La carriera di un giullare medievale : il caso di Ruggieri Apugliese

Autor(en): **Picone, Michelangelo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **25 (1994)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-262529

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LA CARRIERA DI UN GIULLARE MEDIEVALE

Il caso di Ruggieri Apugliese*

1. La poesia giullaresca italiana del Duecento fa parte di una tradizione che si presenta a noi sotto il segno della limitazione testimoniale e della intermittenza storica. Nonostante che le cronache del tempo pullulino di nomi e fatti relativi ad un numero elevato di giullari (basti per questo riferirsi alla *Cronica* di fra Salimbene da Parma), pure la produzione definibile come giullaresca del primo secolo della letteratura italiana è estremamente ridotta rispetto a quella, ad esempio, in lingua d'*oïl* o d'*oc*; così come la trasmissione manoscritta che ce l'ha conservata è affidata a canali spesso aleatori, comunque non organici, come sono invece quelli della lirica cortese o della stessa poesia giocosa[1]. E' significativo a questo proposito il fatto che il più grande canzoniere della lirica delle Origini, il Vat. 3793, dedichi sì un intero fascicolo, il quarto, alla poesia «mediocre», ma vi accolga poi, fra le tante canzoni in stile popolareggiante di Giacomino Pugliese e di anonimi, solo il «Contrasto» di Cielo d'Alcamo e il *devinalh* di Ruggieri Apugliese[2]; necessariamente anche nella fondamentale silloge dei *Poeti del Duecento*, curata da G. Contini, la poesia giullaresca occuperà una sezione pic-

* È, con piccole modifiche, il testo di una conferenza tenuta all'Università di Losanna, l'11 gennaio 1993, nell'ambito del Seminario di Letteratura italiana del Prof. Antonio Stäuble. Tengo a ringraziare l'amico e collega Stäuble per il gentile invito e la preziosa occasione offertami di discutere con lui e i suoi allievi l'argomento qui trattato.

[1] Per una prima valutazione critica del fenomeno si ricorra alle pagine che alla «Giulleria» dedica M. Pieri nel suo capitolo su «Il teatro» del recente *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, I, 1993, pp. 949-960.

[2] Si rinvia alle *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini (CLPIO)*, a cura di d'A.S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, I, 1993, pp. 322-330.

colissima dei due volumi ricciardiani, e per di più una sezione tenuta in condominio con la poesia cosiddetta «popolare»[3].

Perché, ci possiamo chiedere, il sipario della storia è calato sui giullari italiani del Duecento, e non sui loro colleghi d'Oltralpe, francesi e provenzali? Rispondere esaustivamente a questa domanda non è possibile nei limiti di spazio consentiti a questo intervento[4]. Mi sia permesso pertanto di presentare una risposta formulata in modo rapido e apodittico. Il giullare nell'età federiciana, e poi nell'età comunale, non riveste più la funzione che rivestiva nell'epoca feudale, all'interno della civiltà cortese che produsse trovatori e trovieri. Nel contesto italiano, infatti, la collaborazione e la complementarità del trovatore e del giullare viene meno: sia il poeta della corte di Federico II, sia il poeta toscano della seconda metà del XIII secolo, non hanno più bisogno del giullare al quale affidare l'esecuzione pubblica delle loro composizioni. Essi sono invece completamente autosufficienti, anche perché nel frattempo il circuito della comunicazione letteraria è radicalmente mutato. Da una poesia eseguita (come era quella dei trovatori) si è passati ad una poesia letta (com'è quella dei Siciliani e dei Toscani); dall'oralità si è insomma passati alla scrittura. I due momenti in cui si articolava la produzione poetica trobadorica (il momento creativo affidato al trovatore, e il momento interpretativo gestito dal giullare) si sono condensati nell'Italia duecentesca in uno solo. La lirica italiana, cioè, non essendo più destinata al canto, non ha necessità di ricorrere, per essere eseguita, ad una persona dotata di particolari attitudini canore e istrioniche (come il giullare): l'esecuzione (privata e non più pubblica) è diventata una ripetizione dell'atto

[3] *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, I, 1960, pp. 765-921.

[4] Si veda l'indagine esaustiva condotta da R. Antonelli e S. Bianchini, «Dal clericus al poeta», in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, II: *Produzione e consumo*, 1983, pp. 171-217. Di utile consultazione è anche il volume di T. Saffiotti, *I Giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia Editori, 1890.

compositivo, ed è quindi tanto più perfetta quanto più il lettore si identifica coll'autore[5].

Una simile esautorazione del giullare dalle sue funzioni attive all'interno del ciclo produttivo della lirica italiana serve certo a spiegarci la sua latenza nel panorama della letteratura duecentesca; ma ci aiuta soprattutto a capire i caratteri particolari che la giulleria italiana ha assunto nel tentativo di difendere la propria condizione culturale e il proprio lavoro artistico. Per potersi ritagliare uno spazio diverso da quello che gli era stato fino ad allora assegnato, il giullare italiano ha dovuto infatti rinnovarsi, ha dovuto cambiar pelle. C'è stato chi è andato alla ricerca di un pubblico dai gusti più grossolani, trasformandosi in canterino di piazza o in cantimpanca; e c'è stato chi invece ha tentato di competere col poeta lirico, andando alla conquista del suo stesso pubblico colto e raffinato. Da una parte troviamo quindi il giullare degradato allo stato di «buffone», e dall'altra troviamo invece il giullare elevato allo stato di poeta. Se nel primo caso il repertorio giullaresco viene volgarizzato e quasi clownizzato, nel secondo caso viene invece nobilitato dal punto di vista retorico e stilistico. Non solo: il giullare-poeta italiano prova anche a rinnovare le tematiche e i generi della poesia alta riscrivendoli secondo un registro ironico e «comico».

Ruggieri Apugliese, di cui qui ci interesseremo, è un rappresentante di questo secondo tipo di giullare; egli può anzi essere considerato come il più notevole fra i giullari-poeti del Duecento italiano[6]. Ruggieri infatti, al pari di Cielo d'Alcamo

[5] Su oralità e scrittura, applicate al mondo giullaresco medievale, si vedano le osservazioni di P. Zumthor, in *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987, pp. 60-82; per il contesto più specificamente italiano si veda invece Au. Roncaglia, *Gli inizi della lirica italiana*, ora raccolto nel *reading La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 413-429.

[6] Della scarna bibliografia critica su questo autore si vedano soprattutto le osservazioni di V. De Bartholomaeis, in *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino, SEI, 1943, pp. 240-246, e il paragrafo che gli dedica M. Apollonio nella sua *Storia del teatro italiano*, 2 voll., Firenze, Sansoni, I, 1981, pp. 100-106; sulla giulleria italiana della seconda metà del Duecento si veda ora P. Armour, «Comedy and the Origins of Italian Theater around the Time of Dante», in *Writers and Performers in Italian Drama from the Time of Dante to Pirandello*, a cura di J. R. Dashwood e J. E. Everson, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1991, pp. 1-31.

e di Compagnetto da Prato (gli altri due nomi più prestigiosi del gruppo), è un giullare colto, «sofisticato», che non solo ripropone con grande abilità artistica la tradizione giullaresca romanza, destinandola però ad un pubblico tutt'altro che popolare, ma si cimenta anche con forme poetiche della tradizione lirica alta, il cui intrigante gioco letterario può essere decifrato solo da una *élite* di lettori particolarmente attrezzata dal punto di vista intellettuale e culturale.

Di Ruggieri ci è stato tramandato, in modo peraltro avventuroso, un *corpus* poetico abbastanza consistente, che si compone di cinque pezzi[7]:

1) la canzone *de oppositis* o *devinalh*, *Umìle sono ed orgoglioso*, che sviluppa una discussione sul paradosso amoroso e sui rapporti fra amore e poesia;

2) il vanto o *gab* giullaresco, *Tant'aggio ardire e conoscenza*, dove Ruggieri presenta, per così dire, le sue credenziali professionali e artistiche: si tratta in effetti di un burlesco *curriculum vitae ac studiorum* del giullare medievale, seguito dal suo repertorio, da una lista di opere da lui conosciute;

3) il sermone parodico, *Genti, intendete questo sermone*, che affabula la «passione» del giullare: Ruggieri infatti si esibisce qui nel ruolo della vittima sacrificale (proprio come Cristo), accusato falsamente dai moderni scribi e farisei (cioè dal clero della sua città, Siena) di frequentare degli eretici, *ergo* di essere eretico anche lui. Questa straordinaria *pièce* teatrale (il cui tema Boccaccio svilupperà nella sesta novella della prima giornata del *Decameron*) ci è purtroppo pervenuta mutila: osserviamo anzitutto Ruggieri imputato dal sinedrio senese di collusione con i patarini, lo vediamo poi difendersi come può, ma non sappiamo come

[7] La ricostruzione, e la prima edizione, del *corpus* sono merito di V. De Bartholomaeis: v. *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna, Zanichelli, 1926 (rist. anast. Forni, 1978), pp. 12-20 e 77-78; l'edizione corrente (da cui si cita, salvo avvertenza in contrario) è quella curata da G. Contini, in *Poeti del Duecento* cit., I, pp. 883-911.

il processo va a finire, poiché la storia si interrompe bruscamente al momento del suo *dénouement*; a mio avviso *pour cause*: forse la conclusione della passione del giullare riservava qualcosa che il lettore o il copista del tempo non potevano accettare; forse Ruggieri terminava la sua composizione, oltre che con la scontata condanna del giullare, con la sua burlesca crocifissione; un finale dissacrante di questo tipo non poteva, per la sua aperta irriverenza, che essere censurato;

4) il sirventese o tenzone con Provenzano [Salvani], dove si trovano contrapposti i massimi sistemi politici del tempo, il partito guelfo contro il partito ghibellino: nel tentativo però di superare lo spirito di parte, e di uscire così dall'*impasse* storica da esso provocata;

5) il testamento di Ruggieri, *L'amor di questo mondo è da fugire*: un testo che presenta grossi problemi ecdotici, e per questo non riportato nella silloge continiana[8], ma pur sempre un testo straordinario, sigillato da un magistrale *coup de théâtre*. Il componimento si articola infatti come un sermone: una predica nella quale il giullare raccomanda, con apparente serietà, di non seguire il suo esempio, se non si vuole provare le pene dell'inferno; solo alla fine ci rendiamo conto che il discorso proviene dalla tomba, che il giullare ci ha raccontato la fine tragica della sua carriera.

Rispetto alla restante tradizione giullaresca italiana, la produzione letteraria di Ruggieri sembra caratterizzarsi per due aspetti che le sono peculiari. Il primo tratto distintivo è l'organicità del piccolo «canzoniere», alla cui completa ricostruzione filologica si è arrivati soltanto nel corso dell'ultimo secolo[9]. La

[8] Fu pubblicato per la prima volta da P. Papa nella *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*, Bergamo, 1897, pp. 477-483; si trova riprodotto in T. Saffiotti, *I Giullari in Italia* cit., pp. 326-328.

[9] Hanno contribuito alla ricostruzione F. Torraca, *Studi di storia letteraria*, Firenze, Sansoni, 1923, pp. 23-24 e 38-42, e V. De Bartholomaeis, *Rime giullaresche* cit. (n. 7).

raccolta del giullare senese sembra cioè evidenziare delle tracce ben visibili di una sua struttura macrotestuale, di un discorso che si continua al di là del singolo pezzo, coinvolgendo anche i pezzi che precedono e che seguono. I cinque componimenti si lasciano infatti inserire in un ordine (non necessariamente quello riflesso nelle edizioni correnti) che suggerisce una storia, delinea cioè un itinerario esistenziale e un processo formativo. Si passa così dall'avventura erotica che causa lacerazione nella personalità del giullare (si veda la canzone), alla presa di coscienza politica (manifestata nella tenzone con Provenzano) e alla dichiarazione poetica (espressa dal vanto): come dire, dalla *venus* si passa alla *salus*, per arrivare alla *virtus* (anche se si tratta di virtù giullaresca). Rispetto a questi microtesti programmatici, che svolgono le tematiche fondamentali nelle quali il giullare si vuole provare, i due restanti microtesti (la passione e il testamento) assumono una funzione demarcativa e culminativa: essi raccontano rispettivamente il momento della crisi umana e storica, terminatosi con la condanna e la morte, e il momento della antiglorificazione finale, caratterizzato dalla maledizione eterna del giullare.

Il secondo tratto distintivo della raccolta di Ruggieri è la forte coscienza autoriale, l'orgogliosa affermazione della propria personalità storica e culturale. Ruggieri infatti si firma, e comunque si nomina, alla fine o all'interno di tutt'e cinque le composizioni. Nel fare questo egli non assume un nome giullaresco, ma si identifica col suo vero nome storico. In altre parole, mentre il giullare tradizionale cambiava il suo nome di battesimo per attribuirsi un nome d'arte, un nome *consequens rei*, suggerito cioè da una particolarità del suo aspetto fisico o del suo carattere morale (erano nomi che appena pronunciati suscitavano il riso, come Barbefleurie o Cortebarbe, Maldecorpo o Malanotte, ecc.)[10], Ruggieri invece non ricorre ad alcun nomignolo comico, ma interpreta con elegante ludicità il proprio nome storico. È quello che ad esempio fa con la sciarada contenuta alla fine del vanto del giullare:

[10] Mi sia consentito di rinviare al mio articolo «Giulleria e poesia nella *Commedia*: una lettura intertestuale di *Inferno* XXI-XXII», in *Letture Classensi*, 18, 1989, pp. 11-30, alle pp. 22-26.

Lo mio nome è dimezzato;
per metade so' chiamato;
l'altra metade è, dal suo lato,
lo leone incoronato
con fresca cera;
cui di me vuol, paraul'à intera. (vv. 232-237)

Il giullare interpreta dunque il suo nome come il risultato della combinazione delle due metà di cui esso si compone: metà che alludono rispettivamente al gesto caratteristico del leone («rugge») e al diminutivo col quale egli è solitamente chiamato («Geri»)[11]. Questa enfatizzazione della figura del poeta all'interno della sua opera trova la sua massima espressione nel verso col quale inizia l'ultima strofa del testamento del giullare: «Io fui Ruggieri Apugliese dottore» (v. 52). Verso che, ben lungi dal costituire una «formula canterina»[12], condensa tutt'al contrario il vertice artistico e stilistico che il giullare è consapevole di aver raggiunto nel suo esercizio letterario. «Dottore» è per Ruggieri, già prima che per Guiraut Riquier e il Dante del *De vulgari eloquentia*, il titolo che pertiene a quei pochi operatori di poesia che hanno saputo eguagliare e perfino superare la sublime *auctoritas* dei classici.

2. Passiamo ora a svolgere alcune considerazioni più puntuali su singoli testi di Ruggieri, privilegiando soprattutto quelli dove più chiara appare la riflessione del giullare sulla propria opera e sul proprio ruolo culturale e artistico.

Cominciamo subito con la canzone *de oppositis*, l'unica, come si è già detto, che ci sia stata conservata in modo cano-

[11] È questa l'interpretazione offerta da F. Torraca, in *Studi di storia letteraria* cit., p. 24; per altre letture si veda la nota di Contini *ad locum*. Di recente è tornato su questi versi M. Ciccuto, «Nota al serventese di Ruggieri Apugliese», in *Studi e problemi di critica testuale*, 12, 1976, pp. 117-119 (scoprendo al v. 234 un'allusione alla città nativa del giullare: Siena).

[12] *Poeti del Duecento*, cit., p. 883; una giusta contestualizzazione del termine «dottore» aveva però già offerto F. Torraca, in *Studi di storia letteraria* cit., pp. 40-42.

nico, registrata com'è nel più ampio collettore di poesia del Duecento, il Vat. 3793; e l'unica ad essere conosciuta sotto il nome di Ruggieri fino ad un secolo fa, quando la sua raccolta poetica è stata messa insieme. Prima però di proporne una interpretazione anche sommaria, è necessario fare qualche osservazione preliminare riguardante i suoi dati tecnico-letterari. Bisognerà dire anzitutto che la canzone sviluppa una problematica seria, del tutto aliena al repertorio giullaresco: quella relativa alla possibilità di razionalizzare una passione altamente irrazionale come l'amore. Inoltre, il genere di appartenenza della canzone, il *devinalh*, se ha una discreta tradizione in campo trobadorico, sembra invece sconosciuto in Italia (dove verrà utilizzato da Petrarca, nel sonetto *Pace non trovo e non ho da far guerra*)[13]. Anche per il rispetto metrico la canzone, composta di otto strofe di cui l'ultima avente funzione di congedo, si presenta come eccezionale: il suo schema (due piedi di quattro versi *aaab* formanti la fronte, più il distico finale a rima baciata *cc* della sirma) è un *unicum* nel contesto della lirica italiana del Duecento.

Simile ricorso ad una tematica, un genere lirico e uno schema metrico così rari e ricercati sembra porre la nostra canzone al di fuori o al di sopra della comune preparazione letteraria di un giullare, per quanto sofisticato possa essere. Due considerazioni ci aiutano però a ricondurre questo testo ad una norma giullaresca, ovviamente elevata. La prima considerazione è di ordine metrico, e riguarda l'oscillazione otto-novenaria dei versi della rima *a*. Orbene, l'anisosillabismo è un fenomeno che connota la produzione poetica a carattere popolare e giullaresco, non l'esperienza della lirica cortese. A ben vedere questa irregolarità metrica non è propria soltanto della prima sede: anche la rima *b* è sottoposta a variazione (la maggioranza dei versi sono settenari, ma con troppe eccezioni ottonarie, che Contini puntualmente norma-

[13] Sul genere del *devinalh* si veda soprattutto N. Pasero, «*Devinalh*, 'non senso' e 'interiorizzazione testuale'», in *Cultura Neolatina*, 28, 1968, pp. 113-146; interessanti le pagine che gli dedica ora C. Di Girolamo nel suo volume *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 142-163 (con bibliografia aggiornata).

lizza), così come oscillante è la rima *c* (tutte le sedi sono qui endecasillabiche, con alcuni versi più corti però, come 9, 19, e 49, integrati alla bell'e meglio dagli editori). Insomma, la metrica di questa canzone è portatrice di una irregolarità nella misura dei versi che iscrive la canzone stessa in un ambito retorico e formale non alto ma mediocre, in uno stile non tragico ma comico.

La seconda considerazione presuppone un discorso sul genere del *devinalh* e sul suo valore all'interno dell'universo semiotico dei trovatori. Il *devinalh* occitanico sviluppa la poetica del non-senso e dell'assurdo, al limite della provocazione ideologica e della messa in discussione dello stesso sistema della *fin'amor*, e quindi al limite della parodia e della comicità. Tipico il caso del *Vers de dreyt rien* di Guglielmo IX[14]: il poeta afferma di voler fare una poesia che non parla di nulla, semplicemente perché composta da uno che non sa nulla. Ciò è dovuto al fatto che egli ama una donna che non conosce e non ha mai visto. Il significato che una simile poesia traghetta è evidentemente misterioso e enigmatico: enigma che il trovatore vorrebbe che gli altri gli risolvessero; lui si limita soltanto a scherzarci sopra. Un analogo atteggiamento ironico nei confronti del *paradoxe amoureux* assume l'altro grande signore della poesia provenzale: Raimbaut d'Aurenga. Nella sua canzone *Escotatz, mas no say que s'es*[15], Raimbaut invita il suo pubblico, con mossa tipicamente giullaresca («Ascoltate»), a seguire la sua composizione; solo che nemmeno lui sa dire a che genere appartenga:

> Vers, estribot ni sirventes
> non es, ni nom no·l sai trobar; (vv. 3-4)

non è un *vers*, non è uno strambotto, non è un sirventese; è insomma una poesia senza nome, che il trovatore non sa

[14] P.C. 183.7; si veda l'edizione critica a cura di N. Pasero: Guglielmo IX, *Poesie*, Modena, Mucchi, 1973, pp. 91-94.

[15] P.C. 389.28; edizione a cura di W. T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952, pp. 152-153.

come cominciare né come finire. Importante quello che Raimbaut dice nella quinta cobla: responsabile della sua *impasse* esistenziale e poetica è la Donna amata che lo tiene contento e scontento al tempo stesso e gli impedisce di servire altre donne che potrebbero renderlo felice. Per questa ragione egli non è più considerato poeta nobile e alto, ma degradato e basso, cioè giullare:

> e soy fols cantayre cortes
> tan c'om m'en apela joglar. (vv. 29-30)

Il *devinalh* è un genere che tende verso la poesia giullaresca: un genere quindi che Ruggieri poteva benissimo inserire nel suo repertorio di giullare colto. La considerazione appena avanzata coinvolge chiaramente una riflessione approfondita da parte di Ruggieri sul sistema dei generi della lirica trobadorica.

E veniamo ora all'analisi della canzone; per far questo raffrontiamola subito con l'intertesto sul quale essa è stata direttamente modellata: e cioè la *canso de oppositis* di Raimbaut de Vaqueiras *Savis e fols, humils et orgoillos* [16]. Ecco una accanto all'altra le stanze iniziali dei due componimenti:

Savis e fols, humils et orgoillos,	Umìle sono ed orgoglioso,
cobes e larcs e volpills et arditz	prode e vile e corag[g]ioso,
sui qan s'eschai, e gauzens e marritz,	franco e sicuro e päuroso,
e sai esser plazens et enojos	e sono folle e sag[g]io,
e vils e cars e vilans e cortes,	5 e dolente e allegro e gioioso,
avols e bos, e conosc mals e bes,	largo e scarso e dubitoso,
et ai de totz bos aips cor e saber,	cortese e villano enodioso;
e qand ren faill fatz o per non poder.	fac[c]iomi pro e danag[g]io.
	E dirag[g]iovi, [buona gente,] como
	10 male e bene ag[g]'io più di null'omo.

[16] P.C. 392.28; edizione a cura di J. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton, 1964, pp. 153-155. La fonte occitanica era già stata indicata da A. Jeanroy, «Une imitation italienne de Raimbaut de Vaqueiras», in *Bulletin italien*, XV, 1915, pp. 101-108.

I due testi, l'occitanico e l'italiano, vogliono dimostrare la stessa tesi: che il poeta è diventato, a causa del suo amore, il luogo d'incontro di qualità opposte. Essi sono inoltre costruiti in modo esattamente parallelo: ad una prima parte formata dall'elenco di aggettivi antitetici che definiscono la situazione interiore dell'io, segue una seconda parte volta invece a spiegare come tali aggettivi, escludentisi l'un l'altro nell'esperienza comune, si uniscano nel caso dell'esperienza amorosa del poeta.

Accertata l'analoga invenzione e disposizione del materiale poetico, sono subito evidenti le divergenze nella realizzazione linguistica e stilistica dello stesso materiale. Anzitutto Ruggieri dedica all'elenco delle qualità opposte che convivono dentro l'io innamorato non la sola stanza iniziale (come fa Raimbaut), ma le prime due stanze: ben venti versi sono infatti destinati a rappresentare la drammatica lotta che si combatte nel foro interiore, ciò che consente un'analisi più sfumata e completa dei movimenti dell'anima. Conseguenza immediata di questa *amplificatio* è il fatto che le coppie di aggettivi del testo di Raimbaut diventino spesso dei trittici. Così, ad esempio, al posto della coppia oppositiva *vils e cars* (v. 5) del trovatore, il giullare italiano propone il *tricolon* aggettivale *prode e vile e coraggioso* (v. 2), dove è l'elemento centrale *vile* ad opporsi agli elementi laterali *prode* e *coraggioso*.

Ruggieri organizza inoltre le corrispondenze fra l'elenco degli aggettivi contenuto nelle prime due stanze, e la spiegazione di questi aggettivi offerta nelle successive cinque stanze, in modo molto più artificioso di Raimbaut. Non si è ancora osservato, infatti, che Ruggieri fa corrispondere ad ogni glossa apposta ad un dittico o trittico aggettivale una partizione metrica della stanza. Così la prima coppia oppositiva *umìle orgoglioso* (v. 1) è spiegata nel primo piede della fronte della terza stanza:

Umìle son quando la veo;
e orgoglioso ché goleo
quella per cui mi deleo
s'io la potesse avere; (vv. 21-24)

mentre il secondo trittico di aggettivi *prode e vile e coraggioso* (v. 2) trova la sua relativa glossa nel secondo piede della stessa stanza:

> e sono pro' per lei ch'è Deo,
> tant'è chiaro il suo splendeo;
> bene son vil ch'i' no scoteo
> lo mio corag[g]io a dire; (vv. 25-28)

infine il terzo trittico di aggettivi *franco e sicuro e päuroso* riceve la sua delucidazione nell'ultima partizione metrica della terza stanza, cioè nella sirma:

> Franco e sicuro sono ch'io vi 'ntendo;
> e päuroso ché non ag[g]io amendo. (vv. 29-30)

Lo stesso procedimento è seguito nel resto del componimento.

Anche al livello delle strutture del contenuto Ruggieri cerca di superare Raimbaut, la sua «fonte» occitanica. Osserverò soltanto a questo proposito la maniera in cui Ruggieri riesce a potenziare dal punto di vista conoscitivo le tradizionali metafore erotiche che trovava nel suo intertesto. Nei già citati versi 25-28, ad esempio, da una parte la Donna viene paragonata, a causa della sua assoluta perfezione, a Dio («per lei ch'è Deo»), e dall'altra l'io viene posto, a causa della sua imperfezione creaturale, in una condizione di silenzio, di incapacità di esprimere il proprio stato interiore («bene son vil ch'i' no scoteo ['ardisco'] / lo mio coraggio a dire»). La divinizzazione dell'oggetto del desiderio e l'afasia del soggetto amante rappresentano la proiezione iperbolica dell'*eros* terreno nella prospettiva della *charitas* celeste: una prospettiva ideologica del tutto assente nel testo di Raimbaut.

Il rilievo appena proposto sul potenziamento semantico delle metafore propiziato da Ruggieri può forse aprirci uno spiraglio che ci permetta di penetrare il senso del congedo, rimasto tuttora abbastanza oscuro. Contini propone infatti di leggere i versi 71-72 così: «Ruggieri Apugliesi conti, / Dio!, con' vive a forti punti»; versi parafrasati in nota nella

seguente maniera: «racconti, oh Dio!, come vive in estrema difficoltà»[17]. Il difetto principale di una simile strategia ermeneutica consiste nel fatto di rendere vuoto un termine pieno come quello di Dio. La chiosa continiana riduce cioè ad esclamazione incidentale quello che, a mio avviso, è il nucleo centrale del discorso poetico. Io proporrei invece la seguente lettura: «Ruggieri Apugliesi, conti / Dio con' vive a forti punti!», cioè «Ruggieri Apugliese [soggetto prolettico della secondaria], racconti Dio [soggetto della principale, enfatizzato dal forte *enjambement*] come egli vive in tormentose difficoltà!». Solo Dio può dunque raccontare la situazione nella quale versa il poeta; solo Dio conosce i «forti punti» che egli deve passare. E questo perché Dio si definisce proprio come *coincidentia oppositorum*, come la risoluzione di tutte le opposizioni, anche di quelle vissute dal poeta e prospettate dalla canzone. Ruggieri dimostra in tal modo di voler dialogare a distanza con lo stesso iniziatore del genere al quale la sua canzone appartiene: e cioè con Guglielmo IX. Egli esibisce infatti la risposta alla provocatoria domanda avanzata dal *devinalh* del trovatore; se Guglielmo IX chiedeva la *contraclau*, la controchiave capace di aprire l'enigma del suo amore, Ruggieri questa controchiave l'ha trovata, ed è Dio.

Letto con questi accorgimenti, il congedo vede restaurata a pieno la sua significazione nell'economia della canzone:

> [R]ug[g]ieri Apugliesi, conti
> Dio con' vive a forti punti!
> cavalieri e marchesi e conti
> lo dicono igne parte,
> che mali e beni a·llui son giunti;
> questo mondo è valli e monti.
> Madonn'a li sembianti conti
> lo cor m'auna e parte.
> E la ventura sempre scende e sale;
> tosto aviene a l'omo bene e male. (vv. 71-80)

Viene qui presentato il modello attanziale completo secondo il quale la canzone si costruisce. Troviamo anzitutto

[17] La stessa lettura di Contini è fornita anche da *CLPIO* (cit. alla n. 2), p. 328.

Dio, il risolutore dell'enigma amoroso, che assume la funzione di destinatore del discorso poetico. I destinatari sono invece i nobili (v. 73), coloro ai quali è indirizzato il messaggio del giullare: solo loro infatti possono capire come l'io sia il punto di incontro di forze contrapposte (v. 75). L'oggetto della *quête* letteraria e erotica è rivelato al v. 77: è la Donna «a li sembianti conti», dalle fattezze perfette, la stessa che è all'origine del dissidio interiore dell'io, che «auna» e «parte» (v. 78), unisce e divide il suo cuore (anche qui mi discosto dalla vulgata che legge: «Madonna li sembianti à conti; / lo cor m'auna e parte»). La capacità della Donna di far mutare lo stato psicologico dell'io la rende simile alla Fortuna, che gira eternamente la sua ruota (v. 79); la Donna però causa felicità e infelicità non all'umanità intera, ma ad un solo essere: il poeta. Affiora così l'ultima funzione, quella del soggetto amante, dell'*agens*.

3. Abbiamo parlato del destinatario nobiliare della canzone *de oppositis*. Se il rapporto con la nobiltà, con i potenti della terra, è privilegiato nella pratica giullaresca, esso diventa essenziale in quella di Ruggieri.

Prendiamo a questo proposito un altro testo, la tenzone che Ruggieri scambia con Provenzano: un personaggio da tutti identificato con Provenzan Salvani, che sarà poi il protagonista di un noto episodio della *Commedia* dantesca, quello contenuto nel canto XI del *Purgatorio*. Provenzano era uno dei capi riconosciuti del partito ghibellino, non solo a Siena, ma nell'intera Toscana; di lui ci dice il Villani che «guidava tutta la città, e tutta parte ghibellina di Toscana faceva capo di lui» (VII, 31). È pertanto con un grande della politica senese che Ruggieri si confronta, o finge di confrontarsi, in questa tenzone; il giullare si erge cioè a interlocutore, e in definitiva a suggeritore e ispiratore, del potente signore nelle cui mani si trovano le sorti della sua città. Se la canzone precedente aveva messo in evidenza l'alto grado di sofisticazione ideologica e artistica raggiunta da Ruggieri, la presente tenzone manifesta invece il decisivo ruolo politico che il giullare attribuisce alla propria persona e alla propria poesia.

Sorvolo sull'analisi metrica del componimento, che offre del resto indicazioni analoghe a quelle già riscontrate nella canzone. Basterà osservare che si fa qui ricorso alla forma metrica delle *coblas doblas* (diffusa fra i trovatori, ma rara in Italia): le rime sono cambiate ogni due strofe (ogni scambio di battute fra i due interlocutori è così caratterizzato dalle stesse rime) secondo lo schema *abab, bcbc*. Uno schema ricercato dunque; ma uno schema che si compone di versi la cui misura oscilla fra il settenario e l'ottonario (prevale il primo, ma è frequente anche il secondo). Anche in questo caso alla raffinatezza della forma metrica impiegata fa da contrapposto il cedimento giullaresco nei confronti dell'anisosillabismo.

Mi soffermo di più sul genere lirico al quale questo testo appartiene: la *tenso* trobadorica. La tenzone è una canzone a due voci dialoganti che si disputano fra di loro: solo che in questo caso la disputa (anzi, come è detto al v. 82, la «kostune», la *quaestio* scolastica) verte non sul solito argomento amoroso, e nemmeno su un tema letterario, ma su un problema di scottante attualità politica. Siamo infatti alla fine del 1261, dopo che i Ghibellini senesi, guidati da Provenzan Salvani, avevano completamente disfatto l'esercito guelfo a Montaperti. I Guelfi esiliati si stavano organizzando a Radicofani, terra papale, con l'intenzione di marciare contro la loro città. È a questa possibilità appunto che si riferiscono i versi 17-24, messi in bocca a Ruggieri:

Provenzano, al tuo parere,
ke farano li 'sciti?
Raveranno el loro avere,
k'al papa ne son giti?
[O] fieno sì arditi
k'a Siena fien guerrieri?
Paion[o]ti forniti
di gente e di kavalieri?

Agli «'sciti», ai fuorusciti guelfi di Siena, si prospettano due soluzioni: quella del ritorno pacifico in patria, previo accordo politico con il partito avverso, raggiungibile anche tramite la mediazione del papa (vv. 19-20); e quella del ritorno con le armi, della guerra civile contro i ghibellini senesi (vv. 21-22).

È proprio questa rivalità fra i due partiti politici, sul punto di deflagrare di nuovo, che la tenzone vuole rappresentare drammaticamente; con la volontà evidente di conciliare le parti in lotta fra di loro, di appianare i contrasti, e quindi di evitare il pericolo di guerra aperta, e di favorire invece il processo di pace. Il ruolo che il giullare Ruggieri si arroga è pertanto quello del mediatore: egli vuole presentare la causa dei guelfi vinti ai ghibellini vincitori, di modo che l'interesse superiore di Siena, e non quello particolare dei cittadini, finisca per prevalere. Infatti, dopo aver discusso, nello scambio di battute contenuto ai versi 33-48, della superiorità del partito del papa o del partito dell'imperatore:

> Qual signoria è sovrana
> tra il papa e re Manfredi? (vv. 39-40)

nella parte finale della tenzone egli riconosce che il partito veramente superiore non si identifica con nessuno di quelli storici, coi guelfi o coi ghibellini, bensì con quello morale e spirituale di chi ama la patria al di là dei propri interessi di parte. Dice ancora Ruggieri:

> Provenzan, ki à Siena morta,
> e' perdut' à el Paradiso. (vv. 65-66)

Chi antepone la salvezza della patria al successo di una causa partigiana è degno di condanna non solo terrena ma anche divina; chi tradisce la *civitas* storica perde anche la *civitas* metastorica, il Paradiso. Soltanto quando vincerà questo spirito di riconciliazione cittadina Siena potrà ritornare «in altura» (v. 78).

La disputa a questo punto si può interrompere: «or tramettiamo / questa [nostra] kostune!» (vv. 81-82), dice Ruggieri a Provenzano. Essa è stata risolta nel segno del superamento di una visione confinata della storia, nel rifiuto della logica partitica. Cristo stesso viene chiamato a farsi arbitro della conciliazione storica e della soluzione poetica qui suggerite:

> A Cristo mercé kiamamo,
> ke dïa la ragione
> a quei k'ama el Komune
> più ke sé o i parenti. (vv. 83-86)

Se la protezione divina scenderà sulla città di Siena, questa non solo ritornerà a fiorire, ma non andrà mai in rovina (si vedano anche i vv. 73-76).

Quando Dante nel *De vulgari eloquentia* sostiene che in Italia non si trovano rappresentanti della poesia della *salus* (II ii 8: «arma vero nullum latium adhuc invenio poetasse»), o non conosceva questa vibrante tenzone di Ruggieri (che ci è stata conservata solo in copia cinquecentesca, per di più malandata), o l'avrà volutamente ignorata, certo per il basso profilo giullaresco che vi assume il suo autore.

4. Concludiamo il nostro studio analizzando il componimento giustamente più famoso di Ruggieri, il sirventese *Tant'aggio ardire e conoscenza*, che già P. Rajna definiva (ispirandosi certo al v. 122: «maestro so' de tutte l'arte») «il vanto del Maestro di tutte le arti»[18].

La forma metrica è quella del sirventese caudato: una quartina di otto-novenari monorimi, cui segue un versicolo quinario/senario (chiamato adonio) annunciante la rima della quartina successiva. Lo schema rimico è il seguente: *aaaab*, *bbbbc*, *ccccd*, ecc. La prima strofa e l'ultima del componimento presentano un novenario in più, per compensare il fatto che non hanno rispettivamente una rima che annunci la quartina e una quartina che segua l'adonio[19]. Importante

[18] P. Rajna, «Il Cantare dei Cantari e il Serventese del Maestro di tutte l'Arti», in *Zeitschrift für romanische Philologie*, V, 1981, pp. 1-40 (l'articolo contiene uno studio critico e linguistico, seguito dall'edizione del sirventese [secondo il Riccardiano 2624], da apparati filologici e note). Sui problemi ecdotici posti da questo testo informa G. Contini, in *Poeti del Duecento* cit., II, pp. 856-857; si veda anche il catalogo della *Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 193-194.

[19] Questo schema metrico, impiegato moltissimo nella poesia mediolatina, e che alcuni studiosi fanno risalire (almeno nella variante di tre versi lunghi seguiti da un versicolo) addirittura alla saffica classica, è tipico della poesia giullaresca italiana del Due e Trecento, e si impone anche nella coeva produzione giullaresca oitanica, a cominciare dal *Miracle de Théophile* di Rutebeuf. Come noto, esso è uno dei più credibili candidati alla paternità della terzina dantesca.

osservare la particolare funzione esercitata dall'adonio: esso infatti condensa la carica semantica e ideologica della quartina precedente per scaricarla sulla successiva: conclude cioè, e al tempo stesso apre il discorso poetico.

Per quanto riguarda il suo inquadramento «generico», il sirventese di Ruggieri si può considerare un vanto giullaresco in forma di monologo drammatico: l'autore dà qui spettacolo di se stesso, esibendo le proprie capacità umane e tecniche, e sciorinando il proprio repertorio letterario. È possibile che questo testo servisse a fini anche pratici; equivalesse cioè a una sorta di giocosa carta da visita che Ruggieri mostrava al momento di presentarsi davanti a un pubblico nuovo, di *curriculum* autoironico contenente una scheda biografica e una lista di opere padroneggiate. In effetti, come la critica ha osservato, il sirventese si divide in due parti chiaramente distinte: la prima destinata a fornire un elenco apparentemente caotico di arti e mestieri in cui il giullare dichiara di essere versato, e la seconda adibita a prospettare le sue conoscenze letterarie (ma anche scientifiche e scolastiche). Dal saper *fare* della prima parte si passa così al saper *dire* della seconda, dalla vita all'arte. Il punto di passaggio fra la prima e la seconda parte è costituito dal già citato v. 122: vero *pivot* dell'azione narrativa e scenica, dove il giullare cambia decisamente registro stilistico e tematica. Fin qui egli ci ha presentato il suo profilo sociologico, di uomo storico, d'ora in avanti ci schizzerà il suo ritratto culturale, di uomo di spettacolo.

L'articolazione in due parti del sirventese di Ruggieri è il riflesso della presenza e combinazione di due tipi di fonti, di due intertesti. L'elenco dei mestieri contenuto nella prima parte è infatti derivato dal *gab* di Raimon d'Avinhon *Sirvens sui avutz et arlotz*, mentre la lista delle opere contenuta nella seconda si modella sui *sirventes-ensenhamens* occitanici ad uso dei giullari (e cioè *Cabra joglar* di Guiraut de Cabreira, *Fadet juglar* di Guiraut de Calanson e *Guordo, ie·us fas un sol sirventes l'an* di Bertran de Paris)[20]. Le differenze fra il sirven-

[20] Questi testi si trovano tutti editi e commentati nella tesi di F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 546-614.

tese di Ruggieri e quelli dei suoi modelli sono notevoli; e qui non si potrà che additarle brevemente. Nel sirventese italiano ritroviamo praticamente tutti i mestieri che aveva già evocato Raimon d'Avinhon: solo che l'elenco del trovatore è secco ed arido, fissato in una monotona serie anaforica, privo di ogni sviluppo logico o psicologico; quello di Ruggieri invece presuppone un ordine e un criterio organizzativo, oltre che delle motivazioni ideologiche, per cui l'indicazione di un particolare mestiere riceve dal suo contesto sintagmatico (dagli altri mestieri che precedono o seguono) profondità semantica e coloritura retorica. Rispetto ai *sirventes-ensenhamens* (che possono essere considerati come dei *gabs* alla rovescia: in essi infatti il trovatore accusa il giullare di non conoscere il suo mestiere e di non possedere un repertorio di opere adeguato) Ruggieri annulla l'opposizione trovatore sapiente / giullare ignorante per affermare la dimensione unica del poeta-giullare: egli mette cioè di scena se stesso come un personaggio giullaresco in totale possesso delle tecniche artistiche e delle opere letterarie necessarie per raggiungere il successo[21].

Passo ora ad una concisa indagine sulle modalità di concatenamento delle arti e dei mestieri rappresentati nella prima parte del sirventese, avvertendo che la stessa strategia interpretativa potrebbe essere applicata anche alla seconda parte contenente il repertorio giullaresco.

Abbiamo già detto che l'enumerazione delle arti e dei mestieri appare a prima vista come caotica; ad uno scrutinio più attento si palesa però l'esistenza di un ordine prestabilito. Per rendersene conto basta analizzare la quartina che viene subito dopo quella proemiale:

[21] I due generi occitanici del vanto giullaresco e del *sirventes-ensenhamen* trovano una loro fusione, prima che nel sirventese di Ruggieri, nei tre *fabliaux* che vanno sotto il titolo di *Les deux bourdeurs ribauds*. Questi testi infatti alternano il tono dell'*improperium* con quello dell'auto-*laudatio*: i due giullari si scambiano una serie di insulti, accusandosi reciprocamente di ignoranza, ma vantano anche le proprie abilità professionali, oltre che le proprie conoscenze mondane e letterarie.

k'eo so bene esser cavaliere
e donzello e bo[n] scudiere,
mercatante andare a fiere,
cambiatore ed usuriere,
e so pensare. (vv. 7-11)

È offerta qui chiaramente la visione di una società tripartita. In alto troviamo la classe nobiliare dei «cavalieri» accompagnati dal loro corteggio di «donzelli» e di «scudieri». Segue la classe borghese, dei «mercatanti» soprattutto, ma anche dei «cambiatori» (i banchieri che manovrano il denaro guadagnato dai mercanti) e degli «usurieri» (i quali investono lo stesso denaro). Con queste due classi sociali il giullare immediatamente si identifica: egli può affermare di essere cavaliere o mercante perché queste due categorie fanno parte integrante del circuito della comunicazione letteraria, in quanto destinatarie privilegiate del messaggio giullaresco.

Il verso-*relais* 11 («e so pensare») ha il compito di annunciare la classe sociale degli intellettuali che verrà descritta nella quartina successiva:

So piatare et avocare,
cherico so' e so cantare,
fisica saccio e medicare,
so di rampogne e so' zollare
e bo[n] sartore. (vv. 12-16)

Di questa classe, che vive dello sfruttamento delle proprie capacità mentali, lo stesso giullare fa evidentemente parte. È importante osservare due cose a proposito di questi versi: anzitutto il ridimensionamento del clero, che non è più elemento dominante della società, ma si trova abbassato allo stesso livello della professione medica o giuridica; e poi il corrispettivo innalzamento del giullare, che divide il suo spazio vitale con il chierico (il «cherico» e lo «zollare» hanno in comune il tratto del «cantare», rispettivamente dentro e fuori la chiesa), e può competere alla pari con professionisti rispettabili come il medico e l'avvocato.

Dopo i tre stati fondamentali (i nobili, i borghesi e gli intellettuali) segue nell'elenco di Ruggieri la serie infinita dei più umili e minuti mestieri, annunciata dal versicolo 16 («e [so'] bon sartore»):

Orfo so' e dipintore,
di veggi e d'arke facitore,
mastro di petre e muratore,
bifolco so' e lavoratore
e calzolaio.
So' barbiere e pillic[c]iaio,
pescatore so' e mullaio,
rigattiere e tavernaio,
so' pistore e so' fornaio
buono e bello. (vv. 17-26)

La lista, che comprende i più svariati mestieri (l'orafo, il pittore, il bottaio, il falegname, il muratore, il contadino, ecc. ecc.), si estende per l'intera prima parte, fino al verso 122 appunto. Legittime a questo punto sorgono le domande: qual è la relazione che questi mestieri stabiliscono con l'arte giullaresca? Come può Ruggieri identificarsi, oltre che con i nobili e i mercanti, anche con gli orafi, i sarti, i bottai e simili? Se, come abbiamo detto, la ragione dell'associazione con i nobili è da ricercare nel fatto che essi sono il pubblico al quale di preferenza il giullare indirizza il suo messaggio; la motivazione dell'associazione con sarti orafi o bottai andrà anch'essa ritrovata in un simile ambito di riflessione teorica e metaletteraria.

La spiegazione culturale più immediata della proliferazione dei mestieri (alcuni dei quali stravaganti e assurdi) contenuta in questa sezione del sirventese è rinvenibile nel fatto che il giullare è considerato nel Medioevo il punto di incontro delle culture più diverse (laica e ecclesiastica, folkloristica e colta, ecc.) e delle attività più svariate (alte e basse, oneste e disoneste, importanti e triviali, ecc.). Lo *joculator* medievale, come ci suggeriscono i molteplici nomi che servono a designarlo, è mimo, scurra, istrione, e al tempo stesso indovino, dentista, erborista, domatore, ecc. Il giullare insomma non si trova stabilmente inserito in una casella distinta dalle altre, ma le può occupare tutte a seconda delle occasioni e dei bisogni del momento[22].

[22] Impossibile fornire una bibliografia completa sul giullare medievale. Si dà qui l'indicazione soltanto dei lavori che hanno orientato la presente ricerca: E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris,

Se nella sua esperienza umana il giullare deve dimostrarsi capace di saper interpretare tutti i ruoli della vita, nella sua pratica letteraria egli finisce per privilegiare alcuni ruoli su altri, per identificarsi con alcuni mestieri piuttosto che con altri. È quanto si verifica anche nel sirventese di Ruggieri, dove si trovano privilegiate certe costellazioni professionali tradizionalmente associate con l'esperienza giullaresca.

Costante è, ad esempio, la menzione di attività legate al gioco, e più in particolare al gioco d'azzardo. Così al verso 29 Ruggieri si vanta di essere «biscazziere d'anello». L'espressione manifestamente allude all'ambiente prediletto dal giullare, al tempio nel quale egli spende i suoi soldi, consuma la sua vita e perde la sua anima. La bisca, la taverna nella quale si pratica il gioco d'azzardo, ha come suo incontrastato sovrano il giullare; forse il sintagma (per la verità non molto perspicuo) vuole proprio tradurre questa sua autorità assoluta. Più sotto, l'adonio del verso 41 («e so di scacchi») riassume gli accenni precedenti (e annuncia quelli successivi) all'altissima competenza acquisita dal giullare nelle attività ludiche, come il tiro con l'arco o con la balestra (v. 39), la caccia con gli uccelli, i cani e le reti (vv. 42-45), ecc. Un altro adonio, quello del verso 51 («[e so'] bel barattiere»), introduce un altro termine legato al mondo del gioco e della giulleria, di cui Dante ci offrirà una straordinaria rappresentazione nei canti XXI-XXII dell'*Inferno*. «Barattiere» è una sorta di super-denominazione dove i tratti di gioco, giulleria e vagabondaggio si sommano. Dei giochi prediletti dal giullare-barattiere è presentata una selezione nei versi seguenti. Al verso 52 si ricorda il gioco delle tavole (il moderno backgammon) e quello della zara (di dantesca memoria), e al verso 92 il gioco della gherminella (molto amato dai guitti di profes-

Champion, 1910; R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942 (nuova ed.: Austral, 1991); *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle Origini*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1977 (sono soprattutto importanti gli interventi di C. Frugoni, L. Stegagno Picchio, C. Casagrande-S. Vecchio, R. Brusegan); W. Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck, Helbling, 1983, pp. 59-109; D'A.S. Avalle, *Le maschere di Guglielmino*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989; J.-Cl. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

sione: si veda per questo la novella LXIX di Sacchetti); al verso 93 infine si introducono dei giochi acrobatici, come il «tragittar» (dal provenzale *tragitar* «fare dei giochi di destrezza») e il «pallare coltella» (il lancio dei coltelli). Questa insistenza da parte di Ruggieri sull'area semantica del gioco ha lo scopo di indicarci la prossimità della giulleria con le attività ludiche, e quindi l'identità di poesia e gioco (del resto l'etimo di *joculator* è proprio *jocus*)[23].

Un altro campo semantico che viene spesso coinvolto in questa sezione del sirventese è quello del vestire. La ragione che detta l'avvicinamento dell'attività sartoriale a quella giullaresca è legata alla stessa metafora fondamentale che serve a spiegare la composizione letteraria: quella della tessitura, del testo[24]. Già l'adonio del verso 16 («e [son] bon sartore»), che funge da ponte fra la descrizione degli stati e quella dei mestieri, evidenzia la decisiva importanza annessa a questo campo semantico da Ruggieri. Al verso 61 (un altro adonio) Ruggieri afferma di essere «lanaiuolo»: forse da intendere in senso furbesco, «sono una buona lana». Particolarmente interessante quello che Ruggieri dice al verso 94: «de cappe faccio ben mantella». Il giullare si vanta qui di saper ricavare da una cappa (che è un vestito corto) un mantello (un vestito lungo e ampio). Non si eccede in sottigliezza quando si riconosce sotto questa espressione l'essenza stessa del lavoro giullaresco: l'opera del giullare è il risultato della sistematica alterazione retorica e stilistica dell'opera altrui (ricorrendo ora alla tecnica dell'*amplificatio* ora a quella dell'*abbreviatio*). Il giullare può essere definito come colui che riadatta testi già in circolazione, con lo scopo di renderli più appetibili ad un pubblico diverso. Nella stessa prospettiva metaletteraria va visto l'accenno fatto al verso 107: «So far drappi della resta»; verso interpretato dai commentatori come «so fare drappi dalla canapa», ma che io glosserei in modo più semplice e efficace:

[23] Si vedano su questo punto gli Atti del Convegno di Pienza su *Passare il Tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Roma, Salerno Editrice, 1993 (importante soprattutto l'articolo di M.L. Meneghetti su «Giullari e trovatori nelle corti medievali»).

[24] Si rinvia per quest'aspetto alle acute osservazioni di G. Gorni, «La metafora del testo», in *Strumenti critici*, XII, 1979, pp. 18-32.

«so fare drappi di ciò che resta [dei vestiti altrui]». Il giullare vuole insomma presentarsi come un venditore di robe vecchie, un accaparratore di vestiti smessi da altri[25].

Un'altra area semantica verso la quale si orienta l'attenzione di Ruggieri è quella relativa ai metalli preziosi e alle monete: area quant'altro mai sfruttata dalla metaforica medievale, per spiegare non solo il processo di perfezionamento amoroso (basti pensare alla *fin'amor*), ma anche il processo artistico. Già nel versicolo 46 («e [so] far monete») Ruggieri rivela la sostanziale affinità fra la sua opera e quella del coniatore di monete, ovviamente false. Egli si presenta cioè come un *faux-monnayeur* della parola[26]. Al verso 74 troviamo un riferimento all'abilità di alchimista: «oro et argento so afinare»; questa capacità di lavorare i metalli preziosi, che parrebbe onesta, ha modo di precisarsi al verso 77: «doppie so fare e bilance». Qui tutto diventa chiaro: le bilance del giullare, truccate come quelle di un venditore ambulante, non daranno mai il peso giusto. Ma qual è il significato da attribuire a «doppie»? Contini annota: «il senso meno improbabile si ricava dal francese *doble*, parte dell'armatura». È una glossa che vorrebbe essere difficiliore, ma è soltanto fuorviante. Ruggieri usa qui il termine «doppia» per alludere all'abitudine degli orafi medievali di montare sui gioielli due pietre, una vera e l'altra falsa, una preziosa e l'altra no. L'abilità a fare «doppie» diventa allora quella di falsificare le pietre preziose, e dunque le parole.

Potremmo estendere la nostra analisi ad altre aree semantiche utilizzate da Ruggieri: come quella relativa al campo farmaceutico[27], o quella afferente al campo della ciarlataneria,

[25] Si veda a questo proposito il capitolo di R.H. Bloch su «The Ill-Fitting Coat of the Fabliaux», nel suo volume *The Scandal of the Fabliaux*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, pp. 22-58.

[26] Pertinenti a questo discorso sono le osservazioni che R. Dragonetti fa a margine del canto dantesco dei falsari: «Dante et Narcisse ou les faux-monnayeurs de l'image», in *Revue des Etudes italiennes*, XI, 1965, pp. 85-146.

[27] Sulla quale si veda il bell'intervento di R. Brusegan, «La farmacia del Giullare: ricette, reliquie e discorsi da vendere», in *Contributo dei giullari* cit., pp. 259-276.

o infine quella che tocca il campo degli sport circensi. I risultati che otterremmo non farebbero però che confermare il valore metaletterario anche di questi temi del sirventese, che si pone come un monumento emblematico alla figura e all'opera del giullare medievale.

Michelangelo Picone
Università di Zurigo