

UNITRE PINEROLO

Anno Accademico 2021-2022

Vincenzo BARALDI

LETTERATURA E GALASSIA DEL COMICO

LEZIONE TRE

3.1 Testi della tradizione giullaresca in Italia

Il primo secolo della nostra letteratura nazionale è il **Duecento**: da una regione all'altra tanti volgari si cimentano nella scrittura d'arte. E' un'esplosione di vitalità culturale che alle spalle ha elementi dell'antichità classica (greca e romana), della tradizione latina medievale (da Agostino a Tommaso) e della più recente produzione provenzale e in lingua d'oïl; come in un laboratorio si susseguono e si mescolano varie componenti, in un processo di verifica e di sperimentazione. Proveremo ad osservare la presenza del **comico** in alcune testimonianze di questo periodo. Come abbiamo già accennato, furono i giullari a fare da mediatori di interessi e bisogni di un pubblico ampio, tra virgolette "*popolare*", operando inizialmente attraverso forme di espressione orale. In qualche caso, successivamente redassero anche testi elementari, che per contenuto e forma espressiva, si collocavano al di sotto del livello raggiunto dalla poesia illustre ed elevata; essi però contribuirono alla formazione di un gusto letterario medio nel pubblico del tempo.

Tra le non molte figure di "*giullari*" di cui ci sono pervenuti i testi, vi è **Ruggieri Apuliese** (1), noto per tre componimenti: il primo è una canzone in cui, scherzosamente, attribuisce a sé stesso tutte le qualità e, al tempo stesso, tutti i loro contrari; il secondo è una tiritera bizzarra in cui si proclama capace di svolgere tutti i mestieri della terra; il terzo intitolato *Genti, intendete questo sermone* è un racconto umoristico, in cui narra di essere stato portato in giudizio davanti al vescovo di Siena, perché reo di aver cenato insieme con un gruppo di eretici (patarini).

Ma la testimonianza più famosa riferibile alla cosiddetta "*poesia giullaresca*"- come molti di voi ricorderanno dai tempi della scuola- è il **Contrasto** di Cielo d'Alcamo (2). Cielo è un diminutivo per "Michele"; Alcamo, in provincia di Trapani, il suo luogo di provenienza.

Nel XIX secolo era diffusa tra gli studiosi l'opinione che si trattasse di un componimento fresco ed ingenuo, sgorgato dall'anima popolare collettiva. In seguito si osservò che mostrava una notevole perizia nel mescolare disinvolatamente frasi e forme della poesia "alta" con espressioni di stampo dialettale e situazioni popolaristiche. Risulta quindi abbastanza difficile da collocare, benché la figura maschile che vi compare venga chiamata "*canzoneri*", cioè giullare.

Si tratta di un componimento in versi, che sviluppa come tema di fondo le insistenti profferte

amoroze rivolte da un corteggiatore ad una ragazza del popolo, la quale dapprima lo respinge sdegnosamente, mentre poi finisce per accettarlo con trasporto. Come sempre avviene nella poesia del tempo, è privo di titolo e viene indicato menzionandone il primo verso: *Rosa fresca aulentissima*.

Già nella poesia dei trovatori provenzali era presente la tradizione della “*pastorella*”, di cui erano protagonisti un nobile cavaliere ed una “*villana*”: ogni strofa conteneva, a turno, il discorso di uno dei due; la ragazza spesso consentiva all'incontro amoroso e solo più raramente si negava. Ma Cielo d'Alcamo abbassa il tono del linguaggio, affidando tutto al **dialogo**; il discorso non solo si arricchisce dei modi autentici e schietti del parlato popolare, ma si trasforma anche in **parodia** attraverso lo scambio di battute dei protagonisti.

Il contesto storico è quello della Sicilia del tempo, dove **Federico II** aveva posto le basi di uno stato per la prima volta organizzato burocraticamente; aveva attirato a sé intellettuali da ogni parte d'Italia e cercato di trasformare la sua corte imperiale anche in un centro promotore di cultura. Qui nacque la prima corrente poetica italiana, dedicata a liriche amoroze, che seguivano il modello provenzale e cortese. Questi testi circolarono nella penisola e furono sottoposti dai copisti ad una versione toscaneggiante; Dante stesso non era consapevole di tale di tale trattamento; individuò tuttavia con precisione il contributo che questa “*scuola siciliana*” aveva dato agli sviluppi della poesia e parlò di “*siciliano illustre*”; tra l'altro citò il v. 3 del *Contrasto* come esempio, in cui invece era prevalente la patina dialettale.

Il testo sviluppa una divertita contrapposizione ai componimenti aulici, solenni e stilizzati, prodotti dai poeti della corte imperiale. Per lo più, si ritiene che l'autore fosse un giullare di una certa cultura, abituato a recitare, per un pubblico selezionato, testi provenzali e poesie scritte dai funzionari della corte locale. Non si può tuttavia escludere che si tratti di un poeta colto, il quale si sarebbe divertito ad imitare festosamente molte movenze tipiche del linguaggio plebeo, elaborando volutamente un componimento “*fuori dal canone*”. Il testo finale è quindi caratterizzato da una calibrata alternanza fra registro espressivo “cortese” ed elevato, da una parte, e linguaggio popolaresco, dall'altra.

Per limitarci a pochissimi esempi, osserviamo che, mentre al v.1 il corteggiatore si appella alla ragazza elogiandone la bellezza, pari a quella di una rosa profumatissima (“*aulentissima*”, si tratta di un latinismo), in seguito (v. 13) la chiama, in termini più plebei “*rosa fresca de l'orto*”; nel lessico sono frequenti termini di origine francese (ad es. al v. 10 “*gueri*”; v. 67: “*mon perì*”) e vere e proprie espressioni della lirica provenzale (v. 51: “*donna col viso cleri*”). La ragazza dapprima fa la ritrosa, arriva a minacciare il corteggiatore di chiamare in soccorso i suoi parenti, ma si mostra poi sempre più propensa a cedere. Vuole però essere rassicurata sul suo futuro; perciò chiede un'esplicita promessa di matrimonio, giurata sul Vangelo. L'uomo la tranquillizza perché- guarda

caso- porta con sè proprio un Vangelo rubato in chiesa in un momento di assenza del prete. Così alla fine la ragazza conclude spregiudicatamente:

<<*A lo letto ne gimo a la bon'ora, ché chissa cosa n'è dato in ventura*>> (Vv. 159-60).

In fotocopia sono riportati i primi 70 versi del “Contrasto”, con le debite note.

Un giullare di Arezzo, di cui ci sono giunti i testi, è **Cenne da la chitarra**, che sistematicamente rovesciò nel suo contrario ogni sonetto di **Folgore da San Gimignano**, facendone la parodia. Folgore aveva scritto, in tono non elevato ma mediano, due collane di sonetti dedicate rispettivamente ai giorni della settimana e ai mesi dell'anno. Rivisitando una tecnica provenzale, basata sull'elencazione di cose e situazioni piacevoli, aveva descritto un piccolo mondo utopico, in cui una brigata di giovani benestanti si dedicava al culto del buon vivere e della liberalità cortese.

Cenne prende questa materia e per ogni mese dota la sua brigata solo di fastidi e disagi; tratta perciò di case affumicate, di ragazze povere, di fame invece che del buon cibo, di vini aspri come l'aceto, di fango al posto dei giacigli riscaldati e così via (3).

Ricordiamo qualche dato di contesto. La Toscana e l'Italia centro-settentrionale diventano, nella seconda metà del Duecento, centri importanti di produzione della poesia. Lo sfondo politico è quello dei Comuni; la crescita delle città e il dinamismo economico- assicurato da un'attiva borghesia mercantile, dalle manifatture e dalle banche- richiedono ormai un personale costituito da giudici, notai, podestà, medici, magistrati, alla cui formazione provvedono, in termini laici, le università. Questi intellettuali di professione si affiancano agli esponenti degli ordini mendicanti (francescani e domenicani), impegnati nella predicazione e nell'insegnamento teologico e dottrinale.

3.2 La poesia “giocosa” o “comico-realistica”

Al nuovo ceto si deve la creazione di testi ispirati a modelli culturali, che, sia pure senza mettere in questione l'ortodossia religiosa, vanno realizzando una progressiva laicizzazione. Alcuni di essi, programmaticamente, riprendono la lezione dei componimenti in latino redatti e diffusi, in precedenza, dai goliardi. Perciò gli autori scrivono poesie in volgare in cui ci si prende gioco dei valori più sacri della cultura dominante, celebrando invece il vino, l'amore carnale, il denaro, il gioco d'azzardo. Inoltre le rivalità politiche e personali, che nascono nell'ambiente comunale, alimentano la caricatura di avversari e tipi bizzarri, cui spesso si rivolgono invettive sarcastiche; ne fanno le spese anche le donne, raffigurate secondo i canoni di un'antica tradizione misogina. Il linguaggio è vivacemente espressivo, usa termini popolareschi e beffardi. I contenuti non sono mai direttamente biografici: si tratta per gli autori di un preciso esercizio di stile; infatti con esso doveva sapersi misurare ogni buon poeta dell'epoca.

Non solo **Rustico di Filippo**, iniziatore del genere, ma anche altri autori ben altra levatura- Guido

Cavalcanti e lo stesso Dante- composero sia testi di stile elevato (“*tragico*”) sia testi di stile “*comico*”. Benché l'intonazione volesse essere popolaresca, non possiamo parlare di autentica “*poesia popolare*”, proprio perché nacque tra gli intellettuali di quel ceto urbano- borghese da cui scaturì la lirica provenzaleggiante e stilnovistica. In realtà abbiamo a che fare con autori dotti, che manifestano una predilezione per l'abbassamento sia dei temi che dello stile; in qualche caso implicitamente, in altri apertamente e con toni di parodia, polemizzano anche nei confronti dei componimenti idealizzanti e spirituali della corrente del dolce stil novo. Il più noto fra questi poeti “comico-realistici” (così definiti nei manuali scolastici) è il senese **Cecco Angioleri**.

Soffermiamoci su un piccolo campione rappresentativo di questo filone, un sonetto appunto di Rustico di Filippo; esso inizia con l'appello di una moglie al coniuge, cui si rivolge dicendo: “*Oi, dolce mio marito Aldobrandino*” (4). Chi parla è un'adultera, che intende discolarsi dall'accusa di tradimento; con un discorso pieno di ambiguità e doppi sensi, sfacciatamente sviluppa una difesa in cui, nello stesso tempo, nega ed ammette il tradimento. E' stata colta quasi sul fatto, e l'amante ha, frettolosamente, dimenticato nella sua camera un capo di vestiario; però lei non solo raggira l'ingenuo marito, ma addirittura lo rimprovera, perché ha avuto il torto di gridare mentre invece avrebbe dovuto tacere. Infatti- conclude la donna- quel vicino di casa non le ha fatto nulla che le sia dispiaciuto.

L'amore come esperienza fisica e occasione di atti trasgressivi è un tema che si presta efficacemente a resoconti in forma narrativa e stile comico. In proposito non possiamo dimenticare il contributo dato dai “*fabliaux*” (in italiano: *Favolelli*) alla letteratura non solo francese, ma europea, nel periodo 1180-1330. Si tratta di racconti in versi miranti a suscitare il riso e caratterizzati dal contenuto procace e dal linguaggio scurrile. G. Minois li qualifica come testi “*brutali, cinici, volgari persino osceni, in cui si parlava continuamente di culi, di fighe, di scopate e di corna*” (5).

Ne sono stati trasmessi circa 130, di cui una quarantina di autore sicuro, mentre gli altri risultano anonimi. Più della metà sono- come accennato- a sfondo sessuale. Il divertimento che essi procurano si basa su giochi di parole, situazioni grottesche, disavventure di vario genere in cui il protagonista è spesso un ladro o una donna infedele, che se la cavano nella vita quotidiana con il ricorso all'astuzia. Per le donne alla furbizia si aggiunge il loro potere di seduzione, esercitato su maschi spacconi e ingenui.

Furono a lungo considerati testi destinati al popolino, mentre oggi vengono letti come opere di provenienza aristocratica e destinate alle corti signorili, e che perciò sviluppavano una satira mordace dei ceti inferiori. Da tali materiali trasse, in seguito, ispirazione Giovanni Boccaccio, che li rielaborò in prosa italiana e in forma di novelle di argomento erotico, come tali inserite nel *Decameron*.

Recentemente Alessandro Barbero ha tradotto e pubblicato una serie di *fabliaux* di cui ha voluto sottolineare la forza di provocazione, fin dal titolo del suo libro (6), mentre una precedente ampia raccolta di *fabliaux*, curata da Rosanna Brusegan per le Edizioni Einaudi, presentava un titolo assai più neutro: *Fabliaux. Racconti francesi medioevali*.

3.3 Primi esempi di narrativa in prosa e incidenza dell'arguzia

La battuta, il motto di spirito, l'uso metaforico e inatteso del linguaggio possono sciogliere una situazione complicata o difficile per chi pronuncia tali frasi, evidenziando acume di intelligenza e prontezza di espressione. Nella nostra storia letteraria il motto di spirito nasce in collegamento con l'esperienza quotidiana e la tradizione orale; si fa strada negli “*exempla*” (aneddoti utilizzati dai predicatori per scopi edificanti); si affaccia nei primi testi della novellistica e assumerà forme pienamente mature e complesse nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio, a metà del Trecento.

Il primo esempio di prosa narrativa, nel nostro caso, è rappresentato dal *Novellino*, composto tra il 1281 e il 1300. Inizialmente raccoglieva centoventitré novelle, che in seguito furono riviste e selezionate in numero di cento da un redattore, che le rimaneggiò dotando anche ogni testo di un titoletto che ne indicava l'argomento. Il libro celebra l'eloquenza (il “*bel parlar gentile*”) insieme ai valori della cortesia, della nobiltà d'animo (e non di nascita), dell'amore e della liberalità. I contenuti riprendono motivi biblici e fiabeschi; fanno rivivere gli eroi del mito e della leggenda, ma spesso, accanto a queste figure, inquadrano anonime comparse della civiltà comunale e mercantile, con una precisa rappresentazione realistica, che fa da contrappunto a novelle in cui prevale invece il gusto per l'esotico. La forma espressiva si basa sull'essenzialità e la stringatezza; invece di aggiungere ed ampliare, il narratore punta sul togliere e limare.

Le battute di spirito scoccano improvvisate, ora scherzose, ora brillanti, ora pungenti, ora più serie (7). Scegliamo tre novelle particolarmente efficaci in tale prospettiva. La prima riguarda le vicende matrimoniali di un medico di Tolosa; la seconda il tema della tolleranza religiosa; la terza è un racconto comico di pochissime righe. Il medico è un borghese che sposa la nobile nipote dell'arcivescovo. Lei, dopo solo due mesi dalle nozze, partorisce una bambina. Il medico agisce con astuzia e non si turba; tiene con sé la neonata, ma respinge la moglie. All'arcivescovo arrabbiatissimo risponderà argutamente di non essere abbastanza ricco da mantenere una moglie che gli dia un figlio ogni due mesi.

Il secondo testo contiene al proprio interno un aneddoto, un microracconto che assume quasi l'aspetto di una parabola. Il sultano vuole trovare un pretesto per far commettere un errore ad un ricco ebreo ed impossessarsi così dei suoi beni. Lo invita perciò perentoriamente a pronunciarsi sulla vera religione.

Il malcapitato risponde con il racconto dei tre anelli, distribuiti equamente da un padre fra i suoi tre

figli. Nessuno di essi può sapere se possenga l'anello originale con la vera pietra preziosa o, invece, la sua imitazione. Similmente- dice l'ebreo- avviene delle fedi religiose, che sono tre (cristianesimo, islam, ebraismo): “*Il Padre di sopra sa la migliore; e li figliuoli, ciò siamo noi, ciascuno si crede avere la buona*”. L'abilità nel gestire il proprio discorso procura quindi al protagonista una via di scampo. Non solo si sottrae al pericolo, ma suscita anche l'ammirazione del sultano.

Giovanni Boccaccio, nel *Decameron*, prenderà spunto da questo testo per offrire una trattazione più ampia e articolata (I,3). Ovviamente comicità, umorismo ed ironia, in forma più o meno sfrenata, costellano quasi ogni pagina del *Decameron*. Essi permettono al narratore di muoversi con sovrana disinvoltura tra eroi ed imbroglioni, prostitute e nobildonne, ecclesiastici e principi, amanti appassionati e viziosi impenitenti, per il puro piacere di raccontare e divertire i lettori. Ma se dovessimo esaminare questo argomento, dovremmo dedicargli un intero ciclo annuale di lezioni.

Torniamo quindi al *Novellino*, al suo andamento rapido e vivace, che in alcune novelle evidenzia l'intenzione di suscitare il puro divertimento, anche attraverso storielle bizzarre dagli effetti fulminanti per la sorpresa e l'ilarità. Bastano poche righe, come nel caso della novella XXXV, per mostrare una scenetta, ambientata nel nostro caso nell'università di Bologna. Questo testo potrebbe essere da noi considerato come un antenato delle barzellette del giorno d'oggi.

3.4 **Satira, dismisura, deformazione linguistica: L. Pulci**

La tradizione toscana della poesia giocosa si conservò e acquistò nuova vitalità nel Quattrocento, attraverso il gusto del “*non-sense*” presente nei sonetti del *Burchiello*. Quest'ultimo è un soprannome, che significa, all'incirca, “*barca sgangherata*”, e che allude al bizzarro modo di poetare dell'autore. Un minimo campione del suo stile sorprendente, può essere costituito dalla prima quartina di uno dei suoi sonetti più celebri: “*Nominativi fritti e mappamondi, / e l'arca di Noè fra due colonne/ cantavan tutti Chirieleisonne/ per l'influenza de' taglier mal tondi*” (8).

Ma l'autore che ci offre i testi più pertinenti rispetto al tema che stiamo trattando è **Luigi Pulci**. Costui, durante i primi anni della signoria di Lorenzo de' Medici, ne frequentò la corte, entrando in rapporti amichevoli con il signore di Firenze e con il grande poeta Poliziano. Tuttavia egli sviluppò la propria personalità in modo autonomo, staccandosi dai modelli culturali allora in auge. All'originalità della sua figura concorsero vari fattori: Pulci era di temperamento curioso, vivace, sempre pronto a scoprire, e perfino impersonare, i lati bizzarri e comici della vita. Possedeva un'attitudine spregiudicata a riflettere sui problemi naturali e filosofici; era privo di preconcetti e interessato a pratiche e studi bollati come non ortodossi dalla Chiesa (fino ai territori della magia). Era estremamente attento alle diverse forme della cultura popolare, in particolare ai “*cantari*”, poemi cavallereschi recitati a puntate nelle piazze, e alla tradizione toscana della poesia giocosa.

Manteneva infine un profondo legame con i ceti borghesi e mercantili, della cui visione del mondo intendeva farsi interprete. Dopo una vita un po' disordinata, morì nel 1484 e fu sepolto in terra sconsecrata, perché ritenuto eretico e cultore di pratiche esoteriche.

L'opera cui Pulci si dedicò per tutta la vita (almeno dai trent'anni in su) è un poema “eroico-comico”, il *Morgante*. Vi si raccontano varie imprese di **Orlando** e **Rinaldo**, paladini di Carlo Magno, fino alla morte del primo nella rotta di Roncisvalle. Le avventure narrate vengono sottoposte ad una curvatura nel senso della satira e della parodia. I versi infatti, invece di esaltare le doti di coraggio e generosità dei paladini, ne descrivono le inclinazioni meno lodevoli; ad es. l'avidità sfrenata per il cibo e l'abbandono agli istinti della violenza e della distruzione. Pulci lavora sulla materia di due “cantari” anonimi, operandone un rifacimento in chiave comico realistica, per esaltare gli aspetti quotidiani ed istintivi della vita, accettando con simpatia ogni manifestazione dell'esistenza umana, anche la più triviale.

Il titolo, *Morgante*, deriva dal personaggio di un gigante, che svolge un notevole ruolo nella vicenda: si tratta di un bonaccione, simpatico, disponibile all'azione; dopo essere stato battuto da Orlando, si è convertito alla fede cristiana, diventando lo scudiero del paladino. Armato di un battaglio di campana, è protagonista di una serie di avventure iperboliche e distruttive, poiché tutto in lui è eccessivo e smisurato. Durante il suo girovagare, incontra Margutte, un gigante cresciuto a metà, esperto di ogni inganno e furfanteria. I due vivono avventure disordinate, in cui i miti cavallereschi risultano profanati e sostituiti da ribalderie e passioni grossolane, che impediscono ai lettori di prenderle sul serio. Perfino il personaggio di Carlo Magno, nei cui confronti i paladini si dimostrano spesso riluttanti o riottosi, viene spesso rappresentato come un vecchio rimbambito. Anche l'eroica battaglia di Roncisvalle, in cui Orlando, dopo una strenua resistenza, cade sul campo, verrà dipinta come una pentola, in cui ribolle uno spezzatino al sugo, fatto di pezzi di uomini immersi nel sangue:

“E Roncisvalle pareva un tegame/ dove fussi di sangue un gran mortito/di capi, di peducci e d'altro ossame/ un certo guazzabuglio ribollito/ che pareva d'inferno il brulicame”.

Il racconto delle morti di Morgante e Margutte è tutto giocato sulla sproporzione fra cause ed effetti; infatti Morgante, dopo aver ucciso una balena, muore per il morso di un granchiolino, mentre Margutte scoppia per un attacco di risate, causato da una bertuccia che gli ha rubato gli stivali. Ma c'è di più; nella seconda parte, viene presentato il **diavolo Astarotte**, che conosce la teologia meglio dei religiosi e nella sua intraprendenza argomentativa risulta un simpatico e rigoroso discepolo di Aristotele. Pulci se ne serve per proporre la propria personale visione della religione; il fatto che si tratti di un diavolo aumenta l'ironia della situazione e, più in generale, pare suggerire che i confini tra bene e male non sono rigidamente stabiliti in assoluto.

Noi prendiamo in considerazione un passo del poema, in cui il gaglioffo Margutte esprime una

ironica e paradossale dichiarazione di fede: “ *la fede è fatta come fa il solletico*”. Essa si fonda sul capovolgimento di quelli che, nell'opinione comune, sono valori sacri. Questa specie di “*credo*” esalta la miscredenza attraverso un susseguirsi di “*scoppiettanti variazioni linguistiche*”. Per brevità omettiamo la seconda parte, in cui il personaggio, elencando le proprie supposte virtù, rivela invece i suoi vizi e peccati, in un mirabolante discorso che suscita l'ammirazione dello sprovveduto Morgante.

La professione di fede di Margutte stravolge in senso gastronomico il “*credo cattolico*” (9); allude ai dogmi solo per farne la parodia, utilizzando un linguaggio figurato relativo all'ambito alimentare. Margutte è un personaggio degenerare che può esprimersi liberamente solo perché sfrutta la tradizionale licenza consentita dalla dimensione comica, proprio come durante le feste del carnevale il popolo poteva dar vita ad un vero e proprio “*mondo alla rovescia*”, in cui gli aspetti “*bassi*” e più materiali dell'esistenza svolgevano un ruolo di primo piano.

La confessione di fede ai versi 33-34 e 36-37 allude in modo blasfemo alla Vergine, a Cristo e alla Trinità. Il bersaglio non è propriamente la Chiesa di Roma, ma tutti i dogmi delle religioni rivelate. Margutte è infatti nato musulmano, ma è pronto a ridere anche della sua “*Trinità*” (quella composta da Maometto, Apollo e Trivigante, che l'occidente medievale aveva costruito nel proprio immaginario, proiettando sui saraceni il modello cristiano). Per di più non si cura affatto della proibizione di bere alcolici affermata nel *Corano* (Vv. 31-32, 39-42). Intenti parodici relativi alla religione compaiono anche al v. 66, dove il furfante riprende l'espressione biblica “*settanta volte sette*” per indicare il numero dei suoi peccati mortali, o al v. 48, dove richiama metafore e parabole evangeliche (la vigna, il seme gettato nel terreno) per sottolineare l'impossibilità di una sua conversione.

La violazione del Linguaggio “*normale*” porta al gusto dell'accumulo di intere sequenze di sostantivi, aggettivi e proposizioni: ad esempio, nell'ottava con cui inizia il discorso, dal verbo reggente, *Credo*, dipende una lunga lista di complementi (*nero, azzurro, cappone, lessò* etc.). Vi sono poi riprese dello stesso verbo sia in forma negativa (io non credo) che positiva (“e credo”... “e credo”). I vocaboli più violentemente espressivi (“*aspro*”, “*mangurro*”, “*papasso*”, “*sciarra*”) manifestano all'estremo il rifiuto del linguaggio levigato, armonico, tramato di rinvii ai poeti classici, che Poliziano aveva realizzato producendo per la corte medicea testi raffinati e spiritualeggianti. A tale tendenza platonizzante, Pulci oppone il suo apparente disordine, manipolando le parole con un estro incontenibile e ricorrendo a termini che esaltano gli aspetti materiali, fisici e corporei della vita quotidiana.

NOTE ALLA LEZIONE 3

- 1) Ruggieri Apuliese, in *Antologia della poesia italiana* (diretta da C. Segre e C. Ossola), Duecento Vol.1, Einaudi, Torino 1999, pp.338-342;
- 2) Cielo d'Alcamo, in *Antologia cit.*, pag. 93 e seguenti;
- 3) Cenne da la chitarra, “ in *Antologia cit.* p. 469-70;
- 4) Rustico di Filippo, in *Antologia cit.*, pp. 443-49;
- 5) Minois G., *Storia del riso e della derisione*, Dedalo, Bari 2004, p. 226;
- 6) Barbero A., *La voglia dei cazzi e altri Fabliaux medievali*, Edizioni FD, 2020;
- 7) Tartaro A., *La prosa narrativa antica*, in *Letteratura italiana Einaudi* (diretta da A. Asor Rosa), Vol. III,T.II, pp. 623-713, Einaudi, Torino 1984;
- 8) Burchiello, in *Antologia cit.*, Quattrocento vol. III, p. 266;
- 9) Pulci L., dal *Morgante*, C. XVIII, ottave 112-126; contenuto in De Caprio-Giovanardi (a cura di), *I testi della letteratura italiana. Dalle origini al Quattrocento*, Einaudi, Torino 1993, p. 1189-1194.