti del Burchiello durante il Quattrocento fiorentino.

Nella quarta sezione la mia analisi parte dalla concezione bachtiniana relativa alla costituzione e alle funzioni dei generi discorsivi (letterari e non letterari) per poi concentrarmi sull'importanza di osservare nel sonetto caudato il genere poetico di riferimento, attraverso il quale analizzare i legami stilistici dei SdB con un fenomeno poetico burlesco sviluppatosi in ambito francofono: le *fatrasies*, la cui analisi aiuterà a schematizzare la codificazione del

⁸⁷ *Ibidem.*

sonetto *alla burchia* nella produzione dell'Orcagna. Continuo poi con l'esame di alcuni componenti 'marginali' del *corpus*, con l'obiettivo di osservare presenze burchiellesche nel contesto della produzione e della diffusione di poesia burlesca in un *Cancionero del Siglo de Oro*. Affronterò poi la questione di presenze burchiellesche nell'opera del poeta madrileno Francisco de Quevedo, ma da una prospettiva che evita un immediato confronto autoriale in senso stretto, e piuttosto adotta un approccio analitico sulla base del *textus receptus*. Concludo questo mio lavoro con una ricapitolazione generale partendo da una riflessione sul modo in cui il pensiero bachtiniano e le poesie burchiellesche si trovano in un molteplice e fruttuoso rapporto dialogico.

2. La Dialogicità e i Sonetti del Burchiello

L'obiettivo di questa sezione è quello di analizzare criticamente i punti di incontro del discorso bachtiniano con il *corpus* burchiellesco. Si tratta principalmente di rapporti che prendono spunto dall'analisi della lirica che, dalla sua concezione dialogica della letteratura, Bachtin sviluppa nel testo *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*. Risulta però doveroso incominciare con un altro ambito del pensiero bachtiniano più frequentato in relazione alla poesia burchiellesca, ossia le considerazioni metodologiche e analitiche che Bachtin propone affrontando un'opera anch'essa appartenente al tema della letteratura comica in ambito romanzo: *La vie de Gargantua et de Pantagruel* di François Rabelais. Nella parte finale del capitolo affronterò l'analisi di concetti bachtiniani sui testi poetici del *corpus* burchiellesco, per poi evidenziare l'utilità di osservare i SdB alla luce della rappresentazione 'grottesca' e della dinamica carnevalesca bachtiniana, rispetto alla quale avizzeremo qualche precisazione terminologica.

2.1 Burchiello fra Bachtin e Rabelais

Bachtin nella sua analisi di *La vie de Gargantua et de Pantagruel* tematizza frequentemente le allusioni al corporeo –le quali ritiene un tratto caratteristico ma non esauriente della 'letteratura carnevalesca'–; come si è visto in precedenza l'incrocio dell'esperienza burchiellesca con questo repertorio tematico frequentemente viene considerato quasi come l'unico possibile collegamento tra il *corpus* dei SdB ed il pensiero bachtiniano. Sebbene esista nell' 'Rabelais' di Bachtin un rinvio a opere della tradizione letteraria italiana –bisogna subito puntualizzare– esso è piuttosto breve e generale; bisogna non dimenticare che la monografia rabelaisiana è un progetto che tocca confini culturali e disciplinari estremamente ampi e sostanzialmente si concentra nella storia di generi letterari affini al suo oggetto prediletto di studio: il romanzo. Per questa ragione e per poter vagliare la pertinenza metodologica dell'analisi bachtiniana per

il nostro studio bisogna evitare di allontanarsi da concreti dispositivi retorici osservati da Bachtin nel da lui definito ‘romanzo’ rabeliano, ma si deve ugualmente considerare il momento in cui Bachtin argomenta la sua tesi e il modo in cui profila la sua prospettiva metodologica, soprattutto per quanto riguarda i termini del ‘carnevalesco’ e del ‘realismo grottesco’. A questo proposito la convergenza di Bachtin con il *corpus* dei SdB è stata messa in rilievo anche da altri critici contemporanei.

All’inizio del ventunesimo secolo Vincenzo Ditoma fa un riferimento esplicito alla ‘teoria’ bachtiniana nel suo lavoro, che si propone di descrivere e puntualizzare le possibili motivazioni della ‘poetica burchiellesca’ e di avviare la propria interpretazione globale sulla base di una riflessione filosofica:

E parlare di Bakhtin, in relazione al Burchiello, conforta in me l’idea di una religiosità del poeta fiorentino. Una religiosità che dovrei ‘bakhtinianamente’ definire ‘bassa’, per quel suo promanare proprio dalla schietta corporalità del vivere, per l’avversione nei confronti di qualsiasi rottura con le radici materiali e corporee del mondo e nei confronti di ogni interpretazione di questo che intenda, d’autorità, prescindere dalla terra e dal corpo⁸⁸.

Il collegamento di Ditoma parte dalla base di una lettura critica di Bachtin piuttosto esigua, la quale si concentra esclusivamente sul ‘Rabelais’ e viene riferita senza dimostrare un retroterra di base. In tal senso manca la contestualizzazione dei concetti di Bachtin come punto di partenza da dove analizzare nel dettaglio in che modo le riflessioni del sovietico sono da mettere in relazione con i SdB. Cesare Segre in questo senso allude, già negli anni Ottanta, molto chiaramente alle problematiche relative a una ricezione bachtiniana ‘precoce’, che non prendeva in considerazione il complesso sviluppo del pensiero del sovietico:

Gran parte del lavoro di Bachtin può essere vista come lo sforzo di affrontare, da vari lati e con diversi strumenti, la natura del romanzo. Molti equivoci anzi non si sarebbero prodotti se l’opera su *Rabelais*, tradotta precocemente, avesse potuto già esser letta sullo sfondo degli altri scritti teorici⁸⁹.

⁸⁸ Ditoma 2001, p. 79.

⁸⁹ Segre 1982, p. 16.

Nonostante ciò, come si è visto in precedenza, anche Segre è riuscito a osservare negli ‘argomenti’ dei *Sonetti del Burchiello* l’appartenenza all’ambito “di quello spirito che Bachtin ha chiamato carnevalesco”⁹⁰. Ora, già nel 1973 e quindi a meno di un decennio della prima ricezione bachtiniana, Luisa Avellini nel suo saggio sui Sonetti del Burchiello cita ancora la famosa monografia rabelaisiana, sottolineando il carattere polemico implicito nello stile parodico e nella tendenza al riso: “[nel]la scelta di base, del meta codice comico-realistico da cui il Burchiello muove i primi passi e mutua schemi ritmico stilistici e spunti tematici in una fase di apprendistato”⁹¹ ma mette anche in rilievo la sua opinione:

Il nucleo più vero dell’opposizione burchiellesca e della sua poesia sta proprio in una “pratica carnevalesca dell’incoronazione del pazzo” che costituisce non solo “uno schema di ambivalenza e instabilità” nei confronti di “gerarchie acquisite”, ma anche [...] “un istanza di scoronazione anche dei valori nuovi che sostituiscono quelli precedentemente negati”⁹².

Oltre a mettere in rilievo l’affinità tematica del *corpus* burchiellesco con il ‘codice’ comico-realistico, il più importante contributo di Avellini mi sembra sia (già a quell’epoca) quello di aver distinto ‘l’ossequio’ burchiellesco per il ‘codice’ comico-realistico⁹³ dal riferimento alla ‘pratica carnevalesca’ dello stile ‘alla burchia’. La studiosa, infatti, pone fermamente “l’accento sul lato ludico dell’atto di poetare”⁹⁴ laddove il segreto ad un tempo dell’eccezionalità e della incomprendibilità del sistema espressivo burchiellesco è forse veramente [...] nel rifiuto di una univoca comprensibilità, di una ricostruzione dell’esperienza in un’organizzazione nuova ma subito statica⁹⁵.

⁹⁰ Segre 2000, p. 33.

⁹¹ Avellini 1973, p. 295.

⁹² Ivi, p. 296. Il testo di riferimento per le citazioni di Bachtin è *L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* pubblicata a Parigi nel 1970. Quindi la prima traduzione in lingua occidentale della monografia in russo.

⁹³ “Un tratto distintivo della codificazione burchiellesca è poi il recupero della tradizione comico-realistica, che significa soprattutto sviluppo di un gusto – opposto e complementare – per la versificazione occasionale, legata presumibilmente alla scrittura su commissione e alla dimensione autobiografica esclusa per definizione dallo stile ‘alla burchia’” (Zaccarello 2004, p. XX).

⁹⁴ Avellini 1973, p. 295.

⁹⁵ Ivi, p. 296.

In questo modo si possono osservare nell'argomentazione di Avellini tre piani diversi in cui il *corpus* dei SdB rientra nell'ambito delle teorie bachintiniane: 1) la scelta di un codice generico e tematico ben codificato come il sonetto comico, 2) la componente ludica, decisamente giocosa, che si manifesta nell'atto di elaborare una serie di composizioni affini a questo codice e 3) la tendenza al riso che si avvale di diverse figure retoriche di carattere 'enigmistico'⁹⁶, le quali sistematicamente tendono a diversi modi di ambiguità (e non esclusivamente alla parodia). A mio parere questa precisazione generale è valida per uno dei problemi più riconcorrenti della critica al momento di osservare esclusivamente una somiglianza tematica e non pragmatica dei Sonetti del Burchiello con il 'carnevalesco' descritto da Bachtin. Il rischio è la riduzione del 'carnevale' bachtiniano ad un mero repertorio tematico del riso 'osceno' e della derisione, escludendo la sua portata poetologico-ludica, che è propria di un'espressione letteraria rinnovatrice e in questo senso 'carnevalizzante'. La mancanza di una problematizzazione del termine 'comico' può portare ad adoperare il 'carnevalesco' come un criterio di aggettivazione indistintamente valido per molte manifestazioni comico-poetiche premoderne, questo a condizione che esse si avvalgano di un repertorio lessicale del corporeo e la cui caratteristica sia il provocare un effetto di comicità.

2.1.1 La recezione del 'Rabelais' in poesia: fra comico-realismo e ludismo

Riguardo alla componente comico-realistica del *corpus* bisogna sottolineare qualche premessa di base che ci aiuti ad evitare la suddetta 'omogeneizzazione generalizzante', che porterebbe ad accomunare il *corpus* burchiellesco all'ampia rosa dei fenomeni letterari del comico e non considerarne lo specifico profilo storico di genere. La presenza di tematiche e stilemi comico-realistici è molto significativa ma non definisce la identità totale del *corpus*, ma la iscrive all'interno di una tradizione poetica regionale con la quale si stabilisce una dialogicità di "spunti

⁹⁶ "L'enigmistica, in quanto sistematica dell'ambiguità, lavora su ogni possibilità combinatoria del linguaggio, a scopi giocosi: disciplina la potenziale ambiguità di ogni discorso nell'andirivieni di due sensi ben definiti. Ma è perfettamente credibile, e anzi è scontato, che linguistica, retorica e semiotica non abbiano mai frequentato un simile laboratorio di analisi del discorso, e delle sue ambiguità" (Bartezzaghi 2017, p. 151).

tematici e stilemi [...], che vivifica e anzi ricrea con inventiva incomparabile. Nei [...] sonetti ritroviamo filtrati e reinventati ad un tempo i risultati più cospicui di tale bicentenaria tradizione [comico-realistica e giocosa due-trecentesca]⁹⁷. Antonio Lanza profondo conoscitore della poesia di questi centenari mette in evidenza come, il trapasso ‘generazionale’ di questa vena poetica venga segnato da una progressiva innovazione stilistica, mediante la quale il *corpus* burchiellesco assume la sua più compiuta fisionomia, nella quale:

Il legame dei sonetti parodistici e satirici con quelli più propriamente ‘alla burchia’ è strettissimo. In polemica con i poeti aulici del tempo, il Burchiello volle riprendere dell’Orcagna, da Franco Sacchetti (vd. soprattutto il son. *Nasi cornuti e visi digrignati*) e da Filippo Brunelleschi (son. *Panni alla burchia e visi digrignati*) e da Filippo Brunelleschi (son. *Panni alla burchia e visi barbizechi*) la maniera burchiellesca, originaria della Francia e da essi introdotta in Italia. Si trattava di *vers batelés*, delle *fatrasie*, del *coq-à-l’ane*, questo particolare genere poetico del *nonsense* sorse già nel XII secolo e venne in seguito utilizzato a piene mani da Rabelais nel suo capolavoro⁹⁸.

Lanza, prima di concludere che il Burchiello rappresenti “l’anello di congiunzione principale fra la forma medievale e quella rinascimentale della letteratura del *nonsense*” rimanda a una lunga citazione del ‘Rabelais’ di Bachtin della quale per ora ci interessa mettere in rilievo il ruolo ludico preponderante che assumono i *coq-à-l’ane* nel ‘Rabelais’ in cui:

le parole si pongono fra di loro in un rapporto e in una contiguità assolutamente insoluti. In verità, nella maggior parte dei casi, non ne deriva alcun nuovo legame stabile, ma la stessa esistenza transitoria di queste parole, espressioni e cose, al di fuori delle condizioni semantiche normali, ha l’effetto di rinnovarle e svela l’ambivalenza insita in esse, la molteplicità dei loro significati e, di conseguenza, anche le possibilità racchiuse in esse, che non si manifestano in condizioni normali⁹⁹.

Con questa allusione ci sembra possibile coincidere sul fatto che il ‘carnevalesco’ descritto da Bachtin costituisca innanzitutto un tratto poetologico e non esclusivamente simbolico. D’altra parte questa iniziale considerazione di Lanza rispetto al *corpus* (nella quale mette in rilievo la preponderanza sperimentale della poesia burchiellesca, codificata sempre di più all’interno

⁹⁷ “la maniera caricaturale ed il gusto per il triviale tipici di Rustico, gli atteggiamenti scapigliati e cinici di Cecco, la satira politica di Folgore e del Fatinelli, l’ecclettismo intelligente di Pieraccio Tedaldi, la freschezza stilistica di Pucci e, come vedremo lo sperimentalismo del Sacchetti e Dell’Orcagna, nonché l’estro parodistico di Ghigo Brunelleschi e soprattutto dello Za. [...] La materia attinta dalla tradizione comica e giocosa viene radicalmente innovata e trasformata [...]” (Lanza 1989. p. 351).

⁹⁸ Ivi, p. 380.

⁹⁹ Bachtin 1979 (1965), p. 467 *apud* Lanza 1989, pp. 381-382.

della tradizione poetica e non necessariamente nella esperienza vissuta), causa certa perplessità in considerazione del sostanziale cambiamento di prospettiva del critico in tempi recenti in cui sembra di dare più preponderanza al dato biografico (e a rapporti binari di influsso poetico) come chiave di accesso per il *corpus*¹⁰⁰ e a discapito della costituzione dialogica e polifonica del *corpus* burchiellesco. Forse questa considerazione corrisponda anche ad una certa tendenza generale a raggruppare negli autori ‘comico-realistici’ manifestazioni poetiche anche posteriori al Trecento e soprattutto di concepirli come una sorta di ‘macro-scuola’, il che assimilerebbe secoli di trasformazioni all’interno di una indistinta tradizione poetica comica, laddove il rischio è la riduzione a terminologie generiche come ‘poesia burlesca’ o ‘parodica’. Se passiamo poi all’aggettivo di ‘realistico’ per la poesia comica spesso il suo uso accentua un punto di vista autoriale-biografico (a volte senza reale fondamento), il che può essere causa di un’interpretazione generalizzante delle poesie:

[...]Rustico, Cecco, Folgore, Cenne... Hanno una comune visione della vita, godereccia, sensuosa, realistica, antiplatonica; una comune poetica di opposizione allo stile “tragico” e di predilezione dello stile parlato, pedestre, “comico”: sono i poeti che noi abbiamo scelto di chiamar “giocosi”, con una parola che vuol individuare la loro arte e la loro personalità¹⁰¹.

Sebbene il punto di vista di Mario Marti sembri porre in evidenza il carattere antiaulico come fondamento della poesia comico-realistica, la proposta di osservarla come cifra di una generale intenzione poetico-giocosa mi sembra una prospettiva molto più interessante (che rimane in linea con la componente ludica menzionata da Avellini). A mio avviso il termine ‘poesia giocosa’ risulta utile per stabilire le pre-condizioni necessarie all’elaborazione di questo tipo di manifestazioni del comico, senza per questo appiattare le sue diversità stilistiche e le individualissime manifestazioni nel contesto italico:

¹⁰⁰ “Il Cecco Angiolieri poeta e il Cecco Angiolieri uomo s’identificano come meglio non si potrebbe. È lo stesso caso del Burchiello, povero in canna, esule, ramingo per l’Italia, multato per risse, incarcerato per furto, donnaiolo, malato di blenorragia. Altro che “cinismo verbale”! Sono le più intime nature di Cecco e del Burchiello che si riverberano nella loro poesia, la quale è certamente di carattere letterario, ma scaturisce innegabilmente dalle vicende biografiche” (Ivi, p. 51).

¹⁰¹ Marti 1956, p. 11.

“Giocosos”, infatti, a noi sembra intensamente comprensivo di tutti gli altri qualificativi con i quali sono stati fin qui indicati quei poeti, essendo termine ricco di un duplice valore, psicologico e stilistico; e “giocosos” assorbe in sé anche le precise indicazioni di “realistico” e di “comico”, poiché l’antico poeta giocoso, per sua natura, operava in tacita o aperta polemica con l’idealismo letterario di Provenza, di Sicilia, di Toscana, oltre tutto per sazietà e per fastidio; e si ispirava, in conseguenza, ai dettami che le varie *Artes dictandi* suggerivano per uno stile mezzano o basso, per lo stile “comico” appunto. Del resto, “giocosos” fu sempre chiamata la poesia del Berni, il quale non è il creatore, non il punto di partenza di una poesia “tolta in giuoco” come ben la definì Benedetto Croce, ma un solido punto di arrivo, un rielaboratore (sapiente e litteratissimo rielaboratore!) dei temi e della tecnica giocosi, quali si erano formulati e maturati da Rustico a Cecco, al Burchiello, al Pistoia, al Pulci¹⁰².

In questo senso Claudio Giunta nel suo libro *Versi a un destinatario* stabilisce un punto critico molto importante¹⁰³ e riconosce il merito di Marti nell’“aver saputo affrontare il tema in maniera organica mirando a definire il quadro generale, il codice, e non soltanto le singole personalità artistiche”¹⁰⁴, proponendo una

ridefinizione dell’identità artistica dei giocosi una volta ammesso che, se non arriva a costituire una ‘scuola’, il codice burlesco individua, comunque, una *koinè* che pur nella disparità degli stili presenta determinate costanti. Per le ragioni appena esposte si è rinunciato a una definizione relativa e subalterna: poesia giocosa come capovolgimento e irrisione dei clichés cortesi. Ma allo stesso modo è bene respingere definizioni totalizzanti che non siano state prima vagliate con scrupolo sui testi. In concreto: sarebbero di scarsa utilità, nella nostra prospettiva, le categorie elaborate da Bachtin nel suo saggio su Rabelais¹⁰⁵.

Nonostante la radicale distanza di Giunta da Bachtin, la sua prospettiva analitica riguardo la necessità di non osservare ‘il codice burlesco’ esclusivamente come una ‘reazione’ a un canone ‘ufficiale’, egemonico e quindi preesistente¹⁰⁶, paradossalmente non è molto diversa da quella adottata dal sovietico nell’introduzione della sua monografia sull’opera rabelaisiana:

¹⁰² Marti 1956, p. 11.

¹⁰³ “Nelle pagine che seguono farò continuo riferimento a due lavori in particolare: al libro di Marti sui giocosi che, come ho detto, segna una tappa importante nella storia degli studi sull’argomento, e all’edizione di Cecco Angiolieri introdotta e commentata da Antonio Lanza. Si tratta di contributi in cui è sviluppato al meglio, cioè al più alto grado di conoscenza dei problemi, il punto di vista opposto a quello che io vorrei qui sostenere; a buon diritto, dunque, essi potranno essere adoperati qui come campioni di un diffuso orientamento critico” (Giunta 2002, p. 279).

¹⁰⁴ Ivi, p. 269.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 321-322.

¹⁰⁶ “La polemica dei giocosi sta dunque già tutta nella loro iniziale scelta di campo: essi sono antistilnovisti perché lo stilnuovo rappresenta, negli anni dei quali ci stiamo occupando, la quintessenza della lirica ‘alta’. Bisogna però evitare di confondere questa evidente opposizione di registri con un’opposizione di scuole o, peggio, di individui [...] se è certo che il genere ‘basso’ diventa subalterno, a mano a mano che il canone stilnovistico-petrarchesco s’impone nella lirica tre e quattrocentesca, non è affatto detto che esso nasca subalterno, come replica a un codice in quegli anni ancora in fase di formazione” (Ivi, pp. 171-173).

Nella presente introduzione e nei capitoli seguenti (soprattutto nel quinto capitolo), mettendo a confronto il canone grottesco e quello classico di rappresentazione del corpo, non sosteniamo affatto la priorità dell'uno sull'altro, mettiamo soltanto in luce le differenze sostanziali fra di essi. Ma è naturale che nel nostro lavoro sia data la priorità alla concezione grottesca, dal momento che è quella che ha determinato la concezione figurativa della cultura comica popolare e di Rabelais: vogliamo capire la logica originale del canone grottesco e la sua particolare volontà artistica. [...] Compito degli storici e dei teorici della letteratura e dell'arte è quello di ricostruire tale canone nel suo significato autentico. È inammissibile interpretarlo secondo lo spirito delle regole moderne e considerarlo soltanto un'anomalia rispetto a queste. Il canone grottesco deve essere giudicato secondo il suo metro specifico¹⁰⁷.

Attraverso le pagine del 'Rabelais' lo sviluppo argomentativo bachtiniano cambia costantemente le coordinate disciplinari e, riguardo alla dimensione letteraria, gli orizzonti di riferimento acquistano una dimensione forse troppo ampia. Per capire queste irregolarità bisogna ricordare che 'Il Rabelais' di Bachtin è ben lontano dal corrispondere alla visione sistematica con la quale lo si vuole spesso leggere, ossia come se si trattasse di un monumentale manuale del 'comico', sia da una prospettiva letteraria, che storica, antropologica, simbolica oppure teorica.

Nonostante gli spostamenti disciplinari nel testo, Bachtin tiene sempre a ritornare a concreti riferimenti testuali e a una 'critica storicizzata' del testo rabelaisiano, accentuando da una parte la pluralità di generi letterari comici (antichi e moderni, perlopiù narrativi) presenti in Rabelais, e dall'altra la sua esemplarità simbolica e metaforica, avvicinandosi infine a una più ampia fenomenologia di rappresentazioni culturali, oltre i limiti del testo letterario.

Yet precisely this straddling of linguistic and semiotic discourses, of hermeneutic and socio-cultural approaches, has come to be understood as his greatest (ostensible) deficit – especially in *Rabelais and His World*, which in “an ironic decrowning of authoritative discourse [...] has come into greater and greater disrepute in recent years among *seizièmistes* as well as partisans of the great Russian theorist himself.” The reasons for such skepticism of the claims in Bakhtin’s “most popular, most heavily criticized, and most cited book” range from the concerns of specialists who debate “the values of theoretical versus historicist methods for interpreting Rabelais’ mammoth and unwieldy texts” to the charge that his engagement with Rabelais is merely a cover for an “apocryphal examination of Stalinist culture”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Bachtin 1979 (1965), p. 36.

¹⁰⁸ Bowles 2015, p. 46.

Riprendendo la critica di Giunta possiamo meglio capire il fatto che molte volte nel testo siano percepibili “certi vertiginosi tagli diacronici [e che] non ripag[ano] delle troppe generalizzazioni incontrollabili, delle petizioni di principio, dei giudizi apodittici circa la distribuzione della serietà e del riso nelle varie età della storia umana”¹⁰⁹; ciononostante, a mio avviso, è possibile trarre profitto dalle riflessioni bachtiniane su Rabelais se si parte da una lettura che: 1) mette in relazione l’argomentazione bachtiniana con il suo accidentato sviluppo e analizza il contesto della sua argomentazione; 2) considera che la riflessione bachtiniana implica spesso la concezione del genere letterario dell’opera come un campione privilegiato d’analisi; 3) e – la più importante – considera il testo rabelaisiano all’interno della concezione bachtiniana relativa alla natura dialogica della letteratura. Nel libro di Giunta dobbiamo menzionare un sensibile distanziamento dalla concezione dialogica bachtiniana, eppure, paradossalmente, in *Versi a un destinatario* si fa un riferimento costante alla dialogicità, non considerando la molteplicità delle riflessioni bachtiniane a riguardo¹¹⁰ e alcune volte si incorre in quella considerazione totalizzante – già messa in rilievo da Augusto Ponzio – che evidenzia

il carattere erroneo dell’interpretazione della [...] concezione del dialogo nei generi letterari come contrapposizione rigida tra “generi monologici”, tra cui vi sarebbe la poesia lirica, e “generi dialogici”, come il romanzo¹¹¹.

Giunta riformulando Bachtin cita appena “un brano [...] in cui la dialogicità del romanzo viene contrapposta alla dialogicità della poesia”¹¹²; il testo citato appartiene alla raccolta *Estetica e romanzo*¹¹³ sul quale Rossana Platone avverte:

[*Estetica e romanzo*] è dedicato alla parola nel romanzo, e uno dei suoi punti di debolezza è da ricercare proprio nell’opposizione della parola poetica, definita «monologica» «autoritaria, dogmatica e conservatrice» alla parola romanzesca, dialogica, bivoca. [Tuttavia,] il suo testo è disseminato di puntualizzazioni e di

¹⁰⁹ Giunta 2002, p. 322.

¹¹⁰ Cfr. Introduzione, le sezioni 3, 4 e particolarmente la 5 “Dialogicità, impegno e realismo” in Ivi, pp. 30-70.

¹¹¹ Ponzio 2014, p. XVIII.

¹¹² “La verità circa la natura e il senso della poesia medievale (o quantomeno di una parte molto consistente di essa) sta invece nell’esatto contrario delle affermazioni di Bachtin: poiché in essa la «la dialogicità naturale della parola è usata artisticamente», «la parola non è autosufficiente e *presuppone* al di fuori di sé enunciazioni altrui», «lo stile poetico *non* è convenzionalmente staccato da ogni interazione con la parola altrui», né vi è alcuna «distruzione di tutte le tracce di pluridiscorsività e plurilinguismo sociale» (Giunta, 2002, p. 479).

¹¹³ Questo è l’unico riferimento ad un testo bachtiniano diverso dal ‘Rabelais’, si tratta del saggio *La parola nel romanzo*. Cfr. Bachtin 2001b (1975[1934-35]), p. 93.

osservazioni restrittive: non si vuol dire che la pluridiscorsività o l'eterolinguismo non possano affatto entrare nell'opera poetica; ci si riferisce al «limite ideale dei generi poetici; nelle opere reali sono possibili sostanziali prosaismi ed esistono numerose varietà ibride dei generi». La riserva, la precisazione è un procedimento caro a Bachtin, che ci fa assistere al dipanarsi del suo pensiero, alle obiezioni che muove a se stesso; perciò occorre cautela nel valutare le sue singole affermazioni¹¹⁴.

A mio avviso, per poter proporre un percorso ermeneutico che possa appoggiarsi sulle riflessioni bachtiniane attorno al 'carnevale' in modo puntuale e concreto, evitando il pericolo delle generalizzazioni, è necessario partire dall'esempio particolare ma sempre considerando che il 'carnevalesco', oltre ad una tassonomia¹¹⁵ si presenta come un campione di analisi che accompagna anni di riflessione di Bachtin nell'ambito della critica letteraria, il critico agisce in modo non concludente e in un continuo ritorno e confronto con altri campioni di analisi, la terminologia li proposta è sempre propensa a riformulazioni critiche trasversali, sia quando si parte da analisi previ al periodo di composizione del 'Rabelais', oppure *a posteriori* nelle risonanze di riflessioni provenienti dal 'Rabelais' e presenti nei testi bachtiniani degli ultimi anni. Nelle seguenti pagine mi dedicherò innanzitutto a contestualizzare questo periodo di composizione del 'Rabelais' per capire il modo in cui il testo entra in dialogo con la tradizione letteraria italiana, specialmente con la prosa e poesia comica e come risulta rilevante per il nostro studio.

2.1.2 Bachtin e le manifestazioni culturali del Rinascimento

Spesso il 'Rabelais' di Bachtin viene osservato da una prospettiva che non considera la specificità del suo contesto, travisando di conseguenza la sua argomentazione e i suoi obiettivi primari e secondari, laddove i concetti esposti (polemici o meno) non corrispondono del tutto a 'categorie' fisse, ma piuttosto a nuclei teorici orientati ad una continuata riflessione. Ciò è

¹¹⁴ Platone 2001, p. XXIII. Le citazioni che Platone fa di Bachtin provengono ugualmente dal testo *La parola nel romanzo*: Cfr. Bachtin 2001b (1975 [1934-35]), p. 95 in nota.

¹¹⁵ "Un percorso così multiforme e stratificato è stato spesso, se non drasticamente ridotto, quantomeno letto alla luce delle più note acquisizioni di Bachtin, in particolare la tesi della plurivocità del linguaggio, la teoria del romanzo polifonico e l'indagine sulla tradizione carnevalesca" (Sini 2011a, p. 37).

testimoniato dalla datazione doppia del saggio *Rabelais e Gogol*¹¹⁶: in questo Bachtin rende esplicito il carattere interamente dialogico di un testo che evidenzia due momenti di scrittura e due contesti della riflessione sull'opera di Rabelais: quello della preparazione della dissertazione bachtiniana (1930) e quello che appartiene alla revisione di *Rabelais e Gogol* per la raccolta (1970), da cui deriverebbe la pubblicazione di un capitolo in *Estetica e Romanzo*, pubblicata in russo nel 1975, poco tempo dopo la morte di Bachtin.

La riflessione attorno al carnevalesco si svolge fondamentalmente, ma non esclusivamente, nel libro *L'opera di François Rabelais e la cultura popolare del medioevo e del Rinascimento* pubblicato nel 1965. Ora, bisogna sottolineare che si tratta di un testo che ha alle spalle almeno ventisette anni di riformulazioni e modifiche¹¹⁷ e alcune di queste sono conseguenza delle diverse revisioni accademiche alle quali il testo è stato oggetto in quanto tesi di dottorato. La dissertazione nel 1946 venne parzialmente approvata¹¹⁸ ma dovette essere sottomessa ancora a modifiche apportate in un arco di tempo anche molto irregolare, a causa della Seconda Guerra Mondiale:

Michail Michajlovič, rientrato dal 1° ottobre 1945 in servizio presso l'Istituto universitario di Saransk da cui era stato allontanato nel 1938, ha deciso di provare a presentare il lavoro come tesi di dottorato. Il 15 novembre 1946 è a Mosca [...] per difendere la dissertazione. Il comitato scientifico, rinvia, come da prassi, la valutazione alla VAK (Vysčaja Attestacionnaja Kvalifikacionnaja Komissija: Commissione Superiore di Attestazione di Qualificazione Accademica). Ma le cose vanno a rilento. Dopo più di due anni, il 21 maggio del 1949, si richiede al candidato di rielaborare la tesi e ripresentarla. Nel 1950 Bachtin ha corretto e modificato il lavoro secondo le indicazioni ricevute. Soprattutto ai margini del testo, nelle parti più evidenti, questa riscrittura esibisce movenze espressive e argomentative conformi al linguaggio ufficiale del tempo¹¹⁹.

La ricerca attorno all'opera di Rabelais è quindi oggetto di due tipi di revisioni, la prima si basa sulle modifiche richieste per aderire ai criteri dell'istituzione dove la ricerca è stata presentata.

¹¹⁶ Bachtin 2001d (1975 [1940, 1970]), pp. 483-495.

¹¹⁷ “Bachtin inizia a lavorare su Rabelais negli anni Trenta. Se i primi abbozzi del progetto conservati nel suo archivio risalgono ai mesi di novembre e dicembre del 1938, diverse testimonianze anticipano la gestazione del libro alla prima metà del decennio” (Sini 2016, p. 2).

¹¹⁸ “Presso l'Istituto di letteratura mondiale Gor'kij di Mosca, la tesi dal titolo Rable v istorii realizma [Rabelais nella storia del realismo]” (Ponzio 2014, p. XII).

¹¹⁹ Sini 2016, p.18.

In tal senso non è da escludere un controllo istituzionale dell'argomentazione: si deve osservare, infatti, come la commissione, anche dopo gli aggiustamenti, non gli concesse il titolo dottorale¹²⁰.

Una seconda tipologia di aggiustamenti, più importante per quest' analisi, è appunto illustrata da quella che si può definire una fase intermedia e fondamentale per l'argomentazione bachtiniana, ossia le ricerche posteriori alla prima redazione della monografia su Rabelais:

Nel giugno 1944, a Savëlovo, Bachtin rimette mano alla monografia del 1940 *François Rabelais nella storia del realismo* [...]. In queste pagine si amplia significativamente l'orizzonte storico e geografico degli autori e dei testi legati dal punto di vista della poetica storica all'opera di Rabelais, a cominciare dai più antichi rami genealogici ora chiaramente identificati nella satira menippea e nelle sue proteiformi varietà. Tra le nuove presenze compaiono vari nomi di poeti italiani: non solo Dante, di cui viene ricordata la riflessione sulla lingua volgare, bensì anche Folgore da San Gimignano, Cecco Angiolieri, Guido Guinizelli, Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti, Galileo, Ruzante, Anton Francesco Doni¹²¹.

Le nuove presenze elencate risultano di grande interesse per misurare le ampie dimensioni dei campioni dello studio bachtiniano. In particolare è significativa la convergenza di Cecco Angiolieri (si ricordi che un rifacimento del suo sonetto *Io son sì magro che quasi traluco* forma parte del *corpus* Burchiellesco) e Anton Francesco Doni (del quale già in precedenza si è menzionato il *Commento alle rime del Burchiello* del 1553); se pensiamo al ruolo di questi due testi all'interno della fortuna burchiellesca, in entrambi i casi, la pluridiscorsività ai confini del *corpus* diventa chiara e la vicinanza delle riflessioni bachtiniane per il caso burchiellesco mostrano un percorso non casuale. Per quanto riguarda Angiolieri si può parlare di uno stile che, nonostante la brevità, gioca un ruolo costitutivo per il *corpus*, fornendo una determinata identità storico-tradizionale, una sorta di 'eredità' tematica della vena poetica comica del Duecento. D'altra parte il commento del Doni ha la funzione di dare continuità alla fortuna del

¹²⁰ “[...] ancora nel giugno 1951 la dissertazione è respinta dalla VAK in quanto non soddisfa i requisiti per la libera docenza e per il titolo dottorale (doktor nauk). L'esame si protrae fino al 1952, scandito da numerose riunioni della Commissione nelle quali non si riesce a giungere a una decisione definitiva. Infine, il 2 giugno 1952, Bachtin consegue il diploma di «Candidato in scienze filologiche» (Kandidat filologičeskich nauk), di grado inferiore rispetto a quello di Doktor per il quale concorreva” (Sini 2016, p. 18).

¹²¹ Ivi, p. 14.

corpus quattrocentesco nel XVI secolo, ma evidenzia anche un appropriamento dei dispositivi retorico-comici del *corpus* al momento di commentare il testo con feconda inventiva.

Se si osservano gli autori del sopracitato gruppo risulta chiaro l'interesse del sovietico non soltanto per la poesia italiana antica, in senso generale, ma addirittura per i componenti del gruppo dei poeti identificati come 'giocosi' o 'comico-realisti'. Allo stesso tempo la presenza di autori della tradizione letteraria italiana nella stesura finale della monografia rabelaisiana evidenzia una consapevole scelta di testi, che si dimostravano più discorsivamente affini a un'opera narrativa come quella di Rabelais: da questa osservazione si può già percepire l'importanza che Bachtin attribuisce non soltanto agli 'autori' ma anche ai generi letterari. Nella versione del 1965 si osserva come testi narrativi di diverse epoche e culture vengano messi in rapporto con l'opera rabelaisiana, e tra questi si incontrano anche riferimenti letterari alla tradizione italiana:

Nella tradizione eroicomica italiana – in Pulci (Morgante) e in particolare in Folengo (Fracassus) – le figure dei giganti trasposte dal piano cortese a quello comico, mantengono i loro tratti grotteschi. La tradizione italiana dei giganti comici era molto ben nota a Rabelais e dobbiamo considerarla come una delle fonti principali per le sue immagini grottesche del corpo¹²².

Da questa citazione si può osservare che la prospettiva di Bachtin parte fondamentalmente dall'orizzonte della 'critica storica', ma non incentrata esclusivamente sull'autore, visto che l'analisi del genere viene esercitata osservando i parallelismi al momento della costituzione del personaggio narrativo: in questo caso 'il gigante'. In tal senso Bachtin parte da una figura della quale non vuole sottolineare la funzione 'formale' o strutturale nella narrazione, ma piuttosto la valenza storico-letteraria, ossia il modo in cui Gargantua e Pantagruel sono partecipi dell'eredità della 'tradizione eroicomica italiana'.

L'argomentazione di Bachtin, allo stesso tempo, tiene a sottolineare l'importanza di Rabelais in quanto autore per il canone europeo della letteratura del Medioevo e Rinascimento (assieme

¹²² Bachtin 1979 (1965), pp. 374-375.

a Dante, Cervantes e Shakespeare) ma non direziona il complesso della sua ricerca a tali scopi¹²³; l'intenzione, infatti, appare piuttosto quella di mostrare la pluralità di discorsi letterari, di orizzonti letterari anche diversi, che conformano il testo rabelaisiano, il quale viene a sua volta considerato un esemplare 'antenato' del più contemporaneo genere del romanzo, che viene a sua volta proposto da Bachtin come il genere pluridiscorsivo *par excellence*. L'opera di 'Rabelais' in questo senso è sempre il testo di riferimento dell'analisi bachtiniana, ma rappresenta, allo stesso tempo, una continuazione delle riflessioni in ambito letterario iniziate con la pubblicazione della prima versione della monografia su Dostoevskij nel 1929:

Muovendo da Dostoevskij, Bachtin si addentra dunque via via nel territorio della teoria del romanzo, che d'altronde sta già esplorando da circa un decennio, e nel cui ambito ritiene sempre più necessario fare i conti con la frastagliata fenomenologia del comico della parodia, dell'ironia e dello humour¹²⁴.

Assieme alla predilezione per le manifestazioni letterarie del comico, Augusto Ponzio, nel suo commento alla monografia su Dostoevskij, sottolinea anche l'importanza che il sovietico diede alla considerazione del genere del discorso letterario: "per Bachtin il genere letterario rappresenta la memoria creativa nel processo dello sviluppo letterario [...] è il deposito della memoria letteraria"¹²⁵. Il genere, depositario della memoria letteraria, che attira l'attenzione di Bachtin è quindi il romanzo 1) sulla base dell'esperienza di lettura di Dostoevskij e dell'analisi dei legami con la costituzione dell'opera rabelaisiana, e 2) all'interno della polemica metodologica degli studi letterari attorno alla necessità di storicizzare il metodo formalista sovietico¹²⁶. In questo senso Stefania Sini nota che, dopo gli anni Venti, gli interessi di Bachtin,

¹²³ "Nostro scopo non è quello di decidere se sia il caso o meno di porre Rabelais sullo stesso piano di Shakespeare, su un piano superiore o inferiore a Cervantes, ecc. Il posto che egli occupa fra i grandi creatori della nuova letteratura europea come Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes, in ogni caso non può essere messo in discussione" (Ivi, p. 4).

¹²⁴ Sini 2016, p. 4. Stefania Sini inoltre sottolinea il profondo interesse stilistico e relativo al genere del romanzo anche sulla base di un manoscritto non pubblicato dal titolo *Problemi di stilistica del romanzo*, scritto intorno al marzo del 1930, ossia a meno di un anno dell'uscita della monografia su Dostoevskij e con il quale presenta persino convergenze strutturali. Cfr. Ivi, pp. 3-4.

¹²⁵ Ponzio 1980, p. 100.

¹²⁶ "L'obiettivo storico attuale per ciò che riguarda il formalismo è evidente. Esso consiste, per coloro che non si dichiarano formalisti, in una critica rigorosa, mentre per i formalisti stessi in una coraggiosa, decisa revisione di tutti gli aspetti fondamentali di questo movimento [...] In complesso, il formalismo ha svolto un ruolo produttivo. Esso ha saputo mettere all'ordine del giorno i problemi più essenziali della scienza della letteratura e ha saputo

prima rivolti soprattutto agli ambiti più filosofici e linguistici, arriveranno tramite la riflessione sul Dostoevskij al:

grande protagonista degli anni Trenta [che] è il romanzo, analizzato nella sua “morfologia” e nelle sue “radici storiche”; segue la prima stesura del Rabelais. Infine, gli ambiti si diversificano, sovente mescolandosi e sovrapponendosi¹²⁷.

La scelta del ‘romanzo’ come campo della discussione non è però da considerare una scelta fondata esclusivamente sugli interessi personali bachtiniani, su di essa infatti agisce la richiesta implicita ed esplicita degli ambiti culturali sovietici di quel tempo¹²⁸, di conseguenza l’argomentazione bachtiniana:

is double-voiced: it is doing two things at least two-simultaneously [...] At one level *Rabelais and His World* is a parable and guidebook for its times, inexplicable without reference to the close connection between the circumstances of its own production and Soviet intellectual and political history. At another level, directed to scholars anywhere at any time, it is a contribution to historical poetics with theoretical implications not limited by its origin in a particular time and place [...] ¹²⁹.

Bachtin continuamente utilizza la parola ‘romanzo’ mentre si riferisce all’opera rabelaisiana, ma non in un modo incidentalmente anacronistico (nel caratterizzare un fenomeno letterario antico con la terminologia convenzionalmente utilizzata per un fenomeno letterario successivo), il teorico russo è pienamente consapevole della polemica metodologica che mirava a mettere in dubbio la presunta unicità del romanzo e a sottolineare il fatto che, in quanto realtà testuale concreta, non si può negare la sua eredità discorsiva e il suo bagaglio misto che è reso possibile da una costituzione dialogica internamente arricchita dalla molteplicità di discorsi letterari al suo interno:

Ogni volta che si trova a fare il punto sullo stato dell’arte intorno alla questione romanzo, Bachtin esprime la sua disapprovazione nei confronti dell’atteggiamento monologico

porli con tanta forza che ora non è più possibile evitarli o ignorarli. Diciamo pure che esso non li ha risolti. Ma i suoi errori stessi, il coraggio e la coerenza malgrado questi errori rafforzano ancora di più l’attenzione sui problemi da loro evidenziati” (Medvedev 2014 (1928), p. 1051).

¹²⁷ Sini 2011a, p. 37.

¹²⁸ “One of the specific topics explored in the book is the peculiarity of the novel among other literary genres. This theme had a particular urgency in the 1930’s because the novel had become the primary focus of the government’s efforts to bring Soviet intellectual institutions into line. In 1932 all authors, no matter what their style or politics, were forced to join the new Union of Writers. Two years later there was a concerted effort to cap this institutional unity with a stylistic unity based on the Socialist Realist novel: one leader, one party, one aesthetic” (Holquist, 1984, p. 17).

¹²⁹ Ivi, pp. 14-15.

con cui gli studi letterari si sono accostati al genere cercando «prima di tutto *l'unità* nella molteplicità», mentre dinanzi a questa forma narrativa così irriducibilmente eteroclitica è necessario assumere tutt'altra prospettiva linguistica e stilistica. Piuttosto che basarsi sull'astrazione di un compatto sistema di norme, bisognerebbe guardare invece alla concreta molteplicità delle enunciazioni, al brusio anche frastornante della vita verbale, percorsa da un confronto continuo di toni e accenti, dall'inseguirsi di gesti di appropriazione e di rifiuto della parola altrui, di echi confermantici e deformanti, di *armoniche (obertony)* individuali e collettive¹³⁰.

È così che nel 'Rabelais' attraverso il filtro della parola letteraria si avanza verso i confini con la linguistica, la storia culturale e la sociologia, arrivando molte volte a ipotesi e conclusioni relative a diversi spazi disciplinari, queste ipotesi risultano difficili da gestire se vengono pensate entro un unico ed esclusivo ambito disciplinare. Bachtin in tal senso parte dalla convinzione che il 'romanzo' rabelaisiano "deve diventare la chiave per esplorare gli splendidi santuari dell'arte comica popolare che è stata così poco studiata e che è rimasta quasi del tutto incompresa"¹³¹. La sua argomentazione intende arrivare a questioni utili a problematizzare e mettere in crisi la natura e le caratteristiche dell'oggetto di studio della letteratura. Tuttavia, egli non si allontana mai dalle manifestazioni testuali concrete, specie per il testo rabelaisiano, del quale mette in rilievo la concretizzazione in un genere all'interno di una ampia tradizione letteraria, in aperta polemica con alcune tendenze caratteristiche degli anni Trenta, nelle quali ci si disputava l'egemonia disciplinare, sia di un metodo prettamente formalista che di uno storicista ugualmente radicale:

Nella relazione letta nel 1938 all'Istituto di letteratura mondiale A.M. Gor'kij di Mosca, Bachtin faceva osservare, fra l'altro, che gli storici della letteratura, purtroppo, di solito «non vedono, dietro la superficie del processo letterario, i grandi ed essenziali destini della letteratura e del linguaggio, i cui protagonisti sono prima di tutto i generi, mentre le correnti e le scuole sono personaggi di secondo o di terzo ordine» [...]. Anche in *Il metodo formale nella scienza della letteratura* [1928] una delle critiche che si rivolge ai formalisti è quella di non essere partiti dal problema del genere letterario, poiché «il genere è la tipica forma dell'opera unitaria, dell'atto di parola unitario. Un'opera è realmente tale solo quando prende la forma di un determinato genere. Se il problema del genere, come problema di entità unitarie fosse stato affrontato a tempo opportuno dai formalisti, non sarebbe stato assolutamente possibile, per esempio, attribuire un significato costruttivo autonomo a elementi astratti del linguaggio»¹³².

¹³⁰ Sini 2011a, p. 140.

¹³¹ Bachtin 1979 (1965), p. 5.

¹³² Ponzio 1980, pp. 99-100.

All'interno dei testi, la cui origine risale agli anni Venti e che concentrano punti critici su questa problematica, Stefania Sini nota che “*Problemi di Metodologia e L'autore e l'eroe* costituiscono due parti complementari di uno stesso tentativo di delineare un convincente e approfondito inquadramento teorico del fatto artistico e in particolare del fatto letterario”¹³³. La studiosa evidenzia la confluenza di diversi interlocutori ‘impliciti’ sul problema del ‘fenomeno letterario’ e della sua ‘metodologia’. Considerare i possibili destinatari dei quesiti bachtiniani negli anni Venti e Trenta risulta anche un’operazione utile per affrontare l’argomentazione relativa al ‘Rabelais’, rispetto al quale bisogna:

guardare con occhio storicistico e in considerazione dei nuovi documenti che gettano luce su molte delle fonti finora ignorate. Tra queste ricordiamo con i commentatori i lavori della scuola vossleriana (Vossler 1921), di Leo Spitzer (1910, 1931) e di Ernst Cassirer (1925, 1927) che Bachtin legge facendo attenzione a dissimularle quanto possibile trattandosi di nomi non graditi alla cultura sovietica ufficiale [...]. La conoscenza di queste fonti con la consapevolezza della loro altezza cronologica ci aiutano così a mettere meglio a fuoco la teoria del comico dispiegata nella monografia bachtiniana su Rabelais e precisano meglio quelle ‘somiglianze di famiglia’ che la avvicinano ad altri contributi del tempo¹³⁴.

Riguardo agli ‘altri contributi del tempo’ anche collegati alla profonda considerazione del genere, ossia la ‘stilistica’, è interessante il lavoro sullo ‘stile’ di Diego Stefanelli, che confronta l’approccio linguistico e quello della critica storico-letteraria e commenta l’inquietudine metodologica che contraddistinse la disciplina stilistica sviluppata da questa generazione di studiosi, ai quali Bachtin implicitamente si rivolge. Infatti, questa generazione:

come affermato in più occasioni da Benvenuto Terracini, era il prodotto di una crisi culturale di vasta portata: quella del positivismo nei primi anni del Novecento, quando le certezze della linguistica, dell’estetica e degli studi letterari del secolo precedente furono messe in profonda discussione. Di qui, la “ribellione” di molti studiosi formati in quei metodi, l’inquieto ricerca di orizzonti più ampi: Vossler, Leo Spitzer, Cesare De Lollis, Giulio Bertoni [...] erano, sia pure in modi diversi, accomunati da una tale ansia di rinnovamento. Ciò comportò non soltanto la messa in discussione dei metodi dei maestri, ma soprattutto la ricerca di altri punti di riferimento e la tendenza a uscire dai

¹³³ Sini 2011a, pp. 59-60. “I due saggi usciranno negli anni Settanta, postumi, con titoli diversi da quelli originali e verranno ripristinati nella loro veste filologicamente corretta soltanto nel 2003, con la pubblicazione del I tomo di *Sobranie Socinenij*, la raccolta delle opere di Mlchail Michajlovic dedicata all’estetica filosofica degli anni Venti” (Ivi, p. 59).

¹³⁴ Sini 2016, p. 20.

confini della propria disciplina, a far dialogare tra loro estetica, linguistica e critica letteraria¹³⁵.

Un esempio che illustra efficacemente le ‘somiglianze di famiglia’, fra alcuni di questi studiosi e Bachtin, si può osservare nel saggio di Spitzer del 1932 dedicato al sonetto LXVI del *corpus* burchiellesco con l’*incipit*: “Non è tanti babbion nel mantovano”. Riguardo a questo testo, in qualche modo lontano dalla struttura ‘alla burchia’ che è caratterizzato più da movenze comico-realistiche, Spitzer incomincia commentando la sua appartenenza al genere della ‘Priameldichtung’, già messo in rilievo da Curt Sigmar Gutkind nel 1931, continuando con una descrizione generale del sonetto e proponendo un’analisi comparativa di due riscritture da lui ritrovate: “Ich reihe hier zwei Gedichte an, die auf das Burchiello-Gedicht zurückgehen, und bespreche die Abänderungen, die dasselbe Motiv sich gefallen lassen musste”¹³⁶. Come autori di tali ‘rifacimenti’ sono identificati Mellin de Saint-Gelais, per la versione in francese, e Lope de Vega per quella in spagnolo. Ora, nonostante l’accento sulla qualità stilistica dell’autore del componimento in spagnolo acquisisca un ruolo preponderante (per aver convertito in ‘vera’ poesia quell’iniziale e virtuoso ‘gioco tecnico’), è il genere (per dirla con Bachtin) il vero protagonista dell’analisi di Spitzer e lo è nelle sue concrete realizzazioni, addirittura particolari in ‘un sistema significante specifico (sonetto/*priamel*), relativo a un tipo di pratica significante”¹³⁷. Quest’ottica diventa la condizione *sine qua non* per tutta l’argomentazione e l’analisi:

Lope hat einer Form, die auf dem sinnlosen Klangspiel und dem Witz der Zusammenhanglosigkeit beruhte, nachdem sie durch Franzosen rational, satirisch und galant geschmeidigt wurde, ihre lyrischen Klang-, Sinn- und Seelenwerte entlock. Bei ihm ist Dichtung geworden, was vorher virtuosos Spiel mit Technischem war¹³⁸.

Allo stesso tempo si può osservare come lo stile argomentativo di Bachtin attraverso ‘il Rabelais’ non è molto lontano da quello mostrato da Spitzer in questo passo. Bachtin infatti

¹³⁵ Stefanelli 2017, p. 13.

¹³⁶ Spitzer 1932, p. 485.

¹³⁷ Ponzio 1980, p. 100.

¹³⁸ Spitzer 1932, p. 488.

sottolinea continuamente l'importanza di considerare Rabelais "per la sua potenza artistico-ideologica e per la sua importanza storica"¹³⁹, e in questa considerazione si può leggere l'intenzione del russo di rafforzare gli sforzi teorico-letterari della prospettiva formalista (di taglio piuttosto sincronico) con il necessario contributo di una prospettiva storica della letteratura.

Seguendo l'esempio bachtiniano per la mia analisi dei SdB risulta ugualmente importante dare la dovuta preponderanza al genere letterario, in quanto al suo interno va osservata la codificazione storicamente specifica e internamente dialogica, come testimonierà l'analisi testuale che, parallelamente al commento di passi del testo *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, affronterò tra poco. Questo testo risulta non solo molto importante per rendere possibile un'analisi legata a esempi concreti, ma anche perché rappresenta un centro di osservazione strategico delle riflessioni bachtiniane, concretamente quelle rivolte al discorso lirico durante le prime fasi del suo lavoro di studioso: in questo modo sarà possibile contestualizzare l'idea diffusa ed errata secondo la quale Bachtin afferma la 'povertà' della poesia nell'ampio panorama della letteratura.

Analogamente alla rete di interconnessioni dei testi bachtiniani attorno al fenomeno letterario delineata da Stefania Sini¹⁴⁰, la studiosa e traduttrice Tatiana Bubnova si è concentrata su altri tre testi¹⁴¹ in cui Bachtin si riferisce in modo più ampio alla poesia lirica. Bubnova nota come, nonostante i tre testi trattino aspetti eterogenei della poesia e da ottiche diverse (una estetica, una sociologica e una relativa al genere letterario), tutti e tre sono complementari e possiedono una coerenza profonda: *L'autore e l'eroe...* allora potrà servire come una mappa di navigazione

¹³⁹ Bachtin 1979 (1965), p. 3.

¹⁴⁰ Che accomunerebbe *L'autore e l'eroe...* e *Problemi di metodologia...* nel percorso degli anni Venti e a fianco dei quali "si deve anche tenere in considerazione anche [...] *Il metodo formale nella scienza della letteratura*, apparso nel 1928 con la firma di Pavel Medvedev [...]; vi si trovano, infatti, numerose corrispondenze argomentative e tematiche con il saggio del 1924" (Sini 2011a, p. 60).

¹⁴¹ "Existen básicamente tres conjuntos de textos en que Bajtín se refiere explícita y extensamente a la poesía lírica: unos pasajes del tratado *Autor y héroe en la actividad estética* (h.1924), el artículo *La palabra en la vida y la palabra en la poesía* (1926), firmado por Voloshinov, y el más conocido: el capítulo *La palabra en la poesía y la palabra en la novela* (1934-1935)" (Bubnova 1998, p. 388).

delle riflessioni letterarie dello studioso sovietico, concretamente a proposito del discorso poetico¹⁴².

2.2 *L'autore e l'eroe...*: un'approssimazione burchiellesca

Nelle prime pagine di *L'autore e l'eroe...* attira fortemente l'attenzione il fatto che, prima di affrontare la sua argomentazione sull'importanza dell'‘architettura’ nell'attività estetica e concretamente nella letteratura, Bachtin si avvalga di un esempio lirico (la poesia *Dipartita* di A. Pushkin¹⁴³) poco prima di tematizzare quello che è il centro dei suoi interessi argomentativi: la ‘prosa’ letteraria, che – come menziona Tatiana Bubnova – è quella forma discorsiva che i testi bachtiniani favoriscono di più, mentre:

la poesía lírica parece estar en desventaja ante las ponderaciones del dialogismo estructurante de la novela como principal género de lo que Bajtín llama prosa literaria. Pero si partimos del esquema implícito del la arquitectónica literaria [...] sin duda no es sostenible la ingenua opinión acerca de que a Bajtín tal vez no le hubiese gustado la poesía lírica¹⁴⁴.

L'apparente contraddizione si può analizzare meglio se si osserva il principio dell'argomentazione nel saggio del 1924, il quale permette di osservare l'interazione tra ‘l'autore’ e ‘l'eroe’ che Bachtin descrive, ossia ‘l'architettura’. Questo concetto non deve essere ridotto esclusivamente alla struttura letteraria, in senso stretto, infatti, come nota Bachtin, “non si sta parlando dell'ordinamento contenutistico del tempo e della totalità dello spazio [...], non solo del momento fabulistico, ma anche di quello empirico-formale. Tanto il tempo interno

¹⁴² Ivi, p. 389.

¹⁴³ Si riporta la traduzione del testo in italiano realizzata da Luciano Ponzio, la quale viene citata per esteso e contestualizzata nelle *Note a Bachtin 2014 (2000) [1920-24]*, qui pp. 2076-2077: “L'autore [Pushkin] non ha dato il titolo a questa poesia, scritta il 27 novembre del 1830 a Boldino in memoria di Amalia Riznič, che nel 1824 lasciò Odessa, dove l'aveva conosciuta, per tornare in Italia, dove, dopo un anno, morì. [...]: “Nell'ora atroce che il tempo non sana, / Molto già piansi mentre accanto ti ero. / Cercavano le mie gelide dita / Di trattenerti ancor qualche momento. / Che l'acre pena della dipartita / Non finisse implorava il mio lamento. / Ma ecco che dal mio bacio doloroso / Allora le tue labbra separasti. / Dalla terra d'esilio tenebroso / A un'altra terra tu mi convocasti. / Dicesti: il giorno in cui ci incontreremo / Sotto il ciel sempre azzurro nel colore, / Là all'ombra degli olivi riuniti, / Amico mio, i baci dell'amore. / Ma, ahimè, dove del cielo risplende / La volta d'un azzurro festoso / E ombra d'ulivi sull'acque si stende / T'assopisti nell'ultimo riposo. / La tua bellezza ed ogni tuo tormento / Scomparvero nell'urna sepolcrale / — Ed anche il bacio del tuo appuntamento... / Ma io l'aspetto, la tua promessa vale!”.

¹⁴⁴ Bubnova 1998, p. 394.

della fabula quanto il tempo esterno della sua trasmissione [...] hanno un peso assiologico”¹⁴⁵. In questo senso, in un primo momento Bachtin si interessa meno alla differenziazione fra l’io lirico (elocutorio) e il personaggio lirico (diegetico) e si concentra di più nel sottolineare l’importanza che assume la presa di posizione di Pushkin al momento di esprimere la propria esperienza in una poesia, quindi si propone un rapporto dialogico primordialmente di ordine estetico-compositivo: l’autore quindi non è il soggetto che esprime i sentimenti dell’‘eroe’, ma è colui che da forma estetica a questa espressione. Bachtin posteriormente indirizza i suoi sforzi analitici allo scopo di osservare la molteplicità di atteggiamenti dell’autore davanti al soggetto della poesia: ‘l’eroe’, il cui discorso sorge a partire di una soggettività polifonica che nasce sotto il segno dello scontro coi discorsi altrui: ad es. ‘l’amata’, personaggio nella poesia e uno dei suoi potenziali destinatari. Bachtin fa evidente come anche nei generi lirici la dialogicità sia un tratto fondamentale:

Il movimento dialogico sul quale presto Bachtin tanto scriverà studiando l’enunciazione romanzesca viene qui alla luce: all’interno dell’architettura, la relazione fondativa è la relazione all’altro, il porsi in tensione, l’estroflowersi verso. Si tratta di una relazionalità etica, conoscitiva, estetica [...]”¹⁴⁶.

La mia proposta è osservare il modo in cui la considerazione di questa ‘relazionalità’ sul piano estetico, può rappresentare una metodologia utile per considerare le caratteristiche del discorso lirico al quale si riferisce Bachtin nella sua argomentazione e al quale, come molto spesso viene messo in rilievo, oppone certe caratteristiche della dialogicità.

Per considerare l’organizzazione del significato Bachtin sottolinea subito che “l’architettura [...] può compiersi solo intorno ad un uomo, l’eroe”¹⁴⁷, laddove la ‘prosa’ per compiersi “deve utilizzare il procedimento estetico dell’individuo che crea, cioè il suo autore, il quale riflette in sé l’immagine dell’*evento* compiuto del suo atto creativo”¹⁴⁸. L’autore si situa allora nella costruzione dell’architettura, in termini analitico-spaziali, intorno all’eroe e sullo

¹⁴⁵ Bachtin 2014 (2000 [1920-24]), p. 173.

¹⁴⁶ Sini 2011b, p. 5.

¹⁴⁷ Bachtin 2014 (2000 [1920-24]), p. 173.

¹⁴⁸ Ivi, p. 175.

stesso piano del soggetto estetico (lettore), in un rapporto di ‘exotopia’ rispetto al tempo e allo spazio del discorso letterario¹⁴⁹. Nell’esempio proposto da Bachtin, ‘l’eroe’ è costituito dai discorsi di entrambi personaggi lirici: l’amata (Amalia Riznič) e Pushkin, sicché i “punti di vista unici per la disposizione e l’ordinamento dei momenti assiologici dell’esistenza¹⁵⁰ di Pushkin e Riznič si sintetizzano nel ‘io lirico’ dell’‘eroe’; eppure sarà esclusivamente l’atteggiamento estetico dell’autore a ristabilire

l’unicità dell’insieme lirico [...] nel momento in cui il contesto assiologico dell’eroina, nella sua unità, è compreso e affermato nel contesto dell’eroe, che lo incorpora come suo momento, ed entrambi questi contesti, a loro volta, sono compresi nel contesto attivo, unitario, assiologicamente significativo – propriamente estetico – dell’autore e del lettore¹⁵¹.

Dobbiamo a questo punto sottolineare che è in questo rapporto (propriamente estetico di un poeta in quanto creatore nella sua relazione con l’eroe) che Bachtin concentra la sua predilezione per un atteggiamento idealmente più ‘prosastico’ che ‘lirico’, in quanto l’ambito prosastico risulta più conveniente nel modo di trasmettere diverse soggettività e la loro pluridiscorsività (con le sue sfumature concrete) che danno ‘corpo’ e forma a un discorso letterario: Bachtin contrappone le modalità discorsive senza mai riconoscere *in toto* l’egemonia di una sull’altra¹⁵². In termini bachtiniani, il tasso di monologismo sarebbe da mettere in relazione al fatto che sia principalmente un ‘io lirico’ chiamato a gestire il complesso delle presenze nel discorso, e in sostanza non è monologico un discorso per la sua mera affinità a tematiche amorose o sentimentali e nemmeno per la dipendenza di forme metrico-ritmiche

¹⁴⁹ “Per anticipare qualcosa su cui ci soffermeremo dopo, diciamo che la situazione in cui si trova il soggetto estetico – cioè il lettore e l’autore –, il contesto da cui proviene la sua attività artistica, creativa, può essere determinata come exotopia rispetto al tempo, allo spazio e al significato, senza con ciò escludere i momenti che appartengono al campo architettonico interno della visione artistica; e questa posizione exotopica rende possibile abbracciare per la prima volta tutta l’architettura – il valore, il tempo, lo spazio, il significato – in un senso unitario che equivale ad un’attività autosignificativa” (Ivi, p. 177).

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² “Come vedremo dettagliatamente più oltre, nell’epos, e soprattutto nel romanzo, ma talvolta anche nella lirica (Heinrich Heine), l’eroe e il suo sentire, la sua disposizione emotivo-volitiva nel suo insieme, non si sono incorporati direttamente nella pura forma estetica, ma ricevono preliminarmente una ridefinizione dall’autore; cioè l’autore, prima di reagire ad essi in modo immediatamente estetico-formale, reagisce in modo conoscitivo-etico, ma fa subito seguire alla ridefinizione conoscitivo-etica dell’eroe-morale, psicologica, sociale, filosofica [...], ecc., il suo compimento artistico” (Ivi, p. 197).

specifiche. A questo proposito sono molto opportune le parole con cui Bachtin nel saggio *La parola nel romanzo* espone la sua concezione dei generi prosastici e lirici come due estremi analitici tra i quali è possibile situare gradualmente i fenomeni letterari concreti:

Ogni concreta enunciazione del soggetto del discorso è un punto di applicazione di forze sia centripete sia centrifughe. I processi di centralizzazione e decentralizzazione, di unificazione e di disunificazione, si intersecano nell'enunciazione, la quale soddisfa non soltanto alla propria lingua in quanto sua incarnazione discorsiva individualizzata, ma anche alla pluridiscorsività, di cui è attiva partecipante [...] mentre le principali varietà dei generi poetici si sviluppano nell'alveo delle forze centripete unificanti e centralizzanti della vita ideologico-verbale, il romanzo e i generi artistico prosaici che gli gravitano attorno si sono formati nell'alveo delle forze centrifughe decentralizzanti¹⁵³.

Tornando a *L'autore e l'eroe...* mentre Bachtin analizza la poesia di Puskin riconosce anche nella lirica, in generale, una tendenza più formalista, nel senso che essa presenta il discorso in un modo esteriormente sonoro e internamente 'plastico-pittorico' e ritmico; di conseguenza Bachtin sottolinea due effetti: 1) l'autore sembra essere assente o 2) si immedesima con l'eroe¹⁵⁴; posizionandosi nell'ambito della narratologia, questa dialettica potrebbe corrispondere ad una 'visione autoriale' oppure ad una 'visione figurale'. La differenziazione bachtiniana è qui da me riformulata in una prospettiva narratologica che prende spunto dall'analisi di Luz Aurora Pimentel, la quale "establishes links between narrative theory and Merleau-Ponty's philosophy of perception, in the context of the following models: authorial narrative situation, figured narrative situation and first person narration"¹⁵⁵. Sicché una 'visione autoriale' sarebbe prodotta dalla situazione lirica autoriale, mentre la 'visione figurale' a sua volta sarebbe prodotta dalla situazione narrativa dell'eroe, ma sempre all'interno di una enunciazione unitaria di 'doppia reazione', in cui in realtà:

l'eroe e l'autore si contrappongono l'uno all'altro, ed in ogni parola risuona una reazione alla reazione [...] [Nella poesia di Pushkin] in ogni parola risuona una doppia reazione. Bisogna tener presente, una volta per tutte, che la reazione all'oggetto, la sua valutazione e lo stesso oggetto di tale valutazione, non ci sono dati come momenti diversi dell'opera

¹⁵³ Bachtin 2001b (1975 [1934-35]), pp. 80-81.

¹⁵⁴ "...sicché sembra che [l'autore] sia assente, o che sia tutt'uno con l'eroe, oppure, al contrario, che qui non vi sia l'eroe ma sia presente solo l'autore" (Bachtin 2014 (2000 [1920-24]), p. 189).

¹⁵⁵ Pimentel 2006, p. 245.

e della parola, e noi li distinguiamo solo per astrazione; in realtà, la valutazione permea l'oggetto valutato e, soprattutto, crea l'immagine dell'oggetto valutato¹⁵⁶.

Se nella poesia il tema o l'oggetto iniziale è il doloroso addio della 'dipartita', la quale dovette abbandonare la terra di accoglienza e anche il suo amante, è solo nella concretezza dell'evento estetico della lettura che il doloroso addio arriva al lettore, e lo fa soltanto insieme alla presa di posizione dell'eroe, che con una certa 'intonazione' rimpiange l'amata (ormai spenta). Inoltre, e soprattutto, 'l'addio' arriva al lettore sostanzialmente trasformato da quell' 'intonazione' dell'autore che lo enuncia come un atto estetico:

Nell'ora atroce che il tempo non sana/ Molto già piansi mentre accanto ti ero – non solo si risentono [i toni] dell'oppressione di quest'ora e del pianto, ma ne sono, nello stesso tempo, anche il superamento, la loro esaltazione; inoltre, la forma plastico-pittorica dello straziante commiato: Cercavano le mie gelide dita di trattenermi ancor qualche momento... non trasmette completamente solo il suo tormento: la reazione emotivo-volitiva dell'effettivo straziante addio non può mai generare da sé una figura plastico-pittorica, perciò questa stessa reazione dolorosa deve diventare l'oggetto di una reazione che non è del tutto dolorosa, deve diventare l'oggetto di una reazione esteticamente dolorosa¹⁵⁷.

Adesso mi concentrerò analogamente allo sviluppo dell'analisi di Bachtin sui possibili paragoni con esempi del *corpus* burchiellesco.

2.2.1 'L'architettura' di una tenzone burchiellesca

Concentrandoci sui primi 55 sonetti del *corpus* burchiellesco bisogna osservare che un'architettura in cui sia possibile osservare l'effetto di convergenza della soggettività dell'eroe con l'autore, a prima vista, è più difficile da rintracciare sia per i sonetti 'alla burchia' che per i sonetti di corrispondenza ed altri moduli del *corpus*. Assieme all'elenco paradossale di sintagmi che è tipico delle quartine della fronte, un sonetto 'alla burchia' può contenere motti narrativi altrettanto bizzarri, che spesso non hanno una sequenza logica, e dove è abbastanza

¹⁵⁶ Bachtin 2014 (2000 [1920-24]), p. 189.

¹⁵⁷ Ivi, p. 191. Ho messo in corsivo i versi che l'autore originalmente cita fra virgolette.

frequente la ricorrenza di verbi che alludono alla visione in modo attivo o passivo¹⁵⁸ e allo schema dell'enumerazione¹⁵⁹. Quest'ultimo modo discorsivo si può osservare più da vicino nei sonetti esplicitamente allocutivi, se posti in relazione alla tipologia testuale della ricetta medico-culinaria¹⁶⁰. Si potrà in tal senso individuare una consonanza con il genere della missiva, che si avvicina ad una situazione discorsiva, come quello della tenzone, senza però un'individuazione esplicita del destinatario:

altri [studiosi] infine propenderanno per una definizione ancora più estensiva [della poesia di corrispondenza]: oltre che alle tenzoni e ai testi esplicitamente indirizzati ad un destinatario storico, costoro faranno rientrare tra le rime di corrispondenza anche quei testi semplicemente offerti ad un'altra persona, e persino quei testi inviati ad un destinatario collettivo, come possono essere i fedeli d'amore di cui si parla nella *Vita nova*, o gli stessi lettori dell'opera nel caso che essi vengano esplicitamente citati e apostrofati¹⁶¹.

Tuttavia, possiamo osservare che la situazione discorsiva in cui l'autore 'sembra sparire' è più rincorrente nei sonetti 'alla burchia': possiamo riconoscere questa come una tendenza dominante nella prima cinquantina di sonetti del *corpus*. Ciononostante, il modo di enunciazione discorsiva anche all'interno dei singoli componimenti non è costante né omogeneo.

Procedo adesso ad analizzare – in linea con quanto proposto da Bachtin – esempi testuali significativi dei SdB, con l'obiettivo di toccare entrambi i poli delle posizioni enunciative che ho appena descritto. Comincio con due di sonetti della tenzone fra Leon Battista Alberti e il Burchiello, in cui l'effetto di convergenza della soggettività dell'autore con l'eroe nel momento

¹⁵⁸ XLVII, 1-5: “Lingue tedesche et occhi di giudei,/un pentolin di ventiduo danari/et Iuppiter in sun un paio d'alari/gridando «Or fussin qui e parenti miei!»./vennon dinanzi a' notturno occhi mei” (Zaccarello 2004, pp. 36-37).

¹⁵⁹ XXVI, 1-5: “Zucche scignute e sguardo di ramarro / e dieci stalle sciolte meno un mazo / tamburoron il cul di Gramolazo / per un mulin che confessava un carro:/ però se tu sentisse del catarro” (*ibidem*).

¹⁶⁰ “Il sonetto costruito secondo uno schema farmaceutico rappresenta una delle forme più caratterizzanti della rimeria di stile burchiellesco: la presenza di sintagmi formulari, una sintassi ripetitiva con larga prevalenza della paratassi, l'ampia libertà di utilizzo dei materiali lessicali più disparati e delle più bizzarre *iuncturae* sono elementi distintivi della tecnica 'alla burchia' che trovano nella struttura della ricetta una sede ideale, in forza dell'ampio orizzonte tematico disponibile” (Zaccarello 2007, p. 45).

¹⁶¹ Giunta 2002, p. 86.

estetico della enunciazione si osserva con più chiarezza, proseguirò poi con un sonetto ‘alla burchia’.

LIII

Messer Baptista Alberti al Burchiello

Burchiello sgangherato e senza remi,
composto insieme di zane sfondate,
non posson più le Muse star celate
po' che per prora sì copioso gemi.

Ingegno svelto da pedali estremi
in cui le rime fioche e svariate
tengon memoria dell'alme beate
a cui parlando di lor palma scemi,

dimmi qual cielo germina o qual clima
corpo che sia omai di vita privo,
sentir sì faccia di suo fauce strida.

I' so un animal che non si stima
a cui grattargli il mento torna vivo:
quando è più morto, e più feroce grida.

Poi mi dirai dove l'aria è sì cruda
che per fatica pel ceffo si suda¹⁶².

LIV

Risposta di B. alle consonanze

Battista perché paia ch'i' non temi,
com'io non fo, le tuo frittelle erbate,
per dignità le mie labbra sudate
rasciugo spesso co' tuo gran proemi.

E benché d'onestà mio pregio scemi,
questo è l'uccel che getta le piumate
e che per l'occhio del cocuzol pate
la dolceza che molti induce a stremi.

Ma reverendo tua soverchia rima
nel dir superbo ch'i' ho tanto a schivo,
mestier non mi fu mai scorta né guida

perché il ciel dalla più degna cima
in me spirò virtù tosto i' fu' vivo,
sotto il cui scudo il mie ingegno si fida,

ché non son di voi altra gente ruda
che senza accidentale andrest'ignuda¹⁶³.

Si può osservare nella fronte nel Sonetto LIII un autore che reagisce esteticamente – poeticamente, visto che la reazione si concretizza in un sonetto – mentre si rivolge all'eroe (Burchiello), che viene descritto metonimicamente per la sua arte, anch' essa poetica: in questo senso anche l'atteggiamento dell'eroe è descritto nel suo carattere estetico: si tratta di una reazione estetica che tematizza la stessa attività estetica. Dalla prospettiva dell'analisi bachtiniana, siamo anche qui davanti ad una 'reazione alla reazione' ma la divergenza fondamentale, nel confronto con i versi di Pushkin, è che gli atteggiamenti tanto dell'autore quanto dell'eroe sono estetico-poietici e risultano assiologicamente diversi dalla poesia di Pushkin.

¹⁶² Zaccarello 2004, pp. 74-75.

¹⁶³ Ivi, pp. 75-76.

Nei versi seguenti il sonetto burchiellesco cambierà percorso dirigendosi dal ritratto poetico dell'eroe alla sua diretta allocuzione, con l'obbiettivo di provocare la sua reazione poetica; la proposta di un indovinello che chiude il sonetto sarà una caratteristica molto importante, perché presupporrà una risposta e dunque la continuazione della tenzone. Su questo genere poetico bisogna però fare un breve *excursus*. Claudio Giunta mette in rilievo la difficoltà metodologica nella considerazione della tenzone come genere poetico ben codificato, una volta osservata la variabilità metrica¹⁶⁴ e tematica della tenzone lo studioso ritiene che:

l'unica cosa che resta costante, l'unico denominatore comune a tutte le tenzoni è la struttura a dialogo: un poeta scrive a un altro poeta ricevendone in cambio, di solito, una risposta. Tale principio non identifica tuttavia un genere letterario bensì un modo del linguaggio e, di riflesso, della letteratura. Ed è appunto sul modo che dovremo concentrare la nostra attenzione¹⁶⁵.

Per la mia analisi è molto importante osservare che questa 'struttura a dialogo' non riguarda solo la forma superficiale del componimento e può essere anche vista dal punto di vista della 'architettura' bachtiniana, la quale dà l'opportunità di avvicinarsi a modi di dialogicità più profondi, come si è visto in precedenza. Si deve osservare che una struttura 'dialogata' è percepibile sia nella tenzone burchiellesca che nella poesia di Pushkin, dove quest'ultima potrebbe essere posta in relazione a una 'poesia di corrispondenza' in senso ampio. Sembrerebbe che il componimento di Pushkin presenti un tasso di plurivocità più alto, dal momento che dentro l'enunciazione dell'autore troviamo la voce assiologicamente diversa dell'eroe e anche quella dell'eroina: tuttavia, bisogna osservare che un alto tasso di plurivocità non implica di per sé un uguale tasso di dialogicità. Osserviamo complessivamente la tenzone e vediamo come il confronto cambia se riconsideriamo i confini dell'enunciazione/atto di parola poetica: infatti, se invece di considerare il sonetto singolarmente consideriamo tutta la tenzone, la prassi discorsiva diventa dialogicamente più complessa. Procedendo in questo modo osserveremo che l'autore del sonetto LIV converte l'autore' del LIII (Battista Alberti) in eroe:

¹⁶⁴ Situazione che per la mia analisi non rappresenta una difficoltà, vista la chiara codificazione della tenzone all'interno del *corpus* burchiellesco.

¹⁶⁵ Giunta 2002, p. 95.

“Battista perché paia ch’i’ non temi,/com’io non fo, le tuo frittelle erbate,/per dignità le mie labbra sudate/rasciugo spesso co’ tuo gran proemi.” e al contempo reagisce alla questione proposta sullo stesso piano assiologico estetico-poietico: “E benché d’onestà mio pregio scemi,/questo è l’uccel che getta le piumate/e che per l’occhio del cocuzol pate/la dolceza che molti induce a stremi”¹⁶⁶. In tal senso la risposta del sonetto LIV alla questione espressa dal sonetto LIII si appropria del discorso e metabolizza il percorso del componimento precedente e perfino delle sue caratteristiche metrico-ritmiche, rispondendo ‘per le rime’, addirittura abbandonando il consueto schema trimetro nella coda¹⁶⁷. Anche se prendessimo in considerazione soltanto questi due sonetti, è chiaro che la profondità dialogica del testo è più complessa: tutti e due gli autori hanno primariamente interiorizzato un tipo di discorso, un sonetto a indovinello, mentre a vicenda passano da ‘autori’ a ‘eroi’ in un discorso poetico misto, che per forza si enuncia a ‘due voci’, nel senso che Alberti e Burchiello agiscono sullo stesso piano assiologico: quello estetico dell’attività sonettistica. Diversamente succede nel sonetto CXXIV *incipit* “La poesia combatte col rasoio”¹⁶⁸, dove le tre voci presenti corrispondono a la

diffusissima [...] tendenza a portare il dialogo dentro il monologo attraverso le figure della prosopopea e della *sermocinatio*, a moltiplicare le voci, gli interlocutori all’interno dei testi medesimi, trasformando così componimenti per loro natura monologici (come di solito è la lirica amorosa) in colloqui fittizi con oggetti o entità astratte personificate¹⁶⁹.

In “La poesia combatte col rasoio” l’unica presenza concreta, anche se addirittura dissimulata, agisce sul piano assiologico dell’autore (in quanto soggetto estetico-poetico) provocando un effetto di plurivocità, che, anche se espresso in una forma dialogata, sostanzialmente tende al monologismo. La situazione discorsiva qui contrasta con

¹⁶⁶ Zaccarello 2004, pp. 75-76.

¹⁶⁷ “Nel caso della tenzone di Burchiello e Leon Battista Alberti [...] si ha una coda distica a rima baciata, fatto normale seppure raro in Burchiello che qui, diversamente da altri casi, riproduce la struttura della proposta albertiana” (Zaccarello 1999, p. 263).

¹⁶⁸ “Celebre sonetto autobiografico, che mette in scena un gustoso apologo che ha per protagonisti, come spessissimo nel B., oggetti inanimati: l’attività poetica e quella di bottega sono burlescamente affiancate come possibili fonti di guadagno” (Zaccarello 2004, p. 178).

¹⁶⁹ Giunta 2002, p. 63.

la struttura discorsiva che possiamo considerare come tipica della tenzone – il rivolgere la parola a un interlocutore e la disponibilità ad assorbire una seconda voce all'interno del proprio testo – la [quale] vediamo affiorare in forme diverse (in forme meno esplicite e totalizzanti) in testi che appartengono, a rigore, a generi poetici ben distinti dalla tenzone¹⁷⁰.

Da questa breve comparazione possiamo avanzare due considerazioni ermeneutiche per il *corpus*:

- 1) il tasso di dialogicità, ossia la concretizzazione di due (o più) presenze definite nel discorso non è regolare nel *corpus*, spesso si verifica in diversi piani assiologici e fondamentalemente non dipende dall'organizzazione discorsiva in una forma dialogata;
- 2) il piano assiologico dell'autore, in quanto soggetto estetico, non dipende dal carattere biografico dell'individuo.

Abbiamo finora parlato dell'autore alludendo al 'poeta' senza mettere in primo piano le sue caratteristiche storiche ma considerandolo, innanzitutto, un soggetto estetico. A questo corrisponderebbe un destinatario che legge il sonetto dalle stesse coordinate poetiche e artistiche e potrebbe reagire esteticamente anche dall'altro estremo dello stesso piano assiologico, ossia con un atteggiamento *poietico*. La tenzone burchiellesca ci propone un modello di autore che accorpa autori e destinatari sull'asse dell'evento estetico e non del vissuto. Sebbene la tenzone facendo parte dei versi di corrispondenza nella poesia medievale potrebbe anche, come commenta Giunta, "assolve[re] a una funzione sociale o latamente culturale, non lirica"¹⁷¹ davanti alla maggioranza dei Sonetti del Burchiello ci troviamo con un autore che richiede un corrispondente (si tratti del lettore-destinatario storicamente individuabile o anche del lettore più contemporaneo) che reagisca sull'asse estetico-artistico e che eventualmente intervenga nel materiale poetico proposto, partecipando con una reazione

¹⁷⁰ Ivi, p. 96.

¹⁷¹ Ivi, p. 87.

all'enunciazione/atto di parola estetica, la quale in termini bachtiniani (seguendo il saggio di Tatiana Buvnova *Voz, sentido y diálogo en Bajtin*) mette al centro il concetto di *Vyskazyvanie*:

La palabra enunciado, que es la unidad mínima del sentido (que puede ser contestada) en la comunicación discursiva, en su versión rusa está ligada al hablar, articular, argumentar; en una palabra, se trata de dar voz a alguien, tanto en su proceso como en su resultado: *Vyskazyvanie*. El enunciado es, pues, la metáfora de la oralidad codificada por escrito, es la unidad mínima de sentido que puede ser contestada en el proceso de la comunicación dialógica¹⁷².

Particolarmente nelle tenzoni dei SdB è manifesta un'enunciazione poetica in forma scritta in cui la 'metafora dell'oralità' è indicativa del fatto che 'l'atto di parola' si realizza nei confini degli atti estetici di due autori. Si costituisce così quello che

è un atto bifronte. [La parola] è in egual misura determinata da due fattori: di chi essa è e per chi essa è. [...] è esattamente il prodotto dell'interrelazione tra parlante ed ascoltatore. [...]. Nella parola io do forma a me stesso in relazione a un altro. [...] La parola è un ponte gettato tra me e un altro. Se da un'estremità poggia su di me, dall'altra poggia sull'interlocutore¹⁷³.

I confini di ogni tenzone dipendono allora dalla compiutezza dell'enunciazione, nella quale i soggetti sul piano assiologico propongono una 'questione' con un atteggiamento poetico-estetico, e questo regolarmente richiede di superare i limiti del sonetto in quanto componimento singolo.

2.2.2 'Potenzialità dell'eroe' e prassi poetica 'alla burchia'

Se ci si confronta adesso con i sonetti 'alla burchia' potrebbe sembrare di trovarsi davanti a una tipologia diametralmente opposta dall'architettonica finora descritta: in essi infatti – e qui siamo nell'altra possibilità delineata da Bachtin – l'autore sembra sparire dall'enunciazione, il discorso sembra annullare la possibilità di una architettonica fra autore e l'eroe e perfino la struttura – sul piano formale – sembra frantumarsi all'interno del singolo sonetto o addirittura all'interno della strofa. Ecco uno degli esempi più rappresentativi:

¹⁷² Buvnova 2006, p. 101.

¹⁷³ Bachtin *apud* Sini 2011a, p. 95. È pertinente insistere qui, come fa la studiosa, sulla sinonimia costante di parola/enunciazione (*slovo/ vyskazyvanie*) nell'argomentazione bachtiniana; per la precisione qui il testo di riferimento è *Il problema del genere del discorso* [1952-53].

II

I' vidi un dì spogliar tutte in farsetto
le noci e rivestir d'altra divisa,
tal che ' fichi scoppiavan delle risa,
ch' i' non ebbi giamai maggior diletto.

Poi fra ora di cena et irsi a letto
vidi cicale e granchi in Val di Pesa,
e molti altri sbanditi dalla 'Ncisa
che fabricavano aria in sun un tetto.
Molti aretini andavano in Buemia
per imparare a favellare ebraico,
nel tempo che l'aceto si vendemia:
l'uno era padovano e l'altro laico,
ma venne lor sì fatta la bestemia
che ne fu presi più di cento al valico;
è però il mosaico
non ci s'impasta più, perché in Mugnone
vi si fa troppo cacio di castrone¹⁷⁴.

Nella quartina iniziale del sonetto 'l'io' che apre il discorso si riferisce non ad un individuo concreto, ma al gesto discorsivo della visione come parodia del discorso profetico-onirico¹⁷⁵ che, in qualche modo, contrappone un certo effetto di coerenza alle bizzarre accumulazioni delle quartine. Parallelamente c'è anche uno sviluppo in chiave oscena che mette assieme l'immagine della prima quartina¹⁷⁶ con la presenza di 'granchi', 'cicale' e sbandati che fabbricano aria su di una valle¹⁷⁷; tutte e due, in quanto visioni immediate sono addirittura scollegate a livello logico e frammentate a livello strofico e non sembrano suggerire la presenza di 'un'eroe', ma soltanto il solito accumulo paradossale presente nella maggioranza dei sonetti

¹⁷⁴ Zaccarello 2004, pp. 4-5.

¹⁷⁵ "La visione: di una delle forme più ossessivamente presenti nell'arte medievale Burchiello è un suo imitatore [...] C'è probabilmente ironia nei confronti degli insulsi sogni allegorici che infestavano da secoli la letteratura, e c'è forse un cenno vagamente blasfemo al capostipite di quella tradizione, l'Apocalissi" (Giunta 2002, p. 333).

¹⁷⁶ Che "allude all'uso (ancor vivo in Toscana) di farcire [con gherigli di noci] i fichi secchi (che aperti, sembrano 'scoppiare dal ridere')" (Zaccarello 2004, p. 5 in nota ai vv.1-4); "Fuor di metafora il passo significa: 'i peni [...] con il prepuzio (*farsetto*: propriamente, giubbotto imbottito, con o senza maniche, che veniva indossato sopra la camicia [...]) abbassato e rivestirsi delle pareti anali o vaginale dell'amante (*rivestir d'altra divisa*)" (Lanza 2010, p. 9 in nota ai vv. 1- 4).

¹⁷⁷ Dove le cicale (genitali femminili) e i granchi (genitali maschili) alludono al coito anche a causa del verbo 'incidere', ovvero 'La Incisa', doppio senso che adopera un toponimo toscano, come anche fa 'Val di Pesa'; nei vv. 7 e 8 sembra chiudersi la fronte con una allusione all'eiaculazione. Cfr. Ivi, pp. 9-10 in nota ai vv. 1-2.

‘alla burchia’. Viene allora da chiedersi a proposito dell’utilità di insistere sull’osservazione dell’‘eroe’ di fronte a questa tipologia testuale. A questo proposito Raffaele Nigro commenta:

Il secondo aspetto di questa poesia [i SdB] è il suo impegno etico, concretizzato attraverso lo scambio onirico di peculiarità tra creature appartenenti a specie diverse, con l’attribuzione di qualità umane alle creature del mondo georgico e bucolico e persino al mondo degli oggetti. Una totale antropomorfizzazione del creato. L’uomo, le sue manie, le sue abitudini, i suoi comportamenti, i suoi difetti, diventano centrali nella fondazione dell’universo, invadono la vita e la sostanza delle cose animate e non, colorano il mondo di una sulfureità che promana da un uomo che non ha più nulla di divino ma che è demoniaco¹⁷⁸.

È quella poetica che rappresenta a mio parere, se non l’eroe, quanto meno la ‘potenzialità di un eroe’¹⁷⁹ nei sonetti ‘alla burchia’. In questi sonetti (in cui la cui bizzarra e frammentaria *imagerie* si concretizza in una fucina antropomorfizzante) l’eroe potenziale può identificarsi con un artigiano che agisce nelle atmosfere quotidiane della Firenze quattrocentesca, dove è possibile che la toponomastica implichi una molteplicità di forme, e provochi ambivalenza e ‘doppio senso’ sulla base del corporeo, mescolandosi infine all’eredità proverbiale. La ‘potenzialità’ di quest’eroe conferisce al poeta non soltanto la possibilità di produrre quella particolare e multiforme *imagerie*, ma anche di mettere in rilievo proprio il momento della confezione, facendo uso di un’ampia rosa di figure retoriche come, ad esempio, nel SdB II, dove con l’utilizzo del lessico al v. 9 (Bue/Buemia/Boemia) si scherza sulla stupidità degli aretini che risultano vittime del “*fare agresto, [il] vendemmiare l’uva acerba (e dunque ‘far la cresta’)*”¹⁸⁰ oppure sullo *Studium* teologico universitario a Padova (v. 10). Per Bachtin “la reazione estetica è reazione ad una reazione, non all’oggetto e al significato in se stessi, ma all’oggetto e al significato per un dato individuo umano [l’eroe], cioè messi in relazione con i valori dell’individuo umano in questione”¹⁸¹. Questa prospettiva in cui si pone in evidenza una

¹⁷⁸ Nigro 2003, p. XIV.

¹⁷⁹ “È possibile un’opera d’arte senza che vi sia espresso un determinato eroe [...] In particolare, le parti dell’opera prive di eroi sono frequenti nelle altre arti [...] In verità il limite tra l’uomo, presupposto della visione, e l’eroe, oggetto della visione estetica, diventa spesso incerto: il punto è che la contemplazione estetica in quanto tale tende a mettere in risalto l’eroe determinato, e, in questo senso, ogni visione estetica ha in sé una tendenza verso l’eroe, la potenzialità di un eroe; in ogni percezione estetica dell’oggetto è come se si celasse una figura umana ben precisa” (Bachtin 2014 (2000 [1920-24]), pp. 207-209).

¹⁸⁰ Zaccarello 2004, p. 5 in nota ai vv. 9-11.

¹⁸¹ Bachtin 2014 (2000 [1920-24]), p. 197.

differenza sui piani assiologici dell'autore e dell'eroe, mi sembra sia valida anche per i sonetti 'alla burchia' nel *corpus*, soprattutto per fare luce su quello che mi sembra una caratteristica fondamentale dei SdB, ossia la rappresentazione in modo esplicito (anche se intermittente) del momento preciso della composizione del sonetto. Si veda ad esempio: LXXVII vv. 12-14 ("Questo scrips'io con un puntal d'aghetto, / e prima il temperai tre ore al muro / ch'io potessi finir questo sonetto."¹⁸²); LXXIV vv.12-14 ("Io gli sguardo di sberfia da un buco, / poi metto a casa quegli attucci in prosa, / e poi in un sonetto gli riduco."¹⁸³); LXXV vv. 1-8 ("«Va' recami la penna e 'l calamaio»; / dice fratelmo «Che sarà? Sonetto? / Or va'vi tu, che mi voglio ire a letto, / ch'io mi lievo a buon'otta e sto al beccai». / I' vo e torno e tempero l'acciaio, / quivi a sedere al fuoco, sol soletto, / e apena son posto in sul deschetto, / che mie madre si lieva dal telaio"¹⁸⁴) e specialmente:

CXIX

Fior di borrana, se vuo' dire in rima
 convienti esser più grasso d'aggettivi,
 di nomi e verbi, con versi corsivi
 salir bello e suave e vago in cima;
 del falso accidental non fare stima,
 che crëa versi crudi, aspri e cattivi,
 ma naturale e facilmente scrivi,
 poi nella fantasia gli specchia e lima.
 La materia, el soggetto e le sententie,
 o Baiardino, povero idiota,
 voglion del caso le circonferentie;
 e tu d'alteza cadi nella mota,
 e poi chi vuol seguir troppe scïentie
 gli mulina il cervel come la ròta.
 Tu hai la zucca vòta:
 in Mugnon frughi e mai cazuole peschi,
 siché se' il primo drieto a' Barbereschi¹⁸⁵.

La coda del già citato sonetto II vv.15-17 ("e però il musaico /non ci s'impasta più, perché in Mugnone /vi si fa troppo cacio di castrone") curiosamente insiste sul tema della stupidità e della

¹⁸² Zaccarello 2004, p. 109.

¹⁸³ Ivi, pp. 104-105.

¹⁸⁴ Ivi, p. 106.

¹⁸⁵ Questo sonetto missivo fa parte della tenzone con Rosello Roselli, inoltre il componimento è "spesso indicato come manifesto poetico del B." (Ivi, p. 168).

beffa con l'allusione al Mugnone¹⁸⁶. Questa coincidenza mi permette di proporre una lettura per la quale i versi del sonetto II possono paragonarsi a 'tessere musive' che 'non impastano' a causa di poca perizia poetica, in tal senso mediante una rianalisi lessicale si alluderebbe a un mal riuscito 'musaico'¹⁸⁷ composto non di forme petrose ma di figure poetiche¹⁸⁸.

L'accumulo caratteristico della forma 'alla burchia' può anche compenetrarsi di 'motti' narrativi più stabili in altri passi del *corpus*: questo è il caso del sonetto XCIV, dove è possibile persino identificare un unico episodio per tutto il componimento in cui "l'accumulazione prende [...] la forma di una 'lista per la spesa', variante del più diffuso schema dell'*enumeratio*; il paradosso qui sta nella sproporzione tra le merci richieste e la pochezza della somma disponibile"¹⁸⁹, laddove rimane in primo piano ancora un atteggiamento estetico-poetico :

XCIV

Va' in mercato, Giorgin, tien qui un grosso:
togli una libbra e mezo di castrone,
dallo spicchio del petto o dall'arnione,
di' a Peccion che non ti dia tropp'osso.
Ispacciati, sta' su, mettiti in dosso,
e fa' di comperare un buon popone:
fiutal, che non sia zucca né mellone,
to'lo dal sacco, che non sia percosso.
Se de' buon non avessino e foresi,
ingegnati averne un da' pollaiuoli,
costi che vuole, ch'e' son bene spesi.
Togli un mazo tra cavoli e fagiuoli,
un mazo, non dir poi «I' non ti intesi»,
e del resto to' fichi castagnuoli,
colti senza picciuoli,
che la balia abbi tolto loro il latte
e painsi azuffati colle gatte¹⁹⁰.

¹⁸⁶ "Il Mugnone, torrentello che confluisce nell'Arno a Firenze, è il fiume degli sciocchi e dei sodomiti (*castrone* è l'ovino castrato), pieno di *ciottoli* (cfr. XII, 17, con probabile riferimento all'elitropia di Calandrino) e di *cazzuole* (cfr. XXVIII, 15-17; CXIX, 15-17); con il consueto gusto del paradosso, i castroni sono detti produrre latte e dunque formaggio" (Ivi, p. 5 in nota ai vv. 16-17).

¹⁸⁷ Lanza 2010 parte da un'interpretazione 'storica' in cui: "il riferimento è agli Ufficiali del Musaico, la magistratura fiorentina preposta all'Opera Moysè e alla cura e conservazione delle opere d'arte, ed in ispecial modo musive [...]. Evidentemente, all'interno della magistratura dovette scoppiare qualche scandalo di natura omosessuale, come confermano le tante allusioni del Burchiello a 'San' Giovanni (vd. CIV 1b 15 e 4 11, CXLI 5 e n.) del Battistero di San Giovanni [...]" (pp. 11-12).

¹⁸⁸ L'allusione al 'musaico' come relativo 'alla musa' è già attestata in Dante, *Convivio* I, VII, 14: "E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia" (Alighieri 2014, p.146). A quest' interpretazione, che vede nella coda di SdB II un'allusione all'attività sonettistica, avevo già accennato in Pérez Medrano 2022, pp. 76-77.

¹⁸⁹ Zaccarello 2004, p. 134 in nota.

¹⁹⁰ Zaccarello 2004, p. 133.

A questo proposito risulta di molto interesse un'altra 'versione' che l'accompagna il sonetto nel Barberiniano Latino 3936 (Vb3): si tratta di una risposta in voce di 'Giorgin', probabilmente composta dal copista e "che riprende [il tema del] l'avarizia e invita 'i padroni' alla liberalità"¹⁹¹. In sostanza si tratta di "un centone rovesciato dell'originale"¹⁹², mediante un rifacimento 'per le rime', nel quale va sottolineato il fatto che il coefficiente d'intervento sia una componente più importante rispetto al contenuto dell'episodio, il quale in qualche modo si inserisce pure tematicamente nella tradizione della poesia comico-realistica.

2.2.3 Dialogicità ed enunciazione testuale nel Quattrocento

A questo punto devo far notare che l'atteggiamento dell'autore della 'risposta di Giorgin' non è in principio diverso da quello adottato nel sonetto CLXXXVII "I' son sì magro che quasi traluco", rifacimento di un precedente componimento del *corpus* angioliere¹⁹³:

Corpus Angiolieri

I' son sì magro che quasi traluco,
de la persona no, ma de l'avere;
ed abbo tanto più a dar che avere,
che m'è rimaso vie men d'un fistuco.

Ed èmmi sì turato ogni mi' buco,
ch'i' ho po' che dar e vie men che tenere:
ben m'è ancora rimas'un podere
che frutta l'anno il valer d'un sambuco!

Corpus Burchiello

I' son sí magro, che quasi traluco
della persona e cosí dell'avere:
che s'io vo per la via, son per cadere,
sí poco è l'esca, di ch'i' mi conduco.

Così ho io turato ogni mie buco,
ch'i' non ho più che dar, né che tenere,
ma ben m'è certo rimaso un podere,
che frutta l'anno un bel fior di sambuco.

¹⁹¹ Ivi, p. 134.

¹⁹² Ecco il componimento che è presentato da Zaccarello 1999, pp. 269-270: "Toi, signior mio, toi il to grosso, / non sperar esser servato de pip[i]one / né di fichi, neanche di Piccone / carne poter haver bona senz'osso. / Come dissi, Piccone, se' tu sì grosso / che cridi esser servito di castrone / e con sì pochi danar avere argnione: / mestier fa che 'l tue spendi più in grosso. / Apri la bocca, signor, fa' bone spese, / non servare ai figlioli: / compra da pollagioli e da forese. / Non dico un mazo ira coli e fasioli, / ma fasane pagoni e ancor pernice: / di cotal cose fa' che ti satoli. / Non cerchar per esser soli: (+) / chi vuol le fiche buone senza lacte / co[n]vengli che senz'avaritia l'agacte".

¹⁹³ "In these lyrics, [Angiolieri] weeps over his economic hardships, describes his hunger and lack of material goods, presents himself as wasting away, and wonders why he should not merely commit suicide to end his suffering. While other comic poets will repeat this thematic (i.e., Pieraccio Tedaldi, Nicolo de' Rossi), no one prior to Angiolieri writes about poverty in comic vernacular literature. Indeed, it appears that Angiolieri introduced this material from the goliardic tradition [...]" (Alfie 1998, p. 6).

Ma non ci ha forza, ch'i so' 'nnamorato;
ché s'i' avesse più òr che non è sale,
per me saria 'n poco temp'assommato.

Or mi paresse almeno pur far male!
Ma com' più struggo, più son avviato
di voler far di nuovo capitale¹⁹⁴.

Ma non mi curo, sí sono aviato,
che s'io avessi in mano il Sangredale,
in picciol'ora si saria fondato.

E d'ogni mio principio arrivo male,
di collo ad ogni amico i' son cascato,
nimico mi diventa ogni uom mortale.

Gli ucce' che batton l'ale,
e gli animali che son sopra la terra,
le bestiê fiere, ognuna mi fa guerra¹⁹⁵.

Non è questo sonetto l'unico esempio del *corpus* burchiellesco in cui è rintracciabile l'affinità a tematiche comico-realistiche, ma a mio parere è quello che ha contribuito di più a considerare anacronisticamente la comparsa di una scuola burlesca fra il Trecento e il Quattrocento in cui l'influsso sarebbe accaduto come una certa dinamica di 'apprendistato'. In tal senso Antonio Lanza nella sua edizione del *corpus* burchiellesco sottolinea le differenze del sonetto burchiellesco rispetto a "quelli dei suoi predecessori senesi¹⁹⁶, con cui [Burchiello] intende entrare in competizione"¹⁹⁷. Non si vuol negare la presenza di stilemi angioliereschi nella poetica burchiellesca, ma piuttosto far notare che forse la presenza di un'imitazione del poeta senese nel *corpus* dei SdB si possa anche spiegare sul versante della compilazione dei componimenti angioliereschi che, nel Quattrocento, fu molto intensa:

Perhaps due to the influence of other comic authors of the fifteenth century, such as Burchiello who also rewrites one of Cecco's sonnets, Angiolieri undergoes a type of vogue during the early Renaissance. Of the thirty-two manuscripts holding Angiolieri's lyrics, the majority, nineteen, are compiled during the Quattrocento¹⁹⁸.

Le coordinate culturali che implicano l'allestimento dei manoscritti nel Quattrocento suggeriscono di non dare per scontato che la 'composizione' della poesia coincida sempre con la sua attestazione e che il legame che unisce i testi in una silloge non rappresenta per forza la

¹⁹⁴ Marti 1956, p. 211.

¹⁹⁵ Zaccarello 2004, pp. 261-262.

¹⁹⁶ Si ricordi che di questo sonetto esiste anche una versione attribuibile a Meo dei Tolomei.

¹⁹⁷ Lanza 2010, p. 550.

¹⁹⁸ Alfie 2001, p. 21.

coincidenza di esperienze ‘vissute’ dai poeti, tanto più se si considerano testimoni che molte volte non sono autografi e nei quali l’intervento del copista non è da trascurarsi:

If indeed we are dealing with variants at all. Further complicating the picture is the prevalence of redactions of prior comic authors by later ones. These represent more than the imitations of Angiolieri as described by Contini, but instead constitute works where the authors borrow verses and even stanzas from their predecessors and rework them into their own distinct compositions. For instance, the Sienese poet, Meo dei Tolomei, a contemporary of Angiolieri, rewrites Cecco’s sonnet “I son si magro che quasi traluco,” retaining only the first two verses and altering the rest to suit his needs. Over a century later, Il Burchiello similarly reworks the same sonnet, this time keeping almost half of Angiolieri’s verses¹⁹⁹.

Da una prospettiva diversa, in linea con la dinamica bachtiniana dell’‘archittonica’ fra l’autore e l’eroe, è possibile superare lo sguardo critico rivolto al modo in cui Burchiello, in quanto individuo storico, “plasma radicalmente la materia alla luce della sua drammatica esperienza biografica: per [chi], insomma, l’indigenza non è un motivo letterario, ma un problema quotidiano”²⁰⁰. Per la mia prospettiva il fatto che l’indigenza sia stato un problema quotidiano acquisisce valore soltanto nella misura in cui rappresenta allo stesso tempo un evento estetico nella composizione del sonetto. In tal senso l’analisi dell’archittonica di queste poesie può rappresentare quell’operazione che permette di accomunare e differenziare criticamente i diversi atteggiamenti estetico-poetici nei diversi autori, rimanendo sempre consapevoli che la realizzazione di ogni sonetto, in quanto atto estetico, deve necessariamente concepirsi come un elemento distaccato (anche se in alcuni casi minimamente) dall’ambito del vissuto. Nota in tal senso Bachtin:

questo compimento [...] è ottenuto da parte dell’autore attraverso uno spostamento dell’evento [...]. Perciò questo eroe-uomo può venire a coincidere con l’autore-uomo, cosa che quasi sempre accade, ma l’eroe dell’opera non può mai coincidere con il suo autore-creatore, altrimenti non avremmo un’opera d’arte²⁰¹.

Il rifacimento burchiellesco del sonetto angiolieresco mostra come – per quanto vicino all’ipotetica esperienza biografica – il discorso stabilisce i suoi limiti argomentativi entro i

¹⁹⁹ Ivi, p. 29.

²⁰⁰ Lanza 2010, p. 550.

²⁰¹ Bachtin 2014 (2000) [1920-24], p. 195.

contorni dell'evento della composizione poetica, il che è percepibile innanzitutto nella forma metrica e nelle variazioni retoriche esistenti fra i due componimenti. È proprio muovendosi analiticamente sull'asse assiologico (poetico-estetico) che si può analizzare la pertinenza dell'esperienza personale (verificabile o meno) all'interno del testo, mostrando così il modo in cui il discorso rappresenta non un'«esperienza reale», ma un'esperienza di rappresentazione poetica in chiave realistica (nel senso del suo collegamento esplicito con la quotidianità). Questa operazione è possibile all'interno della memoria culturale di un genere poetico di sostrato comico, nel quale è necessario mettere in primo piano la presenza e la continuità di *topoi* di tradizione mediolatina²⁰². A questo riguardo Fabian Alfie commenta rispetto sonetto angiolieresco:

In these lyrics, [Angiolieri] weeps over his economic hardships, describes his hunger and lack of material goods, presents himself as wasting away, and wonders why he should not merely commit suicide to end his suffering. While other comic poets will repeat this thematic (i.e., Pieraccio Tedaldi, Nicolo de' Rossi), no one prior to Angiolieri writes about poverty in comic vernacular literature. Indeed, it appears that Angiolieri introduced this material from the goliardic tradition [...]²⁰³.

Riguardo al caso angiolieresco mi interessa evidenziare che la tendenza all'autorappresentazione non implica la necessità di mettere sullo stesso piano una «quotidianità vissuta» e una «quotidianità tematica». Di conseguenza non condivido l'omogeneizzazione delle due esperienze:

Quando [...] il registro basso è adibito all'autorappresentazione del soggetto, allora le miserie della vita quotidiana (la povertà, il sudiciume, il tradimento, ecc.), per quanto trasfigurate e drammatizzate dalla fantasia del poeta, vengono presentate come reali, vissute dall'io empirico, e non c'è niente da ridere. Anche per questo, e non solo per il loro bifrontismo (o polifrontismo), la provincia di Rustico e di Cecco e degli altri minori non è lontana, dopotutto, da quella dei lirici aulici della loro generazione (per esempio Monte Andrea), mentre poco essi hanno a che spartire col «realismo grottesco» bachtiniano²⁰⁴.

²⁰² “Anche Franco Suitner, molto persuasivamente, ha mostrato, per quel che riguarda la poesia satirica del Trecento, come un buon numero di topoi deve essere collegato ai testi goliardici medievali, nonché alla cultura provenzale e a quella iberica. Lo stesso metodo può essere applicato alla poesia burchiellesca, ipotizzando, anche in questo caso, spinte e stimoli più di natura culturale che biografica” (Crimi 2005, p. 59).

²⁰³ Alfie 1998, p. 6.

²⁰⁴ Giunta 2002, p. 324.

Bisogna sottolineare che ogni declinazione di ‘realismo’ nel ‘Rabelais’ viene sempre contestualizzata da Bachtin a seconda del periodo storico-artistico che il sovietico problematizza; durante la sua argomentazione il critico mira a rintracciare storicamente la fortuna di un tipo concreto che è storicamente e esteticamente contraddistinto con l’aggiunta del termine ‘grottesco’, il quale non assume una funzione ‘descrittiva’ ma ‘funzionale’ in quanto cifra di rappresentazione artistica: il carattere ‘grottesco’ quindi non si caratterizza per l’uso di un repertorio semantico o simbolico, ma per il suo modo particolare di rappresentazione. La considerazione bachtiniana del ‘realismo grottesco’ è molto diversa dalle accezioni più tematiche o lessicali che spesso vengono correlate con il termine ‘grottesco’, ad esempio quando si propone che della poesia comico-realistica “si ritraggono gli aspetti creaturali e grotteschi della vita quotidiana”²⁰⁵. Nelle prossime pagine proporremo di osservare la poesia burchiellesca alla luce del ‘grottesco’ dal punto di vista poetologico e non esclusivamente descrittivo.

Resta in questa direzione ancora una precisazione. Diversamente dal Quattrocento, il registro comico-realistico nel Duecento e nel Trecento – commenta Claudio Giunta – è adoperato quasi sempre in funzione di un io-lirico; anche nei casi in cui la poesia è rivolta verso un ‘tu’ (come il caso dei sonetti satirici Rustico di Filippi) poco avrebbe a che fare con l’idea bachtiniana di “gioiosa raffigurazione della realtà: le stesse iperboli che nel carnevalesco servono a esprimere la sovversione delle leggi del mondo e a scatenare l’effetto comico qui non sono altro se non un artificio retorico codificato nel genere del *vituperium*”²⁰⁶.

Per quanto riguarda la ‘gioiosa raffigurazione della realtà’ che avviene giustamente nel territorio degli ‘artifici retorici’ carnevaleschi, noi osserviamo una sovrapposizione concettuale

²⁰⁵ Ivi, p. 321. E anche in altri momenti l’espressione va nella stessa direzione: “Il comico e il grottesco della vita quotidiana” (Ivi, p. 267); “Sappiamo però che esiste un’altra maniera, un altro versante della poesia angiolierasca dove non è più questione di raffinata commistione fra codici ma di una volontaria discesa nel grottesco e nel triviale. S’intende che in quest’ambito non soltanto lo stile ma anche e soprattutto i motivi (il sesso, le liti familiari, la taverna) tradiscono una distanza rispetto allo stilnuovo” (Ivi, p. 292).

²⁰⁶ Ivi, p. 324.

fra le dinamiche del ‘carnevale’ concreto e quella delle rappresentazioni ‘carnevolesche’. Questa sovrapposizione risulta poco produttiva per l’analisi letteraria e a mio parere può essere riformulata mediante contestualizzazione del modo in cui il ‘grottesco’ – in quanto cifra del processo di rappresentazione artistica – si decanta in un’estetica ‘carnevolesca’, e a questo scopo dedicheremo anche le prossime pagine.

2.3 La visione ‘carnevolesca’ e il ‘grottesco’ nei Sonetti del Burchiello

2.3.1 ‘Realismo’ vs estetica della quotidianità

Quando si pensa in modo generale alle diverse tendenze realistiche in letteratura, sembra che un tratto in comune sia la presupposta necessità di un alto ‘tasso di fedeltà’ al reale, il quale attraverso tutto il processo artistico dovrebbe essere cifra in comune fra esperienza, rappresentazione e ricezione artistica; tuttavia, bisogna sottolineare, questi ultimi due ambiti sono assiologicamente e ontologicamente diversi dall’esperienza del vissuto e dalla sfera della ‘quotidianità’ concreta. Nel campo della mediazione fra il codice dell’opera letteraria e il rapporto con la vita concreta di coloro che la scrissero e la lessero

si tratta, naturalmente, di trovare un punto di equilibrio che né porti a leggere i sonetti angioliereschi alla stregua di pagine di diario (che è la semplificazione positivista) né riduca l’intera produzione dei giocosi duecenteschi a un innocuo divertimento (che è la semplificazione idealista)²⁰⁷.

Sembra opportuno individuare le coordinate lungo le quali sarebbe possibile cercare questo equilibrio proprio nell’atto estetico che mette in rapporto scrittori e lettori. Infatti, il genere del discorso letterario, in quanto ‘primo mediatore’, rende possibile le negoziazioni attorno all’atto estetico, ed evidenzia la sua importanza come campione privilegiato dell’analisi:

Siamo oggi più sensibili di quanto non fossero gli storici ottocenteschi alle mediazioni che complicano il rapporto tra letteratura e realtà. Il primo mediatore è rappresentato dalla tradizione del genere, cioè da quel complesso di temi e motivi ricorrenti, di figure retoriche e di stilemi che costituisce la memoria letteraria del poeta burlesco nonché – e questo va tenuto presente quando s’intenda discriminare tra ciò che in questi testi è

²⁰⁷ Ivi, p. 320.

‘verità’ e ciò che invece è ossequio ai luoghi comuni del comico-realistico – il primo ostacolo al rispecchiamento diretto e spregiudicato della realtà²⁰⁸.

Il caso burchiellesco, come abbiamo visto finora, non si caratterizza certo per una tendenza a rappresentare con un alto ‘tasso di fedeltà’ al reale; tuttavia, la allusione alla quotidianità (individuale e sociale nel contesto quattrocentesco) è un segno frequentemente osservabile nella frammentarietà del *corpus*, ed è riscontrabile a diversi livelli e nelle sue diverse manifestazioni: cibo²⁰⁹, strumenti, soggetti, luoghi, testi, proverbi, attività, ecc.:

Gli oggetti di Burchiello, infatti, non sono *la* realtà ma piuttosto i frammenti di una realtà smontata, che il poeta elenca straniandoli dai loro contesti di origine; e i contesti di origine appartengono alla cultura primo quattrocentesca nei suoi svariati livelli, dalla poesia giocosa con i suoi oggetti ‘bassi’, all’elitaria cultura propriamente umanistica con i suoi *auctores* e i suoi oggetti ‘alti’²¹⁰.

In questo senso, riguardo ai termini che compongono la locuzione ‘realismo grottesco’, risulta importante osservare che non si tratta di un concetto che sia utile a inglobare molteplici allusioni artistiche che costruiscano il proprio senso direttamente – e in modo ‘greggio’ – in rapporto al corporeo e allo scatologico e che inoltre presentino un alto ‘tasso di fedeltà’ al reale. Al momento di definire il termine ‘realismo grottesco’ Bachtin osserva la genealogia disseminata di una poetica – che avrebbe raggiunto il suo apice nel Rinascimento – la cui cifra sarebbe la rappresentazione dell’‘ambivalenza’ – con la quale Bachtin fa una diretta analogia alle antiche ‘grottesche’ romane – e le cui concretizzazioni per lo più si osservano nei generi artistici del comico. A questo riguardo Bachtin sostiene che:

L’ignoranza del realismo grottesco impedisce di comprendere correttamente non soltanto il realismo del Rinascimento ma anche un’intera serie di fenomeni basilari degli stadi successivi del realismo. Tutto il campo della letteratura realistica negli ultimi tre secoli del suo sviluppo è letteralmente disseminato di frammenti del realismo grottesco²¹¹.

²⁰⁸ Ivi, p. 321.

²⁰⁹ “[la poesia burchiellesca] si contraddistingue anche nella trattazione del tema del cibo; essa riesce a giungere dove la cultura comica precedente, inclusa quella stessa toscana, non si era spinta. Il cibo è una presenza costante, sotto forma metaforica e non, è l’esaltazione di una vita quotidiana che si riversa nel testo in ogni sua sfumatura” (Crimi 2005, pp. 161-162).

²¹⁰ Rinaldi 1990, pp. 229-230.

²¹¹ Bachtin 1979 (1965), pp. 29-30.

Nel 'realismo grottesco' il nesso più 'fedele' con l'elemento rappresentato è la potenzialità di concretizzarsi in un' molteplicità di forme. Il concetto nasce sotto il segno della dialogicità bachtiniana in quanto implica anche una intrinseca natura dialogica e ambivalente, la cui logica persino si questiona se stessa (il termine ha pure qualche sfumatura ossimorica). Da una parte il termine si rivolge ad individuare una poetica, della quale lo studioso non solo darà le coordinate culturali, ma proporrà con molta più dedizione la etimologia, genesi e fortuna nel contesto europeo; d'altra si rivolge implicitamente e in modo critico al realismo socialista sovietico, includendolo però fra gli eredi di quella lunga tradizione dei realismi letterari. Bachtin mette così in evidenza che ogni manifestazione di 'realismo' – persino quella più unidirezionale – è indefettibilmente ambivalente. Nella sua riflessione Daniel Bowles commenta a proposito della nozione di 'realismo' proposta da Bachtin nel 'Rabelais':

Bakhtin posits an epistemological split between the worlds in which and about which he writes. Ultimately beholden to a nineteenth-century tradition of realism, the oppressive Socialist Realist regime under which Bakhtin writes does not, he implicitly claims, possess the epistemological means for understanding Rabelais²¹².

Tornando alla nostra materia, risulta chiaro che esiste una distanza enorme fra il contesto culturale della prospettiva di Bachtin che concepisce gli 'stadi successivi del realismo' e quella che considera 'realistica' la poesia giocosa nel Duecento e nel Trecento; è chiaro che entrambi usi del termine 'realistico' si rivolgono a due ben diversi modi di tematizzare una rappresentazione estetica di quotidianità alquanto diverse. Di fronte questa situazione ci sembra poco produttivo insistere sul campo dei 'realismi' e riteniamo una migliore opzione sottolineare la condivisa tendenza alle tematiche della quotidianità e concentrarci sul 'grottesco', in quanto è quella la componente del termine a concentrare il valore poetologico della riflessione bachtiniana.

Contrariamente all'anacronismo e la parzialità che implicherebbe considerare comico-realistico il *corpus* burchiellesco, ritengo più conveniente approfondire sulla componente poetologica del

²¹² Bowles 2015, p. 56.

termine con la quale Bachtin descrive la ‘poetica’ di Rabelais, ovvero il ‘grottesco’, il quale mi sembra un termine utile per un approccio analitico del *corpus* burchiellesco. Quindi risulta importate partire dalla prima descrizione del ‘realismo grottesco’ che Bachtin fa nella sua opera. Ancora nelle pagine introduttive Bachtin sottolinea la predominanza del ‘principio materiale e corporeo della vita’ nell’opera di Rabelais e descrive quest’ultimo come la presenza eccessiva e iperbolica delle “immagini del corpo, del mangiare e del bere, dei bisogni naturali, della vita sessuale”²¹³. Questa ricorrenza di immagini, che è caratteristica di quella che Bachtin ritiene un’eredità di una generalissima cultura comica popolare, è ben rintracciabile nel *corpus* burchiellesco: basta un breve percorso dei primi dieci sonetti della vulgata quattrocentesca per trovare, oltre alla costante chiave di lettura oscena dei versi che implica allusioni, più o meno velate, al corpo e alla vita sessuale²¹⁴, anche riferimenti espliciti al mangiare e al bere²¹⁵: “E vidi le lasagne / andare a Prato a vedere il sudario, / e ciascuna portava lo ‘nventario” (X, v. 15-17); “E vidi poi un pagliaio di prosciutti / che cantavan la zolfa alle nocciuole, disson «Voi non sapete porger gli utti».” (IX, v. 12-14); “però nessun ci mangi gelatina, / se non che gli verrà la parlasia.” (VIII, v. 7-8); “Suon di campane in gelatina arrosto, / el diamitro e ‘l centro d’una fava / et una madia cieca che covava / uova di capra ch’eran pien di mosto” (VII, v. 1-4); “Cacio stillato et olio pagonazzo / et un mugnaio che vende brace nera / andorno ier mattina presso a sera” (VI, v. 1-3); “e la più gente ci sarebbe pazza / se non fusse el buon vin che noi beiano.” (V, v. 7-8); “e ‘ tegoli lasagne imbulletate, / piagner vedresti insieme le giuncate” (IV, v. 2-3).

²¹³ Bachtin 1979 (1965), p. 23.

²¹⁴ “Al di là dei significati più o meno criptici riposti nel cibo (la sessualità può essere una frequente chiave di lettura), è certo che l’apparenza del dato gastronomico riveste un suo fascino indiscutibile. L’attacco tradisce uno degli argomenti privilegiati, i cibi sono simboli di una quotidianità e di una realtà tangibili da contrapporsi ad una letteratura troppo vaporosa, che nel primo Quattrocento stava iniziando a impossessarsi del comune gusto letterario” (Crimi 2005, p. 62).

²¹⁵ A questo riguardo si veda anche: “Quasi ogni sonetto del corpus è contraddistinto da un rinvio culinario (la fagocitazione è presente diffusamente in varie forme ed espressioni.) Tale caratteristica deve essere considerata il prodotto sia di un’attenzione verso la quotidianità sia di stimoli culturali provenienti soprattutto dalla cultura trecentesca toscana [...] Una ricerca nel contesto francese antecedente al Burchiello, almeno nelle linee tradizionali, rileva invece come il tema del cibo non fosse trascurato” (Ivi, pp. 59-60).

Non è utile per il mio studio affrontare la polemica – pure spesso non priva di fondamento – riguardante la validità della rete simbolica bachtiniana, innanzitutto per l'impossibilità di chiarire il modo in cui la presenza di una macro-eredità di simboli della cultura comica popolare sia onnipresente nel vasto orizzonte culturale e sociologico medioevale e rinascimentale. Quello che risulta più interessante per il mio studio è che Bachtin, nonostante le sue generalizzazioni, non smetta di considerare il carattere letterario di

[..] quella particolare concezione estetica della vita quotidiana che è caratteristica di questa cultura e che si distacca nettamente dalle concezioni estetiche dei secoli posteriori (a partire del classicismo). Chiameremo tale concezione estetica, in modo del tutto convenzionale, *realismo grottesco*²¹⁶.

Per la mia proposta di ripristinare il termine 'grottesco' nell'accezione bachtiniana e tenendo presente le problematiche terminologiche che comporterebbe mantenere il riferimento al 'realismo' (laddove una formulazione come 'concezione estetica della vita quotidiana' sarebbe forse più funzionale e meno controversa), continuerò ad osservare semplicemente nel 'grottesco' le caratteristiche che a Bachtin interessa mettere in rilievo:

È necessario adesso fare delle precisazioni sulla terminologia che abbiamo scelto. Fermiamoci per prima cosa sul termine 'grottesco'. Rifaremo la storia di questo termine collegandola allo sviluppo sia del grottesco stesso che della sua teoria. Il tipo di *imagerie* grottesca (cioè il metodo di costruzione delle immagini) risale all'antichità [...] è un errore volervi vedere soltanto un 'volgare naturalismo' [...] la fioritura del realismo grottesco è rappresentata dal sistema di immagini della cultura comica popolare del Medioevo, e il suo apice artistico è la letteratura del Rinascimento. È proprio nell'epoca rinascimentale che appare per la prima volta il termine *grottesco*, inizialmente nella accezione ristretta del vocabolo²¹⁷.

2.3.2 Rappresentazione 'grottesca' nel *corpus* burchiellesco

Sebbene il sistema di immagini della cultura popolare sia 'attribuita' al Medioevo (come ambito culturale, sociologico ed estetico di ampissima portata) è importante sottolineare il fatto che l'attenzione bachtiniana è soprattutto rivolta alla dimensione letteraria (in quanto 'apice artistico' di questo 'spirito di epoca') e concretamente al suo 'metodo' di costruzione di tali

²¹⁶ Bachtin 1979 (1965), pp. 23-24.

²¹⁷ Ivi, pp. 37-38.

immagini. Per esemplificare le origini di tale ‘metodo’ Bachtin si riferisce all’ambito italico della fine del XV secolo con l’avvio della pittura ornamentale denominata ‘grottesca’, scoperta in occasione degli scavi sotterranei delle terme di Tito (appunto nelle ‘grotte’). Le caratteristiche di questo tipo di ornamenti vengono descritte dal sovietico in questo modo:

Quali erano le caratteristiche di questi ornamenti? [...] il gioco insolito, fantasioso libero delle forme vegetali, animali e umane, che passavano l’una nell’altra e quasi si trasformavano reciprocamente [...]. Non vi si trovava la staticità abituale della rappresentazione della realtà: il movimento cessa di essere quello delle forme già date – vegetali e animali – in un mondo già dato e stabile, ma si trasforma in un movimento interno all’esistenza stessa e si esprime nella trasmutazione di alcune forme in altre, nell’eterna incompiutezza dell’esistenza. In questo gioco ornamentale si percepisce una straordinaria libertà e leggerezza della fantasia artistica; questa libertà, inoltre, è sentita come *libertà gioiosa quasi ridente*²¹⁸.

Del carattere giocoso nella dinamica di trasmutazioni di forme vegetali a forme umane (o animali) viene sottolineata l’importanza del trapasso da un regno ad un altro al momento della rappresentazione artistica. Questa dinamica, in continuo movimento, rinuncia alla rappresentazione della realtà, la quale viene definita come statica e della quale è sottolineato il carattere giocoso e la possibilità di essere percepita come una ‘libertà gioiosa’ e ‘ridente’. Abbiamo mostrato come la semantica del grottesco (che ruota attorno al corpo, alla sessualità, e ai bisogni naturali e il cibo) è molto presente nel *corpus* burchiellesco, ma risulta altrettanto importante osservare che questa ricorrenza non si riduce ad un elemento tematico, piuttosto essa coincide a pieno titolo con la dinamica appena descritta. Tornando ad alcuni degli esempi dei primi sonetti citati in precedenza, vediamo che il concetto di ‘grottesco’ traspare non solo dalla presenza delle ‘lasagne’ (X, 15-16), ma anche dal fatto che esse si tramutano in umani, ovvero in un gruppo di peregrini che a Prato si dirigono a vedere²¹⁹ una reliquia, oppure che –

²¹⁸ Ivi, pp. 38-39.

²¹⁹ O forse commercianti che vanno a vendere, nel caso si tratti di un errore archetipico come ipotizza Zaccarello: “Tutti i commentatori hanno rilevato l’incongruenza del pellegrinaggio a Prato per vedere una reliquia, la Sindone di Torino, che all’epoca si conservava a Roma in San Pietro, forse equivoco (o burlesca sovrapposizione) con il Sacro Cingolo della Vergine, che effettivamente si venerava a Prato; ma vedere è probabile errore d’archetipo per vendere (facilissima l’omissione del *titulus*): quest’ultimo spiegherebbe il calendario, registro delle entrate e uscite, e proporrebbe una frecciata di gusto sacchettiano al mercato delle reliquie, mentre è ben noto il nesso fra Prato e il mercato tessile nel Medioevo” (Zaccarello 2004, p. 16 in nota).

sempre mediante la parodia visionaria – nel sonetto IX alcuni prosciutti cantino²²⁰ e insegnino la tecnica musicale alle nocciole. L'elemento gastronomico però non diventa sempre oggetto finale della trasmutazione 'grottesca', ma è anche percepibile la sua trasmutazione verso l'altro polo dell'ambivalenza²²¹.

Il carattere paradossale delle trasmutazioni grottesche è un elemento che Bachtin sottolinea citando la definizione di Leonid Pinski, in cui l'analogia fra la logica della rappresentazione pittorica grottesca e la logica discorsiva è esplicita:

Nel grottesco la vita passa attraverso tutti gli stadi, da quelli inferiori, inerti e primitivi, a quelli superiori più mobili e spirituali, in una ghirlanda di forme disparate che testimonia la sua unità. Avvicinando ciò che è lontano, mettendo in relazione ciò che si esclude a vicenda, violando le nozioni abituali, il grottesco in arte è simile al paradosso in logica²²².

Già nel secolo XVI l'analogia fra 'le grottesche' e la poesia burchiellesca risulta di profondo interesse. Nella dedica per il proprio *Commento delle Rime del Burchiello*, Anton Francesco Doni scrive al suo amico e celebre pittore 'Il Tintoretto' una famosa descrizione dello stile di Burchiello:

oltre che lodando il pittore con la poesia è un onorare la poesia con le pitture; quest'opera che io vi mando (per venire alla reale) è un'opera di un pittore di grottesche – stupendo, certo; e altri cervelli che quel del Negligente sono stati a torno alle sue bizzarrie, né mai hanno altro inteso che quello che ora s'è inteso, né credo che si troverà oggi alcuno che sappia dire veramente 'il poeta ha voluto dir così', se non dice in quella maniera che ho detto io²²³.

Carlo Alberto Girotto nota come "la definizione sembra soprattutto riconoscere alle rime 'alla burchia' una fantasia inesausta, rigogliosa alla maniera delle immagini che popolano le grottesche antiche"²²⁴ e ricorda la confidenza che il Doni aveva con il genere pittorico delle 'grottesche', sul quale il fiorentino aveva già discusso del *Disegno giolitino* del 1549,

²²⁰ "cantavan la zolfa: vale semplicemente 'cantare' [...]; il termine è derivato dalle note la, sol e fa, collegato al successivo *porgere gli utti* 'dare il 'la', la nota d'attacco'" (Ivi, p. 15 in nota).

²²¹ "Equivoci e ambivalenze costituiscono i punti fermi di un sistema giocoso, come in SB LV 12-14, dove l'immagine dei pesci rimasti immobili nell'acqua cristallizzata del fiume richiama contemporaneamente la pietanza Pesce in gelatina o Gelatina in pesce" (Crimi 2005, p. 65).

²²² Pinski *apud* Bachtin 1979 (1965), p. 39.

²²³ Anton Francesco Doni *apud* Girotto 2013, (Prel. 3-4) p. 4.

²²⁴ Ivi, pp. LXIV-LXV.

ricordando che “colui che faceva più strane e bizzarre fantasie et variava stranamente, era tenuto eccellente”²²⁵. Girotto segnala come sia molto probabile che il Doni fosse consapevole del valore ‘poetologico’ della “fulminante definizione iniziale” che della poesia burchiellesca diede il Doni nella sua lettera del Tintoretto, nonostante essa non venga più sviluppata nel suo commento; tuttavia, – conclude Girotto – se si prende in considerazione la lunga portata “dell’attacco dell’*Ars poetica* oraziana [...], l’accostamento tra il genere pittorico delle grottesche e le liriche alla burchia, si fa forse meno irragionevole, fino ad assumere anzi un valore strutturante nella confezione del commento doniano”²²⁶.

Nel capitolo quinto del suo studio, prima di esporre più approfonditamente le immagini grottesche del corpo nel testo rabelaisiano, Bachtin sottolinea che sebbene l’esagerazione, l’iperbolicità e la smisuratezza siano i segni più caratteristici dello stile grottesco, questi non ne esauriscono l’essenza:

L’esagerazione (iperbolizzazione) è in effetti uno dei segni più importanti del grottesco (in particolare nel sistema di immagini di Rabelais), non è comunque quello più importante. Tanto più inammissibile è far risalire solo ad esso la sostanza dell’immagine grottesca²²⁷.

La sostanza dell’immagine grottesca allora non è riducibile alle rappresentazioni smisurate ed esagerate (addirittura mostruose) osservabili nelle ‘grottesche’; i corpi e le creature amorfe e ibride che popolano quest’immaginario sono rilevanti nella concezione bachtiniana principalmente per la logica (paradossale e ambivalente) che rende possibile la loro rappresentazione e la loro ambiguità. Dialogica è la dinamica interna di rappresentazione grottesca, perché implica nella sua ontologia un’opposizione discorsiva come cifra della sua natura ibrida, ambivalente e infine polifonica. E questa considerazione risulta anche valida per il *corpus* burchiellesco, gli esseri ‘atipici’ risultano grotteschi non soltanto per ‘quel che sono’

²²⁵ Antoni Francesco Doni *apud* Girotto 2013, pp. LXIV-LXV.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Bachtin 1979 (1965), p. 336.

ma soprattutto per ‘quello che fanno’ e per la logica paradossale che permette la loro ‘doppia natura’ e le loro azioni:

il bestiario burchiellesco è certamente uno tra i più vari della letteratura comica, eppure la sua peculiarità non consiste solamente nella quantità degli esseri che invadono costantemente i versi, ma soprattutto nelle loro attività, certamente insolite, alcune delle quali sono tratteggiate nelle favole esopiche diffuse tra i mercanti. Spesso gli animali sembrano strappati alle loro tradizionali abitudini e sono investiti di ruoli poco attinenti alle loro caratteristiche²²⁸.

Bachtin concepisce l’ambivalenza del grottesco come un segno molto più importante rispetto all’‘esagerazione’, anche se questo aspetto è stato ignorato da altri studiosi del grottesco²²⁹. Il segno distintivo di quest’ambivalenza è che nella costituzione semantica dei piani di senso che la sostengono non si abbandona mai l’interdipendenza dei piani ma neanche la loro contraddizione. Questa è la caratteristica che distingue l’ambivalenza dalla polisemia: un’espressione grottesca allora non ‘smette’ di costruire un significato per costruirne un altro, ma prende forma proprio nell’incrocio nel quale un significato nasce dalla negazione di un altro significato precedente. Questa contrapposizione-negazione dello stile grottesco viene osservata da Bachtin come un principio di base del carnevale e nelle sue origini antiche, costituendo una molteplice varietà di fenomeni culturali, ma anche estetici, che il sovietico accomuna nel ‘carnevalesco’:

Dietro la negazione non c’è il nulla, ma una specie di oggetto opposto, il rovescio dell’oggetto negato, un’inversione carnevalesca. La negazione ricostruisce l’immagine dell’oggetto negato e cambia soprattutto la collocazione spaziale sia dell’oggetto intero che delle sue parti: trasporta tutto l’oggetto all’inferno, ne mette il basso al posto dell’alto, o il didietro al posto del davanti, deforma le proporzioni spaziali dell’oggetto esagerando enormemente uno solo degli elementi a discapito di altri, ecc²³⁰.

Le coordinate topografiche (‘dall’alto al basso’) di Bachtin costituiscono uno dei tratti più controversi nella sua tendenza a una sorta di binarismo simbolico; per quanto riguarda l’analisi propriamente letteraria, la rete delle interpretazioni del testo rabelaisiano nella monografia

²²⁸ Crimi 2005, p. 110.

²²⁹ Come Heinrich Schneegans con la sua *Geschichte der grotesken Satyre*, nella quale utilizzando le parole di Bachtin: “L’autore ignora l’ambivalenza profonda ed essenziale del grottesco e percepisce in esso soltanto un’esagerazione denigrante con fini puramente satirici” (Bachtin 1979 (1965), p. 332).

²³⁰ Ivi, p. 452.

bachtiniana non risultano utili per il caso burchiellesco. Diversamente le osservazioni proposte da Bachtin mentre descrive l'opera rabelaisiana dal punto di vista poetologico in sé risultano molto più utili ad osservare la logica di 'negazione ricostitutiva' propria della rappresentazione 'grottesca', questa logica verrà decantata in una estetica 'carnevolesca', la quale avanza una proposta di reazione estetica, in cui si allude al 'carnevale' non in quanto evento concreto, ma a modo di analogia in una decisa proposta di ordine estetico:

In sostanza questa logica determina la scelta e la destinazione degli oggetti utilizzati durante il carnevale; essi, come dire, sono utilizzati alla rovescia, all'opposto del loro uso abituale: gli utensili domestici diventano armi, le pentole e le posate diventano strumenti musicali; e appaiono spesso anche oggetti manifestamente inutili e fuori uso: secchi sfondati, botti forate, ecc²³¹.

Il 'carnevolesco' a mio parere può essere concepito come una poetica, la quale ha luogo sul piano assiologico della rappresentazione estetica e alla quale si partecipa (anche sul piano della ricezione) in termini di quella 'comprensione rispondente' che fonda la concezione dialogica bachtiniana.

2.3.3 Logica carnevolesca e semantica del carnevale

Arrivati a questo punto è necessaria una differenziazione fra quello che nel *corpus* burchiellesco corrisponde ad una logica di composizione grottesco-carnevolesca e altri passi in cui una semantica attorno al carnevale vero e proprio è esplicitamente presente nel *corpus*. Al riguardo Giuseppe Crimi commenta:

Al di là del riferimento carnevolesco-culinario in senso bachtiniano, esistono alcuni espliciti e puntuali riferimenti al carnevale fiorentino in senso proprio. Compare ad es., il "berlingaccio", con il significato di "frittella preparata durante il carnevale" (SB XV, 12), oppure di ultimo giorno di carnevale (SB CXLIX, 8). il carnevale è chiamato in causa esplicitamente in tre casi: nel primo Cesare non trova il celebre giorno (SB LI, 1-2) [...] (SB XIV, 7-8) [...] (SB LVI, 9-14)²³².

L'argomentazione bachtiniana nel 'Rabelais' non prevede la differenziazione fra il carnevale in sé e le forme di rappresentazione carnevolesca, tra le quali quelle letterarie: il sovietico tende

²³¹ Ivi, p. 453.

²³² Crimi 2005, p. 68.

deliberatamente a riferirsi ad un Carnevale (con la maiuscola) con un atteggiamento globale che riguarda tanto l'ambito estetico quanto quello esistenziale. Tuttavia, per gli scopi analitici del mio lavoro questa differenziazione assiologica è importante –in ogni caso, bisogna sottolineare, con questa differenziazione seguiamo l'esempio della metodologia bachtiniana nella sua analisi della poesia di Pushkin–; risulta di capitale importanza non perdere di vista che il discorso burchiellesco appartiene innanzitutto ad un fenomeno estetico. Bachtin riconosce vari gradi d'influsso del 'Carnevale' oltre i limiti del Medioevo e del Rinascimento, la cui declinazione muta sostanzialmente a seconda dell'epoca e dell'orizzonte culturale in cui quest'influsso ha luogo. In tal senso il sovietico sottolinea che la presenza del Carnevale (nell'accezione più larga del termine):

è stata enorme in tutte le epoche di sviluppo della letteratura ma, nella maggior parte dei casi, essa è stata latente, indiretta, difficilmente percepibile; nel Rinascimento, invece, è stata non solo straordinariamente forte ma anche diretta, immediata e nettamente espressa anche nelle forme esteriori²³³.

Questa riflessione bachtiniana mette in evidenza che una dinamica carnevalesca di rappresentazione artistica può coincidere – come nel Rinascimento – anche con una pratica socioculturale che si cristallizza e attesta in una 'semantica' attorno al Carnevale, per cui quest'ultimo assume la sua espressione anche nelle 'forme esteriori'. In varie parti del *corpus* burchiellesco, come ha messo minuziosamente in rilievo Giuseppe Crimi, è anche osservabile questo fenomeno in cui una semantica esplicita del Carnevale²³⁴ coincide con una poetica carnevalesca. In tal senso risulta a mio parere utile osservare preliminarmente questa coincidenza, facendo una differenziazione fra quello che il è Carnevale 'poetologico' e il Carnevale come elemento culturale e sociologico, e quindi di carattere 'esterno'.

Questa coincidenza nell'analisi di Bachtin ha forse originato un criticato ricorso ad una simbologia, nella quale si risolve una rete 'unitaria' di ambivalenze nelle rappresentazioni

²³³ Bachtin 1979 (1965), pp. 299-300.

²³⁴ "Al di là del riferimento carnevalesco-culinario in senso bachtiniano, esistono alcuni espliciti e puntuali riferimenti al Carnevale fiorentino in senso proprio" (Crimi 2005, pp. 67-70; qui 67).

carnevalesche rabelaisiane. Tuttavia, bisogna anche notare i riferimenti testuali e letterari di Bachtin, da dove lo studioso osserva il movimento “magnificamente oscillante” dell’“altalena del realismo grottesco” (in un ambito culturalmente più ampio) partono da una riflessione ‘poetologica’, laddove questa, sebbene molte volte sia troppo divagante, ritorna all’analisi letteraria. Si pensi alle polisemie che il sovietico osserva nella “splendida sinfonia comica che Rabelais ha creato giocando sui significati ambivalenti e molteplici [ad esempio] della parola ‘trippe’ nei primi capitoli del *Gargantua*”²³⁵, oppure al momento di analizzare il particolare utilizzo che dei nomi propri e della tendenza alla ‘paretimologia’ fa Rabelais. È questo un significativo gruppo di strategie retoriche rispetto alle quali il sovietico sottolinea un carattere ‘elogiativo-ingiurioso’ generalizzato, che si attua sul piano dell’ambivalenza più che della mera contrapposizione:

L’ambivalenza autentica è propria soltanto di quei nomignoli elogiativo-ingiuriosi le cui ragioni si trovano nel terreno della lingua nazionale e dell’*imagerie* popolare ad essi legata. Tutti i nomi in Rabelais sono, con un procedimento o un altro, percepiti come *nomignoli o soprannomi elogiativo-ingiuriosi* [...] Gli altri nomi propri – a parte i personaggi – manifestano la stessa tendenza a un’interpretazione elogiativo-ingiuriosa ambivalente. Abbiamo visto che una serie di nomi di geografici aveva un senso topografico-corporeo, come, per esempio, *Trou de Gibraltar*, *Bondes de Hercule*, ecc. In alcuni altri casi Rabelais ricorre a un’etimologizzazione artificiale, di tipo comico come, ad esempio, nella spiegazione dell’origine dei nomi *Paris* e *Beauce*. In questi due casi si ritrovano certamente delle sfumature particolari, ma la linea fondamentale di interpretazione dei nomi e la loro trasformazione in nomignoli elogiativo-ingiuriosi rimane immutata²³⁶.

Per quanto riguarda il caso burchiellesco più interessante della funzione ‘elogiativo-ingiuriosa’ risulta l’osservazione dell’uso dei nomi propri attraverso l’ambivalenza grottesca bachtiniana. Il famoso *incipit* del sonetto I della vulgata quattrocentesca “El despota di Quinto è ‘1 gran soldano” mostra come (anche escludendo il possibile riferimento concreto a Cosimo dei Medici²³⁷), nell’operazione di assegnare ad un ‘Dispota’ una zona così ristretta di dominio (Quinto). Inoltre la presenza di ‘trentasette schiere di pollastri’ per completare il soggetto

²³⁵ Bachtin 1979 (1965), p. 178.

²³⁶ Ivi, p. 508.

²³⁷ Cfr. Zaccarello 2004, p.3 e in nota.

plurale della quartina crea un paradosso che ‘nega’ l’investitura dei primi due nominati. E poi più avanti a Davide, il salmista, viene attribuita equivocamente l’*auctoritas* delle *Istitutiones gramaticae*, presentando un altro modo di irridere l’investitura dell’*auctoritas* con un riferimento apertamente equivoco:

I
El dispota di Quinto e ‘l gran Soldano
e trentasette schiere di pollastri
fanno coniar molti fiorin novastri
come scrive el psalmista nel Prisciano;
[...] ²³⁸.

Riguardo alla toponomastica fiorentina, molto presente nel *corpus*, è plausibile un’interpretazione oscena (come ad esempio ‘Valembrosa’, oppure nel sonetto II, vv. 6-7 ‘Val di Pesa’ e ‘‘Ncisa’²³⁹) e infine i nomi propri assumono funzioni ambigue come Toiano (I, v. 12) che in quanto personificazione della torre di Toiano diventa nome parlante.

[...]
e dicesi nel borgo a san Friano
ch’egli è venuto al porto de’ Pilastr
una galea carica d’impiastri
per guarir del catarro Monte Albano.
9 Mille franciosi assai bene incaciati,
andando a Valembrosa pe’ cappegli
furon tenuti tutti isvemorati;
12 Toian gli vide e disse «Végli, végli!
E’ non son dessi, el bagno gl’ha scambiati,
o e’ gli à barattati in albergeli».
[...] ²⁴⁰.

In tutte queste ambiguità, messe in moto a partire dai nomi, non necessariamente è da osservare quel movimento dell’ingiuria-elogio così accentuata da Bachtin: a mio parere, in questi casi non si tratta soltanto di una riduzione e irrisione dei nomi in sé (anche se non è una possibilità

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ SdB II, vv. 5-8: “Poi fra ora di cena et irsi a letto / vidi cicale e granchi in Val di Pesa, /e molti altri sbanditi dalla ‘Ncisa / che fabricavano aria in sun un tetto”; laddove “la contrapposizione a *granchi*, termine che ha un tr[aslato] vernacolare ‘membro’ (cfr. XXXVII, 5 e nota), potrebbe far propendere per un significato ‘vulve’, tuttora diffuso; la Val di Pesa è in Chianti, a sud-ovest di Firenze 7 *sbanditi*: esiliati, scacciati; ‘Ncisa (nel Valdarno, presso Arezzo) è qui nome parlante per ‘incisione’, allusivo ai genitali femminili” (Zaccarello, 2004, p. 4 e 5 in nota).

²⁴⁰ Qui i versi finali del sonetto vv. 15-17 “Allora e fegategli /gridaron tutti quanti ‘Cera, cera!’, /e l’aringhe s’armoron di panziera.” (Ivi, p.3).

da escludere in altri sonetti del *corpus*, come si è osservato ad esempio per “Buemia/località degli stolti” in II, v. 9²⁴¹). Quello che voglio sottolineare è che il capovolgimento (paragonabile con il gioco dell’alto e il basso o la ingiuria/elogia) è volto a irridere non i nomi ma la loro logica di uso in un contesto convenzionale, enunciandoli alla rovescia, all’ ‘opposto del loro uso abituale’. In questo senso, e in un’analisi più ampia e dettagliata, Giuseppe Crimi circoscrive questa stessa tendenza nelle diversissime declinazioni degli *adynata* nel *corpus* burchiellesco:

Nell’antichità l’*adynaton* era impiegato soprattutto con fini morali, in più rari casi nella poesia comica, mentre nel caso della poesia burchiellesca il tema, incrociandosi con la cultura giullaresca soprattutto di stampo carnevalesco, dove il ribaltamento dei ruoli tradizionali diveniva l’elemento portante, assume la caratteristica essenzialmente comica. Alcune immagini del *mundus inversus* richiamano elementi proverbiali e fiabeschi²⁴².

Sebbene gli esempi di questo ‘mondo alla rovescia’ molte volte in Bachtin finiscano per essere estrapolati dagli usi e costumi di un orizzonte culturale e per definire le caratteristiche di una civiltà, è necessario ricordare che per quanto polemiche siano le conclusioni bachtiniane, queste prendono spunto da un passo letterario concreto in cui è verificabile un capovolgimento retorico. In questo senso Giuseppe Crimi commenta a proposito degli *adynata*:

Non occorre legger[li] come espressioni di un’esigenza, sostenuta da presupposti ideologici, di capovolgimento dei valori, delle funzioni abituali e stabilite, quanto piuttosto come la spia di un uso letterario, il segno di continuità con una stessa tradizione (non necessariamente comica), ma esasperata, parodiata fino all’effetto della totale confusione, trasformate in immagini comiche²⁴³.

Tornando alla presenza del cibo nel *corpus* burchiellesco, Crimi nota che già dal Duecento esistono testimonianze che mettono in rapporto il cibo e il Carnevale, e che questa coincidenza entrerà pian piano nella letteratura realistica e giocosa dal Trecento fino alla prima metà del Quattrocento. Riguardo ai Sonetti del Burchiello molto opportunamente Crimi ricorda che:

²⁴¹“Buemia è nome parlante rianalizzato su ‘bue’, analogo a LXXXI” (Ivi, p. 5 in nota).

²⁴² Crimi 2005, p. 88.

²⁴³ Ivi, pp. 161-162.

Quasi ogni sonetto del *corpus* è contraddistinto da un rinvio culinario (la fagocitazione è presente diffusamente in varie forme ed espressioni.) Tale caratteristica deve essere considerata il prodotto sia di un'attenzione verso la quotidianità sia di stimoli culturali provenienti soprattutto dalla cultura trecentesca toscana²⁴⁴.

La mia prospettiva è quella di osservare (in modo non esclusivo) il rapporto del cibo con la quotidianità quattrocentesca, prima della relazione con il Carnevale vero e proprio. Innanzitutto perché altri elementi della quotidianità quattrocentesca (proverbi, onomastica, ecc.) presenti nei sonetti creano nessi con le rappresentazioni del cibo, senza che questi risultino per forza mediati dal Carnevale in quanto festività concreta. In questo senso ancora Crimi commenta:

L'insistenza sulla gola e il ricorso continuo al dato alimentare, chiamato in causa concretamente e in senso metaforico, permettono di entrare in pieno nella cultura carnevalesca che fa del cibo, del vino e più in generale della gola, i suoi stendardi principali; si può parlare, però, di senso carnevalesco nel Burchiello fondamentale come abbondanza culinaria, e non come sovvertimento delle regole o ribaltamento dei valori, elementi tipici delle feste dei folli²⁴⁵.

Una volta che, dalla prospettiva bachtiniana, si è proposta la differenziazione fra quello che spetta alle rappresentazioni del Carnevale e quello che corrisponde a una dinamica carnevalesca-grottesca, mi permetto di riprendere la proposta di Crimi aggiungendo qualche precisazione. Credo infatti che sia possibile parlare di una dinamica carnevalesca nel Burchiello simultanea alla presenza di un'abbondanza culinaria', che funzioni proprio 'come sovvertimento delle regole o ribaltamento dei valori', ma sempre di ordine estetico e dunque nell'ambito di una prassi poetica.

²⁴⁴ Ivi, p. 60.

²⁴⁵ Ivi, pp. 59-60.

3. Dialogicità e la questione dell'Autore

Nel precedente capitolo ho affrontato la costruzione dialogica del discorso poetico burchiellesco: sono partito dall'analisi della tenzone di Burchiello con Leon Battista Alberti per arrivare ad altri passi del *corpus* in cui la presenza autoriale passa da un disegno più nitido nella tenzone a un modo più evanescente. Attraverso la concezione dell'architettura bachtiniana la mia proposta è stata quella di osservare come per la costruzione del discorso burchiellesco il poeta manovri in un campo di possibilità discorsive che, in minor o maggior grado, si concretizzano nel rapporto con l'eroe. In questa concretizzazione l'eroe si manifesta sia come una soggettività individuabile sia come 'potenzialità dell'eroe', la quale può risultare più o meno oggettivizzata, ma rimane sempre nell'ambito di un'enunciazione 'antropomorfica' e – nel caso dei sonetti 'alla burchia' – costruisce il caratteristico discorso paradossale all'interno di un mondo di azioni umane. Tuttavia, negli esempi finora presentati, le coordinate di costruzione del discorso dove l'autore manovra non sono sempre le stesse e questa situazione suggerisce la necessità di approfondire i diversi modi in cui l'autorialità si realizza nel *corpus*. Sebbene nel percorso di analisi dell'architettura burchiellesca l'argomentazione si sia rivolta fondamentalmente alla sfera della creazione, ovvero la dimensione 'poietica' dell'autore, nel primo capitolo ho già avanzato una prospettiva complementare a quella della 'percezione' dove ho proposto la differenziazione fra 'identità poetica' e 'personaggio poetico', presenze con le quali si ha a che fare al momento di confrontarsi con il *corpus* quattrocentesco.

Fra le due prospettive che ho adottato la questione dell'autore è il crocevia che accomuna problematiche di grande importanza nel testo burchiellesco e delle quali mi occuperò nelle prossime pagine. Risulta evidente che il Burchiello-Autore che abbiamo finora descritto si definisce fondamentalmente per il suo atteggiamento 'artistico-poietico' e non necessariamente per la vicenda biografica dell'individuo storico, lo stile poetico del Burchiello s'instaura quindi come centro della *vulgata*, in cui il poeta essendo il 'proprietario' della componente

maggioritaria²⁴⁶ del *corpus* ha fissato le condizioni per la creazione di un'identità testuale – composta e complessa –, nella quale la sua presenza non è esclusiva.

3.1 Burchiello 'fuor dei confini' dei versi

Nella mia prospettiva che antepone l'identità del genere dei Sonetti del Burchiello all'identità biografica di Domenico di Giovanni non c'è però interesse alcuno in 'anonimizzare' il poeta che fonda il *corpus*, ma neanche possiamo escludere le altre presenze autoriali in esso. Se "ogni testo ha un soggetto [qualcuno che enuncia], un autore (il parlante, lo scrivente)"²⁴⁷ risulta importante problematizzare le diverse concretizzazioni di questa autorialità, "i possibili aspetti, tipi e forme di paternità"²⁴⁸ mettendole in rapporto con le diverse 'funzioni-autore'²⁴⁹, che, contestualizzate correttamente nell'orizzonte del Quattrocento fiorentino, possono offrire prospettive ermeneutiche valide per una comprensione più completa del fenomeno dei Sonetti del Burchiello.

Non è la prima volta in cui si sottolinea che, nell'analisi letteraria dei testi premoderni, risulta di capitale importanza la considerazione di prospettive e strumenti metodologici adatti al contesto dell'opera da analizzare: questa premessa deve essere in ogni caso anche accompagnata da uno sguardo attento da parte del ricercatore contemporaneo, che inevitabilmente osserverà il fenomeno letterario premoderno con un tasso di diffrazione storico-culturale. In questo senso la discussione avviata nella seconda metà del ventesimo secolo attorno al ruolo dell'autore e alla sua presunta 'scomparsa' sarà pertinente fin quando mostri

²⁴⁶ Risulta opportuno ricordare il prestito dal linguaggio dell'economia utilizzato da Zaccarello commentando il modo in cui "Burchiello vi comparirà dunque come un caposcuola, un riferimento costante nei vari generi esperiti, e certo l'azionista di maggioranza del *corpus*, che include però testi di corrispondenti, dichiaratamente altrui, ho già riconosciuti all'origine come di anonimi imitatori" (Zaccarello 2000, *Premessa*, p. 3).

²⁴⁷ Bachtin 1977 (1976), p. 198.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ "La funzione-autore è quindi caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società" (Foucault 2021, p. 13).

l'ampiezza necessaria per coinvolgere un fenomeno poetico come quello osservabile nei SdB²⁵⁰.

Nella concezione bachtiniana il vincolo dell'autore con il testo letterario (l'opera) è indissolubile, il percorso di concretizzazione materiale che assume un testo fino alla sua collocazione nell'ambito sociale testimonia un'ampia diversità di forme di questo vincolo, la cui descrizione risulta ovviamente complessa e non priva di contraddizioni:

Il problema dell'autore, che occupa uno spazio tanto centrale nella narratologia contemporanea, ha costantemente attirato l'attenzione di Bachtin, che ha proposto soluzioni diverse o perfino contraddittorie. Nella geniale definizione del romanzo polifonico, che ha aperto una prospettiva del tutto nuova nell'analisi dell'opera dostoevskiana, la voce dell'autore è infatti presentata, con argomentazione poco convincente, come una voce tra le altre, pari a quella dei personaggi; quasi che l'autore – per quanto non più onnisciente né prevaricatore – non restasse pur sempre il creatore dei personaggi e delle situazioni in cui risuonano le loro molteplici voci²⁵¹.

La riflessione di Rossana Platone ci porta a una considerazione importante e fondamentale che è quella della collocazione dell'autore di fronte all'enunciazione della sua opera, si tratta di una questione che è stata affrontata in una delle riflessioni più mature dello studioso sovietico²⁵²:

È necessario soffermarsi ancora brevemente sull'autore-creatore dell'opera e sulla sua attività. L'autore lo troviamo *fuori* dell'opera in quanto uomo che vive la sua vita biografica, ma lo incontriamo in quanto creatore anche nell'opera, *fuori*, però dei cronotopi raffigurati, come sulla loro tangente. Lo incontriamo (cioè incontriamo la sua attività) prima di tutto nella composizione dell'opera²⁵³.

A questo bisogna aggiungere che la 'voce' dell'autore, che Bachtin colloca allo stesso livello degli altri personaggi, è una presenza rifratta e non corrisponde al momento estetico-*poietico*. Quest'ultimo, infatti appartiene all'ambito assiologico specifico della creazione poetica, dove, oltre alla 'voce' dell'autore, agisce in modo onnipresente la sua coscienza, enunciando il complesso delle presenze del discorso letterario. Questa condizione è stata uno dei principali

²⁵⁰ “Tutte queste operazioni variano secondo le epoche, e i tipi di discorso. Non si costruisce un ‘autore filosofico’ come un ‘poeta’; e non si costruiva l'autore di un'opera romanzesca del XVIII secolo allo stesso modo di come si fa oggi. Tuttavia, si può ritrovare attraverso il tempo una certa invariante nelle regole di costruzione dell'autore” (Ivi, p. 15).

²⁵¹ Platone 2001, p. XVI.

²⁵² Parlo di un'argomentazione matura visto che Bachtin scrisse le *Osservazioni conclusive* di questo saggio (*Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*) nel 1973: si tratta della ripresa di una stesura iniziata circa 36 anni prima, nella seconda metà degli anni 30. Cfr. Bachtin 2001c (1975 [1937-38]), p. 405.

²⁵³ Ivi, pp. 401-402.

assi dell'argomentazione in *L'autore e l'eroe* e per quanto riguarda il *corpus* burchiellesco la differenziazione è valida e centrale come considerazione metodologica, come si osserverà.

L'assenza di tracce documentarie che aiutassero a definire il profilo biografico di Domenico di Giovanni detto il Burchiello fu una costante che comportò l'estrapolazione di 'dati' tratti sia dal *corpus* di poesie che dal corredo paratestuale dei diversi testimoni nella tradizione. Questa situazione ha dato libero sfogo alla fantasia dei lettori e dei compilatori per creare una strategia che aiutasse a definire un profilo biografico, il quale risultasse ugualmente utile per poter sormontare la difficoltà esegetica principalmente dei sonetti 'alla burchia'. Sembra che con questa operazione si cercasse di dare una singola 'soluzione' a due enigmi di natura diversa: il problema della biografia dell'autore e quello dell'interpretazione dei sonetti 'oscuri'²⁵⁴.

Anche se dalla prospettiva moderna, l'approccio di Foucault risulta interessante a questo proposito per sottolineare la naturale tendenza a dare un'identità di autore al testo letterario per poter accedere al suo senso, laddove si riscontra in generale l' 'insopportabilità' dell'anonimato letterario (sopportata solo in qualità di enigma). A questo proposito Carla Benedetti commenta:

oggi a ogni testo di poesia o di invenzione si domanderà da dove viene, chi l'ha scritto, in quale data, in quali circostanze, o a partire da quale oggetto. E se in seguito a un incidente o a una volontà esplicita dell'autore esso ci perviene anonimo, il gioco consisterà subito nel ritrovare l'autore²⁵⁵.

Attraverso la storia e la fortuna burchiellesca tantissimi lettori si sono concentrati in questo 'gioco', e con diversi livelli di serietà nell'affrontare l'impresa; si considerino ad esempio, i commenti di Anton Francesco Doni o Giovannantonio Papini che risultano sintomatici degli approcci dei commentatori: la necessità di un commento più 'erudito' per il secondo e più ludico per il primo. In entrambi i casi le loro ipotesi interpretative si svolgono sempre all'ombra della scarsità delle notizie biografiche, che spinsero a identificare il profilo di Burchiello, il quale:

²⁵⁴ "Fino alla metà del XIX secolo, infatti, su di lui si fantasticò un po' di tutto, complice la natura stessa del poeta, che fece dell'enigma, della fantasia e dell'oscurità i punti di forza della sua produzione" (Crimi 2006, p. 89).

²⁵⁵ Benedetti 1999, p. 79.

Divenne al contempo una sfocata, sfuggente ed affascinante entità biografica, un personaggio che si diffranse in altri molteplici personaggi, tanti quanti erano i di lui sonetti e quelli apocrifi: fu così reinventato, riletto, riscritto, esorcizzato, accettato come caposcuola, esaltato, osannato, reso protagonista di vicende immaginarie²⁵⁶.

Uno studio biografico più preciso venne svolto dalla critica letteraria ottocentesca ed è segnato dall'emblematico articolo *Documento senese del Burchiello* di Fortunato Donati del 1876, mentre nel corso del Novecento l'approfondimento non va molto oltre il saggio di Vittorio Rossi del 1900 *Un sonetto e la famiglia del Burchiello*. Gli studi sul tema, poi, sono praticamente fermi fino alla fine del secolo con le ricerche di Luca Boschetto²⁵⁷, nel contesto del primo convegno burchiellesco del 1999.

La vicenda biografica del Burchiello può essere descritta seguendo tre tappe: la prima corrisponde a Firenze, la seconda a Siena e la terza a Roma, dove risiedette fino alla morte; ma della prima si conservano meno tracce documentarie. Ciononostante, sulla base delle ricerche più recenti, il profilo biografico che è oggi a disposizione, a mio avviso, è sufficiente per problematizzare e analizzare la questione dell'autore, osservando la collocazione che Burchiello assunse riguardo all'attività poetica nel contesto di uno dei periodi più documentati della sua vita: il soggiorno a Siena, e più puntualmente il periodo della sua prigionia. Di questa si conoscono le motivazioni da un documento dell'Archivio di Stato (pubblicato nel sopramenzionato saggio di Donati):

Si tratta della petizione che, inoltrata dal barbiere al Consiglio della Campana e trascritta all'atto del pagamento della gabella prevista, il 4 dicembre 1439, doveva propiziare la scarcerazione. Il documento [...] non è autografo, quello che ci resta è la copia trattata dai gabellieri [...]. Il Burchiello era dunque finito in carcere in quanto insolvente nei confronti di ben tre sanzioni pecuniarie [...] le condanne si riferiscono a fatti piuttosto lievi: una querela per ingiurie da parte di Chele barbiere senese, per conto suo e del figlio Valentino; una denuncia per maltrattamenti da parte di un ragazzino di nome Cristofano, orfanello dello Spedale della Vergine Maria; il furto di «due cuffie da donna tristissime», sottratte – secondo l'accusa – nottetempo dal Burchiello che si era introdotto nella casa del Giovanni Tedesco latore della denuncia, trovate invece – secondo il barbiere – «andando per l'acqua a la Fonte Nuova». Occorre ribadire che le

²⁵⁶ Crimi 2006, pp. 89-90.

²⁵⁷ “Di [Burchiello], che pure è vissuto in un contesto storico e sociale che ha lasciato grande abbondanza di materiale archivistico, abbiamo una conoscenza storico-biografica piuttosto limitata, e sorprende che le ricerche avviate a fine Ottocento da Fortunato Donati e Vittorio Rossi siano state riprese solo in tempi recentissimi da Luca Boschetto, e già con importanti nuove acquisizioni” (Zaccarello 2004, p. V).

informazioni che abbiamo, tratte dalla petizione del Burchiello, rappresentano la versione di quest'ultimo, che potrebbe avere minimizzato l'accaduto²⁵⁸.

Zaccarello ha identificato due gruppi di sonetti riconducibili a moduli diversi del *corpus* che a diversi livelli (e – come vedremo – con diverse implicazioni) prendono 'spunto' dal periodo di prigionia senese. Il primo modulo si costituisce dalla sequenza LXXVI-LXXVIII

solidale in un buon numero di testimoni e univocamente assegnata dalle rubriche a un contesto di cattività [e che presenta come primo sonetto] una *lamentatio* tipica dei generi comico-realistici, ove molti elementi sono mutuati da testi che, con analogo gusto per l'iperbole grottesca, passano in rassegna i disagi del 'malo albergo'²⁵⁹.

Fondamentalmente lo sviluppo del sonetto è segnato da una fronte che esprime le privazioni e i malesseri subite dal prigioniero, di seguito nella sirma il lamento per l'impossibilità di tornare a casa (come invece fa una colomba che gli faceva compagnia nella cella) si risolve con una maledizione contro l'uccello nella coda della poesia, che esprime una sintesi di fame e ira: “«S'io avessi una fromba, /– diss'io – lasconaccia vadinera, / i' ti farei col cavolo istasera»”²⁶⁰. Ancora, nel sonetto LXXVII si osserva una richiesta ad un amico per far arrivare di nascosto una penna al prigioniero: “Ficcami una pennuccia in un baccello, / et èmpimi d'inchostro un fiaschettino: / mandamel col mangiar, che paia vino, / ch'io ho pien già di fantasia il cervello”²⁶¹. L'ultimo sonetto di questo trittico si relaziona al primo, mediante “il gusto per l'osservazione della realtà e la scrittura aneddotica [che] collega LXXVI a LXXVIII, dedicato interamente a una zuffa fra un gatto e un nibbio che voleva farne preda”²⁶².

3.1.1 La 'fantasia' burchiellesca e il cronotopo della prigionia

Negli esempi precedenti è osservabile il trapasso dell'esperienza del carcere verso la concretizzazione di un'esperienza propriamente estetica, in cui la prigionia si presenta come un cronotopo letterario. Stefania Sini introduce così la seguente definizione del cronotopo bachtiniano:

²⁵⁸ Zaccarello 2007, pp. 123-124.

²⁵⁹ Ivi, p. 117.

²⁶⁰ Zaccarello 2004, p. 105.

²⁶¹ Ivi, p. 10 (vv. 1-4).

²⁶² Zaccarello 2007, p. 117.

Il ‘cronotopo’ (letteralmente ‘spazio-tempo’) è una nozione che Michail Michailovic attinge dalla teoria della relatività di Einstein [...]. Ora Bachtin proietta il concetto sulla storia letteraria, andando a studiare come la letteratura abbia elaborato da una prospettiva artistica i rapporti reciproci tra spazio e tempo e [abbia] tradotto in rappresentazioni concrete tale interconnessione che di per sé risulta inscindibile [...]. Queste rappresentazioni concrete, concernenti insieme la forma e il contenuto, hanno secondo lo studioso essenziale significato di genere, poiché «il genere letterario e la sua varietà sono determinati proprio dal cronotopo con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo. Il cronotopo come categoria della forma e del contenuto determina (in notevole misura) anche l’immagine dell’uomo nella letteratura, la quale è sempre essenzialmente cronotopica»²⁶³.

Nell’importante studio *Chronotopik und Ideologie im Epos* il concetto bachtiniano del ‘cronotopo’ viene approfondito da Huss/König/Winkler anche alla luce di contributi di altri importanti teorici come Juri Lotman. Gli autori della monografia (che problematizza principalmente la configurazione dello spazio e del tempo nell’epica e i relativi conflitti ideologici) propongono un’utile sintesi della pluralità di funzioni che il cronotopo bachtiniano esercita a diversi livelli del fenomeno letterario: “Bachtin siedelt nicht nur unterschiedlich umfangreiche Chronotopoi auf diversen Niveaus des Erzähltextes an, er schreibt dem Chronotopos auch eine Mehrzahl von Verwendungsweisen zu”²⁶⁴. Queste varietà di modi di applicazione – e a diversi livelli del testo – implica che l’unità inscindibile di spazio e di tempo risulta rilevante anche dal punto di vista poetologico; il cronotopo allora comprende soltanto il tempo della narrazione, ma anche la costruzione dello spazio diegetico in cui il discorso della narrazione si svolge: dai macrocosmi dell’Iliade al microcosmo di un sonetto di prigionia, il cronotopo fa possibile osservare la complessità della configurazione di un discorso letterario, il quale può presentarsi sia come in un testo decisamente narrativo, ma anche come uno prevalentemente lirico.

Fra le sei categorie elencate da Huss/König/Winkler mi interessa soffermarmi innanzitutto su quella incentrata nel genere letterario. Gli autori sostengono che “Chronotopoi können zwar transgenerisch wirksam sein, doch ihre jeweils spezifische Gestaltung liefert eine

²⁶³ Sini 2011a, pp. 123-4. La fonte del passo bachtiniano è *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*. Cfr. Bachtin 2001c (1975 [1937-38]), p. 302.

²⁶⁴ Huss/König/Winkler 2016, p.18.

grundsätzliche Basis für die Gruppierung von Texten zu Gattungen (die nicht mit den traditionellen Gattungen der Literaturgeschichte identisch sind oder sein müssen)²⁶⁵; da quella prospettiva è anche conveniente sottolineare, che nel caso ‘burchiellesco’ il cronotopo della prigionia si svolge in un ben codificato genere: il sonetto caudato, nel quale anche si sviluppano motivi della tradizione poetica comico-realistica²⁶⁶, specie quello del malo albergo. Nel ‘cronotopo’ la memoria culturale della tradizione letteraria diventa anche cifra di una estetica di produzione e ricezione dell’opera: “Sowohl Autor als auch Leser produzieren bzw. rezipieren chronotopisch strukturierte Texte aus der Warte ihrer raumzeitlichen Wahrnehmung der eigener Lebenswelt. Somit ergibt sich die [...] Interaktion lebensweltlicher und textweltlicher Raumzeitlichkeiten²⁶⁷. In questo senso, la funzione poetologica del cronotopo bachtiniano – als produktions- und rezeptionsästhetische Kategorie²⁶⁸ – risulta molto pertinente.

Bisogna osservare che l’esperienza del carcere del Di Giovanni necessariamente arriva a noi attraverso un cronotopo della prigionia del Burchiello, in un atteggiamento discorsivo completamente diverso dalla vicenda accentata nel Documento di Archivio; nella quale l’architettonica²⁶⁹ del discorso evidenzia una motivazione che non viene esteriorizzata (‘intonata’) artisticamente.

Il secondo modulo di sonetti analizzato da Zaccarello dà l’opportunità di avvicinarsi al confine fra queste diverse ‘architettoniche’ da una diversa prospettiva. Nel dittico dei sonetti LXIII e CXXVIII “i due testi sono accomunati da vari richiami, formali nel primo e contenutistici nel secondo, al documento pubblicato dal Donati²⁷⁰. Di seguito nella sua analisi lo studioso

²⁶⁵ Ivi, p.18.

²⁶⁶ Per osservare quanto fruttifero sia l’approccio al ‘cronotopo della prigionia’ in una prospettiva più ampia si veda il volume curato da Anna Maria Babbi e Tobia Zenon, dove il Burchiello –nel già commentato analisi di Zaccarello 2007 – compare fra altri “scrittori che proprio nel carcere, in condizioni di costrizione, scoprono [o riaffermano] la loro attitudine alla scrittura” Babbi 2007, p. VIII.

²⁶⁷ Huss/König/Winkler, 2016 p. 19.

²⁶⁸ Ivi, p. 19.

²⁶⁹ “L’essenza del cronotopo è proprio la valorizzazione del tempo e dello spazio, il loro incarnarsi e l’architettonico combinarsi in unità inscindibile con le diverse intonazioni dei partecipanti all’azione” (Sini 2011a, p. 55).

²⁷⁰ Zaccarello 2007, p. 126.

procede “con tutta la cautela che occorre esercitare nel ricondurre i testi letterari alle coordinate biografiche ad essi sottese” a porre in evidenza “vistose convergenze di tono e di contenuti fra il son. LXIII e la petizione presentata al Consiglio senese”²⁷¹.

Il sonetto partendo dall'*incipit* allocutivo sembra replicare “lo schema e il formulario delle petizioni rivolte ai magistrati, come quella scritta dal Burchiello ai Signori di Siena in data 4 dicembre 1439”²⁷². Zaccarello sottolinea che il sonetto mostra la stessa convenzionalità della petizione giuridica e congetture che “come suggeriscono ben tre delle rubriche, il B[urchiello] [ha] realizzato una versione *passepertout* [...] perché qualche altro *prigione* potesse utilizzarla”²⁷³:

LXIII

Magnifici e potenti Signor miei
e venerabili ordini e clementi,
savi e discreti consiglier prudenti,
comune e popol, miserere mei
Quel pio Signor che ‘mpera e cieli e ‘ dei,
abisso terra corpi et elementi,
dia a voi et a’ vostri discendenti
pace co’ buoni e vittoria co’ rei.
Vinse in mare il gran duca italiano
conti, duchi, signor, principi e re,
prigion poi nel suo ricco e bel Milano,
né mai tal rotta a’ suoi nimici diè
Cesare o Anibal o l’Affricano:
poi liberi il magnanimo li fé.
Voi preso avendo me
a suo comperation gratia vi chiedo
perché alla vostra et alla sua fe’ credo²⁷⁴.

L’atteggiamento *poietico* di Burchiello si può osservare *in crescendo*, anche se all’inizio il sonetto poteva effettivamente circolare nella sfera pratica-sociale (propria dell’‘aggiunta’ ad una petizione giuridica rivolta ad un’autorità), non sono pochi i tratti che l’avvicinano ad un’architettura decisamente estetica: si osserva in tal senso una transizione dal pratico all’estetico. La pomposità retorica dell’*intitulatio*, gli *exempla* convenientemente aumentati e

²⁷¹ Ivi, p. 127.

²⁷² Zaccarello 2004, p. 89 in nota.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Zaccarello 2004, pp. 88-89.

infine – come lo stesso Zaccarello commenta – una *petitio* “artificiosamente ritardata” segnano nel sonetto LXIII un percorso che ha già il germe della enunciazione burchiellesca, che contraddistingue già la dimensione poetica – con la quale oggi la leggiamo – e al contempo sembra soddisfare pure le coordinate culturali ancora vigenti nel Quattrocento²⁷⁵.

La transizione verso un’architettura decisamente estetica e la istaurazione di un cronotopo di prigionia si può a mio avviso osservare nel nesso del sonetto LXIII con CXXVIII, dove la forma allocutiva di apertura, ‘Magnifici e potenti signori miei...’ (che in LXIII occupa l’intera quartina), contrasta con la semplicità di ‘Signori,...’ di CXXVIII. Questo “costituisce un contrappunto burlesco, di tono decisamente più basso [...] dove si trova riscontro puntuale di tutte le circostanze cui qui si allude in maniera spesso celata”²⁷⁶. Ormai sul terreno dell’invenzione (addirittura narrativa) nella fronte di CXXVIII si sviluppa la descrizione del ‘malo albergo’ e la *lamentatio* per la prigionia, quindi nella sirma si allude alle multe imposte e alle rispettive cause e così l’argomentazione si prolunga fino a una coda tripla, che chiude il resoconto con un’ allusione burlesca al ‘martirio’, si ritorna così sul topico della prigionia con un alto tasso di artificio, percepibile anche nelle rime sdruciole della fronte, e nella ricorrenza di latinismi.

CXXVIII

Signori, in questa ferrèa graticola
lo stentar tanto a torto mi rincresce,
l’ardente virtù manca e ‘l popol cresce
onde si fa le parti di formicola.
Bacco già lava i piè ad ogni agricola
e ‘l condotto ci muffa e sol ci mesce
la vena che nutrica il vostro pesce
che beendone gli esce per l’auricola.
Io fui in cento lire condannato
per volere insegnar cantar la zolfa
per madre ad un minor frater di Cristo;
poi di dugento bando mi fu dato

²⁷⁵ “Nella canzone di Matteo Paterino commentata nel primo capitolo il destinatario Guittone è chiamato prima «fonte di sapienza» poi, nel congedo, «saggio pregiato». Abbiamo osservato (cap. II par. 3) come la *captatio benevolentia* attraverso le lodi sia un elemento tipico della comunicazione scritta formale, dunque anche delle rime di corrispondenza. Il tono iperbolico di queste formule non ha perciò nulla di sorprendente, e nemmeno ci può stupire del fatto che esse mettano in rilievo il sapere del poeta” (Giunta 2002, p. 455).

²⁷⁶ Zaccarello 2004, p. 181 in nota.

per una landra di fratta grïolfa
per odio e ‘nvidia d’un geloso tristo
che dice avermi visto
con iscala di notte a lei furare
duo cuffie poste al buio a rasciugare.
Mai si potrà provare,
ma se pur fosse ver di questa scala,
n’ho patito la pena in ora mala,
che sotto questa sala
n’ho mangiate già tante ch’i’ m’aviso
ch’al salire i’ n’andrei in paradiso²⁷⁷.

Risulta chiaro però che i parallelismi osservati fra la documentazione storica e i componimenti sono troppo particolari per poterli estendere a tutto il *corpus*: l’intenzione di questo percorso è stata quella di mettere in rilievo innanzitutto il carattere esemplare del passo e poi mostrare quanto complesso sia osservare programmaticamente i punti ‘esatti’ in cui il sostrato storico che può esistere alla base di alcuni sonetti del *corpus* viene ‘metabolizzato’ in un’espressione poetica, ossia in un discorso estetico in quanto tale. A mio avviso un percorso ermeneutico che cerchi di mantenere un tale parallelismo in modo uniforme (fra la sfera dell’invenzione letteraria e quella degli avvenimenti biografici documentabili) è ben lontano dall’essere una strategia valida di interpretazione dei SdB. I moduli del *corpus* esaminati in questa sede offrono un’occasione forse unica; tuttavia, più che i parallelismi degli episodi storici con quelli poetici,

²⁷⁷ Riportiamo una sintesi del commento dell’edizione di Zaccarello: “1a *graticola*: [metonimia] per ‘prigione’ 2 *tanto a torto*: ingiustamente (riferito a stentar) 3 *popol*: la comunità dei carcerati, la cui cattiva influenza minaccia la *virtù* dell’innocente B. 4 il sovraffollamento implica infime condizioni di vita e, in particolare, un duro razionamento dei cibi 5-8 la collocazione autunnale, probabilmente in ottobre, è congruente con i dati biografici [...], ma la stagione del vino novello marca anche l’opposizione con le privazioni del carcere, dove il *condotto*, diversamente da quello che esce dai tini, langue (*muffa*) e mesce solo acqua, quest’ultima indicata con perifrasi di gusto gergale, forse ispirata da una fontana senese (il riferimento non è dimostrabile, ma pare necessario per giustificare il *vostro*); la difficile rima sdrucchiola è risolta con due schietti latinismi, *agricola* ‘contadino’ e *auricola* ‘orecchio’ (ma qui ‘branchia’) 9 *in*: preposizione che solitamente introduce la pena [...]10 «questo fanciullo, che non è di età di xij anni, dicendo queste parole bructe e villane contra esso: ‘Burchiello fiorentinaccio’, lui el prese per le orecchie così legieramente e tirolle per correzione” (Donati 1876); per cantar la zolfa ‘strillare (per il dolore)’[...] 11 *minor fratel di Cristo*: si trattava infatti di «Cristofano figliuolo de la Vergine Maria” (ibid.), cioè un trovatello dell’omonimo Spedale 12 *bando*: sentenza, condanna 13 *landra*: bagascia, «donna di piacere»[...] *grïolfa*: letteralmente ‘sorella’, stando al *criolfo* ‘fratello’ nel glossarietto furbesco di Luigi Pulci (Firenze, Biblioteca Nazionale, Magliabechiano iv 46, c. 1r), ma ambedue le voci dovrebbero dipendere da *criolpha* ‘carne’, che è nel *Nuovo modo de intendere la lingua zerga* [...] ‘sorella della fratta’ s’intenderà dunque ‘montanara’, a meno che il tutto vada inteso come toponimo 14 *geloso tristo*: il Giovanni Tedesco latore della denuncia 15-17 «trovò due cuffie da donna tristissime, per le quali fu detto che elli entrato era in casa colla schala» (Donati 1876); il dettaglio al buio sembra velatamente alludere alla vera ragione della visita del B. 20 *in ora mala*: in malora [...]22 *mangiate*: noi diremmo ‘ingoiate’; *m’aviso*: credo 23 *al salire*: se dovessero aumentare (le tante angherie)” (Ivi, p. 181). Le citazioni relative a Donati 1876 (ovvero la petizione del Burchiello) si trovano in Zaccarello 2007, pp. 141-143.

il percorso da me proposto vorrebbe sottolineare il ruolo centrale che assume l'atteggiamento 'estetico-poietico' di Burchiello nella costituzione di un 'cronotopo di prigionia'. Infatti, se il concetto di cronotopo bachtiniano ci ha mostrato che il tempo assume un carattere inscindibile e dinamico nella raffigurazione della realtà e delle sue coordinate, bisogna tenere presente che nell'ambito estetico la temporalità di un'opera non può veicolarsi senza la mediazione di un soggetto specifico, del quale risulta determinante l'atteggiamento impiegato nei confronti degli avvenimenti che si vogliono rappresentare discorsivamente. Il sonetto LXXVII è molto indicativo in questo senso: esso infatti rappresenta in una sorta di *mise in abyme* l'atteggiamento del poeta di fronte all'esperienza della prigionia: in tal senso, per dirla con Bachtin, nel sonetto incontriamo il poeta fuori dall'episodio biografico e al confine con il cronotopo raffigurato, sulla tangente, innanzitutto nella composizione dell'opera:

Il dato più originale che compare nel son. LXXVII è l'applicazione della tecnica auto descrittiva e caricaturale non alle difficoltà della vita carceraria, ma alle ripercussioni di questa sull'atto stesso della scrittura. La privazione della libertà prende così la forma più specifica della proibizione – all'interno del carcere – del materiale scrittorio, che può esservi introdotto solo all'interno di vettovaglie (la penna d'oca dentro il baccello; l'inchiostro nel fiaschetto del vino), o nascosto – data la minuzia delle perquisizioni – in modi del tutto paradossali²⁷⁸.

L'atteggiamento 'poietico' del Burchiello, il suo particolare estro definito da lui stesso come 'la fantasia'²⁷⁹ che in LXXVII riempie il suo cervello, è la potenza che veicola il discorso poetico attraverso le diverse temporalità del cronotopo (in questo caso della prigionia): si tratta di una potenza accorpata necessariamente nell'attività creativa del poeta (dimensione 'poietica') al confine con la realtà: "Et io non so uguanno quel ch'i m'abbia, / ch'io ho la fantasia fuor dei confini / e non so che mi far ch'i la riabbia (XXXIII, vv. 12-14)"²⁸⁰. L'uso della parola 'fantasia' per riferirsi all'estro poetico di Burchiello non è un caso isolato, giacché

²⁷⁸ Ivi, p. 121.

²⁷⁹ "Fior di borrana, se vuo' dire in rima / convienti esser più grasso d'aggettivi, / di nomi e verbi, con versi corsivi / salir bello e suave e vago in cima; / del falso accidental non fare stima, / che crèa versi crudi, aspri e cattivi, / ma naturale e facilmente scrivi, / poi nella fantasia gli specchia e lima (CXIX, vv. 1-8)" (Zaccarello 2004, p. 168).

²⁸⁰ "[il] linguaggio tecnico: la fantasia (facoltà immaginativa connessa all'attività poetica [...] è 'sbrigliata', ma viene descritta come 'messa al bando, al confino', da cui il problema di ottenerne il rientro ('riaverla'))" (Ivi, p. 46 e in nota).

viene adoperata anche dai corrispondenti per alludere alla messa *in motto* dello stile burchiellesco nell'attività poetica: "Però, Burchiello, i' ti vo' me' che prima, / priegoti segui la tuo fantasia / e pigliane piacer di fare in rima, / perché seguendo la tuo melodia / ne sarà fatto al mondo tanta stima / che la tuo fronte laurëata fia (LXXXVIII)"²⁸¹. Posso dunque proporre che l'identità del Burchiello poeta si basa su un graduale allontanamento dall'esperienza biografica, e la consolidazione di un cronotopo poetico, il quale appartiene a un livello diverso dallo spazio geografico e sociale.

3.1.2 'La bottega della poesia' e il cronotopo idillico

Nel suo libro del 1991 *Le botteghe della poesia*, Emilio Pasquini proponeva una retrospettiva sul proprio lavoro nell'ambito dell'analisi e della critica testuale del Quattrocento, attraverso i suoi quasi quarant'anni di studio riguardo la vita letteraria fra il XIII e XV secolo,

consacrato da Benedetto Croce, o sconacrato -si direbbe-, come "secolo senza poesia" [; un'epoca definita da] l'assenza di grandi poeti, e anche di grandi letterati in volgare, è, per così dire, riccamente surrogata da una folla di minori e minimi, che operano secondo "una mentalità di tipo artigianale"²⁸².

Pasquini propone una contestualizzazione critica e una casistica delle coordinate dell'attività poetica nel Quattrocento, proveniente non esclusivamente dallo studio del caso di Burchiello, che però viene considerato dallo studioso come il punto di riferimento, "il più estroso poeta del 'secolo' e anche il maggior mistificatore, tra falsi, parodie e chimismi stilistici. Da qualunque parte lo si guardi, Burchiello si configura davvero come il protagonista e quasi l'occulto motore del primo Quattrocento"²⁸³, il secolo la cui dinamica 'artigianale' veniva descritta in questi termini:

Ben altre le caratteristiche del variantismo accertabile nel nostro "secolo"; di natura davvero costituzionale, in un'epoca floridissima per quanto riguarda la disponibilità di strumenti e materiali per la diffusione dei testi scritti (la gran parte dei manoscritti che ci sono giunti risale appunto a questo periodo, nella misura dell'ottanta per cento); e dunque connesso a una mentalità di tipo artigianale, alla presenza di botteghe attivissime

²⁸¹ Ivi, p. 126.

²⁸² Marti 1992, p. 559.

²⁸³ Pasquini 1991, p. 72.

e di estrosi artigiani dediti al rimaneggiamento o alla manipolazione, insomma all'appropriazione di materiali preesistenti di ogni genere. Dunque, letteratura sulla letteratura; dove però, dietro ogni rifacimento, occorre cercare l'uomo, cioè il piccolo maestro incapace di prescindere dalla grande tradizione due-trecentesca, e invece abilissimo nell'impastarla di nuovo o nel rifonderla variamente, combinando insieme con vari dosaggi un prodotto che potesse soddisfare il gusto di un pubblico abituato a vedere uscire dalle botteghe degli artisti (non della penna) prodotti ben altrimenti calibrati ed armonici²⁸⁴.

Mediante il titolo del libro e particolarmente con il primo capitolo dedicato al caso burchiellesco²⁸⁵ Pasquini proponeva allo stesso tempo una 'sineddoche' di successo nel descrivere la 'bottega quattrocentesca' come una dinamica di riferimento anche per certe rielaborazioni di *topoi* e specifici componimenti della tradizione poetica precedente rintracciabili nel *corpus* burchiellesco. Tale sineddoche della 'bottega', tuttavia, non implicava anche lo stile 'alla burchia', nonostante ciò la lunga fortuna della nozione della 'bottega della poesia', oltre che finire per estendersi al complesso della produzione burchiellesca, si innestava anche sul versante storico, all'interno del quale ha cristallizzato (o almeno favorito) la concezione di una poesia effettivamente 'conviviale', in cui, sul piano storico, la bottega burchiellesca venne considerata "centro e ritrovo *dell'intelligenza* cittadina"²⁸⁶. Da queste coordinate la bottega 'reale' finì per essere considerata la 'fucina' della poesia burchiellesca²⁸⁷, comprendendo anche la produzione 'alla burchia', nonostante Pasquini nello stesso studio affermi:

in questo mio quadro, tuttavia, non è tanto in causa il vero e proprio poetare 'alla burchia'[...] quanto piuttosto la prassi di un'operatività concreta, consistente nella spregiudicata manipolazione del materiale precedente [...] in un'incredibile serie di

²⁸⁴ Ivi, p. 14.

²⁸⁵ "La prima delle quattro parti in cui il libro è suddiviso, la quale è composta da un solo capitolo: «Il 'secolo senza poesia' e il crocevia di Burchiello» (pp. 25-88); un piccolo diluvio di mestieranti della verseggiatura, una marea di testi o ignoti, o malnoti, o rari, qualcuno attentamente seguito nel suo diacronico svolgimento; i loro innesti reciproci, i dissimulati trapianti, le clandestine manipolazioni; e come significativo punto di riferimento sincronico ecco Domenico di Giovanni detto il Burchiello, anello e punto di coagulo" (Marti 1992, p. 600).

²⁸⁶ Pasquini 1991, p. 16.

²⁸⁷ "Nella bottega fiorentina del barbiere Domenico di Giovanni, detto il Burchiello (1404-1449), questi incontri erano diventati quasi istituzionali, dato che vedevano insieme letterati ed artisti, uniti dalla passione per il loro idioma e dall'avversione per la famiglia Medici [...] oltre a tagliare barbe e capelli, il Burchiello si diletta di poesia, così come molti dei suoi frequentatori. Si formò quasi una scuola, di cui lui, Domenico di Giovanni, fu il capo se non il fondatore" (Segre 2000, p. 32).

innesti e trapianti, incroci e sovrapposizioni, che ci porta ugualmente fuori dell'ipoteca dell'Umanesimo più scontato²⁸⁸.

Tuttavia, lo spazio fisico della scrittura dei sonetti di Burchiello, sulla base dei brevi riferimenti alla scrittura che sono presenti nei sonetti, sarebbe piuttosto da ascrivere a un ambito privato: il 'mito' della bottega burchiellesca quindi è un elemento da problematizzare, soprattutto se la prassi di alcuni componimenti, specie le tenzoni²⁸⁹, tende ad essere ascritta tradizionalmente a questo contesto e ancora sulla scia di una sorta di 'accademia burchiellesca', il che rappresenta un esempio di diffrazione culturale²⁹⁰. In questo senso e sulla base delle ricerche d'archivio, Luca Boschetto descrive la situazione e prende qualche distanza dal 'mito' della bottega:

A ben vedere, infatti, nel *corpus* burchiellesco non si trova niente che possa essere riferito a questa caratteristica che avrebbe assunto la bottega di Burchiello. Ed anzi va sottolineato che l'elaborazione dei sonetti viene qui invariabilmente presentata come qualcosa che ha luogo attraverso la scrittura, in un ambiente domestico. L'accento alla bottega come ritrovo culturale infine manca anche nei sonetti indirizzati a Burchiello nel corso delle varie tenzoni, o composti in occasione della sua morte, né mi sono note altre testimonianze contemporanee intorno a questo aspetto²⁹¹.

D'altro canto, osservare la 'bottega della poesia' dalla prospettiva del cronotopo bachtiniano (in quanto categoria poetologica), a mio parere, offre una prospettiva di qualche peso analitico perché innanzitutto permette di prendere distanza da un presupposto di 'oggettività' storica, nella quale la bottega 'fisica' può erratamente rappresentare un meccanismo per interpretare il *corpus* burchiellesco. Dall'analisi che ho proposto precedentemente in relazione al cronotopo

²⁸⁸ Pasquini 1991, pp. 15-16.

²⁸⁹ "Per fare soltanto un esempio, chissà che non sia proprio la curia negli anni trascorsi a Roma, la sede più opportuna per collocare quella tenzone tra Burchiello e Leon Battista Alberti, illustrata di recente in modo brillante da Luigi Trenti, che invece ha proposto di datarla al periodo del comune soggiorno a Siena. È possibile insomma che almeno qualcosa della produzione di Burchiello che è giunta fino a noi abbia avuto origine non dalla bottega fiorentina o dai difficili anni senesi, ma forse, come magari in questo caso, proprio dalle cene romane e dalla frequentazione degli amici fiorentini e toscani che si recavano in visita alla curia papale o che in città risiedevano stabilmente" (Boschetto 2002, pp. 52-53).

²⁹⁰ "Una spinta decisiva per l'elaborazione di questo mito venne nel corso del '700 dal tentativo di calare fisicamente in un luogo ben determinato i rapporti con i letterati fiorentini testimoniati dalle rime di Burchiello, assimilando la sua bottega di barbiere ad una sorta di «accademia», come vide bene Francesco Flamini, che poi non seppe però neppure lui rinunciare ad immaginarsi questa barberia come centro di contatti intellettuali. Il più convinto assertore di questa ipotesi fu Giovannantonio Papini, che nel suo commento pubblicato nel 1733 si diceva certo che in quel luogo «si teneva un crocchio di più nobili, e letterati Cittadini di nostra Patria» (come Leon Battista Alberti, Mariotto Davanzati, Rosello Roselli), e che anzi l'insolita erudizione di Burchiello si doveva proprio a quella «continua conferenza, che teneva con Uomini eccellenti, alla sua bottega, quasi ad Un'Accademia per filosofare ragunati» (Ivi, p. 50).

²⁹¹ Ivi, p. 49.

della ‘prigionia’ risulta chiaro che una cosa è lo spazio fisico della scrittura è tutt’altra è il cronotopo che rende possibile la concretizzazione del discorso letterario. A questo proposito per quanto riguarda la prigionia di Burchiello si sono individuati due momenti, spazialmente e assiologicamente diversi; ossia da una parte il momento dell’‘esperienza’ della prigionia e dall’altra il cronotopo della prigionia come lo spazio in cui si attua un momento propriamente estetico-*poietico*. Nonostante la ‘prigione’ e la ‘bottega’ siano luoghi effettivamente e storicamente esistenti nella vicenda biografica di Burchiello, la bottega è un luogo esplicito di tematizzazione poetica in un unico sonetto (appunto il CXXVI *incipit* “La poesia contende col rasoio”), a differenza della prigione che coinvolge altri componimenti e rende possibile una dialogicità generica con motivi comico-realistici. Per la ‘bottega’ sembra che non si osservi traccia esplicita di una diffrazione temporale che la inserisca in un cronotopo poetologico e né renda possibile il dialogo con un una tradizione letteraria antecedente: questa situazione però può cambiare se si osserva la ‘bottega’ in quanto cronotopo poetologico di natura implicita e dunque come declinazione di un cronotopo più ampio. Tornando al contributo di Huss/König/Winkler, commentano gli studiosi a questo proposito: “Neben der funktionellen Ausdifferenzierung beschreibt Bachtin Makrochronotopoi, d. h., Chronotopoi, die über einzelne motivartige Handlungselemente hinausgreifen und die in ihrer spezifischen Charakteristik jeweils Gattungen oder gattungshaft zusammenfassende Werkgruppen bzw. Textareale prägen sollen. Diese sind[..]”²⁹², e in seguito gli autori mettono in rilievo i ‘Macrochronotopoi’ problematizzati da Bachtin. Al ‘Chronotopos von Rabelais’ (“für Bachtin ein Chronotopos rinascimentaler Vielfalt und Vielstimmigkeit”²⁹³) segue nell’elenco il ‘Chronotopos des pastorallen Idylls’ sul quale vorremmo in seguito approfondire.

²⁹² Huss/König/Winkler 2016, p. 20.

²⁹³ *Ibidem*.

Nell'introduzione al suo libro, Emilio Pasquini propone un accenno sottile a questo macro-cronotopo, il quale mi sembra importante tematizzare. In quella sede, e parlando dell'artigianato poetico quattrocentesco, Pasquini afferma:

la storia delle varie redazioni di certi rispetti continuati sul tema della «bella vita» o delle «ore dell'estate» e cioè una serie di varianti toscane lungo l'asse di quello che Bachtin avrebbe definito il «cronotopo idillico»: non riconducibili a un ben assodato archetipo, ma piuttosto a determinati registri tematici, sottoposti qui a plurime iniziative di bottega, con innesti e intarsi ogni volta diversi, secondo la più tipica procedura degli oggetti d'artigianato (in un'epoca dominata appunto da questo modo di produzione)²⁹⁴.

Il testo bachtiniano di riferimento al quale anche Pasquini si riferisce quando allude al 'cronotopo idillico' è *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* il quale, come abbiamo precedentemente osservato, fa parte della raccolta postuma *Estetica e Romanzo*. In questo capitolo Bachtin ingloba nell'ampio cronotopo 'idillico' una serie di declinazioni, la cui tradizione letteraria risale all'antichità, e dunque alla tradizione bucolica; bisogna però puntualizzare che quello che interessa a Bachtin è osservare lo sviluppo tradizionale-storico del cronotopo: le diversificazioni e sostanziali trasformazioni di esso al momento di inserirsi in altri cronotopi e trasformarsi con altri motivi provenienti di altri generi letterari, laddove il carattere 'idillico' assume un ruolo funzionale e non soltanto referenziale-descrittivo:

Diversi sono i tipi degli idilli sorti nella letteratura dall'antichità fino ai nostri giorni. Noi distinguiamo i seguenti tipi puri: l'idillio amoroso (la specie principale è la pastorale), l'idillio dei lavori i campestri e artigianali e l'idillio familiare oltre a questi tipi puri, sono estremamente diffusi i tipi misti, nei quali domina un determinato momento (amore, lavoro, famiglia)²⁹⁵.

La declinazione alla quale Pasquini sembra riferirsi è quella che manifesta più apertamente l'impronta 'municipale' che contraddistingue il romanzo regionalistico nel quale Bachtin osserva "direttamente lo sviluppo dell'idillio familiar-lavorativo, agricolo o artigianale"²⁹⁶.

Verso la parte finale del capitolo Bachtin afferma che le varie declinazioni del cronotopo idillico

²⁹⁴ Pasquini 1991, p. 10.

²⁹⁵ Bachtin 2001c (1975 [1937-38]), p. 372.

²⁹⁶ "Nel romanzo regionalistico lo stesso processo vitale si fa ampio e dettagliato (il che è inevitabile all'interno del romanzo) e l'aspetto ideologico (la lingua, le credenze, la morale, i costumi) avanza in primo piano, ma anche questo aspetto è mostrato nella sua connessione indissolubile con una località limitata" (Ivi, pp. 376-377).

moderno hanno anche come base la considerazione, dei vari *topoi* del ‘romanzo’ rabelaisiano, (il quale, sebbene si presenti lontano da una tradizione bucolica, assumerebbe la funzione della temporalità idillica):

Tali sono le direzioni principali dell’influsso del complesso idillico sul romanzo dell’età moderna. E qui noi chiudiamo la nostra breve rassegna delle forme essenziali di elaborazione letteraria del tempo folclorico e degli antichi vicinati. Questa rassegna crea lo sfondo necessario anche per percepire correttamente le peculiarità del mondo rabelaisiano (nonché di altri fenomeni che noi qui non prenderemo in considerazione)²⁹⁷.

Fra le ‘peculiarità del mondo rabelaisiano’ a me interessa sottolineare una dinamica retorica che il sovietico osserva come caratteristica della poetica di Rabelais e che si svolge entro il cronotopo ‘idillico’ dell’artigianato verbale:

Tutta la lingua nel suo complesso può essere usata in un significato non proprio. In tutti questi fenomeni si sottopone a reinterpretazione il *punto di vista stesso* racchiuso nella parola, la modalità della lingua e lo stesso *rapporto della lingua con l’oggetto* e il *rapporto della lingua con il parlante*. Si ha qui uno spostamento dei piani della lingua, l’avvicinamento di ciò che è inunificabile e l’allontanamento di ciò che è associato, la distruzione dei vicinati consueti e la creazione di vicinati nuovi, la distruzione degli standard della lingua e del pensiero. Qui continuamente si sconfinava oltre i limiti dei rapporti intralinguistici. Inoltre, qui presuppone un continuo sconfinamento oltre i limiti di una data totalità verbale isolata²⁹⁸.

Questa nozione, secondo me, è compatibile con la concezione del grottesco nella poetica burchiellesca (esposta precedentemente) ma anche con la dimensione artigianale della ‘bottega’ della poesia (anche nei limiti operativi definiti da Pasquini). In tal senso la dinamica che si può osservare nel Burchiello ‘in burchia’ è quella di un avvicinamento di quello che è lontano (sul piano logico), e un allontanamento di quello che è vicino (ancora sul piano logico). Ciò viene a coincidere con il ‘ludismo gratuito’ che nella concezione di Pasquini diventa il motore poetico delle ‘botteghe’:

L’etichetta “artigianato senza commenti” vuole appunto rispecchiare una situazione culturale apparentemente connotata dalla cifra di un ludismo gratuito, ma in realtà corrispondente alle possibilità e alla vocazione delle due o tre generazioni di scrittori nate fra l’ultimo quarto del Trecento e il primo del Quattrocento²⁹⁹.

²⁹⁷ Ivi, p. 383.

²⁹⁸ Ivi, p. 384.

²⁹⁹ Pasquini 1991, pp. 15-16.

Anche se Pasquini non si dedica programmaticamente ad affrontare le coordinate dell'artigianato ludico e sperimentale, caratteristiche del 'poetare alla burchia', non esita a commentarne non solo il pregio della 'rivoluzione linguistica' burchiellesca ma anche a considerarla cifra culturale del suo tempo:

non c'è dubbio che la lezione del Burchiello resti senza pari nel "secolo" e rappresenti il piano inclinato di un'autentica rivoluzione linguistica. È vero, peraltro, che accanto allo sperimentalismo assoluto o alla varia scomposizione e ricomposizione della realtà, nel Burchiello "in burchia", esiste un grande espressionista che sforza la natura alla deformazione o alla smorfia grottesca, metaforizza ogni settore del linguaggio quotidiano, è solidale nella tensione espressiva coi contemporanei Masaccio e Donatello³⁰⁰.

La mia proposta di considerare per il Burchiello 'in burchia' anche 'la bottega' come un cronotopo iscritto nel 'macro-cronotopo idillico' non si basa sull'idea del luogo fisico di una convivialità poetica 'idealizzata', ma vuole piuttosto evitare di abbandonare le coordinate dell'atto estetico in cui il cronotopo si attua. Se proprio si dovesse concretizzare il micro-cronotopo³⁰¹ della 'bottega' in un dato un luogo 'fisico', a mio avviso, questo spazio verrebbe rappresentato da quello della creazione poetica, ossia il sonetto caudato, il quale mi sembra sia il genere poetico che dà struttura alla 'bottega' in quanto luogo della fucina trecentesca, ma anche della sperimentazione quattrocentesca e propriamente di quella burchiellesca. Trovo in questa considerazione qualche somiglianza con le conclusioni di Pasquini per quanto riguarda il capitolo burchiellesco:

Da qualunque parte lo si guardi, Burchiello si configura davvero come il protagonista e quasi l'occulto motore del primo Quattrocento; e la sua programmatica "prosa", quel rifiuto di ogni poetica preordinata esplicito in ogni sua pagina, proprio in omaggio a un ideale di sperimentalismo assoluto, rappresenta forse la più salutare lezione del "secolo". Dal punto di vista degli sviluppi successivi, è un'eredità consegnata ai raffinati manipolatori dell'età laurenziana (si chiamino Lorenzo, Poliziano o Pulci), quantunque lontani ormai da urgenze di prassi rivoluzionaria o quasi paghi (specie il secondo) alle risorse della lingua tradizionale, e invece più riposatamente addetti a mosaici e tessuti allusivi. Dalla polemica contro il volgare e dall'opposto antiumanesimo si approdava infine a una cultura funzionale alla poesia: grazie all'intermezzo artigianale del

³⁰⁰ Ivi, p. 35.

³⁰¹ "Die Mikrochronotopoi sind nicht einfach 'leere' raumzeitliche Gebilde, sondern in sie eingeschriebenen sind aus Bachtins Sicht bestimmte, als typisierbar vorzustellende Handlungselemente, die sich innerhalb jeweils bestimmter Mikrochronotopoi üblicherweise abspielen" (Huss/König/Winkler 2016, p. 20).

“secolo”, le nuove generazioni potevano ricollegarsi integralmente alla lezione del grande Trecento³⁰².

Prima di soffermarmi, stavolta dalla prospettiva dell’allestimento dei manoscritti (specie nelle miscellanee), sulla meccanica di artigianato che Pasquini analizza, dobbiamo fare una breve premessa riguardo al rapporto del testo con l’autore che, sebbene parta da una riflessione contemporanea, ci aiuterà a contestualizzare meglio il divario culturale fra il fenomeno quattrocentesco e le coordinate con cui oggi ci avviciniamo al *corpus* di sonetti.

3.2 Sulla crisi dell’Autore nel Quattrocento

Nel suo percorso analitico sul ruolo dell’autore Carla Benedetti espone una critica contro quello che la studiosa definisce il mito tardo-moderno della scomparsa dell’autore³⁰³. La critica della studiosa è rivolta a una presunta contrapposizione ‘irreconciliabile’ fra l’autore e il testo:

A seconda delle teorie in cui viene inglobato, il mito porta in primo piano, in opposizione all’autore, ora il linguaggio, ora la scrittura, ora la lettura e, in ogni caso, il testo e i testi. All’*opera* - nozione che implica pur sempre un autore, in quanto creata da qualcuno - si sostituisce il *testo*: un tessuto connettivo, senza organi né muscoli, senza centri nervosi superiori. Il testo è poi in contatto con una miriade di altri testi, assieme ai quali forma uno strano organismo, pulsante di vita propria, come un ammasso di esseri unicellulari che si fagocitano e si riproducono per partenogenesi. Questo organismo reticolare è l’*intertestualità*, che ogni teoria specifica a suo modo, ma che tutto sommato costituisce un’ideologia omogenea, fa da *pendant* al tema della morte dell’autore³⁰⁴.

Senza anticipare la mia posizione riguardo alla nozione d’intertestualità (che spetta al quarto capitolo), quello che di questa descrizione vogliamo mettere in rilievo è che, sebbene si disegni una cornice di discussione teorica in un modo forse troppo radicale, d’altra parte le coordinate teoriche della seconda metà del ventesimo secolo (verso un’irreconciliabile distanza fra l’autore

³⁰² Ivi, p. 72.

³⁰³ “La data di nascita del mito possiamo fissarla convenzionalmente negli anni Sessanta, anche se bisogna risalire più indietro, e in direzioni molteplici, per ritrovarne la genesi. Quando Barthes scriveva *La morte dell’autore*, nel 1968, il *New Criticism* americano aveva già da tempo attaccato la nozione di ‘intenzione dell’autore’; Benveniste aveva già iniziato gli studi sulla soggettività nel linguaggio che ebbero un forte influsso sul mito; e Blanchot già intessuto la sua epopea sulla scrittura come spazio impersonale, anonimo, in cui lo scrittore esperisce la propria morte” (Benedetti 1999, p. 12).

³⁰⁴ Ivi, p. 79.

e il testo) coincidono con l'osservare nel testo e nell' autore due poli che si disputano il primato del fatto letterario.

Dalla prospettiva bachtiniana la dissociazione del testo dal suo autore è del tutto impossibile, innanzitutto perché il supporto materiale non può esaurire l'essenza del testo in quanto discorso, anzi è una delle sue potenziali piattaforme (forse la più convenzionale) e quella che rende possibile la sua circolazione sociale, ossia il suo ingresso nella dinamica comunicativa di almeno due soggetti che corrispondono a due 'autori' nel senso ampio della pluralità degli scambi discorsivi:

L'incontro tra due testi; quello già fatto e quello che è creato e che reagisce; quindi è l'incontro di due soggetti, di due autori. Il testo non è una cosa, e per questo la seconda coscienza di chi riceve, non può essere eliminata o neutralizzata in nessun modo³⁰⁵.

Dobbiamo osservare in questo senso il forte contrasto fra 'l'evento di vita' del testo bachtiniano "la cui essenza originale scorre sempre lungo i confini di due coscienze, di due soggetti"³⁰⁶ con la descrizione della impoverita 'partenogenesi' con la quale Benedetti descrive certe tendenze tardo-moderne, che spingono per il primato testuale-materiale. Un altro punto importante della riflessione di Benedetti è la critica rivolta ad approcci teorici che vedono nel ruolo dell'autore esclusivamente il carattere utilitario, in quanto strategia di 'significazione' testuale, laddove il compimento della sua funzione sarebbe quello di costituire un personaggio di riferimento sulla cui base è possibile supporre il modo 'corretto' di interpretazione del testo. Un'altra strategia ermeneutica sarebbe quella di dare consistenza a congetture sulle motivazioni dietro alla genesi dell'opera, che funzionassero ugualmente come cifra di un'interpretazione 'corretta'. Si tratterebbe insomma di un'ipotesi che rendesse 'digeribile' un collage di frammenti testuali:

Di solito per funzione-autore si intende invece esclusivamente una funzione del testo in quanto strategia di significazione. Sia l'autore implicito della teoria del racconto, sia l'autore modello della semiotica, sia l'autore intenzionante dell'ermeneutica sono delle funzioni del testo richieste o dai meccanismi della finzione narrativa, o da quelli del significato e della costruzione di una coerenza testuale. Ciò risponde del resto a un'opzione teorica opposta alla nostra: una tendenza a subordinare la problematica artistica (e della creazione) a quelle del senso e della significazione. L'autore di cui ci

³⁰⁵ Bachtin 1977 (1976), p. 202.

³⁰⁶ Ivi, p. 201.

occupiamo è invece qualcosa di specificamente artistico, che va oltre i problemi della significazione, e che non è iscritto nel testo in quanto “macchina testuale”, ma nel testo in quanto opera d’arte³⁰⁷.

Il mio approccio considera però la problematica dell’atorialità burchiellesca non esclusivamente come una strategia di interpretazione testuale, soprattutto se questa, in quanto proposta ermeneutica, si concepisce come un atto di ‘spiegazione’ dei significati del *corpus*, che parte della considerazione del testo come un oggetto enigmatico:

All’atto della spiegazione partecipa una *unica* coscienza, un unico soggetto; all’atto della comprensione partecipano *due* coscienze, due soggetti. Non ci possono essere relazioni dialogiche con un oggetto, e per questo la spiegazione è priva di elementi dialogici [...]. La comprensione è sempre in certa misura dialogica³⁰⁸.

La prospettiva di Benedetti, che concepisce l’atorialità come ‘qualcosa di specificamente artistico’, a mio avviso trova un punto di contatto con la concezione bachtiniana dell’autore e del suo rapporto con il testo letterario; si tratta quindi di un evento di sintesi dove l’autore si costituisce come una funzione dell’obbiettivo estetico: il testo poetico non è dunque un oggetto nel senso ‘materiale’ ma un atteggiamento che è proprio dell’autore (nel nostro caso Burchiello) e non gli appartiene come oggetto fisico, ma come prassi creativa:

L’uomo-soggetto singolo esperisce sé stesso come creatore soltanto nell’arte. La personalità creatrice positivamente soggettiva è un momento costitutivo della forma artistica: qui la sua soggettività trova un originale oggettivazione e diventa soggettività creatrice culturalmente significante; qui, inoltre, si attua l’originale unità dell’uomo organico (corporeo) e interiore (psichico e spirituale), ma si tratta di un’unità vissuta dall’interno. L’autore, come momento costitutivo della forma, è l’attività, organizzata e proveniente dall’interno, dell’uomo integrale che attua interamente il proprio obbiettivo³⁰⁹.

Da questa riflessione dobbiamo innanzitutto osservare che per i Sonetti del Burchiello, se è possibile parlare di un momento costitutivo della forma artistica, si deve per forza parlare al plurale (trattandosi di un fenomeno di poligenesi testuale) definito appunto nella cristallizzazione della *vulgata quattrocentesca*, laddove i confini dell’atteggiamento trasmissivo o estetico dei compilatori e copisti non è facilmente discernibile fra un atto di

³⁰⁷ Benedetti 1999, p. 65.

³⁰⁸ Bachtin 1977 (1976), p. 207.

³⁰⁹ Bachtin 2001a (1975[1924]), p. 64.

ricostituzione ‘poietica’ del testo e uno di riformulazione del discorso poetico. In ogni caso ci troviamo davanti alla necessità di caratterizzare le diverse modalità autoriali all’interno del *corpus*, tanto dalla prospettiva della problematica costituzione testuale quattrocentesca quanto dal punto di vista di una ricezione attuale di tale problematica. Questo mi sembra sia il centro degli studi letterari che con simili problematiche, come commenta Carlos Spoerhase, possono trovare nella questione dell’autorialità un punto di partenza concettuale ed euristico:

Der Autor ist sowohl hinsichtlich der populären Umgangsformen mit Literatur als auch hinsichtlich der wissenschaftlichen Arbeitsweisen und Argumentationspraktiken in der modernen Literaturforschung als die „Schaltstelle“ zu bezeichnen, durch die sowohl einzelne Texte als auch ganze Werkkorpora aufgebaut und in mehr oder weniger regelgeleiteten, mehr oder weniger methodisch reflektierten Kommunikationsprozessen konstruiert werden. Textlektüren setzen grundsätzlich bestimmte Auffassungen über den Autor voraus, und diese Auffassungen bestimmen maßgeblich, auf welche Weise der Text interpretiert wird. Der Autor ist für unseren Umgang mit schöner Literatur eine zentrale Kategorie – eine Kategorie zumal, die nicht erst von unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Diskursen dem Gegenstand „Literatur“ aufgezwängt wird, sondern die bereits den alltäglichen Umgang mit Literatur prägt³¹⁰.

Per il caso burchiellesco, prima di proporre l’uso di declinazioni teoriche dell’autorialità (che perlopiù provengono da un orizzonte contemporaneo degli studi letterari) risulta fondamentale analizzare non soltanto la categoria di autore nella concezione quattrocentesca, ma anche e soprattutto le caratteristiche dietro a questa concezione, laddove il fenomeno della costituzione testuale e la sua circolazione è centrale. A questo proposito Zaccarello commenta:

Un’attenta valutazione storica, che deve sovrintendere al recupero editoriale, non può non partire dalle diverse coordinate che l’autorialità possedeva nel periodo e per il genere in questione, con tipologie di copia di difficile inquadramento. In nome di una maniera che incoraggiava un libero gioco di smontaggio e riutilizzo, lo scriba partecipava a tutti gli effetti alla composizione dei testi, e non solo al loro adattamento redazionale, in uno spirito di tirocinio stilistico: ne derivano dinamiche autenticamente interattive, che giungono spesso a forme consapevoli di variazione e riscrittura, o a un riassetto risultante in veri centoni. In tale contesto storico-tradizionale, è opportuno riconoscere, sulla scorta di autorevoli studiosi, una progressiva riduzione del nome di Burchiello a «marchio stilistico più che a proprietà letteraria»³¹¹.

Nella mia prospettiva l’approfondimento dello *status* della questione dell’autore nel Quattrocento sarà funzionale a proporre un percorso ermeneutico che, in consonanza con la

³¹⁰ Spoerhase 2012, pp. 1-2.

³¹¹ Zaccarello 2012a, p. 82.

concezione bachtiniana, miri a comprendere il fenomeno della poesia burchiellesca, e non solo a cercare una spiegazione ai sonetti. A questo scopo dedicheremo le prossime pagine.

Carlo Vecce nel suo saggio *La crisi dell'autore nel Rinascimento* concorda con Carla Benedetti riguardo la necessità di revisione e demitizzazione della 'morte dell'autore' (seppure in modo meno polemico). Lo studioso sottolinea la scarsa funzionalità di una prospettiva critica che cerchi di assolutizzare le posizioni di Barthes per ogni manifestazione letteraria, in tutte le epoche e tutti i contesti, una generalizzazione che tutto sommato non è percepibile nell'argomentazione del critico francese, come commenta Vecce:

Barthes vuole comunicarci che l'Autore muore realmente nel nostro tempo, di fronte alla radicale trasformazione del sistema di produzione e di comunicazione della cultura; ma egli è anche consapevole del fatto che l'idea moderna di Autore nasce in un momento storico ben preciso della civiltà europea, non è un'idea assoluta o fuori del tempo [...] Quel che potremmo aggiungere, all'esposizione di Barthes, è che la nascita dell'Autore moderno corrispondeva a sua volta alla morte di un Autore più antico, e che il fenomeno era strettamente legato anche alla nascita di un Lettore moderno³¹².

Anche nel contesto quattrocentesco ci troviamo di fronte ad una trasformazione della comunicazione culturale, dove lo studio del rapporto dell'autore con il testo (ma anche quello del lettore con il testo) diventano un punto centrale: non solo si tratta di completare uno schema astratto e generale di comunicazione (mittente-messaggio-destinatario), ma di osservare il modo in cui la rivoluzione tecnica della prima età moderna incideva nella circolazione testuale e richiedeva una rosa di atteggiamenti specifici dagli autori e dai lettori; così il loro rapporto veniva riformulato e i testimoni superstiti fino alla nostra epoca mostrano gli indizi di quella profonda trasformazione in una epoca in cui:

più che di "morte" (allora come oggi) dovremmo forse parlare di "crisi dell'Autore" che si colloca in una generale crisi di relazioni che interessa tutto il periodo di passaggio dal Medioevo alla Modernità. Un periodo di transizione in cui (prima di arrivare alla nuova nozione di Autore consacrata nel Cinquecento dal dominio del testo scritto diffuso dalla stampa) l'Autore vive la sensazione di perdere il controllo della propria opera, che invece comincia il suo cammino di ricezione in un pubblico di lettori sempre più largo³¹³.

³¹² Vecce 2010, p. 2.

³¹³ *Ibidem*.

In questo senso è molto rilevante riflettere sulle condizioni del rapporto fra autore e lettore e sul modo in cui questo si svolge durante ‘l’evento di vita del testo’³¹⁴. Questa analisi rimanda alla necessità di osservare il modo in cui l’autorialità veniva assunta ed esercitata. Carla Benedetti stabilisce una differenziazione di questo esercizio di autorialità, nel contesto moderno, fra un testo che ‘ha un autore’ e uno che ‘è d’autore’:

“Essere d’autore” è usato in questo caso come equivalente di “dotato di valore artistico”. Questo modo di dire è già in sé un fenomeno interessante. C’è un particolare nesso tra la funzione-autore e il valore artistico, ed è così stretto e visibile da essersi addirittura sedimentato nel linguaggio comune. In questo nesso è inscritta la cifra della modernità, il tratto precipuo di una cultura che stabilisce un rapporto condizionale tra la possibilità di attribuire valore d’arte a un oggetto e il fatto di supporlo prodotto da un’intenzione artistica³¹⁵.

Subito dopo la studiosa contrappone questo modo dell’autorialità moderna a quella ‘antica’ (senza approfondire quest’ultima) e ricorda il noto passo foucaultiano che si riferisce ad un tempo in cui “testi che oggi chiamiamo letterari [...] erano ricevuti, messi in circolazione e valorizzati senza che fosse posta la questione del loro autore”³¹⁶. Riguardo a questo ragionamento, con molta pertinenza, Fotis Jannidis si esprime criticamente considerandolo una prospettiva miticizzante, in un certo senso estremista, che si allontana da un’applicabilità analitica scrupolosa ed effettiva:

Es gibt eine hübsche Erzählung, die auf Foucault zurückgeht und die immer noch im Umlauf ist. Ihr zufolge gab es einmal einen Zustand, in dem literarische Texte ganz anonym im Umlauf waren und keine der heutigen Umgangsweisen mit dem Begriff Autor an den Namen der Urheber solcher Texte gebunden war. Dann kam eine Zeit, nämlich mit dem 17., 18. Jahrhundert, in der sich im Rahmen der Konstitution der bürgerlichen Gesellschaft der moderne Autorbegriff ausbildete.[...]Gegen diese Geschichte sind nun von Seiten der Alphilologen und Mediävisten zahlreiche Einwände formuliert worden, deren Quintessenz lautet: Literarische Autoren hatten vor dem 17./18. Jahrhundert einen anderen Status als in den Jahrhunderten davor, aber diese Differenz läßt sich auf keinen Fall so holzschnittartig fassen, wie Foucault das getan hat³¹⁷.

³¹⁴ “Il materiale dell’opera non è morto, bensì parlante, significante (o segnico); noi non soltanto lo vediamo e tocchiamo, ma sempre sentiamo in esso delle voci (anche in una muta lettura tra sé e sé). Ci è dato un testo, che occupa un determinato luogo nello spazio, che cioè è localizzato: ma la sua creazione e la conoscenza che se ne prende trascorrono nel tempo” (Bachtin 2001c (1975 [1937-38]), p. 400).

³¹⁵ Benedetti 1999, p. 79.

³¹⁶ Foucault 2021, p. 14.

³¹⁷ Jannidis 2002, p. 27.

Il caso burchiellesco rappresenta un ottimo esempio della situazione descritta da Jannidis, nel senso che si evidenziano esercizi di autorialità diversi corrispondenti ad altrettanto diversi *status* del testo. In questo senso, e continuando con la differenziazione di Benedetti, nel *corpus* burchiellesco si possono osservare grosso modo due modi di esercitare l'autorialità: considerando il *corpus* totale si ha un esercizio 'collettivizzante' di autorialità, ma riguardo a quello che costituisce il 'marchio stilistico' di riferimento si è di fronte ad un'autorialità che tende all'individualizzazione: infatti lo stile di Burchiello è prominentemente d'autore, ma le concretizzazioni complessive di questo stile si realizzano in un *corpus* che non è 'd'autore'. A questo proposito risulta molto significativo il sonetto missivo in cui Anselmo Calderoni chiede al Burchiello un componimento in risposta alla sua lode:

LXXXVIII

Parmi risuscitato quell'Orgagna
che quando que' dell'abbaco avien festa
tanta rema abondava alla suo testa
che ne scrivevâ tutta la compagna,
faccendo salti da Roma alla Magna,
mettendo granchi per cipolle in resta,
ch'a' topi faceva trovar la pesta
delle formiche ch'eran nella Spagna.
Però, Burchiello, i' ti vo' me' che prima,
priegoti segui la tuo fantasia
e pigliane piacer di fare in rima,
perché seguendo la tuo melodia
ne sarà fatto al mondo tanta stima
che la tuo fronte laurëata fia.

Priegoti in cortesia
che mi rispondi col tuo dolce suono,
ché non potrei ricever maggior dono³¹⁸.

Innanzitutto, è importante osservare che 'il dono' fisico della poesia sembra avere un ruolo secondario di fronte all'atto di partecipare al 'dolce suono', ossia all'attività sonettistica, la quale però viene descritta più per le sue caratteristiche pragmatiche e acustiche. Così 'La fantasia' del poeta si esercita a pieno nel diventare la 'melodia' che si 'accorpa' nel 'dolce suono' (il sonetto); inoltre si può osservare anche l'atteggiamento del Calderoni, che in quanto

³¹⁸ Zaccarello 2004, pp. 125-126.

fruitore dei sonetti burchielleschi, si mostra desideroso di partecipare anche alla prassi burchiellesca attivamente, si tratta insomma della testimonianza di una fruizione anch'essa creativa. Dobbiamo a questo proposito riconoscere diversi profili di lettore, nel senso che l'architettura di un lettore-destinatario (ad esempio i soggetti degli scambi poetici già analizzati con Leon Battista Alberti, Anselmo Calderoni, ecc³¹⁹.) ha un tasso di partecipazione alla prassi burchiellesca più ampio in comparazione con quella del lettore-pubblico del Quattrocento, ossia i copisti, i quali a loro volta si differenziano dal pubblico delle edizioni a stampa e così via, in ogni riconfigurazione del *corpus* fino ai giorni nostri. Tornando alla questione dell'Autore, Carlo Vecce realizza un percorso sull'etimologia della parola in cui problematizza la diffrazione del concetto di *auctor*³²⁰ dall'antichità alla fine del Medioevo, commentando anche il modo in cui le contraddittorie accezioni arrivarono allo scenario della rivoluzione culturale dell'Umanesimo. Approfondiremo queste declinazioni nella sezione finale di questo capitolo, ma prima appare utile tornare su un punto fondamentale del contributo di Vecce: le implicazioni e le cause della menzionata crisi autoriale dell'Umanesimo.

Nel momento di massima intensità della rivoluzione culturale dell'Umanesimo in Italia, alla metà del Quattrocento, in Germania Gutenberg inventa la stampa a caratteri mobili. Gradualmente il manoscritto va in soffitta, e il suo posto viene preso dal libro a stampa, più economico, e soprattutto prodotto su scala industriale: all'inizio centinaia, poi migliaia di copie, tutte uguali (o quasi, nell'età pionieristica della stampa), che diffondono in tutta Europa i testi degli Autori antichi, dei classici, ma anche dei Moderni, e dei testi sacri. Ed è precisamente in questo momento che comincia la crisi del rapporto tra l'Autore e il pubblico. L'oggetto-libro è largamente riproducibile, e perde l'aura quasi sacrale dell'*unicum* che era il manoscritto (secondo la definizione di Walter Benjamin)³²¹.

Lo studioso sottolinea che è appunto la perdita del controllo sull'opera ciò che scatena una crisi paragonata allo strappo di un figlio da una madre; e qui l'unicità dell'opera corrisponde ad una

³¹⁹ Ma forse anche il Consiglio della Campana a Siena, nel qual caso il sonetto LXIII effettivamente accompagnava la petizione di scarcerazione inoltrata dal Burchiello.

³²⁰ “Sappiamo bene che Autore deriva dal latino *auctor* (a sua volta derivato dal verbo *augeo*), e in senso proprio indica ‘colui che aumenta, che genera, che produce’; in senso figurato, l'Autore è colui che inventa o ritrova qualcosa per la prima volta, il fondatore di nuove istituzioni civili o politiche, l'iniziatore per antonomasia; e quindi lo scrittore, che ‘produce’ tessuti di parole (*textus*)” (Vecce 2010, pp. 2-3).

³²¹ Ivi, p. 5.

visione sacralizzante in cui il carattere prezioso del testo si dimostra nella fisicità del manoscritto. Questa considerazione è certamente valida per altre manifestazioni poetiche ma in sostanza, come vedremo, non è applicabile per il caso di Burchiello, innanzitutto perché il poeta non sembra concepire il supporto testuale del libro come recipiente primordiale della propria opera, questo è rappresentato piuttosto dalla propria capacità e dal pregio nella ‘confezione’ di sonetti (LXXIV, vv. 1-8: “Questi plebei di virtù nimici, /che studian nello specchio di Narcissi, / mi van facendo drieto pissi pissi / di me dicendo mille malifici. / Io mostro avere il capo tra gli ufici, /e vo sodo pian pian cogli occhi fissi, / né più né men come s’i’ non gli udissi / fabbricando sonetti pegli amici”³²²). In tal senso la sede a cui affida la preservazione del proprio stile è la scrittura in un ambito privato (LXXIV, vv. 12-14: “Io gli sguardo di sberfia da un buco, / poi metto a casa quegli attucci in prosa, / e poi in un sonetto gli riduco”³²³); tuttavia il rapporto testo-autore proposto da Vecce è illuminante perché permette di osservare le condizioni in cui si porta a termine la consolidazione della *vulgata* e permette anche di valutare gli effetti più massicci della rivoluzione tecnologica della stampa, anche se questi effetti dovrebbero rimanere ancora lontani (per ovvi motivi temporali) dall’esercizio della scrittura di Burchiello. Tuttavia, la *vulgata* quattrocentesca rappresenta a pieno titolo lo sviluppo di questa crisi:

La Modernità impone una separazione Autore-Opera sempre più drammatica. La “pubblicazione” a stampa è l’inizio del processo non solo di trasmissione e di ricezione (anticamente da un manoscritto a un altro, in rapporto di uno a uno), ma soprattutto di diffrazione. E questa separazione porta, nel momento più forte di questa fase di passaggio da un sistema all’altro (tra la fine del XV e l’inizio del XVI secolo), quasi ad un annullamento della figura dell’Autore, superato e surclassato dalla fortuna (spesso non voluta, non cercata, e non “autorizzata”) della propria opera³²⁴.

Paradossalmente nel caso dei Sonetti del Burchiello questa fase rappresentò tutt’altro che l’annullamento della figura dell’Autore, ma piuttosto comportò la sua diffrazione in una sorta di ‘culto’ e avviò persino la sua proiezione verso la Modernità. Si creò un’identità testuale che

³²² Zaccarello 2004, p. 104.

³²³ Ivi, pp. 104-105.

³²⁴ Vecce 2010, p. 15.

nacque sotto il segno di una collettivizzazione prodotta dalla trasmissione e dalla ricezione, ma anche dall'intervento creativo del pubblico nella tradizione manoscritta³²⁵. La fenomenologia di questa tradizione permette di supporre che, lontano dall'essere drammatica, la transizione, nel caso burchiellesco, venne effettuata in modo molto produttivo e ludico, forse poiché i testi del poeta, i prodotti della 'fantasia' burchiellesca, evitavano la rivoluzione che minacciava la sede sacra del manoscritto, appunto per aver rinunciato a quella sacralità, depositando il valore del testo non esclusivamente 'nel manoscritto' ma nell'immanenza dello stile, laddove si esercita la paternità autorale. A questo proposito risulta opportuno riportare la risposta del Burchiello alla missiva di Anselmo Calderoni:

LXXXIX

Messer Anselmo, e' non è mie magagna,
né mi tengo sì alto aver la testa
ch'a chi mi scrive con sustanza presta
la man non porga gratiosa e magna;
se pur di ciò alcun di me si lagna,
son gente che mi danno pur molesta
scrivendomi lor sogni, onde a sol questa
turba plebea il mio inchiostro stagna.
Ma ringratiando tua loda sublima,
uomo degno di tal cavalleria,
non merta tanto onor mie bassa clima;
e quando alcun commendi, guarda pria
suo proprio stato e non lo por più in cima
né in più alto seggio ch'e' si sia.
Farei gran villania
non rispondendo a te, che certo sono
non se' degli ignoranti ch'io ragiono³²⁶.

³²⁵ “La misurazione va effettuata sui veri e propri canzonieri, e il responso che si ottiene sembra smentire l'opinione di quanti guardano al pubblico medievale come a un mondo di lettori-ascoltatori interessati alla poesia e non ai poeti, e perciò propensi a salvare l'una e a sacrificare o a dimenticare gli altri: sia perché non è rara l'eventualità opposta, di copisti che tentano di supplire alle lacune delle fonti col loro talento filologico o con la fantasia, preferendo al silenzio un'attribuzione abusiva” (Giunta 2002, pp. 54-55).

³²⁶ Riportiamo una sintesi del commento di Zaccarello 2004, pp. 127-128: “1 *magagna*: colpa [...] 3 *sustanza presta*: contenuto franco, diretto, senza fronzoli 4 *man*: per la scrittura della risposta; *gratiosa e magna*: generosa e magnanima 5 B. doveva senz'altro essere un destinatario ricercato: per i vari sonetti a lui indirizzati e mancanti di risposta [...] non sempre si dovrà pensare a lacuna tradizionale 6 *danno*: concordato a senso al singolare collettivo gente, come a clxix, 1-2; *molesta*: molestia [...] 7 *sogni*: direttamente opposto alla *sustanza presta* del v. 3 (non così l'altro corrispondente Domenico da Urbino, che usa *sognare* in diretto riferimento alla sua attività poetica [...]) 8 *plebea*: ritorna lo sprezzante aggettivo riservato alle malelingue di LXXIV, 1 [Questi plebei di virtù nimici] *bassa clima*: umile statura, posizione (intellettuale e poetica); 13 *suo ... stato*: la condizione che davvero gli compete; *in cima*: continua, come nell'alto seggio del v. 14, la metafora della 'scala' per definire la gerarchia intellettuale; [...] 15 *villania*: offesa, insulto (risponde direttamente ai vv. corrispondenti della proposta) [...]”.

Vecce approfondisce la crisi autorale quattrocentesca mediante tre esempi che permettono di osservare la diversità di effetti della menzionata crisi, l'ultimo di questi è Leonardo da Vinci ed è interessante per alcuni punti che permettono di descrivere meglio il rapporto del Burchiello con la propria opera.

[Leonardo] non è un umanista, e nemmeno un letterato di professione. I contemporanei lo conoscono (e lo riconoscono) come artista, anche se lui preferirebbe essere considerato piuttosto come ingegnere, [...] non ha una formazione specifica in campo letterario e umanistico [...] e potrebbe essere perciò definito “omo senza lettere”³²⁷.

Allo stesso modo Burchiello non si può certo definire come un umanista di professione: egli infatti, appartenente allo strato più modesto dell'Arte dei Medici e degli Speciali, assume una distanza chiara dal latino, e soprattutto dalla cultura testuale alla quale si accedeva attraverso la padronanza di questa lingua colta. Esemplare in questo senso è il sonetto rivolto a Piero di Cosimo de' Medici: “Son medico in volgar, non in grammatica, / Signor mie caro, e con poca attitudine, / ché l'ho male studiata in gioventudine, / sì ch'io non ti guarrei d'una volatica. (CXXXI vv. 1-4)”³²⁸.

Luca Boschetto ha recentemente messo in rilievo la difficoltà di avere una idea precisa sulla professione del barbiere nella Firenze del Quattrocento, a causa della documentazione molto frammentaria, fatto che è anche forse da spiegarsi con il livello di alfabetizzazione piuttosto basso dei barbieri che evidenziano le poche testimonianze:

La scarsa familiarità con la scrittura si coglie sia dalla calligrafia molto incerta di varie portate autografe, sia dai numerosi casi in cui il barbiere fa scrivere ad altri la portata e si limita, spesso con evidente fatica, a sottoscrivere ad essa. Il basso livello di istruzione dei barbieri era del resto riconosciuto anche dagli statuti dell'Arte dei Medici e Speciali, che li ritenevano incapaci di tenere libri contabili, a differenza degli altri membri della corporazione [...]. Nella ‘regione con la penna in mano’ viene infatti spontaneo assimilare strati sempre più vasti della popolazione cittadina alla cultura del ceto mercantile, e si rimane perplessi quando si incontra una intera categoria che non è a suo agio con la scrittura. L'impressione insomma, pensando al caso di Burchiello, è che in questa situazione un barbiere-poeta dovesse rappresentare qualcosa di singolare³²⁹.

³²⁷ Vecce 2010, p. 6

³²⁸ Zaccarello 2004, pp. 184-185.

³²⁹ Boschetto 2002, pp. 38-39.

Di fronte a questo panorama è possibile ipotizzare che la scrittura in quanto ‘atto’ potrebbe aver significato per Burchiello la sede più ‘autentica’ e pragmatica del valore poetico, laddove del rapporto con la scrittura Burchiello mostra di essere un cultore piuttosto geloso (come si deduce dalla risposta a Calderoni), contrariamente al valore che il poeta sembra assegnare al prodotto ‘scritto’. Mi sembra essere a favore di questa ipotesi il fatto che il sonetto CXXVIII sia così facilmente diventato un *passpartout*. In contrasto con l’esempio di Leonardo e il suo rapporto con la scrittura, l’esperienza burchiellesca potrebbe rappresentare l’altra faccia della medaglia:

Leonardo [...] di fronte alla crisi del rapporto dell’Autore con la sua Opera, non vuole dunque generare “infiniti figlioli” e non consegnerà perciò le proprie opere agli stampatori. I suoi testi resteranno in gran parte consegnati (e quasi “chiusi”) per secoli al supporto materiale dei manoscritti talvolta inaccessibili, o difficilmente interpretabili, a causa della scrittura cosiddetta “speculare” (rovesciata, da destra verso sinistra, e perciò leggibile solo riflessa in uno specchio): un altro elemento che rende immediatamente evidente la volontà di costruire un mondo tendenzialmente privato di ricerca e di scrittura³³⁰.

Della crisi dell’autore, il cui nodo centrale è lo strappo dell’opera dalle mani del suo creatore, è questa la soluzione leonardiana. Si tratta – commenta Vecce – di una soluzione che si basa sulla riaffermazione della ‘singolarità’ sulla ‘pluralità’, dove “è l’intero *corpus* dei manoscritti leonardiani che diventa ormai una ‘singolarità’, di cui ogni foglio, ogni disegno, ogni parola conserva la testimonianza di una fusione indissolubile tra Autore e Scrittura, tra il Segno e la Mano che l’ha tracciato”³³¹.

La crisi a cui partecipa il *corpus* burchiellesco, in quanto consolidazione della *vulgata* nella seconda metà del Quattrocento, dimostra una soluzione diversa e forse diametralmente opposta a quella leonardiana. Infatti la singolarità della scrittura sonettistica del Burchiello (in quanto ricettacolo privilegiato del suo atteggiamento artistico-poietico) può sormontare il secolo solo mediante la pluralità delle ‘atomizzate’ trascrizioni e della copiosità testimoniale che caratterizza la tradizione manoscritta, la quale manifesta la trasformazione sostanziale del modo in cui il testo burchiellesco verrà fruito, e che infine renderà il discorso del poeta più accessibile

³³⁰ Vecce 2010, p. 12.

³³¹ *Ibidem*

per le esigenze del nuovo paradigma estetico, assicurandone la permanenza e la continuità per i lettori futuri. Un modo di descrivere questa svolta (non mancante di una sfumatura paradossale) sarebbe osservare che dalla morte di Domenico di Giovanni poeta nasce, in senso moderno, l'autore Burchiello.

3.2.1 Dalla 'fantasia' al 'dolce suono' e dai manoscritti all'edizione

Senza considerare la scrittura come nucleo fondamentale tanto della creazione poetica burchiellesca quanto della sua cristallizzazione nella *vulgata* non è possibile una giusta valutazione dell'influsso orale che incide sul fenomeno quattrocentesco dei SdB, e in particolare sulla loro trasmissione. Quello del Burchiello è tutt'altro che un testo la cui base sia quella dell'improvvisazione a partire da un repertorio orale: nelle pagine iniziali della sua edizione critica Zaccarello mette in rilievo che "il testo di Burchiello [...] sul piano della produzione, non può che essere considerato prodotto d'autore"³³². A questo proposito lo studioso ricorda un passo specifico del *corpus* che si contrappone alla concezione di una poesia improvvisata, conviviale o di piazza: si tratta del sonetto con l'*incipit* "Questi plebei di virtù nemici" dove ci si riferisce ancora alla "turba plebea" di 'seguaci' e anche spregiativamente ai loro "sogni", ovvero alle loro invenzioni³³³: "Io gli sguardo di sberfia da un buco, / poi metto a casa quegli attucci in prosa, / e poi in un sonetto gli riduco"³³⁴. Come commentato in precedenza, si osserva l'enfasi sulla dimensione privata della scrittura e il fatto che i sonetti siano stati scritti proprio a casa del poeta (LXXV, vv. 1-4 "«Va' recami la penna e 'l calamaio»; / dice fratelmo «Che sarà? Sonetto? / Or va'vi tu, che mi voglio ire a letto, / ch'io mi lievo a

³³² Zaccarello 2000, *I problemi dell'edizione*, p. XX. E qui la coincidenza con la nozione di Benedetti di 'Opera d'autore' ci sembra sia anche opportuna e pure in qualche modo riconciliabile con l'argomentazione di Foucault: "Il nome proprio il nome d'autore si situano fra i due poli della descrizione e della designazione; hanno senz'altro un certo rapporto con ciò che essi nominano, ma non hanno completamente nel modo di designare né nel modo di descrivere, un legame specifico. Tuttavia -ed è qui che appaiono le difficoltà specifiche del nome d'autore- il legame del nome proprio con l'individuo nominato e il legame del nome d'autore con ciò che esso nomina non sono isomorfi e non funzionano allo stesso modo" (Foucault 2021, p. 11).

³³³ "sogni: direttamente opposto alla *sustanza presta* [contenuto franco, diretto e senza fronzoli] del v. 3" con cui Burchiello si riferisce alla proposta di Calderoni. Cfr. Zaccarello 2004, p. 127 e in nota.

³³⁴ Son. LXXIV vv. 12.14 (Ivi, pp. 104-5).

buon'otta e sto al beccaio»³³⁵). Il carattere occasionale della poesia Burchiellesca più che riguardare la dimensione sociale sembra prendere mosca dalla scrittura per incarico:

Mancano prove dirette che il Burchiello scrivesse a pagamento, ma questo sembra molto probabile non solo per alcuni sonetti scritti a petizione di un committente [...]. Roberto Martelli scrivendo a Giovanni di Cosimo de' Medici delle difficoltà pecuniarie del Burchiello, insiste sul fatto che «a questo modo non può fare sonetti» [...]; Antonio di Meglio mostra di considerarlo portavoce in versi della fazione avversa (CCVI, 940: «Siché tu puoi far noto a que' cotali / per cui tu scrivi»). Si è insomma portati ad estendere in chiave professionale il «fabbricando sonetti pegli amici» di LXXIV³³⁶.

D'altronde la possibilità della recitazione pubblica dei Sonetti sembra sempre collocarsi in un ambito di fruizione e non di genesi, nonostante la già commentata ipotesi dell'articolo di Segre³³⁷ rispetto alla quale Zaccarello sottolinea l'importante necessità di “ridimensionare l'intima connessione fra l'attività professionale e l'intrattenimento di un circolo letterario”³³⁸. In ogni caso, il modo in cui il Burchiello fu molto richiesto per la sua attività sonettistica rimane evidenziato dalla “tradizione manoscritta [che] conserva traccia inequivocabile di un intenso carteggio poetico intorno a Burchiello”³³⁹, laddove la recitazione delle poesie a voce del poeta e la sua immediata attestazione mi sembra essere un'ipotesi molto poco probabile.

Se la recitazione poté testimoniare una componente di oralità del fenomeno quattrocentesco, si tratta comunque di un'oralità che si svolge entro il campo di azione di copisti ed anche, molto probabilmente, dei primi lettori, che in quanto destinatari o pubblico risultavano i primi fruitori:

Una prima registrazione e relativa diffusione di un testo occasionale poteva dunque aver luogo in concomitanza del frangente per il quale esso era stato concepito, magari in presenza di una performance declamatoria. Non si può dunque escludere per questa prima fase l'incidenza del mezzo orale o mnemonico (la memorabilità è una caratteristica della maniera burchiellesca), che potrebbe aver determinato le vistose varianti che caratterizzano vari testi tramandati da testimoni frammentari³⁴⁰.

³³⁵ Ivi, p. 106.

³³⁶ Zaccarello 2000, *I problemi dell'edizione*, pp. XXXI-XXXII.

³³⁷ “Nella bottega fiorentina del barbiere Domenico di Giovanni, detto il Burchiello (1404-1449), questi incontri erano diventati quasi istituzionali, dato che vedevano insieme letterati e artisti, uniti dalla passione per il loro idioma e dall'avversione per la famiglia Medici, già allora più volte alla guida della città (Burchiello fu esule dal 1934 a siena, poi a roma, dove morì)” (Segre 2000, p. 33).

³³⁸ Zaccarello 2004, p. V.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ Zaccarello 2000, *Profilo e inventario dei testimoni quattrocenteschi*, p. XXXII.

Tuttavia, la reazione definitiva del pubblico (o destinatario) è quella redazionale, anche se avvenuta a *posteriori* rispetto al confronto con un testo che è già di per sé refrattario a una sistemazione libraria-sequenziale da parte dell'autore e del quale, in più, la trasmissione orale sarebbe stata una possibilità. A questo proposito le considerazioni di Antonio Franceschetti su un fenomeno anche condizionato dall'oralità, e che era anche in voga nell'atmosfera quattrocentesca, risultano pertinenti:

Nel momento in cui un canterino si accinge a mettere per iscritto un testo, fa già immediatamente opera scritta, o destinata allo studio di altri canterini, o da usare come promemoria per sé stesso, e comunque in qualche modo diretta alla lettura assai più che alla recitazione. Oppure è già uno scrittore che o crea un nuovo testo o rielabora per la lettura un testo orale, un testo che solo in un secondo tempo potrà diventare nuovamente orale, una volta che sarà stato imparato a memoria e accolto nel repertorio di altri canterini³⁴¹.

Tornando alla prima diffusione dei Sonetti del Burchiello risulta importante considerare come ci siano delle somiglianze con il fenomeno appena descritto, in quanto la componente mnemonica, sebbene eserciti un influsso determinante, è sempre dipendente dalla dimensione scritta e di fronte a quella assume un carattere secondario:

A partire della loro spicciolata 'pubblicazione', i *Sonetti* sono stati trattati come testi popolari, sottoposti all'arbitrio collettivo e all'iniziativa 'creatrice' dei copisti: gli undici manoscritti databili entro la metà del secolo, vivente il Burchiello sono proprio zibaldoni che tramandano testi isolati, che rispecchiano nella loro eccentricità rispetto alla tradizione principale una 'presa diretta' per la quale è difficile escludere il tramite dell'oralità³⁴².

Risulta chiaro che una fruizione non libraria non implica in nessun caso un'oralità primigenia (e forse mistificatrice) e, nonostante esista la possibilità che i sonetti siano stati recitati, questa *performance* tuttavia dovette rinunciare a dispositivi retorici fondamentali per lo stile, che

³⁴¹ Franceschetti 1973, p. 565. A questo proposito: "non si dovrà dimenticare che il pubblico dei *Sonetti* era lo stesso che partecipava alle sedute canterine di piazza San Martino, e riportava come poteva le tirate dei «cantimpanca», fissandole ciascuno nei propri Zibaldoni; l'editore di cantari, potrà dunque essere consulente privilegiato per fare una storia della tradizione di Burchiello" (Zaccarello 2000, *I problemi dell'edizione*, p. XXI); e anche: "È sul codice scritto che il nome dell'Autore si ferma, mentre nella tradizione orale (ad esempio, nei poemi e nei cantari cavallereschi) tende a svanire, sopraffatto dalla funzione dell'interprete, dell'esecutore" (Vecce 2010, p. 5).

³⁴² Zaccarello 2000, *I problemi dell'edizione*, p. XIX.

trovano nella recitazione un modo di enunciazione se non impossibile almeno problematico, soprattutto se si pensa ad esempio alla incidenza di:

varie forme di rianalisi paretimologica del termine noto, di cui viene scandagliata a fondo la potenzialità equivoca: per i nomi comuni, si può citare l'ingegnosa inversione delle funzioni sintattiche in CVII, 10 «mal maestro», 'malore principale, epilessia', rianalizzato come 'cattivo artigiano'; per i nomi propri, l'alterazione subsegmentale e accentuativa di CXXX, 9 «Semèle» (rispetto alla forma ossitona del modello dantesco che il passo presuppone: *Inf.*, XXX 2) che diventa, con grottesca *deminutio*, 'sei mele'³⁴³.

Ci si trova dunque agli antipodi del 'poeta di piazza' quattrocentesco, la cui gestualità che accompagnava la recitazione ridava valore al testo recitato, e stabiliva una sensibile distanza dalla sua dimensione scritta, come commenta Marco Villorresi a proposito delle testimonianze delle qualità performative di Antonio di Meglio:

di questa distanza, spesso cospicua, tra opera scritta e *performance* erano consapevoli anche i più avvertiti tra gli spettatori del tempo, come testimoniato da una nota lettera di Michele Verino. Il giovane umanista elogia la grande capacità di recitazione – la *pronuntiatio*, ovvero il saper porgere, la presenza scenica – di Antonio di Guido, che ha avuto occasione di ascoltare e vedere all'opera in piazza San Martino, ma sottolinea altresì come una successiva lettura abbia svelato il disarmante squallore di quei versi dedicati, come molti della tradizione canterina, alle imprese di Orlando e degli altri paladini di Carlo Magno³⁴⁴.

Come conseguenza della frammentarietà della tradizione manoscritta dei Sonetti del Burchiello (anche sotto l'influsso della 'recitazione' e della ripresa orale) la proposta metodologica dell'edizione critica di Zaccarello è quella di distogliere lo sguardo da una metodologia tradizionale della critica testuale, per aprire la prassi ecdotica a cogliere il fenomeno complesso della *vulgata*: si parte, dunque, dallo spunto con cui Vittorio Santoli affrontò lo studio dei canti popolari ma con un metodo che in fondo è sempre proveniente da una matrice lachmanniana³⁴⁵. Zaccarello stima che la fase decisiva della diffusione manoscritta dei SdB sia individuabile fra il 1460 e il 1470, trattandosi anche di un momento favorevole alla produzione del libro di rime

³⁴³ Zaccarello 2004, pp. XVII-XIX.

³⁴⁴ Villorresi 2009, p. 26.

³⁴⁵ Dove dal confronto del fenomeno burchiellesco con il 'decalogo' di Vittorio Santoli emerge la fondamentale prudenza nel vaglio dell'*eliminatio* in una tradizione poligenetica, in cui l'identificazione di rami principali e secondari della tradizione è molto più opportuna che non la soluzione del solito 'albero' genealogico del testo. Cfr. Zaccarello 2000, *I problemi dell'edizione*, p. XIX.

e con speciale enfasi a Firenze, a causa della diffusa e socialmente variegata cultura grafica. In questo contesto riguardo l'influsso della domanda del pubblico

è forte la pressione 'dal basso' del libro-registro, strumento consueto per ogni scrivente e protagonista della diffusione del *corpus* burchiellesco. Se il letterato si muove entro uno statuto di tipo artigianale, di cui eredita modelli culturali precisi, a partire da quelli grafici, sul versante tradizionale il suo corrispettivo è il copista-collettore dilettante, cultore di poesia che raccoglie per se stesso e per gli amici i prodotti circolanti in un ambiente subalterno pressoché escluso dal rinnovamento umanistico³⁴⁶.

Sebbene nella scorsa sezione abbia sottolineato il fatto che la creazione burchiellesca riesce in termini temporali a 'schivare' la svolta della rivoluzione della stampa, si deve osservare che anche la fase manoscritta risponde all'orizzonte definito per la domanda di 'prodotti' testuali di carattere sempre più seriale e di più ampia circolazione, il che contraddistingue anche il successo delle edizioni burchiellesche a stampa. Se da una parte è logico e importante differenziare l'edizione a stampa dal manoscritto (in quanto oggetti culturali ben diversi) e anche importante approfondire la differenziazione tra le altre declinazioni non meccaniche di riproduzione testuale. In tal senso vale la pena fare una differenziazione tra i manoscritti, che non sono tutti omogenei. In questa direzione il contributo di Dario Del Puppo ricorda l'importanza di dare attenzione a una tipologia in genere poco fortunata per gli studi letterari, il libro miscellaneo:

Se molte antologie, diciamo pure di livello medio, non sono state studiate come reperti di cultura materiale, oltre che per i testi che vi sono inclusi, figuriamoci le miscellanee che sembrano agli studiosi dei depositi o magazzini pieni di merce buttata alla rinfusa [...] La filologia ha dato dei grandissimi frutti, senza i quali non avremmo dei testi attendibili per molti autori. Ma è stata precisamente l'enfasi sull'autore che ha distolto l'attenzione dallo studio più accurato dei codici miscellanei³⁴⁷.

L'apporto centrale del contributo a mio avviso è l'attenzione rivolta all'identità culturale di quelli che hanno preparato, trascritto e commissionato il manoscritto a partire dal quale l'analisi prende spunto: *Il Riccardiano 1591*³⁴⁸. Del Puppo compara il testimone con altri due codici (il

³⁴⁶ Ivi, p. XXXV.

³⁴⁷ Del Puppo 2002, pp. 101-102.

³⁴⁸ "Datato 1462, il manoscritto consta di 221 fogli cartacei, scritti in una mercantesca posata. La carta, i fascicoli, le rigature a secco e la grafia sono per dirla in parole povere regolari e costanti, proprio come ci si aspetterebbe da

Riccardiano 2805 e il *Magliabechiano XXI, 87*) e con una acuta osservazione, che prende spunto dalle profonde somiglianze nel modo in cui queste miscellanee furono illustrate, arriva a riconoscere importanti elementi e a fare stimolanti ipotesi sul perché della presenza – copiosa o ridotta – di Sonetti di Burchiello nei testimoni implicati (il *Magliabecchiano XXI, 87* è latore di 165 SdB, mentre il *Riccardiano 1591* ne tramanda soltanto uno). Lo studio di Del Puppo permette di ipotizzare che esistesse ormai nella prima metà del Quattrocento una certa tendenza a una ‘serialità’ che dirigeva la scelta e l’ordine dei testi di diversi autori nei testimoni (ovviamente sulla base della domanda dei lettori, ma anche sotto l’influsso dell’offerta dei compilatori³⁴⁹). Del Puppo fa osservare molto opportunamente la diversità di attori che operavano ai margini della sistemazione di un codice con queste caratteristiche, dalla commissione all’illustrazione³⁵⁰. Sarebbe in tal senso riduttivo parlare genericamente di un unico ‘criterio’ di compilazione in questi materiali, e sebbene l’esempio di Del Puppo evidenzi un caso molto specifico e particolare, quel che appare chiaro è il modo in cui l’offerta dei testi e dei testimoni è già segnato da certe tendenze di mercato, ma anche della valorizzazione dei testi letterari scelti³⁵¹, dove è certo che opera un vaglio dell’autore, ma questo è in qualche modo subordinato ad un criterio relativo al genere poetico:

un libro di buono o di ottimo livello. Il *Riccardiano* contiene 75 disegni a penna, di cui 64 sono acquarellati. Ben noto agli storici letterari, il manoscritto contiene i seguenti testi: un’epistola in volgare di Seneca sulla divina provvidenza; un’altra sulle quattro virtù cardinali; il poema in terza rima di Francesco d’Altobianco degli Alberti; una canzone morale di Antonio Meglio; un trattatello di Buonaccorso da Montemagno il giovane; il popolarissimo *Cantare di Geta e Birria*; il volgarizzamento delle favole di Esopo; i tre poemetti comici di Stefano Finiguerra; e tra lo *Studio di Atene* e *Il gagno* di questi, un sonetto di Burchiello, «Questi che andarono a studiare Athene» (Ivi, pp. 104-105).

³⁴⁹ “Dagli storici del libro si sa che la produzione del libro manoscritto avveniva per lo più in due modi: il singolo copista commissionato da un cliente, o l’imprenditore, come Vespasiano, che disponeva delle risorse economiche per poter speculare su alcuni titoli, avendoli già pronti per l’eventuale compratore. Avere in bottega dei libri *prêt à porter* significava che il libraio poteva creare il mercato e non solo seguire le inclinazioni dei clienti” (Ivi, p. 107).

³⁵⁰ Qui la trascrizione del colophon del *Riccardiano*: “Tutto chuesto libro è paghato. Chosto lire diecci: chosto lire tre e mezzo la dipintura, A(n)dre(a) del Verrocchino, e sta a chapo a via Ghibellina, lire sette e mezzo chosto la scrittura a paghare Piero dei Ricci. Paghossi detti danari a dì di 12 feraio 1462. Chosto piu la legatura e che arogierai di più. E schritto in chue chiuso la pistola di senacha mando al Lucillo, re di Cicilia pe’ romani ed ecci le chuatro virtu chardinali ed ecci el Vangiolo di Santo Giovanni disposto ed eci morali ed eci Gieta e Birria ed eci le sentenzie di So(po) dipinte chon chuelle del Gieta ed eci del Za tutto la Bucha, e Tene, e ‘l Ghagno. (c. 175r)” (Ivi, p.105).

³⁵¹ “Ma perché non considerare la satira anti-intellettuale del *Geta e Birria* una testimonianza letteraria del buon senso mercantile e certamente altrettanto degna degli aneddoti moralistici dell’Esopo toscano? Burchiello e

Il *Riccardiano* contiene un'unica poesia attribuita al Burchiello. Di mano posteriore e probabilmente di uno dei proprietari del codice, il sonetto riempie il resto dell'ultima carta del poemetto de *Lo Studio d'Atene* del Finiguerra. Ci sono altri codici in cui *Lo Studio* è seguito dai due sonetti *Questi ch'andarono già a studiare Atene* e *Questi c'hanno studiato il Pecorone*. Oltre a indicare un rapporto genealogico con altri codici che contengono una o più opere presenti nel *Riccardiano*, e come se il copista del sonetto cercasse di colmare una grossa lacuna: la mancanza della presenza del barbiere in una simile antologia. Sta lì, quasi una glossa sull'intero libro. Ma se il barbiere è rappresentato da un unico componimento, nondimeno gran parte del codice s'ispira alla sua poetica³⁵².

Per l'inizio del secolo XVI, come puntualizza Antonio Corsaro, l'opera burchiellesca è ben presente nella tradizione incunabolistica. Le edizioni cinquecentesche rivelano un "inequivocabile passività stemmatica rispetto a quelle dello scorcio del '400"³⁵³ e si basano fondamentalmente su un'attività compilatoria attuata sulla base dei due rami principali: quello veneziano (rappresentato dalla *princeps* del 1472 della stamperia di Mattia Cristoforo Arnoldo) e quello fiorentino, che si basa sulla *princeps* della stamperia di Francesco di Dino, datata nel 1481, la quale costituisce l'edizione "fondamentale che funge da snodo fra la tradizione manoscritta e l'affermarsi di una *vulgata*"³⁵⁴. In tal senso Corsaro nota: "l'utilizzazione attiva di manoscritti per edizioni a stampa risulta già cessata nel primo '500, allorché gli editori fiorentini e veneziani si limitano a trasmettere i due canoni ormai fissati rigidamente"³⁵⁵.

Tornando alla particolarità dei manoscritti bisogna fare il punto sulla diversità dei profili delle sillogi; come controparte del fenomeno osservato a proposito del contributo di Del Puppo, un altro gruppo di manoscritti risulta innovatore dal punto di vista della canonizzazione dei Sonetti e della consolidazione del genere poetico a livello compilativo:

ed è un'evoluzione rispetto alle sillogi contemporanee di rime giocose e non solo, *i Sonetti di Burchiello* si aggregano e strutturano precocemente come *corpus* autonomo, tutto sommato refrattario alle infiltrazioni di altri generi (altra cosa è la permeabilità a testi di continuatori della maniera). Questo emerge in primo luogo dal cospicuo numero di manoscritti quattrocenteschi che tramandano esclusivamente i Sonetti, ben undici³⁵⁶.

Finiguerra sono geni comici che possono anche essere interpretati come promotori di una prospettiva pragmatica e cinica della società" (Ivi, p. 109).

³⁵² Ivi, p. 109.

³⁵³ Corsaro 2002, p. 128.

³⁵⁴ Zaccarello 2000, *Premessa*, p. VIII.

³⁵⁵ Corsaro 2002, p. 128.

³⁵⁶ Zaccarello 2000, *Profilo ed inventario dei testimoni Quattrocenteschi*, p. XXXVI.

Se è questo il panorama macrotestuale (che da un lato è definito dalla frammentarietà e paradossalmente, dall'altro è segnato dalla tendenza alla canonizzazione – sebbene profondamente contaminata – avvenuta nella seconda metà del Quattrocento) risulta fondamentale accennare a una serie di fenomeni appartenenti alla dimensione microtestuale che si osservano in concomitanza con il panorama appena descritto. In questo caso dobbiamo far notare come i diversi moduli strofici dei sonetti ‘alla burchia’ dimostrino un orientamento alla sperimentazione con il materiale del *corpus*, quasi come se si trattasse di una sorta di ammissione e applicazione di un’*ars* combinatoria burchiellesca, applicata dai copisti: “fatti questi che suggeriscono non più un interventismo al servizio, almeno in partenza, alla comprensione del testo, ma un deliberato esercizio stilistico, tirocinio legittimo e quasi necessario per familiarizzarsi con questa particolare maniera poetica”³⁵⁷. Zaccarello, in tal senso propone un percorso, sulla base delle innumerevoli *lectiones singulares* della tradizione, analizzando una casistica della quale egli intende proporre degli esempi “più istruttivi e sintomatici”, cercando di delineare alcune costanti. Nella parte iniziale si presentano fenomeni di intervento ‘modulare’ come: “1. [...] il trapianto della *fronte* o della *sirma* nel sonetto”³⁵⁸; in un numero più frequente anche “2. [...] la sostituzione della coda o l’applicazione di code non pertinenti”³⁵⁹; “3. [...] un fenomeno di forte incidenza è l’ibridazione di *incipit* simili o assonanti”³⁶⁰ magari anche collegato all’interferenza mnemonica; “4. Anche in altre zone del testo sintagmi simili possono sovrapporsi [...] e dare luogo a scambi ed innesti, che sembrano dunque rimanere fatti meccanici e non implicare alcun processo consapevole di riscrittura”³⁶¹. Di seguito si esemplificano anche fenomeni di ipermetria che potrebbero “essere prodotto dal

³⁵⁷ Zaccarello 1999, p. 257.

³⁵⁸ “[...] venendo a cadere fra le due i nessi ritmici, diminuisce la ‘memorabilità’ dell’insieme, vale a dire la capacità del lettore/trascrittore, date due quartine, di ricordare le giuste terzine che le seguono” (Zaccarello 1999, p. 258).

³⁵⁹ “in sostituzione o in aggiunta di quella tràdita, e [...] non necessariamente per la mancanza di quest’ultima” (Ivi, p. 260).

³⁶⁰ “il ricordo di altri luoghi, magari facilitato dall’analoga strutturazione del verso, innesca scambi di parole o di interi emistichi” (Ivi, p. 263).

³⁶¹ Ivi, p. 265.

ricordo [di glosse], se non dalla materiale contiguità nell'antigrafo"³⁶². Tuttavia, man mano che si avanza con l'analisi si arriva a:

6. [...] una zona di confine tra interferenza mnemonica e intervento consapevole sul testo; possiamo classificare in quest'ultimo campo i tentativi (la cui fenomenologia è, come si può comprendere, amplissima e impone un drastico sfolgimento) di appianare il senso di passi o sintagmi particolarmente bizzarri. [...] 7. Tuttavia, non sempre l'intenzione principale del copista è quella di restituire senso al passo: accade che egli proceda invece a degli innesti di precisione che [...] mostrano scrupoloso rispetto della struttura metrica e, per così dire, un paludamento perfetto agli occhi di chi non abbia la disponibilità di altre versioni del testo"³⁶³.

Se un copista, dopo parecchio tempo di immersione in questo tirocinio stilistico, si trova a dover risolvere una possibile lacuna testuale o forse alla necessità di 'amplificare' il testo (magari per poter fornire un manoscritto con una presenza più massiccia di sonetti burchielleschi) risulta credibile che l'intervento sul testo venga compiuto e diventi più raffinato, in termini di struttura e stile; ancor di più se il copista ha più fonti a disposizione (magari anche queste aumentate per via di altre trascrizioni).

Se si torna all'analisi di Del Puppo sul *Riccardiano 1591*, forse in mani di un altro copista più avvezzo alla materia burchiellesca, la fisionomia del manoscritto sarebbe stata un'altra, per esempio simile a testimoni come "Il noto codice udinese Ottelio 10 (UO), latore di una trentina di testi (più alcuni degli inediti del Messina), [che] pone problemi assai complessi, potendosi dimostrare anche su base testuale tanto esiguo l'utilizzo di almeno tre fonti diverse"³⁶⁴.

Questo fenomeno potrebbe essere più percepibile in componimenti più legati al registro giocoso di tradizione due-trecentesca oppure in altri componimenti il cui carattere missivo, in senso ampio, favorisce la creazione di risposte. Ma a livello microtestuale nei sonetti 'alla burchia' la situazione sarà ben più complessa, poiché "l'articolazione stereotipa dei versi 'alla burchia' si presta a vere e proprie ricostruzioni, premessa a quel particolare tipo di *aemulatio* che moltiplicherà gli imitatori della maniera e promuoverà estese centonature dei testi originali"³⁶⁵.

³⁶² Ivi, p. 266.

³⁶³ Ivi, pp. 266-268.

³⁶⁴ Zaccarello 2000, *I rapporti fra le testimonianze manoscritte: verifiche testuali e tassonomie*, p. CVIII.

³⁶⁵ Zaccarello 1999, pp. 268-269.

Il *corpus* di sonetti della vulgata quattrocentesca allora può corrispondere a quell'ambito pragmatico, quello spazio di incontro "fra due testi quello già fatto e quello che è creato e che reagisce; quindi, si tratta dell'incontro di due soggetti, di due autori"³⁶⁶. La posizione di Bachtin che sostiene che la 'seconda coscienza' del testo non dovrebbe essere neutralizzata in nessun modo, in una situazione come quella del *corpus* dove, come abbiamo osservato, di questa seconda coscienza ci sono attestate reazioni creative poeticamente, ci sembra compatibile con:

La parabola dell'emancipazione del copista da semplice trasmettitore a revisore e produttore di un proprio testo [che] si completa all'interno della stessa tradizione burchiellesca [...]. Potrebbero dunque risalire agli stessi copisti testi che colmano lacune vere o presunte del *corpus*: viene prodotto *ex novo* un testo connesso ad altro esistente, utilizzando a piene mani, specie nel caso di risposte, elementi del testo originale³⁶⁷.

Per approfondire il modo in cui questi 'due soggetti' interagiscono nel contesto quattrocentesco riteniamo opportuna la considerazione del retroterra e dello statuto di queste presenze autoriali nel momento in cui esse si incontrano nel *corpus* burchiellesco.

3.2.2 Scrittura e *auctoritas* nel corpus Quattrocentesco

Se il rapporto di distanza del soggetto fra il momento artistico della scrittura e l'evento del vissuto, nell'analisi bachtiniana del passo di Pushkin, ha permesso di osservare i diversi statuti dell'autore in un contesto moderno, l'osservazione di un rapporto simile stavolta considerando le particolarità culturali dell'opera poetica rispetto alla distanza del suo autore nel contesto del Quattrocento, può essere utile per approfondire il ruolo dell'autore nel *corpus* burchiellesco. Carlo Vecce propone di osservare la transizione dello statuto dell'autore medioevale a quello moderno mediante un rapporto di distanza fra il soggetto scrivente e l'opera. Si tratta di un rapporto che nei secoli precedenti al Quattrocento è più drasticamente determinato dalla primarietà della Sacra Scrittura, da cui deriva un principio di *auctoritas* che riesce ad instaurarsi anche per autori 'pagani' già nel tardo medioevo:

³⁶⁶ Bachtin 1977 (1976), p. 202.

³⁶⁷ Zaccarello 1999, p. 269.

The late-medieval interest in the individuality of the human auctor extended to pagan auctores. Writers from both camps, the Scriptural and the secular, were being credited with comparable literary and moral achievements. Moreover, Old Testament auctores and pagan auctores were held to possess comparable degrees of auctoritas in common subject-areas³⁶⁸.

Nella sua famosa *Medieval theory of Authorship* Alistair Minnis descrive la transizione verso un moderno *accessus ad auctores* inaugurato dall'approccio umanistico e critico di Petrarca. Lo studioso irlandese prende come esempio il rapporto di distanza che Petrarca assume nei confronti di Cicerone nelle *Litterae de rebus familiaribus* in cui "Cicero is at once someone to be respected and a 'familiar' or friend. Yet, this reverence and assumed acquaintance do not entail uncritical admiration: Petrarch is acutely aware of the sins and shortcomings of his auctor"³⁶⁹. Il punto di vista vicino e critico quindi metteva in crisi un accesso verticale (esercitato dal basso) in cui indiscutibile rimaneva l'autorità degli antichi *auctores*³⁷⁰, si trasformava in tal senso lo statuto di quelli pagani che ancora era vigente nel basso Medioevo:

Nella visione medievale, infatti, l'*auctor* intrattiene con il testo, che lo precede, un rapporto di autorità in cui la relazione va da testo a autore, e non viceversa. L'autorità dell'autore procede cioè dalla tradizione e da un'attività ispirazionale che trascende completamente il soggetto, trovando la propria origine nell'autorità/autorialità di Dio che è l'*auctor* (nel senso di *augeo*) per eccellenza³⁷¹.

Cominciava anche a cambiare il principio di anteriorità che il testo sacro, in quanto 'primigenio', esercitava sull'*auctor*: questa concezione in cui il testo precedeva l'autore e non il contrario cominciava ad esaurirsi, e la funzione dell'*auctor*, in quanto veicolo del sacro, cominciava anche a trasformarsi in un ruolo meno passivo e più creativo. Di conseguenza anche l'esercizio della scrittura si proiettava oltre la dimensione passiva, di modo che "at the end of the Middle Ages, *auctores* became more like men, men became more like auctores [and] equally

³⁶⁸ Minnis 1988, p. 75.

³⁶⁹ Ivi, p. 211.

³⁷⁰ "The philosophical wisdom of this auctor may be respected, his eloquence may be admired and imitated, and his moral shortcomings may be censured. But not everyone was prepared to accept this point of view. When debating with an opponent who refused to believe ill of Cicero, Petrarch had regaled him with the two letters to Cicero, but to no avail. The 'venerable gentleman' persisted in admiring everything indiscriminately about Cicero, 'lest he might seem to cast even the slightest aspersions on so praiseworthy an author': his only defence was the 'mere splendour of Cicero's name'. 'Authority had driven out reason', was Petrarch's tart conclusion" (Ivi, p. 112).

³⁷¹ Pasquali 2008, p. 18.

striking is the way in which, in the writings of Petrarch and Boccaccio, the barriers have come down between pagan and Christian authors”³⁷².

In tal senso si può osservare nel modello di Vecce un carattere ambivalente del rapporto di vicinanza ‘autore-testo’: la transizione messa in moto dall’Umanesimo consisterebbe in un doppio ‘capovolgimento’, innanzitutto nelle coordinate di un rapporto che passa da un percorso verticale, ossia dall’alto verso il basso, a uno più ‘familiare’³⁷³ e orizzontale; in secondo luogo, non è più il testo a precedere l’autore, ma al contrario l’autore precede il testo. Nella sintesi di queste due direttrici, in linea generale, si può individuare il paradigma instaurato dall’Umanesimo, dentro il quale avviene l’incontro degli *auctores* sacri e quelli pagani. In un contesto di rivoluzione tecnologica il nuovo paradigma instaura diverse concezioni della lettura, la quale ancora mostra l’influsso di una sedimentata dinamica di ‘*accessus ad auctores*’, anche se questa veniva svolta ormai su un piano orizzontale:

ad un certo punto il sistema si incrina, e si spezza. Le Università contribuiscono ad una sempre maggiore diffusione della parola degli Autori, ma in questo modo li mettono in movimento, li fanno scendere dai piedistalli di ‘autorità’ (*auctoritas*) dai quali discendeva il loro messaggio. È una mobilità nuova, favorita anche dalla rivoluzione tecnologica del supporto, l’arrivo della carta, importata dall’Oriente all’epoca delle Crociate, via via conosciuta e prodotta in Europa, a partire dalle prime cartiere italiane, da Amalfi a Fabriano. E l’intero sistema da verticale tende a farsi orizzontale. Gli Autori antichi e gli Autori moderni si trovano su uno stesso piano. Possono parlare tra loro come se la distanza temporale e spaziale non esistesse più. Si spogliano delle sovrastrutture allegoriche e teologiche. Sono uomini come noi. Possono essere criticati, emulati, superati. E anche traditi, derubati, torturati, uccisi³⁷⁴.

Il rapporto del Burchiello con il principio di *auctoritas* partecipa di questa temperie. Proprio nella sua ‘marginalità’ di poeta contrario alle pratiche dell’*auctoritas* ‘acritica’, egli è erede della svolta umanistica, in cui i nuovi autori ormai sono vicini ai grandi *auctores* e stringono sia un legame di *aemulatio* e di ‘culto’, sia un altro rapporto che mira a depurare i loro ‘vizi’.

³⁷² Minnis 1988, p. 216.

³⁷³ “It would seem that, by the time of Petrarch and Boccaccio, both ‘ancients’ and ‘moderns’, and pagans and Christians, could freely be compared in terms of styles and structures, of authorial roles and degrees of authority, and of shortcomings and sins. The auctores are now ‘familiar authors’—‘familiar’ to the reader and, as it were, to each other” (Ivi, p. 217).

³⁷⁴ Vecce 2010, p. 4.

L'esperienza burchiellesca di fronte a questa scelta, tuttavia, non parte dal confronto sistematico con quest'ambito ed esercita il suo punto 'critico' in modo piuttosto frammentario, ossia mediante il rovesciamento della logica stessa che sostiene la verticalità indiscutibile dell'*auctoritas*. Ciò avviene mediante stilemi di grande importanza, ma di portata piuttosto modesta come lo sono l'uso disseminato di deliberate citazione equivoche (SdB CXLVI vv.15-17: "Chi cercasse con pena / per ritrovare il capo d'un gomitolo, / legga nel terzo Ovidio *sine titolo*")³⁷⁵ e la satira della visione profetica (SdB CXLVI vv.1-4 "La stella saturnina e la mercuria, / la tramontana e l'Orsa, el Carro e 'l Corno / vidi nel bel seren di mezo giorno, / ond'io con meraviglia l'ebbi auguria")³⁷⁶; se quest'ultima è caratterizzata da un'origine "ispirazionale"³⁷⁷ del discorso, il procedimento del Burchiello è polemico nel parodiare uno dei suoi più rincorrenti meccanismi retorici: l'esordio visionario del discorso poetico. Basta considerare la prima cinquantina di Sonetti per osservare la ricorrenza della 'formula' di esordio che presenta il verbo vedere alla prima persona come preludio per una visione strampalata (principalmente nelle sirme e code)³⁷⁸. Questa 'derisione' però, bisogna puntualizzare, non corrisponde in sé a una programmatica parodia del sacro ma si rivolge alla pratica, contemporanea al poeta, del principio di *auctoritas* e, sebbene sia percepibile un capovolgimento della logica di questo principio, non bisogna però dimenticare che esso agisce 'subordinato' allo stile *alla burchia*, che non si limita al derubamento dell'*auctoritas*, ma si spinge alla derisione di una logica più globale ed elementale, ossia quella dell'articolazione del discorso poetico nel sonetto:

[...] Ciò delinea un quadro lontano dal filone principale della parodia del sacro [...]. Da un lato, il rifacimento e rovesciamento giullaresco di testi biblici e liturgici deve necessariamente partire dagli stessi istituti linguistici, retorici e narrativi dei testi di partenza: per ciò stesso acquisisce una rigida convenzionalità, che lo colloca all'interno

³⁷⁵ Zaccarello 2004, p. 204.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ "L'autorità dell'autore procede cioè dalla tradizione e da un'attività ispirazionale che trascende completamente il soggetto, trovando la propria origine nell'autorità/autorialità di Dio che è l'auctor per eccellenza" (Pasquali 2008, p. 18).

³⁷⁸ In II 1-8, V 15-17, VI 12 -17, IX 12 -17, X 15 -17, XIII 16-17, XVI 1-4, XXIII 12-14, XXVI 9-11, XLVII 9-11. Cfr. Zaccarello 2004, pp. 3-70.

di coordinate formali ben determinate anche se oggetto di travisamento parodico, come nel caso delle prediche carnevalesche [...]. Dall'altro, l'irridente capovolgimento burchiellesco di modelli alti – sociali, culturali o religiosi – presenta dinamiche per molti versi opposte, almeno nei testi di più spiccato impianto 'alla burchia', dove non agiscono gli istituti tradizionali della poesia comico-realistica: il particolare tipo di parodia reso celebre dal poeta-barbiere non s'indirizza a un particolare autore o testo, secondo prevedibili dinamiche intertestuali, ma si esplica in gran parte dall'interno, mediante la distorsione o erosione delle più elementari regole di coerenza testuale, logica o narrativa, che informano la letteratura 'regolare'³⁷⁹.

Di conseguenza il furto dell'*auctoritas* è svolto in un modo più consistente (anche se ancora in modo frammentario) proprio nell'irrisione della pratica autoriale³⁸⁰, che è assunta dal Burchiello in modo paradossale, per mezzo della citazione equivoca. Di questo campione, basta osservare i primi sonetti della vulgata per trovare esempi molto significativi: "El dispota di Quinto e 'l gran Soldano / e trentasette schiere di pollastri / fanno coniar molti fiorin novastri / come scrive el psalmista nel Prisciano (I, vv.1-3)"³⁸¹; "e ben lo disse Seneca morale / nel tempo che Tarquino ebbe paura / veggendo i topi che mettevàn l'ale" (XXII, vv. 11-13)³⁸²; "Ma s'egli è ver che Dante andassi in cielo / che gracchia il testo della prima Deca / a dir che non si rada contra pelo? (" XXIV, vv. 9-11)"³⁸³; tra questi il passo più esemplare è forse il sonetto XXXV che presenta una 'strampalata' galleria di *auctoritates*: "Et onde nostra mente tien suo loco, / da memoria e da cerebro ab oggetto, / come favilla super fiamma in foco: / quivi fé Euclide e Tacuin concetto, / ond'io Alfonso l'Almagesto invoco, / gloria di philosophico intelletto. / E questo truovo detto in Tulio quinto sesto segnato 'A' / nelle geonologie di Pier Frustà. (vv. 9-17)"³⁸⁴.

³⁷⁹ Zaccarello 2018, p. 333.

³⁸⁰ "The writings of an auctor contained, or possessed, *auctoritas* in the abstract sense of the term, with its strong connotations of veracity and sagacity. In the specific sense, an *auctoritas* was a quotation or an extract from the work of an auctor" (Minnis 1988, p. 10).

³⁸¹ "*Psalmista*: David, ma il termine è attestato nel traslato furbesco 'saccente' [...]; il *Prisciano* è l'autore delle *Institutiones grammaticae*, testo fondamentale per tutto il Medioevo" (Zaccarello 2004, p. 3).

³⁸² "12 il sintagma Seneca morale è ripreso da *Inf.*, IV 141" (Ivi, p. 32).

³⁸³ "9-10 richiamo irriverente al *Paradiso* e alle deche di Tito Livio" (Ivi, p. 35).

³⁸⁴ "12-14 galleria di *auctoritates* strampalate: non pertinenti (Euclide) o accozzate (Alfonso el Sabio con la *Megàle Synthesis* di Tolomeo, che, con l'articolo arabo instauratosi nella traduzione del 1187, venne latinizzata in *Almagestum*), esse provengono in parte da *Inf.*, IV e preparano la pseudocitazione conclusiva; alla medicina si riferisce invece la menzione del *Tacuinum Sanitatis* (XIII secolo) 15-17 *truovo*: verbo formulare della citazione bizzarra" (Ivi, p. 48).

Considerando la posizione che assume il poeta davanti alla figura dell'*Auctor*, rimane chiaro che l'autodefinizione del Burchiello come *auctoritas* è molto improbabile, e questa caratterizzazione proviene piuttosto dai secoli successivi al Quattrocento. Quello che non è assolutamente da escludere è la consapevolezza che di questo fatto avevano i primi lettori cinquecenteschi, che assumono la stessa tecnica dell'*auctoritas* paradossale. In questo campo risulta molto significativo l'analisi di Giorgio Masi del commento al Sonetto XLVI del *corpus*, che in una lettera fu mandato da Machiavelli a Guicciardini. Il contesto della missiva è il seguente: in una missiva iniziale che è andata perduta Guicciardini avrebbe chiesto a Macchiavelli di aiutarlo a portare a termine un adattamento fraseologico di certi passi della *Mandragola*, perché preparava una presentazione della commedia a un pubblico non fiorentino. La richiesta concreta in questione consisteva nel trovare un'equivalenza meno toscana per il modo di dire "Come disse la botta [=rospo] all'erpice" alla quale Machiavelli risponde:

Quanto alla botta et allo erpice, questo ha invero bisogno di maggior consideratione. Et veramente io ho scartabellato, come fra Timotheo, di molti libri per ritrovare il fondamento di questo erpice et infine ho trovato nel Burchiello un testo che fa molto per me, dove egli in un suo sonetto dice

XLVI

Temendo che lo 'mperio non passasse,
v'andò imbasciadore un paiuol d'accia,
le molle e la paletta ebbon la caccia
perché la tornò men quattro matasse;
e l'erpice di Fiesole vi trasse
allo inferigno odor d'una cofaccia,
e ' ranocchi ne feciono alle braccia
a culo ignudo colle selle basse.
Io ho dato a un granchio in penitentia
che biasci pane e cacio a duo gualchiere
pel suo andar con tanta continentia.
Quando duo ghiotti sono a un tagliere
tu vedrai sempre per isperientia
affogar lor la mosca nel bicchiere,
e se tu vuo' sapere
che testamento fece Lippo Topo
va' leggi nelle favole d'Isopo³⁸⁵.

³⁸⁵ Ivi, p. 64.

Questo sonetto mi par molto misterioso, et credo, chi lo considerera bene, che vadia stuzzicando i tempi nostri. [...] Lo erpice e un lavorio di legno quadro che ha certi denti et adoperonlo i nostri contadini, quando e' vogliono ridurre le terre a seme, per pianarle. Il Burchiello allega l'erpice di Fiesole per il piu antico che sia in Toscana, perche li Fiesolani, secondo che dice Tito Livio nella seconda deca, furono i primi che trovarono questo instrumento. [...] ³⁸⁶.

Masi nota come in questa citazione del *corpus* l'allusione all' 'auctoritas' buchiellesca funzioni in concomitanza con la 'misteriosità' del sonetto in modo singolare: Machiavelli risolve il quesito con una *sententia* evasiva che viene 'autorizzata' tanto dall' *auctoritas* di Tito Livio quanto da una sfumatura profetica, laddove è la misteriosità del sonetto a farlo apparire come fosse una "specie di enigmatica profezia" ³⁸⁷. La lezione burchiellesca sull' *auctoritas* 'rovesciata' a spese di Tito Livio (probabilmente presa da XXIV, vv. 9-11 "Ma s'egli è ver che Dante andassi in cielo / che gracchia il testo della prima Deca / a dir che non si rada contra pelo?" ³⁸⁸) è esemplarmente amplificata da Machiavelli con una fisonomia di commento che, come ha messo in rilievo Masi, ha già tutta l'impronta 'seria e faceta' che contraddistinguerà poi il Commento del Doni alle poesie del Burchiello:

Questo brano epistolare costituisce, in sostanza, un microcommento a una quartina burchiellesca: ma l'unico modo in cui Machiavelli poteva interpretare quei versi non era per ricavarne dotte pezze d'appoggio linguistiche, bensì per individuare scherzosi riferimenti al presente. Burchiello come «esempio» non poteva che svolgere questo ruolo ai suoi occhi, e contagiare anche i suoi ben più paludati «esempli» abituali: lo scherzo, infatti, non si esaurisce nel contenuto satirico della chiosa (gli odierni ambasciatori «maccheroni»), ma si estende pure al rimando erudito, qui palesemente falso, immediatamente riconoscibile da parte del destinatario: la seconda deca di Tito Livio, notoriamente perduta ³⁸⁹.

Si tratta di un'ironica coincidenza con un fenomeno che Alistair Minnis ha messo in rilievo con un esempio molto pertinente nel contesto trecentesco in Inghilterra: il grammatico William Wheteley nel prologo al *De disciplina scolarium* insegna ai suoi studenti quanto sia utile sapere il nome della 'causa efficiente', ossia l'autore del libro, visto che citazioni 'autentiche' (ovvero provenienti da nomi autorevoli) guadagnano più attenzione rispetto a quelle delegate alla

³⁸⁶ Machiavelli *apud* Masi 2002, pp. 171-172.

³⁸⁷ Ivi, p. 172.

³⁸⁸ "9-10 richiamo irriverente al *Paradiso* e alle deche di Tito Livio" (Zaccarello 2004, p. 35).

³⁸⁹ Masi 2002, p. 171.

memoria. William Wheteley presenta però un esempio bizzarro e paradossale dell'importanza di conoscere l'autore, visto che attribuisce il libro di cui scrive il prologo, il *De disciplina scolarium*, a Boezio che morì nell'anno 524. In tal senso quest'ultimo non avrebbe potuto essere l'autore del libro, perché questo era stato scritto fra il 1230 e 1240 a Parigi. A questo proposito Minnis conclude: "This mistaken attribution of a 'modern' work to an 'ancient' and distinguished writer is symptomatic of medieval veneration of the past in general"³⁹⁰.

Sintomatica dell'esaurimento di questa pratica 'venerativa' mi sembra la lezione burchiellesca che reagisce in modo del tutto eterodosso alla fase finale di questa temperie culturale tardo trecentesca. In questo senso mi sembra coerente descrivere la sua reazione come 'auctoritas rovesciata', il cui uso sarà abbastanza diffuso – commenta Giuseppe Crimi – per i poeti successivi, che si cimentarono nella poesia comica e che attribuivano al Burchiello 'detti' o 'motti' che non gli spettavano:

Così si legge nel Pistoia: «Chi crederebbe mai che questo arlotto,/ disse il Burchiel, così me incatenasse», nel *Capitolo delle lodi del fuso del Signor Girolamo Ruscelli*: «Dice il Burchiello: non ti adirare:/ Fallo se puoi, quando senti un, che crocchia/ Cose, che 'l Ciel farian scandalizzare», nel Doni: «Mosè ci fu; ma quando vidde il mare,/ fuggissi, come nel Burchiello è scritto,/ lassandoci una legge singulare» (ma cfr. pure «il Burchiello dice che quando [la padella] è stagnata la significa il testamento nuovo; et quando è adoprata parecchi anni il vecchio»¹⁹ e «e datovi nel capo a prima giunta anch'egli d'un *Noi vi faremo*, o *Qui siam per farvi*, o *Voi sarete d'una nuova commedia spettatori*: le quali son riuscite poi, come diceva Burchiello, nuove di panno vecchio»)³⁹¹.

Simultaneamente a questo fenomeno, che lo studioso identifica come una 'sorta di contrappasso' burchiellesco, appare la tendenza di rappresentare un Burchiello-personaggio proprio come *auctoritas*, ossia "mentre si aggira in Parnaso tra gli altri celebri poeti [...] oppure ancora sotto forma di maschera indossata da altri autori, ma forgiata sulla base di suggestioni biografiche e letterarie, in un curioso ed insolito gioco di specchi e di citazioni"³⁹².

³⁹⁰ Minnis 1988, p. 9.

³⁹¹ Crimi 2006, p. 90.

³⁹² *Ibidem*.

Riprendendo la questione della semantica attorno all'*Auctor* antico, uno degli spunti più interessanti di *Spettri d'autore* di Francesca Pasquali è il riconoscimento del nodo del conflitto tardo trecentesco che incide sulla atmosfera culturale Quattrocentesca: la studiosa pone in rilievo come nelle quattro aree semantiche (*augere, agere, aiueo e autentium*) “si giocano e stratificano i diversi usi cui il termine è stato destinato [ed] emergono alcune delle tensioni che attraversano la nozione stessa (sospesa ad esempio fra una visione riproduttiva e una visione creativa del fare autoriale)”³⁹³. È in questa pendolare visione, dalla creazione alla riproduzione, che la materialità del libro acquisisce un ruolo centrale nel Quattrocento, perché rende evidente come la sua natura si trasformi gradualmente in un prodotto culturale sempre più riproducibile. Questa trasformazione modifica sostanzialmente le diverse pratiche sociali, e discorsive, in cui si inseriva il libro nella sua transizione dal manoscritto alla stampa: proprio come abbiamo avuto opportunità di osservare nell'analisi del *Magliabecchiano XXI* e il *Riccardiano 1591*. La *vulgata* quattrocentesca dei Sonetti del Burchiello è un caso esemplare della diversità e della complessità di tale transizione e dei ruoli autoriali che intorno ad essa si strutturano. In questa direzione Pasquali riporta un esempio emblematico della teoria basso medioevale dell'autorialità, dove sia pure 'indirettamente' si mette a tema la materialità in rapporto alla questione autoriale: il brano è tratto dal Proemio al *Commentarium in libris sententiarum* di San Bonaventura:

Ci sono quattro modi di fare un libro. Alcuni scrivono parole altrui senza aggiungere o cambiare alcunché, e chi fa questo è uno scriba (*scriptor*). Altri scrivono parole altrui e aggiungono qualcosa, però non di proprio. Chi fa questo è un compilatore (*compiler*). Poi ci sono quelli che scrivono sia cose altrui sia proprie, ma il materiale altrui predomina e quello proprio è aggiunto come un allegato allo scopo di chiarimento. Chi fa questo si definisce commentatore (*commentator*), non autore. Chi invece scrive sia cose che vengono da lui stesso, sia cosa d'altri, riportando il materiale altrui allo scopo di confermare il proprio, questi è da chiamare autore (*auctor*)³⁹⁴.

In questo percorso si sono osservate diverse identità entro la *vulgata* quattrocentesca dei SdB che possono corrispondere ai diversi statuti descritti da Bonaventura; *scriptor* (Piero dei Ricci

³⁹³ Pasquali 2008, p. 15.

³⁹⁴ Ivi, p. 20.

scriba del *Riccardiano 1591*), *compiler* (lo *scriptorium* di Vespasiano Bisticci, da dove proviene il *Riccardiano 1591*); ma la situazione si complica se pensiamo che si tratta soltanto di uno dei 36 testimoni manoscritti, che rappresentano qualitativamente l'identità manoscritta globale del *corpus*. Se consideriamo Machiavelli e Doni come esempi di *commentatores* continuano le problematiche, visto che il primo “allo scopo di chiarimento” finisce per “riportare il materiale altrui allo scopo di confermare il proprio” e agisce quindi come *auctor*; il Doni, d'altra parte, in quella stessa pratica del commento si profila al contempo come *compiler*, presentando contemporaneamente una particolare *recensio* del *corpus*.

La riflessione con cui vorrei concludere non vuole complicare ulteriormente il quadro, mettendo a dibattito l'utilità terminologica del panorama descritto da Bonaventura. Il mio scopo è quello di far notare che nonostante i personaggi menzionati possiedano uno statuto abbastanza definito riguardo al *corpus* (uno lo compila, un altro lo commenta, un altro lo cita), la natura stessa del discorso poetico burchiellesco li spinge a profilarsi contemporaneamente in altri ambiti sia come autori, “riportando il materiale altrui e confermando il proprio” sia come compilatori, ecc. Per ogni obiettivo questi agiscono ostacolati dal paradossale e frammentario testo burchiellesco, da cui però traggono gli strumenti per risolvere le rispettive difficoltà, prendendo esempio dallo stile paradossale che esercitò il Burchiello e attorno al quale una particolare comunità autoriale burchiellesca costituisce l'identità della complessa *vulgata*.

4. Dialogicità, *intentio auctoris* e genere letterario.

4.1 Un documento di Burchiello e i generi discorsivi: un approccio bachtiniano

Per Bachtin il genere rappresenta la “memoria creativa nello sviluppo del processo letterario”³⁹⁵ e in quanto tale è il ricettacolo privilegiato del valore culturale circoscritto in una data opera. È così che il testo letterario diventa un prodotto dialogico e plurale perché è inscindibile dalla sua tradizione, ma evidenzia anche la sua singolarità, in quanto si concretizza in un contesto culturale specifico e si svolge all’interno di un obiettivo estetico, entro il quale vengono stabilite le dimensioni culturali e le condizioni della sua ‘enunciazione’. Nello studio *The speech genres* (risalente al 1952-1953 e pubblicato postumo) Bachtin riprende le sue riflessioni riguardo al genere letterario, alcune delle quali erano già state proposte nel notissimo saggio *La parola nel romanzo* (la cui stesura risale al 1934 e 1935). In *The speech genres* il discorso bachtiniano assume una notevole ampiezza analitica, la quale coinvolge anche altre forme di comunicazione culturale, non necessariamente letteraria o artistica. Si tratta però di una prassi interdisciplinare che emerge già dagli studi pionieristici negli anni Venti, dove i generi letterari avevano rappresentato un modo alternativo di indagine, che si posizionava criticamente nei confronti di approcci estrapolati perlopiù da metodologie linguistiche. L’obiettivo di Bachtin e dei colleghi del suo gruppo era quello di estendere l’esperienza di ricerca dalla letteratura ad altre manifestazioni comunicative quotidiane³⁹⁶: era il loro un tentativo di evitare l’astrazione estrema degli studi sul linguaggio (e di rivendicarne l’essenza primariamente culturale), laddove una premessa era considerare che la ‘compiutezza’ del testo (la sua ‘enunciazione’)

³⁹⁵ Ponzio 1980, p. 100.

³⁹⁶ “Respingendo la dicotomia che il metodo formale stabiliva fra ‘lingua ordinaria’ e ‘lingua poetica’ e su cui fondava le categorie di ‘automatizzazione’, ‘percettibilità’, ‘straniamento’, il saggio del 1926 di Vološinov *Slovo v žizni i slovo v poezii* [La parola nella vita e nella poesia] (*Zvezda*, 6), mostra come le potenzialità della forma artistica siano già poste nell’enunciazione della vita quotidiana, benché siano espresse nell’enunciazione artistica in una maniera del tutto particolare. A tale scopo si considera come necessario punto di partenza l’analisi del discorso quotidiano. Questo scritto nel ‘26, attraverso l’analisi di atti linguistici concreti, della parola nei suoi contesti situazionali, individua, nell’enunciazione al livello di linguaggio comune, elementi ed aspetti che si ritrovano organizzati in maniera peculiare nell’‘arte verbale’” (Ponzio 2014, p. 15).

non consiste nel mero esaurimento della ‘materia’ grammaticale in proposizioni, ma si conforma alla pratica sociale, culturale e storica in cui si concretizza come atto comunicativo; il genere offriva quindi molto di più che un campo di indagine tassonomica.

Vale la pena a questo punto accostare queste riflessioni all’analisi di un documento su Burchiello: si tratta delle frasi iniziali della richiesta di scarcerazione inoltrata dal poeta ai governanti della città di Siena nel 1439 e rispetto alla quale Zaccarello ha osservato delle convergenze stilistiche con il sonetto LXXIII *incipit* “Magnifici e potenti signori miei”:

Dinançi ad Voi magnifici (et) potenti S(ignori), signori priori governatori del Com(un)o e Capitano di Papolo de la ciptà de Siena.[2] El v(ost)ro minimo servetore Domenico d(ec)to Burchiello barbiere da Fiorenza h(ab)itatore de la vostra magnifica ciptà reverentissimamente expone ch(e) [3] esso Domenico fu (con)de(m)pnato nel v(ost)ro Com(un)o per lo spettabile k(a)valiero mes(se)r Gerardo potestà stato de la v(ost)ra. Magnifica) ciptà³⁹⁷.

Ad una prima lettura sembrerebbe non esistere nessun vantaggio nel considerare la tipologia testuale della richiesta giudiziaria come un genere letterario, nel senso che la tendenza a utilizzare formule reverenziali di profondo rispetto per rivolgersi all’autorità in un processo giudiziario è una formula standardizzata. Tuttavia, la formula è relativamente ‘standard’, poiché il suo registro è quello proprio di un momento culturale specifico: il Quattrocento toscano. Inoltre è necessario osservare che in un solo periodo si descrive in modo contrastante l’attitudine dell’imputato (il ‘minimo’ servitore) davanti alla ‘magnifica’ città di Siena con un evidente utilizzo di risorse retorico-letterarie (sebbene basilari), ossia una *captatio benevolentiae* che dà una calcolata ‘intonazione’ alle informazioni presentate. In tal senso qui lo stile ‘reverenziale’ assume un ruolo concreto che mira a incidere nel processo del Burchiello, che è straniero a Siena. Non si vuol dire che questo documento sia un testo ‘poetico’, ma si vuole proporre che un approccio ‘letterario’ al registro di questo testo sia di qualche utilità per osservare con la stessa lente analitica delle convergenze rilevanti con la poesia burchiellesca:

³⁹⁷ Zaccarello 2007, p. 141.

Nell'ambito letterario il registro corrisponde a una varietà della lingua letteraria conformata sul modello dei diversi generi. È pertanto identificabile con la scrittura. L'uso di determinate forme ad esempio *foco, loco*, tipiche della poesia lirica sino a tutto l'Ottocento, offrono una 'informazione supplementare di registro'³⁹⁸.

Tale è a mio parere la strategia di Bachtin in *The speech genres* al momento di analizzare la costituzione di certe 'tipologie testuali' della quotidianità dalle stesse coordinate dei generi letterari, incorporandole nella categoria più ampia di 'generi discorsivi', nella quale però esiste una differenziazione di grado, che Bachtin osserva sulla base della dipendenza del contesto verbale-situazionale da un contesto culturale-tradizionale. Così la proposta bachtiniana è convergente in termini disciplinari, nel senso che, come commenta Michael Holquist: "the most important aspect of this essay is the light it sheds on Bakhtin's understanding of the differences between literary and everyday language [...] as graduated rather than as absolute"³⁹⁹.

E qui, da una prospettiva complementare, Bachtin analizza la presenza di molteplici generi discorsivi della 'vita quotidiana', i quali funzionano anche come 'enclavi' nel territorio dei generi più complessi (specie quelli letterari), con i quali è possibile che si integrino perché condividono una similitudine costitutiva. Così si spiegherebbe l'ampia accezione bachtiniana del termine 'generi discorsivi', in cui però è possibile osservare anche l'esistenza di generi discorsivi primari, che convivono con e in altri più complessi, ai quali vengono definiti come secondari:

Secondary (complex) speech genres -novels, dramas, all kinds of scientific research, major genres of commentary, and so forth- arise in more complex and comparatively highly developed and organized cultural communication (primarily written) that is artistic, scientific, sociopolitical, and so on. During the process of their formation, they absorb and digest various primary (simple) genres that have taken form in unmediated speech communion. These primary genres are altered and assume a special character when they enter into complex ones. They lose their immediate relation to actual reality and to the real utterances of others. For example, rejoinders of everyday dialogue or letters found in a novel retain their form and their everyday significance only on the plane of the novel's content. They enter into actual reality only via the novel as a whole, that is, as a literary-artistic event and not as everyday life⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Marchese 1978, p. 221.

³⁹⁹ Holquist 1986, p. XV.

⁴⁰⁰ Bakhtin 1986 (1979) [1952-53], pp. 61-62.

Lavorando sulla base dell'analisi del genere del romanzo Bachtin espone anche i confini in cui si attua la 'compiutezza' dell'opera, ossia lo spazio entro il quale si porta a termine un 'evento di vita' dell'opera-testo, la sua 'enunciazione/utterance', che in un episodio specifico di una tradizione culturale viene esternata da un soggetto specifico (anonimo o noto) e con un determinato atteggiamento estetico: si vuole così evitare di considerare riduttivamente l'enunciazione poetica come la mera 'recitazione' di una certa 'materia' verbale.

L'enunciazione dell'opera-testo allora prende forma e si concretizza in un genere letterario specifico e non può fare a meno del valore storico-culturale che contraddistingue il genere di riferimento. Questo implica che in un caso di estrapolazione dell'opera o di una parte dell'opera, questa porta con sé, seppure in modo sotteso, tutto l'orizzonte di riferimenti culturali del genere: è così che risulta metodologicamente utile definire un genere di riferimento da dove osservare i flussi discorsivi che compongono l'opera – per utilizzare una metafora fisiologica – girando attorno al suo nucleo e contribuendo a dare sostanza concreta al testo; in quest'ottica è possibile osservare i rapporti discorsivi interni dentro un rapporto dialogico non binario. Se per esempio riflettiamo sugli ossequiosi saluti di Don Chisciotte (“Soberana y alta señora:”) nella lettera a Dulcinea del Toboso⁴⁰¹ osserveremo che, seppure queste parole possano effettivamente svolgere una funzione allocutiva in una lettera reale (tornando al genere discorsivo primario dal quale proviene la sua fisionomia), questi hanno veramente un senso compiuto soltanto nel Chisciotte, che in quanto opera unitaria stabilisce un rapporto e assume una posizione concreta nei confronti delle 'formule' di saluto proprie del contesto dell'amore cortese:

La redacción de la carta tiene lugar en el capítulo XXV, tras el desafortunado encuentro en Sierra Morena con el Roto de la Mala Figura y el hallazgo, dos capítulos antes, de la maleta deshecha con algunas monedas de oro, cuatro camisas de lino y un librillo de memoria en el que estaban escritos varios sonetos de amor y cartas en prosa. Hallazgo

⁴⁰¹ “Soberana y alta señora: El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea azas sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que de tu causa quedo: si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te vienere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte, el caballero de la Triste Figura” (Cervantes 2014, p. 245).

determinante para que don Quijote tomara la decisión de escribir su carta, pues, según sus propias palabras, «todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos, que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes». Tras llegar al pie de una montaña para cumplir penitencia, don Quijote se dispuso a escribir la carta [...] compuesta de tres frases, a las cuales habría que sumar la presentación, la despedida y la firma. Es una carta libresca que gira alrededor de las relaciones entre el deseo y la muerte, y resume lo esencial de la posición atribuida al amante en la tradición literaria del amor cortés⁴⁰².

In modo analogo i sonetti presenti nel Chisciotte, anche se vengono estrapolati dall'opera di Cervantes, hanno soltanto un senso compiuto nella totalità dell'opera, perché mettono in evidenza una pratica comune del Siglo de Oro che era quella di prologare i libri con Sonetti⁴⁰³: qui, anche se è chiaro che ci muoviamo nella sfera dei generi secondari (letterari), la 'snaturalizzazione' dell'attività sonettistica, in sé, avviene in modo simile a quella dei generi discorsivi primari (lettera) al momento di costituirsi in quelli secondari (romanzo).

Tornando all'analisi dei Sonetti del Burchiello, si è già menzionata in precedenza la possibilità che il sonetto LXXIII (*incipit* "Magnifici e potenti Signor miei") potesse aver accompagnato la richiesta di scarcerazione inoltrata dal Burchiello ai Signori di Siena⁴⁰⁴. Nonostante il sonetto rimanga lontano da un ambito estetico e l'*incipit* del sonetto sia più vicino pragmaticamente a una formula di saluto propria di un genere discorsivo primario, l'enunciazione del sonetto LXXIII e del CXXVIII (*incipit* "Signori, in questa ferrëa graticola") si compie pienamente soltanto entro il sonetto caudato, in quanto forma singola e specifica, che diventa unità di 'enunciazione' entro il *corpus* burchiellesco.

⁴⁰² Canga Sosa 2014, p. 370.

⁴⁰³ "También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos; aunque si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales, que nos les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España [...]. A lo cual él [amigo de Cervantes] dijo -Lo primero en lo que reparais de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar con que vos mismo toméis algun trabajo en hacerlos" (Cervantes 2014, pp. 9-10).

⁴⁰⁴ Di questo componimento, inoltre, non è da escludere la possibilità che i versi venissero adoperati pragmaticamente da altri prigionieri: "A questo punto, si affaccia un'altra ipotesi: la riscrittura del son. LXIII, di cui ci sarebbe pervenuta una versione *passepertout* che poteva essere adoperata da qualunque carcerato" (Zaccarello 2007, p. 135).

4.1.1 Fra generi primari e generi secondari: il sonetto caudato

Se osserviamo i sonetti LXXIII e del CXXVIII dalla prospettiva bachtiniana precedentemente esposta possiamo fare due considerazioni interessanti: 1) la tipologia testuale propria della formula di petizione ai magistrati (genere primario), si metabolizza in un genere secondario, alterando sostanzialmente la sua dimensione ‘pratica’ e finendo per definirsi per quel ‘carattere estetico’ dell’attività sonettistica. 2) La compiutezza dei testi viene definita dal sonetto caudato in quanto rappresenta il genere specifico di riferimento, nonostante in un taglio diacronico esso possa essere identificato come sottogenere del sonetto aulico. Qui è però necessario soffermarsi su una considerazione metodologica importante: bisogna infatti ricordare di tenere il sonetto caudato come centro di gravitazione attorno al quale è possibile osservare le presenze di generi poetici diversi, ma affini formalmente e tematicamente (*fatrasies*), e allo stesso tempo approfondire le presenze burchiellesche in altri generi del sonetto, come quello del Siglo de Oro. Utilizzerò in tal senso un approccio induttivo e diacronico, considerando il sonetto caudato come forma caratterizzante⁴⁰⁵, ma ampliando la riflessione ad una serie di testi che possiamo considerare formalmente affini al sonetto caudato. Tale premessa metodologica si pone in linea con quanto proposto da Maria Corti, che a proposito della codificazione dei generi letterari afferma:

Il genere letterario, come si è accennato all’inizio può definirsi *il luogo dove un’opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere*; da tale angolazione pertinente è la natura delle relazioni che si instaurano, il loro carattere di invarianti sicché in un certo senso il genere può dirsi un tipo di processo letterario. Merita riflessione al proposito il fatto che, a livello tematico, è significativa entro un genere non tanto la presenza di alcuni contenuti, temi o motivi, che, come tali, possono essere comuni a più generi letterari (ad esempio, il tema dell’amore, della seduzione, del tradimento, della guerra, ecc.), bensì il rapporto fra l’organizzazione tematica e il piano formale, senza di che non vi è genere⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ “Le investigazioni sui generi letterari giungono ad esiti ben differenziati e si possono fondamentalmente separare in due categorie: le posizioni di natura astratta, atemporale, deduttiva e quelle di natura storica, diacronica, induttiva” (Corti 1976, p. 151).

⁴⁰⁶ Ivi, pp. 156-157.

Tuttavia, bisogna riflettere più approfonditamente sull'importanza del genere novellistico in relazione ai sonetti del Burchiello, specie quella di Franco Sacchetti che “offre preziosi elementi per tracciare una storia del gusto ribobolare inteso sia come registrazione di lessico e fraseologia settoriale [...], sia come metodica espansione delle possibilità e forme di un artificio verbale maturato in ambito vernacolare ed extraletterario”⁴⁰⁷. La costante ricorrenza a quest'ambito fraseologico nel *corpus* burchiellesco diventa anche un importante elemento della dimensione metaforica, come ha sottilmente notato Giuseppe Crimi:

Tentare di cogliere l'influenza di Sacchetti e la traccia dei suoi scritti nei sonetti, in maniera più o meno diretta, è operazione necessaria affinché siano percepiti chiaramente quegli elementi che, dosati in maniera più bizzarra, avrebbero dato vita all'originalissima alchimia verbale della poesia 'alla burchia'⁴⁰⁸.

Anche se l'influsso sacchettiano ha una portata più 'diretta', poiché egli è anche coinvolto nella precodificazione del sonetto 'alla burchia' (come osserveremo più avanti), ritengo utile proporre un'angolatura diversa riguardo alle novelle: infatti è possibile dalla prospettiva bachtiniana considerare che il genere di riferimento condiviso fra i SdB e la novellistica sia quello dei generi discorsivi (primari) del proverbio e del 'motto', i quali sono metabolizzati in generi propriamente letterari di codifica ben diversa⁴⁰⁹. Per questa ragione il confronto fra le novelle e i sonetti 'alla burchia' porterebbe ad allontanarsi dal genere di riferimento e inoltrarsi nella tradizione di un genere letterario dalle caratteristiche fondamentalmente narrative, il quale coinvolge un'impostazione metodologica diversa da quella assunta in questa sede:

Alcuni sonetti del *corpus* burchiellesco sembrano prendere il loro spunto aneddótico dalla tradizione orale quale si tramanda nella novellistica, specie in quella tipicamente fiorentina dei motti e facezie (nella sua singolare continuità e fortuna, dal Boccaccio della giornata sesta al Sacchetti, al Poliziano dei *Detti piacevoli*, al Piovano Arlotto)⁴¹⁰.

⁴⁰⁷ Zaccarello 2004, p. 17.

⁴⁰⁸ Crimi 2005, p. 161.

⁴⁰⁹ Tale è la riflessione di Bachtin riguardo all'opera rabelaisiana in cui: “si trovano — in forma intera o spezzata e sparsa — storielle correnti, brevi racconti, proverbi, giochi di parole, facezie, indovinelli erotici; filastrocche, ecc., cioè piccoli generi folclorici lessicali e d'altro tipo [...]. Poi viene la produzione letteraria semiufficiale: storie di buffoni e di schiocchi, *fabliaux*, farse, facezie, novelle (come prodotti di elaborazione secondaria), libri popolari, fiabe, ecc. e infine ci sono le fonti propriamente letterarie, e prima di tutto classiche. Qualunque siano state queste fonti molteplici di Rabelais, esse sono tutte rielaborate da un unico angolo visuale e sono tutte sottomesse all'unità di un compito artistico-ideologico assolutamente nuovo. Perciò tutti i momenti tradizionali del romanzo di Rabelais acquistano un nuovo senso e svolgono nuove funzioni” (Bachtin 2001c (1975 [1937-38]), pp. 385-386).

⁴¹⁰ Zaccarello 2004, p. XVII.

Un ruolo diverso spetta ai generi discorsivi (primari) della ricetta culinaria o medica, laddove il genere primario può coinvolgere anche la struttura del sonetto come analizzeremo brevemente.

Riprendendo il discorso riguardo ai sonetti CXXVIII (*incipit* “Signori, in questa ferrèa graticola”) e LXXIII (*incipit* “Magnifici e potenti Signor miei”), la mia proposta di analisi permette di parlare di due enunciati autonomi, ovvero di due momenti diversi di scrittura all’interno del *corpus*, laddove i componimenti (profondamente legati nelle tematiche) corrispondono però a due ‘atti di parola’ compiuti in modo autonomo: da fronte a coda e strofa dopo strofa nella compiutezza di due diversi momenti di enunciazione poetica. La particolarità del LXXIII (*incipit* “Magnifici e potenti Signor miei”) sarebbe però quella di essere più vicino ad un genere discorsivo che Bachtin definirebbe come primario.

Sebbene le forme allocutive siano presenti in una serie di generi discorsivi ‘di corrispondenza’ (i quali possono essere rintracciati anche in una molteplicità di generi letterari, senza che questa particolarità rappresenti necessariamente un tratto distintivo di grande rilevanza), il mio obiettivo è mettere in evidenza che le coordinate culturali che reggono gli stilemi di entrambi i generi discorsivi (la richiesta di scarcerazione e il sonetto LXXIII) sono compatibili e condividono il registro alto di una forma testuale primaria quale si configura una lettera. Certo, il *corpus* non si caratterizza per una sistematica appropriazione delle forme dei ‘formulari giuridici’ quattrocenteschi, allo stesso tempo, tuttavia, l’esempio di questa convergenza nei sonetti CXXVIII (*incipit* “Signori, in questa ferrèa graticola”) e LXXIII (*incipit* “Magnifici e potenti Signor miei”) permette di mettere in evidenza la necessità di osservare nei sonetti del ‘dittico’(CXXVIII-LXXIII) quella che abbiamo prima descritto come ‘transizione’ verso un’ ‘architettura’ decisamente artistica, nella quale si può osservare una progressiva

metabolizzazione di generi primari in secondari⁴¹¹ entro il genere di riferimento: il sonetto. A questo proposito Bachtin propone un'analisi funzionale e complessiva:

A one-sided orientation toward primary genres inevitably leads to a vulgarization of the entire problem (behaviorist linguistics is an extreme example). The very interrelations between primary and secondary genres and the process of the historical formation of the latter shed light on the nature of the utterance (and above all on the complex problem of the interrelations among language, ideology, and world view)⁴¹².

Fatte queste precisazioni, vogliamo mettere in rilievo una compresenza di generi 'primari' in 'secondari' che appare di grande rilevanza per la codificazione del nucleo più caratterizzante del *corpus* dei SdB: gli elenchi di derrate e le ricette medico-culinarie. Sono per lo meno questi due i generi discorsivi primari che hanno una presenza determinante per la rimeria 'alla burchia'. Questi generi implicano trasformazioni discorsive che a mio parere rappresentano elementi centrali per osservare, parafrasando Bachtin, lo sviluppo del "processo della formazione storica" e culturale del sonetto burchiellesco e di quello 'alla burchia'. Domenico De Robertis ha sottolineato la pertinenza del primo campione:

Nel 1968, Domenico De Robertis pubblicava un saggio unanimemente considerato un pilastro della critica burchiellesca, in cui indicava nei libri di gabella, e più in generale negli elenchi inventariali, un punto di riferimento importante per comprendere il gusto combinatorio delle enumerazioni burchiellesche, nonché la spontanea formazione di endecasillabi che risulta dalla giustapposizione di sintagmi nominali e dalle movenze di una sintassi modulare e prevedibile⁴¹³.

Zaccarello propone un ampliamento della proposta di De Robertis verso altre tipologie di elenchi, non necessariamente numerali⁴¹⁴ e indica nell'ambito gastronomico un punto di convergenza molto significativo in relazione alla varietà di tipologie testuali che si avvicinano all'esercizio dell'enumerazione. Accanto a questo lo studioso individua la ricetta medica, sulla

⁴¹¹ "Secondary genres may be more complex, but they are still part of the spectrum of possible genre types that includes at its other pole the most banal expressions we use every day at work, with our friends, and so forth" (Holquist 1986, p. XVI).

⁴¹² Bakhtin 1986 (1979) [1952-53], p. 62.

⁴¹³ Zaccarello 2009a, pp. 61-62.

⁴¹⁴ "Laddove anzi l'*enumeratio* viene introdotta e accompagnata da una sia pure elementare e ripetitiva sintassi, quelle suggestive analogie sembrano moltiplicarsi e estendersi dalla semplice materia lessicale ai connettivi sintattici, dalla rigida scansione della paratassi al ricorrere di giri frasali che assumono spesso il tono formulare e memorabile dei cliché burchielleschi. Il testo farmaceutico è senz'altro una di queste tipologie: vi concorrono l'uso di un lessico inconsueto e peregrino, che evoca spesso l'esotico e il raro, l'ampia prevalenza della paratassi, l'abbondanza dei nessi e delle strutture formulari" (Ivi, p. 62).

quale il suo saggio si sofferma, osservando però anche altri documenti dell'epoca, quali resoconti di banchetti e conviti:

Nella notevole varietà che li caratterizza [...] essi condividono tratti comuni, specie relativi alla compresenza di un'analitica descrizione delle vivande (eventualmente corredata di informazioni sul costo dei relativi ingredienti) e di dettagliate informazioni sulla presentazione di esse, che non solo privilegiava fattori quali la stravaganza simbolica o l'evocatività letteraria nella guarnizione dei cibi, ma avveniva con modalità autenticamente teatrali. Nelle varie forme di descrizione di questi sontuosi apparati, la sbrigliata fantasia dei registi dava corpo a visioni pienamente burchiellesche, che accozzavano animali rari e composizioni vegetali con molteplici riferimenti mitologici⁴¹⁵.

Queste osservazioni risultano molto utili per descrivere un quadro complessivo della formazione storico-culturale del genere 'alla burchia'. In questo senso Zaccarello propone anche delle coordinate utili per la problematizzazione della ricetta medico-culinaria nei contorni culturali specifici del Quattrocento:

se vogliamo attenerci alla sostanza di questi testi, e anche all'evidenza delle testimonianze d'epoca, sarà bene non tracciare un confine troppo netto fra cucina e farmacologia: più che di contiguità e complementarità tra i due mondi, è infatti opportuno parlare di due aspetti della medesima materia. Senza addentrarci in un terreno troppo vasto per gli scopi di questo saggio, si può dire in sintesi che da un lato la salute umana era descritta in termini di equilibrio dei diversi umori e stabile complessione, riflesso dunque di un'alimentazione conforme all'individuo, dall'altro l'intervento sulla nutrizione era di fatto l'unica terapia farmacologica disponibile, con cibi e ingredienti disponibili in natura e destinati a controbilanciare scompensi nell'equilibrio umorale⁴¹⁶.

Per quanto concerne i resoconti di banchetti, Zaccarello propone nel suo studio un esercizio molto efficace e originale per esemplificare le similitudini discorsive di questi documenti con i sonetti 'alla burchia': prendendo frammenti di diversi resoconti di banchetti di corte del Quattrocento, lo studioso confeziona una sorta di sonetto burchiellesco:

di una qualche plausibilità (sistema rimico a parte) [...]in cui la sintassi, frantumata e addomesticata dalle lunghe *enumerationes*, consegna al rimatore un'ampia messa di materiale, che permette di impostare il gioco su elementi accessori, quali il virtuosismo lessicale o l'esercizio retorico, comunque lontani da un qualsiasi sviluppo dei contenuti logici o narrativi⁴¹⁷.

⁴¹⁵ Ivi, p. 60.

⁴¹⁶ Ivi, p. 62.

⁴¹⁷ Ivi, p. 61.

Questo peculiare esempio risulta anche utile se si ritorna alla riflessione bachtiniana sui generi, poiché lo stile (in quanto pratica creativa e refrattaria alla serialità) diventa il motore di sviluppo culturale di un genere discorsivo secondario (sonetto ‘alla burchia’), il quale, nonostante si mantenga molto vicino (tanto da sembrare contenutisticamente poco differenziabile) a un genere discorsivo primario (i resoconti), ha bisogno necessariamente di un intervento creativo-poetico con una finalità estetica. Così il genere ‘alla burchia’ assume piena realizzazione mediante l’esercizio dello stile individuale, nel caso di Burchiello la sua gelosamente celata ‘fantasia’⁴¹⁸. Bachtin considera lo stile come una facoltà dell’individuo che è indicativa dell’atteggiamento assunto da coloro che partecipano ad un certo genere del discorso:

Any utterance-oral or written, primary or secondary, and in any sphere of communication is individual and therefore can reflect the individuality of the speaker (or writer); that is, it possesses individual style. But not all genres are equally conducive to reflecting the individuality of the speaker in the language of the utterance, that is, to an individual style. The most conducive genres are those of artistic literature: here the individual style enters directly into the very task of the utterance, and this is one of its main goals (but even within artistic literature various genres offer different possibilities for expressing individuality in language and various aspects of individuality)⁴¹⁹.

Lo stile in questo senso è prevalentemente individuale, in quanto testimonia l’intervento (creativo) di una persona entro un genere discorsivo. Allo stesso tempo, tuttavia, esso non può essere privo di influenze collettive, proprie dei generi primari e secondari, con i quali lo stile si costituisce entro il genere di riferimento, nel caso burchiellesco: il sonetto caudato.

4.1.2 Genere, stile e testualità

Per affrontare uno studio dei diversi stili del *corpus* è fondamentale la consapevolezza che il *corpus* è di genere, e con ‘di genere’ non vogliamo sostenere un criterio classificatorio, ma riferirci ad un campo di indagine nel quale si svolgono le tematiche di questo capitolo, ovvero un campione di studio, che trova nel sonetto caudato un centro di intersezione con altri generi

⁴¹⁸ “*fantasia*: è il termine usato dallo stesso B. per definire il suo estro poetico” (Zaccarello 2004, p. 126 in nota).

⁴¹⁹ Bakhtin 1986 (1979) [1952-53], p. 63.

discorsivi secondari (decisamente poetici). Questa varietà di genere e di stile si contraddistingue tanto per i poeti da cui provengono i testi (Orcagna, Sacchetti, ecc.), quanto per la sua cristallizzazione tematica entro una tradizione letteraria (*fatrasie, enueg*, ecc.), anche se non si può ignorare l'importante influsso di quei generi discorsivi primari ai quali abbiamo appena accennato e che si trovano vicinissimi alla versificazione 'alla burchia'. Nonostante Bachtin ritenga che i generi discorsivi primari siano meno favorevoli a proiettare l'individualità (in quanto forme altamente standardizzate), bisogna non dimenticare che le concretizzazioni di questi generi non sono possibili senza almeno gli elementi più 'basilari e biologici' dell'individuo che enuncia il discorso, che appartengono ad uno specifico contesto culturale:

Here one can reflect only the most superficial, almost biological aspects of individuality (mainly in the oral manifestation of these standard types of utterances). In the vast majority of speech genres (except for literary-artistic ones), the individual style does not enter into the intent of the utterance, does not serve as its only goal, but is, as it were, an epiphenomenon of the utterance, one of its by-products. Various genres can reveal various layers and facets of the individual personality, and individual style can be found in various interrelations with the national language⁴²⁰.

Questa prospettiva trapiantata all'ambito letterario mi sembra corrisponda a pieno con la visione metodologica di Cesare Segre che, non a caso, reagiva agli esordi della circolazione in ambito occidentale del pensiero bachtiniano a proposito dell'apparizione del concetto di intertestualità:

Anche la unità minima di elaborazione culturale che è l'individuo (lo scrittore nel nostro caso) può utilizzare i testi (illustri o no) conservandone la struttura sintagmatica (ed è allora che essi emergono dalla sua scrittura come fonti), mentre può averle assimilati nelle forme [...] i cui risultati si mescolano senza privilegi con gli analoghi prodotti della lingua⁴²¹.

In questo importantissimo saggio la posizione metodologica di Segre riguardo la concezione di 'testo' e di 'discorso' parte da un commento critico al contributo di J. Kristeva⁴²², che aveva

⁴²⁰ Bakhtin 1986 (1979) [1952-53], p. 63.

⁴²¹ Segre 1982, p. 20.

⁴²² È molto importante avere presente non soltanto i testi bachtiniani di riferimento mentre Kristeva scriveva il suo saggio nel 1963, ma anche l'anno di stesura: "Questo saggio è stato scritto a partire dai libri di Michail Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problemi della poetica di Dostoevskij], Mosca 1963 [trad. ital. Einaudi Torino 1968, *Torcestvo Fransua Rable* (L'opera di Francois Rabelais), Mosca, 1965. [...] Attualmente egli sta lavorando ad un nuovo libro che verte sui generi del discorso" (Kristeva 1977, p. 254 in nota). *The speech genres* è l'unico saggio che è rimasto di quel 'nuovo libro' a cui Kristeva fa riferimento.

pubblicato la propria interpretazione della concezione testuale bachtiniana⁴²³. Segre commenta l'oscillazione dell'argomentazione di Kristeva "da una parte parlando di interferenza tra codici, di rapporti tra *écriture* e parola, dall'altra dell'incrocio continuo delle strutture letterarie, attraverso una catena che è quella stessa dello sviluppo della letteratura"⁴²⁴. Secondo Segre questa dilatazione terminologica potrebbe suscitare complicazioni metodologiche per le quali avanza la sua proposta:

La mia opinione ormai evidente è che sia bene distinguere, per motivi metodologici oltre che operativi, tra le interrelazioni constatabili fra testi e i movimenti linguistici o tematici e gli archetipi (provengano da enunciati di uso o da enunciati testuali, orali o scritti) dalla cui combinazioni i testi, ad opera degli autori risultano. Poiché la parola intertestualità contiene *testo*, penso sia usata più opportunamente per rapporti fra testo e testo, (scritto e in particolare letterario). Viceversa, per i rapporti che ogni testo orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli proporrei parlare di interdiscorsività (con neologismo affine alla pluridiscorsività di cui parla Bachtin)⁴²⁵.

Nella mia analisi è chiaro che la riflessione non può che riguardare la discorsività per iscritto (intertestualità per Segre), laddove riteniamo tuttavia utile mantenere il termine interdiscorsività (nonostante si faccia sempre riferimento a testi scritti), considerando che questo termine facilita l'inclusione della riflessione bachtiniana sui generi discorsivi (primari o secondari) e perché in sostanza l'analisi non abbandona mai i confini del testo scritto. In tal senso si intende evitare un confronto binario che non comprenda la presenza di rapporti discorsivi più profondi (anche con generi primari) nel *corpus* burchiellesco.

A mio avviso, la considerazione dei generi discorsivi di Bachtin permette di non banalizzare la portata culturale del caso burchiellesco: in questo modo infatti non ci si limiterà ad osservare soltanto la dimensione 'proposizionale' del *corpus*, come avverrebbe affidandosi alle argomentazioni di Kristeva. La studiosa infatti parte dalla riflessione bachtiniana e propone la

⁴²³ "Bachtin è uno dei primi a sostituire il taglio statico dei testi con un modello nel quale la struttura letteraria non è, ma si elabora in rapporto ad un'altra struttura. Questa dinamizzazione dello strutturalismo è possibile soltanto partendo dalla concezione che considera la parola letteraria non come un punto (un senso fisso), ma come un incrocio di superfici testuali, un dialogo tra parecchie scritture: lo scrittore, il destinatario (o il personaggio), il contesto culturale attuale o antecedente [...] ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo" (Ivi, pp. 106-108).

⁴²⁴ Segre 1982, p. 23.

⁴²⁵ Ivi, pp. 23-24.

propria interpretazione in cui: “Al posto della nozione di intersoggettività si stabilisce quella dell’intertestualità, e il linguaggio poetico si legge almeno come doppio”⁴²⁶. Tuttavia con questa considerazione Kristeva non sembra intendere l’eliminazione del soggetto dell’enunciazione (autore del testo), ma piuttosto mettere in motto una strategia argomentativa per coinvolgere il pensiero bachtiniano (che fino a quell’epoca era praticamente sconosciuto) in un più ampio orizzonte disciplinare e accostare le riflessioni del sovietico con altri approcci teorici sul linguaggio:

Il discorso bachtiniano designa ciò che allude Benveniste quando parla di discorso, cioè “Il linguaggio assunto come esercizio dell’individuo”, o per usare i termini dello stesso Bachtin, diciamo che: “I rapporti logici e semantico-oggettuali, per divenire dialogici, come abbiamo già detto, debbono incarnarsi, cioè debbono entrare in un’altra sfera dell’essere: diventare parola, cioè enunciazione, e avere un autore, cioè un creatore dell’enunciazione la cui posizione essa esprime[...] Così il dialogismo bachtiniano designa la scrittura ad un tempo come soggettività e come comunicatività, o per meglio dire, come intertestualità; di fronte a tale dialogismo, la nozione di “persona oggetto della scrittura” comincia a sfumare per cedere il posto ad un’altra, a quella dell’ “ambivalenza della scrittura”⁴²⁷.

Se da una parte è vero che la nozione di intertestualità non proviene dall’argomentazione bachtiniana⁴²⁸ *stricto sensu*, è anche vero che la concezione della testualità in Bachtin presuppone una costituzione plurale e dinamica come quella che Kristeva descriveva dal suo orizzonte pionieristico degli studi bachtiniani⁴²⁹. D’altro canto, una lettura di taglio ‘linguistico’

⁴²⁶ Kristeva 1977 p. 106.

⁴²⁷ Ivi, pp. 110-111.

⁴²⁸ “Va ribadito che Bachtin non parla mai di intertestualità. nella sua caratterizzazione del romanzo sulla base della varietà di stili, e persino di linguaggi, egli ricorre di volta in volta (e si intende con sfumature diverse) a termini come dialogicità, pluristilismo, pluridiscorsività, plurivocità. Il primo è quello di valore più ampio, e si può illustrare così: la parola nasce nel dialogo come sua replica viva e si forma nell’interazione dialogica con la parola altrui nell’oggetto. L’atto con cui la parola concepisce il suo oggetto è dialogico” (Segre 1982, p.15); “Con la diffusione ad ampio raggio dei suggestivi concetti del teorico russo, l’enfasi ha talvolta finito per cadere sulla dinamica del linguaggio in quanto tale, sugli intrecci di segni con altri segni, sul gioco di specchi eternamente ricominciabile di una semiosi originaria. Bachtin è così divenuto il padre dell’interestualità, termine, tuttavia, notoriamente mai adoperato da Michail Michailovich, bensì introdotto nel linguaggio critico da Julia Kristeva (1966) [...] Non va invece dimenticato che Bachtin pensa il dialogismo e la sua raffigurazione romanzesca a partire da uomini e donne reali, dalle loro condizioni economiche, dai loro punti di vista irriducibilmente corporei [...]” (Sini 2011a, p. 96).

⁴²⁹ Negli anni ottanta anche la critica tedesca si è espressa criticamente sulla trasformazione della dialogicità bachtiniana nell’interestualità krisiteviana; purtroppo anche in questo contesto l’idea di una costituzione plurale e aperta della soggettività è stata vista come elemento inconciliabile con l’autonomia degli enunciati, si trattava di un equivoco per cui si osservava in modo fuorviante l’autonomia dell’enunciato rispetto al suo enunciante e non in riferimento alla sua compiutezza discorsiva: “Unter Intertextualität (,intertextualité’ steht für ,dialogicnost’) versteht Kristeva jede Relation zwischen zwei autonomen Äußerungen. Bachtins Prämisse, daß ,jede’ ,Sprache’

dell'argomentazione bachitiana, come quella proposta da Kristeva, si potrebbe spiegare con le tendenze teoriche in circolazione nel momento di più intensa riflessione del 'gruppo Bachtin' negli anni Trenta. Come nota Stefania Sini, il punto di partenza dell'indagine in quella temperie era il problema dell'identificazione e della delimitazione del linguaggio come oggetto specifico di studio. Le riflessioni di Bachtin, di Volosinov e Medvedev nel 1929 "procedevano a un'analisi critica delle posizioni principali del pensiero linguistico ottocentesco e contemporaneo, individuando all'interno di esse due tendenze fondamentali: il «soggettivismo individualistico» e l'«oggettivismo astratto»"⁴³⁰. Stefania Sini osserva come motore di questo conflitto corrisponda ad un'esigenza metodologica degli studi sul linguaggio:

Le esigenze della linguistica nel suo porsi come disciplina scientifica con le sue pur necessarie e legittime astrazioni hanno condotto troppo spesso alla reificazione delle forme del sistema e al loro isolamento dalla concreta interazione dei parlanti: ci si è preclusa così la via per un'autentica comprensione del reale modo d'essere del linguaggio. Tuttavia, anche la soluzione prospettata dai rappresentanti del soggettivismo individualistico è altrettanto inaccettabile. Infatti, benché essi abbiano tenuto presente intenzioni e scopi dei parlanti, la loro teoria dell'espressione è viziata da un dualismo di fondo: una divaricazione fra elemento esprimibile e oggettivazione esterna, che porta all'eliminazione teoretica del secondo elemento, in favore del primo⁴³¹.

A mio parere l'unità di un'opera letteraria, ma anche di altre manifestazioni discorsive, non potrebbe essere studiata senza la considerazione degli individui che concretizzano la loro soggettività in questi generi e rappresentano quell'unità dialogica alla base dell'elaborazione culturale menzionata da Segre. In questo senso i generi discorsivi, e prevalentemente quelli letterari, non sono una forma data ma una che si costruisce dialogicamente e "costituisce la tipica entità unitaria dell'enunciazione artistica e per di più rappresenta l'entità unitaria fondamentale, avente compiutezza e risoluzione"⁴³²:

per se vielsprachig auf Grund ihrer historischen Dynamik sei, wird ungenügend berücksichtigt. Die 'Dialoghaftigkeit' ist für Bachtin daran gebunden, daß die 'Sinnstruktur des innerlich überzeugenden Wortes nicht abgeschlossen', daß sie offen ist. 'In jedem neuen Kontext, der es dialogisiert, vermag dieses Wort immer neue Sinnpotenzen zu offenbaren'" (Kowalski 1986, p. 509).

⁴³⁰ Sini 2011a, p. 86.

⁴³¹ Ivi. p. 93.

⁴³² Medvedev 2014 (1928), p. 935.

A realizzare il tema non è la proposizione o il periodo o l'insieme delle proposizioni e dei periodi, ma la novella, il romanzo, la poesia lirica, la favola, e questi generi, ovviamente, non si prestano a nessuna definizione sintattica⁴³³.

Nella mia prospettiva il sonetto caudato (e bisogna osservarlo anche da diverse angolature in giocoso, in tenzone, 'alla burchia', di registro comico-realistico, ecc.) rappresenta il campo prioritario di indagine, e quindi è il nucleo che dà sostanza e compiutezza alla molteplice codificazione del *corpus*, attribuendo unitarietà alle diverse tematiche e ai vari stili (principalmente lo stile di Burchiello) che configurano la *vulgata* quattrocentesca. Questa, sebbene sia fondamentalmente aperta per quanto riguarda le infiltrazioni delle *varie lectiones*, utilizza d'altra parte la forma del sonetto caudato come contenitore metrico, che garantisce una sorta di transito 'doganale' e gestisce lo scambio dialogico fra discorsi poetici (e non poetici). Da questa prospettiva le coordinate dell'autorialità dalle quali un individuo lavora con il testo risultano inscindibili dalla concretizzazione di esso: l'autore, in quanto soggetto dell'enunciazione deve necessariamente mettersi in rapporto anche con l'esercizio del genere poetico in questione, che è infine collettivo. In questo senso le riflessioni bachtiniane sulla compiutezza dell' 'enunciazione' del testo devono necessariamente fare i conti con il sonetto in quanto forma di espressione letteraria. A questo proposito Cesare Segre commenta:

Gli elementi culturali, epistemici, letterari, esistenziali che vengono «codificati» nella testualità dell'opera, è l'autore che li filtra, e in modo personale. Le varie voci che il testo organizza nella visione polifonica di Bachtin, è l'autore che le raccoglie, le mette in dialettica, le potenzia o le contesta. Anche la critica delle varianti ci ha insegnato a indagare non solo su «come è fatta l'opera», ma anche su «come è stata fatta». A questo punto, e solo a questo punto, l'autore rientra fra le quinte per lasciare la scena al testo. Non si tratta dunque di ritornare all'*intentio auctoris*. Però la conoscenza dell'emittente in quanto elaboratore e responsabile, nonché destinatore dell'opera, aiuta a polarizzare i nostri rilievi secondo un'angolazione precisa⁴³⁴.

⁴³³ In questo testo del 1928 (apparso con la firma di Pavel Medvedev) il punto di partenza della critica bachtiniana sono le pratiche formaliste in voga in quelli anni, laddove la considerazione del genere letterario come criterio di determinazione della materia degli studi letterari definiva un orizzonte in cui il primato era dato alle strutture discorsive in senso stretto. Cfr. Ivi, p. 946.

⁴³⁴ Segre 1993, pp. 282-283.

Rispetto a quanto afferma Segre si può aggiungere che l'indagine su 'come è fatto' e 'come è stato fatto' il testo burchiellesco spinge a evitare di incentrare gli sforzi sulla comprensione dell'*intentio auctoris* (nel senso dell'impressione che il poeta avrebbe voluto suscitare oppure sull'interpretazione che della sua personalità storica avrebbe il lettore). Al contrario sarà necessario osservare il modo in cui il poeta esterna la sua intenzione poetica di fronte alla propria attività: è così che l'enfasi sull'osservazione del genere (necessariamente giocoso) del sonetto assieme alla considerazione bachtiniana della compresenza di altri generi discorsivi mi sembrano costituire un binomio produttivo per un approccio analitico.

4.1.3 Il sonetto caudato nel Quattrocento

Prima di approfondire la presenza di altri generi discorsivi e la concretizzazione di alcuni dei diversi stili individuali (p. es. Orcagna) nel *corpus* e prima di osservare il sonetto burchiellesco nel suo rapporto con altre manifestazioni poetiche (come le *fatrasies* e il sonetto burlesco nel contesto del Siglo de Oro) risulta importante stabilire perché, per il caso burchiellesco, risulta più adeguato partire dal sonetto come campo di indagine e non dalla macrocategoria della lirica. Nella temperie culturale quattrocentesca della seconda metà del secolo è ancora da definirsi la dimensione e l'estensione della lirica come 'macro-genere' di riferimento per la maggioranza delle espressioni poetiche. È a partire dalla ricezione della *Poetica* di Aristotele che il dibattito sui generi letterari si svolge nella sua complessa e problematica 'risoluzione' nella trattatistica cinquecentesca:

Nachdem die *Poetik* in Spätantike und Mittelalter nahezu unbekannt war, begann gegen Ende des 15. Jahrhundert der Text seinen Siegeszug als Ankerpunkt der emergierenden frühneuzeitlichen Gattungstheorie. Obwohl der 1481 in der lateinischen Übersetzung des Hermannus Alemanus (13. Jh.) gedruckte *Poetik*-Kommentar des Averroes (*Determinatio in poetria Aristotilis*) ebenso wie die 1498 publizierte lateinische *Poetik*-Übersetzung von Giorgio Valla ein vergleichsweise gemäßigtes Echo fanden, war doch durch sie und durch den 1508 bei Aldus Manutius in Venedig erfolgten Erstdruck des griechischen Originals in den *Rhetores Graeci* der Text des Aristoteles allgemein zugänglich gemacht. Diese Publikationen waren die Voraussetzung für eine beginnende

Auseinandersetzung mit der Poetik, wie sie auf dem Gebiet der Lyriktheorie ein erstes Mal umfassend von Giovan Giorgio Trissino in Angriff genommen wurde⁴³⁵.

Risulta quello del Cinquecento (per quanto riguarda la discussione relativa al ruolo del sonetto nella lirica) un contesto pieno di contraddizioni e contrasti epistemologici, i quali si sviluppano al momento di concepire un sistema dei generi poetici (in equilibrio fra uno scopo descrittivo e uno precettivo). Questa discussione riguarda principalmente la prima ricezione dei Sonetti del Burchiello ma rimane, in termini generali, lontana dalla fase di concretizzazione del *corpus* nei primi decenni della seconda metà del Quattrocento⁴³⁶. Si comprende così che, al momento di confrontarsi con la sistemazione delle forme liriche nel Cinquecento, i SdB giocassero un ruolo marginale nel progetto di costituzione del criterio unitario che avrebbe assimilato nella ‘lirica’ una tendenza ‘aulica’, la quale tuttavia non smetteva di risultare alquanto problematica:

Nicht zuletzt wird aus der Rhetorik die Vorstellung einer epideiktischen (lobenden bzw. tadelnden) Funktion von Dichtung abgeleitet und in den Aristotelismus integriert, was die Parallelisierung lyrischer Texte mit dem oratorischen ‘genus demonstrativum’ mit sich bringt⁴³⁷.

È chiaro che la componente seria o aulica del sonetto è un tratto distintivo presente nel genere dalla sua nascita (nonostante la sua canonizzazione definitiva avvenga nel Cinquecento): è proprio per questo che l’appartenenza del discorso burchiellesco alla forma caudata risulta significativa, in quanto la *cauda* rappresenta molto di più che una irregolarità metrica ma piuttosto serve a introdurre un’irregolarità contenutistica. Oltre che una funzione esclusivamente ‘conclusiva’ infatti la *cauda* può essere anche interpretata come un elemento

⁴³⁵ Huss/Mehltretter/Regn 2012 pp. 15-16.

⁴³⁶ “Gerade der systematische Charakter der aristotelisierenden Gattungstheorie war aber Grund für die größten Schwierigkeiten ihrer Applikation. Denn er bedeutete einen umfassenden, nicht sektoral begrenzten Erklärungs- und Klassifizierungsanspruch auf dem Gebiet der Literaturtheorie. Daher waren Kollisionen mit vorgängigen Ansätzen einer gattungsmäßig klassifizierenden Theoriebildung unvermeidlich. Dies betrifft dreierlei konkurrierende Perspektivierungen von Dichtung [...] Zum Ersten betrifft es die herkömmliche formalistische Dichtungstheorie, die Gattungen nach metrischen, strophischen und reimtechnischen Kategorien einteilen möchte [...] Zum Zweiten betrifft es die tradierte Poetik horazisch-rhetorischer Prägung, die im Verbund mit aus der Rhetorik abgeleiteten Vorstellungen dichterischen Decorums auf eine Wirkung von Dichtung abzielt, die oratorischer Performanz vergleichbar ist. Postuliert werden in diesem Kontext ziemlich regelmäßig neben dem Effekt des ‘movere’ eine belehrende Wirkung von Dichtung im Sinne von Horaz’ ‘prodesse’; das ‘utile’ wird dem ‘dulce’ ebenso wie das ‘prodesse’ dem ‘delectare’ zumeist programmatisch vorgeordnet” (Ivi, p. 17).

⁴³⁷ *Ibidem*.

che ha la funzione di evidenziare, già a colpo d'occhio, la scissione tra il registro aulico e la forma metrica utilizzata.

In questo senso l'esperienza burchiellesca rimane, come vedremo, sostanzialmente al margine dell'orizzonte del dibattito di genere appena accennato e nella sua 'memoria culturale' prevalgono come tratti distintivi l'identità giocosa e l'autonomia metrico-formale: il sonetto caudato in qualche modo rimane scisso dall'estesa macrocategoria della lirica, che tra l'altro nel Quattrocento è ancora in via di codificazione. Risulta significativo in questo senso che l'elezione di Burchiello come modello 'giocosso' avvenga tramite il confronto con autori canonici, entro i limiti del sonetto. Infatti i primi commentatori fanno riferimento alla sua autorevolezza ponendo sempre in primo piano il suo particolare esercizio nell'attività sonettistica:

Come detto, Petrarca e Burchiello furono presto associati e identificati con due diversi modi e modelli di fare poesia: le testimonianze di questo consolidato legame sono varie, dai versi di un sonetto inviato da G. Sommariva a F. Cagnolo («Petrarca e Burchiello piacevole,/ che per sonetti han cotanta memoria/ l'un per dir bene e l'altro dilettevole»), a Berni («Poi quando vogliam leggere un sonetto,/ il Petrarca e 'l Burchiel n'han più di cento,/ che ragionan d'amore e di dispetto»), fino al Grazzini («Un gli stivali, un le calzette abbocca,/ un altro i libri, senza aver rispetto,/ dal Petrarca al Burchiel; zara a chi tocca»)⁴³⁸.

Per quanto riguarda lo spettro storico del sonetto caudato (parlando delle sue componenti metriche) è osservabile che le varianti non costituiscono in sé la codificazione di un 'nuovo' genere:

Il 'mistero' del sonetto, ridotto ai minimi termini, in fondo è tutto qui: in quei quattordici versi di undici sillabe, non uno di più né uno di meno (le variazioni posteriori sono appunto variazioni che presuppongono uno schema fisso e accettato da tutti), che costituiscono veramente la *conditio sine qua non* del sonetto. Le altre questioni (bipartizione in ottava e sestina, ordine delle rime, ecc.), beninteso tutt'altro che marginali (e anzi altrettanto cruciali), sono complementari e in definitiva subordinate a quella prima e fondamentale: primigenia, si vorrebbe dire⁴³⁹.

⁴³⁸ Crimi 2006, p. 91. Non risulta casuale il fatto che la testimonianza del testo di Sommariva proviene dall'Udinese Ottelio X, che com'è noto rappresenta una raccolta programmatica di vari generi poetici con degli indici ben precisi. Cfr. *Ibidem* in nota.

⁴³⁹ Pötters 1998, p. 8. Di questo parere è anche Magro/ Soldani 2017, pp. 54-55: «Ancora, occorre ricordare [...] che questi tentativi lasciano sempre intravedere in controluce lo schema di base, di cui costituiscono delle varianti, talvolta estemporanee, spesso realizzate in pochi esemplari, comunque senza dar luogo a una vera e propria allotropia, ossia ad alternative stabili e autonome rispetto al modello fondamentale, da cui sempre si parte e a cui sempre si torna».

Ciononostante, il sonetto caudato rappresenta forse la variazione più significativa e concretizza anche in termini discorsivi la sua ben definita posizione di atipicità⁴⁴⁰. Così l'irregolarità metrica è anche discorsivamente significativa, in quanto serve ad introdurre un discorso che si allontana dalla matrice discorsiva aulica (della quale però mantiene la forma strutturale). In tal senso appare metodologicamente più conveniente assegnare al sonetto caudato una propria identità di genere che, anche se non è del tutto indipendente della forma originaria, ha un suo particolare sviluppo nella storia del genere:

Fanno parziale eccezione [alla stabilità del genere] solo due tipi: il sonetto ritornellato e il sonetto caudato, che sviluppano una tradizione effettiva; con l'avvertenza, però, che il primo sembra esaurire la propria parabola nel Trecento, mentre il secondo ha sì una vita plurisecolare, ma si specializza presto nel sottogenere della poesia giocosa⁴⁴¹.

In aggiunta, dobbiamo osservare che ancora nel Quattrocento esiste un cambiamento molto importante nella concezione dei rapporti di similitudine discorsiva tra il sonetto e altre forme canoniche. Come notano Huss/Mehltretter/Regn infatti, il paradigma rappresentato dalla canzone (come corrispettivo del sonetto nei termini di un vincolo poetologico tra le due forme metriche) è segnato dalla progressiva transizione all'epigramma:

Während somit im Mittelalter bei der gattungstheoretischen Behandlung des Sonetts die Analogie zur Canzonestrophe eine zentrale Rolle spielte, wird in der Frühen Neuzeit eine andere Analogierelation einen wichtigen, aber umstrittenen Aspekt der Theorie des Sonetts bilden: nämlich die Analogie zum Epigramm. Etabliert wird diese Analogie bereits im Quattrocento⁴⁴².

L'esempio che illustra questo fenomeno è il commento di Lorenzo dei Medici ai propri sonetti, nel quale il poeta non soltanto cercava di ripristinare il sonetto "als die lyrische Form mit den höchsten Dignität"⁴⁴³ ma anche di sottolineare che "in poche parole ristretta" questo genere di componimento doveva fuggire alla "obscurità" e alla durezza, esprimendo abilmente "le

⁴⁴⁰ Per avere un'idea delle implicazioni dell'uso del sonetto caudato in quanto sotto-genere atipico è utile l'esempio di Petrarca: "Le poche concessioni alle novità Petrarca le relega fuori dal *Canzoniere*, negli scartafacci delle rime "estravaganti" (così è per i suoi tre sonetti ritornellati e il suo unico caudato [...]), mentre nel libro lascia spazio solo a qualche variazione, sporadica e cauta, nella sequenza rimica della fronte, negli unici quattro testi a schema anomalo sui 317 totali [...]" (Ivi, p. 42).

⁴⁴¹ Ivi, p. 55.

⁴⁴² Huss/Mehltretter/Regn pp. 139-140.

⁴⁴³ Ivi, p. 140.

sentenze più gravi”⁴⁴⁴. Sembrerebbe dunque che Lorenzo, in quanto attento lettore dei Sonetti del Burchiello, concepisca la modularità dello stile ‘alla burchia’ come una cifra della ‘nuova’ dignità epigrammatica del sonetto⁴⁴⁵.

Nel Cinquecento, tuttavia, lo scenario è del tutto diverso: ciò si osserva ad esempio nelle riflessioni del Trissino⁴⁴⁶, nelle quali le irregolarità dei sonetti caudati sono indicate come un vizio discorsivo, più che un segno di una tradizione poetica ‘parallela’:

Ma l’uso di questi tali sonetti, così caudati come doppi, fu dopo Dante in tutto abbandonato; perciò che non sono capaci di molta vaghezza; come anchora non sono vaghi quelli sonetti che hanno uno o dui tornelli; cio che dopo le volta hanno uno o dui trimetri aggiunti, come sono alcuni sonetti del Boccaccio; e talhora in detti tornelli uno dimetro tra le volte e li dui trimetri; il che usó molto il Burchiello; ma io non voglio trattare de le cose che sono state dai buoni autori schifate⁴⁴⁷.

L’esempio di Trissino è interessante anche perché, come notano Huss/Mehltretter/Regn, rappresenta una sintesi delle tendenze trattatistiche del primo Cinquecento⁴⁴⁸. In tal senso il vicentino, senza opporsi alla dominante tendenza bembiana⁴⁴⁹, ne rappresenta una sfumatura interessante poiché menziona almeno le forme atipiche del sonetto. Allo stesso tempo, tuttavia, sminuendo le irregolarità del sonetto caudato, implicitamente sminuisce anche la rilevanza dei generi poetici giocosi. A fronte di quanto detto, ciò che appare interessante per la mia analisi è

⁴⁴⁴ Lorenzo die Medici *apud* Huss/Mehltretter/Regn, p. 140.

⁴⁴⁵ Questa considerazione può anche spiegare il fatto che la presenza della coda nei sonetti ‘alla burchia’ rappresenti un criterio di scansione (discorsivamente rilevante) non meno significativo dello snodo discorsivo fra fronte e sirma.

⁴⁴⁶ Come gli studiosi notano, la discussione sui generi poetici stabilita da Trissino con il testo di Da Tempo risulta importantissima alla luce della transizione culturale nel XV secolo: “Trissino lässt also einen Großteil der ‘mittelalterlichen’ Sonett-Typen aus seiner Darstellung beiseite, verweist nur mehr summarisch auf die Darstellung Da Tempos und begründet dies mit einer mangelnden ‘vagheza’ der nicht dem üblichen Maß konformen Sonette” (Ivi, p. 147).

⁴⁴⁷ Trissino *apud* Huss/Mehltretter/Regn, p. 147.

⁴⁴⁸ “So erscheint die Lyriktheorie Trissinos und auch seine theoretische Konzeption des Sonetts einmal im Wesentlichen formalistisch, und das zweite Mal grundsätzlich aristotelisierend-mimesispoetologisch verfasst” (Ivi, p. 144).

⁴⁴⁹ “Wie deutlich zu sehen ist, schwankt Trissino also zwischen einer Relegierung Petrarca in eine umfassende Phalanx ‘guter’ Autoren und der Aburteilung eines Gutteils von deren Texten als der ‘vagheza’ nicht entsprechend. Damit spiegelt Trissino den Normdruck, der insbesondere im Gattungsbereich der Sonettistik von Bembo ausgeht, und der Versuch der Bemntelung des Dilemmas wird nur zaghaft unternommen. Dieser Befund lässt es keineswegs angeraten sein, Trissino einfach als Anti-Bembo zu porträtieren oder ihn als ‘mittelalterlich’ abzutun. Vielmehr steht er mit seiner Sonett-Theorie an der Grenze zwischen spätmittelalterlichem und frührenaissancientalem Sonett-Formalismus und dem hochrenaissancientalem bembistisch-petrarkistischen Sonett-Ästhetizismus” (Ivi, pp. 147-8).

la consapevolezza dell'atmosfera di problematizzazione riguardo ai generi poetici che è caratteristica del periodo fra il Quattrocento e il Cinquecento:

Die schon im Quattrocento (Lorenzo de' Medici) virulente Frage nach der Dignität des Sonetts verschränkte und verstärkte sich im Cinquecento mit dem Aufkommen von Versuchen, nicht nur die 'großen' Gattungen (Epos, Tragödie, Komödie) in ein systematisches Gesamtraster einzugliedern, das auch Hierarchisierungen bedingte, sondern daneben auch die verschiedenen Formen, die wir heute als lyrisch bezeichnen würden, zu systematisieren – ob die Systematisierung nun stillagenpoetologisch oder aristotelisierend perspektiviert sein mochte⁴⁵⁰.

Questa considerazione permette di anteporre la specificità discorsiva del sonetto caudato e il suo valore culturale-tradizionale nel Quattrocento (al di là della sua caratterizzazione come sottogenere) rispetto alla sua assimilazione successiva nella più globale macro-categoria della lirica. Per il caso concreto dei SdB, questa dinamica permette di collocare la forma caudata come forma metrico-comica di riferimento.

4.2 Precursori e partecipi del sonetto 'alla burchia'

4.2.1 I generi francofoni del 'non sense'.

Già dall'Ottocento, ma senza approfondimenti sistematici, almeno fino a tempi recenti⁴⁵¹, è stato riconosciuto il nesso fra la poesia burchiellesca e le *fatrasies*. Tale rapporto ha portato a ipotizzare un significativo influsso di questo genere di poesia medievale francese sui sonetti 'alla burchia'⁴⁵², sulla base di una serie di riscontri testuali⁴⁵³. Sebbene l'orizzonte storico e

⁴⁵⁰ Ivi, pp. 148-149.

⁴⁵¹ "Tra i nodi irrisolti relativi alla misteriosa genesi della poesia 'alla burchia', uno dei più suggestivi è senza dubbio l'ipotetica influenza esercitata dalle *fatrasies* testi francesi del Duecento incentrati prevalentemente sul *nonsense*: la delicata questione è stata accennata in molti interventi critici, senza che si giungesse ad un lavoro finale, chiaro e sistematico" (Crimi 2005, p. 1).

⁴⁵² "Ritengo che il complesso dei fattori, che costituiscono le *fatrasies* e che si riscontrano nei sonetti, non possa essere spiegato con una comune matrice o, più semplicemente, con la casualità. A me sembra innegabile che le *fatrasies* si rivelino, insomma, il perfetto antecedente per capire non soltanto il meccanismo del 'funzionamento' della poesia 'alla burchia', ma anche il punto di origine dal quale proviene una serie di suggerimenti sulle scelte dei protagonisti delle azioni dei versi burchielleschi" (Ivi, p. 56).

⁴⁵³ "*L'oscura lingua e il parlar sottile* dedicato [è] un libro importante e ricco di informazioni e analisi (persino troppe, se si vuole, tanto che occorre percorrerlo senza impazienza) e al quale bisogna riconoscere, per quel che riguarda il tema che sto cercando di frequentare, di aver quasi esaurito il discorso. In particolare, i tre capitoli iniziali esaminano minuziosamente le interazioni possibili tra Burchiello e, nell'ordine, *fatrasies* e *fatras* [...]" (Berisso 2009, p. 34).

culturale dal quale provengono i testi francofoni non presenti grandi difficoltà di inquadramento (fra il XII e XIII secolo), la sua particolarità non è stata sempre identificata con specificità terminologica⁴⁵⁴. Si noti come negli anni Novanta Rinaldo Rinaldi spieghi il nesso dei testi francofoni con i Sonetti del Burchiello:

Questa maniera poetica [‘alla burchia’] risale certamente a più antiche forme di *fatras* e di *coq-à-l’âne* del medioevo francese, ma in Italia fu Burchiello il primo a rivisitarle e a farle esplodere all’interno del convenzionale panorama della poesia burlesca⁴⁵⁵.

Il fatto che le ‘antiche forme’ vengano descritte con un certo grado di ambiguità si spiega con la mancanza di un approfondimento critico relativo a questa fenomenologia poetica⁴⁵⁶, ma anche con la complessità che implicava l’inquadramento di un genere poetico caratterizzato da testi molto diversi. A questa varietà si alludeva indistintamente, ora con un termine ora con un altro, nonostante la codificazione metrica dei diversi componimenti risultasse sufficientemente marcata da facilitare la loro differenziazione. In tal senso sembra che per questi testi bastasse soltanto il sottolineare la tendenza al ‘registro’ del non-sense, oltre che individuare i legami e le differenze:

En torno a la resverie, al fatras, pero sobre todo alla fatrasie, ha surgido todo un cúmulo de definiciones ocasionales y arbitrarias que dificultan su estudio y comprensión. El análisis de una gran parte de ellas nos muestra como han sido realizadas, con frecuencia, sin haber examinado todos los ejemplos existentes, lo que conduce evidentemente a conclusiones erróneas y explica el empleo despreocupado de estos términos. Ahondando en el problema tenemos que señalar, en primer lugar, cómo ni la fatrasie ni la resverie aparecen en ninguno de los tratados de retórica de su tiempo⁴⁵⁷.

A complicare il fatto che la trattatistica retorica del tempo non sfiorasse nessuno di questi generi poetici è la sensibile scarsità delle testimonianze scritte. I pochi testimoni, tra l’altro, nel corredo paratestuale presentavano spesso termini indistinti per indicare poesie di vario tipo e favorivano così il mescolamento delle carte già nella percezione coeva. Appare utile in questo senso

⁴⁵⁴ «Il registro del nonsenso» nella poesia medievale francese è definito da P. Bec come l’insieme di tre generi in versi che si sono sviluppati grosso modo tra la metà de XIII secolo e la metà del XIV: *fatrasie*, *fatras* e *resverie*” (Musso 1993, p. 7).

⁴⁵⁵ Rinaldi 1990, p. 293.

⁴⁵⁶ “Soltanto nella seconda metà del Novecento le *fatrasies* sono state studiate ed edite con la necessaria attenzione: fondamentale è ormai lo studio di Porter, al quale vanno aggiunti studi pubblicati negli anni Ottanta e Novanta, volti a esaminare le strutture dei testi o le immagini più rincorrenti” (Crimi 2005, p. 3).

⁴⁵⁷ Martínez Pérez 1987, p. 43.

osservare il manoscritto che contiene le *fatras* di Watriquet, dove, a livello delle rubriche, si osserva il termine *sotes chançons* che alludeva “evidentemente in modo generico alla mancanza di senso dei testi [...] senza riferimenti specifici a quello che oggi è di solito considerato come un ‘genere’ a sé stante”⁴⁵⁸. Per quanto riguarda la tematizzazione che ne fa Bachtin, essa appare contraddittoria, poiché lo studioso sovietico a volte si riferisce alle forme del ‘non sense’ francese in modo generico, inglobandole nel termine *soties*, in altri casi invece è molto più specifico. Ad esempio quando si concentra sulla composizione interna dei ‘*coq-à-l âne*, che vengono descritti come forme discorsive costituite di nessi di proverbi e di detti – ovvero, generi discorsivi primari – nella maggior parte dei casi rovesciati. La questione viene specificamente affrontata a proposito dell’analisi dei discorsi dei personaggi rabelaisiani di Baciaculo, Nasapeti, ma anche di Gargantua e Pantagruelle:

Nel XV secolo nonsense verbali si incontrano molto spesso nelle *soties*. Il nome stesso di *coq-à-l âne* era stato dato al nonsense verbale intenzionale, come genere, dopo che Clément Marot scrisse nel 1535 il suo primo *coq-à-l âne* in versi intitolato *Epître du coq-à-l âne, dédiée à Lyon Jamet*. Questo testo è privo di unità compositiva, di logica conseguente nella descrizione dei fatti e nello sviluppo delle idee. Si tratta delle diverse ‘novità del giorno’ della Corte e di Parigi, e questo tema doveva giustificare il nesso intenzionalmente incoerente di avvenimenti e idee, uniti soltanto dal fatto di essere novità del giorno, che potevano anche non avere alcun particolare legame né consequenzialità logica⁴⁵⁹.

A partire da questo quadro si deducono due considerazioni: 1) l’obiettivo principale dell’argomentazione bachtiniana è quello di mettere in evidenza la natura pluridiscorsiva del ‘romanzo rabelaisiano’, in questo senso vale la pena sottolineare la presenza di generi discorsivi primari (proverbi e detti) ‘metabolizzati’ in generi più complessi o secondari (*soties* o *coq-à-l âne*), i quali a loro volta fanno parte di quello che è il genere di riferimento del suo studio: il romanzo di Rabelais. 2) La tendenza del sovietico a generalizzare, forse in modo radicale, le manifestazioni poetiche del ‘non sense’ francofono in un’‘unità’ si spiega anche per la

⁴⁵⁸ Musso 1993, p. 30.

⁴⁵⁹ Bachtin (1965) 1979, p. 466.

prospettiva con la quale Bachtin concepisce il carnevalesco in quanto ‘poetica’, ossia come una tendenza di rappresentazione artistica, della quale descrive anche la concretizzazione:

In ogni caso concreto il *coq-à-l'âne* ha delle funzioni particolari e un suo carattere proprio. ‘Le Fanfaluche antidotiche’, per esempio, sono costruite sotto forma di enigma. L’autore descrive alcuni avvenimenti storici, ma usando moltissime oscenità e immagini del banchetto. La poesia intenzionalmente costruita in modo tale che il lettore vi cerchi delle allusioni ad avvenimenti politici recenti o di attualità. Tutto ciò contribuisce a creare una percezione carnevalesca particolare della vita politica e storica. Gli avvenimenti vengono percepiti al di fuori dell’interpretazione comune, tradizionale e ufficiale che di essi viene data, e rivelano così nuove possibilità di comprensione e valutazione⁴⁶⁰.

Tornando ai testi francofoni, come sostiene Daniela Musso, sembra possibile osservare un’identità comune tra questi generi francofoni, sempre che allo stesso tempo si osservi una specificità di genere, rintracciabile soprattutto nella codificazione strutturale:

C’è dunque un’omogenità di fondo tra F[atrasies de] A[rras], F[atrasies de] B[eaumanoir] e F[atras de] W[atrichet], al di là delle affinità formali e della generica appartenenza a un ‘registro del nonsenso’: i tre testi appaiono prodotti dallo stesso sistema logico, che mostra interessanti analogie con il sistema simmetrico ed è connesso direttamente con la cultura del carnevale e della festa⁴⁶¹.

Per quanto riguarda la convergenza stilistica dei generi mi interessa sottolineare che il carattere ‘carnevalesco’ è attribuito innanzitutto al ‘sistema logico di produzione’: l’approccio di Musso ha quindi un carattere descrittivo-funzionale che non si limita all’elenco tematico delle rappresentazioni carnevalesche⁴⁶². Nell’ambito di un’altra riflessione la studiosa caratterizza questa logica operativa in modo analogo a quanto ho osservato sul ‘grottesco’, in quanto si concentra sulla dinamica e le modalità di rappresentazione, non limitandosi a evidenziare caratteristiche e gli attributi scatologici oppure osceni:

⁴⁶⁰ Ivi, p. 467.

⁴⁶¹ Musso 1993, p. 22

⁴⁶² Anche per Martínez Pérez 1973 la concezione bachtiniana è un punto di riferimento per caratterizzare le *fatrasies*, la studiosa parte dell’individuazione di motivi e tematiche (‘di relativa volgarità’) per poi accennare alla componente funzionale di tali rappresentazioni: “Así mismo podemos comprobar cómo muchos motivos *fatrásicos* que se caracterizan por su relativa ‘vulgaridad’ constituyen, en realidad, un proceso muy similar a lo que Bajtín ha denominado como ‘realismo grotesco’ cuyo rasgo sobresaliente es ‘la degradación o la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto’, frecuentemente en determinados textos paródicos medievales” (p. 22).

L'alogicità fatrasica, con le sue «zone di simmetria», genera immagini che, per quanto fantastiche e assurde, restano estremamente terrene, espressioni di un mondo ambivalente e grottesco. D'altronde, Bachtin stesso, occupandosi dei nostri testi, sottolinea che è la loro totale assenza di logica a essere direttamente connessa con il carnevale e a mettere in rilievo «l'aspetto grottesco del mondo»⁴⁶³.

La mia proposta è quella di considerare dialogicamente l'influsso del genere delle *fatrasie* su quello 'alla burchia', descrivendolo, oltre che come un fenomeno di 'derivazione', come uno di 'metabolizzazione' (di un genere discorsivo secondario in un altro secondario) entro una dinamica 'grottesca' di rappresentazione poetica. Ciò implica un vaglio dei trapianti strutturali e retorici osservabili a monte della più globale 'eredità' del 'non sense' poetico. È per questo che analizzare la pluralità discorsiva dei SdB alla luce della concezione bachitina della presenza di generi discorsivi primari in altri più secondari, sembra un approccio utile.

Riguardo al genere della *fatrasie* dobbiamo osservare che la loro caratterizzazione all'interno dei vari generi poetici del 'non-sense' francese (nonostante la ridotta tradizione testuale conservata e conosciuta) si basava su dei criteri metrici, ecdotici e tematici, sufficienti per fornire la codificazione di un genere a sé stante:

Le *Fatrasies d'Arras*, le *Fatrasies* di Beaumanoir e i *Fatras* di Watriquet sono conservati, ciascuno, in un solo manoscritto: FA: 3114 anc. B.L.F. 60, Bibliothèque de l'Arsenal, ff. 7 v^o-11 r^o; FB: Bibliothèque Nationale f. fr. 1588, ff. 113 v^o-114 r^o; FW: Bibliothèque Nationale f. fr. 14968, ff. 162 r^o -169 r^o[...] FA è una raccolta anonima: è stata ampiamente dimostrata l'erroneità dell'attribuzione a Jean Bodel, ipotizzata nell'indice del manoscritto che la contiene [...] La lingua e la toponomastica del testo lo collocano in area piccarda [...]. È sostanzialmente impossibile, come ha osservato Nies, decidere a proposito dell'antiorità di FA o di FB: l'argomento principale di coloro che considerano FB come il primo testimone della *fatrasie* è quanto mai debole, fondato sulla perfetta regolarità formale delle undici *pièces* e sull'assenza di immagini legate al «basso» materiale-corporeo⁴⁶⁴.

Diversamente sembra che questi venissero piuttosto vagliati partendo da fattori decisamente connessi alla generica percezione del 'non sense'. Questa procedura rende la questione più arbitraria, in quanto si tratta di una catalogazione testuale a seconda dell'effetto di un 'non

⁴⁶³ Musso 1993, p. 20.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 7.

senso' parziale o totale⁴⁶⁵, esterno all'orizzonte culturale della loro produzione e che in qualche modo potrebbe considerarsi troppo generalizzante. Questo è anche il caso delle *resverie*, genere poetico che in termini di costituzione metrico-strutturale è marcatamente più lontano dai SdB:

Si tratta [...] di componimenti in cui il discorso sensato è frantumato in una serie di unità minimali dotate di senso compiuto (e quasi sempre, com'è stato osservato, estremante banali), legate casualmente le une alle altre. Ma, appunto, i frammenti di discorso permangono intatti, generando una sorte di intreccio di voci disparate, a essere distrutta è, caso mai, la struttura del discorso: ogni *resverie*, letteralmente, non ha né capo né coda, sembra iniziare per caso e altrettanto arbitrariamente viene conclusa⁴⁶⁶.

Ma in realtà tematicamente la situazione non è così semplice: il genere della *resverie* potrebbe rappresentare un'eccezione significativa se si osserva la presenza di elementi culinari, la quale è molto rilevante anche nel *corpus* burchiellesco: partendo ad esempio dal testimone di Beaumanoir, che in qualche modo è ascrivibile ad un autore, si potrebbe ipotizzare anche una transizione di elementi tematici dalla *resverie* alle *fatrasie*, che è attestata nello stesso manoscritto. Tuttavia, la presenza di un repertorio tematico comune e più ampiamente diffuso sembra essere più probabile:

Aunque en estos poemas las enumeraciones sean, lo más a menudo, de hechos triviales: hechos personales (abunda el «je») se alternan con una noticia histórica y geográfica, o un dato culinario (se podría compilar un pequeño recetario-guía gastronómica con todas las indicaciones dispersadas en los textos: en Orleans se comen exquisitas costras, el arenque fresco se come con el ajo, etc.)⁴⁶⁷.

Tornando ai contrasti fra le FB e FA, della anonima raccolta proveniente di Arrás, Musso sottolinea la copiosità di immagini legate al “basso materiale-corporeo” ed anche la presenza di poche irregolarità metriche, in particolare la mancanza di versi e la presenza di ‘code’ di uno o più versi. Da questo quadro di caratteristiche la studiosa ipotizza che la tipologia testuale di FA potrebbe concepirsi come “una sorta di degenerazione del modello” e si limita a collocare i

⁴⁶⁵ “C’è tuttavia all’interno di tale registro una sorte di frattura assai netta che separa i testi di cui ci occupiamo (*fatrasie* e *fatras*) dalla *resverie*, frattura riassunta dallo stesso Bec con le definizioni di ‘non senso assoluto’ e ‘nonsenso relativo’” (*ibidem*).

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ Martínez Pérez 1987, p. 95.

testi nella seconda metà del Duecento “tenendo presente che il periodo di attività poetica di Beaumanoir copre gli anni tra il 1270 e il 1296”⁴⁶⁸.

Lo schema metrico delle *fatrasie* è fisso e si caratterizza per la congiunzione di sei quinari e cinque settenari, con un sistema di rime altrettanto stabile (aabaab babab) dove:

Ogni *pièce*, comunque, ha la struttura di un breve racconto: nella prima parte due proposizioni di tre versi ciascuna introducono in genere due «attanti»; nella seconda, la vicenda subisce una sorta di sviluppo e di solito si conclude con la comparsa di nuovi attanti⁴⁶⁹.

Le corrispondenze metriche e retoriche fra il genere della *fatrasie* e il sonetto ‘alla burchia’ non sono certamente derivazioni ‘binarie’ e non è nemmeno possibile individuare una ‘comune matrice’. D’altro canto, il nesso non appare prodotto da una mera casualità, piuttosto, come ha messo in rilievo Crimi, si tratta di un rapporto agevolato da flussi culturali e testuali fra le due zone in cui i due generi si sono concretizzati e nel quale “non sarà certo trascurabile l’influenza della frottola”⁴⁷⁰. Non è questa la sede per una rassegna di tutte le corrispondenze osservate da Crimi nella sua completissima monografia, piuttosto il percorso che propongo consiste in un’analisi comparatistica del genere ‘alla burchia’ con quello delle *fatrasies* sulla base di alcuni dei parallelismi stilistici più significativi, principalmente l’*enumeratio* grottesca, ai quali accosteremo un approccio basato sulle riflessioni bachtiniane presentate nella sua monografia rabelaisiana.

⁴⁶⁸ Musso 1993, p. 35.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 9.

⁴⁷⁰ “Ritengo che il complesso dei fattori, che costituiscono le *fatrasies* e che si riscontrano nei sonetti, non possa essere spiegato con una comune matrice o, più semplicisticamente, con la casualità [...]. È quindi altamente probabile che le *fatrasies* o testi molto affini circolassero nella Firenze tardo-trecentesca, dove, peraltro esisteva già un tipo di componimento di per sé bizzarro come la frottola. Questi testi si sarebbero incrociati con la cultura giocosa toscana, contribuendo alla nascita dei testi ‘alla burchia’ (la poesia burchiellesca è densa di riferimenti alla lingua e alla cultura toscane)” (Crimi 2005, p. 43; qui p. 56).

4.2.2 Il ‘trapianto’ del genere e l’*enumeratio* grottesca

Innanzitutto, bisogna osservare la presenza di alcune caratteristiche nella scansione delle *fatrasies*, che sembrano aver facilitato il trapianto di certi stilemi del genere francofono⁴⁷¹ in zone metriche simili nel sonetto ‘alla burchia’⁴⁷².

FA 42

Uns biaus horn sans teste
Menoit rout grant feste
Por un corn velut,
Et une fenestre
A mis hors sa teste,
Si vit le fendu;
Ja fast grant max avenu,
Qant li songes d’une beste
S’escria : « Hareu ! le fu ! »
Trestout voloit ardoir l’aitre
Pour ce c’om i ot foutu⁴⁷³.

Un bell’uomo senza testa
faceva grandissima festa
per una fica pelosa,
e da una finestra
ha messo fuori la testa
e ha visto la fenditura:
ne sarebbe venuto un gran male,
allorché il sogno di una bestia
gridò: «Aiuto! Il fuoco!»
Voleva bruciare tutto quanto il sagrato
perché vi avevano fottuto⁴⁷⁴.

Osservando la prima strofa quello che ad una prima occhiata fa ricordare il sonetto ‘alla burchia’ è la presenza di grida o voci (v. 9) enunciate da agenti non umani (oggetti, animali e persino astrazioni)⁴⁷⁵, per esempio SdB I vv. 12-17: “Toian gli vide e disse «Végli, végli!/ E’ non son dessi, el bagno gl’ha scambiati, /o e’ gli à barattati in alberegli»./ Allora e fegategli gridaron tutti quanti ‘Cera, cera!’./e l’aringhe s’armoron di panziera”⁴⁷⁶, ma si notano analogie anche nella struttura sintattica, sulla quale Crimi nota:

Le analogie tra i sonetti del Burchiello e le *fatrasies* [...] proseguono anche nella sintassi, con varie ed interessanti implicazioni. Nella maggior parte dei casi la costruzione, nell’arco di tre versi, è la seguente: nel primo verso il soggetto, nel secondo il verbo all’imperfetto (su questo può verificarsi qualche minima variazione) corredato o meno di complemento oggetto, e nel terzo una proposizione, causale o finale, priva

⁴⁷¹ Nonostante la ristrettezza del *corpus* delle *fatrasie*, anche Martínez Pérez lo considera propriamente un genere con dei tratti piuttosto concreti, che lo distinguono dalle altre tipologie simili del ‘non sense’: “La *fatrasie*, come genero, presenta [...] unos rasgos muy concretos que la caracterizan y delimitan de las restantes formas del ‘non sense’.[...] a pesar de que su *corpus* textual es muy limitado. Dejando al margen todos los textos que erroneamente han sido denominados como *fatrasies*, se cuenta con los cincuenta y cuatro poemas, anónimos, de las *Fatrasies de Arras* y los once de Philippe de Beaumanoir, podemos establecer perfectamente con esas setenta y cinco atestaciones la tipología del género” (Martínez Pérez 1987 p. 57).

⁴⁷² “È ragionevole pensare che le *fatrasies* siano per la poesia burchiellesca una sorta di struttura comica portante sulla quale si è innestata principalmente la tradizione toscana” (Crimi 2005, p. 57).

⁴⁷³ Musso 1993, p. 78.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 79.

⁴⁷⁵ Per una panoramica complessiva delle occorrenze Cfr. Crimi 2005, pp. 39-45.

⁴⁷⁶ Zaccarello 2004, p. 3.

completamente di senso, costituita dalla preposizione semplice *per* seguita dall'infinito del verbo (sostituita talvolta da un complemento di fine o di causa)⁴⁷⁷.

Si può osservare anche che il sonetto 'alla burchia' favorisce un ampliamento nominale rispetto al genere francofono (naturale anche per la forma metrica che passa dalle sei alle undici sillabe dell'endecasilabo), i cui versi di esordio "sono spesso costruiti come un accumulo di soggetti attanti"⁴⁷⁸. In tal senso Crimi analizza un significativo gruppo di trapianti di questi soggetti nei SdB, proprio a livello dei versi 'd'attacco'⁴⁷⁹, dove si osserva perfino una suggestiva coincidenza del numerale quattordici negli *incipit* di due esemplari appartenenti ai diversi generi⁴⁸⁰. La presenza di *enumerationes* esagerate e quella di numerali con una funzione paradossale, per lo più iperbolica, è abbastanza ricorrente nei sonetti del *corpus* burchiellesco:

SdB XVIII (vv.1-4)
Novantanove maniche infreddate
et unghie da sonar l'arpa co' piedi
si trastullavan col ponte a Rifredi
per passar tempo infino a mezza state [...]⁴⁸¹.

L'accumulo di elementi incompatibili semanticamente produce un soggetto di due versi di estensione, in cui si può osservare un altro punto in comune fra il testo burchiellesco e le *fatrasie*: "la necessità di specificare il numero degli oggetti, degli animali (o delle persone)"⁴⁸², sia nei versi d'esordio (addirittura negli *incipit*, che inoltre rappresentano una sede di sensibile somiglianza fra i testi) che nei versi successivi. Ci sembra pertinente riportare un parallelismo di questa tendenza enumerativa che è stata anche messa in rilievo da Bachtin mentre descriveva la logica sistematica del 'mondo rovesciato' nella sua analisi del testo rabelaisiano:

In linea generale si può affermare che in Rabelais tutte le quantità espresse in cifre sono enormemente esagerate e gonfiate, traboccano, superano ogni credibilità e sono

⁴⁷⁷ Crimi 2005, pp. 46-47.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 43.

⁴⁷⁹ "Il primo dato interessante offerto dalle *fatrasies* investe i versi d'attacco che in più di un caso contengono elementi riscontrabili negli *incipit* dei sonetti burchielleschi" (Ivi, pp. 16-19; qui 16).

⁴⁸⁰ "Senza dubbio interessante è il possibile rapporto tra le *fatrasie* che inizia con il numero quattordici «Quatorze veis frains» (FB 8, 1) e «Quattordici staiora di pennechi» (SB IX, 1): occorre valutare la scarsa probabilità di trovare il numero quattordici all'interno di un breve componimento poetico, e per di più nell'*incipit*. Curiosamente, poi, lo stesso numero è iscritto nell'*incipit* «Il sesto de' Quattordici d'Arezo» (SB CXXXV, 1), benché in questo caso il numero debba essere legato ad una carica politica" (Ivi, p. 17).

⁴⁸¹ Zaccarello 2004, p. 26.

⁴⁸² Per una panoramica delle occorrenze Cfr. Crimi 2005, pp. 36-39, qui p. 36.

intenzionalmente smisurate. E poi l'effetto comico ha la pretesa di esattezza (anche essa eccessiva) in situazioni in cui un conto esatto sarebbe, in genere, impossibile, si dice ad esempio che Gargantua ha inondato di urina 'duecentosessantamillaquattrocentodiciotto' persone [...] ecco un breve brano del racconto di Panurge sulle sue avventure in Turchia: "[...] ti saltano fuori più di seicento, anzi più di milletrecentounidici cani, grossi e piccini, tutti insieme, che uscivano dalla città fuggendo il fuoco⁴⁸³.

A mio avviso in questa particolarità in comune relativa all'uso 'smisurato' dei numerali si fa valida la considerazione del meccanismo del 'grottesco' bachtiniano per l'osservazione operativa dello stilema (quello fatrasico ma anche quello burchiellesco). In tal senso un tratto distintivo della logica del 'mondo a rovescio' è che la descrizione grottesca non si riduce all'esagerazione delle misure degli elementi ma riguarda la dinamica della rappresentazione. Trattandosi di cifre, l'esempio mi sembra utile anche per osservare che la riflessione bachtiniana va oltre il grottesco 'figurativo' e illustra una dinamica più complessa incentrata su quella che definirei '*enumeratio grottesca*', la quale si distanzia considerevolmente da una più una generica concezione del 'grottesco'. Quest'ultima, infatti, dipende maggiormente del carattere osceno o escatologico e finisce a mio parere per ridurre considerevolmente la portata poetologica del carnevalesco bachtiniano, identificandosi con una generica concezione del 'basso materiale corporeo'.

A questo proposito, commenta Crimi, le allusioni alla sessualità e a elementi scatologici avvengono nei testi francofoni in un modo meno metaforico è più 'crudo' rispetto ai testi burchielleschi, come possiamo costatare anche nell'esempio da noi riportato.

Tra le *fatrasies* è rintracciabile un buon numero di vocaboli osceni e scurrili che contribuiscono a caratterizzare notevolmente il linguaggio comico. Si tratta del basso materiale corporeo sul quale Bachtin è un rimando d'obbligo. [...] Nei testi burchielleschi [...] l'osceno e lo scurrile sono spesso camuffati mediante metafore e doppi sensi, sebbene non manchino riferimenti crudi ed espliciti soprattutto al posteriore⁴⁸⁴.

Dunque, nonostante entrambi i generi abbiano un retroterra di senso 'osceno' che li qualificerebbe come 'grotteschi' nel senso colloquiale del termine, i testi burchielleschi

⁴⁸³ Bachtin (1965) 1979, p. 511.

⁴⁸⁴ Crimi 2005, p. 46.

evidenziano allo stesso tempo un atteggiamento grottesco nella dinamica di rappresentazione poetica, riscontrabile nel largo uso della polisemia. Da ciò si deduce che non tutte le espressioni oscene sono di per sé carnevalesche, né tutte le espressioni carnevalesche vanno ridotte a una chiave di significazione oscena. A questo proposito risultano molto pertinenti le riflessioni di Bachtin:

Qual è il significato artistico e ideologico di tutti questi *coq-à-l'âne*? Sono innanzitutto giochi di parole di espressioni correnti (proverbi, detti), di associazioni abituali di parole, pressati al di fuori dell'ordine tradizionale dei lessi logici e semantici. Siamo davanti ad una sorta di vacanza delle parole e delle cose lasciate in libertà, affrancate nella morsa del significato, della logica e della gerarchia verbale. In piena libertà le parole si pongono fra di loro in un rapporto e in una contiguità assolutamente insolite [...] la stessa esistenza transitoria di queste parole, espressioni e cose, al di fuori delle condizioni semantiche normali, ha l'effetto di rinnovarle e svela l'ambivalenza insita in esse, la molteplicità dei loro significati e, di conseguenza, anche le possibilità racchiuse in esse, che non si manifestano in condizioni normali⁴⁸⁵.

Riguardo a queste riflessioni Musso ha osservato che la tendenza generale verso una logica carnevalesca è valida anche per le *fatrasies*. La sopra citata osservazione di Crimi, che vede nei testi burchielleschi lo 'scurrile' e l'osceno molto spesso 'camuffato' mediante metafore, diventa anche molto importante per osservare, di nuovo, che il carattere carnevalesco non è riducibile alla cruda presenza di elementi osceni o scatologici, ma si costituisce nel modo grottesco della rappresentazione:

In altre parole, il testo fatrasico non sovverte *una sola* relazione logica, ma attua una sorta di sovvertimento generalizzato: tra tutti i vocaboli che possono occupare una certa posizione all'interno di una determinata struttura semplice, formata da blocchi ricomponibili secondo un numero limitato di modelli, sembra stabilirsi, cioè, una sorta di *equivalenza*⁴⁸⁶.

Questa struttura 'semplice', per quanto riguarda il caso burchiellesco, trapiantata nel sonetto diventa la forma metrica che possiamo considerare 'epidermica' del genere, lo stile alla burchia, ma non per questo meno significativa. In questo senso una delle considerazioni più importanti del lavoro di Crimi mi sembra sia l'aver messo in rilievo che, al di là dell' 'eccezionalità' del caso burchiellesco, è forse più importante valutare il fenomeno dei sonetti 'alla burchia' come

⁴⁸⁵ Bachtin 1979 (1965), pp. 466-467.

⁴⁸⁶ Musso 1993, p. 14.

la cifra di una concreta e ampia tradizione poetica-giocosa, che evidenzia una propria tradizione discorsiva, anche oltre il più ricorrente paragone con poetiche giocose della tradizione italiana due e trecentesca:

la poesia ‘alla burchia’ non è un fenomeno isolato, l’espressione di menti bizzarre o stravaganti, ma è il prodotto di una cultura giocosa che aveva alle spalle una sua tradizione, non solo di stampo municipale. Tutte le immagini burchiellesche che ad un primo impatto sembrano originalissime, dopo il confronto con i testi fatrastici, assumono una forma e un significato differenti [...] È ragionevole pensare che le *fatrasies* siano state per la poesia burchiellesca una sorta di struttura comica portante sulla quale si è innestata principalmente la tradizione toscana⁴⁸⁷.

La base sulla quale Crimi costruisce il suo quadro comparativo dei due *corpora* corrisponde ad un’analisi sistematica di tratti stilistici e passi concreti, ma si avvale anche di una più ampia strategia di problematizzazione del rapporto fra i SdB e le *fatrasie*, che rintraccia le possibili rotte di scambio discorsivo fra le città di Arrás in Francia e Firenze in Italia. Tuttavia, una chiara individuazione della fenomenologia nella diffusione di questi testi francofoni in Italia rimane un problema ancora aperto⁴⁸⁸. Se da una parte, come nota Crimi, per un grande numero di locuzioni ed espressioni presenti nei SdB la provenienza è decisamente toscana, questa casistica non esclude necessariamente che certi *topoi* partecipino allo stesso tempo di una più estesa e varia tradizione medievale dove: “Non è sempre necessario ipotizzare un rapporto diretto [e] sembrerebbe più corretto parlare di un *milieu* culturale mediolatino che dall’ambito europeo giunge, attraverso differenti vie e modi, fino alla poesia toscana”⁴⁸⁹. E così, una volta abbandonata la prospettiva di un rapporto interdiscorsivo ‘diretto’ e binario, è lecito riflettere sui mezzi e le condizioni di diffusione di tali rapporti, considerandoli innanzitutto plausibili entro una più ampia rosa di transiti. In questo senso Marco Berisso ricorda l’impronta di

⁴⁸⁷ Crimi 2005, pp. 54; 57.

⁴⁸⁸ “Premesso che al momento mancano ancora studi approfonditi sul modo di diffusione delle *fatrasie*, sulla loro tradizione manoscritta, sulla loro eventuale presenza in Italia, un dettagliato studio comparatistico dei testi deve essere preceduto da dati in grado di stabilire la posizione di Firenze nei confronti della cultura francese e le possibilità di un arrivo a Firenze di manoscritti francesi o di traduzioni dal francese, oppure ancora di cultura orale in lingua d’oil” (Ivi, pp. 1-2).

⁴⁸⁹ Ivi, p. 59.

‘eresia’⁴⁹⁰ percepita in questi generi effettivamente marginali (si tratta di una marginalità rispetto alla quale però Angeli dubitava che la causa fosse stata quella della censura⁴⁹¹) e riflette sull’ipotesi di Daniela Musso:

È certo vero, come dichiara Daniela Musso, che questa «esiguità» [...] probabilmente non rispecchia affatto la reale diffusione dei due generi [...] (e lo stesso discorso vale, ovviamente, per le *resverie*) e forse dobbiamo perciò ipotizzare un più ampio patrimonio perduto, magari di diffusione primariamente orale come sembra appunto suggerire la didascalia che introduce i *fatras* interpolati del *Fauvel* col suo esplicito riferimento a «sotes chacons que [...] font le chalivali chantent»⁴⁹².

Poco più avanti nel suo saggio Berisso stabilisce un importante differenza fra la fortuna delle *fatrasies* e i SdB, per cui la forma di concretizzazione testuale del primo genere viene ritenuta come imparagonabile “alla clamorosa fortuna manoscritta di Burchiello, fortuna che nel suo caso va a compensare la tarda, anche in questo caso, collocazione cronologica del genere”⁴⁹³.

A questo punto risulta importante una precisazione sulla componente orale operante in entrambi i generi: bisogna ricordare, infatti, il ruolo decisivo che l’oralità avrebbe potuto esercitare nell’attestazione dei SdB nelle miscellanee quattrocentesche. L’importanza delle dinamiche orali per la diffusione del *corpus* burchiellesco, in tal senso, come abbiamo in parte osservato, si pone in relazione alle necessità culturali proprie di un’epoca ‘immediatamente’ precedente alla stampa: questo contesto stabilisce coordinate e motivazioni diverse dall’influsso dell’oralità sulla diffusione dei manoscritti due-trecenteschi della *fatrasie*.

Riguardo al caso burchiellesco per quanto riguarda il rapporto fra l’oralità e la testualità sembra utile osservare due tipologie di esempi: da una parte un influsso orale si rintraccia nella diffusione delle testimonianze manoscritte, dall’altra l’influsso stilistico di generi discorsivi

⁴⁹⁰ “È però altrettanto vero che casi paralleli dal punto di vista sia dell’ideologia di riferimento sia dell’esecuzione (penso ad esempio al *fabliaux*) hanno avuto ben altra fortuna e che, insomma, una tale latenza testimoniale e recenziarietà cronologica potrà ben rispecchiare la marginalità più o meno ‘eretica’ dei generi di cui stiamo discutendo: generi che, non a caso, verranno in parte addomesticati (è il caso dei *fatras*) nei secoli successivi” (Berisso 2009, p. 29).

⁴⁹¹ “Tale indice di scarsa diffusione può giustificarsi in vari modi: carattere periferico del focolaio (ma ben altra sarà la sorte di autori provinciali), intenzioni satiriche e perciò promoventi censura (ma la storia delle tradizioni manoscritte dimostra che più spesso è il contrario che accade) e, infine, propagazione prevalentemente orale” (Angeli 1977, p. 10).

⁴⁹² Berisso 2009, p. 29.

⁴⁹³ *Ibidem*.

(primari), il cui ambito di circolazione prevalente è presumibilmente orale (proverbi, detti, ecc.). Questi generi discorsivi primari però coinvolgono una casistica troppo ampia, di cui le più rilevanti testimonianze sono a noi accessibili solo mediante generi secondari (letterari), come ad esempio le *Trecentonovelle* di Sacchetti. Dunque rintracciare il flusso di questi generi discorsivi primari è possibile soltanto entro i limiti delle testimonianze scritte, che sono perlopiù codificate in generi secondari (letterari).

4.2.3 Vestiti ‘alla franciosa’: il sonetto ‘alla burchia’ e lo stile del Orcagna

Giuseppe Crimi su una base molto ben documentata avanza ipotesi importanti riguardo le diverse possibilità di diffusione dei testi francofoni in territorio fiorentino, a partire dalla migrazione agevolata dallo scambio mercantile ma anche da casi individuali, come, ad esempio, quello di un poeta vissuto nel tardo Duecento:

Le fatrasies d’Arras furono scritte poco dopo il 1250, perciò, quando Adam de la Halle giunse in Italia nell’aprile del 1271, le *fatrasies* erano già state redatte (o almeno oralmente dovevano esistere): come poeta di Arras, doveva esserne a conoscenza, vista l’influenza di questi testi anche sulla sua produzione [...]. Un poeta di Arras, dunque, a conoscenza delle *fatrasies*, che giunse in Italia, soggiornò anche a Firenze e nel nostro paese visse fino alla morte⁴⁹⁴.

Per i tempi successivi, e in particolare per il Quattrocento, Crimi menziona la presenza di “intellettuali francesi che frequentarono con assiduità l’Italia nella prima metà del Quattrocento [tra cui] si deve ricordare anche Guillaume Dufay, che fu a Rimini, a Firenze, a Roma e in Savoia”⁴⁹⁵. Accanto a questo si deve prendere in considerazione il flusso di libri in francese verso la Toscana⁴⁹⁶, che si svolse all’interno di un più ampio transito mercantile fra le due

⁴⁹⁴ Crimi 2005, pp. 8-10.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 15.

⁴⁹⁶ “Ancora più interessante il discorso per il Quattrocento, per il quale si può consultare uno studio sulle librerie umanistiche di Augusto Mancini. Passando in rassegna la libreria di Federigo di Matteo Trenta, nell’inventario del 15 gennaio del 1420, lo studioso ricorda che «i libri francesi non meravigliano in nessuna libreria del Quattrocento e tantomeno debbono meravigliare in librerie lucchesi che, per tradizione di traffici già più che secolari, facevano la spola fra Lucca, la Francia e la Fiandra»” (*ibidem*).

regioni. In questo transito Firenze giocava un importante ruolo, e particolarmente il ‘quartiere’ dove risiedeva Domenico di Giovanni:

Non sfugga un elemento dall’importanza decisiva: la chiamata in causa dell’Arte di Calimala, la corporazione più potente di Firenze, che gestiva in maniera capillare il commercio della lana con le Fiandre; il quartiere di Calimala era proprio la zona in cui veniva lavorata la lana francese. L’Arte di Calimala aveva sviluppato un sistema molto efficiente per mantenere i rapporti con la Francia del nord-est [...] La celebre bottega del Burchiello si trovava proprio a Calimala, il centro del traffico fiorentino con la zona di origine delle *fatrasies* il punto esatto per il quale un francese sarebbe certamente passato se fosse andato a Firenze, tappa sicura per un mercante fiorentino di ritorno dalla Francia del nord, il quartiere di Firenze dove, in una certa misura, si conosceva il francese parlato⁴⁹⁷.

Sulla base di questo quadro che presenta una panoramica delle possibili rotte discorsive, a mio avviso non risulta ‘rischioso’ o azzardato considerare il fenomeno delle poesie burchiellesche all’interno di un’area di scambio culturale più ampia, senza che questo implichi in nessun modo la cancellazione della distintiva fisionomia toscana del fenomeno burchiellesco. In tal senso è necessario tenere presente che il flusso culturale e sociale sopra descritto anziché relativizzare l’identità burchiellesca la identifica pienamente nelle coordinate storico-sociali e culturali della Firenze quattrocentesca:

Una città di mercanti come Firenze, allora al centro dell’Europa e del Mediterraneo, era sottoposta, del resto, a continui stimoli, scambi e passaggi: tutto questo doveva riversarsi anche sulla cultura locale. Insomma, non solo poesia municipale quella burchiellesca, ma anche il luogo di passaggio (e non di arrivo) di un continuo flusso di tradizioni, mescolanza singolare di idee, ricordi, credenze, temi appartenenti sia alla cultura laica che religione [...]⁴⁹⁸.

Crimi ricorda anche che nel Quattrocento la comunità di francesi e fiamminghi costituiva la seconda più grande a Firenze⁴⁹⁹, motivo per il quale nel Quattrocento si può parlare, a mio avviso, non soltanto di un influsso derivato della migrazione ma anche di un fenomeno di insediamento culturale. A partire da questa considerazione, l’influenza francofona nel *corpus* burchiellesco non sarebbe da considerarsi come prettamente ‘esterna’, visto il contesto storico;

⁴⁹⁷ Ivi, p. 12.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 161.

⁴⁹⁹ Cfr. Ivi, p. 11.

non deve dunque stupire che sonetti attribuiti all'Orcagna (che in sostanza sarebbero da datare prima del Quattrocento) facciano riferimento a elementi culturali francofoni.

A questo proposito di profondo interesse, nel *corpus* si rintracciano oltre che alcuni riferimenti più generici alla Francia in CLXXXII, v. 1 e CXCIV, v. 8, anche altri più specifici alle zone fiamminghe (in CLXXXII, v. 3 e CXCIV, v. 10)⁵⁰⁰.

CLXXXII

El romore di Francia e d'Inghilterra
e ventiduo campane da stillare
hanno fatto e Fiaminghi impaurare
pel gran minaccio uscito di Volterra.
E fu un che gridò «Presto, serra, serra!»
per disfar l'arte dello 'ndovinare,
ma la Sibilla fece scongiurare
Lucifero nel centro della terra.
Sentendo questo, tutte le taverne
con gran consiglio preson medicina:
i' me n'avidì e cominciai a berne;
e rasciuga'ne più d'una ventina
mostrando lor vesciche per lanterne
per forza d'una chiocciola marina.
La spera mattutina
sarebbe tutta guasta e lacerata
s'ella si scoprisse in Camerata⁵⁰¹.

CXCIV

Quando appariscon più chiare le stelle
el Papa cavalcato avea allotta
e l'ampolla di Napoli s'è rotta
perché in Mugel si fanno le scodelle.
E della Magna ci vennon novelle
che l'ha mandate la reina Isotta:
chi vuol ben far la farinata cotta
ne vadia in Francia per le maccatelle.
E perch'a Prato non si fa più gozi,
e zolfane' se ne son iti in Fiandra,
sich'egli è me' di rimondare e pozi.
Ma s'e' rincara il cacio della mandra,
la donna mia con bruchi codimozi,
canterà me' che non fé mai calandra.
Però che in Alexandra
sì ben venduti vi si sono e zoccoli,
che ricogliendo vi si vanno e moccoli⁵⁰².

In questi rapporti il commercio di tessuti giocava un ruolo importante e in quest'ottica Crimi fa notare un diretto riferimento a Arràs in un passo del *corpus*⁵⁰³, mentre in un altro si rintraccia un'allusione a regioni molto vicine⁵⁰⁴ a questa città. In entrambi gli esempi di Crimi si osserva la componente mercantile che caratterizza la presenza di riferimenti a Arràs, in particolare alla fama che la regione si era guadagnata per la sua produzione tessile. Il profondo rapporto di questo contesto mercantile-tessile con l'attività poetica burchiellesca si può osservare nel

⁵⁰⁰ Le quali come anche Zaccarello 2004 ricorda: "avevano rapporti commerciali assai intensi con Firenze" (p. 272 in nota).

⁵⁰¹ Ivi, pp. 255-256.

⁵⁰² Ivi, pp. 271-272.

⁵⁰³ "I panni di Arras sono inoltre citati nella coda di un sonetto scritto certamente dal Burchiello barbiere (*SB* XXVII, 15-17: «però chi troppo bada/ in sulle storie de' panni d'araza/ sogna poi di mangiar pesce di maza»)" (Crimi 2005, p. 13).

⁵⁰⁴ "E ancora: «ah, come forte errasti,/ veggendomi vestito di doagio» (*SB* LXXVIII 18-19), dove «doagio» indica Douai, città francese appartenente proprio alla Piccardia; a pochi chilometri da Arras" (*ibidem*).

seguinte esempio, si tratta proprio di uno dei componimenti in cui il Burchiello allude alla propria attività sonettistica avvalendosi di una semantica di stampo ‘mercantile’, che descrive l’attività di scrittura di poesia come un atto molto vicino alla ‘confezione’⁵⁰⁵ (v. 8):

LXXIV

Questi plebeï di virtù nimici,
che studian nello specchio di Narcissi,
mi van faccendo drieto pissi pissi
di me dicendo mille malifici.
Io mostro avere il capo tra gli ufici,
e vo sodo pian pian cogli occhi fissi,
né più né men come s’i’ non gli udissi
fabbricando sonetti pegli amici.
E perch’io vo vestito alla franciosa,
mi dan di petto stropicciando il bruco
faccendo vista di fiutar la rosa.
Io gli sguardo di sberfia da un buco,
poi metto a casa quegli attucci in prosa,
e poi in un sonetto gli riduco
E quando con alcun beo o manuco,
la madre o ‘l padre o ‘l zieso gli minaccia
dicendo «Va’ pel vin, va’ spaccia spaccia»⁵⁰⁶.

In quest’ottica nel v. 9 mi sembra significativo che il ‘vestire alla franciosa’ venga collocato subito dopo la ‘fabbricazione di sonetti’. Tra l’altro il riferimento, oltre a leggersi letteralmente⁵⁰⁷ può anche implicare una sorta di sineddoche del proprio stile, per cui proprio la personificazione dello stile burchiellesco indosserebbe la veste poetica di Arràs (e allora del genere delle *fatrasies*).

Tornando ai due sonetti dell’Orcagna⁵⁰⁸ (CLXXXII e CXCV) bisogna notare che dei dieci componimenti a lui attribuibili all’interno del *corpus*, sono sei quelli che composti nello stile

⁵⁰⁵ “*fabbricando*: confezionando, ma con enfasi sul carattere artigianale dell’operazione: come chiariscono i vv. 12-14, non si tratta di semplice intrattenimento degli amici, ma di satira e caricatura” (Zaccarello 2004, p. 105 in nota).

⁵⁰⁶ Ivi, pp. 104-105.

⁵⁰⁷ “Sui rapporti del Burchiello con la cultura francese, facilitata dal fatto che la sua bottega si trovava in Calimala, «il centro del traffico fiorentino con la zona di origine delle *fatrasies*», dove appunto l’Arte di Calimala gestiva il commercio della lana con le Fiandre, e sul suo vezzo di farsi confezionare vestiti con lana d’oltralpe, il che suscitava l’invidia della gente” (Lanza 2010, p. 264 in nota).

⁵⁰⁸ Per l’individuazione dei testi orcagneschi è di grande importanza la silloge d’autore attestata nel Vat. Barb. 4086 che tramanda il ‘canzoniere’ dell’Orcagna “in modo autonomo e con maggiore completezza [...] in quanto tradizione di autore *versus* tradizione di corpus” (Zaccarello 2000, *Radiografia della vulgata quattrocentesca*, p. CXXXVII in nota).

‘alla burchia’⁵⁰⁹, anche se presentano qualche variazione tematica, soprattutto rintracciabile nell’*incipit* o nei primi versi. In tal senso la varietà tematica è anche uno tratti stilistici dell’Orcagna, per cui “la presenza di stilemi della lirica cortese in funzione parodica”⁵¹⁰ si presenta però in modo ‘totale’ soltanto in un componimento (è questo è il caso del celebre Sonetto CXCIII con *incipit* “Molti poeti han già descritto amore”); in altre poesie l’ occorrenza di stilemi parodici più brevi convive con altri sviluppi tematici e stilistici non necessariamente parodici, perfino quello ‘alla burchia’ come possiamo osservare in un confronto tra i due sopracitati sonetti (CLXXXII, vv. 1-4 vs CXCIV, vv. 1-4). In questo senso Zaccarello ha già osservato che

In testi attribuibili all’Orcagna si trova del resto più esplicita e insistente la parodia del linguaggio lirico e dottrinale, con le immagini dell’«ucelletto» (CLXVI) o di Cupido (CXCIII) oggetto di travisamento e *deminutio* in chiave equivoca, ma la satira antipedantesca non risparmia la rimeria parenetica e occasionale di argomento politico, imitata nella prima quartina di CCIV⁵¹¹.

Mi sembra a questo punto necessario ricordare che nella tecnica di versificazione ‘alla burchia’ di Orcagna esiste certamente una tendenza maggioritaria (anche se non totale) verso uno sviluppo parodico (specie della lirica aulica). Se questa tendenza si confronta con il nucleo fondante della *vulgata* quattrocentesca possiamo osservare che le componenti parodiche hanno un aspetto frammentario:

I-LI. È il nucleo caratterizzante della *vulgata* quattrocentesca, comprendente testi di attribuzione univoca, tutti composti ‘alla burchia’, seppur con tratti accessori d’ispirazione: il XVII, e parte del XLVIII, sono scritti in uno pseudo-latino, la seconda parte del XXXVII è una parodia dell’ebraico, il XXXIV ed il XXXV satireggiano la versificazione didascalica di argomento astrologico, nel XLI e nel XLIII è particolarmente sviluppata la parodia mitologica (comune ad es. a XV e XXCII e del

⁵⁰⁹ Sonetti CLXVI: “Sonetto di parodia letteraria che satireggia il linguaggio allegorico e dottrinale della lirica alta, in maniera non dissimile dalla canz. *Voi che sentite gli amorosi vampi*, unica del B.” (Zaccarello 2004, p. 233); CLXVII: “Sonetto che sviluppa il topos missivo dell’autoinvito a cena [...], prosaica declinazione del plazer provenzale.” (Ivi, p. 235); CLXXXII: Sonetto alla burchia; CLXXXIII: Sonetto alla burchia, CXCIII: “[...] famoso sonetto di parodia letteraria (che svolge il tema, assai frequentato nella poesia burlesca, del travisamento irriverente e licenzioso dell’iconografia di Amore” Ivi, p. 269; CXCIV: Sonetto alla burchia il cui “*incipit* è parodia del linguaggio della lirica allegorica e dottrinale coeva” Ivi, p. 272; CCIII: Sonetto alla burchia; CCIV: “Parodia delle invettive dantesche e dei toni accesi dei sonetti politici” Ivi, p. 283; CCVII Sonetto alla burchia il cui “*incipit* è parodia dei sonetti encomiastici rivolti ai papi” Ivi, p. 287; CCVIII: Sonetto alla burchia Ivi, pp. 288-289).

⁵¹⁰ Ivi, p. 272 (in nota).

⁵¹¹ Ivi, p. XIV.

resto elemento quasi costante), il L è un sonetto epistolare, che si immagina inviato da Cicerone a Erennio, destinatario della *Rhetorica*⁵¹².

Così il sonetto CLXVI⁵¹³ può aver assunto un ruolo da protagonista per la caratterizzazione globale dello stile dell'Orcagna, ma tale componimento non rispecchia necessariamente la fisionomia degli altri. Questa situazione può risultare simile a quanto accadde con il sonetto CXXVIII (*incipit* "La poesia contende col rasoio") per la considerazione dell'identità poetica di Burchiello. Infatti anche in questo caso l'importanza e la diffusione del componimento ha condotto ad una sua eccessiva considerazione nella definizione dell'identità del *corpus*, come una poesia la cui principale caratteristica sarebbe la parodia aulica. Uno sguardo complessivo sul *corpus* deve considerare che le problematiche relative ai sonetti CLXVI e CXXVIII sembrano potenziarsi a vicenda, favorendo un preteso carattere antiaulico come caratteristica definitoria per l'esperienza burchiellesca. In tal senso la questione appare complessa dal punto di vista della critica, in quanto spesso gli studiosi tendono a dimenticare che i sonetti 'antiaulici' sono praticamente un *unicum* sia per la produzione di Burchiello che per quella dell'Orcagna, poeti che rappresentano i due più autorevoli esponenti dello stile 'alla burchia' e ai quali è da ascrivere la potestà del genere nella sua più compiuta manifestazione⁵¹⁴. Inoltre è necessario soffermarsi anche su un'altra problematica, ossia quella del dibattito sull' 'invenzione' del genere che in tempi recenti si è svolto sulla base del chiarimento dell'identità dell'Orcagna del *corpus*, da identificare sia con Andrea Orcagna o con il più giovane Mariotto di Nardo di Cione⁵¹⁵ :

⁵¹² Zaccarello 2000, *Radiografia della vulgata quattrocentesca*, p. CXVIII.

⁵¹³ "Molti poeti han già descritto Amore:/ fanciul nudo, coll'arco, pharetrato, / con una peza bianca di bucato/ avolta agli occhi, e l'alia ha di colore./ Così Omero, così Nason maggiore, /Virgilio e tutti gli altri han ciò mostrato:/ ma come tutti quanti abbino errato/mostrar lo 'ntende l'Orcagna pittore./Sed egli è cieco, come fa gl'inganni?/Sed egli è nudo, chi gli scalda il casso?/S'e' porta l'arco, tiralo un fanciullo?/ S'egli è sì tenero, ove son tant'anni?/E s'egli ha l'ali, come va sì basso?/Così le lor ragion tutte l'annullo./ Ma Amore è un trastullo che porta in campo ner la fava rossa/ e cava cannamel delle dure ossa" (Zaccarello 2004, pp. 268-269).

⁵¹⁴ "In fase presumibilmente successiva e già svincolata dal magistero dell'Orcagna, questa tecnica di versificazione prese probabilmente il nome «alla burchia», cioè 'alla rinfusa', perché così venivano caricati i burchielli, battelli adibiti al trasporto fluviale" (Ivi, p. XIV).

⁵¹⁵ Zaccarello sembra non avere dubbi riguardo l'identità di Mariotto come L'Orcagna del *corpus*: "[...] the *sonetto alla burchia*, the invention of which can be plausibly dated to the last quarter of the fourteenth century and is disputed between Franco Sacchetti and Mariotto di Nardo di Cione Orcagna (d. 1424)" (Zaccarello 2009b, p. 97).

La questione non è di secondaria importanza per almeno due motivi: innanzitutto, se si trattasse di Andrea, il ‘sonetto alla burchia’ sarebbe stato portato in auge dal Burchiello quasi un secolo dopo rispetto alla sua codificazione orcagnese, passando attraverso la rivisitazione sacchettiana di fine secolo; se invece il nostro Orcagna fosse da identificare con Mariotto, molto probabilmente dovremmo considerare proprio Franco Sacchetti (1332c-1400) l’inventore di questa maniera poetica e il suo *Nasi cornuti e visi digrignati* sarebbe allora il primo sonetto ‘alla burchia’, riducendo sensibilmente l’arco temporale, già di per se piuttosto breve, della fortuna del genere. La storia del dibattito attributivo è stata recentemente ben ricostruita nell’accurato articolo di Fabio Carboni *L’Orcagna e il Frusta*, nel quale l’autore porta nuove e solide prove a favore di Andrea, dopo che la maggior parte della critica (tra cui lo stesso Carboni) si era schierata dalla parte di Mariotto⁵¹⁶.

Pensando all’eventuale spostamento della data di ‘invenzione’ del genere, la situazione sembra meno complessa: se consideriamo che il genere ‘alla burchia’ assume la sua fisionomia concreta e il nome che lo descrive molto probabilmente *a posteriori* del magistero di Orcagna ed anche di Sacchetti. Se osserviamo i loro sonetti, né in Orcagna (si tratti di Andrea o di Mariotto di Nardo di Cione) né in Sacchetti si trova traccia dell’analogia dello stile con il ‘burchio’ e a mio avviso questo elemento ha un peso simbolico importante per concepire la nascita del genere, perché rispecchia l’atmosfera propria della sempre crescente attività mercantile nei vari ambiti della vita e della cultura quattrocentesche, diventandone una cifra caratteristica. Ciononostante, la consapevolezza da parte dei precursori di esercitare una ‘forma’ sostanzialmente diversa dal sonetto comico risulta chiara già in Sacchetti:

A proposito dell’autonomia di questa maniera all’interno della poesia burlesca, è interessante ricordare come Sacchetti stesso abbia definito in una rubrica autografa il suddetto *Nasi cornuti e visi digrignati* un “sonetto fatto per motti”, risultando quindi ben consapevole di una rottura rispetto alla maniera tradizionale e sentendo quindi il bisogno di avvisare in qualche modo il lettore⁵¹⁷.

Queste riflessioni non mirano in nessun modo a minimizzare il contributo del saggio di Fabio Carboni⁵¹⁸, ma vorrebbero piuttosto proporre che nell’esercizio di documentare la cronologia e la ‘memoria’ culturale del genere ‘alla burchia’ risulta anche importante non abbandonare le coordinate culturali e storiche in cui esso si è collocato come ‘genere’ di riferimento. In questo

⁵¹⁶ Fontana 2016, p. 11.

⁵¹⁷ Ivi, pp. 12.

⁵¹⁸ “che dimostra in maniera ineccepibile che si tratta proprio di Andrea Orcagna e non di Mariotto di Nardo” (Lanza 2010, p. XXIII).

sensu sembra necessario riflettere sul fatto che ‘invenzione’ del genere comico-realistico nel Trecento non rappresenta un vincolo diretto per la produzione ‘alla burchia’ del Burchiello. In tal senso sono d’accordo con Lanza quando afferma che “la storia della rimeria comico-realistica antica a questo punto deve essere riscritta”⁵¹⁹. A mio avviso tale operazione si propone ancora sulla scia del ‘prestigio’ di stampo autoriale, insistendo di nuovo su una dialettica sperimentata sulla formula magistero-apprendistato, laddove si dovrebbe tornare a una considerazione della poesia burchiellesca esclusivamente come il risultato di un confronto la lirica aulica, rafforzando così l’idea della poesia ‘subalterna’ e forse con risultati riduttivi per la percezione delle diversità espressive effettivamente presenti nel *corpus* burchiellesco. A questo proposito Claudio Giunta commenta:

L’interpretazione in chiave parodica di una parte della poesia burchiellesca - di una parodia, voglio dire, interna al codice poetico volgare - è dunque legittima, e tale è stato, del resto, l’orientamento degli specialisti. Ciononostante si tratta, a guardare con più attenzione, di una parte estremamente esigua: di pochi testi, cioè, anzi di pochi frammenti, sempre gli stessi, nella maggior parte dei quali la parodia anti-lirica è tanto esile da far dubitare se essa veramente vi sia o non rappresenti piuttosto il prodotto di letture troppo sottili. Il fatto è che in Burchiello e nei rimatori della sua cerchia la parodia della lirica aulica rappresenta soltanto un aspetto, quantitativamente secondario, di una polemica che ha portata più ampia⁵²⁰.

Tornando ancora alla considerazione del genere ‘alla burchia’ dalla prospettiva bachtiniana, mi sembra opportuno proporre una breve panoramica sulla costituzione pluridiscorsiva e dialogica nel *corpus* burchiellesco. Partiamo dalla considerazione che lo stile è perlopiù individuale (nel nostro caso Burchiello, Sacchetti, Orcagna, ecc.) ma si concretizza in un genere di riferimento (nel nostro caso ‘alla burchia’) e attiva la memoria culturale del genere letterario. In questo percorso gli altri generi discorsivi, anche se sono letterari (secondari) si integrano, si ‘snaturalizzano’ e metabolizzano nel genere di riferimento, in un modo analogo a quanto succede con generi discorsivi primari (ad esempio i detti e proverbi del tempo). Di conseguenza generi poetici sostanzialmente secondari (*fatrasies*, ma anche i sonetti giocosi, nelle loro varie

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ Giunta 2002, p. 332.

declinazioni tematiche come, ad esempio, il malo albergo, la invettiva misogina, ecc.) si possono considerare primari rispetto al genere di riferimento, e forse si può credere che agiscano nella stessa orbita in cui un genere discorsivo primario (la ricetta medico-culinaria) esercita un influsso più accentuato sul genere di riferimento, percepibile nella struttura metrica. Bisogna da questa ottica non dimenticare che la differenziazione bachtiniana mira a esaminare una meccanica pragmatica di costruzione discorsiva, alla luce della sua concezione dei generi discorsivi, e non a costruire una classificazione precettistica e gerarchica: non si parla quindi di generi primari e secondari in riferimento al loro pregio letterario, ma con fini puramente analitici.

Se il genere di riferimento cambiasse, ad esempio, divenendo quello del sonetto di parodia aulica, la configurazione dei generi e il modo in cui si collocherebbero nell'orbita del nucleo del genere sarebbe sostanzialmente diversa; in questo caso probabilmente lo stile più rilevante dentro la *vulgata* dei SdB sarebbe quello del Orcagna. A questo proposito non è banale ricordare che i sonetti attribuibili all'Orcagna sono attestati nel *corpus* burchiellesco nella sezione più composita e fluida della *recensio* (CLIV-CCXXIII) in cui "l'ordinamento mostra una chiara dipendenza dalla sistemazione redazionale [...], ma non si può escludere una contaminazione delle fonti allo scopo di ottenere una silloge più ampia"⁵²¹. Si tratta però di una pratica che nel contesto quattrocentesco sembra essere agevolata dalla fisionomia del sonetto 'alla burchia' (in quanto esempio pragmatico anche della dinamica di innesto e trapianto esercitato dai copisti). Tornando a questa sezione del *corpus* è da evidenziare la presenza di uno scambio di un fascicolo (originariamente collocato fra CXXXI e CXXXII) "riconducibile anche alla "consapevolezza della non genuinità di molti"⁵²². Mi sembra importante osservare che la

⁵²¹ Zaccarello 2000, *Radiografia della vulgata quattrocentesca*, p. CXXV.

⁵²² Che corrispondono a CLXXX; CLXXXV; CC; CLXXXVI; CLXXXVII; CCI; CLXXXVIII; CXCII; CLXXVIII; CLXXXIX; CXC; CLIX; CLVII; CLXXIX. Cfr. Ivi, p. CXXVI.

tendenza va verso spostamenti ‘congetturali’, forse consapevoli della non necessità di escluderli dal *corpus*⁵²³.

Antonio Lanza nella *Nota al testo* della sua edizione segnala anche “tutta una fitta serie di sonetti che anche il Rossi riteneva spuri o comunque dubbi e che figurano aggregati al *corpus* del Burchiello per analogie tematiche o stilistiche, ma che, tranne un paio, non costituiscono che palude imitazioni dei corrispettivi autentici”⁵²⁴. Zaccarello confrontando la *recensio* dell’edizione di Lanza e la propria in questo segmento commenta:

A partire da L cxxxv, la natura del canone è più composita, come indicano le rubriche dei vari testimoni che sono state pubblicate in ambedue le edizioni Z : naturale dunque, in un’edizione che ambisce a isolare i testi ‘autentici’ l’esclusione di Z CLVII-CLXII, CLXVI-CLXIX, CLXXIII e del lungo tratto CLXXVI-CXCV (ove i primi due sono epicedi del B., e molte sono le rime dell’Orcagna), di cui permangono in L solo la nota variazione sull’angiolieresco *Io son sì magro che quasi traluco* e l’analoga *lamentatio* sul tema della povertà *Se nel passato in agio sono stato* (L CXLVII e CXLVIII rispettivamente). Suscita qualche perplessità l’esclusione dell’intero blocco dei testi d’ispirazione misogina, che appare solidale nella condivisione di un ampio testimoniale, anche se in gran parte afferente al ramo X : CLXXVIII *Ardati il fuoco* ; CLXXX *Dice Bernardo* ; il dittico CC-CCI ; ma per la maggior parte, L omette testi che già le rubriche riportate in Z1 e Z2 dichiaravano spuri anche senza proporre una paternità alternativa, quali CLIX *Una botta, volendo predicare* (di « uno per contraffare il B. », secondo T1 e FD) o cxciv *O chiavistello, o pestello, o arpione* (“ d’uno che contraffà il B. », secondo Mg8)⁵²⁵.

Nella seguente sezione approfondirò la convivenza stilistica e le diverse declinazioni compositive del sonetto ‘giocosso’ che gravitano attorno al sonetto ‘alla burchia’ nella vulgata quattrocentesca, a livello di questa composita zona del *corpus*. Il confronto con un manoscritto miscelaneo in ambito ispanico dei primi del Seicento sarà utile per osservare da nuove coordinate critiche l’influsso del *corpus* burchiellesco nella lirica burlesca del Siglo de Oro.

⁵²³ “Una casistica di tipo (b) si ha laddove il testo in questione abbia natura collettanea o caratteristiche di *corpus* non perfettamente coeso: in tali profili tradizionali, un’analoga mobilità interessa di norma la fase archetipica, e nelle varie fasi della tradizione può investire non solo la lezione, oggetto di attività redazionale ma anche lo stesso canone della raccolta. Ciò complica notevolmente la ricostruzione filologica, ma può spesso offrire anche appigli più sicuri per stabilire la direzione della movenza archetipica: in essa è possibile, infatti, riconoscere tipici interventi redazionali, quali l’aggiunta di testi di vera o presunta rilevanza o il riordino delle unità testuali su base congetturale. [...] Esempi assai istruttivi di simili tendenze possono essere citati dalla tradizione dei *Sonetti del Burchiello*” (Zaccarello 2012b, p. 31).

⁵²⁴ Lanza 2010, p. LII.

⁵²⁵ Zaccarello 2012a, pp. 63-64.

4.3 Un rifacimento del ‘Burchiello’ in testimoni del Siglo de Oro

4.3.1 Tradizione testuale e fortuna del sonetto CLXXX

Il sonetto CLXXX⁵²⁶ dei SdB è un caso eccezionale per la sua grande diffusione e fortuna oltre i confini italici⁵²⁷. Il più recente lavoro di Elena Stefanelli arriva a proporre una complessiva “edizione critica del fortunatissimo sonetto misogino contro il prender moglie, *Santo Bernardo Cristo ha dimandato*, attestato anche con un altro *incipit*, *Dice Bernardo a Cristo: “E’ c’è arrivato*, così come si legge nella *vulgata* quattrocentesca dei sonetti del Burchiello”⁵²⁸. La studiosa concepisce le due versioni come ‘rami’ di uno stesso componimento⁵²⁹, del quale rintraccia la tradizione testuale già dal XIV secolo⁵³⁰: questa situazione porterebbe “a sottrarre con certezza l’attribuzione al Burchiello, sulla cui genuinità Michelangelo Zaccarello aveva già espresso dubbi”⁵³¹. Non è banale in tal senso ricordare che nella *vulgata* quattrocentesca non sono pochi i testi che in questa sezione condividono con CLXXX il sospetto di una non ‘paternità’ di Burchiello⁵³², inoltre i motivi che sembrano aver provocato l’integrazione dei componimenti al *corpus* sembrano corrispondere a un criterio di integrazione, che non si fonda su un assemblamento d’autore, ma piuttosto su una ‘prossimità’ tematica, che non era al riparo

⁵²⁶ “Dice Bernardo a Cristo «E’ c’è arrivato, / Signor mie caro, un peccator cotale:/arso egli ha chiese e rubato spedale./uom micidiale egli è sempre stato./ E tutto il tempo suo t’ha bestemmiato,/sforzò la madre e fatto ha ogni male, / uccise un prete la notte di Natale. / Potrebbe purgare il suo peccato?» / A san Bernardo rispondeva Cristo / «Non per viaggi né per digiunare, / né per orare o piangere o star tristo: / ma digli che se moglie vuol pigliare / il porrò allato a Giovanni Battisto, / se questa pena in pace vuol portare. / Bernardo non pensare, / ch’a sofferir la moglie ell’è gran doglia, /perché ella stessi non sa che si voglia»” (Zaccarello 2004, p. 253).

⁵²⁷ Per avere un’idea di tale fortuna e dell’attenzione che questo componimento ha ricevuto da parte della critica, principalmente nell’ultimo ventennio: Cfr. Fucilla 1960, De Santis 2007, Pérez Medrano 2019, Stefanelli 2021.

⁵²⁸ Stefanelli 2021, p. 7.

⁵²⁹ “Nei manoscritti che recano il sonetto secondo l’*incipit* trecentesco, il testo è generalmente anonimo, ma fa eccezione il codice senese C. VI. 23, che lo assegna a Niccolò Cieco [...]” (*ibidem*).

⁵³⁰ “Nelle pagine seguenti, analizzeremo le più antiche testimonianze del sonetto, estravaganti rispetto al *corpus* della *vulgata*, cercheremo di individuarne il nucleo originale e di seguirne il percorso nei secoli XIV e XV, durante i quali si sono generati i due *incipit*, fino a giungere al XVIII secolo, ancora testimone della fortuna di questo componimento” (Ivi, p. 10).

⁵³¹ Ivi, p. 9.

⁵³² “La tradizione frammentaria [dei SdB] è estremamente permeabile alle infiltrazioni più varie: in posizione avventizia, su guardie, carte bianche o in calce ad altri volumi, i testi burchielleschi si trovavano a stretto contatto con altri che, di origine diversa e spesso polivalente, hanno invaso il campo dei primi. Non desta quindi stupore che fra i testi precocemente aggregatisi alla tradizione dei Sonetti si trovino sonetti lontani dall’epoca e dal genere burchiellesco” (Zaccarello 2000, *Profilo e inventario dei testimoni quattrocenteschi*, p. XXXII).

dalla sperimentazione redazionale operata dai copisti. Questi, avvalendosi di altri stilemi è *topoi* ritracciabili in altri passi del *corpus*, intervengono poggiandosi sulle tipiche caratteristiche modulari e compositive dei sonetti ‘alla burchia’. In questo senso Stefanelli ha così interpretato la prospettiva metodologica seguita da Zaccarello per quanto riguarda l’integrazione del componimento in questione:

le ragioni dell’attrazione del sonetto verso l’orbita del *corpus* burchiellesco paiono risiedere sia nell’andamento e nella struttura del testo, caratterizzata da una «sintassi modulare, costituita da *cola* facilmente svincolabili dal contesto e intercambiabili fra loro» e dalla «sovrapposizione delle pause metriche» con quelle sintattiche, sia dall’oggetto del *vituperium*, declinato sotto varie forme, caro alla poesia ‘comico-realistica’, e per questo non estraneo al *corpus* del poeta, benché non predominante⁵³³.

Nel sonetto si svolge un dialogo fittizio di Cristo con San Bernardo, il quale prende pian piano la forma concreta di un *vituperium* di stampo misogino, che verrà accentuato principalmente nella coda, che completa la congiunzione di una serie di peccati dell’‘arrivato’ con l’espiazione per via del ‘matrimonio’ esplicitata nel v. 12. La coda anti-femminile è già presente nelle testimonianze trecentesche, ma rinforza il carattere di decisa ‘invettiva’ nella sua versione tristica, adottando una fisionomia decisamente quattrocentesca⁵³⁴ e marcando una certa tendenza di utilizzo tradizionale di rime specifiche:

Proprio in merito alla coda, semplificando, i manoscritti offrono due tipologie diverse: un distico a rima baciata in *-ico* (E E) e una coda di tre versi (settenario ed endecasillabi) con rima *-are* (d) e *-oglia* (E E). Non tutti però recano la chiusa: in Naz19 e in L122 il sonetto misura 14 versi (in L122 la coda è stata apposta da una mano seriore). Entrambe le code potrebbero essere state aggiunte in un secondo momento: la prima, testimoniata dai codici trecenteschi Par5 U697 ma attestata anche in due manoscritti quattrocenteschi LS1782 Ott3322⁵³⁵.

La sede degli ultimi tre versi adotta un carattere molto importante anche perché rappresenta uno spazio di alto intervento redazionale, il che è una condizione del tutto affine alla fenomenologia della trasmissione analizzata da Zaccarello per i SdB, in cui un “caso numericamente [...]”

⁵³³ Stefanelli 2021, p. 27.

⁵³⁴ Stefanelli commenta a partire dalla tradizione da lei esaminata in confronto con la vulgata quattrocentesca che “se già nel Trecento il sonetto circolava provvisto di coda distica, è solo nel Quattrocento che i manoscritti attestano la variante tristica” (Ivi, p. 20).

⁵³⁵ *Ibidem*.

frequente è la sostituzione della coda o l'applicazione [...] di code non pertinenti»⁵³⁶.

Zaccarello, analizzando questa casistica nel Panciatichiano 25 della Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze, sottolinea che il testimone:

si specializza nell'aggiunta di code, senza curarsi della violazione del nesso rimico con l'ultimo verso delle quartine [...] e la cosa più interessante è che i testi da cui provengono le code non sono altrimenti presenti in Pc, suggerendo che l'operazione derivi da una qualche associazione mnemonica (la coda è la porzione più 'memorabile' del sonetto, al pari dell'*incipit*), piuttosto che dare contiguità nell'antigrafo⁵³⁷.

Un fenomeno molto simile è ravvisato da Stefanelli all'interno della tradizione ed è osservabile nelle due attestazioni LS178¹ e LS178² (il componimento è trascritto due volte da mani diverse, una delle quali anche su rasura). Anche nel codice Strozzi 178 della Biblioteca Medicea Laurenziana l'attestazione del sonetto a ff. 84v-85r evidenzia una mano successiva che 'attribuisce' il componimento segnando "Del Burchiello"⁵³⁸:

In merito ai mss. LS178¹ e LS178², è probabile che il secondo sia *descriptus* del primo, del quale condivide tutte le banalizzazioni (vv. 2, 5); LS178² presenta inoltre un'innovazione propria al v. 14 (*et* in luogo di *se*), ma corregge una minima trivializzazione di LS178¹ al v. 6 (*un/lo giorno*); in più LS178² non deriva da LS178¹ la coda, che il copista più tardo potrebbe aver aggiunto a memoria – dato l'andamento proverbiale della chiosa e l'ipometria di entrambi i versi del distico con *doglia: voglia* – o utilizzando un'altra fonte⁵³⁹.

Da questa breve comparazione si può osservare che la complessa fenomenologia di trasmissione per il componimento moltiplica sensibilmente la complessità degli interventi redazionali quando si considera una tradizione secolare più ampia, specie quella che comprende anche la tradizione trecentesca. In ogni caso, possiamo osservare che la principale sede di intervento nella tradizione è la coda, che può assumere una funzione di riformulazione discorsiva per tutto il componimento, ossia un adattamento culturale a seconda del contesto del testimone di provenienza. Questo intervento sembra procedere alla pari di quegli sugli *incipit* e con questa formula d'intervento si possono osservare certe tendenze degli adattamenti epocali tra la

⁵³⁶ Zaccarello 1999, p. 260.

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ Cfr. Stefanelli 2021, p. 11.

⁵³⁹ Ivi, p. 20.

tradizione trecentesca e quattrocentesca del componimento, ma questi interventi hanno anche avuto una certa influenza sulla fortuna del componimento nell'ambito ispanico, come di seguito analizzeremo.

Joseph Fucilla è stato il primo a proporre un confronto testuale e a documentare una breve tradizione testuale in lingua spagnola di un “sonnet-imitation of [Burchiello’s] curious *Dice Bernardo a Christo* . . . one of his most popular compositions. The poem in question is to be found in the Magliabechiano script, VII, 353, in the Biblioteca Nazionale in Florence, substantial anthology of a miscellaneous character”⁵⁴⁰. Su questo testimone, inoltre, si menziona l’attribuzione eseguita da un “anonymus annotator [who] has [...] detected the Burchiello source, and so indicates it in a marginal note”⁵⁴¹ in un caso simile a quanto osservato da Stefanelli per il testimone Strozi 178 (LS178²). Ma questa nota che Fucilla riteneva anonima appartiene in realtà allo stesso compilatore del manoscritto, ossia Girolamo di Somaia (Firenze 1573-1635)⁵⁴² che dopo aver eseguito studi giuridici in Spagna e

laureatosi nel 1606 in diritto civile e nel 1607 in diritto canonico [...] nel Maggio del 1607, dopo un viaggio attraverso l’Aragona e la Catalogna, s’imbarcava verso la sua terra natia con un bagaglio carico di ricordi. Con sé portava anche due raccolte poetiche (FN VII-353 e FN VII-354), messe insieme negli anni trascorsi a Salamanca, il Diario (FN VIII-29 e FN VIII-30) e numerosi codici autografi contenenti per lo più brevi liriche e *refranes*, ma anche lettere, aneddoti e prose di argomento vario⁵⁴³.

In questo ‘Diario’ viene menzionata due volte la lettura da parte di Sommaia del ‘Burchiello’ nella versione delle *Rime del Burchiello commentate dal Doni*, testimone che molto probabilmente servì per riconoscere la versione in spagnolo del sonetto, rifacimento il cui autore rimane però sconosciuto, visto che -come nota De Santis - è poco probabile che fosse stato eseguito dallo stesso Sommaia⁵⁴⁴, che ridusse la propria attività alla compilazione.

⁵⁴⁰ Fucilla 1960, p. 146.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁵⁴² “Volviendo a nuestro texto, tras la rúbrica [...] hay una interesante nota de puño del mismo Sommaia, el copilador, que escribe «Burchiello a cte 120 / Dice Bernardo a Christo etc.»” (De Santis 2007, p. 1023).

⁵⁴³ De Santis 2006, p. 1

⁵⁴⁴ “Y entre los autores italianos de su biblioteca debía de constar Burchiello al que Sommaia se refiere expresamente en dos notas de su *Diario*, ambas de 1604, año en que se copió la mayoría de los poemas de Florencia: la primera es una nota del 27 de Junio en la que el florentino escribe «Lessi il Burchiello commentato

4.3.2 El *Cancionero* antequerano

L'intensa attività di compilazione di poesie è segno di una temperie che contraddistingue i 'cancioneros' nel Siglo de Oro, per la cui complessiva considerazione risulta utile concentrarsi su una delle più interessanti attestazioni⁵⁴⁵ del sonetto in spagnolo con l'*incipit* "Dixo un portero al papa. Aquí ha llegado"⁵⁴⁶. Il testo è presente in una "de las más completas y extensas recolecciones de poesía española escrita en la media centuria que va desde 1575 a 1625, la 'preciosa antología' que fue rotulada –y se conoce– con el nombre facticio de *Cancionero Antequerano*"⁵⁴⁷. Di speciale interesse è il primo volume dei quattro che compongono la prestigiosa antologia, il quale contiene 'Sonetos' in qualità di 'título identificador'⁵⁴⁸ e sancisce così una restrizione di genere metrico, in modo simile a quella rintracciabile in alcuni testimoni manoscritti burchielleschi. Il compilatore del *Cancionero antequerano* fu Ignacio Toledo y Godoy, che fra il 1626 e il 1628 (cominciando all'età di diciassette anni) sembra aver compilato le poesie per mero 'piacere' e nel prologo si rivolge al lettore in questi termini:

Yo, curioso lector, ambicioso de poesías y cudicioso del servicio que toca al gusto de tu ingenio no con pequeño trabajo, recogiendo los de muchos, he hecho colección desta variedad, usando del dicho del Filósofo que in *varietate consistet pulchritudo*, que aun siendo todo un género de poesías, sus autores y modos tienen en sí mucho de diferentes⁵⁴⁹.

dal Doni» [Haley 1977: 201], mientras que la segunda es del 21 de Octubre en la que escribe simplemente «Lessi il Burchiello» [Haley 1977:235]" (De Santis 2007, p. 1024).

⁵⁴⁵ "El texto español aparece copiado en numerosos manuscritos de principios del s. XVII, a saber: el Magliabechiano VII-353[...] (f. 9r), recopilado entre 1604 y 1606 en Salamanca por el florentino Girolamo da Sommaia, los mss 861 (p. 635), 3907 (65r), 3985 (152r) y 4132 (50r) de la Biblioteca Nacional de Madrid, el ms XIV de la Hispanic Society of America (282), que no he podido consultar, y el tardío manuscrito Antequerano (I, 221v) de 1627-1628. El poema fue publicado (a partir de MN 3907 y de MN 4132) por Foulché-Delbosc [1908: 237] y recientemente ha vuelto a aparecer en la nueva edición del Cancionero Antequerano' por José Manuel Lara Garrido [1988: 441]" (Ivi, p. 1021).

⁵⁴⁶ "Sonetto 441 [221r] Dijo un portero al Papa: 'Aquí ha llegado,/ señor, un hombre de muy mala vida / ladrón, herético, traidor y homicida, / que a su madre y hermanos muerte ha dado./ el santo sacramento ha profanado./ y dio muerte a un obispo no entendida, / y a tres Papas veneno en la comida /de su cudicia y interés llevado; / ha echado las reliquias en el fuego, / hace burla de todío lo visible, / ¿puédese perdonar tal insolencia?' / El Papa dijo: 'Sí, con tal q(ue) luego / tome muier y sufra, si es posible / tan insufrible carga en penitencia'" (Lara Garrido 1988, p. 235)

⁵⁴⁷ Ivi, p. 12.

⁵⁴⁸ "El recto de la hoja 1 corresponde a la portada: / "Banedad de Sonetos/ Recoxidos de difere / tes authores. / Por Ignacio / de Toledo. / y go [dibujo a pluma] doy. / Año [dibujo a pluma] 1627 /. El dibujo es una voluta en espiral que ocupa el centro inferior de la página y descende estrechándose. El vuelto, en blanco" (Ivi, p. 21).

⁵⁴⁹ Toledo y Godoy *apud* Lara Garrido 1988, p. 37.

Nonostante le dimensioni del progetto e la perplessità che può provocare il fatto che un giovane fosse stato l'artefice di tale impresa (come commenta Lara Garrido, curatore del *Cancionero antequerano*), l'atteggiamento di Toledo sembra essere una comune pratica che segue le tendenze della sua epoca e, per quanto concerne i manoscritti dei secoli XVI e XVII in Spagna, dovrebbe rientrare nell'orientamento dilettantistico di "un aficionado a la poesía, que copió composiciones que le interesaban sin otra intención que complacerse en su lectura"⁵⁵⁰. A mio parere questa temperie diventa un elemento di rilievo visto che è un orizzonte della pratica compilatoria molto vicino a quello messo in rilievo da Zaccarello riguardo gli zibaldoni quattrocenteschi:

La redazione *in itinere* di un libro-zibaldone, che integra ed amplia i suoi contenuti via via che essi si rendono disponibili, comporta inoltre la totale identificazione della silloge con il manufatto che la tramanda [...]. Non si tratta insomma di un canone antologico, oggetto di una pubblicazione anche prima dell'avvento della stampa (è il caso di quanto i filologi inglesi hanno definito *scribal edition*), ma di un bene familiare, emanazione culturale dell'uso professionale di costituire un archivio delle memorie individuali e collettive dei membri di un gruppo consanguineo. La sua veste non può che esprimere questa natura 'aperta' dichiarandola in apertura, insieme alle coordinate familiari dello scrivente, spesso esposte in grande dettaglio come nel tardoquattrocentesco ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II ix 42: «Questo libro è di Giannozzo di Bernardo di Marcho di messere Forese Salviati Citadino fiorentino chiamasi zibaldone ischritto in più volte e in vari tempi chome si vede» (c. 1r)⁵⁵¹.

Anche se il 'Siglo de Oro' (contrariamente alla prima metà del Quattrocento) è stata un'epoca in cui la circolazione dei testi poetici avveniva principalmente attraverso *corpora* d'autore e molto probabilmente anche grazie alla crescente proliferazione di testimoni a stampa, la circolazione di una varietà di testi traditi da testimoni vari era ancora ben osservabile. Erano questi i casi in cui le copie erano fatte per 'passione':

In sostanza, nel libro di famiglia come nelle miscellanee in uso presso gli stessi gruppi sociali (in buona parte, ma tutt'altro che esclusivamente, da identificarsi con il mondo artigiano e mercantile) agiscono spinte analoghe, caratterizzate dalla grande libertà e

⁵⁵⁰ Ivi, p. 25.

⁵⁵¹ Zaccarello 2017, p. 122. Sembra essere il caso dei testimoni quattrocenteschi di alcuni dei Sonetti del Burchiello, in cui i componenti "sono stati trattati come testi popolari, sottoposti all'arbitrio collettivo e all'iniziativa 'creatrice' dei copisti: gli unici manoscritti databili entro la metà del secolo, vivente il Burchiello, sono proprio zibaldoni che tramandano testi isolati, che rispecchiano nella loro eccentricità rispetto alla tradizione principale una 'presa diretta' per la quale è difficile escludere il tramite dell'oralità" (Zaccarello 2000, *I problemi dell'edizione*, p. XXI).

disinvoltura nella scelta e nel trattamento dei testi, e dal conseguente slittamento delle coordinate testuali e paratestuali delle singole opere⁵⁵².

Il *Cancionero Antequerano* venne conservato da privati fino agli inizi del ventunesimo secolo⁵⁵³, il prestigio dei sonetti del manoscritto è stato corroborato a *posteriori* in quanto la scelta dei testi evidenziava significative convergenze con altri testimoni e *corpora* d'autore; il *Cancionero Antequerano* si è dimostrato così come un testo affidabile e un punto di riferimento per avere una panoramica delle esperienze poetiche principali del XVII secolo in Spagna. In questo senso Lara Garrido ha messo in rilievo che le caratteristiche di Toledo in quanto compilatore sono ben lontane da quelle del 'copista occasionale' (e in qualche modo noncurante del modello dal quale la copia veniva realizzata), ma non rappresentano neanche la tendenza contraria della 'troppa' attenzione, che un poeta si sarebbe concesso, correggendo lacune o errori nei testi: si trattava, insomma, di un uomo che era vicino agli ambiti amministrativi e mercantili e la sua pratica della scrittura era svolta con la scrupolosità propria di una persona in contatto con l'atmosfera dei notai:

La fidelidad notarial de Toledo y Godoy, salvando inevitables errores y mínimas correcciones, garantiza con su copia un acta fiduciaria de las versiones y variantes con que se está leyendo en Antequera, entonces "una de las mayores capitales literarias de literarias de España" [...], la poesía de medio siglo⁵⁵⁴.

Da questa prospettiva la consolidazione del sonetto (non casualmente scelto come criterio di compilazione per il primo tomo del suo 'Cancionero') come uno dei generi di riferimento per le pratiche e le letture poetiche della Spagna a cavallo fra il XVI e XVII secolo fa sì che la restrizione di genere sia molto utile nel vaglio dei *topoi* e degli stilemi tematici operanti nei singoli componimenti, ma anche nella sua sistemazione redazionale che mostra le tendenze che generano piccole sequenze tematiche. In linea con quanto riguarda il sonetto in questione

⁵⁵² Zaccarello 2017, p. 122.

⁵⁵³ "La trayectoria posterior del manuscrito es presumiblemente bien simple. Generación tras generación formó parte de un legado patrimonial, el de los papeles de Don Ignacio de Toledo, que finalmente debió ser dividido entre las dos ramas de la misma familia, sin salir nunca de Antequera. Por herencia materna (la familia antequerana de los Gutiérrez), el manuscrito llega a las expertas manos de José Bergamín y pasa a Madrid" (Lara Garrido 1988, p. 26)

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

(*incipit* “Dixo un portero al papa...”) l’unione della componente misogina con tematiche religiose non rappresenta una coincidenza per i testi che precedono e seguono il nostro componimento. Si tratta di un fenomeno osservabile anche nell’altro testimone della tradizione ispanica del sonetto che ho prima menzionato, ossia il Magliabechiano VII 353, dove grazie all’accurato studio dei testi offerto da Francesca De Santis, possiamo osservare la presenza di “una serie di tre testi religiosi all’interno di FN VII-353”⁵⁵⁵, tematica che si prolunga ancora nei sei componimenti che seguono il nostro sonetto. Tuttavia, in questo testimone le contiguità tematiche di “Dixo un portero al Papa...” con i sonetti più vicini sembra esaurirsi esclusivamente nel tema religioso. Riguardo a quello della misoginia bisogna ricordare che il collegamento di questo *topos* con tematiche o personaggi relativi al mondo cristiano non è una coincidenza isolata, infatti, come nota Diego Zacani:

la tradizione misogina non sembra conoscere frontiere, nè regionali, nè, diciamo, nazionali in quanto fermamente radicata nella cultura in latino anche se bisogna sottolineare che diventa particolarmente feconda nel pensiero cristiano e poi cattolico in particolare⁵⁵⁶.

A questo proposito risulta interessante la tendenza del sonetto ispanico a ridurre l’autorità delle presenze religiose, scambiandole per altre meno sacre (Portero / San Bernardo vs Papa / Cristo). Una possibile motivazione per questa operazione potrebbe essere la menzione di nomi sacri in un componimento comico, elemento che si sarebbe potuto considerare ingiurioso⁵⁵⁷. A questo riguardo l’ipotesi di una riscrittura attenta a superare la censura è già stata messa in rilievo⁵⁵⁸, assieme ad altre strategie di adattamento simili, che tuttavia non modificavano sostanzialmente la fisionomia tematica del sonetto, né il profilo del ‘penitente’ tramandato dalla tradizione

⁵⁵⁵ De Santis 2006, p. 94.

⁵⁵⁶ Zacani 2002, p. 118.

⁵⁵⁷ “The chief distinction between the two sonnets just cited is that in his remaniement the Spanish imitator softens the tone of the original a bit by transferring its locale from heaven to earth, that he multiplies the crimes committed by the sinner, and that he does not make use of a coda. Otherwise, the imitation successfully competes with its Italian exemplar in the verve which is infused into the half-humorous misogynistic diatribe” (Fucilla 1960, p. 147).

⁵⁵⁸ “El primer verso del poema español traduce casi literalmente la fuente italiana, manteniendo tanto la estructura («Dice Bernardo a Cristo» / «Dixo un portero al papa») como el nivel gerárquico de los personajes: en ambos casos aparece primero la figura de menor importancia. El cambio de nombres (Bernardo: portero; Cristo: papa) podría ser un intento en tierra española de limitar la fuerte carga irreverente relativa a la presencia de dos figuras religiosas tan imponentes, como Cristo y San Bernardo, en un contexto burlesco” (De Santis 2007, p. 1025).

italiana⁵⁵⁹. Inoltre, bisogna notare che altre importanti zone di intervento (non a caso localizzate nelle sezioni più ‘memorabili’ del sonetto) sono l’*incipit* e la coda, che sono, come abbiamo già visto, zone di intervento redazionale molto rincorrenti nella *vulgata* quattrocentesca⁵⁶⁰. Nel caso del sonetto in spagnolo però, in assenza di coda, il contenuto misogino viene spostato agli ultimi versi della seconda terzina.

4.3.3 “E il Burchiello si tuffò nel mar di Spagna”: Furti, innesti e trapianti

Tornando al *Cancionero antequerano* e ai testi posti in prossimità di “Dixo un portero...”, si osserva un altro sonetto anonimo che (oltre alla tematica religiosa) mostra uno sviluppo discorsivo molto significativo: nel sonetto è la tematica misogina negli ultimi versi a chiudere e risolvere un enigmatico elenco di *adynata*. Questa convergenza innanzitutto suggerisce un criterio di compilazione piuttosto raffinato da parte di Toledo, nel senso che il compilatore non si basa esclusivamente su criteri tematici espliciti, ma tiene conto anche di elementi stilistici del sonetto. Ecco il componimento in questione:

Sonetto 448

Parar el sol en su veloz carrera
y un preñado caballo abrir un muro,
romper y dividir un monte duro,
domar la más feroz y brava fiera,
contar los astros de la octava esfera,
bajar al cuello leve y puro,
y dar camino seco y muy seguro
al mar por quien pasar al fin pudiera.
Todo esto vieron en la edad pasada,

⁵⁵⁹ “El parentesco entre los dos ejemplares italiano y español resulta interesante en vista de que (no obstante sus adaptaciones culturales y temporales) mantienen cercanía en los contornos tradicionales del retrato de un ‘personaje ruín’ y en la temática de corte misógino.[...]. Aparecen variaciones que resultarían más significativas en el sentido de que podrían evidenciar una deliberada modificación contextual y no sólo un cambio provocado por las condiciones materiales de una tradición manuscrita, por ejemplo, el uso de ‘datario’ en vez de ‘portero’ en el verso primero o también en el verso segundo la aparición de ‘pirata’ dentro de los adjetivos aplicados al ‘hombre de perversa vida’, de quien es posible observar una gradación en los crímenes cometidos, pasando de la violación (en una versión más relacionada con el correspondiente italiano) hasta el asesinato de miembros de la propia familia” (Pérez Medrano 2019, p. 38).

⁵⁶⁰ Il fenomeno risulta allora analogo a quanto messo in rilievo da Emilio Pasquini per i rifacimenti fra Trecento e Quattrocento, rispetto ai quali lo studioso osservava: “Il vittorioso confronto di una traduzione-imitazione, bella infedele, su un esemplare restituito a nuova vita per l’innesto di risvolti tematici o di messaggi lirici a volte in quello neppure impliciti” (Pasquini 1991, p. 36).

.y hemos visto que el tiempo variable
a graves males con remedio acude,
mas no que a una mujer determinada,
con ser tan propio de ella el ser mudable,
la ablande, canse y de intento mude⁵⁶¹.

Risulta importante a questo punto tornare brevemente all'analisi di Crimi riguardo gli *adynata* nel *corpus* burchiellesco, in particolare alle riflessioni relative alle forme del *mundus inversus* nel *corpus*. A questo proposito lo studioso nota come l'elenco di avvenimenti che 'ribaltano consueti rapporti naturali' rientrano in un tipo di *adynaton* che nel Quattrocento si coniugava con una chiusura con 'fini morali'⁵⁶². Nel sonetto 448 "Parar el sol en su veloz carrera" osserviamo una fisionomia tematica simile, ovviamente senza che si noti una codificazione propriamente 'alla burchia', né si osservi lo sviluppo di *adynata* nei singoli versi, come spesso capita nel *corpus* burchiellesco. È tuttavia interessante sottolineare la funzione di un *topos* (ossia la misogina), che si rintraccia in chiusura del componimento, risolvendo in qualche modo il senso globale del *mundus inversus* lasciato in sospenso. Se questo svolgimento tematico è messo in esame nel *corpus* burchiellesco, si osserverà che questa pratica non contraddistingue il nucleo "caratterizzante della vulgata quattrocentesca"⁵⁶³ che rispecchia la codificazione più caratteristica del genere 'alla burchia'. In tal senso una svolta tematica negli ultimi tre versi non 'risolve' la *suspense* di senso generata dalle enumerazioni delle quartine e solo sporadicamente assume questa funzione negli altrettanto paradossali spunti narrativi che caratterizzano le terzine. Tuttavia, in altri passi del *corpus* dei SdB si può verificare un altro breve svolgimento tematico (oltre a quello misogino) che trovandosi in chiusura al sonetto può assumere anch'esso una funzione esplicativa per i versi precedenti. Ci concentreremo in tal senso sul sonetto LXVI

⁵⁶¹ Lara Garrido 1988, p. 238.

⁵⁶² "Si giunge quindi al terzo tipo: gli *adynata*, quando invertano l'ordine tradizionale dei comportamenti, possono fornire l'immagine del *mundus inversus*. Nei sonetti, infatti, sono descritte situazioni in cui vengono ribaltati consueti rapporti naturali e che permettono di parlare di *mundus inversus* burchiellesco. Il tropo del *mundus inversus* nella letteratura non comica poteva essere utilizzato per due esigenze principali: per motivi etici, cioè 'la situazione è giunta ad un punto talmente disastroso che sono sovvertiti i rapporti normali' oppure per motivi di fedeltà amorosa, cioè 'succederanno le cose più paradossali e incredibili prima che io abbandoni il tuo amore' [...] Nella letteratura comica invece questo tipo di *adynaton* è meno frequente[...]. Nel Quattrocento si contano numerosi testi contraddistinti dal tema, soprattutto con fini morali" (Crimi 2005, p. 85).

⁵⁶³ Che corrisponde a I-LI. Cfr. Zaccarello 2000, *Radiografia della vulgata quattrocentesca*, p. CXVIII.

dei SdB (*incipit* “Non è tanti babbion nel mantovano”), in cui l’allusione a Venezia svolge in sostanza la stessa funzione di chiusura esplicativa che si è appena descritta riguardo ai componimenti del *Cancionero anteequerano*.

Riguardo al sonetto LXVI bisogna notare che ci si trova di nuovo in una zona piuttosto composita del *corpus*: infatti la collocazione del componimento all’interno della *vulgata*, oltre al carattere esplicativo della rubrica, sembra avere una finalità più esegetico-compileria⁵⁶⁴ che attributiva:

LXVI

[Sonecto fé B. di Vinegia (T1)]

Non è tanti babbion nel mantovano,
né salci né ranocchi in ferrarese,
né tante barbe in Ungheria paese,
né tanta poveraglia è in Milano;
né più superbia hanno i Franciosi invano,
né più sententie in Dante non intese,
né più pedanti stanno per le spese,
né tanto sangue mangia un Catelano;
né tante bestie vanno a una fiera,
né più quartucci d’acqua è in Fonte Gaio,
né ne’ Servi miracoli di cera;
né più denti si guasta un calzolaio,
né in più occhi è sparsa una panziera,
né tante forche merita un mugnaio;
né tanti sgorbi fa l’anno un notaio,
né non è in Arno tanti pesciolini,
quant’è in Vinegia zazere e camini⁵⁶⁵.

Analogamente a quanto avviene in questo sonetto burchiellesco, all’interno del *Cancionero Antequerano* l’allusione a una città, svolgendo la funzione di ‘chiusura esplicativa’, ha una ricorrenza significativa simile a quanto avviene per la tematica misogina. Ne citiamo di seguito due esempi che risultano interessanti perché in essi si può osservare che, in assenza di coda nel

⁵⁶⁴ Zaccarello ipotizza che “il fascicolo LXVI-LXXXIII doveva essere collocato in origine fra CXXXIII e CXXXIV, e l’equivoco fu certo facilitato, oltreché dall’omologia dei sonetti LXVII e CXXXIII (ambedue [sono rubricati con] ‘a Albizotto in Vinegia’), dal fatto che intorno al sonetto LXIV prevalgono testi realistici, d’occasione o di corrispondenza, e in questa porzione della vulgata non si hanno testi ‘alla burchia’ successive a LI, salvo forse LX: si tratta di un contesto perfettamente omogeneo al gruppo LXVII-LXXXIII, e assai più consoni della sede originaria, ove si ha un certo numero di testi ‘alla burchia’” (Ivi, p. CXX).

⁵⁶⁵ Zaccarello 2004, p. 93.

sonetto, la funzione dell'allusione alla città si sposta all'ultima quartina, secondo un procedimento simile a quello che si osserva con la chiusura misogina del sonetto "Dixo un portero ..." nello stesso testimone. In tal senso la casistica si potrebbe considerare ancor più ampia nel *Cancionero*... se si analizzano i sonetti in cui la chiusura dell'enumerazione paradossale si risolve non soltanto in riferimento ad una città intera, ma anche solo alla 'corte' di una città specifica⁵⁶⁶:

Del mismo. Soneto 408.

Hombres Cornelios Tácitos prudentes,
 mujeres reputadas por rameras,
 pleitistas, digo artífices de esteras
 o de coyundas para muchas frentes,
 galanes azulados transparentes,
 vulgo vil como chusma de galeras,
 caballeros sin gorra y pedorreras,
 necesidad de ríos y de fuentes,
 estudiantes centro de las bubas,
 d[or]torazos pesados como el rollo,
 con más barbas que cola de molino,
 médicos baladíes como uvas,
 mozas que dan por ensalada un pollo:
 esta es Osuna, y el lector pollino⁵⁶⁷.

De Don Luis de G[óngor]ja. Soneto 33.

Bolsa sin alma, perezoso arriero,
 salud y sol a peso de oraciones,
 ama q[ue] circuncida las raciones,
 sangui[j]uela del gústo y del dinero,
 hambre discreta y pedigüeño artero,
 deudas perpetuas, tristes camaleones,
 portes de cartas y quemar renglones,
 pobre importuno, canto de hechicero,
 el murmurar y sarna de por vida,
 sabañones, nieve y maestrescuela,
 casa de esgrimidor, falsos criados,
 muerte civil, miseria de por vida,
 de la comida y cambio centinela,
 sin ser al rey traidores, desarmados;
 Derechos empeñados,
 estómago holgazán, tripas vagantes:
 de Salamanca vida d[e] estudiantes⁵⁶⁸.

Un'allusione esplicita alla funzione che nei SdB assume la coda è messa in evidenza in un altro curioso esempio, sempre osservabile del *Cancionero*. Nel Sonetto 471 (del quale riportiamo di seguito le terzine finali) si può leggere il modo in cui si 'invita' il lettore ad aggiungere altri

⁵⁶⁶ Questo è il caso del Sonetto 27 del *Cancionero* attribuito da Godoy al famoso poeta Luis de Góngora "Grandes más que elefantes y abadas, / títulos liberales como rocas, / gentiles hombres solo de las copas, / ilustre cavalier, llaves doradas. / Hábitos, digo, capas remendadas, / damas de haz y envés, dueñas con tocas, / carrozas de ocho bestias y son pocas / con las que tiran y que son tiradas. / Catarriberas, ánimas en pena, / con Bártulos y Abades la milicia / y los derechos con espada y capa. / Casas y pechos todo a la malicia, / lodos con perejil y yerbabuena: / esta es la corte, ¡buena pro les haga!" (Lara Garrido 1988, p. 52). Di questo componimento Lara Garrido commenta la prolifica attestazione manoscritta "Lo recogen numerosos manuscritos (a veces malintepretando Corte por Valladolid) [...]. Forma parte del 'menosprecio della corte', en la primera ocasión que Madrid aparece satirizada por Gongora, y según la fechación del Ms. Chacón, que coincide con la documentacion sobre el viaje entonces realizado por el poeta, se escribió en 1588-9" (Ivi, p. 266).

⁵⁶⁷ Ivi, p. 218.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 55.

elementi peculiari della città di Cordoba, lasciando così aperta la possibilità di intervenire precisamente aggiungendo una coda che è assente nel sonetto:

Soneto 27

[...]

agujas y agujeros infinitos,
una puente que no hay quien la repare,
un vulgo necio, un Góngora discreto,
sólo un San Pablo, muchos sambenitos:
esto en Córdoba hallé, quien más hallare
póngaselo a la cola a este soneto⁵⁶⁹.

In questo piccolo gruppo di sonetti l'attribuzione frequente a Luis de Góngora non è sempre attendibile, come succede con altri testimoni del Siglo de Oro e l'obbiettivo di certe attribuzioni in rubrica potrebbe essere quello di garantire la fortuna o giustificare l'inclusione del componimento nella raccolta. Lara Garrido ha fornito la sua edizione con un'accurata analisi della tradizione testuale dei singoli componenti: considerandone il corredo paratestuale risulta chiaro che le rubriche di Toledo spesso contraddicono, ma non di rado riproducono gli errori dei testimoni dai quali i testi sono copiati. Tuttavia, almeno per quanto riguarda il Sonetto 27, sulla base dell'allusione alla corte di Madrid, l'attribuzione a Góngora sembra non essere imprecisa, e questo dato permette a Lara Garrido di notare che il segno stilistico dell'«enumerazione caotica» descritto sopra è stato sviluppato dall'autore cordovese e non soltanto da lui:

Góngora descubre con el soneto una nueva fórmula satírica: la enumeración caótica como antecedente del verso conclusivo [...] No sólo aparecieron directas imitaciones (como el soneto contrahecho: “Grandes por mil maneras y cuatrocientos” [publicado en Sonetos, p.321]) sino que el esquema fue aprovechado más de una vez tanto por el propio autor como por otros poetas⁵⁷⁰.

Bisogna perciò brevemente allontanarci dal contesto del *Cancionero antequerano* per osservare un esempio molto importante di questa tendenza stilistica, in cui il legame con il SdB LXVI “Non è tanti babbion nel mantovano” si è profilato come un rapporto ancor più ‘diretto’. Parliamo del famoso contributo di Spitzer a proposito del Burchiello in cui lo studioso identifica

⁵⁶⁹ Ivi, p. 250.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 266.

profonde similitudini di tematica e sviluppo con due sonetti, da attribuire a Mellin de Saint Gelais e a Félix Lope de Vega⁵⁷¹. A proposito di questa relazione, e con molta prudenza rispetto alla proposta di Spitzer, che considerava che i sonetti di Saint Gelais e Lope de Vega si rifacessero ‘direttamente’ al sonetto del Burchiello⁵⁷², Zaccarello nota che nel testo di Spitzer il “Sonetto [LXVI] costruito a *Priamel* [...] è accostato ad altri analoghi di Mellin de Saint Gelais e Lope de Vega”⁵⁷³. In un altro campione di studio nell’edizione della *Lírica* di Lope de Vega, lo studioso José Manuel Blecua afferma che il contesto di apparizione del sonetto è nella commedia *El Grao de Valencia* (1589-1590), e riporta l’indicazione di Juan Mille, il quale a sua volta mette in rilievo che il sonetto “es una traducción de otro del humanista Michelle Marullo ([1453]-1500) che principia “Non tot Atica antica mella, litus algas”⁵⁷⁴. Bisognerà a questo punto ricordare che Michele Marullo fu un poeta greco che scrisse in lingua latina e

visse a Napoli del 1480 al 1486, stringendo amicizia col Pontano e Sanazzaro, ma legandosi anche ai baroni anti-aragonesi; fu poi a Roma e a Firenze [...]. Notevole diffusione nel secolo XVI ebbero i suoi *Hymni naturalis* (Inni naturali), stampati a Firenze nel 1497 insieme alla raccolta *definitiva eprigrammata*⁵⁷⁵.

Seguendo queste coordinate si può osservare che l’apparizione del testo di Marullo⁵⁷⁶ potrebbe coincidere con il periodo in cui è da datare la parte più significativa dei testimoni manoscritti del *corpus* burchiellesco e persino le due principali edizioni e stampa, la *princeps* fiorentina del 1481 e la *princeps* veneziana del 1472. In questo senso non è da scartare l’ipotesi che il sonetto LXVI “Non è tanti babbion nel mantovano” corrisponda a una sorta di volgarizzamento in

⁵⁷¹ Soneto 170 “No tiene tanta miel Atica hermosa,/ algas a la orilla del mar, ni encierra /tantas encinas la montana y sierra /flores la primavera deleitosa,/ lluvias el triste invierno y , copiosa/ mano del seco otoño por la tierra /graves racimos, ni en la fiera guerra / más flechas Media, en tus arcos belicosa;/ ni con más ojos mira el firmamento / cuando la noche calla mas serena, / ni más olas levanta el Oceano, peces sustenta el mar , aves el viento, / ni en Libia hay granos de menuda arena, /que doy suspiros por Lucinda en vano” (Lope de Vega 1981, pp. 142-143).

⁵⁷² “Ich reihe hier zwei Gedichte an, die auf das Burchiello-Gedicht zurückgehen, und bespreche die Abänderungen, die dasselbe Motiv sich gefallen lassen musste” (Spitzer 1932. p. 485).

⁵⁷³ Zaccarello 2004, p. 93

⁵⁷⁴ Blecua *apud* Lope de Vega 1981, p. 143 in nota.

⁵⁷⁵ Ferroni 1992, pp. 395-396.

⁵⁷⁶ “XLIX An Neaeram / Non tot Attica mella, littus algas, / Montes robora, ver habet colores, / Non tot tristis hyems riget pruinis, / Autumnus gravidis tumet racemis, / Non tot spicula Medicis pharetris, / Non tot signa micant tacente nocte, / Non tot aequora piscibus natantur, / Non aer tot aves habet serenus, / Non tot Oceano moventur undae, / Non tantus numerus Lybissae arenae: / Quot suspiria, quot, Neaera, pro te / Vaesanos patior die dolores” (Perosa 1951, p. 22).

chiave parodica del componimento del poeta greco, poesia rispetto alla quale non sarebbe da escludere la possibilità che fosse stato lo stesso Marullo a scrivere una prima versione toscana, dal momento che è sospettabile che due poesie in ‘toscano’ appartengano al suo *corpus*⁵⁷⁷. Tuttavia, quello che risulta importante osservare è il flusso e la diversificazione testuale a partire da tradizioni poligenetiche.

In ogni caso, sembra plausibile che il sonetto con *incipit* “Non è tanti babbion nel mantovano” a causa dell’affinità con sviluppi simili a quelli che si riconoscono nella coda ‘esplicativa’⁵⁷⁸ (e forse anche ‘parodica’ se si accetta il nesso con “Non tot Attica mella, littus algas” e la sua chiusura ‘aulica’⁵⁷⁹) sia stato ‘attratto all’orbita’⁵⁸⁰ del *corpus burchiellesco*.

Inoltre, nel *Cancionero antequerano* il sonetto 337 (che citeremo di seguito) si presenta come un altro esempio della dinamica della chiusura ‘esplicativa’, ma evidenzia anche un elemento che suscita profondo interesse, ossia l’affinità che il componimento sembra avere con il sonetto di Berni con l’*incipit* “Cancheri e beccaficchi magri arrosto”⁵⁸¹, il quale è ritenuto da Zaccarello come “ingannevolmente burchiellesco [essendo] in realtà un *enueg* misogino d’impianto assai tradizionale: dal *corpus* burchiellesco esso mutua anche la tecnica della *Priameldichtung* (cfr. il realistico son. LXVI)⁵⁸².

Nell’apparato critico del *Cancionero antequerano* Lara Garrido considera a sua volta che il testo ispanico presenta “una semejanza muy lata”⁵⁸³ con il bernesco. È da sottolineare anche che

⁵⁷⁷ Cfr. Ivi, pp. 217-218.

⁵⁷⁸ “[...] né tanti sgorbi fa l’anno un notaio, / né non è in Arno tanti pesciolini, / quant’è in Vinegia zazere e camini” (Zaccarello 2004, p. 93).

⁵⁷⁹ “Non tot Oceano moventur undae, / Non tantus numerus Lybissae arenae: / Quot suspiria, quot, Neaera, pro te / Vaesanos patior die dolores” (Perosa 1951, p. 22).

⁵⁸⁰ Mi sembra possibile riprendere la stessa metafora astronomica con cui Stefanelli 2021 (p. 27) si esprime riguardo all’inclusione di “Dice Bernardo a Cristo...” nel *corpus* burchiellesco.

⁵⁸¹ “XXIV *Sonetto contra la moglie* / Cancheri, e beccaficchi magri arrosto, / e magnar carne salsa senza bere; / essere stracco e non poter sedere, / aver il fuoco appresso e ‘l vin discosto; / riscuoter a bell’agio e pagar tosto, / e dar ad altri per dover avere; / esser ad una festa e non vedere, / e de gennar sudar come di agosto; / aver un sassolin nella scarpetta, / et una pulce drento ad una calza, / che vadi in su in giù per istaffetta; / una mano imbrattata ed una netta; / una gamba calzata ed una scalza; / esser fatto aspettar ed aver fretta; / chi più n’ha più ne metta, / e conti tutti i dispetti e le doglie: / ché la peggior di tutte è l’aver moglie” (Berni 1969, p. 60).

⁵⁸² Zaccarello 2004, p. XXIV.

⁵⁸³ Lara Garrido 1988, p. 333. In analisi più recenti il rapporto di procedenza riguardo al testo berniano è accettato, magari perché osservato dalla prospettiva della tradizione di genere del sonetto misogino: “También uno de los

il sonetto 337 è attribuito a Lope de Vega esclusivamente nel *Cancionero antequerano*, mentre altre testimonianze lo considerano anonimo e sono più i manoscritti che lo attribuiscono a Luis de Góngora, in tal senso il testo viene incluso in alcune edizioni attuali del cordovese⁵⁸⁴.

Sonetto 337

Comer salchichas y hallar sin gota
el frasco, por haberse derramado,
ir a tomar la posta quebrantado
y daros una que tropieza y trota,
calzaros con gran priesa la una bota
y rompérseos la otra en lo picado,
ir a primera, habiéndoos descartado
del rey de bastos, y venir la sota,
servir a dama que no dando toma,
deber a ginoveses puntuales,
cabalgar con gualdrapa habiendo lodos,
tener familia que no gane y coma;
añada quien quisiere otros mil males,
que el ser casado es el peor de todos⁵⁸⁵.

Se si confronta il sonetto “Comer salchichas y hallar sin gota” con quello bernesco si osserva che entrambi i componimenti sviluppano in modo abbastanza diverso l’*enueg*, ma il tratto rilevante condiviso corrisponde alla chiusura dei sonetti con una tematica misogina. Questo ‘debito’ del sonetto bernesco con il *corpus* burchiellesco, che Zaccarello ha messo in rilievo, si osserva nelle stesse zone dei componimenti (coda o chiusura tematica) anche all’interno del *Cancionero antequerano*, come abbiamo mostrato finora. Bisogna tuttavia sottolineare che i sonetti del *corpus* burriellesco coinvolti nel confronto dei *corpora* corrispondono a segmenti compositi della *vulgata* quattrocentesca, e di conseguenza possiedono sviluppi che non sono rappresentativi del genere ‘alla burchia’ (che è codificato prevalentemente nel nucleo fondante dei primi cinquantun sonetti), tuttavia si rapportano con questo nucleo nella costituzione della

sonetos atribuidos a Góngora donde se satiriza el matrimonio se inspiró en Berni: ‘Comer salchichas y hallar sin gota’. La enumeración de las penurias alimenticias y existenciales por las que pasa el casado imitan el soneto bernesco ‘Cancheri, e beccafichi magri arrosto’” (Cacho Casal 2003b, p. 482).

⁵⁸⁴ “La mayor parte de los Ms. lo traen a nombre de Góngora: Así el 3906 de la B. N. de Madrid, fol.24v: [b], y el 3985 de la misma B.N., fol. 124v: [c], H. A. Rennert lo publicó de otro Ms. donde figura con el título *Pondera don Luis en este soneto las penalidades i disgustos de un hombre casado* (‘Poésies inédites’, p. 151): [d]. texto reproducido por por B. Ciplijauskaitė al incluirlo entre los ‘atribuidos’ (*Sonetos*, p. 601)” (Lara Garrido 1988, p. 332-333).

⁵⁸⁵ Ivi, p. 337.

vulgata in modo non arbitrario, ossia seguendo affinità tematiche di lessico e/o addirittura di rima.

Anche riguardo al rapporto del sonetto di Berni con il *corpus* burchiellesco Crimi si è espresso criticamente sull’“intonazione burchiellesca” del sonetto del Berni, considerando che il sonetto in realtà “rappresenta una variante del consolidato *enuæg* medievale [e aggiunge che] tra gli antecedenti quattrocenteschi spicca *Suon di campane e picchiar di martello* di Benedetto Biffoli”⁵⁸⁶. Inoltre Crimi nota che nel sonetto berniano l’eco burchiellesco si concentra sostanzialmente in zone ristrette e specifiche:

Se si tralasciano per l’*incipit* l’eco dell’attacco “Suono di campane in gelatina arrosto” (SB VII, ma si vedano anche SB LVI, 12: “fa’ di darci capponi lessi et arrosto” e SB XXXVIII, 17: “s’e’ gli fè lessi o veramente arrosto”) e per il v. 8 il ricordo di SB CIII. 15-17: “e se al bere t’aumili/ un bicchier d’acqua santa di Bephana, / non suderai di quella settimana”, interessa soprattutto la coda che ricorda l’attacco *Fratello mio non pigliar moglie* (che nasce, a sua volta, come ribaltamento del pucciano *Amico mio, da poi ch’hai tolto moglie*)⁵⁸⁷.

Lo studioso, poi, analizza la coda misogina, tornando sul componimento dal quale siamo partiti, il sonetto CLXXX “Dice Bernardo a Cristo...”, del quale Crimi nota anche la vicinanza al proverbio ““chi non sa quel che sia malanno e doglie, se non è maritato, prenda moglie’ [in cui s’] insiste, insomma, ancora sul *topos* misogino diffuso ampiamente nel Trecento e il Cinquecento”⁵⁸⁸.

Come epilogo a questa sezione è necessario ritornare alla prospettiva bachtiniana e notare la convivenza di stilemi di generi discorsivi primari (proverbi) nella costituzione di altri secondari (sonetti), i quali si metabolizzano anche attraverso le movenze retoriche affini che hanno pure

⁵⁸⁶ Crimi 2005, p. 409. Ecco il componimento per esteso: “Suon di campane e picchiar di martello, / strida di topi e abaiar di cani, / morsi di pulce e chiamar di villani, / romor di chiavi e puzzo d’alberello / m’han tolto ogni dolcezza dal cervello / ch’aver gli uomini soglion che son sani. / Tutti e mie sentimenti paion vani, / perché dormir non so in questo castello. / Giacer sempre mi par con vetturali, / che spesso fanno della notte giorno; / e non ch’i’ sia fra le genti nostrali, / ma greci e buon’ tedeschi ho presso el forno, / tarli, zanzare e più altri animali, / che, chi cantando e chi sonando el corno, / vanno la notte atorno, / facendo al van pensiero una gran festa, / per dare alla mie vita più molesta” (Biffoli 1994, p. 27).

⁵⁸⁷ Crimi 2005, p. 410.

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

un valore culturale, qui ad esempio la rima, la quale contribuisce a costruire l'identità retorica e metrica del *topos* e, di conseguenza, anche quella del genere poetico⁵⁸⁹.

La considerazione bachtiniana per cui il genere è sostanzialmente culturale (e pluridiscorsivo) mentre lo stile è prevalentemente individuale mostra ancora la sua pertinenza, anche osservando questi rapporti alla luce di un confronto tra due autori. In questo caso però metodologicamente sarebbe necessario proporre innanzitutto un vaglio del genere di riferimento (e delle tematiche correlate) con l'obiettivo di evitare deduzioni rischiose che, per esempio, finiscano con ipotizzare (partendo da un solo componimento) un 'apprendistato' poetico burchiellesco di Góngora (che in più, sarebbe mediato da un sonetto di Berni). In tal senso, anche se la convergenza di grandi poeti può essere molto suggestiva, in consonanza con la prospettiva di Zaccarello e Crimi il mio obiettivo principale è quello di osservare che per i componimenti messi qui in analisi sono innanzitutto i generi a stabilire le tracce di una diffusione poetica più ampia, la quale non esclude un confronto autoriale ma neanche riduce le relazioni al solo rapporto diretto.

In questo senso, a mio avviso, il rapporto del *Cancionero antequerano* con il *corpus* burchiellesco rientra in una prassi di compilazione di raccolte profondamente creativa. Si deve ricordare che con la *vulgata* quattrocentesca dei SdB abbiamo assistito ad una prassi redazionale che (con diversi livelli di complessità) opera con un alto tasso di libertà, permettendosi soluzioni 'poetiche' in un'impresa fondamentalmente compilatoria; laddove le restrizioni a interventi 'creativi' non sono affatto rigide. Mi sembra interessante osservare che la panoramica che offre il *Cancionero antequerano* può anche essere cifra di una temperie molto simile a quella quattrocentesca, visto che l'intervento operato nella tradizione testuale coinvolge principalmente segmenti e fascicoli (tematici), ma si osservano anche interventi sul testo legati

⁵⁸⁹ Anche Stefanelli identifica due tipologie di chiusura nella tradizione testuale collegata a CLXXX: "Dice Bernardo a Cristo..." una è la prevalenza di una chiosa "augurando ad ogni *amico* dei due dialoganti di non sposarsi; [e] la seconda [tipologia] gioca sulla rima, cara alla tradizione, *doglia: voglia* per evocare il motivo misogino della volubilità della donna" (Stefanelli 2021, p. 20).

alla codificazione del genere poetico ‘alla burchia’ che sono ben identificabili (come l’*incipit* e la coda).

Il tal senso mi sembra opportuno notare che la prassi di compilazione delle raccolte descritta stabilisce un’affinità con la codificazione ‘alla burchia’ e opera in specifiche zone del sonetto, nelle quali si instaura anche un’affinità di genere. Se si considera il nucleo fondante della vulgata quattrocentesca dei SdB si osserverà però che, come ho già accennato, la tematica misogina in chiusura del sonetto non costituisce certamente un segno che definisce la codificazione del genere ‘alla burchia’. D’altro canto se si osserva l’esempio della coda del sonetto XXVI “E perché Salomone / si lasciò cavalcar già dalla moglie / e funghi nascon tutti senza foglie”⁵⁹⁰ è senz’altro interessante notare che una sottile tematica misogina si attiva in relazione alla rima in *-glie* e la ricorrenza di questo fenomeno forse ha agevolato in fase redazionale l’annessione in prossimità di altri sonetti con simili stilemi, ma sostanzialmente diversi sviluppi discorsivi⁵⁹¹: è questo un esempio dell’operazione che descriverei come ‘metabolizzazione’ del genere ‘alla burchia’ applicata però alla prassi di compilazione delle raccolte.

La similitudine dell’accumulo iniziale nei testi ‘alla burchia’ con altri ‘elenchi paradossali’ (per quanto ampia risulti la casistica) mi sembra anche rilevante soprattutto perché la congiunzione di un’enumerazione atipica (lasciata in *suspense*) con una chiusura che presenta uno spunto tematico (che ‘risolve’ il senso del componimento, anche solo parzialmente) può essere analoga a quella che si osserva spesso nell’ articolazione sintattica delle prime quartine nei sonetti ‘alla burchia’:

⁵⁹⁰ “vv. 15-16 Salomone cavalcato dalla moglie (come Socrate e Aristotele, esempi di saggi dominati da mogli dispotiche) ricorre di frequente nelle rappresentazioni medievali 17 cfr. le paradossali «fronde di funghi» di CXLVII, 1” (Zaccarello 2004, p. 36; 37 in nota).

⁵⁹¹ Ad esempio XVI, vv. 9-11: “Le sventurate merle avien gran doglie / dicendo «Che hanno in corpo questi bruchi / che sempre cacàn seta e mangian foglie?» e XXXIV 15-17: “O ‘l farsetto mi strigne, / o veramente Siena arà gran doglia: / ch’i’ tel so dir, ché ‘l corpo mi gorgoglia” (Ivi, pp. 23; 47).

esordio all'insegna di un accumulo di sintagmi (generalmente nella sequenza nome + aggettivo o complemento), verbo principale tipicamente in aperturadi v. 3, seguito da un nesso enfaticizzato (perlopiù dichiarativo, causale o consecutivo), che introduce una secondaria o un complemento chiudendo la quartina⁵⁹².

Quest' approccio può risultare utile a rintracciare anche 'infiltrazioni' testuali in altri *corpora*, probabilmente provenienti dal *corpus* burchiellesco, che evidenziano tracce caratteristiche della codificazione propriamente 'alla burchia', nonostante siano naturali gli 'aggiustamenti' che questa metabolizzazione implica riguardo al trapianto di un genere in un'altra tradizione poetica. In questo senso dedicheremo le prossime pagine all'analisi di alcuni sonetti di Francisco de Quevedo.

⁵⁹² Ivi, p. XIII.

4.4 Prassi compilatoria e prassi poetica

4.4.1 Il ‘bodegón’ di Quevedo

Ignacio Arellano nel suo studio sulla poesia satirico-burlesca di Quevedo nota che riguardo ai sonetti burleschi del poeta madrileno un tratto caratteristico è “la acumulación en complejas series a lo largo del texto”⁵⁹³. La tendenza all’accumulazione nei sonetti di Quevedo è stata identificata come ‘tecnica del ‘bodegón’ e troverebbe nella tematica culinaria uno dei temi principali su cui costruire delle ‘enumerazioni grottesche’. Queste, spesso, si risolvono in una tematica tradizionale di registro comico⁵⁹⁴, anche se a volte si presenta contemporaneamente un certo grado di frammentazione discorsiva, analogo a quello dei sonetti ‘alla burchia’, almeno per quanto riguarda lo ‘snodo’ fra fronte (accumulatoria) e sirma (con spunti narrativi).

531
(Soneto)

Tudescos moscos de los sorbos finos,
caspa de las azumbres más sabrosas,
que porque el fuego tiene mariposas
queréis que el mosto tenga marivinos;
aves luquetes, átomos mezquinos,
motas borrachas, pájaras vinosas,
pelusas de los vinos invidiosas,
abejas de la miel de los tocinos;
liendres de la vendimia, yo os admito
en mi gáznate, pues tenéis por sogá
al nieto de la vid, licor bendito.
Tomá en el trago hacia mi nuez la boga,
que, bebiéndoos a todos, me desquito
del vino que bebistes y os ahoga⁵⁹⁵.

Nell’esempio riportato, senza ulteriori complicazioni strutturali, nelle terzine si presenta un io lirico che si rivolge con insulti ai moscerini (‘moscos’) annegati nel vino che il poeta inghiotte (vv. 11-12): gli insetti vengono ‘ammessi’ nella gola (vv. 9-10) proprio perché uccisi

⁵⁹³ Arellano Ayuso 2003, p. 132.

⁵⁹⁴ “Junto con el vino, también la exaltación de los alimentos tiene una gran importancia en los poemas quevedianos dedicados a los placeres del vientre” (Cacho Casal 2003a, p. 54).

⁵⁹⁵ Arellano Ayuso 2003, pp. 416-417.

dall'ubriachezza, ma anche affinché l'io-lirico possa recuperare il 'licor bendito' da loro bevuto, si porta a termine così una scherzosa vendetta contro i moscerini per avergli rubato il vino (vv. 13-14)⁵⁹⁶. In contrasto, la logica dell'accumulazione nominale delle quartine viene lasciata in sospeso, finché si scopre nelle terzine che i 'tudescos moscos', prolificamente aggettivati, sono protagonisti dello spunto narrativo delle terzine. Oltre alla suggestiva funzione aggettivale di 'tudescos', molto vicina a quella adoperata anche nell'*incipit* di due componimenti nel *corpus* burchielllesco (SdB XLVII v. 1 "Lingue tedesche e occhi di giudei"; e XXXVI v.1 "Fрати tedeschi colle cappe corte")⁵⁹⁷, è una convergenza stilistica quella che tradisce una più profonda analogia con il genere 'alla burchia', ossia il carattere paradossale dei sintagmi nominali e delle loro connessioni. Cacho Casal afferma che il termine 'moscos' presente nell'*incipit* probabilmente è da intendersi come la forma accrescitiva, che, declinata al maschile, renderebbe iperboliche le dimensioni dei 'normali' *mosquitos* (moscerini) ormai grandi perché gonfi dal vino bevuto.⁵⁹⁸ Assieme al più 'trasparente' aggettivo "tudescos" (che si riferirebbe al fatto che "en el siglo XVII los alemanes tenían fama de ser unos grandes bebedores"⁵⁹⁹) la descrizione rafforzerebbe il carattere paradossale di "sorbos finos", laddove il percorso paradossale dei moscerini risulta alquanto dinamico, nel senso che con la brevità dei 'brevi sorsi' si torna indietro dall'iperbolica rappresentazione dei piccoli insetti. Per il "motivo literario de las moscas y mosquitos que se ahogan en una copa de vino" Cacho Casal ha individuato testi molto vicini al sonetto in questione, dove certamente la tematica è da ricollegarsi a un *topos* tradizionale molto vario ed esteso⁶⁰⁰, di cui troviamo tracce anche nel

⁵⁹⁶ "El tema principal del poema se concentra en los tercetos, mientras que los cuartetos se emplean para describir a los mosquitos. En los últimos versos el narrador cuenta como bebe una copa de vino donde hay mosquitos ahogados" (Cacho Casal 2003a, p. 206).

⁵⁹⁷ Zaccarello 2004, pp. 65; 78.

⁵⁹⁸ "para representar hiperbólicamente el tamaño de los insectos: los mosquitos, engordados por todo lo que han bebido, son como unas moscas grandes «moscos»" (Cacho Casal 2003a, p. 212).

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

⁶⁰⁰ "Quevedo está reelaborando un motivo bastante difundido en el Renacimiento y en el Barroco, que había sido tratado por varios autores. Por ejemplo, en el Amphitheatrum de Dornau hay una serie de epigramas de Henning Cunradin donde se describe a una mosca muerta en una copa de oro llena de vino, que pasa a ser su tumba" (Ivi, p. 212: qui p. 206).

corpus burchiellesco. Ad esempio, si osserva un'allusione a moscerini che bevono vino in CLX vv. 9-11: "Et una pera di cintonchio paza / s'andava de' moscion rammaricando / che bëon vin di sì cattiva raza"⁶⁰¹. D'altra parte, Ignacio Arellano rintraccia una *decima* di Quevedo con lo stesso motivo⁶⁰² del sonetto, in cui però è assente la cifra stilistica quevediana più originale, che Cacho Casal osserva nelle perifrasi e nei sintagmi bimembri delle quartine:

Pese a estas deudas con otros autores, el motivo literario de las moscas y mosquitos que se ahogan en una copa de vino ha sido renovado por Quevedo. Su aportación más original se aprecia sobre todo en los cuartetos, en los que describe a los insectos y da lugar a diversas agudezas. En ellos volvemos a encontrar las perífrasis y los sintagmas bimembres empleados en el soneto *Al mosquito de la trompetilla*: «Tudescos moscos», «caspa de las azumbres», «aves luquetes», «átomos mezquinos», «motas borrachas», «pájaras vinosas», «pelusas de los vinos», «abejas de la miel», «liendres de la vendimia»⁶⁰³.

La dinamica paradossale dell'*incipit* si realizza anche in una più tradizionale *diminiutio* (dei già di per sé minuti insetti) che diventano forfora ('caspa') attorno al 'capo', ossia alla parte superiore di un recipiente rotondo per misurare il vino ('azumbre'). Si continua, dunque, con un'immagine analoga alla precedente, in cui parallelamente all'allusione alle farfalle ('mariposas') attratte dalla luce ('fuego'), si invita a una rianalisi paretimologica di mari/posa, che viene attivata dal neologismo 'maravinos', dove 'posa' oltre che al verbo 'posarsi' allude a 'poso', ossia al sedimento prodotto da liquidi conservati in recipienti⁶⁰⁴. Se si prende in considerazione l'assenza di elementi specifici che spettano esclusivamente al fenomeno burchiellesco (ad esempio, la toponomastica fiorentina e la tradizione proverbiale) il procedere poetico che abbiamo descritto per questa quartina risulta affine alla descrizione delle risorse retoriche del genere 'alla burchia' che ha proposto Zaccarello:

⁶⁰¹ Zaccarello 2004, p. 225.

⁶⁰² "para el motivo de los mosquitos del vino. El núm. 817 es una versión en una décima, muy semejante: «Mota borracha, golosa, / de sorbos ave luquete, / mosco irlandés del sorbete, / y del vino mariposa. / De cuba rana vinosas, / liendre del tufo más fino, / y de la miel del tocino / abeja, zupia mosquito: / yo tebebo, y me desquito / lo que me bebes de vino»" (Arellano Ayuso 2003, p. 416).

⁶⁰³ Cacho Casal 2003a, p. 211.

⁶⁰⁴ "Maravinos es un neologismo basado en la descomposición de mari-posa, que se apoya también en la semejanza fónica del segundo miembro con *poso* (referido al vino) "El asiento, heces o superfluidad que dejan las cosas líquidas en la vasijas en donde están" (Ivi, p. 213).

non è affatto detto che il sonetto ‘alla burchia’, anche preso singolarmente, rispecchi una logica unitaria e presenti un congruente sviluppo sul piano logico o narrativo; pare invece che, in corrispondenza di una caratteristica scansione compositiva tendente a isolare diverse unità mediante la spinta concorrente di metro e sintassi, il testo si dipani per associazioni immanenti alla materia verbale, utilizzata quest’ultima in modo vistosamente diverso dal suo valore corrente e abituale⁶⁰⁵.

In questo senso non è soltanto la scansione compositiva che risulta simile per alcuni sonetti di Quevedo, ma si può osservare anche la tendenza a replicare in linea generale lo schema sintattico dei sonetti ‘alla burchia’ descritto da Zaccarello⁶⁰⁶, come lo si può osservare anche nella seguente quartina di esordio, la quale introduce un sonetto che si svolge ancora all’interno di una tematica legata a un ‘mosquito’:

532
AL MOSQUITO DE LA TROMPETILLA
(Soneto)
Ministril de las ronchas y picadas,
mosquito postillón, mosca barbero,
hecho me tienes el testuz harnero
y deshecha la cara a manotadas.
[...]⁶⁰⁷.

In quest’apertura l’insetto, anche responsabile di ponfi (‘ronchas’) e punture (‘picadas’), è descritto con la parola con cui genericamente si indicavano gli strumenti di fiato (‘ministril’) forse alludendo anche al loro ronzio⁶⁰⁸. Nel componimento l’accumulazione procede in forma dittologica, trasformando l’insetto in messaggero ‘guida’ della posta, ma anche qui si osserva un gioco linguistico relativo al termine ‘postillón’, in quanto (senza la desinenza accrescitiva -illón) si allude contemporaneamente a ‘postilla’ (crosticina delle ferite) e, sulla stessa semantica biologica risiede infine l’allusione colui che prescrive salassi (‘barbero’)⁶⁰⁹. Significativa

⁶⁰⁵ Zaccarello 2002a, p. 1.

⁶⁰⁶ “Esordio all’insegna di un accumulo di sintagmi (generalmente nella sequenza nome + aggettivo o complemento), verbo principale tipicamente in apertura al v.3, seguito da un nesso enfattizzato (perlopiù dichiarativo, causale o consecutivo), che introduce una secondaria o un complemento chiudendo la quartina, i cui confini metrici funzionano da contenitore pressoché ermetico per le strutture sintattiche” (Zaccarello 2004, p. XIII).

⁶⁰⁷ Arellano Ayuso 2003, p. 418.

⁶⁰⁸ “v. 1 ministril: «Se llaman los instrumentos músicos de boca [...] como chirimías [...] y otros semejantes [...] también el que toca los instrumentos llamados ministriles» (Aut.). Alude al zumbido del mosquito” (*ibidem*).

⁶⁰⁹ “v. 2 mosquito postillón: postillón es el mozo que «va a caballo delante de los que corren la posta para guiarlos y enseñarlos el camino» (Aut.). Para enseñar el camino el postillón iba tocando una corneta: «Entró un correo, con un postillón o guión delante tocando su corneta» (Cristóbal Calvete de Estella, cit. por Aut.) [...] Crosby apunta

diventa anche la provenienza fraseologica di ‘harnero’ che era uno strumento metallico, rotondo e forato che aveva una funzione simile al settaccio, da dove proviene la frase “hacer a un hombre harnero”, ossia ferire un uomo con punture di coltello⁶¹⁰. Il viso dell’io lirico rimane allora doppiamente ferito, nella fronte ‘testuz’ dall’insetto, ma anche da lui stesso sulle guance, a causa dei costanti infruttuosi schiaffi che non riescono a eliminare il *mosquito*. Nella seguente quartina si osserva anche quella che Zaccarello descrive come “variazione quantitativa della prima (con il medesimo effetto complessivo di un predominio delle serie accumulatorie, verbali o sostantivali) e ne condivide la circolarità sintattica”⁶¹¹:

Trompetilla que toca a bofetadas,
que vienes con rejón contra mi cuero,
Cupido pulga, chinche trompetero,
que vuelas comezones amoladas,
[...]⁶¹².

Lo snodo metrico che solitamente introduce spunti narrativi nelle terzine nel *corpus* burchiellesco, nel sonetto quevediano propone una continuità delle strofe accumulatorie con uno sviluppo in cui l’io lirico, rivolgendosi all’insetto, si lamenta per le molestie da lui provocate, aggiungendo che queste accadono di notte e di conseguenza disturbano il sonno:

¿por qué me avisas, si picarme quieres?
Que pues que das dolor a los que cantas
de casta y condición de potras eres.
Tú vuelas y tú picas y tú espantas,
y aprendes del cuidado y las mujeres
a malquistar el sueño con las mantas⁶¹³.

que es aumentativo de postilla, lo que corresponde a las imágenes de ronchas y picadas y a la del barbero como sangrador [...] mosca barbero: el barbero desempeñaba el oficio de sangrador, auxiliar del médico. Era también proverbial su afición a la música, sobre todo de guitarra” (*ibidem*).

⁶¹⁰ “v. 3 hecho me tienes el testuz harnero: harnero «las cribas con que limpian el trigo, la cebada y la paja»; hacer a un hombre un harnero: «darle muchas puñaladas, que también decimos hacerle una criba» (Cov.)” (*ibidem*).

⁶¹¹ Zaccarello 2004, p. XIII.

⁶¹² Arellano Ayuso 2003, p. 418.

⁶¹³ E qui un valore fraseologico ha anche il termine ‘potra’, che si osserva in altri passi dell’opera quevediana: “v. 10-11 potra: ‘hernia’. Para la frase cantarle la potra a uno, aludida en el texto ver 521: 8 y notas. En 776: 40 «músicos y potras cantan»; Vélez de Guevara, El amor en vizcaíno, acto III, vv. 2050-54, hace decir al gracioso Vilhán: «¡Válgame San Babilés, / el santo de los quebrados, / que por mi mal esta vez, / he cantado como potra / cuando Dios quiere llover!»” (*ibidem*).

Ed è così che questa sfumatura tematica verso la fine del sonetto (proprio nell'ultimo verso) permette un'analogia con il *topos* del malo albergo, che è anche proprio dei SdB. Tematicamente il testo quevediano risulta anche molto affine al sonetto CIV⁶¹⁴ del *corpus* burchiellesco. Il paragone non vuole suggerire che il *corpus* burchiellesco costituisca una programmatica ed unica 'fonte' per i sonetti quevediani, anzi quest'analisi vorrebbe evidenziare come l'influsso dialogico burchiellesco in Quevedo è complesso perché comprende l'influenza stilistica del Burchiello 'alla burchia' (considerando lo stile di Burchiello dalle coordinate bachtiniane, cioè come una concretizzazione individuale del genere) assieme ad elementi tratti dalla tradizione relativa ad altri generi poetici comici, dotati di diverse declinazioni e *topoi*. In questa direzione di influsso poetico pluridiscorsivo si collocano anche le conclusioni di Cacho Casal, riguardo la tipologia di sonetti che abbiamo analizzato:

En conclusión, las poesías dedicadas a mosquitos se inscriben en una larga tradición que parte de la literatura helenística y llega hasta el siglo XVII. Quevedo tuvo muy en cuenta estos precedentes y los imitó de forma original. El modelo griego pudo haber funcionado como un referente inicial y ser combinado con las obras neolatinas, españolas e italianas. Más concretamente, los poemas de Bronzino y Grazzini le proporcionaron varias imágenes burlescas, que enriqueció con su arte verbal. Junto con éstos, el soneto de Maía Materdona y la Moschaea de Folengo parecen haber sido sus modelos fundamentales⁶¹⁵.

Tuttavia, assieme al precedente tematico condiviso da alcuni esemplari dei sonetti di Quevedo e dalla *vulgata* dei SdB, a mio avviso è possibile osservare un influsso stilistico proveniente dai sonetti 'alla burchia', con i quali i sonetti quevediani presentano significative convergenze nello sviluppo e nell'utilizzo di elementi retorici.

⁶¹⁴ "Cimice e pulce con molti pidocchi / ebbi nel letto et al viso zanzale: / in buona fe', ch'i' mi condussi a tale che in tutta notte non chiusi mai occhi. / Pugnevan le lenzuola come brocchi: / i' chiamai l'oste, ma poco mi vale, / e dissi «Vieni qua, se te ne cale, / col lume in mano e fa' ch'apra du' occhi». / Un topo mi stava sotto l'orecchio, / forte rodea la paglia del saccone, / dal lato manco mi tossiva un vecchio, / e giù da piè piangeva un garzone, / qual animal m'appuza, qual morsecchio, / dal lato ritto russava un montone. / Onde per tal cagione / perdetti il sonno e tutto sbalordito / mi levai con gran se' quasi finito" (Zaccarello 2004, p. 148).

⁶¹⁵ Cacho Casal 2003a, p. 217.

4.1.2 Quevedo ‘pittore di grottesche’

A proposito dell'accostamento del termine ‘grottesco’ per la produzione quevediana Ignacio Arellano ritiene rilevante questo carattere per le poesie analizzate, ma anche per altre poesie del poeta madrilenno le quali “producen una inicial impresión risible repelida por elementos contrarios”⁶¹⁶. Lo studioso ricollega la sua accezione del termine grottesco alla stessa etimologia dalla quale Bachtin parte nella sua monografia (e che ho osservato in precedenza). Arellano propone una panoramica generale di quelle che egli ritiene modulazioni teoriche del termine, individuando dei punti di contatto con l'opera comica di Quevedo:

En las varias definiciones de lo grotesco se suelen aducir entre otros rasgos la tendencia a lo heterogéneo e incongruente, que se manifiesta en la fusión tensa de elementos incompatibles de los diversos reinos de la naturaleza, o de los planos cómico y terrible, que da una impresión de disarmonía y violación de las proporciones naturales y normas de la experiencia cotidiana, y que produce monstruos, naturalezas mixtas, mezclas extravagantes de cosas que provienen de planos distintos. Otras notas distintivas útiles pueden ser la presencia de lo caricaturesco y de un elemento material y corporal exagerado⁶¹⁷.

Tuttavia, bisogna osservare che la radicale e polimorfa tendenza alla frammentazione e al paradosso che contraddistingue la maggioranza dei sonetti ‘alla burchia’ non si rintraccia nei testi quevediani, nei quali una direzione unitaria di senso è sempre presente, seppur in modo sottile. Anche in esempi in cui gli accostamenti sembrano più lontani da una logica evidente che mantenga un percorso unitario per tutte le strofe, spesso è la chiusura del componimento a proporre soluzioni non diverse da quelle osservate per i sonetti del *Cancionero antequerano* (ad esempio la tematica misogina sviluppata in chiusura del componimento), come si osserverà nel seguente sonetto.

⁶¹⁶ Arellano Ayuso 2003, p. 37.

⁶¹⁷ Ivi, p. 38. Oltre a Bachtin 1967 lo studioso propone altri approcci critici al termine ‘grottesco’, principalmente quelli tematizzati, anche a propositivo di Quevedo, da James Iffland. Cfr. Ivi, pp. 37-38.

597
OTRO
(Soneto)

Un tenedor con medias y zapatos,
descalzos y desnudos dos pebetes,
por patas dos esquifes con juanetes,
por manos dos cazones y diez gatos;
en el mirar trecientos garabatos,
la color solimán fondo en hametes,
por ceja, dos bigotes con ribetes,
por ojos dos furísimos Pilatos;
por vientre un barbadísimo letrado,
pues a hacer penitencia las ladillas
se vinieron a él como a desierto;
culo aun de florentines desechado,
toda tabas y tetas y ternillas:
ésta es la Isdaura que a Lisardo ha muerto⁶¹⁸.

L'enumerazione paradossale della prima quartina allude innanzitutto all'estrema magrezza di due gambe ('v.1 'forchetta con calze e scarpe' e 'nude aste' al v. 2) e poi contrasta con una bizzarra descrizione di piedi (v. 3 'por patas' due barche) e mani (v. 4 'por manos' due pescecani) dalle dimensioni iperboliche. La polisemia di 'juanete' ('alluce valgo' e 'vela di barca') mantiene l'ambiguità 'nautica' della quartina. Il numerale iperbolico del v. 4 risulta anche prossimo a quello dei testi burchielleschi, mentre la continuazione dell'accumulo nominale nella seconda quartina risulta più oscura⁶¹⁹, ma sembra attivare nel v. 5 una satira del mondo arabo, alludendo a cosmetici 'solimán' e a nomi propri 'hametes'. Non meno frammentari sono i vv. 5 e 6 in cui però diventa più chiaro che la tematica è la descrizione delle difformità fisiche di una persona, in particolare delle sopracciglia (v.7) e degli occhi (v.8).

Ai vv. 10 e 11 la prima apparizione di un verbo coniugato apre un breve spunto narrativo, la cui funzione però è continuare con la caratterizzazione delle zone intime della persona che è

⁶¹⁸ Ivi, pp. 547-548.

⁶¹⁹ "Debajo de un sentido inicial que puede aludir al movimiento de las olas, hay que entender garabatos como 'ganzúa de ladrón', que remite de nuevo al campo significativo de *gato*. El 5 y 6 inciden de nuevo en el motivo de los afeites, con el añadido del juego de palabras y las connotaciones peyorativa virilizadoras en las cejas como bigotes. Más oscuro es el sentido del v. 8 «por ojos dos furísimos Pilatos». Ifland no llega a una solución satisfactoria. Sugiere para furísimo el sentido de 'cruel': la crueldad de Pilatos" (Ivi, pp. 263-264).

oggetto del ‘ritratto’⁶²⁰ e della quale, soltanto nell’ultimo verso, si viene a conoscenza del nome e della storia: ‘Isdaura’ ha ucciso il marito ‘Lisardo’ e in tal senso il sonetto presenta in chiusura ancora una tematica misogina.

Nonostante la similitudine di questo tipo di sonetti quevediani (scritti con la ‘técnica del bodegón’) con testi del *corpus* burchiellesco sia già stata messa in rilievo da Cacho Casal, il paragone con il genere ‘alla burchia’ non era stato approfondito, anche se in qualche modo si alludeva ad una più generale vicinanza dei sonetti di Quevedo con la ‘tradizione burlesca italiana’, accostando le prolifiche enumerazioni di Quevedo con altri componimenti del *corpus* burchiellesco, dove l’accumulo nominale non si codifica propriamente nello stile ‘alla burchia’:

El aspecto más cercano a la tradición burlesca italiana es la técnica de bodegón empleada por Quevedo. El soneto asemeja una larga lista de la compra donde los diversos alimentos, grasos y pesados, sirven para destacar las características de un hombre que quiere pasar por varonil [...]. Esta caracterización se consigue a través de la suma de varios productos comestibles en una enumeración grotesca. La sensación de bodegón es paralela a ciertos sonetos de Burchiello como «Va’ in mercato, Giorgin, tien qui un grosso»⁶²¹.

Riguardo al sonetto XCIII dei SdB (in cui Cacho Casal osserva il parallelismo con la ‘sensación de bodegón’ quevediana) Zaccarello nota che “l’accumulazione prende qui la forma di una ‘lista per la spesa’, variante del più diffuso schema della ricetta; il paradosso sta nella sproporzione tra le merci richieste e la pochezza della somma disponibile”⁶²²; la tipica frammentazione del genere ‘alla burchia’ e la sua tipica scansione non si rintracciano dunque nei sonetti burchielleschi presi in esame da Cacho Casal⁶²³.

⁶²⁰ “La imagen siguiente, del v. 9, «is nonplussing in its grotesqueness: we simply imagine a stomach adornad by a huge amount of pubic hair, or the entire face of a ‘letrado’ substituting the stomach»[la citazione è di James Iffland]: la doble sátira de la barba de los letrados y de la fealdad de Isdaura, lo grotesco y degradante de la imagen y la presencia de los parásitos en los versos siguientes elevan la potencia burlesca del concepto central” (Ivi, p. 264).

⁶²¹ Cacho Casal 2003a, p. 55.

⁶²² Zaccarello 2004, p. 134.

⁶²³ L’altro sonetto citato come esempio da Cacho Casal è il CXCVII *incipit* “Fattor, tien qui quarantatre pilossi” descritto da Zaccarello come “Lista della spesa, che nello schema generale appare strettamente affine a XCIII [*incipit* “Va’ in mercato, Giorgin, tien qui un grosso”]; attestato marginalmente, questo sonetto potrebbe esserne una diretta imitazione, che manca di cogliere nel modello [il XCIII] la grottesca sproporzione fra la misera somma offerta e la lunga lista di compere commissionate” (Ivi, p. 275).

Come si è finora osservato i sonetti ‘del bodegón’ di Quevedo presentano perlopiù un senso unitario, che è sostanzialmente contrario alla scansione frammentaria dei sonetti ‘alla burchia’. Tuttavia, come ho avuto modo di osservare, è ipotizzabile che esista un parallelismo con alcuni sonetti di Quevedo a livello sintattico e retorico, ma a volte anche strutturale, se si considera lo snodo metrico dalle quartine alle terzine (ad es. nel sonetto 532). Pare insomma di trovarsi di fronte a una vicinanza stilistica simile a quella che si può osservare nel famoso sonetto del Brunelleschi dall’*incipit* “Panni alla burchia e visi barbizechi”⁶²⁴, sul quale Zaccarello ha proposto una sottile ma rilevante differenziazione riguardo alla codificazione del genere ‘alla burchia’:

Se da un punto di vista sintattico l’esordio [del Brunelleschi] presenta caratteristiche che acquistano fissità formulare nello stile ‘alla burchia’ (l’accumulo di soggetti che rimangono in sospeso prima della comparsa ritardata del verbo accompagnato da complementi semanticamente incongrui), è vero però che il séguito offre una motivazione descrittiva a posteriori alle immagini iniziali di confusione e cecità. Lo svolgimento del testo rimane tutto sommato sul piano semantico e logico e non, come nei testi burchielleschi, diffratto e immanente alla ricca materia verbale dispiegata⁶²⁵.

La ‘tecnica del bodegón’ quevediana sembra mantenere in linea generale gli stessi limiti che il sonetto del Brunelleschi impone al genere ‘alla burchia’, tuttavia è da aggiungere qualche ulteriore e significativo parallelismo, se si considera che nel suo unico sonetto il Brunelleschi si “avvale [...] della nuova tecnica[...] per alludere polemicamente a un disordine irrazionale, introducendo un’invettiva contro la stolta frenesia degli ignoranti”⁶²⁶, potremmo osservare come questo motivo ha anche un’incidenza importante nel Siglo de Oro, specie nelle satire contro diversi personaggi nella produzione comica di Quevedo (tra le quali quelle contro i medici risultano le più emblematiche); ma anche testi con queste caratteristiche sono presenti nel *Cancionero antequerano* ad esempio il Sonetto 408 che abbiamo analizzato previamente,

⁶²⁴ Filippo Brunelleschi *apud* Zaccarello 2004, p. XV: “Panni alla burchia e visi barbizechi, /atti travolti e persone scommesse / paiono in tresca come gente besse / a guisa di Virtù si rendon ciechi. / Ahi arte svemorata che pur rechi / umana proprietà, ma chi ti elesse? / Né altro che ignoranza quivi resse, / cercando, per lo ver, con gli occhi biechi. / Natura pazza scaglia pazzi effetti, / perc’hanno a somigliar le lor cagione / onde convien che così largo getti. / Benché ignoranza non merti sermone, / se ‘ taciti pensier fussin più retti / darien conforto a chi col ver s’appone”.

⁶²⁵ Ivi, pp. XV-XVI.

⁶²⁶ Ivi, p. XV.

dove in un accumulo simile la satira si rivolge (nei vv. 9-14) a “estudiantes centro de las bubas / d[o]torazos pesados come el rollo / con más barbas que cola de molino, / médicos baladíes como uvas, / mozas que dan enzaladas por un pollo: esta es Osuna, y e lector un pollino”. Il componimento inoltre si chiude pure con un tradizionale rimando ad una città come rappresentazione di quella ‘stoltezza’⁶²⁷.

Come ricorda Arellano, questo tipo particolare di invettive hanno profonde radici tradizionali che si rifanno ai poeti greci e latini⁶²⁸, e però -come lo stesso studioso aggiunge- questo tipo specifico di satira non perde forza anche durante il Medioevo e il Rinascimento. In questo senso l’esperienza petrarchesca, testimoniata nello scambio epistolare con il medico Giovanni Dondi dell’Orologio, risulta molto significativa visto che la spregevole qualità morale della ‘cattiva’ prassi dei medici risulta ancor più grave a causa del loro distorto uso della retorica e la dialettica. Così dalla prospettiva di Petrarca - come riconosce Sebastiano Gentile - sembrava che i medici curassero con le parole ma uccidessero coi fatti⁶²⁹:

544
MÉDICO QUE PARA UN MAL QUE NO QUITA,
RECETA MUCHOS

(Soneto)

La losa en sortijón pronosticada
y por boca una sala de viuda,
la habla entre ventosas y entre ayuda,
con el «Denle a cenar poquito o nada».
La mula en el zaguán tumba enfrenada,
y por julio un «Arrópenle si suda»;
«no beba vino; menos agua cruda»;

⁶²⁷ Lara Garrido 1988, p. 218.

⁶²⁸ “El tema es antiquísimo. Los poetas de la Antología griega se burlan de mortífero efecto de cualquier contacto con un médico, y los satíricos latinos, especialmente Marcial, le son muy afectos. No pierde popularidad en la Edad Media y Renacimiento, cuando el médico va adquiriendo nueva importancia en la sociedad urbana; y en el barroco, «nadie como don Francisco de Quevedo para ensañarse con los médicos». De nuevo la sátira quevediana se extiende en un amplio espectro acerba diatriba contra la medicina y los médicos que se puede leer en *Virtud Militante* se inscribe en una reflexión filosófico religiosa sobre la enfermedad y la muerte, de matices estoicos: «para las enfermedades de la vida solamente es medicina preservativa la buena muerte» (Arellano Ayuso 2003, p. 84).

⁶²⁹ “Petrarca sosteneva che nessuno avrebbe potuto di fatto negare che a un Prisciano si potesse dar fiducia per la grammatica e a un Cicerone per la retorica. La stessa fiducia non si poteva invece accordare nel campo della medicina, il cui oggetto non è l’*ornatus* ma la *sanitas* e il cui dovere non è quello di pronunziare discorsi ma di curare [...]. Per uno strano caso o per una scelta colpevole sembrava infatti che i medici imparassero meglio tutto ciò che era estraneo alla loro professione. I medici curavano con le parole, uccidevano coi fatti” (Gentile 2006, p. 167).

la hembra, ni por sueños, ni pintada».
 Haz la cuenta conmigo, dotorcillo:
 para quitarme un mal, ¿me das mil males?
 ¿Estudias medicina o Peralvillo?
 ¿De esta cura me pides ocho reales?
 Yo quiero hembra y vino y tabardillo
 y gasten tu salud los hospitales⁶³⁰.

Applicando ancora la concezione bachtiniana dei generi discorsivi, possiamo osservare come la ricetta medico-culinaria, in quanto genere discorsivo primario, funziona come genere di contatto fra quello ‘alla burchia’ e la satira quevediana⁶³¹, innescando una metabolizzazione di elementi di un genere secondario (‘alla burchia’) in un altro genere secondario (il ‘bodegón’). In questo senso nelle quartine, mediante una sintassi modulare (che è quasi la stessa di un sonetto ‘alla burchia’), l’accumulazione di sintagmi nominali allude in modo non esplicito e senza l’uso di verbi a una visita medica: i vv. 1, 2 e 5 sembrano augurare la futura morte al malato, il v. 2 allude alle insufficienti cure attuate dal medico e infine i vv. 4, 6, 7 e 8 presentano tramite un discorso diretto delle cure paradossali (si indica ‘mangiar poco o niente’ al v. 4, ‘avvolgere il malato con coperte se suda in piena estate’ al v. 6 e ‘non bere vino nè acqua’ al v. 7); inoltre la rima ai vv. 6-7 *cruda/suda* si rintraccia anche nel Burchiello⁶³². Le terzine, infine, sviluppano la risposta del malato concretizzando la satira in modo più narrativo e convenzionale.

⁶³⁰ “[En el soneto] sus interrogaciones y prescripciones se desarrollan de acuerdo con estereotipos caricaturescos que revelan la ignorancia y charlatanería del doctor (544: 4-8). No sale de las purgas, sangrías, ventosas y dieta (544: 3-8) y en suma «para un mal que no quita, receta muchos» (544). El aspecto externo es una caricatura estilizada mediante la hiperbolización de los atributos reales del médico del XVII” (Arellano Ayuso 2003, pp. 446-447, qui p. 86).

⁶³¹ La quale inoltre risulta analoga al modo in cui la ‘satira del saccente’ nel *corpus* burchiellesco permette l’integrazione di elementi legati al vituperio e alla semantica ‘medica’: “Qui interessa tuttavia l’ingresso di questo motivo, ancora specializzato nella satira del falso sapiente (tipicamente un “maestro” medico o speciale, o un docente qualsivoglia, un ciarlatano o astrologo), nella tradizione poetica burlesca del Tre e Quattrocento, che lo assume nel suo campionario di invettive e vituperia” (Zaccarello 2000a, p.117).

⁶³² SdB LIII vv. 15-16 “Poi mi dirai dove l’aria è sì cruda/che per fatica pel ceffo si suda” (Zaccarello 2004, p. 74).

4.4.3 Tradizione, circolazione e prassi poetico-compileria

Risulta plausibile che spunti e influssi di componimenti del *corpus* burchiellesco provengano dalla lettura di testimoni del *corpus* da parte di Quevedo, che forse circolavano nel primo Cinquecento in Spagna:

Las antologías italianas circularon por Europa y debieron contribuir de manera decisiva al desarrollo de la poesía satírica y de la poesía burlesca en España. Autores como Diego Hurtado de Mendoza o Gutierre de Cetina, que habían residido varios años en Italia, fueron los primeros en componer versos inscritos dentro de estos dos cauces⁶³³.

Come abbiamo visto nell'esame del *Cancionero Antequerano* l'attività di compilazione godeva di speciale successo ancora nel XVII secolo in Spagna e in questa temperie una lettura più diretta e concreta dei SdB risulta plausibile. Cacho Casal suggerisce inoltre che all'origine del 'romance de la yegua' di Quevedo ci sia un sonetto di Antonio Allamanni attribuito al Burchiello nel *Comento alle rime del Burchiello* di Anton francesco Doni⁶³⁴: è dunque probabile che Quevedo abbia avuto accesso al *Comento del Doni alle rime del Burchiello*, analogamente a quanto avviene per il caso di Sommaia (il compilatore del manoscritto Magliabechiano VII 353). Un parallelismo osservato da Cacho Casal fra uno dei sonetti burleschi più famosi di Quevedo e il 'trittico dei nasi' del *corpus* burchiellesco permette anche di osservare il probabile influsso dei Sonetti del Burchiello sulla produzione quevediana da un punto di vista tematico:

Uno de sus poemas burlescos más famosos y estudiados parte, precisamente, de la descripción de un personaje caracterizado por una deformidad física. El soneto "A una nariz" del *Parnaso español* condensa en catorce versos la presentación hiperbólica de un hombre de gran nariz. Entre los varios precedentes de Quevedo que se han señalado, cabe destacar también la presencia del motivo de las narices grotescas en la literatura italiana. Burchiello escribió tres sonetos sobre el argumento: "Io vidi un naso fatto a bottoncini", "Un naso padovano è qui venuto" y "Se tutti e nasi avessi tanto cuore"⁶³⁵.

⁶³³ Cacho Casal 2003a, p. 20.

⁶³⁴ "Aunque la fuente directa de Quevedo debió ser el soneto de la mula de Antonio Alamanni, la mula blanca, che tu m'hai mandata", que insiste mucho en elementos incluidos en las burlas del poeta español [...] y aporta la misma imagen hiperbólica de la bestia picada por los cuervos [...]. El texto se atribuyó también a Burchiello y, de hecho, Doni lo publicó en su edición de las *Rime del Burchiello*" (Ivi, p. 290 e nota).

⁶³⁵ Ivi, pp. 131-132.

Come è noto, il ‘trittico’ dei nasi fa parte della zona più composita della *vulgata* quattrocentesca e, a mio avviso, testimonia il complesso fenomeno di trasmissione che ho messo in rilievo, ad esempio, nel componimento LXXXX dei SdB “Dice Bernardo a Cristo...”. Qui è la tematica del genere a garantire il flusso e la fortuna del discorso poetico, ma anche la sua continua diversificazione.

Il fatto che la tematica del ‘naso’ sia stata effettivamente sviluppata da Burchiello è accertabile se osserviamo l’allusione ai propri componimenti che si legge nel Sonetto CLV, vv. 5-8: “Vagliaci in ciò il mie sonetto ebreo / et anco quel de’ nasi castagnuoli / e que’ de’ saturnin con pancacioli / e non men quel di Pirramo et Orpheo”⁶³⁶. Risulta a mio parere chiaro che un marchio stilistico d’autore non svanisce nel sonetto, ma cede il ruolo preponderante al genere che permette le infiltrazioni di altri testi, per garantire il flusso e la fortuna di quello specifico sviluppo di sonetto ma anche di ‘un’opera’ del poeta sempre più estesa.

Queste medesime caratteristiche di trasmissione e infiltrazione non sono estranee anche all’opera di Quevedo: nonostante il suo famoso *Parnaso español*⁶³⁷ appartenga (almeno in parte) a un progetto editoriale d’autore, la raccolta viene pubblicata postuma e presenta una serie di interventi editoriali, anche macrostrutturali, non soltanto di Quevedo ma anche dell’erudito José Antonio González Salas e del nipote del poeta Pedro Aldrete:

La mayor parte de la poesía de Quevedo se publicó póstumamente en dos libros, *El Parnaso español* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670), dados a la estampa por el erudito José Antonio González de Salas y el sobrino del autor, Pedro Aldrete, respectivamente. En esos volúmenes los poemas se distribuyen en nueve Musas —las seis primeras en *P* y las tres últimas en *LTM*— establecidas en función de criterios temáticos (poesías heroicas, morales, fúnebres, amorosas, burlescas, etc.). [...] González de Salas declaró en los preliminares de *P* que don Francisco tenía la intención de organizar sus poesías en distintas clases «a quien las nueve Musas diesen sus nombres»⁶³⁸.

Non è questa la sede per affrontare la complessità del *corpus* quevediano, tuttavia è importante accennare brevemente alla problematica che contraddistingue il suo studio: infatti, per *Parnaso*

⁶³⁶ Zaccarello 2004, p. 218.

⁶³⁷ Tobar Quintanar 2013, p. 335.

⁶³⁸ *Ibidem*.

español e *Las tres musas* -commenta Ma. José Tobar- gli editori concordano nel mantenere la macrostruttura presente nella tradizione. Ma per quanto riguarda gli aspetti interni sono da considerarsi problematici anche l'ordine e la tematica delle 'muse' (e la selezione e collocazione delle poesie al loro interno), la ripetizione di componimenti e l'attribuzione nelle rubriche: in tal senso si è di fronte a un *corpus* con un alto tasso di intervento redazionale poetico-creativo ma anche compilativo⁶³⁹. Nel suo studio Tobar propone tuttavia di:

reforzar la autoridad textual de *P* y *LTM*, no porque respondan a la última voluntad de don Francisco —cuestión extremadamente insegura, en la que concurren variados argumentos y contraargumentos—, sino porque su modificación conllevaría, entre otras graves consecuencias, cambiar la propia poesía de Quevedo, entendida esta como la construcción editorial y crítica con que fue leída por sus coetáneos y por los demás lectores hasta el siglo XX⁶⁴⁰.

Consapevole che all'opera di Quevedo corrisponde soltanto parzialmente la problematica metodologica affrontata da Zaccarello⁶⁴¹ riguardo alla particolare fisionomia della tradizione *vulgata* di fronte a quella d'autore, ritengo che un simile approccio metodologico possa risultare comunque utile:

All'interno del dibattito metodologico, per es., uno spazio specifico dovrebbe spettare alla volontà d'autore 'postuma', risalente cioè a indicazioni espresse in vita ma affidate ad esecutori testamentari; questi – nella loro maggiore o minore fedeltà alle disposizioni dell'estinto – concorrono spesso in larga misura alla sistemazione redazionale e testuale di un'edizione che, proprio in quanto riveduta e definitiva, rivendica nel frontespizio e/o nei corredi paratestuali la sua maggiore autorità⁶⁴².

Cacho Casal sostiene che l'opera di Quevedo assimila e sintetizza le tendenze poetiche del suo tempo, di cui il *Parnaso español* rappresenta un testimone fondamentale per comprendere la concezione letteraria e le preferenze estetiche (e io aggiungerei anche le dinamiche editoriali del tempo, che non erano affatto estranee al poeta madrileno). Tuttavia l'organizzazione

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Ivi, p. 336.

⁶⁴¹ In quanto si tratta di un *corpus* al quale è “mancata una fase decisiva di sistemazione e controllo d'autore e la cui tradizione present[a] di conseguenza vaste oscillazioni sul piano testuale e strutturale (canone, ordinamento, paratesti)” (Zaccarello 2006, p. 12).

⁶⁴² Ivi, p. 13.

coerente e strutturata che lo studioso osserva nel *Parnaso*⁶⁴³ rappresenta un punto polemico: Amelia De Paz commenta in questo senso una nota del ‘romance’ “A los moros por dinero” in cui González Salas, editore e amico di Quevedo, dichiara di aver emendato alcune *coplas* mancanti nel manoscritto e poi averne aggiunte alcune per ‘divertimento dello spirito’. A tal proposito la studiosa commenta:

Hoy puede parecer herejía a nuestra idea reverencial de la creación literaria, pero responde a la vigencia de una concepción artesanal, colectivista, del arte, donde, a pesar del culto al individuo obligado desde el Renacimiento, sigue importando más el producto que el artífice. [...] esos poemas rescatados de borradores y enmendados por el editor *para divertir el ánimo*, y a los que llamamos auténticos, constituyen, como es sabido, nuestra base para determinar el peculio poético de Quevedo. Ellos, y los contenidos en *Las tres musas últimas castellanas*, editadas por Pedro Aldrete en 1670, cuyo rigor no será mayor. El número de poemas publicados por Quevedo en vida no llega a un diez por ciento del total conservado —de ellos, solo un escaso porcentaje lleva su nombre— y excluye los más largos, con una sola excepción, y los representativos de varias tendencias, como ha demostrado Antonio Carreira en un trabajo memorable que deshace el espejismo de la enorme fama poética de Quevedo en su tiempo. Para el resto de los más de ochocientos, la dudosa solidez de la *princeps*, nuestra ignorancia ya sin remedio de su grado de fiabilidad nos abocan apenas sin salvaguarda al maremagno aún más insondable de una tradición manuscrita carente de *codex optimus*, donde conceder credenciales de autenticidad a un poema constituye a menudo empresa tan arriesgada como su fijación textual⁶⁴⁴.

Questa concezione ‘artigianale e collettiva’ dell’arte, in cui prevale il ‘prodotto’ rispetto all’artefice (analogamente a quanto messo in rilievo per il *corpus* burchiellesco), come ha osservato De Paz non esclude il ‘culto’ del poeta, anzi nelle coordinate culturali del *Siglo de Oro* ed anche del Quattrocento fiorentino⁶⁴⁵ poteva rappresentare la cifra di una celebrazione del poeta stesso. Sulla base della vicinanza delle pratiche redazionali e compilatorie valide per entrambi *corpora*, mi sembra plausibile che la presenza di rifacimenti o trapianti di testi sostanzialmente tradizionali, come il ‘trittico’ dei nasi, possano corrispondere ad una prassi

⁶⁴³ “La obra de Quevedo asimila y sintetiza las tendencias poéticas más importantes de su tiempo. Su *Parnaso español* (1648), publicada póstumamente, supone un documento fundamental para comprender su concepción literaria y sus preferencias estéticas. Este poemario recoge y organiza las composiciones de Quevedo de manera coherente y estructurada. Pese a las afirmaciones de su editor González de Salas que se atribuye un papel muy importante en la conformación del *Parnaso*, parece que detrás de su organización se encuentra la mano del poeta español [...]” (Cacho Casal 2003a, p. 21).

⁶⁴⁴ De Paz 1999, p. 30.

⁶⁴⁵ Riguardo al Codice *Ginori Venturi* “opera di un indefesso rimaneggiatore e interpolatore come Filippo Scarlatti, capace di applicare un rinterzo anche all’aulicissimo *RVF LXI Benedetto sie ‘I giorno, il mese e l’anno* (c. 161r)” (Zaccarello 2000, *I problemi dell’edizione*, p. XVIII), Emilio Pasquini ha messo in rilievo che lo zibaldone “rivelava la dinamica di una piccola ‘bottega’ dove, coi materiali più diversi, si fabbricavano prodotti di gusto artigianale: le istanze dell’alta letteratura vi si mescevano coi sapori di una realtà grevemente quotidiana, quella, insomma, del Burchiello, ma con un’enfasi cicalante ignota al poetare robusto e alla fantasia espressionistica di quel superbo dilettante” (Pasquini 1991, p. 9).

poetica a servizio di una prassi di compilazione delle raccolte, specie per la sezione della ‘Sexta Musa’, che contiene le poesie di Quevedo analizzate in questa sede e che rappresenta quasi la metà del *Parnaso Español*⁶⁴⁶. Il percorso analitico che ho proposto mira a offrire una nuova prospettiva, utile ad approfondire il rapporto della poesia giocosa e burlesca italiana con l’opera quevediana e ad osservarne il complesso processo di ‘imitazione “que se basa fundamentalmente en la tradición latina (Marcial, Horacio), greca (*Antología Palatina*), española (poesía cancioneril, Hurtado de Mendoza, Góngora) e italiana (Berni, Burchiello, Ariosto)”⁶⁴⁷. Lo scopo di questa operazione è quello di contribuire non solo al confronto ‘autorale’ in senso stretto, ma anche ad un’analisi complessiva dei *corpora*, per vagliare il ruolo della “literatura burlesca italiana [que] resultó muy importante en la redacción de los poemas de *Talía*. Berni, Burchiello y los demás autores jocosos italianos transmitieron temas, motivos y recursos expresivos a la poesía festiva de Quevedo⁶⁴⁸.

Come si è potuto verificare nei testi analizzati in questa sezione non è possibile distinguere completamente fra la metabolizzazione di genere e quella stilistica (ossia, dalla prospettiva bachtiniana, la cifra di un soggetto specifico). Tuttavia, ritengo utile indirizzare gli sforzi a identificare la riscrittura (le appropriazioni e le riformulazioni dei testi poetici) all’interno di due tendenze non assolute di ‘prassi poetica’ e ‘prassi compilatoria’, osservando quello che corrisponde più a un atto redazionale ‘creativo’ e quello che invece mira alla diffusione. Per questo compito la concezione bachtiniana dei generi discorsivi e della dimensione dialogica del testo che ho analizzato ha fornito i principi di base per osservare analiticamente queste complesse dinamiche, in particolare riguardo ai rapporti che i singoli componenti stabiliscono all’interno di una macro-struttura, ma anche internamente, nei loro incroci stilistici, tematici, metrici, ecc.

⁶⁴⁶ “La sexta, en fin, es la que contiene los poemas burlescos. La predilección de Quevedo por este género es obvia: la sexta Musa es la mas voluminosa de todas y constituye casi la mitad del *Parnaso*” (Cacho Casal 2003a, pp. 21-22).

⁶⁴⁷ Ivi, p. 27.

⁶⁴⁸ Ivi, p. 26.

5. Ricapitolazione e considerazioni finali

La proposta di osservare il *corpus* dei Sonetti del Burchiello alla luce della dialogicità nella concezione bachtiniana è partita da una premessa di base: evitare accuratamente allusioni generalizzanti senza un riscontro testuale. Allo stesso tempo il mio obiettivo è stato quello di non ridurre la convergenza dei due i discorsi, burchiellesco e bachtiniano, alla mera coincidenza dei nomi di Bachtin e Burchiello nei contributi analizzati. Si doveva perciò partire da un'esauriente esposizione introduttiva che contestualizzasse il panorama generale relativo alle molteplici problematiche interpretative attorno ai Sonetti del Burchiello e alla fisionomia del *corpus* (1.2 e 1.3). Di quest'ultimo la prima edizione critica (Zaccarello 2000) presentava una concezione metodologica incentrata nella sistemazione "di un'identità testuale che non può fare astrazione dalle forme storiche in cui si è attutata, le *vulgate* quattrocentesche a stampa"⁶⁴⁹. Zaccarello in tal senso antepone alla più tradizionale 'autorevolezza' del testo d'autore l'analisi di un *textus receptus* in cui, per dirla con Bachtin, "la coscienza di chi riceve, non può essere eliminata o neutralizzata in nessun modo"⁶⁵⁰.

L'impostazione ermeneutica e critica che la mia ricerca stabiliva analizzando i Sonetti del Burchiello doveva necessariamente osservare in modo concreto l'utilità del 'pensiero' bachtiniano e della sua concezione 'dialogica' quale metodo per la comprensione di alcune caratteristiche del *corpus* burchiellesco. Era quindi necessario innanzitutto affrontare l'analisi testuale, per distinguere il dialogo convenzionale dalla dimensione dialogica bachtiniana: tenendo presente la polisemia del concetto di dialogicità che è difficilmente riducibile a una sola 'applicazione'. La chiarezza schematica che offrivano le tenzoni burchiellesche permetteva di contestualizzare facilmente un fenomeno estetico-poetico all'interno di un'organica e più

⁶⁴⁹ Zaccarello 2000, *I problemi dell'edizione*, p. XXVII.

⁶⁵⁰ Bachtin 1977 (1976), p. 202.

ampia prospettiva della comunicazione culturale, che Bachtin e gli studi bachtiniani elaborarono attraverso la diversità dei loro contributi (1.1).

Il rapporto fra le poesie del Burchiello e i contributi che affrontano la concezione dialogica bachtiniana è un campo di studio complesso, innanzitutto a causa della polifonia dei contributi, che testimoniano una pluralità di coscienze e di riflessioni – non di rado contrastanti fra di loro –. In questo quadro la presenza di un punto di contatto, più o meno diretto, fra l’opera burchiellesca e le riflessioni bachtiniane, mi ha spinto ad approfondire il contesto sia critico che relativo alla tradizione. Per illustrare questa operazione è possibile riprendere un esempio a mio avviso molto significativo della problematica con la quale mi sono spesso confrontato: Emilio Pasquini nel suo contributo, già preso in considerazione, *Le botteghe della poesia*, avviandosi alle conclusioni del primo capitolo dedicato alla poesia del Burchiello, si è espresso nei seguenti termini:

Da qualunque parte lo si guardi, Burchiello si configura davvero come il protagonista e quasi occulto motore del primo Quattrocento; e la sua programmatica “prosa”, quel rifiuto di ogni poetica preordinata esplicito in ogni sua pagina, proprio in omaggio a un ideale di sperimentalismo assoluto, rappresenta forse la più salutare lezione del “secolo”⁶⁵¹.

Risulta inevitabile in relazione a questa riflessione pensare al fatto che la ‘programmatica prosa’, oltre che riferirsi alla negazione di una ‘poetica’ nel senso di una convenzionale precettistica di genere⁶⁵², permetta di individuare un discorso poetico ‘polifonico’, proprio nel modo in cui Bachtin definisce la ‘prosa’, ossia come una descrizione ‘architettónica’ del modo in cui un discorso letterario viene concepito⁶⁵³. Risulta inoltre inevitabile osservare un sottofondo bachtiniano nelle riflessioni di Pasquini, soprattutto se si considera che nell’introduzione del suo libro lo studioso italiano allude proprio al pensiero appartenente al

⁶⁵¹ Pasquini 1991, p. 72.

⁶⁵² “Al Fior di borrona come manifesto di poetica, con la richiesta di un comporre «più grasso d’ aggettivi» soavemente ritmato in «versi corsivi», io non credo affatto, d’accordo anche in questo col De Robertis (*L’esperienza poetica* ..., p. 425)” (Ivi, p. 86 [nota a ‘prosa’ a p.72]).

⁶⁵³ “L’opposizione, però - ammesso che di opposizione si possa parlare in una concezione onnicomprensiva come quella di Bachtin - non è tra poesia e prosa, bensì tra i generi fondati sulla norma, e un genere anomalo come il romanzo, ancora in evoluzione, che esula dai confini dei canoni letterari stabiliti e si conquista un proprio territorio” (Platone 2001, p. XXII).

periodo più maturo del pensiero di Bachtin, ossia il cronotopo ‘idillico’, un concetto di cui ho proposto la pertinenza anche per i Sonetti del Burchiello (in Cap. 3.1.1 e 3.1.2).

Tornando alla riflessione di Pasquini, non causa perplessità il fatto che poco dopo l’allusione alla ‘prosa burchiellesca’ lo studioso italiano si soffermi su un contributo di Arnaldo di Benedetto, il saggio *Un’ipotesi di lavoro: la poesia come variazione* del 1976⁶⁵⁴, che mostra certe risonanze bachtiniane. Ecco il paragrafo che cita Pasquini:

Nella concezione della poesia (almeno, *grosso modo*, fino al XVIII secolo) sempre hanno parte molteplici (diciamo pure “astratti”) fattori formali (oltreché tematici) preesistenti nel cui ambito si esercita la libertà dell’artista ma, com’è naturale, prevedibile nelle concrete soluzioni. Ma è libertà relativa: ogni poesia è sempre, per così dire, polifonica: e la voce dello scrittore sormonta le altre, ma non è voce solista; in ogni testo affluiscono echi d’altri testi (di altri o dello stesso autore)⁶⁵⁵.

In questo breve scambio dialogico, in cui la mancanza di un’esplicita citazione di Bachtin non causa né sorpresa né polemica, è percepibile il forte influsso teorico che nel linguaggio dell’analisi letteraria le riflessioni del sovietico avevano esercitato, anche in ambito italiano⁶⁵⁶, in particolare a partire dall’ultimo quarto del ventesimo secolo. Questa caratteristica è a mio avviso evidente anche nel testo di De Benedetto che poco oltre fa allusione al concetto di polifonia (uno dei termini ormai quasi diventati antonomasia del discorso di Bachtin) e propone un’interpretazione del genere letterario di impronta decisamente bachtiniana. Il ‘genere’, come ho spesso notato, è la sede nella quale Bachtin osserva il flusso dei discorsi letterari e il ‘motore’

⁶⁵⁴ Pasquini aggiunge però un’importante precisazione cronologica: “Il discorso [del Di Benedetto], e vero, potrebbe facilmente estendersi (ma insieme limitarsi) agli echi di Dante (o del Fiore) in Dante stesso, o di Dante in Petrarca (come ci insegna Contini, in *ambages pulcerrime*); o in forme ancor più capillare all’infinita progenie dei petrarchisti, non solo italiani. L’altra cosa è affermare, sia pure approssimativamente, come fino alla rivoluzione romantica – e cioè alla più spregiudicata mescolanza di stili e all’irrinunciabile rifiuto di qualsiasi canone – la ‘libertà dell’artista’ consista unicamente in ‘libertà di variazioni’. Così astoricamente espressa e generalizzata, oltre che fomentare inesauribili ricerche di ‘fonti’, la tesi incorrerebbe in riserve e contraddizioni di ogni genere” (Pasquini 1991, p. 73).

⁶⁵⁵ Di Benedetto 1976, pp. 126-127.

⁶⁵⁶ Si osservi che “accanto a questa tendenza [della ricezione della teoria letteraria russa in Italia] dagli anni Sessanta si registrano tre elementi di novità: 1) un marcato attivismo sul fronte della traduzione di testi riguardanti la riflessione ‘formalista’ in campo cinematografico; 2) la proposta completamente innovativa e fuori dalle tendenze sinora delineate di un’antologia di testi sulla disputa tra ‘marxisti’ e ‘formalisti’ fra il 1923 e il 1929 (con l’apice raggiunto nel 1927); 3) l’avvio della fortuna di Michail Bachtin, poi consolidatasi nel corso dei due decenni successivi” (Larocca 2016, p. 629), e per quanto riguardano gli ultimi decenni del ventesimo secolo “Protagonista indiscusso degli anni Ottanta e Novanta – in Italia così come oltre i confini nazionali – si rivelò proprio l’autore del Dostoevskij che si faceva spazio accanto ad alcune traduzioni della scuola di Tartu-Mosca” (Ivi, p. 631).

della memoria culturale. Da queste premesse ho analizzato questo flusso di discorsi partendo da una individuazione del genere di riferimento sulla base della specificità del sonetto caudato (in 4.1.1 e 4.1.3):

Si pensi alla funzione esercitata, a tacer d'altro, dai 'generi' o dalle forme metriche le quali, lungi dall'essere inerti schemi, o meri strumenti (quasi scelti dallo scrittore solo al momento di stendere sulla carta e comunicare le sue invenzioni), costituiscono in realtà attive tradizioni letterarie a cui sono connessi una certa distribuzione della materia – un certo modo di concepirla –, e, talora, certe costanti tematiche⁶⁵⁷.

Riguardo all'accenno di De Benedetto a un testo in cui 'affluiscono echi d'altri testi' non mi sembra affatto casuale che il saggio condivida l'anno di pubblicazione in italiano con il famoso saggio in cui J. Kristeva ha 'coniato' il concetto di intertestualità (all'interno di un'analisi del 'Rabelais' bachtiniano): a mio avviso, si fa evidente la grande portata che gli studi bachtiniani assumevano nel panorama della teoria letteraria della seconda metà del Novecento:

Nel 1976 facevano il loro ufficiale ingresso nel pantheon delle traduzioni il volume di Valentin Vološinov, *Marxismo e filosofia del linguaggio* (1976) e l'antologia di György Lukács e Michail Bachtin, *Problemi di teoria del romanzo* (1976), a seguito dei quali uscirono nel 1977 *Freudismo* sempre di Vološinov e la raccolta *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo* che ospitava saggi di Vjačeslav Vs. Ivanov ("Significato delle idee di Michail Bachtin su segno, l'atto di parola e il dialogo per la semiotica contemporanea"), Julija Kristeva ("La parola, il dialogo e il romanzo"), Ladislav Matejka ("Primi prolegomeni russi alla semiotica"), Irwing Titunik ("Metodo formale e metodo sociologico (Bachtin, Medvedev, Vološinov) nella teoria e nello studio della letteratura") e lo stesso Bachtin ("Il problema del testo"), indirizzando la critica letteraria italiana verso nuove frontiere teoriche⁶⁵⁸.

Analogamente all'esempio che ho appena descritto, in altri studi letterari il rapporto di Burchiello con Bachtin è venuto alla luce, soprattutto a partire dall'ultimo quarto del Novecento, a volte, con allusioni dirette (Avellini 1973, Lanza 1989, Segre 2000, Ditoma 2001), seppure brevemente e in modo non sistematico, altre in modo polemico (Giunta 2002,

⁶⁵⁷ Di Benedetto 1976, p. 127.

⁶⁵⁸ "Non è possibile in questa sede limitarsi alla semplice citazione delle traduzioni, riedizioni e copiosissime ricerche dedicate all'autore (ivi comprese la questione ecdotica e il problema della paternità dei testi), giacché la ricezione di Bachtin in Italia apre un capitolo molto complesso della teoria della letteratura nazionale su cui occorre ancora riflettere, sebbene abbiano già dato un contributo i saggi di Stefano Calabrese (2003) e Stefania Sini (2013)" (Larocca 2016, pp. 30-31, qui p. 30).

Crimi 2005). Affrontare in modo approfondito la relazione mi si presentava, dunque, come un compito complesso ma altrettanto interessante.

Il Cap. 2 offre una panoramica delle diverse prospettive dalle quali il rapporto spesso viene presentato in modo sommario, come se si trattasse di un'allusione intuitiva (oppure approssimativa), necessaria solo a inquadrare genericamente le manifestazioni letterarie del comico, specie nel contesto europeo della prima età moderna. In questo quadro il testo che funziona come mediatore fondamentale tra il discorso bachtiniano e quello burchiellesco (risultando il principale punto di connessione) è la famosa ma anche problematica monografia del sovietico sull'opera di Rabelais. Per il corretto vaglio delle riflessioni attorno al 'Rabelais' di Bachtin era importante fare una giusta contestualizzazione del contesto di redazione della monografia (2.1.1 e 2.1.2), ma soprattutto l'obbiettivo era quello di analizzare le riflessioni del 'Rabelais' all'interno della concezione 'dialogica' bachtiniana, nelle sue molteplici zone di contatto con la tradizione comica italiana (2.1), così da approfondire la relazione della monografia con il complesso dei contributi teorici di Bachtin. Affrontando questo compito, che in sé già rappresentava una sfida, (2.2) mi son proposto anche di contribuire alla demistificazione dell'ingiustificato mito relativo all'anti-lirismo bachtiniano. A partire da queste riflessioni l'approccio metodologico che ho scelto consiste nel considerare l' 'archittonica' bachtiniana uno strumento di osservazione dell' 'atto' estetico, applicandolo al caso burchiellesco, in modo da osservare sotto questa luce non solo il fenomeno della tenzone all'interno del *corpus* (2.2.1), ma anche i componimenti 'alla burchia' (2.2.2). La premessa principale è stata quella di osservare da vicino che il carattere dialogico del discorso burchiellesco non si esaurisce nell'uso di un genere poetico 'dialogato', ma mostra la sua ricchezza discorsiva proprio nella strutturazione di quell' 'archittonica' artistica, dalla quale Bachtin insisteva ad osservare l'atto di scrittura come il momento *par excellence* dell' 'enunciazione' poetica (2.2.3).

Un'introduzione teorica di questo tipo era indispensabile per riprendere criticamente i concetti più tradizionalmente messi in rapporto con il fenomeno dei SdB (2.3), ossia il 'grottesco' (2.3.2), il 'realismo' (2.3.1), e il 'carnevalesco'. Di questi concetti, sulla base di un confronto testuale con i sonetti del *corpus*, ho proposto un ripensamento e una concezione unitaria, insistendo sulla necessità di ripensare queste riflessioni per approcciare un'opera poetica appartenente all'orizzonte culturale del Quattrocento fiorentino (2.3.3). L'analisi di questi concetti e di questi termini è stata utile anche a riconsiderare altri fenomeni poetici e letterari, le cui etichette di 'carnevalesco' o 'grottesco' possono avere un valore a volte generico.

Oltre a problematizzare la pertinenza dell'utilizzo di queste categorie per riferirsi ai SdB, la proposta ermeneutica del mio lavoro osservava una rete più complessa di convergenze di ordine metodologico fra i SdB e altri testi bachtiniani di grande importanza, laddove, assieme al campione 'rabelaisiano', si deve aggiungere la suggestiva convergenza della proposta di testualità bachtiniana (a partire dal saggio *Il problema del testo*) con la considerazione metodologica di Zaccarello riguardo alla concezione dei SdB come una tradizione *vulgata* (1.1). È partire dalla contestualizzazione delle caratteristiche della testualità bachtiniana che ho considerato le diverse presenze e coscienze 'concretizzate' attorno al testo burchiellesco e i diversi atteggiamenti che lo modificano e determinano. A partire da queste basi è stato possibile affrontare la questione dell' 'Autore' e la dialogicità (Cap. 3), estendendo la problematizzazione attorno all' 'architettura' bachtiniana. Ho poi proseguito l'analisi testuale con il confronto tra alcune testimonianze d'archivio e dei sonetti del *corpus* riguardanti un'importante vicenda biografica del Burchiello: la prigionia (Cap 3.1.1); tentando di individuare l'atteggiamento estetico-poetico di Burchiello di fronte alla sua vicenda biografica, ho compreso che il 'cronotopo' bachtiniano poteva rappresentare un utile strumento per osservare criticamente il 'mito' della 'bottega' della poesia (3.1.2). Questa analisi ha rappresentato la premessa alla problematizzazione della 'crisi' dell'Autore nel Quattrocento (3.2) e all'osservazione dei suoi effetti sul caso burchiellesco, sia dalla prospettiva della tradizione testuale, specie nelle

miscellanee quattrocentesche (3.2.1), sia in relazione alla ‘svolta’ del secolo che confermava un cambiamento di paradigma davanti alla figura dell’*auctoritas* (3.2.2). In tal senso ho tematizzato lo stile individuale del Burchiello e da entrambe le prospettive ho proposto un modo di osservare le ‘strategie’ di soluzione alla ‘crisi’ quattrocentesca, attraverso le quali Burchiello e il suo *corpus* sono giunte al XVI secolo.

La terza fase del mio studio si è concentrata sull’integrazione delle dinamiche dialogiche burchiellesche esaminate nei capitoli precedenti, con l’esame dei modi di costituzione dei generi ‘discorsivi’ (quelli ‘primari’ e quelli ‘secondari’ e complessi) e specificamente i letterari. In tal senso ho preso spunto dalla lunga riflessione di Bachtin, che ha visto in *The speech genres* una più sistematica prospettiva. Di qui, associando le considerazioni bachtiniane all’analisi del caso burchiellesco, sono ritornato sulle ricerche storiografiche (4.1) e ho osservato l’influsso di generi discorsivi ‘primari’, riconducibili a tipologie testuali ‘standard’ (come la ‘richiesta giuridica’ ma anche la ricetta ‘medico-culinaria’), osservando la complessa metabolizzazione discorsiva esercitata nei Sonetti, tanto quelli di registro comico-realistico quanto quelli del genere ‘alla burchia’. Su queste basi l’osservazione del modo in cui un genere decisamente poetico si costituisce da altri generi discorsivi, ha messo in rilievo la necessità di collocare come genere di riferimento dell’esperienza burchiellesca il ‘sonetto caudato’ (4.1.1). Per questa importante considerazione ho preso in esame alcuni fattori della sua codificazione, oltre che elementi prettamente metrico-strutturali, tematici e stilistici (4.1.2), e come complemento necessario a questa proposta ho fatto una ricapitolazione storica della codificazione e della fortuna del sonetto ‘caudato’ all’interno della discussione sui generi nel contesto del Quattrocento fiorentino (4.1.3).

La sezione 4.2 parte da un’analisi retrospettiva dell’influsso di generi francofoni del Due-Trecento sulla codificazione del genere ‘alla burchia’. Di queste due tradizioni si analizzano non solo le zone concrete di influsso nei SdB, ma si propone anche qualche precisazione terminologica, con la quale si torna alla riflessione bachtiniana: nel ‘Rabelais’, infatti, si

analizzano alcuni dispositivi retorici relativi al ‘non sense’ (4.2.1). L’obbiettivo di questa analisi, oltre ad osservare lo sviluppo della ‘metabolizzazione’ del genere francofono nello stile ‘alla burchia’, era anche studiare la concretizzazione del genere propriamente ‘alla burchia’ nella produzione dell’Orcagna, a partire da un’analisi delle sue poesie all’interno dell’*corpus* dei SdB. Oltre che confrontare gli stili di Burchiello e dell’Orcagna, lo scopo era analizzare stilemi e *topoi* che facilitano il flusso discorsivo entro la tradizione del genere, anche considerando l’influsso delle *fatrasies*. Inoltre, sulla base della monografia di Crimi 2005, mi sono anche soffermato su alcune ipotesi riguardanti il flusso testuali delle *fatrasies* verso la Firenze quattrocentesca, contesto di produzione e diffusione dei SdB.

Intraprendendo lo studio di *topoi*, di sviluppi tematici e movenze stilistiche appartenenti alla *vulgata* quattrocentesca (ma più lontani dal genere ‘alla burchia’), mi sono poi concentrato sull’analisi (a partire della sezione 4.3.1) del successivo sviluppo di testi e *topoi* burchielleschi, anche al di fuori della *vulgata* dei SdB. Innanzitutto in un sonetto trecentesco di tematica misogina, la cui fortuna è testimoniata da una significativa diffusione in manoscritti e testimoni nel ‘Siglo de Oro’ in Spagna. In particolare mi sono soffermato sul prestigioso *Cancionero antequerano* (4.3.2), il cui esame permette di proporre, con esempi concreti del *corpus* burchiellesco, l’ipotesi di un influsso di testi della tradizione burchiellesca (tra cui anche considerevoli rielaborazioni testuali di portata interculturale) nel contesto del Seicento spagnolo (4.3.3). La sezione si conclude con la proposta metodologica di osservare l’influsso testuale e discorsivo a partire dalla prassi della raccolta poetica, il cui sviluppo nel *Siglo de Oro* propone problematiche simili a quelle osservate per la *vulgata* burchiellesca, ma anche induce a considerare una prassi poetica. Questa è individuabile nella presenza di stilemi del *corpus* burchiellesco rielaborati in specifiche zone di ‘intervento’ nei sonetti, anche sotto l’influsso della prassi compilatoria. Nell’analisi vengono considerate poesie attribuibili al celebre poeta madrileno Francisco de Quevedo, la cui tecnica del ‘bodegón’ presenta similitudini operative e costitutive con il genere ‘alla burchia’ (4.4.1). Da queste coordinate nelle sezioni finali ho

osservato la confluenza di problematiche relative ai sonetti burchielleschi anche in un ambito inedito della ricezione burchiellesca: sono così tornato sull'importanza teorica della concezione del 'grottesco' bachtiniano (4.1.2), ma anche sulla sua concezione della testualità e sulla costituzione dei generi letterari. La proposta delle sezioni finali del mio lavoro è quella di avvicinarsi alla polifonia discorsiva nei Sonetti del Burchiello, proponendo incursioni analoghe in altri generi di sonetti e altri *corpora* che condividono con la fenomenologia burchiellesca la complessità di una prassi che unisce creazione poetica e compilazione di raccolte (4.4.3).

6. Bibliografia

Primaria

(Edizioni critiche, commentate e altre risorse primarie)

Alighieri 2014 = Dante A., *Convivio* (a cura di Gianfranco Fioravanti/Claudio Giunta), in Id. *Opere* Vol. 2, Milano, Mondadori 2014, pp. 5-805.

Arellano Ayuso 2003 = Ignacio A. (a cura di), *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid/Frankfurt (a. M), Iberoamericana/Veuvert, 2003.

Arpino 1960 = Giovanni A., *Le mille e una Italia*, Torino, Einaudi, 1960.

Berni 1969 = Francesco B., *Rime* (a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti), Torino, Einaudi, 1969.

Biffoli 1994 = Benedetto B., *Le rime* (a cura di Roberta Gentile), Roma, Zauli Arti Grafiche, 1994.

Cervantes 2014 = Miguel de C., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (a cura di), Madrid, Alfaguara, 2004.

De Santis 2006 = Francesca D., *Il manoscritto Magliabechiano VII-353: Edizione dei testi e studio*, Tesi Dottorale, Pisa, Università degli Studi di Pisa, 2006.

Giovannetti 1923 = Eugenio G., *Burchiello e i burchielleschi*, in Id. (a cura di) *Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, Milano, Treves, 1923, pp. I-V.

Giroto 2013 = Carlo Alberto G. (a cura di), *Rime del Burchiello commentate dal Doni*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013.

Lanza 2010 = Antonio L. (a cura di), *Le poesie autentiche di Domenico di Giovanni detto il Burchiello*, Roma, Aracne, 2010.

Lanza 1989 = Antonio L., *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Rinascimento (1375-1449)*, Roma, Bulzoni, 1989.

Lara Garrido 1988 = José Manuel L. (a cura di), *Cancionero antequerano I*, Diputación provincial de Malaga, Malaga, 1988.

Lope de Vega 1981 = Felix L., *Lírica* (a cura di José Manuel Blecua), Castalia, Madrid, 1981.

Marti 1956 = Mario M. (a cura di), *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Rizzoli, Milano, 1956.

Masi 2002 = Giorgio M., *La zuffa del negligente: il commento doniano alle Rime del Burchiello*, in Zaccarello 2002 (a cura di), pp. 169-193.

Musso 1993 = Daniela M. (a cura di), *Fatrasies: Fatrasies d'Arras, Fatrasies di Beaumanoir, Fatras di Watriquet*, Parma, Pratiche, 1993.

Parnaso Italiano 1784 = *Parnaso italiano 1784 ovvero Raccolta de' Poeti Classici Italiani Tomo IV Lirici Antichi serj e giocosi fino al secolo XVI*, Venezia, Antonio Zatta, 1784.

Perosa 1951 = Alessandro P. (a cura di), *Michaelis Marulli Carmina*, Turici, Thesaurus mundi, 1951.

Sonetti 1757 = Sonetti del Burchiello 1757, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca, Londra (ma Livorno, Masi), 1757.

Stefanelli 2021 = Elena S., “Storia di un sonetto da sottrarre al Burchiello”, in *Per leggere* Vol. 41 (2021), pp. 7-34.

Zaccarello 2000 = Michelangelo Z. (a cura di), *I sonetti del Burchiello*: edizione critica della vulgata quattrocentesca, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2000.

Zaccarello 2004 = Michelangelo Z. (a cura di), *I sonetti del Burchiello*, Torino, Einaudi, 2004.

Zaccarello 2007 = Michelangelo Z., *Burchiello sulla ‘ferrea graticola’: sonetti e documenti dal carcere (con inediti rari sulla prigionia senese)*, in Anna Maria Babbi/Tobia Zanon (a cura di) *‘Le loro prigionie’: scritture dal carcere*. Atti del Colloquio internazionale Verona 25-28 maggio 2005, Verona, Fiorini, 2007, pp. 117-147.

(Testi e studi critici)

Alfie 1998 = Fabian A., “*I’ son si magro che quasi traluco*: Inspiration and indebtedness among Cecco Angiolieri, Meo dei Tolomei, and il Burchiello”, in *Italian Quarterly* XXXV, No. 135-136, (1998), pp. 5–28.

Alfie 2001 = Fabian A., “One year, or two decades, of drunkenness? Cecco Angiolieri and the Udine 10 Codex.”, in *Italica* 78, No. 1, 2001, pp. 18–35.

Alfie 2011 = Fabian A., *Dante’s Tenzone con Forese Donati: The reprehension of vice*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2011.

Alfie/Feng 2017 = Fabian A./Aileen F. (trad./a cura di), *The poetry of Burchiello: Deep-fried nouns, hunchbacked pumpkins, and other nonsense*, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies Press, 2017.

Angeli 1977 = Giovanna A., *Il mondo rovesciato*, Roma, Bulzoni, 1977.

Avellini 1973 = Luisa A., “Metafora ‘regressiva’ e degradazione comica nei sonetti del Burchiello”, in *Lingua e Stile* VIII (1973), pp. 291-319.

Babbi 2007 = *Premessa* in IDEM/Tobia Zanon (a cura di) *‘Le loro prigionie’: scritture dal carcere*. Atti del Colloquio internazionale Verona 25-28 maggio 2005, Verona, Fiorini, 2007, pp. 117-147.

Berisso 2009 = Marco B., *Preistoria (mancata) del nonsense nella poesia medievale italiana*, in Giuseppe Antonelli/Carla Chiummo (a cura di) *Nominativi fritti e mamapomindi: il nonsense nella letteratura italiana*, Atti del Convegno di Cassino 9-10 Ottobre 2007, Roma, Salerno, 2009.

Boschetto 2002 = Luca B., *Burchiello e il suo ambiente sociale: esplorazioni d’archivio sugli anni fiorentini*, in Zaccarello 2002 (a cura di), pp. 35-57.

Cacho Casal 2003a = Rodrigo C., *La poesia burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003.

Cacho Casal 2003b = Rodrigo C., “La poesia burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”, in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, No.2, (2003), pp. 465-491.

Canga Sosa 2014 = Miguel Angel C. S., ‘*Soberana y alta señora*’: *lectura y comentario de una extraña carta de amor*, in Emilo Martínez Mata/Maria Fernández Ferreiro (a cura di) *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas. Oviedo 11-15 de junio de 2012*, Asturias, Fundación Ma. Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 368-377.

Corsaro 2002 = Antonio C., *Burchiello Attraverso la tradizione a stampa del ‘500*, in Zaccarello 2002 (a cura di), pp. 127-168.

Crimi 2005 = Giuseppe C., *L’oscura lingua ed il parlar sottile: tradizione e fortuna del Burchiello*, Roma, Vecchiarelli, 2005.

Crimi 2006 = Giuseppe C., “Burchiello e le sue metamorfosi: personaggio e maschera”, in *Studi (e testi) italiani*, 17 (2006) pp. 89-119.

Crimi 2007 = Giuseppe C., “Burchiellerie: in margine ad un’edizione commentata dei sonetti del Burchiello”, in *Letteratura italiana antica* 8 (2007), pp. 363-380.

Cursietti 1995 = Mauro C., *La falsa tenzone di Dante con Forese Donati*, Anzio, De Rubeis, 1995.

De Paz 1999 = Amelia D., “Góngora... ¿y Quevedo?”, in *Criticón* 75, 1999, pp. 29-47.

De Santis 2007 = Francesca D., *Burchiello fuente de un soneto anónimo del S. XVII*, in Armando López Castro/Maria Luzdivina Cuesta Torre (a cura di) *Actas del XL Congreso internacional de la asociación hispánica de literatura medieval (Universidad De León, 20-24 de septiembre de 2005)*, León (España), Universidad de León, 2007, pp. 1021-1027.

Del Puppo 2002 = Dario D., *In margine ai codici delle rime del Burchiello: Individuo e società nelle antologie e nelle miscellanee letterarie del Quattrocento*, in Zaccarello 2002 (a cura di), pp. 101-113.

Ditoma 2001 = Vincenzo D., *Domenico Di Giovanni, detto il Burchiello: Tra dissenso e ansia d’infinito*, Tesi Magistrale, Montreal, Mc Gill University, 2001.

Ferroni 1992 = Giulio F., *Storia della letteratura italiana 1. Dalle origini al Quattrocento*, Milano, Einaudi, 1992.

Fontana 2016 = Mirko F., *Cantu Tamen Allicit Omnes Fenomenologia del sonetto ‘alla burchia’*, Tesi di Laurea, Pisa, Università di Pisa, 2016.

Fucilla 1960 = Joseph F., “Variations of a spanish adaptation of a Burchiello Sonett”, in *Romance Notes*, Vol. 1 No.2 (1960), pp. 146-150.

Garavelli 2001 = Enrico G., “Recensione a *I Sonetti del Burchiello*, edizione critica della vulgate quattrocentesca, a cura di Michelangelo Zaccarello, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2000”, in *Neuphilologische Mitteilungen* Vol. 102 No. 4 (2001), pp. 487-490.

Gentile 2006 = Sebastiano G., *Petrarca e gli auctores di medicina*, in Monica Berté/Vincenzo Fera/Tiziana Pesenti (a cura di), *Petrarca e la medicina*. Atti del convegno di Capo d’ Orlando (27-28 giugno 2003), Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2006, pp. 163-178.

Giunta 2002 = Claudio G., *Versi a un destinatario: Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.

Lanza 2002 = Antonio L., *Il pungiglione della poesia aulica e la sua battaglia con Monna malinconia. Saggio su Cecco Angiolieri*, in *Freschi e minii del due, tre e Quattrocento. Saggi di letteratura italiana antica*, Firenze, Cadmo, 2002, pp. 23-62.

Marchese 1978 = Angelo M., *Dizionario di retorica e stilistica*, Mondadori, Milano, 1978.

Marti 1992 = Mario M., “Recensione a Pasquini Emilio *Le botteghe della poesia* (Bologna, Mulino 1991)”, in *Giornale storico della Letteratura italiana*, Vol. 169 (1992), pp. 599-603.

Martínez Pérez 1987 = Antonia M. P., *La poesía medieval francesa del ‘nonsense’: Fatrasie y géneros análogos*, Murcia, Departamento de Filología Románica de la Universidad de Murcia, 1987.

Nigro 2003 = Raffaele N., *Burchiello e i burleschi*, Roma, Istituto Poligrafico Zecca dello Stato, 2003.

Pasquini 1991 = Emilio P., *Le botteghe della poesia: Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Pasquini 2002 = Emilio P., *Conclusioni*, in Zaccarello 2002 (a cura di), pp. 241-244.

Pérez Medrano 2019 = Alan P., “‘Dice Bernardo a Cristo que un portero al Papa’: Indagaciones Multi-Autorales a partir de la reescritura hispánica de un soneto de Burchiello en un manuscrito florentino”, in *Romanische Studien Beihefte* 6 (2019), pp. 35-47.

Pérez Medrano 2022 = Alan P., *Dos Sonetos del Burchiello*, in *Al margen del canon: Antología bilingüe de la literatura italiana (Siglos XIII-XVI)* a cura di Rodrigo Jardón/Sabina Longhitano, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México/Euresis, 2022, pp. 67-81.

Rinaldi 1990 = Rinaldo R., *Burchiello e l’alternativa dell’indecifrabile*, in Id. *Umanesimo e Rinascimento: Storia della civiltà letteraria italiana Vol. 2*, Torino, UTET, 1990, pp. 228-239.

Segre 2000 = Cesare S., “Burchiello: Il barbiere che giocava con le parole”, in *Corriere della Sera*, 29 dicembre 2000, p. 33.

Spitzer 1932 = Leo S., “Nachwirkung von Burchiellos Priameldichtung”, in *Zeitschrift für romanische Philologie* 52 (1932), pp. 484-489.

Tobar Quintanar 2013 = María José T., “La autoridad de *Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo”, in *La perinola* 17, 2013, pp. 335-356.

Vecce 2010 = Carlo V., “La crisi dell’Autore nel Rinascimento”, in *Californian Italian Studies* Vol.1 No.2 (2010), pp. 1-17.

Villoresi 2009 = Marco V., “Panoramica sui poeti performativi d’età laurenziana”, in *Rassegna europea di letteratura italiana* 34 (2009), pp. 11-33.

West-Vivarelli 1970 = Anne W., *Burchiello’s “Sonetti”: A Selection from the “Rime di Corrispondenza” and poems on poetry*, Tesi dottorale, Michigan, The Johns Hopkins University, 1970.

West-Vivarelli 1972 = Anne W., “On the Nickname Burchiello and Related Questions”, in *MLN*, Vol. 87, No.1, (1972), pp. 123-134.

Zacani 2002 = Diego Z., *Burchiello e la tradizione misogina*, in Zaccarello 2002 (a cura di), pp. 115-125.

Zaccarello 1999 = Michelangelo Z., “Morfologia e patologia della trasmissione nei ‘Sonetti’ di Burchiello”, in *Studi di filologia italiana* 57 (1999), pp. 257-276.

Zaccarello 2000a = Michelangelo Z., “Indovinelli, paradossi e satira del saccente: naturale ed accidentale nei Sonetti del Burchiello”, in *Rassegna europea di letteratura italiana*, Vol. 15 (2000), pp. 111-127.

Zaccarello 2002a = Michelangelo Z., *Schede esegetiche per l’enigma di Burchiello* in Id. (a cura di) *La Fantasia fuor de’ confini: Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999): Atti del Convegno, Firenze, 26 Novembre 1999*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002, pp. 1-34.

Zaccarello 2002b = Michelangelo Z., *Premessa* in Zaccarello 2002 (a cura di), pp. I-XV.

Zaccarello 2006 = Michelangelo Z., “Tradizione d’autore vs tradizione vulgata”, in *Filologia Italiana* 3 (2006), pp. 11-22.

Zaccarello 2009a = Michelangelo Z., *Una forma istituzionale della poesia buchiellesca: la ricetta medica, cosmetica, culinaria tra parodia e non sense*, in Giuseppe Antonelli/Carla Chiumo (a cura di), “*Nominativi fritti e mappamondi*” *Il non sense nella letteratura italiana. Atti del convegno di Casino 9-10 ottobre 2007*, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 47-64

Zaccarello 2009b = Michelangelo Z., *Off the Paths of Common Sense: From the frottola to the per motti and alla burchia Poetic Styles*, in Elisabetta Tarantino/Carlo Caruso (a cura di) *Nonsense and Other Senses: Regulated Absurdity in Literature*, Newcastel upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 89-116.

Zaccarello 2012a = Michelangelo Z., “Burchiello autentico, storico, presunto: In margine a una recente edizione”, in *Studi e problemi di critica testuale* 85 (2012), pp. 59-84.

Zaccarello 2012b = Michelangelo Z., *Alcune questioni di metodo nella critica dei testi volgari*, Verona, Fiorini 2012.

Zaccarello 2017 = Michelangelo Z., “Soglie paratestuali e attività redazionale in codici miscellanei del Quattrocento toscano”, in *Synergies pays riverains del la Baltique* 11 (2017), pp. 119-127.

Zaccarello 2018 = Michelangelo Z., “Domenico di Giovanni, detto Il Burchiello”, in *Dizionario biblico della letteratura italiana*, Milano, IPL, 2018, pp. 333-338.

Secondaria

(Contributi bachtiniani ⁶⁵⁹)

Bachtin 1977 = Michail B., *Il problema del testo*, trad. Marcialis Nicoletta, in *Michail Bachtin: Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, a cura di Augusto Ponzio, Bari, Dedalo, 1977 (1976), pp. 197-229.

Bachtin 1979 = Michail B., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad. Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979 (1965).

Bachtin 2001a = Mihail B., *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, in Id. *Estetica e romanzo*, trad. Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001 (1975 [1924]), pp. 3-66.

Bachtin 2001b = Mihail B., *La parola nel romanzo*, in Id. *Estetica e romanzo*, trad. Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001 (1975 [1934-35]), pp. 67-230.

Bachtin 2001c = Mihail B., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id. *Estetica e romanzo*, trad. Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001 (1975 [1937-38]), pp. 231-405.

Bachtin 2001d = Mihail B., *Rabelais e Gogol' Arte della parola e cultura comica popolare*, in Id. *Estetica e romanzo*, trad. Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001 (1975 [1970, 1940]), pp. 67-230.

Bachtin 2014 = Michail B., *L'autore e l'eroe nell'attività estetica: Frammento del I capitolo*, in Id. (et alt.), *Opere: 1919-1930* (a cura di Augusto Ponzio) trad. Luciano Ponzio, Milano, Bompiani, 2014 (2000 [1920-24]), pp. 169-214.

Bakhtin 1986 = Mijail B., *The problem of speech genres*, in Id. *Speech Genres and Other Late Essays*, trad. Vern W. McGee, a cura di Caryl Emerson/Michael Holquist, Texas, University of Texas Press, 1986 (1979 [1952-53]) pp. 60-102.

Bowles 2015 = Daniel B., *The Carnavalesque in Mikhail Bakhtin's Rabelais and his world (1965)*, in Id., *The ends of the Satire in Postwar German Writing*, Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2015, pp. 45-61.

⁶⁵⁹ In considerazione del fatto che l'apparizione di varie traduzioni di testi bachtiniani spesso è molto posteriore al contesto originario di pubblicazione, si indicherà con parentesi tonde l'anno di pubblicazione in russo dell'opera in questione (se il testo proviene da una raccolta postuma si includeranno anche, se disponibili, indicazioni sugli anni di redazione fra parentesi quadre).

Bubnova 1998 = Tatiana B., “En defensa del autoritarismo en la poesía”, in *Acta Poética* 18, 1998, pp. 381-415.

Bubnova 2006 = Tatiana B., “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, in *Acta Poética* 27, 2006, pp. 97-114.

Huss/König/Winkler 2016 = Bernhard H./Gerd K./Alexander W., *Chronotopik und Ideologie im Epos*, Heidelberg, Heidelberg Universitätsverlag, 2016.

Holquist 1984 = Michael H., *Prologue* in Mijail Bakhtin, *Rabelais and his world*, trad. Helene Isowlsky, Indiana, Indiana University Press, 1984, pp. XIII-XXIII.

Holquist 1986 = Michael H., *Introduction*, in Bakhtin 1986, pp. IX-XXII.

Holquist 1990 = Michael H., *Dialogism: Bakhtin and his World*, London/New York, Routledge, 1990.

Kowalski 1986 = Edward K., “Michail M. Bachtins Begriff der Dialoghaftigkeit”, in Michail Bachtin, *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, Berlin/Weimar: Aufbau, 1986, pp. 509-541.

Kristeva 1977 = Julia K., *La parola, il dialogo e il romanzo*, trad. Giuseppe Minnini, in *Michail Bachtin: Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, a cura di Augusto Ponzio, Bari, Dedalo, 1977 (1969 in francese), pp. 105-138.

Larocca 2016 = Giuseppina L., “Ancora sulla ricezione della teoria letteraria russa in Italia”, in *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, No. 5 (2016), pp. 623-643.

Marcialis 1977 = Nicoletta M., *Nota del traduttore al saggio di M. Bachtin*, in *Michail Bachtin: Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, a cura di Augusto Ponzio, Bari, Dedalo, 1977, pp. 263-264.

Medvedev 2014 = Pavel M., *Il metodo formale nella scienza della letteratura*, in Bachtin Mihail (et alt.), *Opere: 1919-1930* (a cura di Augusto Ponzio) trad. Luciano Ponzio, Milano, Bompiani, 2014 (1928 in russo), pp. 598-1052.

Platone 2001 = Rossana P., *Introduzione*, in Bachtin Mihail, *Estetica e romanzo*, trad. Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001, pp. VII-XXV.

Ponzio 1977 = Augusto P., *Semiotica e studio delle ideologie in Michail Bachtin*, in *Michail Bachtin: Semiotica, teoria della letteratura e marxismo* (a cura di Id.), Bari, Dedalo, 1977, pp. 7-66.

Ponzio 1980 = Augusto P., *Michail Bachtin: alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Dedalo, 1980.

Ponzio 2014 = Augusto P., *Introduzione*, in Bachtin Mihail (et alt.), *Opere: 1919-1930*, a cura di Id., Milano, Bompiani, 2014, pp. VII-XXXIII.

Sini 2011a = Stefania S., *Michail Bachtin: una critica al pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011.

Sini 2011b = Stefania S., “Soglie e confini nel pensiero di Michail Bachtin”, in *Between*, Vol. 1 No.1 (2011), pp. 2-19.

Sini 2016 = Stefania S., “L’incompiuto divenire. Sulla storia e la teoria del comico nel pensiero di Michail Bachtin”, in *Between*, Vol. 6, No.12 (2016), pp. 2-25.

(Altri contributi teorici)

Barthezzaghi 2017 = Stefano B., *Parole in gioco: per una semiotica del gioco linguistico*, Milano, Bompiani, 2017.

Benedetti 1999 = Carla B., *L’ombra lunga dell’autore: indagini su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

Corti 1976 = Maria C., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.

Di Benedetto 1976 = Arnaldo D., “Un’ipotesi di lavoro: la poesia come variazione” in *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 144 (1967), pp. 324-328.

Foucault 2021 = Michel F., *Che cos’è un autore*, in Id. *Scritti letterari* (trad. / a cura di Cesare Milanese), Milano, Feltrinelli, 2021, pp. 5-25.

Franceschetti 1973 = Antonio F., “Rassegna di studi sui cantari”, in *Lettere italiane* Vol. 25 No. 4 (1973), pp. 556-574.

Huss/Mehltretter/Regn 2012 = Bernhard H./Florian M./Gerhard R., *Lyriktheorie der italienischen Renaissance*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2012.

Jannidis 2002 = Fotis J., “Autor, Autorbild und Autorintention”, in *Editio* 16 (2002), pp. 26-35.

Magro/Soldani 2017 = Fabio M./ Arnaldo S., *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*. Roma, Carocci 2017.

Minnis 1988 = Alistair M., *Medieval Theory of Authorship: Scholastic literary attitudes in the Later Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.

Pasquali 2008 = Francesca P., *Spettri d’autore*, Genova, ECIG, 2008.

Pimentel 2006 = Luz Aurora P., “Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y fenomenología”, in *Acta Poética* 27, 1 (2006), pp. 245-271.

Pötters 1998 = Wilhelm P., *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna, Longo, 1998.

Segre 1982 = Cesare S., *Intertestuale interdiscorsivo appunti per una fenomenologia delle fonti*, in Di Costanzo Girolamo /Ivano Paccarella (a cura di), *La parola ritrovata: fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.

Segre 1993 = Cesare S., “Ermeneutiche e strutture storiche”, in Id. *Notizie della crisi: dove va la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 274-284.

Spoerhase 2012 = Carlos S., *Autorschaft und Interpretation: Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2012.

Stefanelli 2017 = Diego S., *Il problema dello stile fra linguistica e critica letteraria: positivismo e idealismo in Italia e in Germania*, Berlin, Frank & Time, 2017.

Zusammenfassung

Dialogizität in den Sonetti del Burchiello: eine hermeneutische Analyse.

Ziel der Dissertation ist es, die *Sonetti del Burchiello* aus hermeneutischer Sicht zu analysieren. Bei den SdB handelt es sich um ein poetisches *Corpus*, das um die Produktion von Domenico di Giovanni detto il Burchiello (Florenz 1409 - Rom 1449) entstanden ist, dennoch hat es keine auktoriale Intention. Die fragmentierte und kontaminierte Manuskripttradition der Sonette hat in der komplexen *vulgate* der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine stark gemischte Kanonisierung begründet und in dieser Form hat sie sich weiterverbreitet. Erst im Jahr 2000, dank der innovativen Perspektiven und der systematischen Methodologie von M. Zaccarello, wurde dieses komplexe *Corpus* in einer ersten kritischen Edition konkretisiert. Diese Ausgabe, die auf den kulturellen Kontext der Verlagspraxis des *Quattrocento fiorentino* bezogen ist, hat eine wichtige Revitalisierung der burchiellesken Kritik in den letzten Jahren ermöglicht. Das Ziel meiner Arbeit ist es, verschiedene disziplinäre Perspektiven (Textkritik, Literaturtheorie, Textanalyse und Komparatistik) durch eine interdisziplinäre Reflexion über das Denken von Michail M. Bachtin (Oriol 1895-Moskau 1975) zusammenzuführen, insbesondere auf Basis des Prinzips der "Dialogizität" in den verschiedenen Formulierungen, die Bachtin und seine ‚Forschergruppe‘ entwickelt haben. Nach einer Einführung in den aktuellen Stand der Forschung zu Burchiellos *corpus* stelle ich die Analyse des Phänomens der *tenzone* in Bezug zu den SdB dar, um die poetologische Formulierung des Prinzips der "Dialogizität" voranzutreiben, die dieser Arbeit zugrunde liegt. In diesem Sinne betrachte ich die Merkmale und Probleme der Bachtin-Rezeption in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Anschließend wird ein kritischer Überblick über die wichtigsten Beiträge gegeben, die sich bisher mit dem "Gleichklang" des burchiellesken und des bachtinianischen Diskurses befasst haben: Wir beginnen mit einer Kontextualisierung der eher "traditionellen" Verbindung, die zwischen dem *Corpus* der komischen Gedichte Burchiellos und Bachtins berühmter und umstrittener Monografie *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* geäußert wurden, vor allem analysiere ich die wichtigsten Konzepte des "Karnevalesken" und des "grotesken Realismus", deren Verwendung ich aus einem anderen hermeneutischen Blickwinkel vorschlage. Andere Beiträge Bachtins, die auf seine intellektuellen Anfänge in den 1920er und 1930er Jahren zurückgehen (aber in einem langen Prozess theoretischer Reflexion entwickelt wurden), spielen in diesem Werk eine ebenso wichtige Rolle: Erstens Bachtins Konzept der "Textualität", das eine neue Perspektive bietet, um die methodologische Komplexität der burchiellesken Tradition zu betrachten; zweitens das Konzept der "Architektonik" des künstlerischen Werks (das im Vergleich mit anderen Beiträgen zur Autorschaft thematisiert wird), das es ermöglicht, verschiedene Autorfunktionen im burchiellesken *Corpus* zu problematisieren; und schließlich wird Bachtins Reflexion über die Beziehung zwischen "diskursiven Gattungen" und "literarischen Gattungen" die Möglichkeit bieten, eine textuell-komparatistische Analyse durchzuführen, wobei die Besonderheit des *Sonetto caudato* eine analytische Grundlage für die Beobachtung der Kodifizierung des burchiellesken Sonetts im 15. Jahrhundert darstellt. Diese Analyse hebt auch die Konvergenz des SdB mit anderen poetischen Gattungen – sowohl frühere (im französischsprachigen Raum), als auch spätere (im spanischsprachigen Raum) - hervor. Meine Arbeit hat den Fokus auf der poetischen Gattung als "Gravitationszentrum" und beobachtet den diskursiven Fluss der Sonette aus einer Perspektive, die sich nicht mehr auf einen traditionellen auktorialen und "binären" Vergleich konzentriert, sondern vielmehr auf die Berücksichtigung anderer zentraler Faktoren, die die poetische Praxis und die kulturellen Koordinaten des Textes zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert verkörpern. Die Studie möchte auch neue methodologische Perspektiven für die Analyse anderer poetischer Phänomene (jenseits des *Quattrocento fiorentino*) anbieten, insbesondere für die burlleske Lyrik des *Siglo de Oro*.

Abstract

Dialogicità nei Sonetti de Burchiello: una proposta ermeneutica

L'obiettivo del presente lavoro è quello di analizzare da una prospettiva ermeneutica *I Sonetti del Burchiello*, che costituiscono un *corpus* poetico generato attorno alla produzione di Domenico di Giovanni detto il Burchiello (Firenze 1409- Roma 1449). Si tratta di un *corpus* non d'autore che venne trasmesso in una complessa e mista tradizione manoscritta, la cui definitiva cristallizzazione si attua nelle *vulgate* a stampa nella seconda metà del XV secolo. Solo nei primi anni di questo millennio tale complessa tradizione è riuscita ad avere un'adeguata sistemazione ecdotica e metodologica nella prima edizione critica a cura di M. Zaccarello del 2000, la quale ha reso possibile un importante rinnovamento della critica burchiellesca. La mia analisi si prefigge lo scopo di far coincidere diverse prospettive disciplinari (critica testuale, teoria letteraria, analisi testuale e comparatistica) attraverso una riflessione attorno al pensiero di Michail M. Bachtin (Oriol 1895-Mosca 1975), in particolare tematizzando il suo principio di 'dialogicità' nelle diverse formulazioni che di esso proposero il sovietico e il suo 'gruppo' di ricerca. Dopo una prima introduzione allo stato attuale della ricerca attorno al *corpus* burchiellesco, l'analisi del fenomeno della tenzone nei SdB permette di avanzare un ripensamento e una ridefinizione del principio di 'dialogicità' alla base di questo lavoro, in tal senso si prendono brevemente in considerazione le caratteristiche e le problematiche della ricezione bachtiniana nella seconda metà del ventesimo secolo. Si propone quindi una rivisitazione critica dei principali contributi che hanno finora osservato la 'coincidenza' del discorso burchiellesco e di quello bachtiniano: si parte dunque da una contestualizzazione del nesso più 'tradizionale' che si è osservato fra il *corpus* di poesie comiche e la famosa e controversa monografia di Bachtin *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, a proposito della quale si affrontano i più rilevanti concetti di 'carnevalesco' e 'realismo grottesco', di cui si propone l'utilizzo da una diversa angolatura ermeneutica. Anche altri contributi di Bachtin che furono concepiti nei suoi esordi intellettuali negli anni Venti e Trenta (e sviluppati in un lungo percorso di riflessione teorica) occupano un ruolo altrettanto importante per questo lavoro: innanzitutto la concezione della 'testualità' bachtiniana, che offre un'altra prospettiva per considerare la complessità ecdotica e metodologia della tradizione burchiellesca; la concezione dell' 'architettura' dell'opera artistica, che permette di problematizzare (anche in linea con altri contributi sull'autorialità) le diverse modalità e ruoli autoriali nel *corpus* burchiellesco; e, infine, la particolare considerazione del rapporto fra i 'generi discorsivi' e i 'generi letterari' elaborata da Bachtin permette di avanzare una proposta di analisi che vede nella particolarità del sonetto caudato una base analitica per osservare la codificazione del sonetto burchiellesco nel Quattrocento, ma anche di proporre un percorso comparatistico che evidenzia la convergenza dei SdB con altri generi poetici, precedenti (in ambito francofono) e posteriori (in ambito ispanofono). Questo percorso ha nell'analisi del genere poetico il suo centro di 'gravitazione' e osserva il flusso discorsivo dei Sonetti da una prospettiva non più incentrata su un tradizionale confronto autoriale e 'binario', ma piuttosto sulla considerazione di altri fattori centrali che contraddistinguono la prassi poetica e le coordinate culturali del testo fra il XIV e XVI secolo, sempre nell'ambito della poesia comica in area romanza. La ricerca intende anche proporre metodologie utili per l'analisi di altre fenomenologie poetiche oltre i limiti del Quattrocento fiorentino, in particolare la lirica burlesca del Siglo de Oro.

Summary

Dialogism in The Sonetti del Burchiello: a hermeneutic approach

The aim of this dissertation is to analyze from a hermeneutic perspective *I Sonetti del Burchiello*, which constitute a *corpus* of comic poetry generated around the production of Domenico di Giovanni *detto* il Burchiello (Florence 1409–Rome 1449). This is a *corpus* without any authorial intention of creating a systematic ‘book of poetry’, so the sonnets were transmitted in a complex and mixed manuscript tradition and its final crystallization was concretized by the printed *vulgate* in the second half of the 15th century. It was only in the early years of this millennium that this complex textual tradition reached an adequate philological and methodological organization in the first critical edition by Michelangelo Zaccarello in 2000, which made possible an important renewal of the criticism of the sonnets. The aim of this analysis is to make converge different disciplinary perspectives (i. e. textual criticism, literary theory, textual analysis and comparatist studies) through a reflection based on the thought of Michail M. Bakhtin (Oriol 1895–Moscow 1975), particularly by thematizing his principle of ‘dialogism’ in the different formulations that the scholar and his research ‘group’ proposed. After an introduction to the current state of research around Burchiello’s poetry, I analyze the phenomenology of the Burchiellian *tenzone*, which enables a reflection and redefinition of the principle of ‘dialogism’ that is at the basis of my work. Therefore I briefly consider the main points of the problematic reception of Bakhtin in the second half of the 20th century and I continue with a critical review of the main contributions which analyzed the ‘relationship’ between the discourses of Burchiello and Bakhtin: in such field I begin with a critical approach to the more ‘traditional’ connection that has been observed between Burchiello’s *corpus* of sonnets and Bakhtin’s famous and controversial monograph *Rabelais and his world*. I propose specifically a different hermeneutical perspective and a critical review of the renowned concepts of ‘carnavalesque’ and ‘grotesque realism’. Other theoretical contributions of Bakhtin’s, which were conceived at the beginning of his intellectual career in the 1920s and 1930s (but developed through a lifetime reflection), play a critical role in this work. First, Bakhtin’s conception of ‘textuality’ offers another angle for considering the textual particularity and methodological complexity of the textual *burchiellesca* tradition. Second, the conception of the ‘architectonics’ of the artistic work allows me to problematize (in confluence with other contributions on ‘authorship’) the different authorial modalities and roles involved in the *Sonetti del Burchiello*. Lastly, the examination of the relationship between ‘discursive genres’ and ‘literary genres’ elaborated by Bakhtin raise the possibility of setting a special focus in the particularity of the *sonetto caudato* as an analytical basis for studying the codification of the *sonetto burchiellesco* in context of the Italian *Quattrocento*, from which we can also propose a comparative review highlighting the convergence of the *SdB* with other earlier poetic genres (in the francophone sphere) and later poetic genres (in the Hispanic sphere). This analysis is focused in the *sonetto* as center of ‘gravitation’ and observes the discursive flow of poetic influences through its genres and from a perspective no longer centered on a traditional authorial and ‘binary’ point of view, but rather on the consideration of other central factors that distinguish the poetic *praxis* and the specific cultural coordinates of the text between the fourteenth and sixteenth centuries, in the context of the literatures of the Romanic area. This research also intends to propose analytical methodologies for other poetic phenomena beyond the limits of the *Quattrocento fiorentino*, with particular focus in the burlesque poetry of the *Siglo de Oro*.

Liste der aus der Dissertation hervorgegangenen Veröffentlichungen

Pérez Medrano, Alan, “Dice Bernardo a Cristo que un portero al Papa’: Indagaciones Multi-Autorales a partir de la reescritura hispánica de un soneto de Burchiello en un manuscrito florentino” in *Romanische Studien Beihefte* 6 (2019), pp. 35-47. Disponible su < <https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/602/1301> > [28.09.2023]

Pérez Medrano, Alan, “Dos Sonetos del Burchiello” in *Al margen del canon: Antología bilingüe de la literatura italiana (Siglos XIII-XVI)*, a cura di Rodrigo Jardón/Sabina Longhitano, Messico, Universidad Nacional Autónoma de México/Euresis, 2022, pp. 67-81. Disponible su < https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/7950 > [28.09.2023]

Curriculum Vitae

Alan Pérez Medrano

Studium

- 08/2008 - 02/2015 Studium der Italo-Romanistik am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der *Universidad Nacional Autónoma de México*. Spezialgebiet: Literaturkritik. Abschlussarbeit (mit Auszeichnung abgeschlossen): "Burchiello: Travesía Poética" (Mexiko Stadt).
- 07/2013 - 08/2013 Gaststudium an der *Università per Stranieri di Perugia*. Italienischkurs für Fortgeschrittene und Kulturkurse als Stipendiat des "Rotary Club Perugia" (Umbrien, Italien).
- 08/2003 - 08/2008 *Bachillerato* (Gymnasium) *Area 4 Humanidades y Artes* (Geisteswissenschaftliche Einrichtung). Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional Preparatoria, Plantel No. 6 "Antonio Caso" (Mexiko Stadt).

Preise

- 2016: Ausgezeichnet mit dem Preis "Alaíde Foppa 2015" für die beste Abschlussarbeit im Fachbereich Italo-Romanistik im Jahr 2015. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (Mexiko Stadt).

Vorträge

(2017-2022)

- 16.09.22: "Paternità e amore ai tempi dell'incomunicabilità. Il cane racconta Giuseppe Berto"; gehalten im Rahmen der Tagung: *Scenari del conflitto e impegno civile nella letteratura italiana*, XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli italianisti an der Università degli Studi di Foggia.
- 23.01.20: "Furto d'uso". *Nessuna più/Ni una más: testimonios de apropiación ficcional para transformar la realidad*"; gehalten im Rahmen des Workshops: *Gender, Autorschaft und Kanonisierung. Der literarische ‚furto‘ als Mechanismus zur Überwindung gender-stereotypisierter Grenzen im Literaturkanon* an der FU-Berlin.
- 05.11.19: "Paesaggio e interiorità in Anonimo Veneziano di Giuseppe Berto"; gehalten im Rahmen der *XIV Jornadas Internacionales de Estudios Italianos* an der UNAM.
- 04.06.19: "Reflexiones sobre la 'otredad' y la representación mitológica en *Manuel el Mexicano* de Carlo Coccioli"; gehalten im Rahmen der Tagung *Texturas 2019 Experiencias, imaginarios y trayectorias entre Italia, Europa y América Latina* an der Università degli Studi di Milano.

28.03.19: “Tropos de Vapor: el tren de la narratividad poética en *José Trigo* y el *Poema Sujo*”; gehalten im Rahmen der Sektion *Culturas del Transporte en América Latina: Redes, prácticas, discursos, ficciones*, Hispanistentag 2019 an der FU Berlin.

08.11.17: “Dice Bernardo a Cristo que un Portero al Papa’: Indagaciones Multi-Autorales a partir de la reescritura hispánica de un soneto de Burchiello en un manuscrito florentino”; gehalten im Rahmen der Sektion “Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung Stilistik und Stilometrie in der Romania“ am Romanistentag 2017 an der Zürich Universität.

09.10.17: “Il senso del non-sense nel *corpus* quattrocentesco del Burchiello”; gehalten im Rahmen der XIII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos an der UNAM.

Wissenschaftlichen Publikationen (Herausgeberschaft)

Zusammen mit S. De Francesco, L. Schmidt, T. Santangelo, E. von Ohlen (Hgg.): Diebstahl/Furto: ein casus literaris aus Genderperspektive: Schriften des Italienzentrums der FU Berlin, Band 6 (2021).

(Aufsätze)

„Dos Sonetos del Burchiello“ Buchkapitel mit Übersetzungen, Kommentare und Einführung in: Al margen del canon: Antología bilingüe de textos marginales de la literatura italiana (siglos XIII-XVI). Mexiko: Universidad Nacional Autónoma de México (2022), S. 67-81 .

“Morte, coscienza e interiorità in Anonimo Veneziano di Giuseppe Berto” in: Camilleri narratore storico e civile, hg. von Sabina Longhitano. Quaderni Camilleriani, Nr. 17 (2022), S. 62-76.

„Feminizid, Nessuna più/Ni una más: Bericht und Fiktion“ in Diebstahl/Furto: ein 'casus literaris' aus Genderperspektive. hg. von Siria De Francesco/Alan Pérez Medrano/Thea Santangelo/Linda Schmidt/Elena von Ohlen. Schriften des Italienzentrums der FU Berlin, Nr.6 (2021), S. 90-98.

“Tropos de Vapor: el tren de la narratividad poética en José Trigo y el Poema sujo” in: Culturas del transporte en América Latina. Redes, prácticas, discursos, ficciones, hg. von Gonzalo Aguilar / Wolfram Nitsch / Jörg Türschmann / Christian Wehr. De Signis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica, Nr. 34 (2021), S. 97-104.

“Dice Bernardo a Cristo que un Portero al Papa’”: Indagaciones Multi-Autorales a partir de la reescritura hispánica de un soneto de Burchiello en un manuscrito florentino“ in: Theorien von Autorschaft und Stil in Bewegung: Stilistik und Stilometrie in der Romania, hg. von Nanette Reißler-Pipka. Romanische Studien Beihefte, Nr. 6 (2019), S. 35-47.

Marazza, Marina, „El trino del diablo”, Übers. Alan Perez Medrano, in Ni una más: Cuarenta escritores contra el feminicidio, hg. Von Clara Ferri / Fabrizio Lorusso. Mexiko: Universidad Iberoamericana de León (2017), S. 138-144.

Berufserfahrung

2015-2022 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Romanische Philologie der
FU Berlin, Arbeitsbereich Prof. Dr. Bernhard Huß.

(Durchgeführte Lehrveranstaltungen)

SoSe 2022	Wissenschaftliches Arbeiten
SoSe 2021	Dialogismo en la lírica burlesca del Siglo de Oro
WiSe 2020-21	Naturwissenschaft und Lyrik in spanischer Sprach
SoSe 2020	Lektüre theoretischer Texte
WiSe 2019-20	Viaggi e racconti nella narrativa italiana contemporanea
SoSe 2019	La novela latinoamericana y el cine en el siglo XX
WiSe 2018-19	Il romanzo italiano e il cinema nel secondo novecento
SoSe 2018	Poesía burlesca en el Siglo de Oro
WiSe 2017-18	Ipertrofia e parodia nel sonetto italiano dal Trecento al Cinquecento
SoSe 2017	Autores italomexicanos del siglo XX
WiSe 2016-17	Il racconto italiano del secondo Novecento
SoSe 2016	Influencia de Dante en la literatura latinoamericana contemporánea
WiSe 2015-16	La Storia nelle piccole storie nella narrativa italiana del Novecento
SoSe 2015	Carlo Goldoni e la commedia italiana del Settecento

2014-2015 Mitarbeiter in der Abteilung "Kultur- und Verlagsprojekte" der
Stiftung "José Vasconcelos", (Mexiko-Stadt).

2013 Studentische Hilfskraft für italienische Sprachwissenschaft am
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Universidad
Nacional Autónoma de México, (Mexiko-Stadt).

2013 Übersetzer (Italienisch-Spanisch) der Erzählung "Il trillo del diavolo" von
Marina Marazza in der Sammlung: Ferri, C. y Lorusso, F. (Coord.) (2017).
Ni una más: Cuarenta escritores contra el feminicidio. México:
Universidad Iberoamericana León, (Mexiko-Stadt).

2012: Übersetzer (Italienisch-Spanisch/Spanisch-Italienisch) für den
Dokumentarfilm "Paisajes Interiores/ Paessaggi interiori /Isen Ngaya",
Fondo Nacional para Jóvenes Creadores (FONCA), Consejo Nacional
para la Cultura y las Artes (Mexiko-Stadt).

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Dissertation *Dialogicità nei Sonetti del Burchiello; una proposta ermeneutica* selbständig angefertigt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Ich versichere, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe. Ich nehme zur Kenntnis, dass die nachgewiesene Unterlassung der Herkunftsangabe als versuchte Täuschung bzw. als Plagiat gewertet und mit Maßnahmen bis hin zur Aberkennung des akademischen Grades geahndet wird.

Berlin, 06.12.2023