

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE  
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

## Biblioteca Palazzeschi

*Collana coordinata dal*  
Consiglio Direttivo del Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

18

Associazione degli Italianisti  
XXI Congresso Nazionale  
Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

LE FORME DEL COMICO

ENTI PROMOTORI

Associazione degli Italianisti

Dipartimento di Lettere e Filosofia,  
Università degli Studi di Firenze

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»  
Università degli Studi di Firenze

*con il contributo del*

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

*con il patrocinio di*

Regione Toscana  
Comune di Firenze

*con la collaborazione di*

Fondazione Vittorio e Piero Alinari

Associazione degli Italianisti  
XXI Congresso Nazionale

## **Le forme del comico**

Atti delle sessioni plenarie

Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

a cura di  
Simone Magherini  
Anna Nozzoli  
Gino Tellini

© 2019 Società Editrice Fiorentina  
via Aretina, 298 - 50136 Firenze  
tel. 055 5532924  
info@sefeditrice.it  
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-509-9  
ISSN: 2036-3516

Proprietà letteraria riservata  
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

Copertina  
HIERONYMUS BOSCH, *Il Giudizio Universale*,  
part., trittico, olio su tavola, Vienna, Accademia di Belle Arti  
(l'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari  
di diritti sulle immagini riprodotte  
con i quali non sia stato possibile mettersi in contatto)

## INDICE

*Premessa dei curatori* IX

### LE FORME DEL COMICO SESSIONI PLENARIE

MARCO BERISSO, <i>La poesia comica nell'Italia medievale (prima e dopo la «Commedia»)</i>	3
SERGIO CRISTALDI, <i>Metalinguaggio del comico dantesco</i>	15
FRANCESCO BAUSI, <i>Forme del comico nel «Decameron»</i>	47
GIAN MARIO ANSELMI, <i>Scrittura politica, riso e autoironia nell'epistolario machiavelliano</i>	61
ANTONIO CORSARO, <i>Per una storia del comico nel Cinquecento</i>	73
PASQUALE SABBATINO, <i>«Mille bei giuochi &amp; mille burle facetissime &amp; stravaganti». La commedia delle lingue «tutte italiane» di Cini (Sala del Duca, 1° maggio 1569) e l'«Apoteosi di Cosimo I» del Vasari</i>	93
FLORINDA NARDI, <i>Trattati, prologhi, lezioni. Teoria e pratica del comico tra Cinque e Seicento</i>	109
ELISABETTA MENETTI, <i>Variazione del comico nella novella rinascimentale</i>	143

ROBERTA TURCHI, <i>Aspetti del comico in Carlo Goldoni</i>	165
ALESSANDRA DI RICCO, <i>Comico e satira nel Settecento e nel primo Ottocento</i>	183
GIORGIO PATRIZI, <i>Da Dossi a Gadda: la via comica al Novecento</i>	203
BEATRICE ALFONZETTI, <i>L'umorismo copernicano di Pirandello</i>	223
LUCIA OLINI, <i>La verità, il riso, i sogni. Pirandello in classe: per un Novecento "fuori di chiave"</i>	245
GINO TELLINI, « <i>Liberarsi dei cenci</i> ». <i>Il comico di Palazzeschi</i>	281
GINO RUOZZI, « <i>Questo Campanile? Si vede che non è ancora suonata la sua ora</i> ». <i>Percorsi tra autori comici del Novecento</i>	297

LE FORME DEL COMICO  
SESSIONI PARALLELE

<i>Programma delle sessioni parallele</i>	335
<i>Programma della Sezione Didattica. «Lettere in classe. Gli ultimi cento anni: linguaggi e passioni della contemporaneità»</i>	358
<i>Indice dei nomi</i>	361

MARCO BERISSO

LA POESIA COMICA NELL'ITALIA MEDIEVALE  
(PRIMA E DOPO LA «COMMEDIA»)

Premettiamolo subito: già il titolo del mio intervento contiene un assunto decisamente problematico, ossia che la *Commedia* sia un testo “comico”. E prescindiamo adesso dal fatto che alcuni (penso in particolare all'amico Alberto Casadei<sup>1</sup>) ritengono che *Commedia* stesso sia un titolo abusivo (ma che entrambi i figli, Iacopo e Pietro, non nutrano dubbi in merito mi pare un elemento da cui è impossibile prescindere con facilità). In chiave di storia letteraria bisogna dire che, aldilà delle eventuali diverse intenzioni di Dante, conta per noi che tutta la prima ricezione, vuoi dei copisti vuoi dei commentatori, ha interpretato quel titolo come autentico e questo appunto ci deve bastare<sup>2</sup>. La questione è in realtà altra: perché se è vero che nessuno dei commentatori dubita minimamente, a differenza forse di noi contemporanei, dell'autorialità di quel titolo, non altrettanto sono certi della sua, diciamo così, appropriatezza e semmai si pongono il problema di darne ragione a fronte di tanta e tanto diversificata esibizione di stili e temi. Sulla questione tornerò subito, ma quello che volevo intanto dire – se mi si consente una specie di importuna digressione autobiografica – è che quando mi sono voluto

<sup>1</sup> Cfr. in particolare ALBERTO CASADEI, *Il titolo della «Commedia» e l'Epistola a Cangrande*, in «Allegoria», 60, luglio-dicembre 2009, pp. 167-181 (poi rivisto in *Dante oltre la «Commedia»*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 15-43).

<sup>2</sup> Mi limito a un solo dato: dei quaranta codici dell'antica vulgata conservati a Firenze e schedati da Sandro Bertelli (SANDRO BERTELLI, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo. I. I codici trecenteschi [entro l'antica vulgata] conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2011), venticinque riportano il titolo *Commedia*, dodici non riportano alcuna titolazione e sei riportano un titolo diverso.

occupare di poesia comica due-trecentesca per compilare un'antologia destinata a un pubblico non strettamente in domestichezza con la letteratura medievale<sup>3</sup>, mi sono trovato in una posizione più o meno simile a quella degli antichi commentatori danteschi: avevo un oggetto (o più oggetti, nel mio caso) che tutti definivano "poesia comica" ma non mi era possibile individuare una buona spiegazione che giustificasse quella etichetta. Anche fatta la tara dei miei soggettivi e indubbi limiti, credo che il problema nascesse (e non mi pare la situazione sia mutata più di quel tanto) da una storia moderna di soluzioni editoriali e di riflessioni critiche che è (questo oggettivamente) tutt'altro che limpida e ampia. Per fare un parallelo, e *pour cause*, mentre sul concetto di stilnovismo esiste una bibliografia approfondita che permette a chi vuole di farsi un'idea, magari non condivisa da tutti ma almeno precisa, su quello di poesia comica, che copre peraltro un arco cronologico ben più ampio e che ha avuto un'influenza storico-letteraria altrettanto rilevante, i titoli importanti si contano letteralmente sulle dita di una mano. Di conseguenza, chi affronta l'insieme della lirica medievale cercando dapprima di individuare un criterio con cui definire cosa sia il "comico" e poi di selezionare un corpus di testi coerenti con quel criterio, si trova necessariamente ad agire in maniera più empirica che ragionata. Nel contempo, però, questo empirismo deve di necessità riflettere *ex novo* ed eventualmente rivedere un insieme cristallizzato di autori e testi che quasi per inerzia, di decennio in decennio, è scivolato dal ponte tra XIX e XX secolo sino ad oggi senza che si riesca più a decifrare pienamente il perché dell'originaria messa a fuoco. Se può consolare, e se non è comunque magra consolazione, la portata del problema è in realtà più estesa del prevedibile e non riguarda solo quell'oggetto tutto sommato alieno a molti che è giocoforza diventata per noi la poesia medievale. Mi permetto, per spiegarmi meglio, una velocissima digressione verso la contemporaneità. Il numero 60 del «Verri» uscito nel febbraio 2016 è appunto dedicato a *Comico e poesia* e si apre con un saggio molto articolato di Gian Luca Picconi<sup>4</sup> in cui vengono analizzate le modalità con cui la poesia comica si è sviluppata in Italia a partire fondamentalmente dal Futurismo, at-

<sup>3</sup> *Poesia comica del Medioevo italiano*, a cura di Marco Berisso, Milano, Rizzoli, 2011.

<sup>4</sup> GIAN LUCA PICCONI, *Gli affetti del comico: poesia comica, campo letterario, tonalità affettive*, in «il verri», 60, febbraio 2016, pp. 8-30.

traversando il crinale tra primo e secondo Novecento e arrivando quindi al primo quindicennio del XXI secolo (l'ultimo libro citato è *Il rovescio del dolore* di Luigi Socci, edito nel 2013). L'idea di fondo che sorregge lo studio, e che mi pare sostanzialmente condivisibile, è quella secondo cui «un testo comico procede in linea di massima a quella che si potrebbe definire una vera e propria neutralizzazione» delle «tonalità affettive»<sup>5</sup> tipiche della produzione lirica attraverso modalità che, soprattutto nella prima metà del XX secolo, si possono definire volta per volta *nonsensical*, parodiche o satiriche. Ma quel che più mi preme adesso sottolineare è un'affermazione che troviamo proprio all'inizio del contributo di Picconi: «Il fatto che il comico possa occupare una posizione di segno negativo sia in relazione al tragico che in relazione al lirico mostra come il comico, *per viam negationis*, costituisca l'opposto di una declinazione *seria* della testualità»<sup>6</sup>. È importante, insomma, o almeno mi pare, che Picconi affermi in buona sostanza che la poesia comica novecentesca e dell'avvio del secondo millennio non è *qualcosa* ma, semmai, *non è qualcosa*, è il negativo della poesia lirica, il suo «opposto». E l'impressione è che anche cosa sia la poesia comica medievale sia stato definito nella storia editoriale moderna per negazione: è sostanzialmente ciò che non è poesia amorosa né poesia didascalico-religiosa.

Le tappe di questa storia sono comunque relativamente recenti e credo sia utile riattraversarle, per quanto velocemente. La prima raccolta organica dedicata esplicitamente a quella che noi abitualmente chiamiamo poesia comica sono i *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli* curati da Aldo Francesco Massera<sup>7</sup>. In quel titolo, e più precisamente in quella coppia di aggettivi, *burlesco* e *realistico*, che si accampa sulla copertina c'era già, se vogliamo, il nocciolo del problema. Sull'opera e la figura di Massera si è tenuto l'anno scorso un importante convegno a Ginevra e, in quell'occasione, Anna Bruni Bettarini ha proprio studiato la genesi di quella raccolta e le ragioni di quel titolo<sup>8</sup>. La Bruni Bettarini si sofferma sulle oscillazioni del titolo della silloge, documentate nel confronto per via epistolare che

<sup>5</sup> Ivi, p. II.

<sup>6</sup> Ivi, p. 9.

<sup>7</sup> *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, a cura di Aldo Francesco Massera, Bari, Laterza, 1920, 2 voll. (importante anche la nuova edizione pubblicata con la revisione di Luigi Russo e in volume unico presso il medesimo editore nel 1940).

<sup>8</sup> ANNA BETTARINI BRUNI, *Dalla tesi ai «Sonetti burleschi» (1904, 1920)*, in Aldo

lo studioso tenne con Fausto Nicolini, direttore degli «Scrittori d'Italia» e, per suo tramite, con lo stesso Croce soprattutto nel 1916. Nelle intitolazioni proposte si alternano, variamente combinati, “giocosio”, “realista” (che solo in un secondo tempo diverrà “realistico”), “satirico” e persino quell’“umoristico” avanzato da Nicolini e nei confronti del quale Massera mostra invece più di una esitazione, probabilmente perché era la definizione applicata alle origini delle discussioni sul genere prima da D’Ancona all’Angiolieri e poi da Casini a Rustico, con note e conseguenti polemiche da cui lo studioso riminese voleva esplicitamente tenersi lontano<sup>9</sup>. Tutto, insomma, tranne, come si sarà notato, “comico”. La Bruni Bettarini segnala in particolare come nell’etichetta conclusiva (che Massera in realtà finisce con il subire più che con lo scegliere) sia possibile individuare di fatto due poli terminologici che sono anche una bipartizione categoriale tra il “burlesco” da riferirsi alla forma (mi si consenta un po’ di semplificazione) e il “realistico” che ha a che fare con il contenuto. È sicuramente vero, come aggiunge la studiosa, che già nella sua tesi di laurea (*La poesia burlesca letteraria in Italia nei secoli XIII e XIV*) il termine *realistico* veniva «considerato tautologico nel senso che il poeta burlesco non può che rappresentare la realtà», ma dovrà essere comunque chiaro che i due aggettivi non si proponevano neanche là come sinonimi, visto che per il critico riminese si poteva dare una poesia che fosse realista senza per questo essere burlesca. Il corpus selezionato da Massera partiva da Rustico Filippi per concludersi con Pieraccio Tedaldi e poi da una coda di testi anonimi su cui tornerò brevemente tra poco (in mezzo, è bene ricordarlo, stavano ben tre sezioni esplicitamente dedicate alla tenzone): una scelta che rispondeva di fatto senza grandi difficoltà ora a una e ora all’altra delle due categorie con una certa regolarità di esiti. Il vero cambio di rotta che ha condotto la questione nella direzione in cui ancora oggi, come di-

---

*Francesco Massera tra Scuola Storica e Nuova Filologia*, a cura di Anna Bruni Bettarini, Roberto Leporatti e Paola Delbianco, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2018, pp. 63-99.

<sup>9</sup> Mi riferisco in particolare e nell’ordine a ALESSANDRO D’ANCONA, *Cecco Angiolieri da Siena. Poeta umorista del secolo decimoterzo*, in *Studj di critica e storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1880, pp. 105-215 e a TOMMASO CASINI, *Un poeta umoristico del XIII secolo*, in *Scritti danteschi, con due facsimili e con documenti inediti*, Città di Castello, Lapi, 1913, pp. 227-255. Ho provato a raccontare le vicende della polemica tra D’Ancona e Pirandello in merito alla categoria di “umorismo” nell’avvio della mia introduzione a *Poesia comica del Medioevo italiano*, cit., pp. 5-9.

cevo, sostanzialmente la collochiamo avviene circa venticinque anni dopo la silloge di Massera, nel 1956, anno in cui escono in contemporanea e indipendentemente le due antologie di Mario Marti e di Maurizio Vitale<sup>10</sup>. Perché se il contenuto delle due raccolte è, oltretutto simile, grosso modo sovrapponibile a quello dell'antecedente masseriano, per contro viene ormai definitivamente accantonata la distinzione tra burlesco e realistico, vuoi in termini espliciti come fa Vitale, vuoi nelle dichiarazioni di intenti come accade per Marti, che qualche anno prima aveva pubblicato il saggio *Cultura e stile dei poeti giocosi del tempo di Dante*<sup>11</sup> che funziona da sfondo teorico per la successiva opera di antologizzazione. Sono nomi e titoli noti, dei veri e propri classici della storia della nostra medievistica. Risentono, certo, come tutte le opere critiche da cui ci separano ormai più di sessant'anni, di un inevitabile invecchiamento, ma occorrerebbe rileggerli (parlo soprattutto di *Cultura e stile*) cercando di capire bene il contesto in cui quelle pagine erano nate. Mi è già capitato di dire<sup>12</sup>, e lo ripeto adesso ben volentieri, che l'aria che respiravano le pagine di Marti era la stessa di cui si era nutrito Ernst Robert Curtius al momento di elaborare il suo *Letteratura europea e medioevo latino*, che precede di soli cinque anni *Cultura e stile*. Libri che dalla traumatica desolazione del conflitto appena concluso prendono avvio per costruire un'idea di cultura europea coesa e continuativa che sia preliminare alla ricostruzione *tout court* dell'idea di Europa. Potrà sembrare eccessivo caricare di queste responsabilità le non molte pagine del volume di Marti, e sono sicuro che sarebbe stato lui stesso il primo a declinarne l'onere. Ma resta il fatto che la visione "continuista" che, com'è noto, è sottesa alla sua interpretazione della poesia comica, l'individuare un filo di temi e modalità espressive che dalla produzione mediolatina arriva alla prima metà del Trecento in Italia passando attraverso testi provenzali, francesi e iberici, tutta questa procedura è debitrice di una temperie culturale del tipo che prima prospettavo. Detto questo, è evidente che non tutti i conti oggi per noi tornano. Non tornano nemmeno quantitativamente, ad

<sup>10</sup> Cfr. *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di Mario Marti, Milano, Rizzoli, 1956 e *Rimatori comico-realistici del Duecento e del Trecento*, a cura di Maurizio Vitale, Torino, Utet, 1956.

<sup>11</sup> MARIO MARTI, *Cultura e stile dei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

<sup>12</sup> *Poesia comica del Medioevo italiano*, cit., p. 10.

esempio, nel momento in cui il carico di pagine dedicato in *Cultura e stile* a Cecco Angiolieri, ossia a colui che identificava perfettamente l'idea di Marti di poesia giocosa, travalicava abbondantemente quello riservato a qualsiasi altro rimatore lì ricordato (per non dire della rimeria primo trecentesca, a cui si dedicava non più che un sommario quadro d'insieme). Se si passa poi dal saggio alla silloge, l'impressione che se ne ricava oggi è che i *Poeti giocosi* siano più un compromesso di natura editoriale che l'applicazione vera e propria del teorema critico esposto in *Cultura e stile*. Lo certificano senza ombra di dubbio le edizioni integrale delle rime di Nerio Moscoli e quasi integrale di Niccolò de' Rossi, poeti che col comico o col giocoso, qualsiasi cosa con esso si voglia intendere, hanno a che fare solo per zone limitate della loro produzione (zone che nel primo sono, tra l'altro, particolarmente esigue). Ma lo conferma anche la decisione esplicitata nell'introduzione di includere anche le poesie non comiche (diciamo così) degli autori pubblicati, con l'idea che «questo volume [...] debba testimoniare non soltanto la presenza ed il fiorire di un "genere", di una tecnica o di uno stile particolare; ma la cultura, gli orientamenti letterari, gli interessi politici ed umani dei poeti [...] qui raccolti»<sup>13</sup>. Che è, almeno mi pare, giustificazione ben curiosa, dal momento che si finisce così col rinunciare a offrire un quadro coerente di un genere (doveva il lettore scegliere da solo tra quello che gli era stato allestito: e l'operazione ha portato, nel tempo, a non pochi equivoci). Allo stesso tempo, però, questa giustificazione permette almeno di dare conto di quello spostamento non da poco che si verificava nel titolo della silloge, del passaggio insomma dai *Sonetti* ai *Poeti*, ossia dai testi (che erano ancora al centro dell'antologia di Massera) agli autori (che è peraltro un imprevedibile permanere di quell'impostazione "biografica" della poesia comica che altrove Marti si era così affannato a mettere in discussione). Non è un caso che l'altra innovazione più decisa rispetto a Massera sia l'espunzione della sezione di anonimi che chiudeva i *Sonetti realistici*: sezione assolutamente coerente con ciò che la precedeva sia per i toni (la maggior parte dei testi include poesie di invettiva politica o personale del tutto in linea, tanto per fare un nome, con la produzione di un Faitinelli), sia per la collocazione cronologica (non si va oltre gli anni Trenta del XIV secolo), sia, infine e persino per le fonti mano-

<sup>13</sup> *Poeti giocosi del tempo di Dante*, cit., pp. 23-24.

scritte (molti dei sonetti provengono dal Vaticano lat. 3793 o dalla sezione conclusiva e adespota del Chigiano L.VIII.305). La motivazione esplicita per tale esclusione dei «testi antichi strettamente popolari e folcloristici, quasi sempre anonimi» sta, in un crociano come fondamentalmente è sempre stato Marti, nella «misura dello stile» e nella «coscienza dell'arte»<sup>14</sup>: ma è difficile rigettare il sospetto che proprio in quell'anonimato, in quell'essere, appunto, solo «sonetti» e non «poeti», risiedesse il punto essenziale della questione.

Comunque sia, i due libri di Marti, la raccolta e il saggio, affiancati a quello di Vitale, pur ereditando nella sostanza la prima sistemazione di Massera, creano un canone di testi e autori che di fatto non mi pare sia più stato messo in discussione. Ed è un canone dalle caratteristiche tutt'altro che scontate. Se infatti esso include l'intero corpus lirico di Rustico e persino i sette sonetti amorosi di Iacopo da Leona, esclude invece del tutto le sporadiche ma comunque ben rilevabili incursioni comiche di Guinizelli, Cavalcanti e Cino e persino la tenzone tra Dante e Forese (in Marti: Vitale invece la include). Allo stesso modo, non tiene conto di Guittone (che pure qualche puntata verso il comico la registra, nella tenzone fittizia «villana» con la donna o nel sonetto contro Guidaloste) e soprattutto del *Fiore* (che pure viene citato proprio da Marti nell'introduzione alla sua raccolta come «affine» agli autori pubblicati). Anche l'esemplificazione trecentesca ha sì una sua coerenza (Marti pesca, come già Massera, fondamentalmente dal corpus allestito da, o per, Niccolò de' Rossi nel Barberiniano lat. 3953), ma lascia fuori proprio per questo fette magari non consistenti ma lo stesso non del tutto prescindibili della poesia tra Dante e Petrarca, soprattutto proprio quella fiorentina. Infine (ma questo era esplicitato dal titolo) il «tempo di Dante» rappresenta un ancoraggio cronologico che, seppure oltrepassato di un po' (dal solito de' Rossi, e poi dai perugini, da Pieraccio Tedaldi, da Pietro dei Faitinelli: per non dire di figure come quelle prelevate appunto dal Barberiniano e della cui cronologia non sappiamo oggettivamente nulla), teneva comunque fermo il confine al terzo o quarto decennio del Trecento. Una scelta preliminare, appunto, ma che di fatto tagliava i ponti tra la stagione primo-trecentesca e gli sviluppi ulteriori di fine secolo e poi quattrocenteschi (basta pensare a certi sonetti pre-burchielleschi, diciamo così, di Franco

<sup>14</sup> Ivi, p. 24.

Sacchetti; e va aggiunto che tra i codici che erano stati sfruttati per la sezione degli anonimi da Massera c'era anche l'Acquisti e Doni 759 di Filippo Scarlatti, a testimonianza, se ce ne fosse bisogno, di una circolazione di quella rimeria ben attestabile negli ambienti fiorentini di secondo Quattrocento).

La cristallizzazione di questa tradizione critica ha mostrato a lungo pochissime crepe e solo da qualche tempo in qua si è tentato di rivedere almeno i termini della questione. Penso ad esempio alla proposta di Claudio Giunta di interpretare la produzione comica duecentesca nei termini di quello che lui chiama «realismo creaturale», ipotesi che, come noto, mirava a contestare l'idea di una poesia comica come reazione alla poesia aulica (o, per dirlo meglio, alla poesia stilnovista) e che poneva un interessante e ulteriore spunto critico là dove sottolineava per Cecco Angiolieri (ma il ragionamento è tranquillamente estendibile ad altri autori soprattutto trecenteschi), la possibilità che lo stile comico possa essere *un* elemento, da eventualmente contaminare e mescolare con altri<sup>15</sup>. Altrettanto importanti mi sembrano poi altri contributi, recenti e anche recentissimi, che sviluppando la tesi di fondo avanzata ai primi degli anni Ottanta dello scorso secolo da Franco Suitner<sup>16</sup> propongono una lettura della poesia comica entro lo specifico contesto storico-culturale della civiltà comunale. Prima di ricordarli vorrei però tornare per un attimo al punto toccato all'inizio del mio discorso, ovvero se la *Commedia* possa avere in qualche modo trasformato la percezione di ciò che è "comico" nella poesia trecentesca e se sia perciò delineabile un "prima" e un "dopo" con una conseguente e possibile periodizzazione del genere. Ammetto subito di non avere una risposta: di sicuro la *Commedia* si presenta ai suoi primi lettori come meccanismo testuale fondamentalmente alto, tragico, se vogliamo dirlo così. Questo accade, per fare un paio di esempi, con la canzone di Dino Frescobaldi *Voi che piangete nello stato amaro*, uno dei primissimi casi di recuperi più o meno certi dall'*Inferno*, ma anche con Cino da Pistoia, che non a caso dissemina di richiami al poema proprio la canzone in morte di Dante (un Dante di cui il pistoiese peraltro percepi-

<sup>15</sup> CLAUDIO GIUNTA, *Versi per un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 300-301.

<sup>16</sup> FRANCO SUITNER, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei Comuni*, Padova, Antenor, 1983.

sce e celebra, come si è ormai accertato, esclusivamente il versante di poeta amoroso<sup>17</sup>). Credo che la direzione suggerita dal poema dantesco e che si è affermata con più forza, seppure con lentezza, a partire dalla seconda metà del Trecento sia stata quella di un superamento dei confini stilistici, di una possibile compresenza tra livelli alti e bassi: che è ciò che in sostanza caratterizza molta produzione, spesso non di grandissimo rilievo, sino ai primi decenni del Quattrocento (quando in sostanza il modello petrarchesco si impone definitivamente). Tanto più oltre non credo si possa andare, tenendo anche conto, lo dicevo all'inizio, che il titolo del poema non è visto dai commentatori come un'indicazione di genere ma, semmai, come un problema da risolvere. Il più sistematico in questo senso, com'è noto, è Boccaccio che nell'*accessus* alle sue *Esposizioni* propone ben sette possibili spiegazioni, scartandone sei e mantenendo quella, peraltro diffusissima e che gli deriva, come appare probabile, dall'epistola a Cangrande, che indica nella commedia un testo che «abbia turbulento principio e pieno di romori e di discordie e poi l'ultima parte di quella finisca in pace e in tranquillità»<sup>18</sup>. Del resto, come è noto, è lo stesso Dante a mutare opinione e definizioni di comico col mutare dei contesti: basti ricordare quelle, note ma tutt'altro che coerenti e neppure tra loro, presenti nel *De vulgari eloquentia*, dove, tanto per dire, il comico si trova in una situazione intermedia tra il tragico e l'elegiaco (con quest'ultimo a coprire la zona bassa, diciamo così, dello spettro), ma con dinamiche non del tutto chiare. Sono cose note ma, insomma, alla fine sembrerebbe che l'unico tratto che distingue per Dante il comico sia quello di opporsi al tragico (potendosi confondere, invece, con l'elegiaco): e siamo, per così dire, di nuovo da capo. Non credo sia il caso di cercare alla fin fine una coerenza di trattazione in un'opera che è così evidentemente incompiuta: quel che oggi non torna sarebbe probabilmente tornato se Dante avesse finito il suo trattato arrivando a parlare anche del volgare mediocre e di quello umile. Semmai possiamo tenere conto di un fattore più generale e cioè che, comunque la si voglia declinare, e comunque l'avesse voluta declinare l'Alighieri, la teoria dei generi

<sup>17</sup> Cfr. ROBERTO MERCURI, *La morte del poeta*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, Roma, Viella, 2014, 2 voll., II, pp. 1103-1107.

<sup>18</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Milano, Mondadori, 1994, p. 6.

letterari è per lui primariamente una teoria della lingua letteraria (il che non era affatto scontato) e che tale resterà sostanzialmente sino alla fine, sino alla prima *Egloga* a Giovanni del Virgilio, in cui «comica» sono senz'altro i «verba» volgari opposti all'epica latina (e in cui riappare tra l'altro quel legame tra ricorso al volgare e fruizione della poesia da parte di un pubblico femminile che è in Dante una costante sin dalla *Vita nova* e su cui in passato si è ironizzato poco giudiziosamente), il che, sia detto tra parentesi, rinsalda l'ipotesi (presentata quanto meno già dall'*accessus* alla seconda redazione del suo commento da Pietro Alighieri<sup>19</sup>) che il titolo *Commedia* risponda primariamente al suo carattere di poema in volgare.

Faccio il punto e vado velocemente a chiudere. Non abbiamo univoche definizioni di cosa sia il comico nella letteratura medievale (ne abbiamo molte, cioè, ma tutte scarsamente funzionali, soprattutto se si cerca di applicarle a una poesia necessariamente poco formalizzata com'era la giovane poesia volgare romanza) e abbiamo ereditato dalla tradizione critica moderna un corpus di testi e dei parametri interpretativi che appaiono poco praticabili quando non decisamente furovianti. Così, quando qualche anno fa mi sono trovato nella necessità di scegliere cosa includere e cosa escludere in quella mia antologia già sin troppo citata (e facendo la tara, sia detto subito, di esigenze editoriali che, in quello come in tutti i casi consimili, hanno avuto comunque una loro parte) alla fine ho preso come riferimento un concetto, quello di scarto linguistico in direzione espressivistica, che mi pareva riuscisse a delimitare in effetti un insieme di sonetti tra loro piuttosto coerenti. Era una soluzione empirica che mi pareva, se non buona, almeno non pessima, a cui però giustamente si potevano e si sono in effetti mosse fondate obiezioni. Una di queste, convincente anche se non espressa direttamente (ma poco importa), è quella formulata ad esempio da Maria Rita Traina che, in una sua lettura del discorso della Vecchia contenuto nel *Fiore* sottolineava come l'espressionismo indubbiamente comico del poe-

<sup>19</sup> «Restat modo videre de titulo libri predicti, qui *Comedia* dicitur. Sed quare sic hunc suum librum auctor nominavit, et certe merito ita intitulavit eum, considerato stilo materno et humili et dulci, quem tenere intendebat poetice talia expectantia ad universas gentes licteratas quam vulgares canendo» (cito dal testo stabilito da Giuseppe Alvino per la sua tesi di dottorato *La seconda redazione del «Comentum» di Pietro Alighieri alla Commedia. Studio ed edizione critica*, Università di Genova, Dottorato in Letterature e culture classiche e moderne, xxx Ciclo; *Prologo primo*, § 13).

metto non sia che l'altra faccia di quello più sarcastico ma fondamentalmente "tragico" di Monte Andrea, ossia un autore che con l'ideologia economica e monetaria sottesa a quei sonetti ha più di un punto di contatto<sup>20</sup>. Il che ci porta a ragionare su un'altra questione, cui prima solo accennavo, cioè sul fatto che la poesia comica, quanto meno nel suo momento fondativo (penso a Rustico Filippi, ovviamente, ma non solo), si presenta come rigorosamente municipale e, pertanto, legata strettamente a quel tipo di contesto politico-culturale. Nel momento fondativo, lo ribadisco: c'è infatti una differenza fondamentale tra Rustico (o anche i sonetti comici di Cavalcanti, o la tenzone tra Dante e Forese) e Cecco Angiolieri, una differenza percepibile alla semplice lettura ma che, non si sa perché, è sempre stata in qualche modo neutralizzata. L'interpretazione dei sonetti di Cecco Angiolieri infatti può raggiungere risultati almeno soddisfacenti anche a prescindere dal contesto in cui essi sono stati scritti e questo grazie (per quanto possa sembrare paradossale) allo spostamento che il senese opera nell'asse dei suoi testi verso il soggetto, l'io. Se mi si consente un paradosso, direi che Cecco liricizza la poesia comica: che è poi paradosso solo sino a un certo punto, visto che in effetti la dimensione del soggetto (di quello che pensa e che dice, dei suoi rapporti, dei suoi "drammi") è in lui tanto sviluppata da renderlo equivalente a un poeta lirico *tout court* (per non dire, poi, della centralità che il tema amoroso ha nei suoi sonetti). Niente di tutto questo in Rustico, dove l'io, quando è presente (e lo è di rado), è solo il testimone di dinamiche all'insegna dello scontro sociale e che perciò lo coinvolgono solo come parte in causa di un "voi" che rinvia, a sua volta, al pubblico destinatario del sonetto e, contemporaneamente, ai protagonisti di esso. Anzi, l'effetto comico risiede – o meglio risiedeva, visto che per noi quasi tutte le allusioni sono ormai indecifrabili – nel cortocircuito tra ciò che Rustico dice dei suoi personaggi e quello che il pubblico poteva inferire dal raffronto tra le parole e la realtà dell'esperienza diretta di essi. Si tratta quindi di un poesia eminentemente "comunale", sia in riferimento al contesto socio-politico in cui si muove, sia in riferimento alla cultura con cui si rapporta. Ed è un contesto che, tra l'altro, ci dà la

<sup>20</sup> MARIA RITA TRAINA, *In termini di guadagno. Misure lessicali nella "lezione" della Vecchia*, in *Sulle tracce del «Fiore»*, a cura di Natascia Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 219-302.

possibilità di ripercorrere con meno innocenza (diciamo così) anche testi su cui si è ormai in qualche modo cristallizzata l'interpretazione critica (mi riferisco in particolare all'interpretazione delle due serie di Folgore e Cenne in chiave politica proposta a un convegno di un paio di anni fa da Nicolino Applauso<sup>21</sup>). Sempre in questo senso, non è un caso che Antonio Montefusco, in un suo recente saggio sulla "linea Guittone-Monte" nella poesia prima di Dante, abbia individuato nella poesia comica (i suoi riferimenti sono a Rustico, appunto, e al *Fiore*) un *pendant* ai temi etico-politici della poesia guittoniana e montiana, a cui si apparentano tra l'altro (anche per lui) in virtù del medesimo sperimentalismo linguistico e stilistico<sup>22</sup>. E forse (e chiudo) l'ultima e un po' impreveduta potenzialità che la poesia comica medievale sta dimostrando a chi la studia in questi ultimissimi anni è proprio questa, quella cioè di rivelarsi una specie di (semi)seria finestra da cui poter accedere, seppure con difficoltà, alle dinamiche interne non sempre limpide dei decenni conclusivi della civiltà comunale italiana.

<sup>21</sup> NICOLINO APPLAUSO, *Folgore da San Gimignano e la parodia di Cenne: intrighi politici e poetici (con nuovi dati biografici)*, in *La poesia in Italia prima di Dante*, a cura di Franco Suitner, Ravenna, Longo, 2017, pp. 237-255.

<sup>22</sup> ANTONIO MONTEFUSCO, *La linea Guittone-Monte e la nuova parola poetica*, in «Reti Medievali Rivista», 18, 1, 2017, pp. 219-270.