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

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 28 (1995)

Artikel: Giullari d'Italia : una lettura del "Detto del gatto lupesco"

Autor: Picone, Michelangelo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-263569

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GIULLARI D'ITALIA
UNA LETTURA DEL *DETTO DEL GATTO LUPESCO*

In un sonetto diretto contro un giullare chiamato Guidaloste, Guittone d'Arezzo così stigmatizza la condotta morale e l'operato intellettuale del suo rivale:

[O] Guidaloste, assai se' lungiamente
a scola dei cortesi adimorato;
come villano e sì desconoscente
te trova l'omo, e sì mal costumato?
Non apprendesti che catun valente 5
tenere déa lo valor suo celato
e l'autrui dire, e se alcun mal sente
defendere e covrire in catun lato?

E tu vai predicando 'n ogni canto
a fanciulli, a villani e a catono, 10
che giostre molte hai vente e pro' se' manto.
Ciascun biasmi e reo ten', sì te bono;
onde te pregian matti e credon tanto,
ma galeati saccenti non sono[1].

Questo personaggio è stato identificato da F. Torraca con un *joculator de Pistoria* che aveva cantato *de captione Tornielle*, e per questa sua esibizione aveva ricevuto dal comune di Siena una ricompensa di *uno pario pannorum*[2]. Allo stesso giullare Guittone indirizza un'altra rimenata, contenuta nella lettera XI inviata al conte

---

[1] È il sonetto n. 212 dell'edizione delle *Rime* di Guittone d'Arezzo, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940, p. 253; il testo critico è mio.

[2] F. Torraca, *Studi di storia letteraria*, Firenze, Sansoni, 1923, pp. 54-55.

Guido di Romena, dove afferma fra l'altro che Guidaloste «s'a lancia pro foe, / è a la lingua via piùe, / che sol valer se dice in giostrar motti»[3]. Il ritratto che ne viene fuori è dunque quello di un soldato millantatore, di un Capitan Fracassa *avant la lettre*, di una persona cioè che combatte meglio con le parole che coi fatti. Al di là della polemica personale, che con ogni verosimiglianza si svolse nel castello di Poppi alla corte dei conti Guidi, il sonetto agita però anche una ben più decisiva polemica ideologica e letteraria, che vede contrapposti un poeta a pieno titolo come Guittone e un tipico rappresentante del variopinto mondo giullaresco come Guidaloste.

È quanto ci rivela un'analisi attenta del testo. Nelle quartine Guittone accusa il giullare di non aver imparato niente «a scola dei cortesi» (v. 2), nell'ambiente socio-culturale nobile e elevato delle corti da lui a lungo frequentato; tanto da incarnare ora quell'ambiente al negativo, da essere considerato un «villano» (v. 3). I valori che Guidaloste avrebbe dovuto assorbire a contatto con la vita di corte sono quelli ispirati ad una moralità cristiana: le virtù individuali e civili che Frate Guittone esalta nella seconda parte del suo «canzoniere»[4]. L'umiltà anzitutto: nascondere i propri meriti e esaltare quelli degli altri (vv. 6-7); e poi la carità: amare gli altri, soprattutto quando agiscono male, ed hanno quindi più bisogno di essere aiutati e perdonati (vv. 7-8). Guidaloste invece tali valori li vive alla rovescia; è quello che Guittone gli rimprovera nelle due terzine, ognuna delle quali descrive il comportamento vizioso del giullare, opposto al comportamento virtuoso precedentemente evocato. Così la prima

---

[3] Si veda Guittone d'Arezzo, *Lettere*, a cura di Cl. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, p. 130; per Guidaloste sono anche importanti le pagine che lo stesso critico gli dedica nelle *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, pp. 201-203.

[4] A torto Margueron, nelle *Recherches* cit., p. 201, ritiene questo sonetto opera del Guittone prima maniera, mentre a «Frate Guittone» l'attribuisce il ms. unico che ce l'ha tramandato (il Laurenziano Rediano 9: v. le recenti *CLPIO*, a cura d'A.S. Avalle, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, p. 202); la ragione da lui addotta («une tenson sur un sujet purement littéraire ne pouvait que paraître un jeu bien profane pour un Guittone converti») verrà invalidata, spero, da quanto dirò in seguito.

terzina mette in evidenza la vanagloria del giullare: il suo continuo vantarsi davanti a tutti dell'ardimento dimostrato in battaglia; mentre l'inizio della seconda terzina sottolinea la sua maldicenza: il ritenere tutti gli altri malvagi e solo se stesso buono. La conclusione è che gli ignoranti, ingannati dalle sue parole, lo stimano; nella stessa trappola non cadono però i sapienti (e fra questi Guittone stesso).

L'attacco guittoniano non prende di mira solo l'«agire» di Guidaloste, ma anche e soprattutto il suo «dire», il suo operato letterario. Nella vanagloria e nella maldicenza l'aretino coglie anzi i due elementi essenziali della poetica giullaresca: il vanto e l'*improperium*[5]. Significativa da questo punto di vista mi pare la prima terzina, dove Guittone sembra addirittura abbozzare la scena sulla quale si svolge la recita del giullare: scena che può essere improvvisata dovunque («in ogni canto»), data la pochezza dell'apparato richiesto. Al centro si situa il giullare, che si fa annunciare dal suo bellicoso nome d'arte («Guidaloste»), e che narra con enfasi epica le sue vittoriose imprese militari (cercando cioè di rendere il suo *nomen* conseguente alla *res*). Attorno al giullare, nella platea, si stringe un pubblico costituito da «fanciulli» e da «villani», da persone quindi predisposte a credere tutto quello che verrà loro detto o raccontato. A collegare palcoscenico e platea c'è la parola, la diceria accompagnata dalla mimica e dalla gestualità, insomma lo spettacolo giullaresco.

Due altre riflessioni poetologiche possono essere estrapolate dalle terzine. La prima riguarda il verbo che Guittone usa per qualificare l'azione scenica del vanto prodotta dal giullare: «tu vai *predicando*». Un verbo questo che ci riporta ad un'altra forma di spettacolo medievale parallela a quella giullaresca: lo spettacolo che aveva luogo nelle chiese, e dopo l'avvento dei Mendicanti nelle stesse piazze, ad opera dei frati predicatori. Non c'è dubbio che per «Frate» Guittone questo fosse l'unico spettacolo autentico, nel corso del quale si

---

[5] Il termine è da intendere nell'accezione tecnica che gli attribuisce Dante nel *De vulgari eloquentia* I, xi, 3, parlando proprio di una composizione giullaresca: la canzone del Castra.

pronunciavano le parole vere di Dio, e non si contrabbandavano le parole false del diavolo. Predica religiosa e recita giullaresca si pongono così per Guittone come le polarità, positiva e negativa, di una stessa attività culturale connessa con l'uso o la manipolazione dell'oralità, per trasmettere le verità della fede o le falsità del mondo, comunque per sedurre il pubblico istruendolo o divertendolo[6]. L'accusa che Guittone rivolge a Guidaloste è proprio quella di stornare su uno spettacolo profano (la recita) delle tecniche verbali e gestuali che egli ritiene appropriate solo per lo spettacolo sacro (la predica). La seconda riflessione che scaturisce dalla lettura delle terzine tocca non più il messaggio della recita giullaresca ma i suoi destinatari. Ai vv. 13-14 Guittone prevede infatti due modalità opposte di ricezione della recita: quella dei «matti», del pubblico ignorante e ingenuo che si lascia catturare dal gioco verbale del giullare, prendendo per vere le cose false che lui racconta; e quella dei «saccenti», del pubblico istruito e sofisticato che scopre il gioco del giullare smascherandolo, accertando cioè l'irriducibile distanza che separa le parole dai fatti.

Il sonetto di Guittone costituisce una lucidissima messa a punto del problema culturale e ermeneutico posto dalla produzione giullaresca italiana del Duecento. La sua posizione è quella intransigente del moralista: egli condanna non solo l'uso della parola che non trova un fondamento nell'azione, ma anche e soprattutto la falsificazione linguistica; egli censura non solo i *dicta* che non hanno l'avallo dei *facta*, ma soprattutto i *faux monnayeurs* della parola, del valore più alto che Dio abbia affidato all'uomo. C'è un altro poeta che ha proseguito nella via tracciata da Guittone, contrapponendo alle frottole giullaresche una poesia direttamente ispirata dalla fonte divina. Si tratta naturalmente di Dante, il quale in alcuni episodi fondamentali dell'*Inferno* (l'incontro coi barattieri o coi falsari) si

---

[6] Si rinvia per questa problematica al recente intervento di C. Delcorno, «Professionisti della parola: predicatori, giullari, concionatori», in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 1-21, in particolare le pp. 4-9.

confronta con personaggi e/o situazioni giullaresche, col proposito di far risaltare l'enorme differenza di prospettiva ideologica e di concezione poetica che esiste fra la bassa commedia dei comici di professione e la sua alta «comedía» esemplata sul libro della verità divina. Al «ludo» giullaresco, volto a manipolare e a beffare il pubblico, Dante risponde col suo «poema sacro», il cui scopo è quello di coinvolgere il pubblico nello stesso processo soteriologico felicemente completato dal poeta-personaggio[7].

Un simile giudizio negativo sulla figura del giullare trova (almeno per il Dante della *Commedia*) il suo capovolgimento in episodi come quello di Marco Lombardo nel canto XVI del *Purgatorio*, dove viene dimostrata la possibilità per il giullare (salito ormai di grado e diventato «uomo di corte») di inserirsi positivamente nella realtà socio-culturale del suo tempo, e di diventare un prezioso suggeritore delle scelte politiche dei potenti. Marco Lombardo, che ha utilizzato la sua abilità oratoria per perseguire «quel valore ... / al quale ha or ciascun disteso l'arco» (vv. 47-48), può così essere considerato la ragione intellettuale che spiega la fioritura della grande civilità cortese delle «donne antiche e' cavalieri», ora (al momento del viaggio nell'oltretomba) definitivamente tramontata.

L'esaltazione della capitale funzione dell'uomo di corte, registrata nella *Commedia*, viene ripresa e assolutizzata nel *Decameron*, dove non solo i narratori della «lieta brigata» non esitano a recitare composizioni giullaresche (e uno di loro, Dioneo, può essere considerato un giullare a tutti gli effetti), ma compaiono anche personaggi di chiara estrazione giullaresca (Bergamino nella I.7, o

---

[7] Per un approfondimento della questione si veda M. Picone, «Giulleria e poesia nella *Commedia*: una lettura intertestuale di *Inferno* XXI-XXII», in *Letture classensi*, vol. 18, Ravenna, Longo, 1989, pp. 11-30; sui rapporti della *Commedia* con le forme del comico medievale è importante ora l'intervento di 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. Essays in Honour of G.H. McWilliam*, ed. by J.R. Dashwood and J.E. Everson, New York, The Edwin Mellen Press, 1991, pp. 1-31.

Guglielmo Borsiere nella I.8) che assurgono al ruolo di *figurae auctoris*, ponendosi come primo anello di una genealogia letteraria che arriva fino allo stesso Boccaccio[8]. Cadute insomma le remore moralistiche di Guittone, ma anche di Dante, Boccaccio è pronto a riconoscere il posto decisivo che compete al giullare nella società moderna.

La silloge ricciardiana dei *Poeti del Duecento*, curata da G. Contini, dedica alla giulleria italiana una sezioncina dal titolo compromissorio di «poesia popolare e giullaresca»[9]. In effetti l'*output* dei giullari d'Italia non è molto ricco, e soprattutto non è minimamente paragonabile a quello dei loro colleghi delle altre letterature romanze, in particolare dell'oitanica e della castigliana. E questa è forse la ragione che spiega perché in Italia non sia stato ancora confezionato uno studio completo sull'argomento, da mettere accanto ai classici lavori di E. Faral per la Francia e di R. Menéndez Pidal per la Spagna[10]. Pure alcune indagini settoriali e alcuni assaggi

---

[8] Sviluppo questo aspetto nel mio articolo «L'Autore allo specchio dell'opera: una lettura di *Decameron* I. 7», in *Studi sul Boccacio*, 19, 1991, pp. 27-46.

[9] *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, I, 1960, pp. 765-921. La sezione inizia con alcune rime di ispirazione giullaresca contenute nei Memoriali bolognesi, e continua con testi dell'area padana: la *Danza mantovana*, la *Nativitas rusticorum* di Matazone da Caligano e il cosiddetto *Lamento della sposa padovana*. Dopo aver registrato il rimaneggiamento di alcuni episodi del *Roman de Renart* trasmessoci nel *Rainaldo e Lesengrino*, Contini accoglie due serventesi politici (*Il serventese dei Lambertazzi e dei Geremei* e *Il serventese romagnolo*: sull'argomento verte l'importante contributo di M. Lecco, «Condizionamenti strutturali della poesia giullaresca: *Il Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*», in *Studi filologici e letterari dell'Istituto di filologia romanza e ispanistica dell'Università di Genova*, Genova, Bozzi, 1978, pp. 199-219), tre composizioni di Ruggieri Apugliese (la canzone *de oppositis*, il «vanto» e la «passione»), e infine la *Canzone del Castra* e il *Contrasto della Zerbitana*.

[10] Tali non sono i pur utili e informati studi complessivi di G. Bonifacio, *Giullari e uomini di corte nel 200*, Napoli, Tocco, 1907, e di T. Saffioti, *I giullari in Italia*, Milano, Xenia, 1990 (quest'ultimo con ampia bibliografia). Più impegnato appare il saggio di A. Pagliaro (*Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari, Laterza, 1958), la

parziali ci hanno fatto capire che il canone dei giullari d'Italia è largamente estensibile, e soprattutto che è matura una sostanziale rivalutazione artistica dell'intero fenomeno[11].

Lo stesso Contini del resto riconosceva la qualità giullaresca di alcuni testi che egli era costretto a dislocare in altre sezioni della sua antologia per ragioni vuoi cronologiche (è il caso dei cosiddetti *Ritmi* coi quali si apre la storia della letteratura italiana: come quello *laurenziano* o *cassinese*) vuoi strategiche (ad esempio, il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, capolavoro assoluto della giulleria italiana, è riprodotto all'interno della sezione dedicata alla «Scuola siciliana»; e la stessa sorte capita ad un rimatore che già col nome dichiara la sua provenienza giullaresca: Compagnetto da Prato). Ma l'opera di ampliamento del canone potrebbe proficuamente proseguire facendo spazio ad esperienze letterarie tipo quella, estesissima, catalogata sotto la dizione di «poesia didattica»; se non altro per rilevare il più alto tasso di giullarità della produzione di un Giacomino da Verona rispetto a quella di un Bonvesin da la Riva. D'altronde utili incursioni possono essere fatte anche all'interno di un libro organico di poesie, quale quello che ci è stato conservato sotto l'etichetta di «Anonimo genovese», per distinguervi il repertorio di più spiccata ascendenza

---

cui esemplificazione si limita però al *Ritmo cassinese* e al *Contrasto* di Cielo d'Alcamo.

[11] La ricerca sulla giulleria italiana, dopo il promettente inizio con gli studi di V. De Bartholomaeis (basta ricordare il tuttora fondamentale capitolo che le dedica nelle *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, SEI, 1952 [I ed. 1924], pp. 17-82), ha conosciuto una fase di stallo che arriva praticamente al Convegno di Viterbo del 1977 (v. *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle Origini*, Roma, Bulzoni, 1978: sono soprattutto importanti per la nostra prospettiva di studio gli interventi di G. Tavani, C. Casagrande - S. Vecchio e R. Brusegan; in particolare l'articolo di L. Stegagno Picchio su *Lo spettacolo dei giullari* costituisce la migliore trattazione dell'argomento che qui ci occupa). Significativamente i contributi successivi di maggior peso sono tutti dovuti a studiosi del teatro: v. M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, I, 1981, pp. 69-109; L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 59-129; e M. Pieri, «Il teatro», in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, I, 1993, pp. 943-985, alle pp. 949-960.

giullaresca (ad esempio la serie dei contrasti) da quello riconducibile ad un registro più serio (morale, religioso o politico)[12]. Infine l'intera produzione di un autore può essere considerata alla stregua di un «canzoniere» giullaresco, di un *liber joculatoris*: è il caso, da me recentemente studiato, di Ruggieri Apugliese, i cui testi pervenutici (tutti coscienziosamente firmati e quindi autenticati) lasciano intravedere la presenza di una costruzione macrotestuale, la traccia di un ordine che delinea un itinerario esistenziale e un processo formativo[13].

Un campo nuovo di indagine che si apre agli studiosi, sulla scorta anche delle fondamentali ricerche che J. Rychner ha svolto sulle *chansons de geste*[14], è l'influenza che le tecniche di composizione, i moduli stilistici e i metodi di recitazione giullaresca esercitano sui diversi ambiti della produzione poetica italiana del Duecento. Non mancano interferenze già col genere lirico. A questo proposito è interessante osservare che il primo ordinatore della lirica delle Origini, lo scriba principale del Vaticano latino 3793, abbia previsto un intero fascicolo, il quarto, da destinare (dopo quelli riservati allo stile alto) allo stile «mediocre»: qui accanto a testi costituzionalmente giullareschi, come il *Contrasto* di Cielo e la canzone *de oppositis* di Ruggieri Apugliese, troviamo ospitate le canzoni di livello «popolareggiante» di Giacomino Pugliese e di anonimi. Qualcosa di analogo è riscontrabile per il fascicolo successivo, che accoglie in sequela i due componimenti di Compagnetto da Prato e la famosa canzone del Castra, citata nel I libro del *De vulgari* come uno degli esempi di

---

[12] Una simile preoccupazione non sembra però aver sfiorato la mente del curatore dell'ultima monumentale edizione dell'opera: v. Anonimo Genovese, *Rime e ritmi latini*, a cura di J. Nicholas, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1994.

[13] M. Picone, «La carriera di un giullare medievale. Il caso di Ruggieri Apugliese», in *Versants*, 25, 1994, pp. 27-51.

[14] J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955; sulla cui scia si pone l'importante ricerca di P. Zumthor, *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987 (per i giullari si vedano le pp. 60-82).

espressivismo dialettale qualificabile anche come giullaresco[15]. Le interferenze più cospicue sono però quelle registrate nel versante della poesia religiosa, in particolare della tradizione della lauda. Non a caso S. Francesco e i suoi seguaci (fra i quali spicca naturalmente Jacopone) amavano farsi chiamare *joculatores Domini*. La lauda può in effetti essere considerata come la risposta in campo sacro al successo delle composizioni monologiche e dialogiche giullaresche in campo profano[16]. Con la poesia «giocosa» di un Cecco Angiolieri e di un Folgore da S. Gimignano (dal nome anche lui parlante) il giullare italiano trova finalmente una casella storica e letteraria nella quale inserirsi: egli cessa cioè di condurre una vita nomade e emarginata per trovare una sua stabile collocazione sociale e un sicuro riconoscimento artistico[17]. Qui piuttosto che di interferenze sarebbe più opportuno parlare di promozione e di identificazione.

Nelle pagine che seguono si vuole offrire un tentativo di lettura «giullaresca» più convinta, se non più convincente, di un testo come il *Detto del gatto lupesco*, che è stato a lungo la pietra di paragone, ma anche dello scandalo, della ricerca attinente la giulleria italiana medievale: la cartina di tornasole dei pregi e dei limiti di tale ricerca. Come dimostra *ad evidentiam* il fatto che Contini, il più agguerrito dei filologi italiani, simpatizzi da un lato con una linea interpretativa in chiave giullaresca, ma cataloghi poi il componimento fra le poesie allegorico-didattiche, collocandolo subito dopo il *Tesoretto* di Brunetto Latini.

---

[15] Cfr. R. Antonelli, «Canzoniere vaticano latino 3793», in *Letteratura italiana. Le Opere, I Dalle Origini al Quattrocento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, pp. 27-44.

[16] Si rinvia ai lavori, già citati alla n. 11, di De Bartholomaeis, pp. 219-253, di Apollonio, pp. 147-192, e di Allegri, pp. 191-222.

[17] Insiste su questa chiave di lettura F. Suitner nel suo importante studio *La poesia satirica e giocosa nell'età dei Comuni*, Padova, Antenore, 1983, soprattutto alle pp. 121-147; particolarmente attenta a scovare tracce giullaresche è R. Castagnola nel suo bel commento a C. Angiolieri, *Rime*, Milano, Mursia, 1995; per Folgore si rinvia al mio commento in *Il gioco della vita bella. Folgore da San Gimignano*, Studi e testi a cura di M. Picone, San Gimignano, Quaderni della Biblioteca, 1988.

Contrassegnato dalle abituali marche giullaresche, metriche (il ricorso al distico di otto-novenari, a imitazione dell'*octosyllabe* oitanico, qui passibile addirittura di un'escursione decasillabica), stilistiche (la ripetizione di parole, sintagmi e motivi [ad esempio quello del saluto, attestato ai vv. 13, 35, 38, 48, 82]) e ricezionali (la trasmissione anonima affidata al foglio di guardia di un ms., il magliabechiano della Nazionale di Firenze siglato II.IV.111, datato 1274 per la parte organica contenente opere a carattere didattico e morale)[18], il *Detto del gatto lupesco* si presenta all'interprete come il testo più ambivalente fra quelli ricordati finora; e questo nonostante la semplicità della sua composizione e la limpidezza della sua espressione. In realtà la critica specialistica registra in questo caso un'oscillazione fra due interpretazioni manifestamente inconciliabili fra di loro: quella seria e allegorica avanzata da C. Guerrieri Crocetti, per il quale il *Detto* sarebbe addirittura un «antesignano della *Commedia*» dantesca; e quella burlesca e ironica difesa da L. Spitzer, che vede invece nel *Detto* l'inizio di una tradizione comica che porterà a Rabelais e Cervantes[19]. Con la mia analisi cercherò di

---

[18] Si veda l'accurata scheda della *Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 111-112.

[19] I due saggi di C. Guerrieri Crocetti, «Su un antichissimo *Detto* italiano» (1951) e «Ancora su un antichissimo *Detto* italiano» (1956, in replica a Spitzer), sono raccolti nel volume intitolato *Nel mondo neolatino*, Bari, Adriatica Editrice, 1969, pp. 269-302; mentre l'articolo di L. Spitzer «Il *Detto del Gatto Lupesco*», apparso nel 1956 come revisione del primo intervento di Guerrieri Crocetti, è leggibile nelle *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1959, pp. 488-507. Dalla parte di Guerrieri Crocetti si sono schierati, fra gli altri, E. Pasquini nel suo capitolo su «La poesia popolare e giullaresca» della *Letteratura Italiana Laterza*, Roma-Bari, Laterza, I, 1970; e (estremizzandone la tesi) A. Lanza, in *Primi secoli. Saggi di letteratura italiana antica*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991, pp. 41-53. Più folta e agguerrita si presenta invece la pattuglia dei fiancheggiatori della lettura spitzeriana, fra i quali ricordiamo: H.-R. Jauss, in *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München, Fink, 1972, pp. 224-229; B. Barattelli, «Considerazioni sul *Detto del gatto lupesco*», in *Medioevo romanzo*, 12, 1987, pp. 363-380; A. Carrega, «Il *Detto del gatto lupesco* come parodia del racconto di viaggio», in *Italianistica*, 18, 1989, pp. 73-80; L. Sasso, «La questione del genere nel *Detto del gatto lupesco*», in *Reinardus. Yearbook of the*

dimostrare che è il testo stesso (o meglio lo spettacolo che il giullare ne tira fuori) a sollecitare una simile polarizzazione dell'utenza: da una parte si situa il pubblico popolare, che presta fede alle invenzioni fabulose del giullare restando gratificato dal messaggio morale che ne trae; dall'altra parte si pone invece il pubblico raffinato, che dalla scoperta del gioco retorico e letterario del giullare ricava un piacere tutto estetico.

Il *Detto* si lascia facilmente scomporre in tre segmenti narrativi, in cui sono descritte tre successive avventure del protagonista: l'incontro coi cavalieri bretoni (vv. 8-38); l'incontro con l'eremita, a sua volta suddiviso in due parti (vv. 39-80 e 81-105); e infine l'incontro con le bestie selvagge (vv. 106-137). La narrazione è preceduta da un breve prologo di sette versi, e sigillata da un epilogo di uguale estensione (vv. 138-144). A questa equilibrata distribuzione del materiale narrativo non sembra corrispondere né una concatenazione logica dei temi né una progressione lineare degli eventi. L'incontro finale non porta il protagonista a realizzare le potenzialità storiche enunciate nell'incontro iniziale; la conclusione della sua avventura si trova anzi rinviata all'epilogo, che viene così a perdere la sua normale funzione commentativa, per assumerne una genuinamente narrativa. Allo stesso modo il prologo mette in scena non l'io-autore o l'io-narratore, il giullare che parla della sua opera, ma l'io-personaggio, il giullare che spiega le ragioni della sua assunzione di una maschera animalesca. Tali alterazioni della struttura convenzionale del racconto hanno evidentemente il compito di avvertire il lettore della ben più profonda manipolazione del codice letterario, e quindi della riscrittura ironica e parodica di temi e motivi tradizionali attuata dalla recita del giullare.

Il componimento, provvisto del cartellino «Detto» dal suo primo editore ottocentesco (T. Casini)[20], può essere definito meglio dal

---

International Reynard Society, II, 1989, pp. 144-153.

[20] T. Casini, «Rime inedite dei secoli XIII e XIV», in *Il Propugnatore*, 15, 1882, pp. 335-339. Sul genere oitanico del *dit* si veda J. Cerquiglini, «Le clerc et l'écriture: le *voir dit* de Guillaume de Machaut et la définition du *dit*», in *Literatur in der*

punto di vista del genere letterario come un monologo o una *jangle*, uno spettacolo giullaresco nel quale viene affabulato il viaggio dell'io-personaggio nel mondo delle idealità cavalleresco-religiose alla ricerca di una fantomatica verità. Ma, più che appartenere a un genere preciso, il *Detto*, come è stato puntualmente riscontrato dalla critica più avvertita, fonde insieme più generi della letteratura alta, dalla lirica al romanzo[21]. Procediamo pertanto ad un'analisi particolareggiata del testo, nel tentativo di cogliere l'intreccio di voci ivi registrate e di definire meglio il senso dell'intera operazione che esso conduce.

Nel prologo troviamo sviluppata una tipica situazione lirica, che vede l'io percorrere, assorto nel suo pensiero amoroso, un cammino senza sbocchi, data l'irraggiungibilità dell'oggetto del desiderio:

> Sì com'altr' uomini vanno,
> ki per prode e chi per danno,
> per lo mondo tuttavia,
> così m'andava l'altra dia
> per un cammino trastullando
> e d'un mio amor gia pensando
> e andava a capo chino[22]. (vv. 1-7)

All'io, bloccato dal suo amore, si contrappongono pertanto gli «altr'uomini» (v. 1), i quali invece, mossi dalla preoccupazione dell'*utilitas* (v. 2: «prode»), sono capaci di attraversare il mondo intero per realizzarla. Confrontato con questo modello di comportamento, anche l'io decide allora di attraversare il mondo, non però alla ricerca dell'utile ma del vero. In tal modo l'io riuscirà a superare

---

Gesellschaft des Spätmittelalters, hrsg. H.U. Gumbrecht, Heidelberg, Winter, 1980, pp. 151-168 (*Begleitreihe zum GRLMA*, vol. I).

[21] Si vedano in particolare i saggi di Spitzer e Baratelli citati alla n. 19.

[22] Il testo è citato secondo la lezione fissata da Contini nei *Poeti del Duecento*, cit., II, pp. 288-293.

l'impasse lirica e a entrare nel mondo dell'avventura romanzesca. Quello che seguirà sarà appunto il resoconto di tre avventure cavalleresche vissute dall'io romanzesco in una dimensione che rimane incerta fra la realtà e il sogno.

Il primo segmento narrativo, l'incontro con i «duo cavalieri / de la corte de lo re Artù» (vv. 10-11), al di là del ricorso ad una tematica convenzionale, evidenzia subito una serie di contravvenzioni alla norma romanzesca: contravvenzioni che è necessario rilevare e spiegare per capire il tipo di operazione letteraria che il giullare intende portare avanti. Va osservato anzitutto il rifiuto di un elemento essenziale della tecnica romanzesca, quello della *späte Namensnennung*, per il quale la nominazione dell'eroe viene rinviata al momento della sua piena realizzazione storica[23]. Nel nostro testo invece il protagonista non esita a declinare subito le proprie generalità. Ai cavalieri che gli chiedono di identificarsi (v. 12: «ki·sse' tu?»), egli infatti risponde:

> «Quello k'io sono, ben mi si pare.
> Io sono un gatto lupesco,
> ke a catuno vo dando un esco,
> ki non mi dice veritate. (vv. 14-17)

L'identità del protagonista è dunque rivelata dalla maschera che egli porta: la sua essenza («quello k'io *sono*») coincide con la sua apparenza («ben mi *si pare*»). Se l'eroe romanzesco (ad esempio Perceval) scopre solo alla fine della *quête* il significato profondo del suo nome, l'anti-eroe del *Detto* invece non deve far altro che esibire la sua maschera giullaresca perché il significato del suo nome diventi patente per tutti. Ma qual è il significato del nome «gatto lupesco»? L'allusione non mi sembra coinvolga, come sostenuto da molti esegeti, il codice serio dei bestiari moralizzati, bensì il codice scherzoso del *Roman de Renart*. È in quest'opera infatti che troviamo associati il gatto Tibert e il lupo Isengrin nella comune lotta contro

---

[23] Cfr. Baratelli, *art. cit.*, p. 374.

la volpe Renart, che personifica l'astuzia; lotta che si conclude di solito positivamente per il primo animale, ma sempre negativamente per il secondo[24]. Il nome che il protagonista del *Detto* si impone manifesta pertanto la duplicità del personaggio: in cui si sommano la furbizia giocosa del felino e l'agressività brutale del lupo, lo spirito del vincente e la rassegnazione del perdente[25]. Interpretato in questo modo il nome diventa lo specchio perfetto dell'esistenza giullaresca, dei suoi splendori ma anche delle sue miserie. Il punto di maggiore frizione, anzi di aperta parodia, nei confronti del modello romanzesco è raggiunto ai vv. 16-17, dove il protagonista dichiara il senso della sua missione: «io cerco — dice il gatto lupesco — di adescare, di cogliere in fallo, quelli che non mi dicono la verità». La sua è quindi una *quête* negativa, la cui finalità non è quella cavalleresca di rivelare la verità, ma quella giullaresca di smascherare la falsità[26].

Il giullare, che porta la maschera del gatto lupesco, vuole dunque togliere la maschera alla realtà che lo circonda. I primi a fare le spese dell'inchiesta rovesciata del protagonista sono proprio i due cavalieri, i quali devono riconoscere di aver sì cercato «la veritade di nostro sire / lo re Artù, k'avemo perduto» (vv. 30-31), ma di non essere riusciti a trovarla: «e non sapemo ke·ssia venuto» (v. 32). Viene così smitizzata una delle leggende più popolari e emblematiche della letteratura arturiana: quella del ritorno di re Artù, della sua sopravvivenza in una bellisssima dimora ritagliata nella pietra «de la montagna / ke·ll'omo apella Mongibello» (vv. 26-27)[27]. Chiaramente con

---

[24] Per il gatto Tibert sono sopratutto importanti le *branches* I e XV, oltre alla II.

[25] La doppia natura del protagonista ottiene l'immediato riconoscimento dei due cavalieri: come ci dimostra la spia grammaticale costituita dal passaggio dal «tu» (v. 12) al «voi» (vv. 21 e ss.: «Or intendete / e vi diremo ciò che volete [...]»).

[26] Guerrieri Crocetti, *op. cit.*, pp. 299-300, afferma di non vedere la diversità che corre fra le due finalità: possiamo rispondere in termini retorici, dicendo che nella ricerca della verità la finalità è allegorica, mentre nello smascheramento della falsità essa è ironica.

[27] Per un'attenta ricostruzione di questo mito si deve ancora ricorrere a A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo* (1893), reprint New York, Burt Franklin, 1971,

il racconto della *quête* fallita dei cavalieri il giullare vuole far divertire il suo pubblico ironizzando su un vecchio topos romanzesco; ma vuole anche gettare una luce dubbia sulla positività della sua propria *peregrinatio.*

Il segmento narrativo successivo, quello che racconta l'incontro «con un romito nel gran diserto» (v. 45), sviluppa la prima tappa dell'itinerario pseudoconoscitivo dell'io. Questo segmento si articola a sua volta in due parti: nella prima parte, più dialogica, l'io indica con grande esattezza all'eremita gli scopi del suo viaggio; nella seconda parte, più narrativa, l'io chiede all'eremita di «insegnar*gli* [...] lo cammino» (v. 97) per raggiungere la sua meta. Evidente il contrasto che si stabilisce fra le due parti: alla sicurezza con cui il protagonista espone il piano del suo viaggio corrisponde l'incertezza sulla via da prendere. La lucidità del programma è seguita insomma dalla oscurità dell'attuazione. Il che rappresenta un netto capovolgimento del modulo romanzesco tradizionale: il cavaliere arturiano infatti non rivela il suo progetto se non quando è sicuro di poterlo realizzare. Affiora già qui uno dei tratti distintivi più importanti dello spettacolo giullaresco: quello del «vanto» o del *gab*[28]. La parola non è sottoposta alla prova dei fatti: l'esaltazione iperbolica delle proprie capacità viene privata di ogni verifica, anzi si sgonfia al momento della verifica.

Ma vediamo più da vicino la dettagliata descrizione che il gatto lupesco fa all'eremita dei luoghi che vuole visitare e delle persone che vuole incontrare durante il suo ipotetico viaggio; descrizione caratterizzata dalla presenza di un altro elemento tipicamente giullaresco, la caoticità[29]:

---

vol. II, pp. 303-335.

[28] Questo elemento era già stato colto da Guerrieri Crocetti, ma è solo Spitzer a svilupparlo con coerenza (v. *op. cit.*, p. 506).

[29] Messa nella giusta prospettiva da Spitzer, *op. cit.*, p. 491 e *passim.*

Io me ne vo in terra d'Egitto,
e voi' cercare Saracinia
e tutta terra pagania,
e Arabici e 'Braici e Tedeschi
[e .....- eschi]
e 'l soldano e 'l Saladino
e 'l Veglio e tutto suo dimino
e terra Vinençium e Belleem
e Montuliveto e Gersalem
e l'amiraglio e'l Massamuto,
e l'uomo per kui Cristo è atenduto [...] (vv. 56-66)

Questo elenco di luoghi e persone, messo in bocca dal giullare al suo personaggio, è articolato in modo volutamente caotico. La successione non è infatti né logica né coerente. Così un termine geografico preciso come «terra d'Egitto» (v. 56) è seguito da termini imprecisi e generici, se non addirittura inventati, come «Saracinia» (v. 57) e «terra pagania» (v. 58). Al v. 59 la visita di popolazioni occidentali («Tedeschi») è del tutto incongruente nel contesto di un viaggio che si dovrebbe svolgere unicamente in Oriente. L'incontro infine con «l'amiraglio e 'l Massamuto» (v. 65), personalità del mondo islamico, viene coordinato all'incontro con l'Ebreo errante (v. 66), personalità del mondo ebraico e cristiano. Evidentemente il giullare più che presentare al suo pubblico il racconto di un viaggio credibile, vuole creare l'illusione di un viaggio fantastico. Le mete esotiche che l'io dice di voler toccare appartengono infatti ad una realtà, più che geografica, simbolica e folklorica, basata com'è sull'opposizione di paganesimo (o islamismo) e cristianesimo. D'altra parte i personaggi che l'io vuole intervistare fanno tutti parte della mitologia popolare. L'itinerario del *Detto* si compie pertanto girando attorno al proprio punto di partenza: è la mistificazione del viaggio[30].

---

[30] È l'annuncio della grande «predica» di frate Cipolla (*Decameron* VI. 10): di un personaggio novellistico che può essere considerato il legittimo erede dei giullari duecenteschi.

Per ottenere un simile risultato il giullare utilizza, parodiandolo, il genere del viaggio allegorico, del quale riprende lo schema narrativo di base: quello della *peregrinatio* dalla *regio dissimilitudinis* del peccato alla *regio similitudinis* della grazia[31]. Ma invece di raccontare l'itinerario esemplare dalla falsità alla verità, egli affabula la curiosità vagabonda del gatto lupesco che, con la scusa di cercare la verità, attraversa l'intero territorio della menzogna. Il *Detto* si costruisce pertanto secondo una doppia stratificazione testuale: al livello superficiale troviamo lo schema tradizionale del viaggio allegorico, mentre al livello profondo troviamo la riscrittura parodica di tale viaggio. Conseguentemente anche sul polo della ricezione l'operazione giullaresca si presterà ad una doppia decodifica, seria e ironica. Se da una parte lo spettatore ingenuo riceverà dalla recita del giullare l'impressione di star partecipando a un viaggio salvifico «d'Egitto» (v. 56) a «Gersalem» (v. 64), dalla «terra pagania» (v. 58) alla «terra vivençium» (v. 63, cioè alla terra cristiana)[32]; dall'altra parte lo spettatore sofisticato si renderà conto del fatto che il viaggio si svolge prevalentemente e preferibilmente nei luoghi della miscredenza (ben quattro, e forse cinque versi, data la lacuna del v. 60, sono destinati a descrivere questi luoghi, mentre solo i vv. 63-64 sono adibiti a rievocare i luoghi cristiani, in questo periodo comunque sotto controllo musulmano), e che quindi si tratta della negazione del viaggio salvifico, di un anti-viaggio.

Fra tutti i personaggi che il gatto lupesco vorrebbe incontrare nel corso del suo viaggio fantastico uno si impone con particolare forza all'attenzione dello spettatore/lettore: quello che si trova menzionato per ultimo, l'Ebreo errante (v. 66). Si tratta di una delle prime

---

[31] Oltre alle considerazioni di Jauss, Carrega, Baratelli e Sasso (cit. alla n. 19), si veda il capitolo «Il viaggio allegorico-didattico: un mondo modello», contenuto nel bel libro di C. Segre intitolato *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 49-66.

[32] Il ms. dà la lezione «terra Vinençium», che in nota Contini acutamente suggerisce di correggere con la «terra viventium» attestata dai Salmi e dai profeti (e in effetti i luoghi che seguono sono tutti legati alla storia cristiana).

apparizioni letterarie di questa figura leggendaria, che dalla cultura medievale arriva a quella moderna, attraversando tutte le epoche e tutte le letterature[33]. I vv. 66-70 ci presentano l'Ebreo mentre assiste, distaccato e freddo, al dramma della morte di Cristo:

> e l'uomo per kui Cristo è atenduto
> dall'ora in qua ke fue pigliato
> e ne la croce inchiavellato
> da li Giudei ke 'l giano frustando,
> com'a ladrone battendo e dando.

L'Ebreo rimane insensibile all'evento che ha segnato il passaggio dal vecchio al nuovo mondo, dall'ebraismo al cristianesimo. Messo di fronte alla passione divina egli non rinuncia alle proprie convinzioni religiose. Ecco come nei versi successivi viene raccontato il suo incontro con Cristo:

> Allor quell'uomo li puose mente
> e sì li disse pietosamente:
> "Va' tosto, ke non ti dean sì spesso";
> e Cristo si rivolse adesso,
> sì li disse: "Io anderòe,
> e tu m'aspetta, k'io torneròe". (vv. 71-76)

Il personaggio dunque non partecipa attivamente, come gli altri «Giudei» (v. 69), alla crocifissione, ma si limita ad osservare la scena. Quando però gli capita l'occasione opportuna non esita a «frustare» anche lui Cristo: non con la mano ma con la bocca. Il consiglio infatti che egli dà a Cristo (di correre più veloce verso il Golgota per limitare così il numero di percosse ricevute nella *via*

---

[33] Si veda l'informata nota di C. Guerrieri Crocetti nella sua antologia della *Lirica predantesca*, Firenze, Vallecchi, 1926, pp. 106-108 (cita i precedenti lavori di G. Paris e S. Morpurgo). Per una riconsiderazione moderna della leggenda si veda E. Knecht, *Le Mythe du Juif Errant*, Grenoble, PUF, 1977 (si tratta di una tesi dell'Università di Basilea), e M.-F. Rouart, *Le Mythe du Juif Errant*, Paris, José Corti, 1988.

crucis: v. 73) è sarcastico, e tutt'altro che «pietoso» (v. 72): Cristo non può correre sotto il peso della croce[34]. E Cristo, che coglie perfettamente il valore ironico delle parole del suo interlocutore, lo condanna a rimanere ebreo in eterno. L'Ebreo che non si è convertito in occasione della prima venuta di Cristo, dovrà attendere la Sua seconda venuta (il Giudizio universale) per poterlo fare, e quindi per essere salvo.

Due considerazioni si impongono a proposito del significato assunto da questo personaggio nell'economia del *Detto*. La prima è che il gatto lupesco sceglie come suo ultimo e definitivo incontro non Cristo (la visita della Sua tomba vuota, o la visione della Sua immagine impressa nel velo della Veronica) ma l'Ebreo errante (colui che cerca Cristo senza mai trovarlo). Si ripete pertanto qui lo stesso motivo che trovavamo nell'episodio precedente dei cavalieri bretoni: la ricerca impossibile o infinita della verità. Quello che infatti conta per il personaggio giullaresco non è l'identificazione positiva del vero, ma lo smascheramento del falso (secondo il programmma enunciato ai vv. 16-17). La seconda considerazione riguarda invece il rapporto di specularità che si stabilisce fra il destino eterno dell'Ebreo errante e il destino terreno del giullare: tutt'e due si trovano ad essere maledetti per il fatto di aver osato schernire i valori più sacri: tutt'e due sono condannati ad operare nell'attesa di una rivelazione che non arriverà mai; tutt'e due sono costretti a condurre una vita errante priva di scopi superiori e di una meta sicura. L'Ebreo errante diventa così l'immagine dell'io riflessa e incastonata nel testo, la proiezione archetipica di una condizione esistenziale che il giullare sente come tipicamente sua.

Nella seconda parte del segmento narrativo centrale del *Detto*, il protagonista si allontana (più esattamente 'sgattaiola' fuori: si veda

---

[34] La figura dell'Ebreo è da questo punto di vista il contraltare negativo del buon Cireneo, che aiuta Cristo a portare la croce, o della Veronica, che gli asciuga col velo lacrime e sangue. Naturalmente Guerrieri Crocetti (*op. cit.*, p. 295) si lascia sfuggire l'ironia della scena, e la interpreta in chiave pietosa.

lo «sportello» del v. 85) dal «rumitaggio» (v. 84), non appena ha finito di esporre all'eremita il piano del suo viaggio. Egli è convinto di poter trovare da solo la via verso l'Oriente; sennonché l'oscurità che circonda il luogo è così fitta che egli «non *vede* via neuna» (v. 89). Decide quindi di ritornare indietro dall'eremita, per chiedergli quale direzione prendere: «k'io non soe dond'io mi tegna» (v. 98). L'eremita gli indica allora con la mano «una croce nel diserto» (v. 101), distante «ben diece miglia» (v. 102), affermando che di là deve passare «catuno pelegrino / ke vada o vegna d'oltremare» (vv. 104-105). Abbiamo già rilevato l'ironia di questa situazione: il gatto lupesco è tanto deciso a parole (al momento di descrivere il suo viaggio) quanto è incerto, addirittura «paüroso» (v. 92), a fatti (al momento di realizzare il viaggio). L'ironia del brano non si ferma però qui, ma va a toccare l'elemento a più alta carica simbolica dell'intero componimento, cioè la «croce» del v. 101. Già Spitzer notava facetamente che «la croce è semplicemente l'indicazione di un 'crocevia'»[35]: essa appartiene ad una banale segnaletica stradale (come un albero o una pietra), e non implica affatto l'alta valenza religiosa che le hanno voluto attribuire gli allegoristi[36]. Anche in questo caso il modello parodiato sarà quello del viaggio allegorico-didattico; nella fattispecie la *Voie de Paradis* di Baudouin de Condé, dove si racconta dell'io *peregrinus* che incontra sotto una croce un eremita, dal quale ha modo di ascoltare un lungo sermone sulla necessità della penitenza[37]. Ma non senza interferenze con testi comici, ad esempio col *Roman de Renart*: nella XV *branche* è

---

[35] Spitzer, *op. cit.*, p. 500 n.

[36] A cominciare da Guerrieri Crocetti, per il quale la croce rappresenta il «simbolo della suprema verità, cui devono tendere tutte le creature di questo mondo, d'oriente e d'occidente» (*op. cit.*, p. 282). Questa «croce», adibita a indicatore stradale, costituisce invece una ripresa dissacratoria della precedente «croce» (vv. 67 e 77) sulla quale è morto Cristo.

[37] Si veda Segre, *op. cit.*, p. 57; si deve aggiungere che alla croce il *peregrinus* delle *Voies* arriva dopo aver scelto la via giusta, una volta che è arrivato ad una biforcazione (e la via giusta è quella stretta e impervia).

proprio il gatto Tibert, che ha appena soffiato al compare-nemico Renart un salcicciotto, a accovacciarsi sul braccio di una croce per mangiarselo in santa pace, mentre la volpe, che è rimasta ai piedi della stessa croce, viene invitata a fare penitenza dei suoi numerosi peccati[38].

Il terzo e ultimo segmento narrativo del *Detto* contiene il racconto dell'avventura finale del gatto lupesco: dopo i cavalieri e l'eremita egli incontra una serie di bestie più o meno esotiche, tutte però minacciose, la cui funzione dovrebbe essere quella di custodire la via che porta alla croce. Dopo gli incontri con esseri umani, coi quali il personaggio animale si era trovato a suo perfetto agio dando prova delle sue capacità oratorie, ecco ora l'incontro coi suoi simili, la cui evidente ostilità non gli consente di stabilire alcuna forma di contatto, tanto meno quella verbale. Le bestie rappresentano chiaramente un pericolo mortale per gli eventuali passanti; ma non di questo si preoccupa sul momento il gatto lupesco: l'ostacolo che le bestie gli pongono più che reale e effettivo sembra essere per lui di natura conoscitiva e nomenclatoria.

E a l'andare k'io facea
verso la croce tuttavia
sì vidi bestie ragunate,
ke tutte stavaro aparechiate
per pigliare ke divorassero,
se alcuna pastura trovassero.
Ed io ristetti per vedere,
per conoscere e per sapere
ke bestie fosser tutte queste
ke mi pareano molte alpestre. (vv. 111-120)

---

[38] Nel *Renart* questa croce è situata su un poggio; perché l'eremita possa indicare al gatto lupesco la croce, lontana ben dieci miglia, e con tutta quell'oscurità, bisogna che essa sia posta in alto.

Il gatto lupesco arriva così ad identificare ben diciotto specie di animali, che vengono enumerate subito dopo all'interno di un secondo elenco (non più ipotetico questa volta, ma reale) che fa da *pendant* a quello dei luoghi e delle persone. Anche a proposito di questo elenco il giullare mette in mostra la stessa volontà di accumulazione caotica di dati (pseudo)enciclopedici, ovviamente per divertirsi con, o alle spalle del suo pubblico. In effetti, come opportunamente osservato da Contini, la «zoologia» presentata in questo brano è «insolitamente immaginaria», rivelando un'evidente vena ironica o parodica[39]:

sì vi vidi un grande leofante
  ed un verre molto grande
ed un orso molto superbio
ed un leone ed un gran cerbio;
e vidivi quattro leopardi
e due dragoni cun rei sguardi;
e sì vi vidi lo tigro e 'l tasso
e una lonça e un tinasso;
e sì vi vidi una bestia strana,
ch'uomo appella baldivana;
e sì vidi la pantera
e la giraffa e la paupera
e 'l gatto padule e la lea
e la gran bestia baradinera;
ed altre bestie vi vidi assai,
le quali ora non vi dirai,
ké nonn-è tempo né stagione. (vv. 121-137)

L'elenco appare compilato, dal punto di vista formale, in puro stile giullaresco. La ripetizione di «vedere» ai vv. 121, 125, 127, 129, 131, e 135 (in un contesto, non dimentichiamolo, di quasi totale oscurità) ha il compito di chiamare giocosamente in causa il genere sul cui

[39] Si veda il cappello introduttivo al *Detto*, alla p. 285 dell'edizione cit. dei *Poeti del Duecento*.

modello il brano è costruito: quello della visione dell'oltretomba, affine al viaggio allegorico-didattico[40]. Infatti l'incontro con le belve non avviene in una realtà ultraterrena, ma in una località storicamente e geograficamente definita (posta ad una quarantina di miglia dal punto in cui era iniziato il vagabondaggio del protagonista). Anche l'enfatizzazione impiegata per descrivere questo universo zoologico costituisce uno dei ferri vecchi del mestiere del giullare, che in tal modo riesce a tenere desta l'attenzione dell'uditorio: si spiegano così la ripresa dell'aggettivo «grande» (ai vv. 121, 122 e 124), e la presenza di numerali (ai vv. 125 e 126) e di avverbi di quantità (ai vv. 122, 123 e 135). Ma il vertice della comicità giullaresca è raggiunta tramite gli accoppiamenti poco giudiziosi di animali. Il giullare non solo mette insieme animali esotici e comuni, immaginari e reali, ma anche animali conosciuti dalla cultura del tempo e animali che lui stesso ha inventato, a scopo ovviamente burlesco. Si comincia subito con lo stravagante accostamento dello straordinario «leofante» (v. 121), cantato dalla poesia lirica, con l'ordinario «verre» (v. 122), uscito fuori da una musa ben più popolare. Anche l'«orso» (v. 123) e il «leone» (v. 124), animali di latitudini remote, si trovano in compagnia del «cerbio» (v. 124), acclimatato in luoghi più prossimi; allo stesso modo gli esotici «leopardi» (v. 125) si trovano vicini ai fantastici «dragoni» (v. 126). La coppia «tigro / tasso» (v. 127) ripete l'opposizione della coppia iniziale; ma già con la coppia successiva «lonça / tinasso» (v. 128) si entra in una tipologia relazionale del tutto nuova. Se la lonza è un animale conosciuto dalle enciclopedie e dai bestiari medievali, il «tinasso» è frutto invece della pura invenzione del giullare. Sul precedente «tasso» egli rifà «tinasso», a mio parere appoggiandosi sul termine oitanico *tinas* 'botte': ciò che lo riporta ad un ambiente tabernario del tutto confacente alla sua ispirazione canzonatoria. L'inventiva giullaresca ha modo di esaltarsi con l'animale che viene subito dopo: la «baldivana» (v. 130), di cui si accentua proprio l'assoluta estraneità (v. 129: «una bestia strana»).

---

[40] Si veda Segre, *op. cit.*, pp. 25-48.

A questo proposito Spitzer ha acutamente suggerito l'associazione con un personaggio del *Roman de Renart*, l'asino «Baudouin» (diventato «baldovino» in italiano)[41]. Nel terzetto successivo la «pantera» (v. 131) e la «giraffa» (v. 132) sono accompagnate dalla «paupera»: anche questa una burlesca creazione verbale del giullare che, a mio avviso, ricorre al *Verfremdungseffekt*, mascherando un animale domestico (la papera) da belva selvaggia[42]. Significativa la coppia inscritta nel v. 133: qui, se «lea» va riportata all'ambito esotico, il «gatto padule» si presenta invece, nella sua forma quasi anagrammatica, come il fratello o il cugino del «gatto lupesco», il doppio col quale il protagonista comicamente si confronta nel corso del suo viaggio. L'elenco è concluso dalla menzione di un altro (pseudo)animale concepito dalla beffarda fantasia del giullare. Per «la gran bestia baradinera» (v. 134) Spitzer proponeva il legame con il francese *bardin* 'asino'; io sarei invece più propenso nel riconoscervi la radice *barat* 'inganno', da cui provengono *baraterie* e *barateor*, ad indicare l'atto e il promotore dell'inganno[43]. Se così fosse, si verrebbe a coinvolgere la stessa professione giullaresca, che dell'inganno verbale ha fatto la sua propria bandiera.

Se questa diffusa allusività al mondo giullaresco è veramente giustificata, allora l'incontro finale del protagonista con le belve prefigura non l'inizio della *Commedia*, ma la lotta quotidiana che il giullare deve combattere coi suoi simili, gli altri giullari, nel tentativo di ottenere il riconoscimento del pubblico e di affermare la propria personalità. Effettivamente l'ostacolo principale che si para davanti al giullare nella via che porta al successo è costituito dai suoi colleghi

---

[41] Spitzer, *op. cit.*, p. 492.

[42] Poco perspicuo questa volta il suggerimento di Spitzer, che vi vede una derivazione del francese *pou(l)pe* 'polipo' (un animale che ha lo svantaggio di vivere in acqua, contrariamente al resto del gruppo); mentre è del tutto cervellotica l'associazione con *pauperies* voluta dalla Baratelli (v. *Studi linguistici italiani*, 13, 1987, pp. 222-231).

[43] L'accostamento coll'oitanico *baraterie* era già stata proposto da Sasso nell'*art. cit.* alla n. 19, p. 151. Si rinvia al mio articolo citato alla n. 7 per una dimostrazione della prossimità culturale di barattiere e giullare.

che calcano la stessa via per raggiungere lo stesso scopo. Un simile ostacolo può essere superato solo ricorrendo alla propria abilità compositiva e interpretativa. Ed è «per maestria» che il gatto lupesco dice, in chiusura del *Detto*, di essersi liberato dai suoi feroci concorrenti:

> Ma·ssì vi dico, per san Simone,
> ke mi partii per maestria
> da le bestie ed anda' via,
> e cercai tutti li paesi
> ke voi da me avete intesi,
> e tornai a lo mi' ostello. (vv. 138-143)

Ottenuta questa bella vittoria sui suoi avversari il giullare può chiudere la sua recita, il suo viaggio testuale, disinteressandosi del tutto dell'altro viaggio, quello storico verso l'Oriente. La vera allegoria del *Detto* non è infatti quella della storia, ma quella dell'autore della storia: rappresentare se stesso e la propria condizione sotto il velo di una simbologia viatoria e animale tanto convenzionale quanto divertente. Letto secondo questa chiave ermeneutica il *Detto* diventa lo specchio della vita giullaresca caratterizzata dall'antieroismo e dall'inganno sistematizzato. È il racconto del viaggio immaginario del giullare nel mondo delle sue straordinarie invenzioni e delle sue ordinarie difficoltà.

Michelangelo Picone
Universität Zürich