

SUGGESTIONI
E MODELLI DANTESCHI
TRA MEDIOEVO
E UMANESIMO

*Atti del Convegno internazionale di Roma
22-24 ottobre 2018*

A CURA DI
BRUNO ITRI E ANDREA MAZZUCCHI



SALERNO EDITRICE
ROMA

ISBN 978-88-6973-500-4

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2022 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

VITTORIO CELOTTO

«LA SCIMUNITA E POCA PROVIDENZA».
L'EFFETTO *COMMEDIA* NELLA POESIA
PRE-BURCHIELLESCA

1. L'ampia circolazione e la precoce fortuna della *Commedia* funzionano nel periodo a cavallo tra XIV e XV secolo come viatico che legittima e incoraggia contemporaneamente due fenomeni ormai comunemente considerati caratterizzanti di quella stagione poetica. Da un lato, il poema indirizza il gusto di molti rimatori verso un inedito sperimentalismo, contraddistinto da varie forme di ibridismo linguistico e pluralità dei registri. È questo un fenomeno che riguarda soprattutto le forme brevi della poesia, investendo anche zone generalmente protette da eccessi espressionistici, come la lirica d'amore. D'altro canto, la diffusione del poema ha anche l'effetto, non meno pervasivo, di alimentare un corposo filone imitativo che prende piede contemporaneamente in zone diverse della penisola a partire dalla metà del Trecento. Com'è noto, la fortuna del genere del poema allegorico-didascalico in terza rima è anzi uno dei fenomeni più appariscenti del cosiddetto "secolo senza poesia". Lo si misura immediatamente a partire dalla foltissima tradizione manoscritta di alcuni tra i testi imitativi più interessanti, dopo i precoci esperimenti dei *Trionfi* e dell'*Amorosa visione*, come l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli o il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, traditi rispettivamente da circa un centinaio e da quasi sessanta codici tre e quattrocenteschi.

Questi, che sono alcuni tra gli episodi di più vistosa derivazione dantesca, sono particolarmente sintomatici della vitalità esemplare e modellizzante della *Commedia* nella coscienza letteraria dei rimatori dei secoli XIV e XV. L'impronta dantesca è evidente in molti aspetti. Da un lato, i calchi linguistici e stilistici e l'andamento della narrazione, sostenuta dalla terza rima. Dall'altro, elementi dell'architettura di fondo: il viaggio, la visione, la presenza del personaggio-poeta, le numerose perifrasi astronomiche e allusioni mitogra-

fiche, i toni profetici e parenetici, il modulo del catalogo di incontri di personaggi piú o meno celebri, e cosí via. Ma al di là di questo, l'impianto allegorico della *Commedia* resta il piú delle volte estrinseco o solo debolmente alluso. Entrato in crisi lo sforzo totalizzante dell'*itinerarium* dantesco, il tentativo di coniugare attraverso l'allegoria esperienza individuale e collettiva dentro la certezza di un piano divino, svanita la possibilità di ricercare una verità morale valida universalmente e nel contempo da patire in prima persona, si vede che della *Commedia* resta solo una cornice narrativa dentro la quale i nuovi pellegrini si muovono in una dimensione tutta terrestre, alla volta di un viaggio che ha i suoi principali puntelli nell'erudizione e nel didascalismo. Se, come ha notato Corrado Calenda, «il Dante trecentesco si identifica sostanzialmente con il poema», non c'è dubbio che, quanto piú ci si sbilancia verso il Quattrocento, tanto piú il quadro dell'incidenza dantesca risulta «depotenziato, ridimensionato, in ogni caso relativo a fenomeni di respiro ridotto e di rilievo collaterale».¹

È stato ampiamente notato che il recupero della *Commedia* in questa fase si configura soprattutto come un «fittissimo tessuto di letteratura semidotta che vi trovava un prezioso repertorio di stilemi fruibili a livelli diversi»,² e che restituisce appunto il quadro variamente connotato di procedure di riuso e rielaborazione che non influiscono tanto sulle principali direttrici della poesia quattrocentesca, ma sono piuttosto sintomatiche della fortuna di Dante a un livello di produzione "medio".

Un punto di osservazione privilegiato per cogliere i modi attraverso cui forme di riappropriazione selettiva della *Commedia* abbiano contribuito a creare una maniera poetica riconoscibile, almeno nell'ambito circoscritto della Firenze a cavallo tra i due secoli, è co-

1. Cfr. C. CALENDÀ, *Dante e i poeti del Tre e Quattrocento*, in «Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2000, 2 voll., I pp. 415-41, alle pp. 421 e 435.

2. Cfr. G. RESTA, *Dante nel Quattrocento*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*. Atti del Convegno di Melfi, 27 settembre-2 ottobre 1970, Firenze, Olshki, 1975, pp. 71-91, a p. 78.

stituito da quelle zone di piú pronunciato espressivismo che, attraverso direttrici comico-realistiche, conducono in pieno Quattrocento verso le deflagrazioni logico-semantiche della maniera cosiddetta “alla burchia”. Per diverse ragioni si tratta di un ambito che, come ha osservato ancora Calenda, meriterebbe «indagini approfondite»³ rispetto al rapporto che intrattiene con Dante e con la *Commedia*: ricognizioni che potrebbero aiutare a specificare piú analiticamente e con gli opportuni distinguo una serie di assunti, relativi ai rapporti stilistico-formali tra Dante e la tradizione comica trecentesca, che sembrerebbero da tempo passati in giudicato, sebbene mai approfonditi mediante spogli sistematici. Si intende perciò indagare la presenza dantesca entro questa particolare tradizione, attraverso alcuni tra i principali episodi di sperimentazione pre-burchiellesca: i due capitoli ternari di Niccolò Povero, denominati dalla tradizione manoscritta sotto il titolo di *mattane*, e i poemetti in terza rima di Stefano Finiguerra detto il Za.⁴

La ricerca di echi della *Commedia* nella poesia pre-burchiellesca reca con sé il vantaggio di verificare se e in che termini il fenomeno, cui si è fatto cenno, di irradiazione dantesca nella concreta prassi versificatoria dei rimatori attivi a cavallo tra i due secoli, sia operante anche in un'arteria laterale come quella della poesia comica, ma che soprattutto intrattiene per definizione una relazione problematica con la poesia “colta” che normalmente si incarica di ricalcare le orme di Dante. Una relazione che si presenta come oscillante tra la contrapposizione apertamente parodica di autori o codici stilistico-retorici e un intento polemico intrinseco, cioè non diretto a una tradizione poetica determinata, ma piuttosto consistente nella selezione di una gamma di temi e di un linguaggio estranei alla lirica aulica o didascalica.⁵

3. CALENDIA, *Dante e i poeti del Tre e Quattrocento*, cit., p. 436 e n.

4. Cfr. M. ZACCARELLO, *Burchiello e i burchielleschi. Appunti sulla codificazione e la fortuna del sonetto “alla burchia”*, in *Gli irregolari nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*. Atti del Convegno di Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 117-43.

5. Cfr. C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2000, partic. pp. 263-354, la cui impostazione è ripresa piú di

In questo campo dunque il richiamo intertestuale alla *Commedia* può darsi tanto come manifestazione di arte allusiva, cioè prelievo consapevole di immagini o stilemi in funzione parodica, volto dunque a uno stravolgimento caricaturale o abbassamento irridente dell'ipotesto, tanto come una piú generica memoria poetica, che si attua come ripresa non puntuale e finalizzata, ma strutturale e pervasivamente diffusa. In altre parole, nel primo caso ci troveremmo di fronte a un riuso di versi e procedimenti danteschi, strumentale a una puntuale strategia di riscrittura parodica; nel secondo, di fronte a una piú pervasiva funzione modellizzante che la *Commedia* eserciterebbe anche su una tradizione versificatoria ai confini della perspicuità logico-semantică, di fatto prestando costrutti e strutture portanti e fornendo una sorta di grammatica, se non persino di "autorizzazione" alle piú radicali punte di espressivismo della poesia a cavallo tra i due secoli.

2. L'impostazione esegetica tradizionale, fondata sulla lettura della poesia burchiellesca in chiave di *nonsense* relativo o assoluto – cioè dal grado massimo della libera associazione e dello stravolgimento delle norme combinatorie del singolo sintagma, dunque di messa in relazione sintattica di elementi contrastanti o radicalmente eterogenei sul piano logico, a quello di un cortocircuito che coinvolge piuttosto le articolazioni coordinative o subordinative –⁶ non ha

recente da M. ZACCARELLO, *Poesia comico-realistica*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, I. *La poesia*, Roma, Carocci, 2014, pp. 155-93.

6. La distinzione è stata introdotta a proposito delle *fatrasies* antico-francesi da P. ZUMTHOR, *Fatrasies, fatrassiers*, in ID., *Langue texte énigme*, Paris, Seuil, 1975, pp. 68-88, alle pp. 77-78; e applicata alla produzione italiana da P. ORVIETO, *Sulle forme metriche del non-senso relativo e assoluto*, in «Metrica», 1 1978, pp. 203-18. Spunti piú recenti di interpretazione puntuale dei testi, votati a illuminare attraverso un'analisi a grana fine i meccanismi di distorsione del senso e le procedure retoriche messe in atto, sono in M. ZACCARELLO, *Schede esegetiche per l'enigma di Burchiello*, in «*La fantasia fuor de' confini*». *Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*. Atti del Convegno di Firenze, 26 novembre 1999, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 1-34; e G. CRIMI, *Noterelle burchiellesche*, in «La Cultura», XL 2002, pp. 109-20; oltre che naturalmente nel commento integrale *I sonetti del Burchiello*, a cura di M. ZACCARELLO, Torino, Einaudi, 2004.

mai però del tutto obliterato l'idea che almeno un gruppo di componimenti potesse rispondere a un intento di parodia metaletteraria e antifrasi polemica del codice poetico aulico, di matrice cortese o, piú spesso, didattico-allegorica.

Fin dal commento burlesco di Anton Francesco Doni, pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1553, i sonetti del Burchiello venivano distinti su base tematica in cinque tipologie:

I primi son fatti per mordere apertamente, e questi s'intendono; i secondi sono scritti a riquistion di questo e quell'altro uomo che lo richiedeva, e ancor questi sono assai aperti; i terzi, poi, per dir male, ché non intendesse altri che coloro a cui erano scritti; e questi è impossibile a saperne l'intero. La quarta infornata scrisse il Burchiello di quelle faccende che gli accadevano alla giornata, e son mezzi chiari e tutti torbidi. L'ultima cotta – acciocché i cervelli nostri, poco stabili e sempre curiosi d'intendere havessin che strologare – furon tanti fantastichi ch'io credo che lui medesimo non saperesse quel che si volesse dire.⁷

Anche la critica recente, almeno a partire da Domenico Guerri, ha distinto nella varia articolazione dei *Sonetti* un filone apertamente parodico, come ha messo in evidenza, tra gli altri, Antonio Lanza, che distingue tra «sonetti realistici, sonetti parodistici e di polemica letteraria, sonetti alla burchia».⁸

Uno sforzo analitico particolarmente significativo in questo senso, volto cioè a verificare l'ipotesi del riuso parodico degli *auctores* attraverso la decrittazione di giunture anche minime dei testi, è stato portato avanti da Danilo Poggogalli, che ha inteso valorizzare proprio il piano intertestuale e parodico dei versi burchielleschi, «da cui spesso si origina l'equivoco, mediante lo stravolgimento del senso originario dell'ipotesto».⁹ La disamina condotta da Poggio-

7. Si cita da *Rime del Burchiello commentate dal Doni*, ed. critica e commento a cura di C.A. GIROTTI, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, pp. 20-21.

8. Cfr. A. LANZA, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Rinascimento (1375-1449)*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 350. E cfr. anche D. GUERRI, *La corrente popolare nel Rinascimento. Berte, burle e baie nella Firenze del Brunellesco e del Burchiello*, Firenze, Sansoni, 1931, che parla di «burla antiletteraria», a p. 97.

9. Cfr. D. POGGIOGALLI, *Dalle acque ai nicchi. Appunti sulla lingua burchiellesca*, in «Studi di lessicografia italiana», xx 2003, pp. 65-126, a p. 75.

galli dimostra l'esistenza di una relazione particolarmente stretta con i *Rerum vulgarium fragmenta* petrarcheschi, che risulterebbe dunque il bersaglio privilegiato dei degradanti rimaneggiamenti burchielleschi, che investono contemporaneamente il livello fonetico, lessicale, sintattico e retorico.

Non mancano riferimenti anche al Dante della *Commedia*, della *Vita nuova* e delle *Rime*, ma il piú delle volte la presenza dantesca è mediata da Petrarca: scelte lessicali, locuzioni o procedimenti retorici risultano condivisi dalle due corone o possono essere ritenuti derivanti da un comune codice di matrice stilnovistica. È il caso soprattutto del riuso del lessico poetico tradizionale oppure del rovesciamento di paradigmi metaforici petrarcheschi e prima ancora danteschi; mentre, per fare solo un esempio di riferimento diretto a Dante, si consideri l'uso del verbo *solorire* in *Sonetti del Burchiello*, XLVIII 15-17: «E tutto mi scoloro / leggendo il primo testo del Vannino / che tratta de' piacer del Magnolino»: secondo lo studioso, «i versi burchielleschi derivano direttamente dal discorso di Francesca» a *Inf.*, v 130-31: «Piú fiate li ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso». ¹⁰

La raccolta di rilievi del genere ha l'indubbio merito di illustrare minuziosamente, e con il supporto di una consistente messe di passi esemplificativi, i diversi procedimenti di riscrittura parodica delle fonti del Burchiello. D'altro canto l'insistenza sulla «natura eminentemente intertestuale» dell'esperienza burchiellesca induce l'autore a enfatizzare forse oltre misura l'intenzionalità di prelievi puntuali, da un lato giungendo a proporre l'esistenza di cripto-citazioni sotterranee, che per essere riconosciute richiederebbero la competenza di lettori dotati di una padronanza davvero eccezionale degli ipotesti volta per volta allusi, dall'altro sottovalutando la possibilità che determinate coincidenze siano dovute, piú che a una rielaborazione consapevole, alla partecipazione a un codice poetico preesistente e comune tanto a Dante e Petrarca quanto a Burchiello e ai burchielleschi. Piú che rispondere a un programmatico rovesciamento di specifici stilemi del modello, alcune affinità passate in ras-

10. Ivi, p. 83 e n.; le citaz. successive ivi, risp. pp. 125 e 119.

segna si spiegherebbero con maggiore cautela tenendo in debito conto la persistenza di una tradizione “sopraindividuale” che reca con sé modalità del discorso poetico da cui dipendono lessico e procedimenti retorici. Secondo Poggiogalli, ad esempio, l’ampio uso petrarchesco di ossimori o antitesi viene sistematicamente ridicolizzato dal Burchiello «attraverso un uso distorto di tali figure», laddove viene il dubbio che entrambi attingano indipendentemente a una plurisecolare tradizione, tanto classica quanto romanza, fondata sulla strutturazione per *opposita* volta ad articolare percorsi semantici enigmatici, e anzi inerente più al filone comico che a quello della lirica d’amore.¹¹

Risultano particolarmente istruttive allora le avvertenze che a proposito di questo particolare orientamento esegetico ha suggerito Claudio Giunta, il quale, tornato in più occasioni sull’argomento, suggerisce prudenza nell’applicazione della categoria di parodia a proposito del *corpus* burchiellesco, dal momento che solo in un numero esiguo di occasioni è possibile verificare che essa si eserciti rigorosamente su un autore o un testo in particolare. Se dunque una lettura parodica di almeno una parte della poesia burchiellesca risulta legittima, tuttavia in non pochi dei testi in cui è stata riconosciuta «la parodia anti-lirica è tanto esile da far dubitare se essa [...] non rappresenti [...] il prodotto di letture troppo sottili».¹² Se questo è vero, ferma restando l’opportunità di valutare i casi singolarmente, evitando di sottoporli a un troppo rigido e onnicomprensivo pregiudizio critico, l’interpretazione in chiave di parodia meta-letteraria in senso stretto, che sia indirizzata a versi di Dante o di Petrarca, appare meno persuasiva dell’ipotesi secondo cui la parodia si eserciterebbe più genericamente su una modalità del discorso che ogni lettore di età umanistica poteva identificare come organico alla letteratura alta e alla cultura accademica. Dal momento che

11. Cfr. su questo l’ormai classico studio di N. PASERO, *Devinalh, «non-senso» e interiorizzazione testuale: osservazioni sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale*, in «Cultura neolatina», xxviii 1968, pp. 113-46.

12. Cfr. GIUNTA, *Versi a un destinatario*, cit., p. 332. E cfr. anche ID., *A proposito de’ I sonetti del Burchiello’ a cura di Michelangelo Zaccarello (Torino, Einaudi, 2004)*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», vii 2004, 1-2 pp. 451-76, partic. pp. 469-70.

il piú delle volte non è possibile individuare una fonte unica oggetto di allusione, la cui conoscenza, presupposta dall'autore e dal pubblico, conferirebbe al suo riuso una funzione metaletteraria, si può intendere qui la categoria di parodia solo in un senso molto esteso, che includa forme di «riutilizzo e rovesciamento di un complesso repertorio lessicale, fraseologico, referenziale»,¹³ e che procede, volendo ricorrere alla fin troppo rigida griglia di Gerard Genette, piú che per trasformazione testuale, per imitazione stilistica.¹⁴

Se in Burchiello e nei suoi predecessori e imitatori è rintracciabile una vena polemica, sono però del tutto assenti dati che consentano di documentare che questa avesse come bersaglio la *Commedia* o i *Rerum vulgarium fragmenta*. Come si vedrà piú avanti, la polemica si esplicita piuttosto in senso anticlassicista e anti-pedantesco, orientata verso modalità discorsive cattedratiche e saccenti. Piú convincente risulta allora l'ipotesi, ancora di Poggiogalli, secondo cui alla parodia metaletteraria si sovrapporrebbe una «parodia della memoria altrui, con la quale vengono colpiti», piú che gli autori, «tutti quei letterati che infarcivano, piú o meno a sproposito, i propri discorsi o componimenti con citazioni o riformulazioni di versi autoriali». ¹⁵ D'altronde questo è un aspetto valorizzato opportunamente anche da Michelangelo Zaccarello, il quale ha notato come una figura molto frequente nel *corpus* burchiellesco sia proprio l'irrisione della falsa sapienza, puntualmente confutata, mediante gli artifici del paradosso, dell'indovinello o del doppio senso osceno, dall'ingegno naturale che si avvale degli argomenti del buon senso comune e dell'esperienza quotidiana.¹⁶

13. ZACCARELLO, *Poesia comico-realistica*, cit., p. 156.

14. Su questa classificazione Genette fonda la sua distinzione tra parodia in senso stretto, in quanto «sviamento semantico di un testo realizzato attraverso una trasformazione minimale», e *pastiche* satirico come «imitazione di uno stile». Cfr. G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it., Torino, Einaudi, 1997, partic. pp. 29-36, citaz. a p. 30.

15. POGGIOGALLI, *Dalle acque ai nicchi*, cit., p. 74 n.

16. Cfr. M. ZACCARELLO, *Indovinelli, paradossi e satira del saccente. "Naturale" ed "accidentale" nei 'Sonetti' del Burchiello*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 15 2000, pp. 111-27.

3. Proprio la parodia anti-pedantesca è una delle costanti tematiche che deriva al *corpus* burchiellesco da una ricca tradizione di matrice comica che ormai da tempo è pacificamente considerata all'origine di quell'esperienza. Oltre a quelli che possono essere considerati precursori dei sonetti propriamente "alla burchia", cioè improntati, come si diceva, alla retorica del *nonsense*, vale a dire Franco Sacchetti (in forza non solo dei sonetti e delle frottole, ma anche del *Pataffio*, poema in terza rima ormai opportunamente restituitogli)¹⁷ e l'Orcagna, è soprattutto nei capitoli ternari di Niccolò Povero e di Stefano di Tommaso Finiguerra detto il Za che si possono riconoscere, in forza di numerosi raffronti testuali, tessere imprescindibili per delineare «il mosaico della cultura che darà origine alla poesia burchiellesca».¹⁸

Tanto le *mattane* di Niccolò Povero quanto i poemetti dello Za costituiscono un passaggio importante dalle nuove sperimentazioni linguistiche e strategie compositive del tardo Trecento alla rimeria burchiellesca. Il modello dantesco, almeno a un livello di struttura esteriore, agisce in primo luogo a partire dallo schema metrico della terza rima, che, se conoscerà un'enorme fortuna nella poesia burlesca e satirica del XV secolo, è proprio in questa fase che diventa adatto a ospitare usi espressivi prima ignorati. La tradizione avviata dalla *Commedia*, proseguita dall'*Amorosa visione* e dai *Trionfi*, trova in testi come questi una singolare realizzazione, inaugurando una codificazione del capitolo ternario come sede ideale deputata all'arte allusiva: esercizi parodici che «erano assurti a paradigmi di

17. Cfr. F. DELLA CORTE, *Proposta di attribuzione del 'Pataffio' a Franco Sacchetti*, in «Filologia e Critica», xxviii 2003, pp. 41-69; e F. SACCHETTI, *Il Pataffio*, ed. critica a cura di F. DELLA CORTE, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005.

18. G. CRIMI, *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, p. 129. Oltre al fondamentale volume di Crimi, che ripercorre nel dettaglio le tracce di poesia del *nonsense* nella tradizione giocosa mediolatina e romanza, altri contributi sui precedenti del Burchiello, dove a Niccolò Povero e allo Za viene riconosciuto un ruolo di rilievo nella formazione di questa particolare maniera poetica, sono quelli di ZACCARELLO, *Burchiello e i burchielleschi*, cit.; M. BERISSO, *Preistoria (mancata) del nonsense*, in «Nominativi fritti e mappamondi». *Il nonsense nella letteratura italiana. Atti del Convegno di Cassino, 9-10 ottobre 2007*, a cura di G. ANTONELLI e C. CHIUMMO, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 27-45.

travisamento licenzioso di modelli culturali seri». ¹⁹ La terzina dantesca viene recuperata come abito metrico di notevole versatilità che, fornendo al componimento un ritmo calcolato e precostituito, non richiede abilità compositive particolarmente scaltrite. Prevalle generalmente un andamento discorsivo dalla sintassi semplice e spezzata, con larghissima preminenza della paratassi. Il ritmo è alquanto monotono, dal momento che quasi mai varia la scansione degli accenti. Le rime, a volte sostituite da assonanze, sono utilizzate con pura funzione di collegamento, senza che ad esse sia affidato un valore semantico significativo, non stabilendosi validi rapporti di tensione tra veste metrica e contenuti. Ma la caratteristica più vistosa è senza dubbio lo sviluppo della narrazione, improntato sul modulo espressivo dell'enumerazione e del catalogo, sostenuto da formule fisse, congenite allo svolgimento tematico dei componimenti. Nella prima *mattana* di Niccolò Povero, ad esempio, che si sviluppa come una raccolta di immagini bizzarre e visioni fantastiche contenute in una piccola cesta da frutta, le apparizioni che si susseguono sono introdotte con formule ripetitive e minime variazioni (vv. 1-2, 16, 20, 65):

P'ò una paneruzzola bella e nuova
che dentro v'è la torre di Mabello
[...]
E àcci gran dovizia di lupini
[...]
e àcci grande ischiere di moscioni
[...]
e mercatanti sí cci son d'Irlanda.²⁰

Simili *iuncturae* caratterizzano anche i versi dello *Za*, come nella *Buca di Montemorello*, dove il poeta-protagonista, sotto la guida del banchiere fallito Tieri Tornaquinci, parte alla ricerca di un tesoro nascosto in una buca, seguito da una sconfinata schiera di scialac-

19. Cfr. ZACCARELLO, *Poesia comico-realistica*, cit., p. 169.

20. Si cita da NICCOLÒ POVERO, *Le mattane*, a cura di V. CELOTTO, Roma, Salerno Editrice, 2018.

quatori fiorentini, puntualmente beffeggiati per le loro abitudini sessuali (vv. 135-36, 142-43, 146-48):

[...] E cose nuove
viddivi: gente di nuova contrada
[...]
E viddivi bustaccio, animo magno;
degli Ubertin vi viddi Ciappettino.
[...]
Ancor ci viddi con lor vie piú gente
che vengon ratti ognuno a suo camino.
I' viddi un ch'è con atto piacente [...].²¹

L'uso della terzina va ascritto dunque a una tradizione ricca, seppure sostanzialmente municipale, di registro mediocre, che fa dell'accumulo seriale gli strumenti propri di una retorica che procede sul doppio versante della rappresentazione creaturale e dell'equivoco verbale. In tale tradizione rientrano, ad esempio, alcuni ternari di Antonio Pucci, come *Le noie*, in cui il banditore fiorentino enumera i comportamenti disdicevoli e i cattivi costumi dei fiorentini del suo tempo, o *Le proprietà di Mercato Vecchio*, in cui si impone con viva evidenza la descrizione delle tumultuose attività che si svolgevano nell'antica piazza fiorentina e dei suoi stravaganti protagonisti.²² Da testi del genere, a cui possono essere ricondotti anche i poemetti dello Za, alle prime accoglienze del *nonsense*, il passo è compiuto, oltre che dalle *mattane* di Niccolò Povero, da Franco Sacchetti nel già citato *Pataffio*, collezione di riboboli, motti proverbiali ed espressioni dialettali, collegati senza un tangibile nesso logico, che risponde al proposito di raccogliere materiale linguistico eccentrico diffuso presso i parlanti fiorentini, disponendolo in un dialogo ritmato decisamente enigmatico.

21. Si cita da STEFANO FINIGUERRI DETTO IL ZA, *I poemetti*, a cura di A. LANZA, Roma, Zauli, 1994.

22. Si leggono in *Rimatori del Trecento*, a cura di G. CORSI, Torino, UTET, 1969, pp. 870-84. Preziose indicazioni sulla tradizione della terza rima tra XIV e XV secolo, con approfondimenti tanto su Niccolò Povero quanto sullo Za, sono in C. PEIRONE, *Storia e tradizione della terza rima. Poesia e cultura nella Firenze del Quattrocento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1990.

Ciò che qui importa sottolineare è che, a partire dalla *Commedia*, la terza rima diventa funzionale ad accogliere un andamento discorsivo di tipo seriale, votato da un lato all'espressivismo linguistico, dall'altro all'ambiguità verbale, e in cui la serie paratattica degli elementi e la struttura elencativa costituiscono l'impianto essenziale. Lo schema della terzina diventa, per il suo carattere ricorsivo, la struttura portante della strategia del *nonsense*. La fissità della griglia a cellette strofiche ordinate svolge una stringente funzione di coagulo dei legami sintattici. Ne risulta che le concatenazioni più o meno a-logiche si sovrappongono a una continuità metrica che ne rende possibile il montaggio, dal momento che ogni terzina esaurisce il più delle volte il giro sintattico, consentendo il passaggio successivo, il cui legame con quanto precede è tenuto in piedi dalla rima obbligata.²³ Si può ipotizzare che proprio muovendo da questo genere di sperimentazioni, si sia sviluppato il genere della poesia del *nonsense* attraverso il passaggio dal capitolo ternario al sonetto caudato, da addebitare probabilmente a Orcagna prima ancora che a Burchiello, che con il primo ha in comune la struttura a comparti strofici conchiusi e relativamente autonomi e intercambiabili, che dunque favoriscono l'assemblaggio sintattico e metrico di concatenazioni di vario genere.²⁴

4. La seconda delle *mattane* del Povero si apre con la descrizione di una *visio in somnio* in cui al poeta-protagonista appare un medico ciarlatano che gli espone i più disparati e assurdi rimedi curativi.

23. Anche a proposito della frottola, Paolo Orvieto ha notato come «ciascuna unità sintattica o strofica propone la rima della successiva unità, che si trova pertanto metricamente incatenata e logicamente affrancata da quanto precede» (cfr. ORVIETO, *Forme metriche della poesia del non-senso*, cit., p. 208). Credo che l'osservazione resti valida anche a voler considerare la frottola non un genere poetico, ma una prosa rimata, come proposto da M. BERISSO, *Che cos'è e come si deve pubblicare una frottola?*, in «Studi di filologia italiana», LVII 1999, pp. 201-33; e C. GIUNTA, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. ZACCARELLO e L. TOMASIN, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2004, pp. 35-72.

24. Ho già sviluppato alcune di queste considerazioni in V. CELOTTO, *Introduzione*, in NICCOLÒ POVERO, *Le mattane*, cit., pp. XI-LXI, alle pp. XVIII-XXII.

Che l'autore intendesse porre la sua visione sotto il segno di quella dantesca, è chiaro a partire dalla terzina iniziale (vv. 1-3):

Sí duramente un sonno mi percosse
dormendo un giorno quasi in su la isquilla,
che senza chiudere occhio mi riscosse.

Mettendo da parte i tipici accostamenti *per opposita*, è interessante notare la reminiscenza dei versi danteschi che segnano il risveglio del poeta nel Limbo, in *Inf.*, iv 1-3: «Ruppemi l'alto sonno ne la testa / un greve truono, sí ch'io mi riscossi / come persona ch'è per forza desta». Lo scuotersi di chi si risveglia bruscamente è prodotto dal tuono che rimbomba nel primo cerchio dell'inferno, a cui corrisponde la *squilla*, che è l'ora del giorno segnata dal rintocco della prima campana del mattino, ma che contemporaneamente è sfruttata qui per la sua ambiguità semantica (e prosaica) nel senso di 'rumore assordante'.

Di ascendenza dantesca anche le immagini della terzina successiva, dove si introduce una similitudine per indicare il pianto generato dalla visione (vv. 4-7):

E come l'acqua tace e sopra stilla
cosí mi fé ciascun mio sentimento
per quella maestria che qui distilla:
ch'u· medico m'apparve, s'io no· mento.

In realtà il testo sfugge a una intelligenza completa, ma sembrerebbe rimandare appunto all'immagine dell'acqua che cade giú stillando, come il sentimento del poeta-protagonista. Di ascendenza dantesca è l'immagine dei sensi vinti dall'emozione (come in *Inf.*, iii 134-36: «che balenò una luce vermiglia / la qual mi vinse ciascun sentimento / e caddi come l'uom cui sonno piglia») o che diventano lacrime, come a *Inf.*, xxiii 97-98: «Ma voi chi siete, a cui tanto distilla / quant'ì veggio dolor giú per le guance»; cosí, l'uso metaforico di *distillare* per 'diffondersi' o 'fluire' come acqua dalla fonte, si ritrova nel pieno della visione di *Par.*, xxxiii 61-63: «cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi distilla / nel core il

dolce che nacque da essa», o in *Purg.*, xv 94-95: «Indi m'apparve un'altra con quell'acque / giù per le gote che 'l dolor distilla».

Le scelte lessicali concentrate nelle due terzine incipitarie, insieme alla pur scarna cornice narrativa del sogno, annunciano piuttosto chiaramente l'intenzione del rimatore di alludere alla visione e al viaggio danteschi, tanto più che il personaggio del medico imbonitore che appare al protagonista propinandogli intrugli paradossali o impossibili da ottenere, si congeda rievocando esplicitamente il momento del primo incontro di Dante con il suo «maestro» Virgilio, che «per lungo silenzio pareva fioco» (*Inf.*, I 63; vv. 199-202):

Di piú parole il maestro vi è fioco
perché la notte ci assalí col sole
sí che di stare no gli parve giuoco
e disparí senza troppe parole.

L'ultima allegazione riguarda la serie rimica eccentrica, e di particolare pregnanza stilistica, ai vv. 43-48, caratterizzata dall'uso dell'esito toscano piú antico delle voci con -GL- intervocalico:

A chine avesse i denti troppo secchi
dagli a mangiar, nove mattine a vegghia,
una carrata di pruni e di stecchi,
e poi torrai un coperchio di stregghia
con una fogna, e fa che sia legata
insieme con un manico di tegghia.

Dove è da notare l'inversione tra il manico di teglia (solitamente priva di impugnature) e il coperchio di striglia (a cui si addice invece il manico). Identica serie rimica – che sarà in parte ripresa anche in *Sonetti del Burchiello*, xxx 16-17: «e mostrerotti lunedì a vegghia / che ombra fa un manico di tegghia» – ricorre nella decima bolgia, all'apparizione dei falsificatori di metalli (*Inf.*, xxix 73-79):

Io vidi due sedere a sé poggiate,
com' a scaldar si poggia tegghia a tegghia,
dal capo al piè di schianze macolate;
e non vivi già mai menare stregghia
a ragazzo aspettato dal signorso,

né a colui che mal volontier vegghia,
 come ciascun menava spesso il morso [...].

5. Più rilevanti al fine di cogliere la consapevolezza nel modo di recepire il dettato della *Commedia* entro questo particolare alveo sono le presenze dantesche ravvisabili nei poemetti dello Za. Mentre Niccolò Povero, come l'Orcagna o Franco Sacchetti nelle più ardite sperimentazioni, scelgono la strada del *nonsense* che poi sarà proseguita dal Burchiello, i ternari dello Za, composti con ogni probabilità entro i primi due decenni del Quattrocento,²⁵ sono caratterizzati piuttosto da una arguta ironia fondata sulla satira anti-pedantesca e sul doppio senso osceno. Al centro vi è sempre un poeta-protagonista accompagnato da una guida in tre viaggi fantastici, ma terrestri, il cui racconto è farcito da lunghe descrizioni degli incontri con personaggi noti della borghesia, soprattutto fiorentina. Nella *Buca di Montemorello*, come si è accennato, il banchiere fallito Tieri Tornabuoni appare in sogno al poeta, ridotto anch'egli in misere condizioni economiche, guidandolo verso una buca sul Monte Morello (a nord di Firenze) dove si trova nascosto un tesoro. I due sono seguiti da un folto manipolo di notabili fiorentini, molti reduci dalle Stinche, desiderosi anch'essi di arricchirsi, i quali vengono puntualmente nominati e beffeggiati dallo Za per i loro insuccessi finanziari e le loro scandalose abitudini sessuali. Nello *Studio di Atene* – il più riuscito e interessante dei componimenti – la città di Firenze invia un'ambasceria per rifondare lo *Studium* di Atene. Tra gli studenti compaiono medici, avvocati, notai e letterati, che il poeta, stavolta guidato da Pier Vettori e da un tale ser Gigi, si premura di elencare prendendone in giro l'erudizione classicista, che nasconde in realtà grettezza, inettitudine e deplorabili vizi morali. Il *Gagno* infine, rimasto incompiuto, riprende sostanzialmente la struttura e i temi della *Buca*, configurandosi come elenco di personaggi beffati, stavolta però tutti provenienti da Pisa.

I *pattern* narrativi della visione, del viaggio accompagnato da una

25. Cfr. A. LANZA, *Premessa*, in STEFANO FINIGUERRI, *Poemetti*, cit., pp. 9-19, alle pp. 12-13.

guida e dell'archivio di personaggi rimandano immediatamente al modello della *Commedia*, di cui i tre poemetti sono tradizionalmente considerati una sorta di riscrittura parodica, o meglio, di rifacimento infarcito con un linguaggio espressivo e continue allusioni oscene. Già Domenico Guerri scriveva:

È vero che [i poemetti] si stendono in terzine, in capitoli, e grosso modo in visione con tanto di guida e di guide; e che versi e movenze dantesco vi ricorrono a ogni passo: ma non è imitazione, piuttosto contraffazione. [...] La solennità dantesca si frange di continuo tra le bizzarrie più strambe e più nuove, tra lazzi, scurrilità, sottintesi birboni, in mezzo a raccozzamenti capricciosi, sfrenati, assurdi.²⁶

L'idea della parodia della *Commedia* ha orientato gran parte dell'interpretazione anche recente della produzione dello Za. Nella *Premessa* alla sua edizione critica e commentata, Antonio Lanza parla di «sapida parodia del prodotto incomparabilmente più alto della letteratura volgare»; Michelangelo Zaccarello di «compiaciuta parodia della *Commedia*»; mentre, con più adeguata cautela, Giuseppe Crimi ha notato come «i poemetti sono legati tra loro da quel forte collante che è il richiamo strutturale, oltre che metrico, alla *Commedia*», precisando che «si giunge talvolta a veri e propri calchi».²⁷ La consonanza compositiva tra i poemetti e la *Commedia* è dunque un dato acquisito da tempo, ma mai analiticamente affrontato nelle sue concrete dinamiche. Alcuni sondaggi condotti su un catalogo non esaustivo, ma almeno esemplificativo delle riprese dantesche possono aiutare a comprendere meglio le modalità di reimpiego, inquadrando nella giusta prospettiva interpretativa un'operazione in cui, a ben guardare, l'*imitatio* appare preminente rispetto alla parodia.

Le riprese che è possibile rinvenire nei poemetti possono essere classificate entro categorie che oscillano dalla citazione letterale e manifesta al calco testuale, caratterizzato da più o meno appariscenti interventi di *variatio* dell'ipotesto; casi parzialmente diversi

26. Cfr. GUERRI, *La corrente popolare*, cit., p. 41.

27. Cfr. LANZA, *Premessa*, cit., p. 15; ZACCARELLO, *Poesia comico-realistica*, cit., p. 169; CRIMI, *L'oscura lingua*, cit., p. 262.

sono gli echi tematici e strutturali, che riguardano particolari situazioni diegetiche modellate sull'esempio dantesco, come il dialogo con le guide o la presentazione dei personaggi; un discorso a sé infine va dedicato alle modalità d'uso dell'istituto retorico della similitudine, che non può non rievocare il modello dantesco tanto per la presenza diffusa quanto per la particolare articolazione.

Non poche espressioni dantesche sono prelevate e liberamente ricontestualizzate nel testo d'arrivo. La fenomenologia tipica che si registra è quella di prestiti che si spostano quasi per attrazione naturale della situazione narrativa in cui sono collocati. Tra i molti esempi che si potrebbero proporre, si veda il caso ricorrente dell'introduzione di un nuovo personaggio, che viene presentato con espressioni come «vidi e conobbi» (*Studio di Atene*, iv 28-29), come in *Inf.*, III 59-61: «vidi e conobbi l'ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto»; «vidditi un che pareva un tedesco» (*Buca di Montemorello*, II 43), simile a *Inf.*, xxx 50: «Io vidi un fatto a guisa di leuto».

Un caso significativo è rappresentato dalle dinamiche tra il pellegrino e le sue guide, nominate con epiteti inconfondibili come «duca mio» (*Studio*, III 77), «scorta mia» (ivi, iv 81), «mio conforto» (v 10). La prima apparizione di ser Piero, che accompagnerà lo Za per il viaggio dello *Studio*, è segnata dall'espressione «davanti agli occhi mi si fu offerto / un medico da farne diligione» (ivi, I 91-93), come nella già richiamata prima introduzione di Virgilio: «dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio pareo fioco» (*Inf.*, I 62-63). Così, quando il pellegrino è chiamato a seguirlo: «Allor si mosse e cominciai a entrare» (*Studio*, iv 7), come in *Inf.*, I 136: «Allor si mosse, e io li tenni dietro». E a una simile consonanza risponde anche la richiesta d'aiuto del pellegrino alla sua guida:

[...] O mie signore,
tu se' colui che m'hai condotto a porto!
Vagliami il grande studio e 'l tuo valore
e fa', se puoi (ti prego!), che mi conti
el nome di costor senza sapore.
(*Studio*, III 32-36)

«O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' colui da cu' io tolsi
lo bello stile che m'ha fatto onore.
(*Inf.*, I 82-87)

In molti altri casi il richiamo alla *Commedia* è meno esplicito e mar-

cato, caratterizzato da diverse forme di rimodulazione utili all'autore a disporre il materiale di riuso entro contesti differenti. Ciò che non cambia è l'occasione del prestito, che è generalmente mobilitato per attrazione dell'occasione narrativa e del contesto retorico:

Di tutto il cerchio che l'Europa cigne.
(*Studio*, I 1)

Diss'io: «L'altro che 'l segue è ser
Dondone?» [...]

Ed egli a me: «Quest'è ser Gabriello».
(*ivi*, I 79-82)

E poi mi volsi al mio maestro saggio
e dissi [...]
(*ivi*, II 121-22)

Quest'è 'l loco oramai dove se' giunto
che tu vedrai la gente senza sale
c'hanno perduto il natural e 'l munto.
(*ivi*, III 7-9)

Così passammo di quel fiume il guado
e gimo in parte dov'è gente assai
(*ivi*, III 16-17)

Noi volgemmo la prua a tramontana
e lasciammo levante alla man destra,
e mezzogiorno da noi si lontana.
(*ivi*, V 1-3)

Nel primo cerchio che l'abisso cigne.
(*Inf.*, IV 24)

«Oh» diss'io lui «se l'altro non ti ficchi»
[...]

Ed elli a me: «Quell'è l'anima antica»
(*ivi*, XXX 34-37)

Poi mi volsi al maestro mio, e dissi:
(*Purg.*, XVII 81)

Noi siam venuti al loco ov'i t'ho detto
che tu vedrai le genti dolorose
c'hanno perduto il ben de l'intelletto».
(*Inf.*, III 16-18)

Non senza prima far grande aggirata,
venimmo in parte dove il nocchier forte
(*ivi*, VIII 79-80)

Non ci volgemmo ancor pur a man manca
con loro insieme, intenti al tristo pianto;
(*ivi*, XXXIII 68-69)

Al di là dei veri e propri calchi testuali, non è difficile scorgere immagini di ascendenza dantesca in filigrana a quelle adoperate dallo Za entro contesti narrativi simili:

Se la fantasia non mi vien meno.
(*Studio*, I 64)

La guida mia si volse inver' levante
e me prese per man come suo figlio
io fussi stato, e non come suo fante.
(*ivi*, III 1-3)

ch'ì caddi come vinto in loco basso.
(*ivi*, VI 3)

I' stavo proprio come l'uom che sogna,

A l'alta fantasia qui mancò possa;
(*Par.*, XXXIII 142)

Come 'l maestro mio per quel vivagno,
portandosene me sovra 'l suo petto,
come suo figlio, non come compagno.
(*Inf.*, XXXII 49-51)

e caddi come l'uom cui sonno piglia.
(*ivi*, III 136)

Ruppemi l'alto sonno ne la testa

quando all'orecchio mi corse un romore,
 ch'io mi rizzai piú per tema ch'a gogna.
 (ivi, vi 1-7)

E dietro a lui venía sí lunga danza
 di pennaiuol' ch'io non arei creduto
 averne tanti per la mia speranza.
 (ivi, vi 76-78)

un greve truono, sí ch'io mi riscossi
 come persona ch'è per forza desta;
 (ivi, iv 1-3)

e dietro le venia sí lunga tratta
 di gente, ch'i' non averei creduto
 che morte tanta n'avesse disfatta.
 (ivi, iii 55-57)

Solo in qualche caso piú sporadico agisce sull'eco dantesca un'azione esplicitamente antifrastica, vòlta all'abbassamento dell'immagine di partenza, rifunzionalizzata entro un contesto caricaturale. Ancora nello *Studio*, quando uno degli scialacquatori sulla strada di Atene è intento a riferire le ragioni del viaggio, è piuttosto lampante la reminiscenza del discorso con cui, alle porte del terzo regno, Beatrice illustra l'ordine del creato entro cui si iscrive anche il cammino del pellegrino:

La scimunita e poca providenza
 ci sforza a camminare inverso Atene;
 al nostro spaccio omai date licenza!
 (*Studio*, v 61-63)

La provedenza, che cotanto assetta,
 del suo lume fa 'l ciel sempre quieto
 nel qual si volge quel c'ha maggiore fretta;
 e ora lí, come a sito decreto,
 cen porta la virtù di quella corda
 che ciò che scocca drizza in segno lieto.
 (*Par.*, I 121-26)

Un'altra tipica occasione narrativa di derivazione dantesca è, come si è accennato, quella relativa all'introduzione di nuovi personaggi, alla loro identificazione e alla richiesta di spiegazioni da parte del pellegrino. Se ne veda un campionario parziale, a scopo solo esemplificativo:

Deh, ditemi chi sète che vi state.
 (*Studio*, II 11)

ditemi chi voi siete e di che genti;
 (*Inf.*, xxix 106)

L'un è ser Anton Cion di senno vano,
 e l'altro è ser Giovanni da Linari.
 (ivi, II 103-4)

L'una è la falsa ch'accusò Gioseppo;
 l'altr'è 'l falso Sinon greco di Troia:
 (ivi, xxx 97-98)

Vedi tu 'l primo? Or fa' l'orecchio stendi.
 (ivi, III 40)

Appresso ciò lo duca: «Fa che pinghe»,
 mi disse, «il viso un poco piú avanti»,
 (ivi, xviii 127-28)

«Chi sète voi – diss'io – che tanta fretta
 voi dimostrate al voler camminare?».
 (ivi, iv 125-26)

«Chi siete voi che contro al cieco fiume
 fuggita avete la pregione eterna?».
 (*Purg.*, I 40-41)

E quel che tien così basso il cappuccio
 è ser Anton del Berna che mal vede.
 (ivi, iv 136-37)

quel che pende dal nero ceffo è Bruto.
 (*Inf.*, xxxiv 65)

Nel campo della dinamica tra il pellegrino e la sua guida, va segnalata anche la particolare articolazione dei dialoghi in cui la seconda fornisce al primo ragguagli sulla natura dei luoghi attraversati e sui loro abitanti. Si prenda un caso come questo, dove ser Gigi chiarisce al viandante le ragioni per cui i personaggi che si trovano di fronte a loro sembrano vivi pur essendo morti, giacché si muovono sospinti dal vento, ma sono privi di energia vitale (*Studio*, v 10-24):

«Ferma le piante – disse el mio conforto –
 e guarda quella gente che ci mira,
 che paion vivi e ciascheduno è morto».

E io a lui: «Deh, non ti vinca l'ira!
 Come esser può s'e' vanno e morti sono?
 Di' la ragion, ché volontà mi tira!».

Ed egli a me: «Di ciò ti farò dono.
 El corpo umano senza sentimento
 è come uno strumento senza suono.

Assai ti mostrerrieno il munimento
 vivi, e la ragion perch'a te pare
 è sol pel dimenar che gli fa il vento.

E per volerti ancor me' sadisfare,
 séguita me e vedràgli da presso,
 e sarai certo del tuo dubitare».

L'organizzazione del dialogo ricalca evidentemente la struttura ricorrente nei numerosi scambi tra Dante e le sue guide ultraterrene: l'invito rivolto al pellegrino a fermarsi e guardare (simile a *Inf.*, xviii 75-76: «lo duca disse: Attienti, e fa che feggia / lo viso in te di quest'altri mal nati»); la richiesta di Dante (con coincidenza sintagmatica rispetto a formulazioni come questa in *Purg.*, xv 61-63: «Com'esser puote ch'un ben, distribuito / in piú posseditor, faccia piú ricchi / di sé se da pochi è posseduto?»); l'attacco della risposta di Virgilio (come in *Inf.*, iii 45: «Rispuose: "Dicerolti molto breve"»); infine, in coda alla spiegazione, l'invito a proseguire e a verificare con i propri occhi le verità appena disvelate (similmente a *Inf.*, iii

76-78: «[...] le cose ti fier conte / quando noi fermerem li nostri passi / su la trista riviera d'Acheronte»).

Un discorso a parte merita il ricorso insistito alla figura della similitudine. Si tratta notoriamente di uno dei principali strumenti retorici impiegati da Dante per rispondere alle esigenze comunicative implicate nella rappresentazione del mondo ultraterreno, di cui lo *Za* recupera sapientemente le strategie di esecuzione, la funzione descrittiva e illustrativa, l'immissione stilisticamente efficace nel tessuto narrativo. Funzionali per lo più a rappresentare gli scenari di fronte ai quali si trova il pellegrino, i comportamenti e le azioni dei personaggi che incontra, ricorrendo prevalentemente a un immaginario animale o legato alla vita materiale, ciò che si nota immediatamente nelle similitudini dello *Za* è che la loro costruzione ricalca fedelmente le procedure compositive dantesche, anche se, com'è prevedibile, al sorprendente esercizio di *variatio* del modello dantesco non corrisponde una articolazione altrettanto diversificata. Le forme sono infatti piuttosto ripetitive. Decisamente maggioritaria la formulazione introdotta con *non altrimenti*, di cui si rinvencono antecedenti esclusivamente nella *Commedia*, sebbene in forma parzialmente diversa: mentre nei poemetti dello *Za* il veicolo precede sempre il tenore, secondo la successione «non altrimenti ... così», nel poema il ricorso al connettivo *non altrimenti* comporta sempre la posizione del veicolo. Si vedano due soli esempi a confronto:

Non altrimenti gufo o coccoveggia
da molti ucegli intorniato e chiuso,
ch'ognun di lor lo schernisce e dileggia,
così vid'io in quella torma chiuso
un degli altri scolari in questo modo
(*Studio*, iv 88-92)

Per li occhi fora scoppiava lor duolo;
di qua, di là soccorrien con le mani
quando a' vapori, e quando al caldo suolo:
non altrimenti fan di state i cani
or col ceffo or col piè, quando son morsi
o da pulci o da mosche o da tafani.
(*Inf.*, xvii 46-51)

Altre tipologie ricorrenti sono le forme *sí ... come, sí come ... tal, quale ... tal, qual è colui ... così*, quest'ultima notoriamente tra le più in uso nella *Commedia*. In qualche caso è possibile scorgere filigrane dantesche dietro le immagini evocate nelle comparazioni dello *Za*:

Non altrimenti il cane o la cagnuccia,
quando gli mostri il cacio o altra ciancia,

Qual è quel cane ch'abbaiando agogna,
e si racqueta poi che 'l pasto morde,

che subito s'allegra e piú non cruccia,
 cosí parve al Canaccio buona mancia
 quando si vide el Vespa per compagno
 e l'abbracciò e baciò nella guancia.
 (*Studio*, II 139-144)

Sí forte non andò saetta a vento
 per aria com'andò costui per terra
 per far ciascun di noi piú che contento.
 (*ivi*, II 163-165)

Sí come lo sparvier famoso riede
 volontoroso al pasto che gli è porto
 con l'artiglio il ghermisce e l'altro chiede,
 tal fece a me suo proferir conforto,
 ch'io l'abbracciai e dissi: «O mie signore».
 (*ivi*, III 28-32)

Non altrimenti gli orbi colla mano
 s'attaccan dietro al limbo del compagno
 e seguono quel dinanzi ch'è piú sano,
 cosí venien que' quattro in un vivagno
 l'un dietro all'altro seguendo lor guida;
 e giunti presso a noi, fecion ristagno.
 (*ivi*, III 130-35)

Non altrimenti la corrente rota,
 come l'è tolta l'acqua, allor s'arresta
 e convienle aspettar, tratta la mota,
 cosí vid'io que' due fermar la testa
 con l'altro 'mbusto insieme stupefatti
 come gazzin' per tuono o per tempesta.
 (*ivi*, V 49-54)

ché solo a divorarlo intende e pugna,
 cotai si fecer quelle facce lorde
 de lo demonio Cerbero, che 'ntrona
 l'anime sí, ch'esser vorrebber sorde.
 (*Inf.*, VI 28-33)

Corda non pinse mai da sé saetta
 che sí corresse via per l'aere snella,
 com'io vidi una nave piccioletta
 (*ivi*, VIII 13-15)

Quale 'l falcon, che prima a' piè si mira,
 indi si volge al grido e si protende
 per lo disio del pasto che là il tira,
 tal mi fec'io; e tal, quanto si fende
 la roccia per dar via a chi va suso,
 n'andai infin dove 'l cerchiar si prende.
 (*Purg.*, XIX 64-69)

Sí come cieco va dietro a sua guida
 per non smarrirsi e per non dar di cozzo
 in cosa che 'l molesti, o forse ancida,
 m'andava io per l'aere amaro e sozzo,
 ascoltando il mio duca che diceva
 pur: «Guarda che da me tu non sia mozzo».
 (*ivi*, XVI 10-15)

Non corse mai sí tosto acqua per doccia
 a volger ruota di molin terragno,
 quand'ella piú verso le pale approccia,
 come 'l maestro mio per quel vivagno,
 portandosene me sovra 'l suo petto,
 come suo figlio, non come compagno.
 (*Inf.*, XXIII 46-51)

Facendo la tara dei pochi casi sottolineati, dove è possibile ravvisare l'azione incrociata di ripresa testuale e intento ironico o antifrastrico, nessuno degli esempi passati in rassegna, che investono tanto la dimensione strutturale e compositiva quanto quella contenutistica, autorizza un'interpretazione di tipo parodico, cioè di messa in berlina, piú o meno scoperta, del modello dantesco o del messaggio della *Commedia*. I numerosi calchi puntuali e l'uso di espressioni e formule tipiche dei procedimenti espositivi danteschi, il ricorso a movenze linguistiche e stilistiche immediatamente riconoscibili, il recupero di immagini e filiere metaforiche di sicura ascendenza dantesca, oltre naturalmente all'organizzazione metrica e narrativa di

fondo (il motivo della visione, del viaggio e dell'archivio di personaggi noti): l'insieme di queste analogie spinge a guardare nella direzione di un intento tutt'altro che parodico, quanto piuttosto emulativo. La *Commedia* fornisce ai suoi imitatori un esteso repertorio di possibilità tematiche ed espressive, le cui soluzioni stilistico-retoriche svolgono la funzione di una vera e propria grammatica compositiva non soltanto nella fiorente produzione allegorica e didascalica trecentesca, ma anche in quel filone comico che qui si è provato ad attraversare e che contribuisce a quest'altezza a preparare il terreno per alcune delle manifestazioni piú radicali dell'espressionismo quattrocentesco, come i *Sonetti del Burchiello*.

