

CANTU TAMEN ALLICIT OMNES
FENOMENOLOGIA DEL SONETTO 'ALLA BURCHIA'

- *Introduzione*.....2

- *PARTE PRIMA: Lo statuto del sonetto 'alla burchia'*.....9
 - “Un gran campo d'ortiche”: i confini di un genere.....10
 - “Nelle braccia a Mongibello”: la visione.....31
 - “E 'l Burchiel si tuffò nel mar di Spagna”: l'io poetico.....47

- *PARTE SECONDA: Analisi formale del sonetto 'alla burchia'*.....57
 - “Il capo di un gomito”: gli incipit.....58
 - “Faccendo salti da Roma alla Magna”: la sintassi.....71
 - “Colla toska coda”: le code.....115
 - “Suoni nella auricola”: figure foniche e rime.....120
 - “Grasso d'aggettivi / di nomi e verbi”: note sul lessico.....140

- *Appendicere: il latino del Burchiello*.....149

- “Acciò ch'io mi dilunghi”: conclusioni.....157

- *Bibliografia*.....162

Introduzione

*Burchius, qui nihil est, cantu tamen allicit omnes;
esto parasitus vatibus Etruriae.*

Circa trecento anni fa Giovan Mario Crescimbeni trascriveva questo distico di Leonardo Dati dal frontespizio di un codice manoscritto osservato presso Marco Antonio Sabbatini, che conteneva le rime burchiellesche, compresa la canzone *Voi che sentite gli amorosi vampi* in apertura di silloge, oltre a *La bella mano* di Giusto de' Conti¹. Qualche decennio dopo nell'edizione pseudo-londinese curata da Anton Maria Biscioni, sulla quale si sono letti i sonetti burchielleschi per quasi due secoli e mezzo, questo aforisma non solo appariva modificato e abbreviato ("*Burchius est nihil et cantu tamen allicit omnes*") ma era anche accostato a quello coevo di Cristoforo Landino il quale, in apertura di un volume regalato a un amico, scriveva: "*Plurima mitto tibi Tonsoris carmina Burchi: / haec lege, sed quin tum? Legeris inde nihil*"². Grazie alla fortuna dell'edizione pseudo-londinese, questi epigrammi (con quello del Dati ridotto) sono stati citati quasi sempre a coppia, a testimonianza dell'opinione che i dotti umanisti avevano del Burchiello: egli "scrive (ed è) *nihil*"³. Questa lettura è ovviamente corretta: la concezione della letteratura che avevano gli umanisti era completamente opposta a quella del Burchiello, il quale non poteva che venire considerato una nullità, una sciocchezza di fronte a tanta erudizione e impegno morale e civile. C'è da notare però che il Dati non dice solo che il Burchiello è *nihil*: ciò che reputo ancora veramente interessante è il fatto che l'umanista, sebbene consideri la poesia burchiellesca un gigantesco nulla, sottolinea come essa catturi inevitabilmente tutti i lettori; non a caso i due distici sono scritti sui frontespizi di due manoscritti, uno dei quali è un dono per un amico, al quale si pensa di fare cosa gradita. La poesia burchiellesca è da considerarsi come un capitolo imprescindibile della letteratura del Quattrocento: anche gli umanisti, sebbene si situassero ideologicamente agli antipodi del Burchiello, ne furono incuriositi, lessero i suoi strambi sonetti, si interessarono a quello stile di così grande successo, arrivando anche a confrontarsi direttamente con il barbiere di Calimala, basti pensare alla tenzone poetica che egli intrattene con l'Alberti. La grandezza del Burchiello credo che stia proprio nell'essere (o comunque

1 CRESCIMBENI 1730, vol. II., part. II, lib. V, p. 255.

2 BURCHIELLO 1757, p. V. L'aforisma è pubblicato in LANDINO 1939, p. 79: "*Ad Ioahnnem Antonium. De Carminibus Burchi*"; Messina (BURCHIELLO 1952, p. 25), citando dal codice autografo Vat. Lat. 3366, c. 47r., riporta la dedica "*ad Johannem Amicum*".

3 MASI 2002a, p. 169. Per un certo tempo il distico del Dati venne citato per intero dagli studiosi: fra tutti si segnalano il Manni (MANNI 1815, p. 53) e il Flamini (FLAMINI 1890, p. 9). Più recentemente il distico non è stato più citato nella sua versione completa: ad esempio Messina (BURCHIELLO 1952, p. 25) e Masi (MASI 2002b, p. 170) lo citano nella versione riportata nell'edizione pseudo-londinese, mentre De Robertis (De ROBERTIS 1968, p. 68) e Corsaro (CORSARO 2002, p. 133) citano solo il primo dei due versi.

nell'apparire) *nihil*, celando quel *quid* che irretisce, stupisce, ammalia ancora oggi⁴. È per questo che il mio lavoro cercherà di comprendere i meccanismi che regolano il genere che fu consacrato dal Burchiello, vale a dire il sonetto 'alla burchia'.

Prima di introdurre gli argomenti che andrò a trattare in questo lavoro, occorre fare rapidamente il punto sugli ultimi sviluppi degli studi burchielleschi. Per quello che riguarda la questione filologica, dopo i vani – ma niente affatto inutili – tentativi di Vittorio Rossi (a cavallo fra '800 e '900)⁵ e Michele Messina (a metà del secolo scorso)⁶, si è giunti nel 2000 alla prima edizione critica del Burchiello, per le cure di Michelangelo Zaccarello⁷: l'editore, data la complessa situazione in cui i sonetti versavano, ha optato per un'edizione della *vulgata* quattrocentesca scegliendo come base per il canone, per l'ordinamento dei testi e per la veste linguistica, la stampa fiorentina *FD* (edita da Francesco di Dino cartolaio nel 1481), mentre il testo è stato ricavato in seguito a un'attenta collazione di altre stampe e di 36 sillogi manoscritte principali. Questa edizione, rinunciando *in limine* alla definizione di un *corpus* 'd'autore', non mette a testo solo i sonetti scritti da Domenico di Giovanni, ma anche componimenti afferenti esplicitamente ad altri autori, ai corrispondenti del Burchiello, naturalmente, ma anche a rimatori che al poeta-barbiere si rifecero, e persino al più importante iniziatore della poesia burchiellesca, quell'Orcagna su cui si tornerà a breve. Con questa operazione Zaccarello ha voluto, oltre che definire un testo critico dopo più di mezzo millennio di traversie, mostrare cos'è che si intendesse per burchiellesco a Firenze a soli tre decenni dalla morte di quello che l'editore stesso ha definito, con efficace metafora finanziaria, “l'azionista di maggioranza del *corpus*”⁸. Nel 2002 esce *La fantasia fuor de' confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte*, cioè gli atti del convegno tenutosi a Firenze il 26 novembre 1999 (alle soglie quindi dell'uscita dell'edizione di Zaccarello), in cui numerosi e validi studiosi apportano nuovi e importanti contributi di tipo filologico, storico, esegetico, letterario⁹. L'anno successivo Danilo Poggigalli pubblica *Dalle acque ai nicchi. Appunti sulla lingua burchiellesca*, primo studio veramente significativo sulla parodia

4 Una considerazione simile a proposito dei due epigrammi era stata fatta da Michele Messina (BURCHIELLO 1952, pp. 25-26): “Pur nella loro negazione, racchiudono un elemento positivo: quel senso di gioia, di piacere che allettava il palato dei raffinati umanisti, come alletta anche noi, lontani e a volte svogliati lettori. L'opera del nostro era letta, proprio per quel nulla che è in essa, per quel riso a cui muove, per quelle frascherie trattate con un'aria di serietà e di importanza che ci rifanno quasi fanciulli cavalcare sopra una lunga canna, per dirla con le parole di Erasmo da Rotterdam”.

5 Sugli studi di Rossi si veda CRIMI 2007b, dal quale si apprende, tra le altre cose che gli appunti di Rossi furono ripresi letteralmente dal Messina nella sua *Introduzione* a BURCHIELLO 1952.

6 Gli studi di Messina ebbero come frutto l'edizione dei cosiddetti *Sonetti inediti* (BURCHIELLO 1952), che però pecca per l'eccessiva disinvoltura nell'attribuire i componimenti al Burchiello.

7 BURCHIELLO 2000.

8 BURCHIELLO 2000, p. VII.

9 *La fantasia fuor de' confini* 2002.

burchiellesca nei confronti dell'opera dei massimi poeti del Trecento, in particolare del Petrarca¹⁰. Nel 2004 per la 'bianca' Einaudi esce, a cura di Michelangelo Zaccarello, l'edizione commentata de *I sonetti del Burchiello* (con minimi interventi sul testo), vero e proprio caposaldo per chiunque si voglia avvicinare al Burchiello, come curioso lettore o come dotto critico¹¹. Il commento di Zaccarello è da considerarsi una vera e propria svolta per l'esegesi burchiellesca, dato che non adotta un'unica chiave interpretativa, ma cerca di volta in volta le soluzioni più adatte, distinguendo i vari generi attraversati dal Burchiello e facendo particolare attenzione all'aspetto linguistico e lessicale. Il 2005 è l'anno della prima, grande monografia burchiellesca: Giuseppe Crimi è l'autore del fondamentale *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, in cui la poesia burchiellesca viene analizzata e interpretata a partire da quei generi e da quegli autori che l'avevano ispirata (*fratrasies*, giulleria, letteratura carnevalesca e giocoso, con particolare riferimento a Niccolò Povero, Franco Sacchetti e Stefano Finiguerra detto Za) e da coloro che in qualche modo ne avevano seguito le orme, recuperando certi tratti di questa particolare maniera poetica (Luigi Pulci, Lorenzo de' Medici, Francesco Berni)¹². Nel 2010 appare, a seguito di un ampio scritto preliminare¹³, *Le poesie autentiche* di Domenico di Giovanni detto il Burchiello¹⁴, a cura del grande studioso della letteratura tre-quattrocentesca Antonio Lanza. Questa nuova edizione si propone essenzialmente tre obiettivi: 1) pubblicare esclusivamente testi sicuramente attribuibili al Burchiello, eccezion fatta per le tenzoni, di cui si pubblicano i testi dei corrispondenti del Poeta, che però non entrano a far parte della numerazione progressiva dei componimenti come nell'edizione di Zaccarello; 2) fornire un nuovo testo di riferimento, improntato non sull'incunabolo fiorentino *FD*, bensì sui testimoni manoscritti, reputati più vicini all'originale (particolare attenzione è riservata a L1, che però rivela una leggera patina linguistica toscano-occidentale); 3) partendo dalla medesima convinzione di Jean Toscan¹⁵, ossia che dietro a gran parte della rimeria burchiellesca si nascondano sottintesi osceni, correda il testo di un puntuale commento che fa corrispondere a ogni parola (o quasi) un traslato sessuale. Quelli appena citati sono solo i maggiori studi usciti negli ultimi anni, a partire dall'anno zero (di nome e di fatto) della critica burchiellesca: attorno a questi sono comparsi una serie di articoli, recensioni, notarelle, appunti – molti dei quali per mano di

10 Poggiogalli 2003. In passato erano state affrontate solo questioni puntuali, come il celebre intervento di Contini che rivelava le fonti dantesca e petrarchesche di *Sospiri azzurri di speranze bianche* (CONTINI 1976, p. 344)

11 BURCHIELLO 2004.

12 CRIMI 2005.

13 LANZA 2009.

14 BURCHIELLO 2010

15 TOSCAN 1981.

Zaccarello e Crimi – che hanno approfondito sotto varie prospettive la questione Burchiello, allargando anche il campo a generi letterari affini; non reputando necessario citare ora questi contributi, rimando ai capitoli seguenti e alla bibliografia finale.

Essendomi proposto di analizzare la più tipica forma del Burchiello, ossia il sonetto 'alla burchia', alla presenza di due edizioni tanto recenti quanto alternative, ho dovuto scegliere un testo di riferimento. La scelta – debbo ammettere – è ricaduta senza grandi ripensamenti sull'edizione di Zaccarello: le citazioni dei componimenti burchielleschi saranno dedotte – salvo precisazioni – dall'edizione einaudiana del 2004; naturalmente anche la numerazione dei componimenti deriverà dal suddetto volume. Sull'edizione di Lanza si sono espressi puntualmente sia Zaccarello che Crimi¹⁶, avanzando critiche e sottolineandone meriti: oltre a dichiararmi generalmente d'accordo con questi due studiosi (a cui rimando per approfondimenti), credo sia giusto spendere qualche parola sul perché, nel mio caso, è stato preferibile adottare l'edizione di Zaccarello. Innanzi tutto debbo riconoscere a Zaccarello un maggiore rigore filologico: ad esempio, Lanza prende di volta in volta come testo-base un manoscritto diverso, senza fornire puntuali spiegazioni; sebbene, poi, la veste linguistica di *FD*, adottata come riferimento da Zaccarello, proponga una grafia influenzata dall'imperante clima umanistico della seconda metà del Quattrocento, essa è quantomeno certamente fiorentina, a differenza di quella generalmente adottata da Lanza, il quale però interviene piuttosto liberamente sul testo; si deve inoltre sottolineare come certe divisioni delle stringhe grafiche operate dal Lanza risultino quantomeno discutibili, appiattendolo e semplificando un testo di per sé complesso; infine la proposta di certe lezioni sembra essere influenzata dall'impianto ideologico che guida la rigida interpretazione di Lanza, sulla quale si tornerà tra poco. Per quanto concerne poi la ricerca di un Burchiello autentico, la coraggiosa operazione di Lanza rischia di essere ancora lontana dalla totale certezza attributiva, vista soprattutto l'intricata vicenda testuale che ha investito le rime burchiellesche. Inoltre la mia ricerca, proponendosi di analizzare un genere come il sonetto 'alla burchia' che (come testimoniano *in toto* gli studi di Zaccarello) fu non solo preesistente alla figura storica di Domenico di Giovanni, ma immediatamente adottato – vista anche la relativa facilità imitativa – da molti poeti di maggiore o minore levatura, mi permette di svincolarmi dal problema attributivo, dato che, come già aveva felicemente intuito Stefano Carrai, “il nome di Burchiello [...] assai per tempo dovette confondersi con quello del genere poetico da lui messo in voga, passando a denotare un marchio stilistico più che una proprietà letteraria”¹⁷. Mi si potrebbe quindi

16 ZACCARELLO 2012 e CRIMI, 2012.

17 CARRAI 1990, pp. 387-388.

obiettare di non aver esaminato sonetti 'alla burchia' appartenenti ad altre raccolte (molti se ne trovano nell'edizione pseudo-londinese o nei *Sonetti inediti* curati da Michele Messina): ho però preferito agire su dei testi – ne prenderò in esame 105 – se non certi, almeno già passati al vaglio filologico, talvolta andando anche ad affrontare singole questioni testuali, che non sarebbero state percorribili senza il supporto della *varia lectio*. Mi preme puntualizzare comunque che l'edizione Lanza, grazie all'ampia conoscenza della letteratura tre-quattrocentesca che caratterizza il suo curatore, è stata un costante riferimento durante il mio lavoro e che alcune lezioni e interpretazioni proposte dallo studioso saranno qui discusse e talvolta accettate: in particolare risultano preziosi i molti riferimenti alla società, alla topografia, alla storia fiorentina di quegli anni, utilissimi soprattutto per la comprensione di certi passi.

Giova ora trattare brevemente dei presupposti ideologici che guidano il commento di Lanza, il quale – occorre segnalarlo – in gioventù era giunto a conclusioni diametralmente opposte a quelle odierne¹⁸: come si è detto, l'interpretazione di Lanza si inserisce in una linea esegetica che, a partire dal peraltro meritorio studio di Jean Toscan dei primi anni '80 del Novecento, ha avuto un notevole credito almeno fino agli ultimi anni del secolo scorso. Sulla scia degli studi dell'ultimo ventennio precedentemente elencati, si può affermare che la lettura erotica, del tutto valida per i canti carnascialeschi e per certa poesia affine a quella del Burchiello (si pensi ai poemetti dello Za), non può rappresentare l'unica ed universale chiave interpretativa della poesia burchiellesca. Inoltre l'interpretazione di Lanza appare in molti casi forzata: talvolta lo studioso non approfondisce casi in cui la presunta metafora oscena non è altrimenti attestata; risulta poi quantomeno discutibile l'oscillazione che caratterizza alcuni termini, interpretati ora in un modo, ora in un altro: se si trattava di gergo, di un codice segreto, doveva essere interpretabile in maniera univoca e inequivocabile o, quantomeno, desumibile dal contesto, come accade nei canti carnascialeschi, nei quali sotto una superficie coerente si nasconde un significato osceno anch'esso coerente; nell'interpretazione erotica dei sonetti 'alla burchia' si assiste sovente a una lettura metaforica confusionaria quanto la lettera del testo. Ovviamente, i riferimenti osceni affiorano in alcuni dei sonetti presi in esame, pescando dallo stesso ambito culturale che sottostà ai poemetti dello Za e ai canti

18 LANZA 1971, p. 225: “I sonetti alla burchia del Burchiello, lungi dal celare oscuri gerghi e sacri motti come voleva il Salvini e lungi dall'alludere ad eventi storici, tranne in qualche caso, non possono essere spiegati alla maniera del Papini o del Vallecchi, né in alcun'altra. Essi non hanno senso perché l'autore stesso non volle darglielo. Il fascino di queste poesie è proprio qui, nel più pazzo gioco di vocaboli accozzati tra loro senza alcun significato, eppure così suggestivi: sono favole, favole assurde e pur vere, ché leggendo un sonetto del Burchiello senza pensarci su, tutto fila: e allora ci vanno benone i «nominativi fritti», le noci che si spogliano, le bootti e i tinelli che ballano, tutte cose a prima vista assurde e senza senso”.

carnascialeschi, ma questa maniera poetica, che sembra fatta apposta per spiazzare e sorprendere il lettore, sfugge continuamente a una precisa messa a fuoco; non a caso i lettori coevi si trovarono spesso in difficoltà a comprenderla anche solo parzialmente.

Si illustrerà ora per sommi capi la struttura del lavoro. La prima parte si riserva di inquadrare il genere 'alla burchia', dapprima delineando un profilo storico della maniera, poi mettendone in evidenza i tratti peculiari, che mi hanno permesso di selezionare 105 sonetti che si diranno 'alla burchia' in senso largo, cogliendo inoltre le varie sfumature di questo genere composito, nel quale si adottano soluzioni tipiche di diverse tradizioni letterarie, che verranno segnalate di volta in volta; si passerà poi a trattare del rapporto che intercorre fra il sonetto 'alla burchia' e il tema (serissimo) della visione medievale, concentrandosi sulla funzione parodica del genere burchiellesco e sulle conseguenze esegetiche che tale rapporto può comportare; la prima parte si concluderà proseguendo il discorso iniziato nel capitolo appena illustrato, con un'analisi del ruolo dell'io poetico, andando a commentare i luoghi in cui la voce del poeta si manifesta, o il poeta stesso diventa uno dei personaggi degli strampalati componimenti. La seconda parte sarà una vera e propria analisi formale del sonetto 'alla burchia', nella quale ogni tema verrà affrontato dal punto di vista quantitativo (soffermandosi sull'incidenza dei vari fenomeni all'interno del genere) e qualitativo (concentrandosi sulla funzione di ogni fenomeno in rapporto alla maniera): ci si dedicherà in prima istanza agli incipit, luoghi fondamentali per la poesia medievale e rinascimentale, classificando i vari esordi 'alla burchia', che verranno così analizzati cogliendone varianti e costanti; si passerà poi allo spinoso problema della sintassi burchiellesca, che, dopo un'introduzione in cui si cercherà di evidenziarne il particolare ruolo all'interno del genere, verrà sondata attraverso una puntuale trattazione dei nessi e dei costrutti più utilizzati; in conclusione a questo capitolo si dedicherà un paragrafo ad alcuni passi in cui la sintassi appare irregolare; in seguito si passerà ad analizzare l'altro luogo che, specularmente all'incipit, risulta essere il più memorabile della poesia 'alla burchia', vale a dire la coda: si intendono cogliere gli scopi principali che il Burchiello riserva agli ultimi tre versi, evidenziandone la sostanziale formularietà; a seguire si affronterà un'altra complessa questione, ovvero quella del rapporto fra suono e senso nella poesia 'alla burchia': la prima parte di questo capitolo sarà dedicata ai vari artifici fonici utilizzati all'interno di questa maniera poetica, non tralasciando i rapporti con altri generi letterari; nella seconda parte invece si fornirà una disamina delle rime (altro luogo memorabile), concentrandosi in particolar modo sulla ricorrenza di certi artifici e sui rapporti intertestuali che esse evidenziano; a conclusione di questa sezione si spenderà qualche parola sulla vastissima

questione del lessico burchiellesco: si procederà analizzando alcuni termini e campi semantici che si sono reputati significativi per la maniera poetica, tenendo presenti principalmente quelli trascurati o male interpretati dalla critica. Infine in un'appendice si affronterà brevemente il problema, ancora poco considerato, del latino del Burchiello.

È utile precisare che, durante tutto il lavoro, sarà affrontato il problema dell'esegesi: si cercherà, ogni volta che sarà possibile, non solo di confrontare le interpretazioni dei vari studiosi, esprimendo pareri al riguardo, ma anche di contribuire al dibattito, proponendo soluzioni alternative nei casi in cui la critica si sia espressa in modo non convincente o nuove ipotesi esegetiche laddove essa ha finora taciuto. Tornando al punto di partenza, in questa lavoro sostanzialmente non si farà altro che cercare di capire i meccanismi per i quali *“Burchius, qui nihil est, cantu tamen allicit omnes”*.

PARTE PRIMA:
LO STATUTO DEL SONETTO 'ALLA BURCHIA'

Un gran campo d'ortiche: i confini di un genere

Prima di addentarsi nell'analisi, è necessario compiere un'operazione preliminare, che porta con sé non poche difficoltà: si dovrà infatti isolare dal grande e vario contenitore del 'comico-burlesco' il sottogenere 'sonetto alla burchia' poiché, come è noto, i sonetti del Burchiello non sono, paradossalmente, tutti burchielleschi. Il barbiere di Calimala compose infatti molte poesie che si inseriscono perfettamente nella tradizione 'comico-realistica' volgare che, nata nel Duecento e consolidatasi nel Trecento, aveva per capiscuola Rustico e Cecco. Fra i sonetti della *vulgata* sono molti infatti quelli che possono essere facilmente inseriti sotto le etichette tradizionali di *vituperium*, invettiva, satira, parodia, imitazione di dialetti, lamento per 'malo albergo' o 'prigionia', sonetto 'd'occasione' o 'missivo'; vi si trovano inoltre vere e proprie tenzoni e anche componimenti oscuri dietro cui sembrano celarsi velate allusioni politiche. Queste tipologie di componimenti sono ben riconoscibili grazie alla ricorrenza di *topoi* ormai consolidati per via di una tradizione più che centenaria, almeno per quanto riguarda la letteratura volgare. I sonetti 'alla burchia' rappresentano un episodio certamente più isolato all'interno della letteratura italiana e, proprio per questo, sono ancor più caratterizzati da una serie di stilemi tipici. Peraltro resta comunque una zona di confine, una terra di nessuno, nella quale il Burchiello (o uno dei tanti autori che si cimentano in questa maniera poetica) gioca con i generi, utilizza espedienti tipici delle poesie 'alla burchia' in sonetti tradizionali o viceversa: sarà quindi necessario, prima di procedere all'isolamento di un sotto-corpus, fare un breve *excursus* storico di questo tipo di poesia, per poi evidenziarne le caratteristiche peculiari e vagliare in seguito, uno per uno, i sonetti della *vulgata*, decidendo di volta in volta se e per quale motivo debbano essere considerati o meno 'alla burchia'.

Sull'origine del 'sonetto alla burchia' ancora non si è riusciti a fare totale chiarezza, soprattutto per quel che riguarda l'identità di quell'"Orcagna pittore"¹⁹ che è indicato dalla tradizione come l'iniziatore di quest'eccentrica maniera poetica²⁰. Le ipotesi avanzate dalla critica sono due: la prima indica il grande pittore Andrea di Cione detto Orcagna (1308c-1368) come inventore del 'sonetto alla burchia', avendo tra le fonti principali questa notizia tratta dal capitolo a lui dedicato nelle due edizioni de *Le Vite* del Vasari:

dimostrossi costui molto valente nella pittura e di avere di quella gran pratica, e nella scultura similmente, come ancora le sculture sue ne possono far fede, e nella architettura il tabernacolo di Orto San Michele, e nella poesia alcuni sonetti che di suo si leggono ancora, scritti da lui già vecchio al Burchiello giovinetto.

19 CXCIII, 8.

20 Si veda ad esempio LXXXVIII, *Parmi risuscitato quell'Orcagna* di Anselmo Calderoni in lode del Burchiello, su cui si ritornerà fra breve.

E perché, come si è detto, si diletto Andrea di far versi e altre poesie, egli già vecchio scrisse alcuni sonetti al Burchiello allora giovinetto.²¹

Va quantomeno notato come quest'informazione non possa essere affidabile per evidenti motivi cronologici: Andrea, morto nel 1368, non può di certo aver tenzonato con Burchiello (1404-1449). L'altra tesi, che ha goduto di molta fortuna a partire dalla sua formulazione da parte di Vittorio Rossi²², identifica il nostro "Orcagna pittore" con il nipote di Andrea, ovvero Mariotto di Nardo di Cione (1388-1424/27)²³, anch'egli pittore, il quale potrebbe aver ereditato il soprannome dal celebre zio; ciò renderebbe possibile l'affermazione della Vasari riguardo alla tenzone tra l'Orcagna e il Burchiello (di cui però non è rimasta alcuna traccia nei manoscritti); il primo storico dell'arte italiana potrebbe infatti aver confuso i due Orcagna, attribuendo al maggiore la stravagante vena poetica del minore (comunque nominato come allievo dello zio nell'arte pittorica). La questione non è di secondaria importanza per almeno due motivi: innanzi tutto, se si trattasse di Andrea, il 'sonetto alla burchia' sarebbe stato portato in auge dal Burchiello quasi un secolo dopo rispetto alla sua codificazione orcagnesca, passando attraverso la rivisitazione sacchettiana di fine secolo; se invece il nostro Orcagna fosse da identificare con Mariotto, molto probabilmente dovremmo considerare proprio Franco Sacchetti (1332c-1400) l'inventore di questa maniera poetica e il suo *Nasi cornuti e visi digrignati* sarebbe allora il primo sonetto 'alla burchia', riducendo sensibilmente l'arco temporale, già di per sé piuttosto breve, della fortuna del genere. La storia del dibattito attributivo è stata recentemente ben ricostruita nell'accurato articolo di Fabio Carboni *L'Orcagna e il Frusta*²⁴, nel quale l'autore porta nuove e solide prove a favore di Andrea, dopo che la maggior parte della critica (tra cui lo stesso Carboni²⁵) si era schierata dalla parte di Mariotto; non volendo in questa sede entrare nel merito della questione, ci si limita a sottolineare l'importanza delle testimonianze documentarie in questo campo specifico: si ricordano, per quanto riguarda il Burchiello, i recenti studi di Luca Boschetto²⁶ che hanno permesso, grazie a faticose ma indispensabili ricerche d'archivio, di vedere sotto una luce nuova la biografia di Domenico di Giovanni, fino ad allora ancora troppo legata a una visione

21 Le due citazioni sono tratte rispettivamente dalla prima edizione de *Le vite* del Vasari (per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550) e dalla seconda edizione (Giunti, Firenze 1568), entrambe riportate in VASARI 1969 (le due versioni della vita di Adrea di Cione Orcagna si leggono nel vol. II, pp. 216-227, i due passi sono citati rispettivamente alle pp. 217 e 224). CARBONI 2009 (pp.112-113) ricorda che il primo a sottolineare una vena poetica di Andrea fu Antonio Billi (1480c-1550c) che "nella sua, pur scarna, biografia afferma: «Dilettosi di comporre, e ancora si truova de' sua sonetti»".

22 ROSSI 1938, p. 265.

23 C'è anche chi lo identifica con il figlio di un altro Nardo, uno scarpellino, negando quindi la parentela con l'Orcagna, cfr. in *DBI*, s.v.

24 CARBONI 2009.

25 Da ultimo in PRODENZANI 2003, p. CVI.

26 In particolare BOSCHETTO 1998 e BOSCHETTO 2002.

romantica del poeta-barbiere²⁷.

A proposito dell'autonomia di questa maniera all'interno della poesia burlesca, è interessante ricordare come Sacchetti stesso abbia definito in una rubrica autografa il suddetto *Nasi cornuti e visi digrignati* un “sonetto fatto per motti”²⁸, risultando quindi ben consapevole di una rottura rispetto alla maniera tradizionale e sentendo quindi il bisogno di avvisare in qualche modo il lettore. Al riguardo può essere citato il sonetto LXXXVIII *Parmi risuscitato quell'Orgagna*, inviato da Anselmo Calderoni al Burchiello per incoronarlo idealmente nuovo caposcuola dell'eccentrica maniera poetica che, a causa della “tanta rema” che “abondava alla [...] testa” del poeta, procede “facendo salti da Roma alla Magna”²⁹ e mettendo insieme “granchi”, “cipolle”, “topi” e “formiche”. Il Calderoni quindi, tessendo le lodi del Burchiello, già distingue alcune delle caratteristiche tipiche del poetare 'alla burchia'. Tutto questo ci fa capire come Burchiello non lavorasse su un terreno vergine, ma il campo fosse già stato preparato, il genere già in qualche modo codificato; al poeta-barbiere non restava che sbizzarrirsi e sviluppare tutte le potenzialità della maniera, dando così libero sfogo a quella “fantasia” che gli riempiva il “cervello”³⁰.

Appare quindi chiaro come la maniera poetica che verrà in seguito definita 'alla

27 Precedentemente i maggiori contributi per la definizione della biografia di Domenico di Giovanni erano venuti da DONATI 1876, MAZZI 1877 e ROSSI 1930a. Sulle nuove acquisizioni di Boschetto, POGGIAGALLI 2003, p. 65 dichiara: “in particolare vi si sfatano alcuni *idola* della tradizione biografica, che contribuivano a formare il ritratto *bohémien* del poeta, quali il mito ottocentesco dell'esilio politico, quello della bottega di barbiere in funzione di cenacolo portico e, almeno in parte, anche quello del «poeta senore sull'orlo della miseria»”.

28 *RS*, CCXXI. L'edizione curata da Ageno si basa sul ms. autografo Laurenziano – Ashburnhamiano 574. Oltre a *Nasi cornuti e visi digrignati*, è da segnalare *LR*, CCXXIII, *Era fetonte ne la somma gloria* che è introdotto da una rubrica simile: “sonetto di FRANCO per motti ad uno”.

29 La parafrasi “saltando di palo in frasca”, utilizzata nel commento di Zaccarello (*SB*, p. 126), rende perfettamente il procedere tipico del sonetto 'alla burchia' ma l'espressione utilizzata da Calderoni è più ricca, in quanto ha in sé anche il riferimento a un'altra caratteristica della maniera poetica in questione, ovvero l'assurda geografia tipica di questi sonetti, in cui sono accostati luoghi molto lontani tra loro (in questo caso Roma e la Germania), facendo non di rado riferimento a posti esotici o mitici affiancati ad altri di tono decisamente più basso, legati solitamente alla geografia toscana. Ad esempio in CXCIV, sonetto orcagnesco che apre la sezione d'autore del ms. Barberiano latino 4086 della Biblioteca Apostolica Vaticana, si trovano citati nell'ordine i seguenti toponimi: “Napoli”, “Mugel”, la “Magna”, la “Francia”, “Prato”, la “Fiandra”, “Alexandra”. Giova precisare che talvolta i riferimenti topografici non sono di facile interpretazione e contestualizzazione: ad esempio ai vv. 15-17: “Però che in Alexandra / si ben venduti vi si sono e zoccoli / che ricogliendo vi si vanno e moccoli”: per Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 273) e Crimi (CRIMI 2005, p. 205) si tratta di Alessandria d'Egitto, in particolare per Zaccarello è probabilmente da connettere, mediante la vendita di 'zoccoli', alle “pratiche sodomitiche [...] che si ritenevano assai comuni nel Nord Africa”, Crimi, grazie a fonti dell'epoca, dimostra che “era davvero una città rinomata nel Medioevo per la floridezza dei commerci”; Nigro, BURCHIELLO 2002, p. 254, senza ulteriori spiegazioni, commenta: “città del Piemonte”.

30 LXXVII, 4: “ch'io ho pien già di fantasia il cervello”. Si confronti quest'immagine sia con quella già ricordata del Calderoni in riferimento all'Orcagna (LXXXVIII, 3: “tanta rema abondava alla suo testa”), sia con quella burchiellesca di XXIII, 13: “ch'io ho la fantasia fuor de' confini”.

burchia³¹ abbia goduto di una certa autonomia già prima dell'attività di Burchiello³²; quest'ultimo quindi non deve essere considerato come un innovatore assoluto, bensì come il poeta che ha saputo maggiormente sfruttare le possibilità di questo stile, tanto da divenire quasi tutt'uno con esso, ispirando imitatori ed epigoni, facendo così diventare il proprio nome un "marchio stilistico"³³, un'etichetta letteraria.

Scorrendo le preziose rubriche dei manoscritti, giustamente riportate da Zaccarello sia nell'edizione critica che in quella commentata, ci si accorge facilmente come fosse piuttosto

31 La prima attestazione della locuzione 'alla burchia' si ha nell'incipit del sonetto del Brunelleschi (1377-1446) *Panni alla burchia e visi barbizechi*, non a caso rubricato "Sonetto (d'uno che contrafà l'Orcagno) d Filippo di ser Brunelesco" (BRUNELLESCHI 1977, p. 24). Il Lasca, nell'introduzione all'edizione della Giuntina del 1552, Dedicata a Curzio Fregipani, contribuisce a definire il termine e dà inizio alla tradizione critica del Burchiello. Per questo se ne riporta qui un lungo passo, in modo da mostrare come il Burchiello fosse visto dal suo primo vero critico, cioè come un poeta "vario da tutti gli altri, di tutte quante le lingue: perciocche non mai ne i Greci, ne i Latini lasciando da parte gli Egizi, e i Caldei, ne i Toscani medesimi n'ebbero un'altro simile; che leggendolo facesse co gli arguti motti, e co i suoi favolosi ghiribizzi tanto rallegrare, e maravigliare la gente: ancora che molti vogliono che in quegli sonetti, che meno s'intendono, sia dentro più significato; e composti con maggior fondamento: nondimeno altri, altramente, e diversamente intendano: e considerando la significazione di Burchiello, che dicerto fu soprannome, affermano essere stati da lui fatti *alla burchia*: che nella nostra Terra e nella nostra lingua vuol dire *à fata*, e *à caso*; ciò è *senza ragione alcuna*: bastandogli solamente accozzare le rime, e osservare la regola de' sonetti; con quella novità, varietà e stravaganza di parole, e di concetti che dentro vi si vede; forse per aggirare altrui cervello; mostrando d'havere voluto dir gran cose, e miracolose. Hera in qualunque modo si sia, io non voglio, e non sono bastante à farne giudizio: creda pure ciascuno à suo senno, e come ben gli viene. E così lasciando ogniuno nella sua oppenione, torno a dirvi che non senza grandissima fatica, e disagio gli ho ridotti insieme; E da molti testi antichi, e in penna, e in stampa riveduti, et ammendati che n'habebano, come si dice, non bisogno ma nicistà: perciocche non fu mai opera ne piu lacera, ne piu mal concia di questa; ne Sonetti peggio condotti; i quali, per piu agievolezza, ho diviso in due parti; nella prima quelli, che veramente noi diciamo Burchielleschi; E nella seconda, gli altri che si 'ntendano, e all'usanza composti: lasciandone indietro nondimeno alcuni, che non crediamo esser suoi; e alcuni ò troppo deboli ò troppo sporchi e disonesti; affine che da ogniuno, in ogni luogo, è in ogni tempo si possino leggere sicuramente; non solo per nostra diliberazione, ma con consentimento d'alcuni homini, non meno di buona letteratura, che di perfetto giudizio: i quali hor sotto l'honorato nome vostro si manifestano alle genti: accettate dunque voi, e stanvi grati, non tanto per rispetto mio, quanto per conto loro, e dello ingegnoso, e faceto Burchiello: il quale, dagli antichi nostri, fu giudicato terzo con Dante, e col Petrarca; pensandosi che il divinissimo Messere Giovanni Boccaccio, fusse Oratore, e non Poeta" (BURCHIELLO 1552, corsivi miei). Il Doni pubblicava l'anno seguente il suo bizzarro commento al Burchiello fornendo, per l'etichetta 'alla burchia', la stessa motivazione del Lasca: "perché componeva *a fata* che si chiama *alla Burchia*" (BURCHIELLO 2013, p. XXIII, corsivi miei). Anche il Varchi, a più di un ventennio di distanza, attribuirà alla locuzione 'alla burchia' lo stesso significato: "a caso, o a casaccio, o a fata, o al bacchio, o a vånvera, o a gangheri, o *alla burchia*, o finalmente alla carlona, e tal volta favellare naturalmente e dirla come ella viene è 'non pensare a quello che si favella e (come si dice) soffiare e favellare" (VARCHI 1995, p. 618, corsivi miei)

32 La questione del soprannome è ancora oggi di difficile soluzione: è nato prima l'uovo o la gallina? Prima la poesia 'alla burchia' o il soprannome 'Burchiello'? Sull'argomento ci si è interrogati a lungo, ma lo studio più ampio a riguardo resta WEST VIVARELLI 1972, nel quale la studiosa contribuisce con valide ma non decisive ipotesi al dibattito. Certamente sarà da escludere il collegamento del Messina (BURCHIELLO 1952, p. 14) tra la poesia 'alla burchia' e i *vers batelés*, come ha puntualmente spiegato WEST VIVARELLI 1972 (p. 124), ripreso poi da CRIMI 2005 (p. 2). Di certo c'è che ben presto il soprannome di Burchiello venne collegato alla topica immagine meta poetica del vascello (per cui si rimanda a WEST VIVARELLI 1972, pp. 128-132): molti infatti sono i riferimenti a riguardo all'interno del corpus (cfr. almeno: XXI, 17; LIII, 1-4; XCIV, 12-14; l'intero CLXXVI; CLXXVII, 15-17). Se il nomignolo fosse nato in relazione all'esistenza di uno stile già definito 'alla burchia' o piuttosto fosse legato, con intenzione probabilmente parodica o quantomeno di giocosa *deminutio* rispetto ai grandi antecedenti letterari, a un *topos* della letteratura di ogni tempo, non è possibile saperlo con certezza; si possono solo formulare ipotesi partendo dai dati certi che abbiamo sperando – magari – di poterne avere di nuovi in futuro.

comune “contraffare el Burchiello” o “lo stile del Burchiello”³⁴; occorre quindi considerare quali siano le caratteristiche tipiche del genere 'alla burchia'³⁵, quegli stilemi ricorrenti che il Burchiello adottò in gran parte dai suoi precessori e che furono imitati dai suoi epigoni:

- la forma del sonetto caudato, con il primo verso della coda ridotto a settenario, nella quasi totalità dei casi con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD dEE³⁶;
- la generale corrispondenza tra unità metriche e sintattiche, sia per quel che riguarda il verso (raro è il ricorso all'*enjambement*) sia per ciò che concerne le quartine e le terzine, spesso contemporaneamente unità sintattiche e semantiche indipendenti;
- l'*enumeratio*, soprattutto in sede incipitaria, di elementi apparentemente non collegabili tra loro che vengono invece accostati mediante ardite e paradossali *iuncturae*, utilizzando sovente la tipica struttura di nome + aggettivo/complemento (tra gli aggettivi un particolare rilievo va dato ai numerali, spesso iperbolici, che contribuiscono a straniare il lettore³⁷);
- la struttura della prima quartina con *enumeratio* nei primi due versi, azione principale

33 CARRAI 1990, pp. 388.

34 CCXX rubriche rispettivamente in T1 e Mg8, nella tradizione manoscritta si trovano moltissime rubriche del genere, fedelmente riportate da Zaccarello (cfr.: CLVIII, CLIX, CLXI, CLXXXV, CCXXII)

35 Zaccarello e Crimi hanno cercato in più occasioni di delineare un profilo di genere, mettendo a fuoco alcuni punti fondamentali di cui si tiene conto in questa sede. In particolare si segnalano i seguenti studi: BURCHIELLO 2004, pp. XIII-XVII; ZACCARELLO 2007, pp. 122-127; ZACCARELLO 2008, pp. 184-188 e CRIMI 2005, pp. 170-193.

36 Fra i 105 sonetti che, tra breve, saranno indicati come 'alla burchia' si contano solo 3 eccezioni a questo schema. La prima e più vistosa è quella di XCVI, sonetto-proposta di “messer Nicolò” (forse il Tinucci, “a cui è diretto, stando a Mg8 e T1, anche CLXV”, BURCHIELLO 2004). Anche Lanza, dopo aver propeso per l'attribuzione a Domenico di Urbino sulla scorta dei soli Mg8 e Mg11 in LANZA 2009, p. 299, in BURCHIELLO 2010, p. 332, lo attribuisce al Tinucci per ragioni stilistiche). Si tratta dell'unico caso di proposta 'alla burchia' nella *vulgata* e del solo sonetto del genere a non essere dotato di coda; lo schema seguito è infatti ABBA ABBA CDC DCD. Non a caso Burchiello nella sua risposta (XCVII) adoterà quello che Giunta ha definito 'rincarò quantitativo', cioè “l'aggiunta, nei sonetti responsivi, di una coda supplementare non presente nel missivo” (GIUNTA 2002, p. 78): si noti però come questo rincarò sembri dovuto, più che alla volontà di dar sfoggio delle proprie abilità versificatorie (anche se comunque si inserisce in coda la rima sdrucchiola in *-enico*) o alle “forti potenzialità espressive del motto in clausola fulminante” (GIUNTA 2002, p. 64, riferito ai casi trecenteschi di 'rincarò quantitativo'), alla necessità di aderire a un genere ben codificato, quasi rimproverando il mittente della grave mancanza. Questa stranezza è stata notata anche dal copista di Fn1 che riporta comunque una coda (Zaccarello, in BURCHIELLO 2000, p. 96, probabilmente confuso dall'eccezione, scrive che “Fn1 aggiunge una seconda [sic] coda”): “Ond'io poi a una masso / m'apoggiai forte cholle mani innanzi / Loquendo frater fui [...] amanzi (a marg. “vachat”)” (ivi). In XLI e CXCIV si ritrova lo schema ABBA ABBA CDE CDE eFF: il primo è l'unico sonetto 'alla burchia' di Burchiello a non seguire lo schema canonico, si tratta di un componimento che per 14 versi su 17 utilizza, dissacrandolo, il linguaggio aulico tipico di certa poesia dantesca e, soprattutto, di quella petrarchesca e petrarchista, svelando poi definitivamente il gioco nell'irrivente coda dal tono popolare. In questo caso si può ipotizzare che Burchiello abbia voluto sottolineare lo scarto stilistico con un parallelo metrico. CXCIV è invece un sonetto di spiccato sottinteso erotico, che di aulico ha solo il triplice vocativo d'apertura, “O chiavistello, o pestello, o arpione” (v. 1). La rubrica di Mg8 assegna il sonetto a “uno che contraffa el Burchiello”: in questo caso l'imitatore avrebbe emulato lo stile e l'attitudine lubrica del maestro ma, forse volendosene in qualche modo distanziare, non ne avrebbe adottato in tutto e per tutto lo schema rimico.

37 Sull'utilizzo dei numerali nella poesia burchiellesca si vedano almeno: DE ROBERTIS 1968; CRIMI 2005, pp. 37-39; POGGIOGALLI 2003, p. 121; BURCHIELLO 2004, p. 14; GIUNTA 2004b, pp. 458-459.

- al terzo (con il verbo solitamente in posizione iniziale) e subordinata (causale, finale, temporale...) nell'ultimo, costruzione questa che può essere duplicata nella seconda strofa;
- l'abbondanza di nessi (causali, finali, consecutivi...) che instaurano assurdi rapporti di causa-effetto, deludendo le aspettative del lettore alla disperata ricerca di un pur sottile filo logico;
 - le coordinate spazio-temporali tendenti all'assurdità: insieme a una geografia bizzarra, che accosta località tipicamente toscane a luoghi lontani, esotici e, talvolta, mitologici o fantastici, si trovano paradossi temporali che giungono a esiti estremi con la fusione di spazio e tempo in un'unica e nuova dimensione (cfr. XIII, 4: “fra Mugnone e settembre in una valle”);
 - oggetti, luoghi, città, edifici, cibi, animali e vegetali che compiono azioni tipicamente umane;
 - i personaggi (tra cui anche i curiosi e succitati attanti) che gridano e le cui parole urlate vengono riportate direttamente, utilizzando spesso l'artificio retorico della *geminatio*; la sede privilegiata per le grida è la sirma e, in particolar modo, la coda³⁸;
 - l'ampio utilizzo della *deminutio* parodica di personaggi storici, biblici e mitici, inseriti sovente in un contesto quotidiano mentre svolgono azioni degradanti; la stessa matrice parodico-satirica si ritrova anche nelle numerose pseudo-citazioni tratte da fonti spesso fittizie e arricchite talvolta con curiosi wellerismi;
 - l'abbondante uso di lessico concreto (che talvolta sfocia nei tecnicismi di arti e mestieri), di fraseologia popolareggiante e di termini criptici o gergali; a questa tendenza si collega il particolare utilizzo dei nomi propri, in particolare antroponimi e toponimi, spesso con funzione parlante e traslata;
 - la tendenza al plurilinguismo con intento perlopiù parodistico o espressionistico: si trovano inserti di lunghezza variabile (dalla semplice parola alla quasi totalità del sonetto) in latino, greco, tedesco, ebraico o di fantasiose imitazioni di queste lingue, sfonciando talvolta perfino nella glossolalia;
 - l'impiego del lessico polisemico e della figura dell'*aequivocatio* come invisibile nesso associativo fra i vari sintagmi apparentemente irrelati;
 - l'inclinazione all'acrobazia linguistica, alla perifrasi spericolata, al bisticcio fonico, al gioco di parole che per essere compreso necessita di rianalisi paretimologica o di

38 Si veda *infra*.

scomposizione e ricomposizione di parte di sintagmi o di parole scambiate dall'estroso poeta.

Se è difficile, ma non impossibile, ritrovare all'interno di un singolo sonetto tutte insieme queste proprietà, saranno molti i componimenti nei quali si troveranno mescolati alcuni o la maggior parte dei suddetti stilemi; in alcuni altri, come si vedrà tra breve, viene dato maggior spazio (una o più strofe, in certi casi l'intero sonetto) a una soltanto delle suddette caratteristiche, dando vita ai sonetti più arditi ed estremi.

Messe in evidenza quindi le peculiarità dei sonetti 'alla burchia' si dovranno dividere, come fece a suo tempo il Lasca, i sonetti “che veramente noi diciamo Burchielleschi” da “gli altri che s'intendono, all'usanza composti”³⁹: la cosa non è delle più agevoli perché, come si è già ricordato, la linea di demarcazione non è così netta e spesso è il poeta stesso a confondere le acque, mescolando modi nuovi e tradizionali. Si procederà quindi, avendo passato al vaglio l'edizione di Zaccarello, con l'elencare i sonetti che si reputano burchielleschi, non limitandoci a quelli considerati universalmente 'alla burchia' in senso stretto, ma allargando l'indagine anche a quei sonetti che giocano con quello stile, magari privilegiando una sola caratteristica, ma comunque distanziandosi dalla tradizione comico-realistica. Si isolerà così un sotto-corpus di 105 sonetti (su 223 della *vulgata*) che, per comodità, viene di seguito riportato diviso in gruppi: questo tipo di divisione non rende giustizia alla fluidità tipica dei sonetti burchielleschi, i quali in molti casi sfuggono a una semplice etichettatura, talvolta mutando anche radicalmente da una strofa all'altra. Si cercherà quindi di dare un'idea di questa complessità nel commento che segue ogni raggruppamento⁴⁰:

- sonetti 'alla burchia' in senso stretto (91)⁴¹. Questo gruppo è certamente il più rappresentativo dell'opera burchiellesca, nonostante non sia maggioritario all'interno della *vulgata* quattrocentesca (92 componimenti su 223): in questi sonetti si ritrovano continuamente i motivi precedentemente ricordati, di volta in volta mescolati, variati o declinati con diverse sfumature ma comunque ben riconoscibili. Il gruppo è piuttosto omogeneo e compatto, ma al suo interno si possono evidenziare dei filoni, spesso

39 BURCHIELLO 1552, vd. *supra*.

40 D'ora in avanti per qualsiasi catalogazione dei componimenti si procederà riportando la denominazione del gruppo individuato seguito dal numero della quantità dei sonetti appartenenti a quel dato gruppo riportato in cifre arabe tra parentesi; in cifre romane e in nota saranno invece elencati i sonetti in questione secondo la numerazione dell'edizione di Zaccarello.

41 I, II, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XIV, XV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, XLIX, L, LI, LX, XCVI, XCVII, XCIX, C, CI, CII, CV, CVI, CVII, CVIII, CXXX, CXXXII, CXXXIV, CXXXV, CXXXVII, CXXXIX, CXLVI, CXLVIII, CXLIX, CL, CLI, CLII, CLIII, CLVIII, CLIX, CLX, CLXI, CLXII, CLXXI, CLXXII, CLXXIII, CLXXIV, CLXXV, CLXXXII, CLXXXIII, CXCIV, CXCV, CCIII, CCIV, CCVII, CCVIII, CCXII, CCXIII e CCXX.

alludenti ad altri generi, o più alti (e quindi parodiati) o frequentati dallo stesso Burchiello. Si vedrà bene come questo tipo di poesia, dalla struttura semplice e ripetitiva, risulti di per sé permeabile ai più vari campi lessicali, retorici e stilistici. Si tratta quindi di una matrice piuttosto rigida il cui indice di variazione e imprevedibilità è dato dall'utilizzo che il poeta fa di temi, termini e stilemi a sua disposizione. Si cercherà quindi di far emergere i maggiori filoni che si delineano all'interno di questo bizzarro contenitore.

Innanzitutto vanno messi in evidenza quei sonetti che hanno carattere missivo cioè che sono, o appaiono, inviati a un destinatario reale o immaginario. All'interno di questo gruppo troviamo XCVI e XCVII, unico esempio di tenzone 'alla burchia' conservato nella *vulgata*. C'è inoltre da notare che anche CLI e CLXXIV sembrano far parte di una tenzone: CLI, *Guardare e merli sogliono e pagoni* risulta essere una risposta per le rime a *Quindici merli maschi di mattoni*⁴², mentre CLXXIV sembra essere collegato alla tenzone fra Burchiello e Leon Battista Alberti⁴³. XXXVIII e XL sono invece destinati dal Burchiello al Filelfo: nella coda del primo il barbiere rivolge all'umanista una domanda storico-culinaria⁴⁴, nel secondo gli si rivolge con un doppio vocativo non certo lusinghiero⁴⁵. Altro componimento che contamina il genere 'alla burchia' con la satira è CXXXIX, inviato, secondo le rubriche, ad Anselmo Calderoni: in coda Burchiello si rivolge al cerimonioso destinatario, invitandolo a un'esistenza più dignitosa tramite un beffardo paragone culinario⁴⁶. In certi componimenti, non propriamente (o certamente) missivi, ci si rivolge comunque a un bersaglio ben preciso. Si prenda ad esempio il caso di CVIII: dopo le due quartine occupate dalla risoluzione di un problema allo stesso tempo botanico, dottrinale e osceno⁴⁷, ci si rivolge all'abate di "San Godentio", monastero benedettino "in provincia di Firenze,

42 Pubblicato in BURCHIELLO 2000, p. 150. e da BURCHIELLO 2010, p. 501. Si riporta la coda, nella quale si richiede l'intervento di Burchiello: "Poi tanta inimicizia / è proceduto da questo aspro bello / che il lodo ne bisogna di Burchiello".

43 Al rigurado si vedano TANTURLI 1981, pp. 104-105; TRENTI 1994, p. 116; ZACCARELLO 2007, pp. 388-390 e CRIMI 2005, pp. 213 e 328-329.

44 XXXVIII, 12-17: "E così truovo che, *ab Urbe condita*, / che Camillo sconfisse i fieri Galli / di meza notte, e tolse lor la vita; / per dio, siemi chiarita / da te questa quistion, e poi risposto: / s'e' gli fé lessi, o veramente arrosto".

45 XL, 1: "Fiacco magogo, barba di cipolla".

46 CXXXIX, 15-17: "Quanto sien svenevoli / e cavoli e le rape riscaldate: / non fate a ser Zombin più scappucciate".

47 CVIII, 1-8: "Ècci una cosa quanto più la smalli, / secondo il Magnolin, più si fa dura: / e, quanto a me, questo è contro natura / sì come il vin vermiglio in su' piè gialli; / e quest'è la radice in fiore e 'n talli / contraria al porro o baccello in verzura, / che quanto più dibucci suo figura / più intenerisce e 'ngrossono e vassalli". Burchiello utilizza spesso questo tipo di procedimento nei sonetti di satira del saccente: si veda ad esempio l'indovinello zoologico-osceno rivolto all'Alberti in LXXXVI, che ha per soluzione l'ambigua 'chiocciola'. Sull'argomento si veda ZACCARELLO 2000.

sulla via Folrlivese”⁴⁸ dal nome chiaramente allusivo, rimproverandolo per la cattiva condotta, alla quale potrebbero seguire dure conseguenze⁴⁹; il suddetto abate dovrebbe quindi essere, se non il destinatario proprio del componimento, almeno quello ideale e, per antonomasia, il rappresentante di tutti gli ecclesiastici dediti al vizio. In alcuni sonetti si assiste al coinvolgimento di un 'tu' che sembra invece sfuggire a una semplice collocazione: non sempre infatti si riesce a comprendere dal caotico contesto se il riferimento è a un 'tu' generico, storico o fittizio. Si prenda ad esempio la seconda persona a cui si riferisce l'incipit di CLXXII, *Racomandovi un poco el maniscalco*: secondo la rubrica di Ti, Burchiello si rivolge a “uno suo amico” ma più facilmente, visto lo svolgimento del sonetto, qui si rivolge genericamente al lettore. Burchiello utilizza il sonetto di corrispondenza in tutte le sue forme, arrivando a rielaborazioni estremamente interessanti: L è un finto sonetto missivo, che si immagina scritto da Cicerone a Gaio, mentre XLIX è una parodia del sonetto di richiesta⁵⁰.

Come si vedrà tra breve, il sonetto-ricetta gode di una sua autonomia all'interno del *corpus* burchiellesco, ma non di rado fra i versi dei componimenti strettamente 'alla burchia' si ritrovano una o più strofe che si rifanno a quel sotto-genere: in XXVI (vv. 5-8) si consigliano una mitologica bevuta e un domestico suffumigio per guarire rispettivamente dal catarro e dall'infiammazione a un occhio; nella coda di XLI si propone una sorta di ricetta magica dal sapore spiccatamente popolare⁵¹; in XLIII (vv. 9-11) si prescrive per la cura di un sordo “un po' di certo fiasco / di non so che, ch'i' non me ne ricordo”; in LX, il sonetto 'alla burchia' più influenzato dalla farmacopea, si elencano nella prima quartina i fantasiosi ingredienti della celebre 'utriaca', la panacea di mastro Mariano da Pisa, nella seconda invece si forniscono indicazioni alla città di Roma su come comportarsi in caso di seggio papale vacante: l'Urbe dovrebbe fare una conserva del “manto” del Santo Padre e utilizzarne il pastorale come supposta da somministrare al “Culiseo”; in C (vv. 9-11) invece si raccomanda uno sciroppo (“giulebbo”) proveniente dalle tubatura delle grondaie (“doccioni”) per risolvere il problema delle coliche e del meteorismo, malanni questi indicati con due interessanti

48 BURCHIELLO 2010, p. 373.

49 CVIII: 9-14: “Però, domine Abbas di san Godentio, / poiché non ci si dice mattutino, tenghisi almeno a tavola silention; / non fate come papa Celestino, ché voi ritorneresti un don Vincentio / a dir la messa scalzo e 'n farsettino”.

50 Su questi sonetti si tornerà in seguito, analizzando l'importanza degli incipit in relazione alla parodia.

51 “E quando un uovo suda, / to' di quell'acqua e fregatela agli occhi / e vedrai saltellar mille ranocchi” (XLI, 15-17). In questi versi si rielaborano due soggetti popolari: il paradosso dell'uovo che suda e il naturale nesso fra acqua e ranocchi che ha dato origine a diversi proverbi. Su questi argomenti vedi rispettivamente CRIMI 2005, pp. 357-358 e 368-369. È significativo che la coda popolareggiante chiuda un sonetto che utilizza il linguaggio tipico della poesia aulica, svelando così l'intento parodico dell'autore.

perifrasi, ovvero rispettivamente il “mal dell'alfabeto” (detto così per via che il malato, lamentandosi, farebbe l'elenco di tutte le lettere dell'alfabeto) e la “tossa da Meleto”, toponimo parlante rianalizzato su 'mele', 'natiche'⁵²; anche in CVII si assiste a una curiosa perifrasi che necessita di rianalisi per essere compresa: “E chi avesse el mal del mal maestro, / muti bottega e cerchi d'un migliore / in zana o 'n cesta o 'n paniere o 'n canestro” (vv. 9-11): i malati del “mal maestro” sono, considerando “mal” un sostantivo, gli epilettici, se invece prendiamo “mal” per un aggettivo, scopriamo che ad aver bisogno di un rimedio sono gli apprendisti dell'incapace artigiano, a loro infatti Burchiello consiglia di cambiare posto e datore di lavoro, cercando quest'ultimo in una serie di recipienti o forse anche, considerando l'uso metaforico di 'cesta', fra “persone confusionarie e acciarpone”⁵³.

Altro filone percorribile all'interno dei sonetti burchielleschi è quello della parodia della letteratura didascalico-dottrinale: ad esempio si portano XXXIV, *Il freddo Scorpio colla toska coda*; XXXV, *Nel bilicato centro della terra* e CXLVI, *La stella saturnina e la mercuria*. Già leggendo solo gli incipit astrologici, si può intuire il tono sostenuto che caratterizza gran parte di questi sonetti, colmi di colti riferimenti a grandi autori e a divinità classiche, talvolta impreziositi da qualche tecnicismo filosofico in latino⁵⁴; il punto di svolta è, come spesso accade, la coda: XXXV e CXLVI hanno in comune la chiusa con citazione inventata: “E questo truovo detto / in Tulio quinto sesto segnato 'A' / nelle geonologie di Pier Frustà.” (XXXV, 15-17) e “Chi cercasse con pena / per ritrovare il capo d'un gomitolo, / legga nel terzo Ovidio *sine titolo*” (CXLVI, 15-17); diversa è la coda di XXXIV che, come nota finemente Zaccarello⁵⁵, si fa beffa delle predizioni astrologiche, prediligendo una personale forma di aruspicina: “O 'l farsetto mi strigne, / o veramente Siena arà gran doglia: /

52 Zaccarello (BURCHIELLO 2004 p. 143) propone l'identificazione del toponimo con la “città dell'Asia Minore” mentre Lanza (BURCHIELLO 2010, p. 347) rifiuta la soluzione di Zaccarello a favore “dell'omonimo e famoso castello del Chianti, ultimo baluardo di Firenze davanti ai territori controllati dai Senesi e, per questo motivo, teatro di guerre per secoli”. Io sono invece del parere che entrambe le soluzioni siano da considerarsi valide, in quanto Burchiello, non è nuovo a utilizzare toponimi ambigui che designano contemporaneamente un luogo lontano, mitico, fantastico e uno vicino, prosaico, reale: si veda ad esempio il 'Monte Albano' di I, 8 e CLXXII, 10 che rimanda sia al leggendario castello del paladino Rinaldo, sia all'omonima altura nell'empolese; un caso dubbio è quello di “Damiata” (XXII, 8), città egiziana alla foce del Nilo di dantesca memoria (*Inf.* XIV, 104) che però potrebbe riferirsi anche al più familiare 'monte Amiata', nella Toscana meridionale. Inoltre CRIMI 2005 (p. 294) ricorda come questa sarebbe “la prima testimonianza di un uso di 'mele' come 'natiche', benché la latinità conoscesse il termine *poma* con il medesimo significato”.

53 AGENO 2000, 63. La studiosa per interpretare il sintagma 'nuova cesta' e la locuzione 'favellare a gierle' de *La lingua nova* di Sacchetti (*RS*, CLIX, 180 e 310) propone questo significato metaforico di 'cesta', utilizzando passi tratti da testi affini, per il gusto linguaiolo, sia al Sacchetti che al Burchiello, ovvero il *Pataffio* (probabilmente dello stesso Sacchetti), *l'Hercolano* del Varchi e il *Malmantile racquistato* del Lippi.

54 Cfr. XXXV, 9-11.

55 BURCHIELLO 2000 p. 48.

ch'io tel so dir, che 'l corpo mi gorgoglia (XXXIV, 15-17). Questa sorta di profezia si collega con un altro genere rielaborato dalla poesia burchiellesca, cioè quello dei componimenti politici, di cui si fa – ovviamente – parodia utilizzando prevalentemente toni e stilemi danteschi: si vedano ad esempio CXXXII, rifacimento burlesco delle profezie coeve ricche di riferimenti politici⁵⁶, e CCIV, componimento orcagnesco che si burla delle invettive dantesche e dei sonetti politici dell'epoca, alcuni dei quali si ritrovano anche nella *vulgata* (es: CXL e CCV). Particolari sonetti 'alla burchia' con riferimenti politici possono essere considerati CLIII, *La violente casa di Scorpione* e V, *L'uccel grifon temendo d'un tafano*, in quanto sembrano celare, quantomeno nella prima quartina, allusioni araldiche a noi più o meno oscure. A Lanza si deve lo svelamento del significato dei primi versi di CLIII, che fanno riferimento alla guerra, svoltasi fra il 1409 e il 1414, fra Firenze, il “Marzocco” del v. 2, e il Regno di Napoli, rappresentato dal potente principato di Taranto, che aveva per emblema uno scorpione⁵⁷. La lettura della prima quartina di V invece risulta ancora piuttosto incerta, non essendo ancora chiaro se il 'grifone' e il 'tafano' del primo verso rimandino araldicamente – ammesso che questa sia una lettura possibile – a due città nemiche o a due famiglie in lotta⁵⁸. Se il linguaggio profetico e politico di Dante è parodiato in

56 Zaccarello (BURCHIELLO 2000, p. 186) fa riferimento, oltre a Dante, alla diffusa profezia di santa Brigida. Nel suo commento Lanza (BURCHIELLO 2010, pp. 442-443) ricostruisce l'oscura profezia burchiellesca, basandola su fatti storici accaduti fra il 1431 e il 1434.

57 BURCHIELLO 2010, pp. 510-511. Può esser utile al proposito ricordare come già nella Toscana trecentesca fosse piuttosto comune indicare simbolicamente le città mediante animali; si ricorda ad esempio il celebre passo dantesco di *Purg.* XIV, 43-66, nel quale, seguendo il corso dell'Arno, si parla di casentinesi, aretini, fiorentini e pisani designandoli rispettivamente come 'porci', 'botoli' (piccoli cani), 'lupi' e 'volpi'. In questo caso la simbologia è di natura morale: se per 'porci', 'lupi' e 'volpi' il connotato etico è risaputo, per i 'botoli' ci viene in soccorso il Sacchetti che, in una lettera al capitano d'Arezzo, scrive: “gli uomini che reggete furono sempre chiamati can botoli, e veramente così sono però che senza intelletto sempre abaiano... e dopo le battiture stanno sugetti al timore” (SACCHETTI 1857, p. 180). Ancora più calzante risulta essere il paragone del nostro sonetto con quello di Antonio Pucci inviato proprio a Franco Sacchetti (leggi in *RS*, pp. 350-351) *Il veltro e l'orsa e 'l cavallo sfrenato*, nel quale dietro il 'veltro', l'orsa', il 'cavallo', il 'leone', la 'volpe', il 'toro', la 'lupa' e il 'grifone' (cfr. V, 1) si celano Volterra, Pistoia, Arezzo, Firenze, Pisa, Lucca, Siena e Perugia; in questo caso infatti il nesso tra simbolo e referente è di natura prevalentemente araldica. Questi riferimenti si trovano anche in certa letteratura minore, si veda ad esempio il *Lamento di Pisa* (VARANINI 1968, pp. 67-80) di Puccino d'Antonio, testo che tornerà nel corseo della trattazione, dove ai vv. 165-176 si fa metaforico riferimento a Perugia (“madonna del Grifone”), Firenze (“lion d'ogni vicin nemico/, che di Toscana ha preso ogni fera [=città]”), Lucca (“la pantera / che tutta trema”), Siena (“l'affamata lupa”) e Arezzo (“caval domato”).

58 Molteplici sono stati infatti i tentativi di interpretare in chiave storica questo passo, per le quali si rimanda a CRIMI 2005, p. 86. In questa sede si ricorda che il 'grifone' era simbolo di molte città dell'Italia centrale tra le quali, oltre a Perugia (vedi nota precedente), Volterra, Genova, Grosseto e Montepulciano. Il chimerico mostro era presente anche nell'arme di molte famiglie fiorentine (vd. BURCHIELLO 2004, p. 9) e toscane (ad esempio gli Aldobrandeschi). Si aggiungono ora alcune considerazioni che possano arricchire in qualche modo il dibattito critico riguardo a quest'oscuro passo. La prima riguarda la famiglia Martelli che già Carrai (CARRAI 1990, p. 388) sulla scorta dei *Commentari* di Filippo de' Nerli, indicava come referente del grifone, seppur ambientando la vicenda narrata nel 1464 – Burchiello era morto da ben quindici anni – quando, a seguito del vuoto di potere creatosi con la morte di Cosimo il Vecchio, si formarono le fazioni del Poggio e del Piano (cfr. v. 4: “e non sa se s'è in poggio e se s'è in piano”); ipotesi questa rifiutata da CORSARO 2002 (pp.

questo tipo di sonetti, in altri si prende a bersaglio la poetica aulico-amorosa di Dante, di Petrarca e dei petrarchisti: è il caso di XLI, *L'alma che Giove scelse fra ' mortali*⁵⁹ e CV, *Gli amorosi di Laïre e di Giove*. In entrambi i componimenti la coda di sapore fortemente popolaresco si oppone in maniera più o netta al resto del sonetto: infatti in XLI, dopo quattordici versi in stile alto e ricercato, troviamo la già citata ricetta dell'uovo che suda; mentre in CV la densità di termini aulici, pittosto alta nei primi versi, si stempera man mano, lasciando spazio a un contesto sempre più popolare che tocca il suo apice nel finale di paradossale saggezza popolare: “Et e fabbri da Chioggia / par lor gran meraviglia e nuovo giuoco / a dir che 'l mosto bolla senza fuoco” (CV, 15-17).

Uno stilema molto utilizzato da Burchiello è, come si è detto, la *deminutio* parodica di

145-146) e da Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 9) per ragioni cronologiche; per questo verso segnalo la ripresa (con traduzione letterale) di uno dei capisaldi del *nonsense* romanzo, ovvero *Farai un vers de dreit nien* di Guglielmo IX d'Aquitania che ai primi due versi della settima stanza (presente solamente in uno dei due testimoni e considerata apocrifia da alcuni studiosi) riporta: “*No sai lo luec ve on s'esta, / si es en pueg ho [es] en pla*” (PG, IV, 37-38). A favore dell'identificazione del grifone con la famiglia Martelli o con un suo esponente, può essere portato il fatto che essi in origine facessero parte dell'Arte degli Spadai (dal 1410 dei Corazzai e Spadai) e che risiedessero in quella via che era detta 'degli Spadai' e oggi, grazie alla quantità di edifici che essi possedevano lungo la strada, porta il loro nome; inoltre l'arme con il grifone dorato in campo rosso sembra fosse stata commissionata da Niccolò Martelli (1369-1425) a Donatello (artista legato, oltre che alla famiglia Martelli, per cui realizzò oltretutto un pregiato sarcofago, anche alla stessa corporazione, visto che scolpì la statua di San Giorgio, patrono dei Corazzai, collocata in uno dei tabernacoli di Orsanmichele) per sostituire l'originale arme parlante costituito da due martelli incrociati, che però non scomparve totalmente, visto che la ritroviamo “punzonata [...] sui fiorni d'oro conati quando i Martelli furono Signori sopra la Zecca” (VANNUCCI 2006, p. 256). Ricordo questo perché l'effetto comico risulterebbe maggiore se ad andare “gran tempo armato di corazza” (V, 2) fosse l'esponente di una famiglia che “per gran tempo” aveva vissuto producendo nelle proprie officine spade e corazze. Per quel che riguarda il 'tafano', Zaccarello commenta: “forse i Barberini, il cui stemma presenta tre mosche (il sonetto alluderebbe dunque al periodo romano 1443-49)” (BURCHIELLO 2004, p. 9). Questa affermazione necessita di due considerazioni. Innanzi tutto la famiglia Barberini, la quale raggiunse l'apice della propria potenza nella Roma seicentesca sotto il pontificato di Urbano VIII (al secolo Maffeo Barberini), era di origine toscana e aveva trovato fortuna a Firenze in campo tessile: essi infatti provenivano dal paesino di Barberino in Val d'Elsa e portavano per cognome Tafani, come testimonia ancor oggi il loro palazzo fiorentino in Borgo dei Greci, che tuttora porta il nome dei Tafani da Barberino. Il cambio di cognome, sentito come provinciale e troppo rustico, avvenne alla vigilia della salita al soglio pontificio di Maffeo, figlio del mercante di tessuti Antonio Tafani (vedi PAVIOLO 2013, p. 8). A questo punto entra in gioco anche il secondo appunto al commento di Zaccarello. Nel generale cambio di immagine voluto da questa famiglia agli albori del '600, ci fu anche un mutamento nello stemma di famiglia: se originariamente i Tafani avevano un'arme parlante con tre tafani neri sormontati da una forbice, i Barberini optarono per delle più aristocratiche api dorate in campo celeste. Quindi a Firenze all'epoca di Burchiello ci furono dei Tafani da Barberino che avevano lo stemma composto proprio da quei fastidiosi insetti. Lanza (BURCHIELLO 2010, p. 20) ricorda, sebbene come alternativa all'identificazione coi Barberini, un Michele Tafani che fu corrispondente di Domenico da Prato. Esiste quindi quantomeno la possibilità che nella Firenze primo quattrocentesca un Tafani potesse aver impaurito un Martelli: il parallelo araldico risulterebbe calzante anche perché all'epoca i Martelli erano molto più potenti dei Tafani, la cosa avrebbe quindi creato un certo scalpore, proprio come se un forte e possente grifone avesse temuto un piccolo ma non del tutto innocuo tafano. Si segnala inoltre che in quel periodo fu attivo anche Andrea (Mangiabotti) da Barberino, cantastorie e compositore di fortunati cavallereschi quali *I reali di Francia* e *Guerrino il Meschino* che Burchiello avrà potuto ascoltare nelle sue recite in piazza San Martino. Un'ultima curiosità: gli abitanti di Barberino Val d'Elsa sono ancora oggi chiamati 'tafani'.

59 A proposito della rielaborazione di Dante in questo sonetto si vedano BURCHIELLO 2004, p. 57 e POGGIOGALLI 2003, p. 78.

personaggi mitologici, biblici e cavallereschi e alcuni componimenti risultano giocati per gran parte su questa figura; si segnalano tra gli altri il XLIII, in cui si citano il mitico Piramo, il dio Bacco, il progenitore dei poeti Orfeo e il migliore di tutti Virgilio, e CLXXII, che ha come protagonisti, oltre al solito Orfeo, l'apostolo Pietro, Malco (un servo del sommo sacerdote Caifa), “Orlando, Astolfo e gli altri paladini” (v. 9), monte Albano (sede del palazzo di Rinaldo) e alcuni nemici pagani, cioè Ferrau e il Soldano.

Molti sonetti 'alla burchia' hanno come protagonisti gli animali, ma alcuni riprendono le movenze tipiche delle favole e degli apologhi: ad esempio CLVIII, *Quattro cornacchie con tutte lor posse* e CLIX, *Una botta, volendo predicare*, nei quali si mescolano i dialoghi di gusto esopiano con le pseudo-citazioni tipiche del genere burchiellesche.

Si ritrovano anche accenni alle descrizioni delle osterie caratteristiche della rimeria comico-realistica (ad esempio CLXII, *I' truovo che 'l Frullana e messer Otto*) e sonetti giocati per intero su sottintesi osceni, come si ritrovano in molte poesie burlesche (per esempio CXCIV *O chiavistello, o pestello, o arpione*).

Infine si ricordano velocemente alcuni sonetti in cui il plurilinguismo o la glossolalia iniziano ad avere una certa importanza, senza tuttavia svolgere un ruolo preponderante⁶⁰: è il caso di L, *Marci Tullii Ciceroni a Gaio*, che si segnala per il latino del primo emistichio, importante proprio per la sua posizione e CCXII, *Truovasi nelle storie di Platone*, il quale, oltre ad avere tre inserti latini, si chiude con un grido incomprensibile. Solo citando questi due incipit, in cui compaiono sempre grandi saggi del passato, risulta evidente come l'utilizzo del latino, spesso degradato nella forma e talvolta utilizzato per trattare argomenti molto lontani dall'alta filosofia⁶¹, serva al poeta per farsi beffe della cultura tradizionalista e umanista⁶².

- sonetti-ricetta (8)⁶³. Questo mini-genere, studiato con scrupolo da Zaccarello⁶⁴, utilizza come fonti testi di cucina e di medicina⁶⁵, per poi parodiarli generando sonetti

60 Su questi si tornerà tra breve.

61 Si vadano i consigli di Cicerone a Gaio in L, su cui si tornerà in seguito (*infra*)

62 Su questo argomento si veda almeno LANZA 1971 e ZACCARELLO 2000.

63 III, XXXI, LXXXVII, CIII, CXXVII, CXXXI, CLXIII e CLXXXI.

64 ZACCARELLO 2009b.

65 ZACCARELLO 2009b (pp. 63-64) avverte giustamente che “se vogliamo attenerci alla sostanza di questi testi, e anche all'evidenza delle testimonianze dell'epoca, sarà bene non tracciare un confine troppo netto fra cucina e farmacologia: più che di contiguità e complementarietà tra i due mondi, è infatti opportuno parlare di due aspetti della medesima materia. [...] si può dire in sintesi che da un lato la salute umana era descritta in termini di equilibrio di diversi umori e stabile complessione, riflesso dunque di un'alimentazione conforme all'individuo, dall'altro intervento sulla nutrizione era di fatto l'unica terapia farmacologica disponibile, con cibi e ingredienti disponibili in natura e destinati a controbilanciare scompensi nell'equilibrio umorale

burleschi o satirici⁶⁶. I precursori (quantomeno in Italia) di Burchiello in questo campo sono il giullare Niccolò Povero con le sue “mattane” (o “paneruzzole”)⁶⁷ e, per quel che riguarda l'ambito gastronomico, Simone de' Prodenzani, con il suo trittico dell'abbuffata⁶⁸. Nonostante il sonetto-ricetta sia facilmente riconoscibile, è sempre stato accostato dalla tradizione alla poesia 'alla burchia', anche perché, come si è detto nel precedente paragrafo, con essa spesso si contamina e si confonde: i bizzarri rimedi medici⁶⁹ che ritroviamo come intarsiati⁷⁰ all'interno delle canoniche rime burchiellesche ne variano lo schema aumentandone il tasso di imprevedibilità. Fra i sonetti inseriti in questo gruppo si distingue nettamente CLXXXI, elogio della gelatina che non possiede la formularietà tipica del sonetto-ricetta ma che, d'altro canto, porta alle estreme conseguenze la tecnica della perifrasi lambiccata, tratto piuttosto comune all'interno della poesia burchiellesca⁷¹. Si noti infatti come vengono indicati tre ingredienti quali le spezie, indicate con il toponimo ligure, ovvero “quel che tra Lerice e 'l porto dell'amore [= Portovenere]”, il miele, ossia “la dolceza che sì gli orsi allieta / e quando atrista il suo agricoltore”⁷² e le zampe di manzo, ossia “de' Giugni”, con criptica perifrasi di origine araldica (i Gigni avevano uno stemma nella cui parte

(bisognava attendere per altri due secoli per vedere i primi contributi della chimica applicata alle cure mediche)”.

66 Sulla tradizione mediolatina della 'ricetta impossibile' e sulla rielaborazione del *topos* che ne fa (in latino) Enea Silvio Piccolomini (contemporaneo e quasi coetaneo di Burchiello), si veda BISANTI 2001.

67 I testi delle due 'mattane' sono pubblicati in LEVI 1915 e SAFFIOTI 1990. Sull'argomento si vedano anche ZACCARELLO 2009b e il capitolo dedicatogli in CRIMI 2005. Prezioso è il recente contributo di Vittorio Celotto che in CELOTTO 2012 offre, oltre a un puntuale quadro introduttivo, una fondamentale edizione critica del testo della seconda 'mattana' corredato di commento.

68 PRODENZANI 2003 (LI-LIII)

69 ZACCARELLO 2009b (p. 61), confrontando i componimenti burchielleschi con i ricettari dell'epoca (anch'essi ai nostri occhi bizzarri), nota come si debba essere prudenti in questo ambito a utilizzare il concetto di *nonsense*: “occorre definire in via preliminare l'orizzonte di quanto era atto a produrre questo tipo di straniamento in un lettore quattrocentesco, venendo percepito come bizzarro e deliberatamente strampalato; per converso, solo una più articolata conoscenza di tipologie testuali non letterarie o semi-letterarie, che costituissero nondimeno letture diffuse, addirittura consuete in certi ambiti privati e familiari, può servire a delimitare proficuamente il territorio della parodia e a distinguerne i bersagli. Se i ricettari citati vantavano un ampio credito da parte di vaste fasce d'utenza, non è inverosimile supporre che le fasce intellettualmente più avvedute nutrissero per tali testi un divertito scetticismo, che consueva per giunta con l'ampia letteratura prosastica (ed il repertorio novellistico) afferenti alla citata tradizione *contra medicum*”.

70 Occupano – come si è visto – sempre una o al massimo due strofe.

71 Le lodi della gelatina verranno poi affrontate dal Berni che, a questo tema, dedica un intero e oscuro capitolo (RB, XII): nel componimento burchiellesco non si ravvisano però i sottintesi erotici di cui è costellato il capitolo bernesco.

72 CLXXXI, v. 9 e vv. 11-12. A queste spericolate perifrasi si possano accostare due esempi tratti dalla vulgata come XXII, 1: “cimatura di nuguli stillata” (= la pioggia) o XLIX, 1: “un nastro da orlar bicchieri” (=il vino rosso). La perifrasi topografica di CLXXXI, 9 rielabora con esiti originali un procedimento dal sapore già dantesco: si pensi soltanto al celebre passo nel quale si descrive la selva dei suicidi mediante un paragone con la macchia maremmana, che si trova cioè “tra Cecina e Corneto” (*Inf.*, XIII, 9) o a quello in cui gli argini del Flegetonte vengono comparati alle dighe costruite dai “Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia” (*Inf.* XIV, 4). Di quest'ultimo estratto si noti un altro stilema adottato anche dalla rimeria burchiellesca, cioè l'utilizzo dei nomi parlanti, che in questo caso rimandano al campo semantico del fuoco.

inferiore, comparivano tre zampe bovine d'argento su campo rosso; la parte superiore era color oro)⁷³. Gli altri sonetti-ricetta si individuano semplicemente anche grazie all'ampio ricorso alle formule tipiche dei ricettari dell'epoca, come ha perfettamente illustrato Zaccarello. Nonostante la formularietà e il tema che lega questi sonetti, si possono comunque cogliere diverse sfumature che spesso ammiccano ad altri generi burleschi: infatti III, XXXI, CIII e CLXIII si avvicinano maggiormente ai sonetti più tipicamente 'alla burchia' con i loro ingredienti impossibili⁷⁴ e i loro improbabili rimedi (facendo inceppare ancora una volta gli ingranaggi della logica tradizionale, basata sul nesso causa-effetto). Invece LXXXVII, CXXVII e CXXXI, pur non rinunciando a espedienti comuni alla rimeria 'alla burchia' (si pensi ai toponimi parlanti⁷⁵, alle ardue *iuncturae*⁷⁶ o al consueto gusto per l'*enumeratio*⁷⁷), si collegano maggiormente alla poesia comico-realistica, con allusioni oscene non troppo velate e decisi accenti satirico-burleschi⁷⁸: non a caso LXXXVII e CXXXI sono anche sonetti missivi che si fanno beffe rispettivamente di Giovanni e Piero di Cosimo de' Medici⁷⁹.

- sonetti plurilingue (4)⁸⁰. Questi quattro sonetti sono fortemente collegati alla più tradizionale maniera burchiellesca, esasperandone però la componente plurilinguista (solitamente limitata a poche parole), con più versi scritti in una lingua diversa dal fiorentino quattrocentesco tipico dei sonetti della *vulgata*⁸¹: in XVII si fa per quindici versi su diciassette una caricatura del latino; XXXVII, il “sonetto ebreo”⁸², ha le due terzine in un incomprensibile, bizzarro, finto ebraico oltre a parti della seconda quartina e della coda in pseudo-latino; CLVII ha invece le quartine glossolaliche, nella cui struttura in fiorentino quattrocentesco si inseriscono molti termini in una strana

73 Cfr: LIX, 1-4: “Studio Būezio di sconsolazione / qui in Vinegia in casa un degli Alberti, / e per dirti ' mie versi più coperti / mangio sol carne di tuo gonfalone” (=“quello del Bue, come chiarisce una postilla di FnI («Bovis»); è tra quelli del quartiere di Santa Croce” BURCHIELLO 2004, p. 83; “LXII, vv. 5-6: “Mandami, Pagol, quel degli Alamanni / che 'l mio farsetto è da chiamare smerli”, con la perifrasi “quel degli Alamanni” si indica il boccaccino, un tessuto pregiato, qui richiamato dal soprannome di Francesco degli Alamanni, detto, appunto, Boccaccino; anche in questo caso l'allusione è chiarita da una postilla di FnI (vd. BURCHIELLO 2004, pp.87-88).

74 Si segnalano, a titolo esemplificativo, il “bitur [=burro] d'un anitrocco” (III, 6), gli “Aretin et Orvietani e Bessi” (XXXI, 2), i “tre spiragli d'ombra e tre di sole” (CIII, 5), il “grasso di grilli” e la “gromma di barili” (CIII, 12), il “ragghio d'un asin castrato” (CLXIII, 5) e il distillato di “tre pipistregli” (CLXIII, 15).

75 Si vedano “Foiano”, “Frignano”, “Monte Ritondo” e “Campiobbi” in CXXVII, 14-16.

76 Si pensi all’olio di ramarro” in cui friggere i cardi di LXXXVII, 7.

77 Un esempio in CXXXI, 5-11: “Ma se tu hai catarro o gotta sciatica / o scesa o rema, o senti amaritudine / di podagre ch'affrighon vecchitudine, / o hai disavolata o spalla o natica, di tutte queste cose e d'ogn'altro difetto, / di doglia nuova o vecchia corporale, / ti fia il bagno utile e perfetto”.

78 Si forniscono infatti, tra le altre cose, alcuni rimedi contro l'impotenza, i quali prevedono, ovviamente, il riferimento alle zone direttamente interessate.

79 Su questa coppia di sonetti e sul loro sviluppo parallelo si veda almeno ZACCARELLO 2002, pp. 33-34.

80 XVII, XXXVII, XLVIII e CLVII.

81 Sui sonetti dialettali si tornerà fra breve.

82 Così lo definisce il Burchiello in CLV, 5.

lingua inventata. Un caso limite è rappresentato da XLVIII, sonetto semi-latino che presenta i vv. 2, 3, 6, 7 (rimanti fra loro in -us) nella lingua di Cicerone (personaggio citato nell'incipit) nei quali però si discute dell'utilizzo culinario del piccione, non di massimi sistemi⁸³.

- sonetti virtuosistici (2)⁸⁴. Si è deciso di riunire sotto quest'apposita etichetta due componimenti estremamente diversi tra loro ma che condividono l'intento profondamente virtuosistico: entrambi infatti sono giocati interamente su un unico artificio, insistito e portato alle estreme conseguenze, tanto da produrre nel lettore un forte senso di stupore e straniamento. CXLVII, *Fronde di funghi e fior di susimanno* varia il tipico schema 'alla burchia' esaltando una delle caratteristiche peculiari del genere, ovvero il procedere per mezzo di dittologie: in questo caso, ogni secondo elemento della coppia si contrappone al primo, instaurando un gioco continuo di contrasti di natura squisitamente linguistica. Si riporta un breve estratto affinché appaia più chiaro il meccanismo che regola gran parte del sonetto. I versi 8-9 recitano: “parlati muti e vescovi scopati / ne vanno da Piancaldoli a Pontriemoli”: il termine 'parlati', oltre a formare la coppia ossimorica con 'muti', è anche una sorta di metatesi per 'prelati'; questa lettura permette quindi la conseguente associazione con 'vescovi', i quali a loro volta sono detti 'scopati' (cioè 'puniti duramente'⁸⁵) per via del legame paraetimologico (vescovo < [EPI]SCOPUM); per quanto riguarda la coppia 'Piancaldoli' e 'Pontriemoli', il contrasto è invece da cercarsi nella rianalisi dei due toponimi toscani sull'opposizione caldo/freddo, con il primo polo richiamato direttamente dal nome del piccolo abitato nei pressi di Firenzuola e l'altro evocato indirettamente mediante il 'tremolare' tipico di chi soffre il freddo che si ricava dal nome del centro lunigianese. Il lettore è quindi chiamato prima a comprendere il meccanismo che regola il sonetto poi a riconoscere e interpretare le numerose dittologie polari incontrate nella lettura⁸⁶. Se il

83 Per l'utilizzo del latino nel Burchiello si rimanda all'appendice (*infra*).

84 CXLVII e CCII.

85 Propriamente “frustati, fustigati con rudimentali flagelli fatti con rami di erica o di arbusti, con particolare riferimento al supplizio che nel passato veniva inflitto, per lo più sulla pubblica via o sulla piazza, a meretrici pubbliche, ruffiani e sodomiti” *GDLI s.v.* Giova ricordare il legame, tipico della poesia burlesca in generale e burchiellesca in particolare, che associava indissolubilmente ecclesiastici e vizio.

86 Correttamente ZACCARELLO 2009 (p. 98) mette in relazione questo sonetto con “l'elenco ritmato” del Berni (*RB*, LXI) composto in occasione de *L'entrata dell'imperadore in Bologna* (5 novembre 1529), nel quale si enumerano ben 135 “nomi e cognomi di parte de' gentiluomini e cittadini bolognesii quali andorono a incontrare la maiestà quando andò in Bologna a pigliar la corona”, raggruppati per lo più in coppie (in alcuni casi in triadi) legate da rapporti ossimorici (vv. 1-2: “Gualterotto de' Bianchi / Bonifazio de' Negri”) o analogici (vv. 134-135: “Andrea de' Buoi / Iacopo del Carro”). C'è da precisare che il gioco del Berni è decisamente più scoperto rispetto a quello del Burchiello: il lettore dell'elenco bernesco capisce immediatamente la logica che sottostà al testo e si diverte a scorrere senza troppo impegno la parata magistralmente ordinata dall'autore, mentre a quello del sonetto burchiellesco è richiesto uno sforzo esegetico

tema di CXLVII è affine a quello della rimeria 'alla burchia', l'argomento del sonetto CCII, *Sabato Tessa ci fu mona sera* ha più a che fare con la tradizionale poesia comico-realistica, essendo la descrizione di un'abbondante cena. Il legame con la più tipica poesia burchiellesca è infatti in questo caso esclusivamente formale, in quanto l'intero sonetto è giocato sulla sistematica inversione a più livelli⁸⁷, “fonologico [...], morfologico [...], suffissale [...] e verbale”⁸⁸; al lettore di questo componimento si richiede non solo lo sforzo di comprendere la logica combinatoria che ne è alla base ma anche quello di scomporre e ricostruire di volta in volta i versi il cui senso si frantuma in modi e luoghi sempre diversi. È utile segnalare che il sonetto diventa sempre più oscuro man mano che ci si avvicina alla coda, dando la possibilità al lettore di afferrare abbastanza facilmente il meccanismo nella prima quartina per poi testare la propria abilità enigmistica man mano che si avvanza nella lettura e nell'interpretazione. Se infatti la prima strofa, “Sabato Tessa ci fu mona sera / con un gran maccheron di catinoni / e quattro vini pien di buon fiasconi / e di guaste pignatte una gran pera”, è ricostruibile in maniera piuttosto intuitiva ('sabato sera ci fu monna Tessa, con un gran catinon di maccheroni e quattro fiasconi pieni di buon vino e una gran pignatta di pere guaste'), l'intepretazione delle restanti desta non poche difficoltà, davanti alle quali c'è chi, come Zaccarello, sembra arrendersi, e chi, invece come Lanza, tenta una completa esegesi, intervenendo vistosamente su un testo di per sé instabile⁸⁹.

Preme a questo punto commentare alcune esclusioni. Innanzi tutto si è scelto di non inserire nel sotto-corpus di sonetti 'alla burchia' (in senso largo) e, in particolare, in quelli di

nettamente maggiore.

87 Il primo studio sistematico su questo sonetto è MAZZONI 1940, oltre ai commenti di Zaccarello e Lanza si rimanda anche a ZACCERELLO 2002 (p. 12). Per quel che riguarda la tradizione che sottostà a questo genere di sonetto, già MAZZONI 1940 (p. 4) faceva questo tipo di considerazioni: “chi è pratico di sì fatti giuochi non risale con la dotta memoria agli esempi classici della tmesi nobilitata da Ennio; gran poeta talvolta, ma anche rètore che insegnava ai giovani romani la tecnica poetica. *Cere comminuit brum per comminuit cerebrum; medi spernere cinam per medicinam spernere*; sono esempi notissimi di codeste bizzarrie, non soltanto enniane. Si devono invece, per le rime nostre, rammentare gli artifizzii giullareschi dal Medio Evo in poi, se ne servirono le Maschere della Commedia dell'Arte, tartagliando, oppure incespicando per fretta, smarrimento, ignoranza, artatamente”. L'idea di Mazzoni può essere rafforzata con precisi riferimenti testuali; si vedano, ad esempio, questi versi del giullare Niccolò Povero che, come si è detto già per il sonetto-ricetta, è spesso fonte d'ispirazione per la poesia burchiellesca: “e poi torrai uno coperchio di stregghia / con una fogna, e fa che sia legata / insieme con uno manico di tegghia” (CELOTTO 2012, p. 101); appare chiaro che una 'striglia' non possa essere chiusa con un 'coperchio', mentre una 'teglia' sì e che il 'manico' sia necessario alla prima ma non alla seconda, ne consegue quindi che l'artificio retorico utilizzato dal giullare sia affine a quello di cui Burchiello fa un uso esasperato nel sonetto in questione.

88 BURCHIELLO 2004, p. 281.

89 Si rimanda a BURCHIELLO 2004, pp. 280-281 e BURCHIELLO 2010, pp. 559-562.

ispirazione plurilinguista i cinque componimenti di parodia dialettale, cioè: LII e CXLIII “in romanesco”⁹⁰, XCVIII “alla veneziana”⁹¹, CLXX “in lingua sanese”⁹² e LXX, “sonecto facto fuor di Parma”⁹³, ossia una satira del villano nella quale, nelle terzine e nelle due code, viene riportato direttamente un dialogo in emiliano. Zaccarello inserisce fra le caratteristiche del sonetto 'alla burchia' la “considerevole inclinazione verso il *pastiche* mistilingue, con la presenza di un uso parodistico di latino, greco, ebraico, tedesco, e dialetti di diverse città italiane (Parma, Roma, Siena, Venezia)”⁹⁴, ma sembra più opportuno inserire questi componimenti invece che nella generica categoria di 'plurilinguismo' o di “*pastiche* mistilingue”, piuttosto all'interno di quella tradizione, specialmente toscana e fiorentina, di parodia dialettale che ha come suo primo, celebre testimone la canzone del Castra parodiante il marchigiano (*Una fermata iscopai da Cascioli*⁹⁵) immortalata da Dante nel *De vulgari eloquentia* (I xi 4) come esempio di composizione “*in improprium*” di certe “*gentes*” dell'Italia centrale⁹⁶; a questa si può accostare il sonetto *Pelle chiabelle di Dio, non ci arvai*⁹⁷, nel quale si registrano le diverse voci di un mercato, ognuna espressione del proprio dialetto (al romano seguono il lucchese, l'aretino, il pistoiese, il fiorentino rustico e il senese)⁹⁸. Questo filone, dopo aver attraversato il Burchiello, giunge, limitandosi alla poesia di toscana, ai sei sonetti dialettali del Pulci: due, più tradizionali, parodici del senese, uno del napoletano, tre del milanese. A questi si affiancano i quattro componimenti milanesi di Benedetto Dei⁹⁹, non solo perché “frutto di un'esperienza comune”¹⁰⁰ dei due amici, ma anche perché questi

90 Rubrica di entrambi i sonetti in Mg8.

91 Rubrica del sonetto in Vb1.

92 Rubrica del sonetto in Mg II. La satira antisenesa è uno dei motivi ricorrenti dei sonetti 'alla burchia' e i 'bessi' sono tra i bersagli preferiti del Burchiello. In questo caso anche l'incipit, *Vintecattro e poi sette in sul posciaio*, con ben due numerali, ammicca alla maniera tipica del Burchiello.

93 Parte della rubrica al sonetto in Vb3.

94 ZACCARELLO 2008, p. 186.

95 Si legga in CONTINI 1978, vol. 2, tomo I, pp. 915-918.

96 In particolare Dante si riferisce a romani, abitanti della marca anconetana e spoletini, a scherno dei quali sarebbero state composte altre poesie, oltre alla citata canzone del fiorentino Castra: “Nec pretereundum est quod in improprium istarum tirum gentium cantiones quamplures invente sum” (*DVE* I xi 4).

97 Sonetto tradizionalmente attribuito a Cecco Angiolieri sulla base della sezione anonima del Chigiano L VIII 305 che D'Ancona per primo attribuì a Cecco ma per MARTI 1956 (p. 247) “da uno studio più approfondito non sono emersi elementi per una sicura attribuzione” e per Lanza (curatore di ANGIOLIERI 1990) invece è da attribuirsi, sulla scorta del Laurenziano XL 49 4 del Riccardiano 1094 a Lapo Gianni. La questione attributiva non cambia di molto le coordinate spazio-temporali e permette comunque di inserire *Pelle chiabelle di Dio* tra le prime testimonianze di parodia dialettale italiana.

98 Sulla centralità di Firenze per questo filone si è espresso TAVONI 1992 (p. 15), parlando di “una precocissima percezione e presunzione, in Firenze, della 'dialettalità' di ogni altro volgare (atteggiamento denunciato infatti nel *De vulgari eloquentia*, I xiii e I vi 2-3)”. Alle due poesie citate Tavoni affianca l'epistola napoletana del Boccaccio sulla quale però va espressa qualche riserva poiché, come osserva bene SABATINI 1983, p. 188) la motivazione dell'assunzione del napoletano parlato è da ricercarsi “molto più nella ricerca di un parlato assolutamente vero (pertinente a luoghi e persone), che non nella caricatura di un idioma altrui”.

99 Si leggano in FOLENA 1952, pp. 106-108.

100 ORVIETO 1978 pp. 13-47.

risultano essere un omaggio al maestro, iniziando tutti e quattro con parole derivate dall'incipit del sonetto napoletano del Pulci¹⁰¹. Bisogna però precisare, come nota bene Orvieto, che il Dei si avvicina alla poesia dialettale “con interessi più specificamente di linguista, mentre l'intenzione del Pulci è decisamente il *vituperium*, come già del Burchiello”¹⁰². In sintesi si può affermare che questo tipo di poesia si collega più facilmente al tradizionale filone comico-realistico, avendo al contempo due intenti: da una parte una maggior aderenza al parlato, dall'altra quello derisorio nei confronti dell'idioma del parlante riprodotto, sentito come diverso e inferiore al proprio. Non a caso molti dei primi testi di parodia dialettale, a cui si potrebbe in questo caso affiancare la letteratura rusticale, seguono lo schema provenzale della pastorella (o quello affine del contrasto) in cui è marcata la differenza socio-culturale fra il poeta e la figura femminile¹⁰³.

Si escludono anche XCIV e XCV, sonetti (non caudati!¹⁰⁴) che formano una breve tenzone fra Domenico da Urbino¹⁰⁵ e il Burchiello giocata sul terreno del virtuosismo, specialmente per l'uso delle rime difficili (cioè -ic, -organ, -ogna, -ic(c)ola), avvalendosi di

101 *Chi levassi la foglia, il maglio e 'l loco* del Pulci è pedissequamente ripreso dal Dei in *Chi levasse e' lacietti e ' mascharpin, Chi levasse lo schriccio e 'l pristiné, Chi levassi el munì e l'armoré e Chi levasse la smoia e 'l legniamé*. Per i sonetti del Dei e per i rapporti col Pulci si veda l'ottimo FOLENA 1952.

102 PULCI 1986, p. 206. Orvieto riprende in sintesi un concetto già espresso da FOLENA 1952 (p. 99): “ma se i sonetti milanesi di Benedetto Dei sono solo un'eco letterariamente scolorita delle parodie dialettali di Luigi Pulci, è presente tuttavia nel Dei un interesse documentario che nel Pulci manca, e il vocabolario dialettale è rappresentato dal Dei, per quel poco che si può ricavare dai confronti, in una veste più fedele, mentre manca nei suoi sonetti ogni tentativo di discorso e di sintassi dialettale e solo se ne colgono qua e là mozziconi”.

103 Al *riguardo* si veda almeno SEGRE 1976.

104 La risposta a Domenico da Urbino è l'unico sonetto non caudato attribuibile con certezza al Burchiello.

105 Per alcuni testimoni si tratterebbe invece di Niccolò da Levante.

intarsi latini, tedeschi e onomatopeici¹⁰⁶. Come ha notato Claudio Giunta¹⁰⁷, questo tipo di tenzone ha precedenti già trecenteschi: si vedano ad esempio quella fra Coluccio Salutati e Antonio Loschi¹⁰⁸ (-el, -on, -am, -ec, -ob, con nomi propri ebraici e greci) o quelle di area perugina fra Cecco Nuccoli e Cucco Baglioni (con un inserto tedesco in rima -ert(e)) e fra Pietro di mastro Angelo e Ridolfo¹⁰⁹ (-esimo, -o(n), -empo, -aio, -acche, con inserti greci, ebraici e latini)¹¹⁰.

Si sono esclusi anche quei sonetti burleschi talvolta oscuri o di difficile interpretazione che presentano isolati elementi alla burchia: si prenda ad esempio *E mezuli eran già nelle capruggine* (XCI), sonetto caricaturale-politico in cui si trova solo in coda la tipica personificazione di un oggetto, ovvero un “berricuocol” (dolcetto senese) che si presenta a porgere “conforto”¹¹¹ al poeta alla celebre taverna del Buco. Affine a questo è anche il caso di

106 Simile è il caso del sonetto *Giungendo appresso al mar de Lizabach* edito dal Messina (BURCHIELLO 1952, p. 12) come “quasi certamente da assegnarsi al Burchiello” (ivi p. 64) ma inserito dal Lanza (LANZA 2009, p. 256) prima tra i componimenti “dubbi – molto dubbi in più di un caso”, poi tra quelli che non hanno “praticamente nessuna probabilità di appartenere al Burchiello” (BURCHIELLO 2010 p. LVII). Questo sonetto caudato riporta rime in -ac, -ot, -ut, -ic e -oc, attingendo a piene mani (non solo in sede rimica) dall'onomastica biblica (v. 5: “E Noè, Elia, Abraam, Saul, Isaac”), non disdegnando la parodia del tedesco (v. 7: “got morgan, dicendo, e simergot”), passando per l'onomatopea (v. 12: “chi faceva tac e chi faceva tich”) e arrivando a citare le litanie del solfeggio (v. 13: “el pareo cche vi cantasser el re mi ut”) e della declinazione dei pronomi latini (v. 17: “nui canteremo hic et hec et hoc”). Inoltre c'è da notare il ricorso a numerosi termini, espressioni e movenze che si ritrovano nel Burchiello: l'incipit al gerundio può essere confrontato ad esempio con quello di CXXXVII, *Andando a uccellare una stagione*; il personaggio biblico di Nembrot, il re che tradizionalmente fece costruire la torre di Babele (ricordato anche da Dante proprio per la sua folle impresa e per il suo linguaggio rispettivamente in *DVE*, VII, 4-8 e in *Inf.* XXXI, 67-81) e che, non a caso, troviamo in questo sonetto al v. 3 (“e col suo fiasco receve Membrot”) conta due occorrenze nel *corpus* burchiellesco (LX, 9: “Nebrotto fe' la torre di Babello” e CII, 8: “per acquistar la torre di Nebrotto”) mentre quello di Noè, qui al già citato v. 5, appare nel celebre *Nominativi fritti e mappamondi* (X, 2: “e l'arca di Noè fra duo colonne”); il già ricordato v. 7 va invece confrontato proprio con un verso della proposta di Domenico da Urbino (XCIV, 3: “però con riverentia «Gotte morgan») oltre che con tre passi burchielleschi della *vulgata* (IX, 8: “mi disse: «Sermagotte lanzimanne”, CLIII, 16: “Sermagotti, tarfufi senza bere” e CCXIII, 10: “Sermargoth[e] stil[le], no' non andrèno”) a cui può essere affiancato il v. 11 di *L'asprezza delle sorbe mal mature*, sonetto 'alla burchia' presente nell'edizione pseudo-londinese (BURCHIELLO 1757, p. 71) che presenta anch'esso la rima difficile in -ich: «Lanzimanne, sermargoth, spricch» (per il termine 'sermargot' si veda ORVIETO 1986, dove, alle pp. 104-106 si lega il probabile nome parlante al 'baccello', sulla base di passi del *Pataffio*, della *Giostra* del Pulci e della *Canzona delle forese* di Lorenzo de' Medici: se per questi testi la connessione appare pertinente, per i passi burchielleschi il termine sembra legato soprattutto a contesti di parodia del tedesco); l'onomatopea del v. 12 è la stessa della risposta del Burchiello a Domenico (XCV, 5: “tutto 'l dì fo co' ferri tacche tich”) e il solfeggio dei vv. 13-14 (“el pareo che vi cantasser el re mi ut, / tutta la solfa del gran Ferabric”) ricorda da vicino XCVII, 4: “per bimolle la zolfa degli Armini”; la succitata chiusa va confrontata ancora una volta con l'apertura della proposta di Domenico, nella quale si cita il medesimo pronome latino, in questo caso in funzione avverbiale (XCIV, 1: “I non so chi tu sia ma standom'hic”). Tutto ciò induce a pensare che si tratti quasi sicuramente dell'imitazione da parte di un epigono e non di un'imprescindibile fonte d'ispirazione per il maestro.

107 GIUNTA 2002, pp. 79-80.

108 LANZA 1975, vol. II, p. 462-463.

109 MANCINI 1997, vol. I, pp. 142-145 e 199-201.

110 C'è da precisare come Burchiello utilizzi rime difficili anche in alcuni sonetti 'alla burchia', argomento questo che verrà trattato più avanti in un apposito capitolo. In questa sede è utile anche sottolineare il fatto che l'utilizzo di rime difficili non è tipico esclusivamente della poesia comica: si pensi soltanto alle rime tronche terminanti per consonante utilizzate da Dante in *Purg.* IV 68-70-72 (-on) e *Par.* VII, 1-3 (-oth); degno di nota è il fatto che in entrambi i casi le parole in sede rimica sono derivate dal greco o dall'ebraico.

111 “Un berricuocol duro / si mosse per piatà, ch'era già morto / e venne al Buco a porgermi conforto” (XCI, 15-

Un sarto castellan fatto sensale (CCXVI), escluso in quanto satira del ciarlatano dallo sviluppo lineare, ma che presenta una certa affinità con il sonetto farmaceutico e una chiusura con incomprensibile inserto glossolalico¹¹².

17). Il polisemico termine 'conforto' fa scattare un altro tipico meccanismo della poesia 'alla burchia', in quanto il 'confortino' era un altro dolcetto tipico della Toscana dell'epoca. I due pasticcini si trovano associati anche nell'incipit della canzone carnascialesca *Berricuocoli, donne, e confortini* (MEDICI 1992, p. 395).
112CCXVI, vv. 15-17: “disputando in tal guisa, / non ti dicendo del parlare il sesto, / «*Sersititors*» conchiusono in tedesco.

Nelle braccia a Mongibello: la visione

La critica burchiellesca, nonostante abbia fatto passi da gigante a partire dall'edizione critica di Zaccarello, non ha affrontato con la dovuta attenzione una serie di problemi a parer mio fondamentali: che cosa è la poesia alla burchia? Come deve essere nel sistema dei generi? Che ruolo svolge al suo interno l'io poetico?¹¹³ Le risposte a queste domande sono, a dire il vero, piuttosto semplici, anche se non immediate: la poesia 'alla burchia' – per quanto stramba – è essenzialmente poesia narrativa; il poeta racconta infatti cose da lui viste in prima persona, fatti di cui egli è testimone oculare, interagendo talvolta con gli altri attanti e facendosi così personaggio a tutti gli effetti; da questi vari avvenimenti – in alcuni casi difficilmente collegabili tra loro, spesso completamente irrelati – il poeta talvolta ricava una morale, un insegnamento, che trova la sua sede naturale nella coda del sonetto. Accanto al modello della favola – narrazione di avvenimenti straordinari da cui si ricava una morale – sembra quindi non secondario quello di “un genere serissimo come la visione”, della quale sembra essere recuperata, “facendone la parodia, la retorica”¹¹⁴. Può quindi risultare utile evidenziare le tracce lasciate da questo modello all'interno della poesia burchiellesca e analizzarle sia dal punto di vista qualitativo che da quello quantitativo¹¹⁵.

Il segno più chiaro ed evidente della natura di questi componimenti è la comparsa del verbo 'vidi', che conta 14 occorrenze all'interno di dodici sonetti 'alla burchia'¹¹⁶; questo è il verbo mediante il quale il poeta-testimone racconta la sua straordinaria esperienza vissuta nel passato al suo pubblico:

*I' vidi un di spogliar tutte in farsetto
le noci e rivestir d'altra divisa,
tal che ' fichi scoppiavan dalle risa,*

113Uniche, felici eccezioni sono quelle di Claudio Giunta – che, paragonando i sonetti burchielleschi al genere *fatrasico*, coglie finemente sia la struttura narrativa che il modello visionario comune alle due maniere poetiche, accompagnando il tutto con alcuni, puntuali esempi (GIUNTA 2004b, pp. 457-459) – e di Giuseppe Crimi – il quale, partendo dal confronto con le *fatrasies* in sede incipitaria, nota come questi due generi ribaltino la poesia “della visione”, in quanto “tratto comune a tutta la cultura medievale” (CRIMI 2005, pp. 18-19) per poi aggiungere in nota che “lo spunto comico potrebbe nascere da testi più vicini: cfr. *RVF*, CLVI, 1: «I' vidi in terra angelici costumi» e CCCXXXV, 1: «Vidi fra mille donne una già tale»” (*ibidem*). Sempre sul tema della visione ma limitatamente a *fatrasies* e *fatras*, si veda MUSSO 1993, pp. 9-11.

114GIUNTA 2004b, p. 457.

115In questo frangente l'indagine andrà limitata ai sonetti 'alla burchia' in senso stretto e a quelli plurilingue, escludendo i sonetti-ricetta e quelli virtuosistici poiché questi ultimi, come si è visto, nonostante le numerose analogie con gli altri componimenti burchielleschi, muovono da presupposti sensibilmente diversi. Il nostro *sotto-corpus* sarà quindi per il momento di 95 sonetti (92 'alla burchia' in senso stretto, 3 plurilingue).

116II, 1 e 6; V, 9; VI, 12 e 15; IX, 12; X, 15; XVI, 2; XXIII, 12; XXVI, 9; XLVII, 9; XCVI, 3; CXLVI, 3; CLII, 3. Inoltre si segnalano le seguenti voci di *verba videdendi* (o perifrasi equivalenti) riferibili all'io poetico: una voce di 'guardare' al passato remoto (XCVI, 3: “guardai da lungi”), una voce di 'vedere' al passato prossimo (CXXXII, 3: “veduto ho”), due al presente (XLIV, 12 e CXXXII, 1: “veggi”), tre all'infinito rette un servile al presente indicativo o condizionale (CV, 9: “veder vorrei”; CV, 11: “non posso più patir di vede·gli” e CVII, 1: “parmi veder”), una perifrasi al passato remoto (XLVII, 5: “vennon dinanzi a' notturno occhi miei”), una al passato prossimo (V, 9: “e' m'è venuto un gran pensier negli occhi”; in questo caso si tratta probabilmente degli occhi della mente, ma il rimando potrebbe comunque essere a una visione).

ch' i' non ebbi giamai maggior diletto.
Poi fra ora di cena et irsi a letto
vidi cicale e granchi in Val di Pesa,
e molti altri sbanditi dalla 'Ncisa
che fabricavano aria in sun un tetto. (II, 1-8)

Le avventure del poeta possono essere di natura più o meno assurda – nella prima quartina viene infatti descritto, seppur mediante una strampalata personificazione dei due frutti, un avvenimento tutt'altro che straordinario, visto che la farcitura dei fichi con le noci è usanza ancora viva, almeno in Toscana¹¹⁷ –, ma, in ogni caso, esse vengono riportate dopo averne fatto esperienza sensibile, soprattutto tramite la vista. La visione può comportare però anche sottintesi ultra-sensoriali:

La stella saturnina e la mercuria,
la tramontana e l'Orsa, el Carro e 'l Corno
vidi nel bel seren di mezo giorno,
ond'io con maraviglia l'ebbi auguria. (CXLVI, 1-4)

La straordinaria osservazione delle stelle “nel bel seren di mezo giorno” scatena la fantasia burchiellesca, portando il poeta a dilettarsi nell'*ars prognosticandi*¹¹⁸. A questa visione diurna può esserne contrapposta una di chiara origine onirica:

Lingue tedesche et occhi di giudei
un pentolin di ventiduo danari
et Iuppiter in sun paio d'alari
gridando «Or fussin qui e parenti miei!»,
vennon dinanzi a' notturno occhi mei
con un pien sacco di lupini amari
ch'erano tutti senza scapolari
come vanno la notte e gabbadei;
e poi *vidi* Terentio in gran fortuna
nelle rettoriche onde giugurtine
colla vista di loica digiuna
Allora il sette con suo man porcine
accese un torchio al lume della luna
per rimemar le lucciole a Figghine:
egli fece a buon fine
e perché egli ebbe tanta pazienza
beccò d'un pesceduovo preso a lenza. (XLVII)

Mediante una perifrasi, il poeta fa esplicito riferimento al sogno, alla visione notturna, quella in cui sono coinvolti i metaforici occhi di una mente “di loica digiuna”: inserite in un contesto onirico, le immagini del sonetto non appaiono più così strane, visto che nel mondo dei sogni non regna la razionalità ma il paradosso. Come giustamente nota Zaccarello¹¹⁹, a spalancare il mondo del caos, a dar vita alla visione, sarebbe stata un'indigestione di lupini (v. 6): ai sogni

117Per le “risa” dei “fichi” cfr. XXV, 7-8: “i' credo che le risa dei forzieri / t'insegnerebbon come il granchio rode”.

118Come fa giustamente notare CRIMI 2005 (p. 81) il gioco del poeta non si esaurisce con la semplice parodia dell'*ars prognosticandi* ma comprende anche la rielaborazione burlesca dell'*adynaton*, figura riletta alla luce dell'utilizzo fattone da Petrarca e dai petrarchisti.

119BURCHIELLO 2004, p. 66

dei mistici avvolti da un'aura tutta trascendente, si contrappone un incubo completamente terreno, causato da un'abbuffata di un cibo povero come il lupino; la visione che ne scaturisce non sarà quindi da considerarsi carica di sensi superiori né affidata a un eletto poeta-profeta, ma dovrà essere presa esclusivamente come una bizzarra vissuta dal poeta-uomo nella sua fin troppo ordinaria quotidianità¹²⁰. E non si tratta di un caso isolato:

*Parmi veder pur Dedalo che muova
al phebeo raggio sue impeciate ali:
non so se fusse il vetro degli occhiali
o le frittate di più ragioni uova. (CVII, 1-4)*

In questo sonetto la visione non è limpida ma incerta, offuscata; e non è chiaro neppure il motivo che l'ha provocata: forse le lenti rese opache dallo sporco o appannate dal vapore, forse alcune frittate risultate indigeste per l'utilizzo di uova di varia provenienza¹²¹. Si tratta di una visione diurna: il poeta, alzando gli occhi al cielo, crede di vedere Dedalo volare quindi,

120Nella coda di XXVII, Burchiello accenna a un'altra, interessante causa di sogni, cioè la troppa attenzione dedicata a determinate "storie": "Però chi troppo bada / in sulle storie dei panni d'araza / sogna poi di mangiar pesce di maza". Il passo è di difficile interpretazione. Innanzi tutto non si capisce a pieno il riferimento alle "storie dei panni d'araza": potrebbe forse essere un implicito riferimento alle *fatrasies d'Arras*, città famosa sia per la poesia nonsensica che per la produzione e il commercio di filati (sull'argomento si veda il capitolo *Un vestito di «Doagio»: il Burchiello e le fatrasies* in CRIMI 2005, pp. 1-57 in cui però non si prende in considerazione tale ipotesi). Altra difficoltà è creata dal sintagma "pesce di maza", per cui si rimanda a Zaccarello: "stoccafisso (tra. Appunto del tedesco Stockfisch; l'espressione vale probabilmente 'prendere bastonatae'" (BURCHIELLO 2004, p. 39) ma cfr. CRIMI 2005, p. 64.

121Per il sintagma iniziale "parmi veder" POGGIOGALLI 2003 (p. 88) propone un parallelo con Petrarca, *RVF*, CXLIX, 11: "*parmi vedere Amore*"; cui aggiungerei per completezza *RVF*, CXXVII, 21-22: "*parmi vedere* in quella etate acerba, / la bela giovinetta, ch'ora è donna". Credo però che in questo frangente, più che a Petrarca, convenga rifarsi a Dante, il poeta visionario per antonomasia. Infatti l'incerta visione, causata dalla fallacità della vista o dalla difficile credibilità del sogno, è sottolineata da Burchiello come in Dante dall'accostamento dei verbi 'parere' e 'vedere'. I problemi visivi creati dall'opacità degli occhiali di Burchiello possono essere considerati una sorta di controcanto parodico di quelli occorsi a Dante in fondo all'abisso infernale dove, a causa de "l'aura grossa e scura" (*Inf.* XXXI, 37), scambia giganti per torri (*Inf.* XXXI, 20: "che *me parve veder* molte alte torri") e confonde Lucifero per un mulino a vento (*Inf.* XXXIV, 7: "*veder mi parve* un tal dificio allotta"). Ma Dante utilizza spesso sintagmi simili anche parlando di visioni oniriche: si vedano le parole messe in bocca a Ugolino per raccontare il suo orribile sogno (*Inf.* XXXIII, 36: "*mi pareva lor veder fender li fianchi*") o quelle, fra loro pressoché identiche, che aprono i sogni di Dante personaggio nel Purgatorio (*Purg.* IX, 19-20: "*in sogno mi pareva veder / un'aguglia nel ciel con penne d'oro*" e *Purg.* XXVII, 97-98: "*giovane e bella in sogno mi pareva / donna vedere andar per una landa*"). Anche nei passi in prosa della *Vita Nova* si utilizzano espressioni del genere per descrivere visioni notturne e diurne (cfr. *VN*, III, 3; III, 4; XII, 3; XIII, 5; XXIII, 7; XXIV, 2; XXXIX, 1). Sull'argomento si veda la voce 'parere' (compilata da Antonietta Bufano) dell'*Enciclopedia dantesca* ma cfr. BAROLINI 2003, pp. 211-212. Analoghe considerazioni possono essere fatte sull'accostamento tra 'vedere' e 'credere': per motivi di spazio si riporta solo un celebre e discusso passo dell'ultimo canto della *Commedia*, visto che il XXXIII del *Paradiso* tornerà più avanti nel corso della nostra analisi: "La forma universal di questo nodo / *credo* ch'i' *vidi*"; a differenza della maggior parte dei commenti, io sulla scorta degli di TAVONI 2009, non reputo questo un 'credo' assertivo bensì dubitativo, in quanto umana ammissione di indecisione di fronte alla sublime visione di Dio. Giova inoltre ricordare che *Parmi veder pur Dedalo che muova* contiene anche un altro rinvio a Dante, in particolare al celebre sogno a occhi aperti descritto nel sonetto *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*: il rimando, segnalato da POGGIOGALLI 2003 (p. 100), è puntuale e parodico, visto che il "*buono incantatore*" di Dante (*RD*, V, 11) diventa, grazie a un pregevole gioco di suoni, il "*buono inberciatore*" di Burchiello (CVII, 12); la rielaborazione è sottolineata anche dalla posizione a fine verso dei due sintagmi che rimano, in entrambi i casi, con "amore" (*RD*, CVII, 12; CVII, 15). C'è da notare infine che la curiosa rima occhiali-sensali è ripresa dalla frottola *O mondo / immondo* di Sacchetti (*RS*, CCXLVIII, 124-125).

stupito da quell'apparizione (e forse anche dal fatto di vedere Dedalo e non il figlio Icaro, vero protagonista del mito), si chiede che cosa l'abbia provocata, rimanendo incerto sulla risposta¹²². Ma ciò che interessa sottolineare è che ancora una volta la visione nasce dal basso, non dall'alto, dall'umano, non dal divino¹²³. La natura di queste epifanie è quindi opposta rispetto a quelle mistiche. E un'ulteriore conferma di ciò viene dal fatto che il visionario non è un prescelto, l'apparizione non è riservata esclusivamente al poeta ma si può presentare anche agli occhi di un personaggio qualunque, come questo soldato dedito ai piaceri della taverna:

Rose spinose e cavolo stantío
 sententie vecchie e sangue di bucato
venneno in visione a un soldato
 perché 'gli avea beùto vin restio,
 e poi gli venne di giostrar disio
 ma e' gli pareva esser apuntato
 da un notaio ch'avea il fucile allato,
 ché di non fare sgorbi era botío.
 Ancora una cutrettola lo venne
 a minacciare a letto colla coda
 e nello elmetto gli lanciò tre penne:
 e' cadde per paura dalla proda
 e per a gran percossa tutto svenne,
 tanto cadde da alto in terra soda.
 «Credi che 'l mondo goda?
 – disse il soldato – se 'l cervel non erra
 quattro braccia è dal letto insino in terra »¹²⁴. (XXIX)

Su questo sonetto è utile soffermarsi più a lungo. Innanzi tutto esso presenta uno sviluppo piuttosto coerente dall'inizio alla fine, cosa rara per un componimento 'alla burchia'. Nei primi due versi si ha il tipico esordio con *accumulatio*, nel quale si elencano oggetti difficilmente accostabili tra loro, tuttavia un sottile *fil rouge* sembra essere rintracciabile: le 'rose' e il 'cavolo' potrebbero essere accumulati dalla forma, dalla struttura¹²⁵; il nesso tra il 'cavolo stantío' e le 'sententie vecchie' è certamente quello di essere entrambi passati, andati, obsoleti; alla loro vetustà si potrebbe opporre la freschezza del 'sangue' che è detto, appunto, 'di bucato'¹²⁶; se così fosse, questo stabilirebbe una connessione a distanza con le 'rose' sia perché

122 Resta comunque dubbia la funzione del 'pur' al v. 1: forse ha valore rafforzativo.

123 Cfr. XVI, 15-17: “però se tu manuchi / un besso impronto colla cuffia nuova, / parratti il sol di marzo un pesceduova”. In questo caso la frittata non è la causa della strana visione, ma l'effetto di uno strambo pranzo costituito da un senese impertinente con il suo nuovo copricapo visto che “la forma del *pesceduova*, frittata ripiena di formaggio e piegata in due [...], poteva ricordare, con l'abituale *deminutio*, il sole” (BURCHIELLO 2004, p. 24).

124 Ho apportato alcune modifiche al testo di Zaccarello, seguendo Lanza (BURCHIELLO 2010, p. 113): in particolare ho segnalato la diresi in “visione” (v. 3) e ho inserito l'interrogativa al v. 15.

125 Cfr. CLXXV, 1: “Manze d'ovili e *cavoli fioriti*”. Non a caso, ancora oggi, si parla di 'cavolfiori' (cfr. BURCHIELLO 2004, p. 246).

126 Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 41) commenta: “sgocciolatura del lavaggio, colorata dai panni”, interpretando 'di bucato' come un semplice genitivo e non come una locuzione a sé stante. L'ipotesi di Zaccarello non è da scartare, vista la grande importanza dell'*aequivocatio* e dell'ambiguità della parola burchiellesca ma risulta difficilmente collegabile al contesto. La locuzione 'di bucato' è presente anche in un altro sonetto della *vulgata*, il celebre e discusso CXCIII, *Molti poeti han già descritto Amore* nel quale, tra i

esse sono i fiori freschi per eccellenza¹²⁷, sia perché l'aggettivo 'spinose' può rimandare al 'sangue' (e, probabilmente, anche al 'bucato', se si intende questa volta come 'punto', 'forato') soprattutto considerando entrambi alla luce del 'vin restio' del v. 4 con il quale formano la triade 'spine', 'sangue', 'vino' di indubbio riferimento all'Eucarestia e alla Passione. Alla luce di questi intricati rapporti, nell'apparente caos dell'*accumulatio* burchiellesca si riesce a cogliere il calcolato bilanciamento dei primi due versi di struttura tipicamente chiastica. Al v. 3 si è informati della visione, al v. 4 se ne conosce il motivo, quel 'vin restio' che rimanda non solo al 'sangue' e alle 'spine', ma anche alla passatezza del 'cavolo' e delle 'sententie', chiudendo sinteticamente una strofa perfettamente ordinata.

Nella seconda quartina lo scenario sembra cambiare anche se si resta all'interno della visione: al soldato viene naturalmente voglia di combattere (v. 5), quindi inizia un duello di sguardi (v. 6) con un notaio armato di acciarino (v. 7) per bruciare i documenti che aveva promesso solennemente di non pasticciare o, forse, di non autenticare (v. 8)¹²⁸. A questa prima intimidazione segue, nella prima terzina, una minaccia vera e propria portata da un non certo pericolosissimo uccellino che, con la sua tutt'altro che temibile coda¹²⁹ e tre delle sue penne,

vari attributi canonici di Amore, si cita “una peza bianca di bucato / avolta agli occhi” (CXCIII, 3-4); inoltre la si trova citata nella novellistica trecentesca: in Boccaccio (*Dec.*, VI, 2, 105: “un grembiule di bucato”), in Sacchetti (*Trec.*, XIX, 37: “lenzuola di bucato”) e nel *Pecorone* di ser Giovanni fiorentino (*Pec.*, I, 2, 199: “un monte di panni di bucato”).

127I riferimenti letterari sono celebri e molteplici, basti pensare alla “rosa fresca aulentissima” di Cielo d'Alcamo, alla “fresca rosa novella” di Cavalcanti, alle “due rose fresche, et colte in paradiso” di Petrarca, citando solo memorabili incipit. La freschezza della rosa è proverbiale ancora oggi ma il detto popolare doveva essere consolidato già nel '300 visto che già in Boccaccio si trova scritto: “aveva Pericone un fratello d'età di venticinque anni, bello e fresco come una rosa” (*Dec.*, II, 7, 195).

128Il lemma 'sgorbio' conta due occorrenze all'interno della *vulgata*, sempre collegato alla figura del notaio: nel *Priamel Non è tanti babbion nel mantovano* infatti si legge: “né tanti sgorbi fa l'anno un notaio” (LXVI, 15: raro esempio di primo verso della coda endecasillabo, tanto che Lanza, in BURCHIELLO 2010, p. 240, emenda: “né più sgorbia un notaio”). È utile segnalare che questi due passi costituiscono le prime attestazioni scritte della parola. Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 41) intende gli 'sgorbi' di XXIX come dei pasticci, degli scarabocchi, delle cancellature sui documenti ma rimanda anche alla sua nota a LXVI, 15: “gli *sgorbi* sono i *signa tabellionis*, distintivi del notaio rogatore dell'atto” (BURCHIELLO 2004, p. 94), ovvero la garanzia di autenticità, corrispondente all'odierna firma (detta ancora estensivamente 'sgorbio'). Visto il contesto molto simile, si può pensare a un unico significato per entrambi i passi. A favore della prima accezione può essere citato LXIV, 9-11: “l'aspre e bige lenzuola ov'io giacevo / *sgorbiate* tutte a ben mille colori, / dipinte a razi di più e men rilievo”: il contesto è molto diverso ma il senso è chiaro, le lenzuola sono ovviamente macchiate. Da considerare è anche la satira costante che in Burchiello si fa degli uomini di legge, spesso derisi (grazie all'artificio retorico della *deminutio*) e presentati come ridicoli incapaci (cfr. CLII 1-4: “Un nugol di pedanti marchigiani / che avevano studiato il Pecorone / vidi venire in ver settentrione / disputando le leggi con le mani” e 15-17: “molti ne furon scritti / di giudici e pedanti sì scorretti / che han maggior la foggia che ' becchetti”) o considerati fannulloni (XIX, 1-4: “Un giudice di caüse moderne / che studiava in sul fondo d'un tamburo / avea il cervel del calamaio sì duro / ch'arebbe asciutto un moggio di citerne” ma già nello Za, SA, VI, 22-24: “el quale è stato trenta anni notaio / e non ne può mostrare il protocollo / e ha sempre muffato il calamaio”). Apparirebbe quindi strano che Burchiello rappresenti il notaio di LXVI come un grande lavoratore, più probabile invece che lo dipinga come un pasticciatore di professione; il significato di 'macchia', 'scarabocchio', 'cancellatura' è da preferire anche per XXIX, in quanto è più facile immaginare un notaio che giuri di non far pasticci rispetto a uno che, per quanto fannullone, faccia voto di non autenticare più documenti.

129 “Il nome *cutretta* col diminutivo «cutrettola» viene dal lat. volg. «coda trepida» ed esprime la stessa

atterrisce il soldato che è a letto; da questo punto in poi si deduce che la visione è probabilmente un vero e proprio sogno notturno, agitato dall'ubriacatura di vino guasto. Nella seconda terzina lo spavento fa cadere dal letto il soldato, che sviene a contatto con il suolo. La chiusa è affidata a una battuta del protagonista che si lamenta della propria condizione visto che, se i suoi calcoli non sono errati, è caduto da poco meno di due metri e mezzo.

Ricapitolando: una bizzarra visione provocata da un malsano rimasuglio di vino porta un soldato a sognare due non troppo serie minacce, la seconda delle quali è però per lui talmente spaventosa da farlo cadere dal letto e svenire; al risveglio il soldato, ancora stordito, ragionerà sulla propria, misera condizione. Questa serie di avvenimenti può ricordarne alcuni accaduti al visionario più celebre della nostra letteratura, colui che, all'interno di una gigantesca, divina visione, sogna, sviene, cade e si risveglia ogni volta più consapevole. Affinché si possa stabilire un vero parallelo tra Dante e Burchiello (e tra Dante personaggio e il soldato burchiellesco), tra breve si analizzerà il lessico, la retorica, le rime di questo sonetto; prima però sarà utile citare un passo delle *Rime* dantesche nel quale si ritrova quasi per intero il materiale riutilizzato da Burchiello nella sirma del sonetto:

Lo giorno che costei nel *mondo venne*,
secondo che si truova
nel libro della mente che vien meno,
la mia persona pargola sostenne
una passïon nova,
tal ch'io rimasi di *paura* pieno;
ch'a *tutte* mie virtù fu posto un freno
subitamente sì ch'io *caddi in terra*
per una luce che nel cuor *percosse*;
e se 'l libro *non erra*,
lo spirito maggior tremò sì forte
che parve ben che morte
per lui in questo *mondo* giunta fosse;
ma or ne 'nrece a quei che questo mosse. (*RD*, XIX, 57-70)¹³⁰

Si tratta della quinta stanza della canzone *E' m'incresce di me sì duramente*, componimento associato al periodo e alla vicenda della *Vita Nova* ma da essa escluso. In questo passo il poeta narra del suo primo svenimento in assoluto: Dante racconta di una sua crisi in tenerissima età (pochi mesi) dovuta allo sconvolgimento emotivo causatogli dalla nascita di Beatrice, sua donna fin dal principio. Come ha finemente notato Santagata, ci troviamo di fronte a una “costante dell'immaginario dantesco”, tanto che “è simbolico [...] che uno stesso giro metaforico-lessicale marchi a distanza gli estremi della sua carriera di poeta: da un lato l'autobiografica fisicità del *coup de foudre* di *E' m'incresce di me* [...] dall'altro la sublime e

proprietà di questo passeraceo che è indicata dall'altro suo nome di «coditremola»” (Ageno in *Morg.*, vol I, p. 368). Cfr. Pulci, *Morg.*, XIV, 52 5-6: “e la cutretta la coda menando / vide” e Pistoia, *SP*, CLXX, 9 “menon la coda a guisa di cutrette”.

130Su questa canzone si veda almeno, oltre al commento di Giunta (in *RD*), FENZI 2008.

insostenibile visione che chiude il poema”¹³¹ (in corsivo il materiale in comune con il sonetto burchiellesco):

veder voleva come si convenne
l'imgo al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.
A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio *disio* e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle. (*Par.*, 137-145)¹³²

Si lasci per un momento da parte quest'ultimo, eccelso passo e si torni alla stanza di *E' m'incresce di me sì duramente*, della quale ora si analizzeranno le riprese in Burchiello. Innanzi tutto si notino le rime: se quella in -enne, con 'venne' come unica parola comune, potrebbe sembrare solo un'eco, quella in -erra non può essere considerata casuale poiché si ricalcano i sintagmi 'in terra' e 'non erra'. Inoltre il settenario “e se 'l libro non erra” (v. 66) si presenta quasi identico, diminuito di una sillaba, nel secondo emistichio del penultimo verso burchiellesco, “se 'l cervel non erra”: va sottolineato come il 'libro' di Dante non sia altro che la memoria, “il libro della mente” del v. 59 e come il verso forse non sia da considerarsi soltanto una “zeppa per dire 'se il ricordo non mi tradisce, se non sbaglio”¹³³ ma una precisazione dovuta dalla notevole distanza temporale che separa il momento dell'accaduto o – molto più probabilmente, vista la tenerissima età – il momento in cui è stato riportato al poeta, da quello in cui egli ricorda e quindi scrive; in Burchiello la distanza è invece spaziale e l'incertezza è dovuta proprio allo stato di confusione in seguito alla caduta da un'altezza di ben “quattro braccia”. Si noti inoltre come si passi dall'astrattezza e dalla figuralità del “libro della mente” della canzone alla concretezza e corporeità del “cervel” del sonetto.

Anche per quanto riguarda il lessico si trovano interessanti corrispondenze. Per prima cosa la causa dello sconvolgimento è in entrambi i passi la “paura”: in Dante dovuta alla percezione di una “passion nova”, di una sensazione mai provata; in Burchiello indotta invece dalla minaccia della “cutrettola”; anche in questo caso lo scarto è notevole, si va da uno stravolgimento sensoriale di origine misteriosa alla concreta paura per un uccellino che non sembra portare con sé significati simbolici o allegorici. Si segnala poi l'utilizzo del verbo 'cadere' associato allo svenimento, che nel sonetto, in un caso su due, varia il sintagma della

131SANTAGATA 2011, p. 396.

132Di quest'affascinante questione dantesca, qui trattata brevemente in nota da motivi di spazio e pertinenza, sottolineo, tralasciando le evidenti riprese lessicali, il ricorso alla rima in -enne e la comune chiusura perifrastica, davvero emblematica per la parabola filosofica dantesca, soprattutto per ciò che riguarda la risemantizzazione del concetto di 'amore'. Su “quei che questo mosse”, cioè 'Amore' o 'Dio' si veda Giunta in *RD* pp. 246-247.

133Giunta, *RD*, p. 245.

canzone: se Dante mantiene un'aura di indeterminatezza dicendo “io caddi in terra”, Burchiello, con il suo “cadde da alto in terra soda”, fornisce dei dati che permettono al lettore di visualizzare quasi la traiettoria e il doloroso atterraggio del protagonista. Va però evidenziata un'altra, significativa differenza: in Dante – e non solo in questo passo¹³⁴ – la caduta a terra è la conseguenza dello svenimento, mentre in Burchiello ne è la causa. Questo avviene poiché lo svenimento è dato in entrambi i casi da una “percossa”¹³⁵, ma alla miracolosa folgorazione della canzone corrisponde un evento altrettanto traumatico ma certamente meno eccezionale, ovvero il duro e inaspettato atterraggio del soldato dormiente. La situazione viene perciò completamente ribaltata utilizzando in gran parte lo stesso lessico. Persino l'esordio della battuta del soldato, di non facilissima interpretazione (“Credi che 'l mondo goda?”), potrebbe essere un ulteriore rinvio alla stanza dantesca, visto che il termine 'mondo' vi appare, quasi chiudendo un cerchio, al suo primo e penultimo verso. Bisogna inoltre precisare che Burchiello opera sulla materia dantesca alcune volte – come si è visto – aggiungendo dettagli realistici, altre condensando in semplici espressioni le ricercate perifrasi del sommo poeta: al verso dantesco “ch'a tutte mie virtù fu posto freno” corrisponde infatti il secco sintagma burchiellesco “tutto svenne”¹³⁶.

Ma i rimandi a Dante in *Rose spinose e cavolo stantio* non si esauriscono con i rinvii puntuali a *E' m'incresce di me sì duramente* che si è appena cercato di far emergere. Tornando alla citata, celebre conclusione del poema dantesco e a quella, sublime visione, si possono notare inaspettate – visti i contesti diversissimi – affinità lessicali col sonetto burchiellesco, come il verbo 'percuotere', il sostantivo 'desio', le parole-rima 'penne' e 'venne'. La rima in -enne è piuttosto diffusa in Dante e in diversi casi sono proprio queste parole (o voci di composti di 'venire') a concludere i versi danteschi, ma in Burchiello compare solo in questo sonetto, probabile segno di ricercata allusività.

La parodia dantesca sembra non finire qui, visto che dietro le 'penne' della 'cutrettola' potrebbero nascondersi quelle di un ben più nobile uccello:

Non sarà tutto tempo senza reda
l'aguglia che lasciò le penne al carro,
per che divenne mostro e poscia preda (*Purg.*, XXXIII, 37-39).

134Ad esempio: *Inf.*, III, 133-136: “La terra lagrimosa diede vento, / che balenò una luce vermiglia / la qual mi vinse ciascun sentimento; / e caddi come l'uom cui sonno piglia”; *Inf.* V, 140-142: “si che di pietade / io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade”; *Purg.* XXXI, 88-89: “Tanta riconoscenza il cor mi morse, / ch'io caddi vinto”.

135In Dante compare la voce verbale 'percosse', in Burchiello il sostantivo 'percossa'.

136Il verbo 'svenire', attestato per la prima volta in una canzone di Chiaro Davanzati, non compare né in Dante né in Petrarca, ma nella prosa di Boccaccio si ritrova lo stesso sintagma utilizzato da Burchiello, usato probabilmente però con il significato di 'sbigottire': “Quando il bescio sanctio udì questo, tutto svenne e disse: «Come?»” (*Dec.* VIII, 3, 29)

Le due situazioni sono simili: in entrambi i casi un uccello minaccioso¹³⁷ lascia cadere le proprie piume dentro qualcosa di concavo. Tutto però in Burchiello subisce una notevole *deminutio*: l'imperiale “aguglia”, “l'uccel di Giove”¹³⁸, diventa una modesta “cutrettola”; se il nobile rapace ricopre completamente l’“arca” del carro rendendola “pennuta”¹³⁹, quello burchiellesco, più parsimonioso, perde solo “tre” – numero quantomai dantesco, anche indicatore indeterminato di piccola quantità – delle sue penne nel piccolo “elmetto” del soldato. In questo contesto è da considerarsi anche l'uso dei verbi fonicamente e semanticamente molto vicini, visto che si passa dal “lasciò” di Dante al “lanciò” di Burchiello. Ma non bisogna sottovalutare anche il fatto che due testimoni, Gv e Vr, riportano la lezione “lasciò” (o la variante adiafora “lassò”), la quale potrebbe acquisire una maggiore importanza alla luce di questo parallelo.

Altro termine dantesco o, più generalmente, aulico, stilnovistico, petrarchesco, presente anche nel passo finale della *Commedia* precedentemente citato, è 'disio': ma se nel poema dantesco 'disio' può rimare con 'io', 'mio', 'pio', 'addio' e perfino con 'Dio', in Burchiello non può che cozzare con 'stantio', 'restio' e 'botio'. Per ultimo vorrei soffermarmi brevemente su un'altra parola dantesca, ovvero 'proda': questo lemma di origine marinaresca, che conta dieci occorrenze nella *Commedia* di cui ben otto nell'*Inferno*, in Dante designa solitamente la 'sponda' di un fiume, del mare, di un girone infernale etc. mentre in Burchiello – e solo in questa delle quattro occorrenze presenti all'interno della *vulgata*¹⁴⁰ – esso si riferisce, molto più semplicemente, alla sponda del letto¹⁴¹.

Possiamo affermare quindi che, per ciò che riguarda questo sonetto, la rielaborazione del modello visionario porta con sé anche quella dell'opera di Dante, rivisitata secondo i canoni della parodia e della *deminutio*, con accenni più o meno nascosti ai testi, talvolta con rimandi puntuali, talvolta echeggiando più generalmente la maniera del sommo poeta.

Dopo aver esplorato la sfera concernente i *verba videndi* riferiti all'io poetico o a suoi *alter-ego*, conviene concentrarsi sulle altre tracce sparse all'interno dei sonetti 'alla burchia' che rimandano al mondo visionario. Innanzi tutto va presa in considerazione l'unica tenzone

137L'aquila (l'Impero) assale il carro (la Chiesa) durante l'allegorico corteo che viene descritto nei canti finali del *Purgatorio* dantesco. Si ricordi che l'aquila appare anche in uno dei tre sogni del *Purgatorio* e come essa sia ancora una volta associata alle sue penne, questa volta “d'oro” (*Purg.* IX, 19-20, già citato *supra*).

138*Purg.*, XXXII, 113.

139“Poscia, per indi ond'era pria venuta, / l'aguglia vidi scender giù nell'arca / del carro e lasciar lei di sé pennuta” (*Purg.*, XXXII, 124-126). “Arca” varia “cuna” (*Purg.* XXXII, 118) ed entrambe designano la concavità, l'interno del carro.

140Oltre a questa si segnalano: XXV, 5; XXXIV, 4 e CIX, 12. In questi casi il termine vale rispettivamente come 'sponda' dell'Arno, 'lato' generico e 'sponda' di una vasca termale.

141Va sottolineato che con questo significato il termine è già attestato nella Toscana a cavallo fra il XIII e XIV secolo (almeno nei *Fatti di Cesare* e nell'*Intelligenza*, come attesta il *TLIO*) ed è in seguito utilizzato in poesia da Antonio Pucci e nella prosa novellistica da Sacchetti e da ser Giovanni fiorentino.

'alla burchia' presente nel sotto-corpus precedentemente delineato: quella formata da XCVI, *Pignatte con bombarde e duo mulini* e XCVII, *Io ho studiato il corso de' destini*. Nel sonetto (non caudato) di proposta, l'autore (probabilmente Nicolò Tinucci¹⁴²) mostra di conoscere bene la poesia burchiellesca riprendendone lessico¹⁴³, sintassi e, appunto, tema onirico: al v. 3 compaiono infatti due *verba videndi*, ovvero 'guardai' e 'vidi'; si descrive poi una sorta di processione che, a causa della distanza e dell'indeterminatezza tipica della visione, non risulta totalmente chiara all'io poetico che non è sicuro di identificarne protagonisti (v. 5) e azioni (vv. 7-8); le carte vengono infine definitivamente scoperte quando il poeta introduce la sua aulica battuta, dicendo: “Così sognando cominciai” (v. 12). Burchiello sta al gioco e, dopo aver indossato nelle quartine i panni dell'astrologo, si mette a interpretare il sogno del collega in chiave oscena:

Chi tu vedesti furon chiavistelli
andando a precision col capo basso
perché entrar non potien ne' loro anelli;
il gonfalon portava Caïfasso,
che peccò a pelare e fegatelli
per non errare a scegliere il più grasso.
Andandosi di passo
dicien cantando «O Carnasciale eugenico,
quant'eri più amaro che arsenico!». (XCVII, 9-17)

Come si è visto, Burchiello non è nuovo a presentarsi come interprete di strani segni, siano essi di natura astrologica od onirica. Per completare il quadro si veda la prima quartina di CXXXII, in cui il verbo 'vedere' si carica ancora una volta di significati sovra-sensibili, parodiando questa volta il genere della profezia¹⁴⁴:

Veggio venir di ver la Falterona¹⁴⁵
nebbia che passa e va in Ungheria,
veduto ho la cumeta in Lombardia:
dubito non le tolga la corona. (CXXXII, 1-4)

Burchiello, poeta dell'incomprensibile, si fa interprete dell'indecifrabile, tenendo ovviamente fede alla sua vena burlesca e giocando con modelli serissimi quali la visione e la profezia.

In un sonetto però il poeta fornisce ai lettori la chiave interpretativa dei suoi bizzarri componimenti utilizzando, come suo solito, una perifrasi di origine proverbiale:

E se tu non intendi questo testo,
gittati nelle braccia a Mongibello
come chi dorme e sogna d'esser desto. (LX, 12-14)

142Sull'attribuzione di questo componimento si veda *supra*.

143Zaccarello (BURCHIELLO 2004, pp. 137-138) giustamente nota che nell'incipit accumulatorio l'autore “sembra centonare elementi usati dal Burchiello: XII, 3 *bombarda*, XXVI, 4 *mulin* e CCII, 4 *pignatte*”.

144Si rimanda alla nota 35.

145La forte allitterazione di questo verso, importante perché posta in attacco, non è caso isolato in Burchiello: si veda ad esempio CLII, 3: “vidi venire in ver settentrione”.

Per comprendere appieno il significato della terzina, è necessario soffermarsi sull'espressione 'gettarsi nelle braccia a Mongibello' che, come puntualmente chiosa Zaccarello, muove “dalla consolidata identificazione di 'Mongibello' (l'Etna, la cui sommità è spesso avvolta da un pennacchio di fumo, quasi 'tra le nuvole') con il 'paese dei sogni’”¹⁴⁶; il rinvio è poi esplicitato al v. 14, dove si descrive la dimensione parallela del sogno. Per quanto riguarda la retorica del passo, Giunta¹⁴⁷ propone un parallelo con una terzina del sonetto di Dante *Messer Brunetto, questa pulzella*: “Se voi non la 'ntendete in questa guisa, / in vostra gente ha molti frati Alberti / da intender ciò ch'è posto loro in mano”¹⁴⁸, alla quale accosterei anche questi versi da *Palamidesse amico, ogni vertù* di Chiaro Davanzati: “Se non m'intendi ben perch'io t'impetro, / pensa che nonn-è sì picciola rimia / che non possa valer davanti o retro”¹⁴⁹: in entrambi i casi ci si trova di fronte a sonetti di corrispondenza in cui si indica al destinatario una via per poter interpretare il testo. Burchiello, pur utilizzando lo stesso modulo retorico, si rivolge invece a un 'tu' generico, al lettore, consegnandogli la chiave esegetica dell'intera poesia 'alla burchia': per comprendere il testo bisogna affidarci a una logica altra, a quella onirica, secondo la quale tutto è possibile, anche essere svegli e dormire contemporaneamente.

Preme a questo punto sottolineare come Burchiello non rappresenti un caso isolato all'interno della poesia che ha a che fare con il *nonsense*: spesso quando il senso sfugge, il mondo dei sogni e quello della poesia vengono in qualche modo a coincidere¹⁵⁰.

Procedendo in ordine cronologico, agli esordi della poesia volgare si colloca il celebre *devinalh* di Guglielmo IX d'Aquitania che inizia così:

Farai un vers de dreit nien:
 non er de mi ni d'autra gen,
 non er d'amor ni de joven,
 ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chiavau. (PG, IV, 1-6)¹⁵¹

146BURCHIELLO 2004, p. 85 che rimanda ad AGENO 2000, p. 351, in cui si citano passi di Boccaccio (*Filocolo*) e Sacchetti (*Trecentonovelle*) – su questi ultimi si tornerà tra breve. Si segnala inoltre che un simile uso proverbiale sembrerebbe presente anche in Cecco Angiolieri XL, 9-11, MARTI 1956: “E buffo forte e tro de gran sospiri / e faccio di quelle de Mongibello, / sì come el lupo che non trova carne” ma cfr. RC, v. 10: “e pasco di quell'è de Mongibello”; su cui si veda anche AGENO 2000, pp. 454-455. Si prenda in considerazione anche un passo del *Dialogo contra i poeti* del Berni (BERNI 1864, p. 27) nel quale si ritrova un'espressione molto simile a quella del Burchiello, utilizzata però in senso proprio (la leggenda narra che il filosofo Empedocle morì gettandosi nell'Etna): “A quella bestiaccia d'Empedocle, che andava in zoccoli per l'asciutto, venne un altro capriccio di diventar Dio: prese una ricetta di gettarsi in Mongibello, e gettòvisi; e così in luogo di santofu canonizzato per pazzo”.

147GIUNTA 2004b, p. 472

148RD, XXXIX, 9-11.

149RC, LIV, 12-14.

150Sull'argomento si vedano MUSSO 1993, pp. 21-22 e CRIMI 2005, p. 136.

151Di seguito la traduzione di Pasero della prima *cobla*: “Comporrò un verso sul puro nulla. Non tratterà né di me né di altri, non tratterà né d'amore né di gioventù, né di null'altro, *ché anzi fu composto mentre dormivo* su di un cavallo”. Questi versi sono da mettere in connessione con l'incipit di un altro componimento di Guglielmo, “Farai un vers, pos mi sonelh, / e-m vaye e m'estauc al solelh” (PG, V, 1-2: “comporrò un vers,

Restando in area francese, d'obbligo è il rimando all'ultima delle *Fatrasies d'Arras*, i cui versi di chiusura “si ricollegano (coscientemente?) al *Vers de dreit nien*”¹⁵²:

Quant sor a rouge olifant
vint uns limeçons armès
qui lor aloit escriant:
«Fil a putain, sa venez!
Je versefie en dormant». (FA, LIV, 6-11)¹⁵³

Il legame tra poesia e sonno gridato dalla lumaca in armi acquista un particolare significato proprio alla luce della posizione all'interno della raccolta: infatti sia che l'ordine dei brevi componimenti sia stato concepito dall'anonimo autore, sia che esso sia stato determinato dal copista dell'unico testimone delle *Fatrasies d'Arras*, resta comunque sintomatico il riferimento finale alla logica onirica, che potrebbe rappresentare una chiave di lettura importante per i testi fatrasici.

Per quanto riguarda i precedenti italiani, obbligato è il riferimento alle due 'mattane' di Niccolò Povero in cui sogno e poesia si legano indissolubilmente, come testimoniano le parole del giullare in luoghi cruciali quali l'esordio o la chiusa dei componimenti:

Questa mattan m'ò fatto dormendo
in su [l]a paglia loco a questo tratto
e dormo e vegghio e sognio e vo fugiando
e corro meno che non fa un atratto. (Pan, I, 178-181)

Sì duramente un *sonno* mi percosse
dormendo un giorno quasi in su la isquilla,
che senza chiudere occhio mi riscosse.
e come l'acqua tace e sopra stilla
cosine mi fé ciascuno mio sentimento
per quella maestria che qui distilla:
ch'u' medico m'apparve, s'io no· mento,
di medicine mastro in suo sembiante,
e dispiegòmi suo proponimento,
com'io a te, lettore, fo il somigliante (Matt., 1-10)

Di un certo interesse risulta essere anche la terzina finale del testimone F che, come ha notato recentemente Celotto, risulta essere un'interpolazione “che sembra svolgere proprio la funzione di collegare fittiziamente la seconda con la prima 'mattana’”¹⁵⁴:

Del maestro nul[l]a più io vi ragiono,
e però tu che 'ntendi di studiare
fa che ne intenda il vertudioso sono,
perché fuor del mio dir la mente sprono.

poiché ho sonno, e cammino e sosto al sole”), che è così chiosato da Eusebi (GUGLIELMO 2003, p. 41): “sembra formula d'indovinello per il cavaliere addormentato in sella, fermo al sole e pur in movimento per il moto della cavalcatura.”

152MUSSO 1993, p. 22.

153Traduzione da MUSSO 1993, p. 89: “quando su un rosso elefante / arrivò una lumaca armata / che andava gridando loro: «Figli di puttana, orsù, venite! / *Faccio versi dormendo*»”.

154CELOTTO 2012, p. 88.

*Molto forte correndo [mi sto e] dormo,
veggio in sogni e mai no dormo. (Pan., II, 208-213)¹⁵⁵*

Uno degli ispiratori della poesia burchiellesca presenta i propri capitoli ternari come sogni, giocando inoltre su due paradossi: essere contemporaneamente sveglio e addormentato (come farà Burchiello) e immobile e in movimento allo stesso tempo (come aveva fatto Guglielmo). Anche nelle 'mattane' ci si confronta quindi con il modello visionario e, inevitabilmente, con Dante: in Niccolò Povero il rimando alla *Commedia*, già implicito nella scelta del metro, si fa palese nei primi versi della seconda 'paneruzzola', nei quali si ripropone la situazione descritta da Dante all'inizio del quarto canto dell'*Inferno*, con evidenti riprese lessicali¹⁵⁶; il finale del componimento è giocato invece sulla figura dell'apostrofe al lettore, che viene invitato, come più volte fa Dante¹⁵⁷, ad andare oltre il senso letterale con la sola, macroscopica differenza che chi legge, anziché confrontarsi con le oscurità, le figurazioni, le allegorie del divino poema, dovrebbe intravedere un senso nascosto dietro i duecento versi del Povero in cui non si fa altro che elencare improbabili ricette.

Altro confronto inevitabile è quello con l'incipit de *La buca di Montemorello*, poemetto satirico dello Za: al poeta-personaggio appare in visione Tieri Tornaquinci, banchiere fallito che farà da guida nel viaggio alla ricerca dle tesoro di Montemorello:

Dormendo, in vision pervenni, desto
trovami come uccel di poche penne
che d'ogne tempo nuota per lo agresto.
Tieri Tornaquinci più saputo venne
a farmisi vedere et rivelare
alchun segreto ch'Anton Ghuardi tenne. (*BM*, 1-6)

In questo caso, come per tutti i poemetti del Finiguerra, la ripresa dantesca è esplicita e programmatica, sia dal punto di vista narrativo che da quello strutturale¹⁵⁸: la visione è però inserita in un contesto satirico colmo di riferimenti osceni¹⁵⁹.

Prima di prendere in esame un altro autore importante per questa tradizione, è necessario soffermarsi sulla cultura che sottostà a questo tipo di prodotti letterari, partendo da

155Ovviamente si riporta il testo di LEVI 1915, basato sul solo F. Questo il testo critico dei vv. 208-210 pubblicato in CELOTTO 2012: "Del maestro nulla io vi ragiono, / e però tune che 'intendi di studiare / fane che tune intenda il vertudioso sono".

156"Ruppemil'alto sonno ne la testa / un greve truono, sì ch'io mi riscossi / come persona ch'è per forza desta; / e l'occhio riposato intorno mossi, / dritto levato, e fiso riguardai / per conoscer lo loco dov'io fossi" (*Inf.* IV, 1-6). Il riferimento è segnalato già da Levi che però al v. 1 leggeva "sono" (LEVI 1915, p. 93). CELOTTO 2012, p. 84, nota come per la variante 'riscossi' del v. 2 della seconda "mattana" di un ramo della tradizione, "potrebbe aver giocato un ruolo deviante la reminiscenza" di questo passo.

157Cfr. *Inf.*, IX, 61-63; *Purg.*, VIII, 19-21; *Par.*, XIII, 1-3.

158Torna anche qui volta la già citata rima in -enne.

159Per i rapporti fra lo Za e il Burchiello rimando all'apposito capitolo in CRIMI 2005. Suggestivo inoltre un possibile collegamento fra il passo citato e LI, 5-8: "di che, come i ranocchi seppon questo, / inanimati contro all'ufficiale, destorono il guardian dello spedale / che dormiva sognando fare agresto". Anche se nel caso del Burchiello è possibile un traslato osceno che, stranamente, non sembra presente nei versi del Finiguerra.

alcune considerazioni di Claudia Peirone a proposito delle 'mattane' del Povero, che vale anche per i componimenti dello *Za*, tanto debitori del capolavoro di Dante:

“Certamente la diffusione delle letture dantesche (soprattutto dell'*Inferno*) nella Firenze di bassa o media cultura può aver conferito uno straordinario impulso alle forme espressive incentrate sul tema della "visione", soprattutto dal momento che esso si innestava su una tradizione dell'immaginario collettivo quanto mai vitale e vivace”¹⁶⁰.

“Il bersaglio della satira del Povero va [...] ricercato non tanto nella tradizione "alta" delle visioni filosofico-religiose a cui appartiene anche il capolavoro dantesco, quanto in un clima di diffusa superstizione popolare e popolareggiante”¹⁶¹.

La satira nei confronti dei ciarlatani e, di conseguenza, dei creduloni era un motivo molto diffuso all'epoca: si pensi alla fortuna che ha goduto nella novellistica e nelle raccolte di motti e facezie a partire almeno da Boccaccio. È da questi presupposti culturali che nascono testi burchielleschi quali CCVI, *Un sarto castellan fatto sensale*. Io credo però che Dante, il quale – come si è fatto emergere – è presente in filigrana sia nei testi del Povero che in quelli del Burchiello e, in modo del tutto esplicito, nei poemetti dello *Za*, costituisca, almeno in Toscana, una sorta di ponte tra la cultura “alta” e quella “popolare”, visto che il suo capolavoro rappresenta, se non proprio un esplicito bersaglio parodico, un ipotesto imprescindibile per chi si occupasse, più o meno seriamente, di visione.

Questa rassegna è chiusa da Franco Sacchetti, autore prezioso per comprendere Burchiello sia dal punto di vista più generalmente culturale, sia da quello più strettamente linguistico: c'è da puntualizzare che non si tratterà del Sacchetti più schiettamente pre-burchiellesco, ma si prenderanno in esame una sua canzone e due sue novelle che ben si prestano a esemplificare il *milieu* culturale preso in esame dalla Peirone. Innanzi tutto è utile citare la canzone *Pieno è il mondo di falsi profeti*, nella quale, come si può intuire anche dalla forma metrica scelta, l'autore non si prende allegramente gioco di ciarlatani e imbrogliatori ma si scaglia contro il loro falso “antivedere”, visto come uno dei principali motivi di decadenza morale del mondo cristiano¹⁶². All'interpretazione di sogni e visioni è dedicata un'intera stanza:

Sogni e fantasie ogn'uomo afferma,
sì come dal dormire venisse prova
che ciaschedun commova
secondo quello fermare ogni speranza;
la mente, che, veg<g>hiando, vive inferma,

¹⁶⁰PEIRONE 1990, p. 22.

¹⁶¹*Ivi* p. 21.

¹⁶²“Canzon, non vidi mai tanta tempesta, / quanta al presente veggio tra' cristiani, / e gli uomini insani / van predicando di male in peggio. / Tempo mi par da lodar quella gesta / de' Saracini e degli altri pagani, / che stanno cheti e piani / e non combatte l'uno con l'altro seggio. / Italia mīa, consumar ti veggio: / ciascun mal face e ciaschedun mal dice; / o Saturno filice, l'età de l'auro in fango è or discesa, / virtù è morta, e non c'è più difesa.” (*RS*, CCXV, 105-117)

fantastica dal sonno, se si trova
tra gente vecchia o nova,
mostr l'ombre notturne con fidanza.
Molto ci van femminelle a danza,
narrando per visione i capogirli
dove possan ben dirli;
farnetica ciascun quanto più puote
per tale andazzo di cervella vòte. (*RS*, CCXV, 66-78)

Il tema del sogno ingannevole torna con altri toni nella novella CLXIV, nella quale il protagonista, un certo Riccio Caderni, dopo aver sognato grandi ricchezze, al mattino si scopre povero come prima:

Di che essendo costui in questa sonnolenza e addormentata gloria, avvicinandosi a l'aurora, il detto Riccio si svegliò e quasi come uomo uscito di sé, perché per l'essere desto riconobbe da grandissimo stato e ricchezza ritornare alla sua povertà <...> grandissimo guaio si riconobbe <...> si cominciò a lagnare di così grandissima sventura, come era stata quella del tornare <d>a Mongibello. E poi, così doglioso e quasi fuor di sé, si levò e vestissi per andare fuori. E andando con questa fantasia giù per la scala a gran pena, non sapea se dormía o se era desto. (*Trec.*, CLXIV, 5)

All'amara presa di coscienza della propria, misera condizione, segue la beffa: Riccio, mettendosi in testa il proprio elmetto, scopre che nella notte quest'ultimo era stato ricoperto di sterco felino. Si noti come nei pressi dell'aurora, ovvero proprio quando i sogni dovrebbero essere veritieri¹⁶³, il protagonista scopra l'illusorietà del suo sogno e come ancora una volta i due poli di sonno e veglia si avvicinino fino a confondersi. A questo passo si collega la novella CLI in cui lo stesso autore, fattosi personaggio, mette sotto scacco un certo Fazio da Pisa, sedicente astrologo, incalzandolo con una serie di domande sul passato che, per lui, abituato a vedere il futuro, dovrebbero essere semplicissime. Sacchetti giunge a far dubitare il falso sapiente del proprio stato di veglia:

Veggendolo così smarrito, e io il piglio per il mantello e dico:
– Dice per uno ti metto che tu non sai se tu se' desto o se tu sogni –.
E quelli allora risponde:
– Alle guagnele, che ben mi starei, se io non sapessi che io non dormo –.
– E io ti dico che tu non lo sai e non lo potresti mai provare –.
– Come no? O non so io che io son desto? –
E io rispondo:
– Sì ti pare a te; e anche a colui che sogna par così –.
– Or bene, – dice il Pisano – tu hai troppi silogismi per lo capo –.
– Io non so che silogismi: io ti dico le cose naturali e vere; ma tu vai drieto al vento di Mongibello [...] –. (*Trec.*, CLI, 11-13)

Il doppio riferimento di Sacchetti al Mongibello come 'paese dei sogni' permette di chiudere il cerchio e tornare a Burchiello: si è visto come egli non si muova su un terreno vergine nemmeno in questo campo, dato che il legame tra visione e poesia era già collaudato anche in generi affini a quello burchiellesco. L'operazione di Burchiello sembra però meno scoperta: i

163 Sulla tradizione di questa credenza e sulla sua importanza in Dante si veda BASILE 2006.

riferimenti a questi modelli non sono presenti in tutta la rimeria 'alla burchia' ma affiorano, più o meno evidenti, solo in alcuni testi. Resta il fatto che gli ardui passaggi logici tra un sintagma e l'altro, o fra una strofa e la successiva, risulterebbero spiegabili all'interno di una visione; se Burchiello raccontasse dei sogni non stupirebbe il *nonsense*, non creerebbero difficoltà né la sintassi nominale, né i nessi improbabili etc... ma Burchiello gioca con il lettore come gioca con i modelli, con i generi, con le parole; e chi legge rimane confuso “come chi dorme e sogna d'esser desto” .

E 'l Burchiel si tuffò nel mar di Spagna: l'io poetico

Per concludere il quadro presentato in apertura del capitolo precedente, resta da concentrarsi sul ruolo dell'io poetico. L'affermazione di Zaccarello per cui “la dimensione autobiografica” sarebbe “esclusa per definizione dallo stile 'alla burchia’”¹⁶⁴ deve essere, per me, quantomeno problematizzata: Zaccarello pone la questione contrapponendo le due maniere più frequentate da Burchiello e, giustamente, sottolinea il peso notevole che l'autobiografismo ha nei sonetti comico-realistici, anche se, giova ricordarlo, deve essere considerato all'interno della finzione poetica di un genere che tende per sua natura all'iperbolica deformazione; ciò che finora la critica ha mancato di fare è concentrarsi però sul non irrilevante ruolo che dell'io poetico ricopre all'interno della rimeria 'alla burchia'. Mantenendo il sotto-corpus composto da sonetti 'alla burchia' in senso stretto e sonetti 'plurilingue'¹⁶⁵, si può notare come l'io poetico faccia la sua comparsa in ben 61 sonetti su 95. Si tratta – si è detto – di un particolare tipo di poesia narrativa in cui agisce il modello visionario: all'interno delle assurde storie che vengono raccontate, il poeta compare non solo come spettatore, ma anche come personaggio, assumendo quel particolare punto di vista che è proprio del sognatore. In questa sede si andranno ad analizzare proprio questo tipo di situazioni, cercando di descrivere tutti i modi in cui l'io poetico agisce nei sonetti.

A questo proposito, può essere utile prendere a paradigma il sonetto più celebre del Burchiello:

Nominativi fritti e mappamondi
e l'arca di Noè tra duo colonne
cantavan tutti «Kyrieleisonne»,
per la 'nfluenza de' tagliar mal tondi.
La luna *mi dicea*: «Ché non rispondi?»
et *io risposi*: «*I' temo* di Giansonne,
però ch' *i' odo* che 'l diaquilonne
è buona cosa a fare i cape' biondi». Et però le testuggine e ' tartufi
m'hanno posto l'assedio alle calcagne
dicendo «Noi vogliàn che tu ti stufi»,
e questo sanno tutte le castagne:
perché al di d'oggi son sì grassi e guffi
c'ognun non vuol mostrar le sue magagne.
E *vidi* le lasagne
andare a Prato a vedere il sudario,
e ciascuna portava lo 'ventario. (X)

A partire dalla seconda quartina di *Nominativi fritti e mappamondi*, l'io poetico diventa il vero protagonista del componimento: prima viene interpellato dalla luna, a cui risponde dicendo di aver paura di Giasone a causa di alcune voci di popolo, in seguito è minacciato da testuggini e

164BURCHIELLO 2004, p. XX.

165*Supra*.

tartufi, infine assiste alla processione delle lasagne.

Il senso della vista non è quindi il solo sollecitato in questi strambi sonetti: il poeta-personaggio non solo *vede* ma *sente* anche – altra situazione tipica del sogno: “Le zanzare *cantavan* già il Tadeo / quando *senti' garrir* duo mie vicine” (XII, 1-2). Se in X l'io poetico è impegnato in un vero e proprio dialogo con gli altri personaggi, nel resto dei sonetti questo non accade poiché gli altri attanti si rivolgono al poeta non ricevendo risposta:

E vidi un granchio senza la corteccia
venir ver me dicendo: «Il vin cercone
mi fa portare a' gangheri la peccia» (XXVI, 9-11)

e più ch'io *senti' dir* a una pesca
che s'aspettava d'esser morta a ghiada:
'Munda me, quia in pace requiesca'” (XXVII, 9-11)

Poi quando fui di là dal monte al Pruno,
trovai Santelleresi tutti scritti
che *mi dicien* «Se' tu ancor digiuno?»
E se non fossi alcuno,
che *mi chiamâr* da parte e *disson*: «Guarda»,
Troppo bene scoccava la bombarda. (CCVII, 12-17)

Il poeta infatti, che comunque in *Nominativi fritti e mappamondi* aveva risposto alla luna solo dopo un sollecito¹⁶⁶, si lascia coinvolgere in una conversazione solamente per rispondere con un motto a una beffa gridata in un oscuro linguaggio:

l'elmo d'Orlando e 'l gorgerin d'Acchille
e 'l trespol della tavola ritonda
hanno fatto la beffe a più di mille,
gridando «Spille, spille!
Sermargotti, tartufi senza bere»
et io risposi «Albanese, messere». (CLIII, 12-17)

Questo passo ha bisogno di qualche commento che chiarisca, almeno in parte, il grido di beffa da parte dei tre oggetti leggendari e la risposta di Burchiello. La prima battuta si apre, come spesso accade, con una *geminatio*¹⁶⁷; a essere ripetuta è la misteriosa parola 'spille': Zaccarello interpreta “scherzo, scherzo! (dal ted. *Spiele*)”¹⁶⁸; Lanza rifiuta l'ipotesi dell'editore e propone la lettura metaforica del sostantivo italiano 'spilla' che, sulla scorta del Toscan, starebbe per

166Su cose e animali parlanti si veda CRIMI 2005 (pp. 93-95) che rilegge queste situazioni come forme di *adynaton*. In particolare si vedano le interessanti considerazioni sui granchi e, per quanto riguarda la luna parlante, il possibile “ribaltamento del termine tecnico 'luna silente'” (*ivi*, p. 94).

167Cfr.: I, 12: “Toian gli vide e disse: «Végli, végli!»; I, 16: “gridaron tutti quanti 'Cera, cera!"; XXI, 16: “quand'io senti' gridare: «Orcagna, Orcagna!»; XXXVI, 5: “tutti gridando «Alla morte! Alla morte!»; CLII, 12: “lo 'mperador gridava «Nitti, nitti»; CLXXXII, 5: “E fu un che gridò «Presto, serra, serra»; CLXXXIII, 14: “«All'arme, all'arme, al fuoco», ognun gridava”; CCIV, 17 (con minima *variatio*): “«Beiàn, beiàno, che diavol sarà questo»”. In due casi la *geminatio* appare all'interno di discorso diretto anche in sonetti della *vulgata* non 'alla burchia': LIII, 15-17 (con minima *variatio*: “E lo 'mburriassatore / di zipoli diceva «Pugnìl pugnìlo!»), / e la plebe gridava «Giugnìl, giugnìlo!»; LXXIV, 17: “dicendo «Va' pel vin, va' spaccia spaccia». Per la ricorrenza di questo stilema nel genere della caccia e per i suoi rapporti con la rimeria 'alla burchia' si veda *infra*.

168BURCHIELLO 2004, p. 216.

'fallo'. L'interpretazione di Zaccarello è certamente da preferire: come si è già detto, infatti, l'antroponimo 'Sermargoth' (con epentesi tipica del toscano) è presente nel *corpus* burchiellesco sempre in contesti di parodia del tedesco e, non a caso, è così percepito e riutilizzato dai burchielleschi¹⁶⁹; inoltre 'Spiele' si inserirebbe perfettamente nel clima della beffa delineato al v. 14, nel quale potrebbe entrare a far parte anche il “ser” “Margotti”, se si considera il suo significato traslato di 'sciocco'¹⁷⁰. Credo però che questa interpretazione sia solo parziale: vista l'importanza della polisemia e dell'ambiguità del lessico burchiellesco, penso che sia necessario considerare un altro, possibile significato della parola 'spille'. Prendendo in esame il v. 16 si può notare come esso sia impeniato sul tema del bere: innanzi tutto l'antroponimo germanico rimanda inevitabilmente allo stereotipo del tedesco ubriacone¹⁷¹, il quale però sembra essere contraddetto dal successivo “tartufi senza bere”. Alla luce di ciò propongo di rianalizzare “spille, spille” sul tema del verbo 'spillare'¹⁷²: si tratterebbe così di un invito (incomprensibile per il tedesco burlato) a procurarsi del vino per cercare di mandar giù un cibo secco e forte come il tartufo. Si noti quindi come l'ambiguo grido ripetuto racchiuda in sé i tre temi fondamentali del passo: quello della burla ai danni dell'ingenuo (*Spiele*), quello del bere e del mangiare ('spillare') e quello del potere ingannevole delle parole. La beffa è infatti giocata anche sul campo linguistico e non è un caso che, per evitare di cadere nella trappola degli interlocutori, l'io-poetico scelga, pur rispondendo, di non cadere nella provocazione utilizzando il motto 'Albanese, messere'. Questo modo di dire, che può apparire oscuro, nella Firenze del XV e XVI secolo veniva utilizzato per eludere le domande: si fingeva di non capire facendo finta di essere albanese; fra le diverse testimonianze¹⁷³, sono preziose le annotazioni del Varchi

169^{Supra}.

170Si vedano ORVIETO 1986, pp. 104-106, e CRIMI 2005, p. 350.

171Si vedano ad esempio CXLIX, 15-17: “Come dice il Tedesco, / non andar mai a tavola a sedere / se prima non vi truovi su da bere” e CCXIII, 1-2: “Chirallo armato e buon vin di cantina: / Ungar, Büemi, Tartari e tedeschi / [-] gli scottombrini saltavan pe' deschi [-] / han pien tutto il posciaio di loro orina”, per cui si rimanda a *infra/supra*.

172Cfr CXC VII, 9-11: “Sappi da lui chi miglio bianco *spilla* / e to'ne un fiasco <che> sia di buon magliuolo / e ben tenuto e nato in buona villa”; CCII, 11: “*spilli bottando*” da leggere 'spillando botti'.

173Sulla storia del motto si vedano i contributi di Ludovico Passarini *alias* Pico Luri di Vassano (PASSARINI 1875, pp. 461-462) e Angelico Prati (PRATI 1936, pp. 201-256). Si inseriscono di seguito quattro brani, due del Pulci, due del Berni, non sempre riportati nei commenti. Pulci, *Morg.*, III, 47-48: “Quando Brunor questo caso sentio, / disse: – Mai vidi il più fiero cavallo. / Io vo' che tu mel doni senza fallo. – / Rinaldo fece «Albanese, messere»; / disse: – Questo orzo mi par del verace. –” e *Morg.*, XXV, 12: “Domandò Falseron più volte come / e' s'intendea con Orlando e 'l marchese / e quando e' crede averlo per le chiome, / la nebbia strinse, e fummo e vento prese: / ch'a Siragozza vuol condur le csome / Gano, e risponde «Messere, Albanese»; / e salta più di Bacchilone in arno: / e il bacchilone è chi tentava indarno”; Berni, *RB*, 106-111: “Quivi ci volea por quel don cotale / e disse: – In questo letto dormirete; / starete tutti duo da un capezzale –. / Et io a lui: – voi non mi ci còrrete – risposi piano – albanese messere: / datemi ber, chi mi moio di sete –” (su questo capitolo del Berni, “costruito con tessere burchiellesche”, si veda CRIMI 2005, pp. 404-408) e *Dialogo contra i poeti* (in BERNI 1864, p. 8): “Vedete quel che dice Ovidio, in non so che luogo delle opere sue, della obediencia che aveva a suo padre; ché quel buon uomo, come savio, voleva che egli attendesse ad

Quando alcuno, dimandato d'alcuna cosa, non risponde a proposito, si suol dire: 'Albanese messere', o 'io sto co' frati', o 'tagliaronsi di maggio', o veramente 'Amore ha nome l'hoste'.¹⁷⁴

e quella del Borghini che modifica leggermente il motto rendendolo perfettamente accostabile all'ancora vivo 'fare l'indiano'¹⁷⁵:

E bisogna in queste simili dispute fermar prima bene il punto principale, sopra il quale si ragiona e del quale si tratta, altrimenti sarà sempre una confusione e non si risconteranno mai i ragionamenti, e srà, come dice il proverbio 'Un fare messer Albanese', che non rispondeva mai a proposito.¹⁷⁶

Il personaggio Burchiello, avendo compreso la natura del tranello, si rivolge ai propri avversari utilizzando proprio l'arma dell'incomprensibilità linguistica: per sfuggire all'indecifrabile beffa plurilingue, sfodera infatti una risposta in cui si dichiara 'albanese', evitando così ulteriori fastidi.

Dopo aver visto come gli attanti e io lirico comunichino all'interno dei sonetti 'alla burchia', si prenderanno in considerazione i passi in cui il personaggio Burchiello entra in azione. Il poeta può diventare il vero protagonista del sonetto, dipingendosi come uno sfortunato ma intraprendente cacciatore¹⁷⁷:

*Andando a uccellare una stagione
di meza nona in sul levar la stella,
una chiocciola presi tapinella,
iscortica'la et die'la a un liono;
e della pelle feci un padiglione
sotto il qual alloggia or Camilla bella,
vendei le corna e pagai la gabella,
ch'era rimasto pegno il mie falcone,
E' Fiorentini, el Duca e ' Venitiani
compraron lo 'nterame di tal fera
per levarlo dinanzi a tanti Cani. (CXXXVII, 1-11)*

Burchiello appare come una sorta di anti-Ercole: mentre l'eroe greco uccide a mani nude l'invulnerabile leone nemeo e ne utilizza la pelle come corazza infrangibile, il poeta-barbiere sempre a corto di denaro, improvvisatosi cacciatore, riesce a sfruttare al massimo il corpo della chiocciola "tapinella", suo misero bottino di caccia. Ma la caccia della chiocciola non è l'unica attività strampalata praticata dal poeta-personaggio:

altro che a muse e pazzie, e studiasse in legge, o in qualche altra professione più utile, e onorevole; e lui, albanese messere, fece disperare quel poveretto".

174VARCHI 1995, p. 617.

175Per 'fare l'indiano' si hanno attestazioni già secentesche (cfr. *GDLI* che riporta un passo da *La fiera*, commedia di Michelangelo Buonarroti il giovane). Affine a questi modi di dire, risulta anche il curioso caso del tormentone web 'sono giapponese': la vicenda ha inizio nel 2013 in occasione della festa patronale di Napoli quando, all'interno del duomo, un giornalista intervista un nipponico vestito con la maglia da gioco della squadra di calcio partenopea che, alla domanda "che cosa chiede a San Gennaro?", sembra rispondere "ma sono giapponese". Il video diventa virale un paio di anni dopo collezionando milioni di visualizzazioni e diventando un vero e proprio 'meme': viene infatti utilizzato non solo per evitare di rispondere alle domande più scomode ma anche come slogan pubblicitario dalla casa automobilistica Toyota.

176BORGHINI 1971, p. 38.

177Su questo passo e, in particolare, sulla parodia del genere della 'caccia' si veda CRIMI 2005, pp. 160 e 244.

Questo vi sia di basto,
intanto ch'io vendemio le lattughe,
poi darò ceste rotte per acciughe. (XCIX, 15-17)

Anche in un “sonetto d'uno che contrafa lo stile del Burchiello”¹⁷⁸ il poeta si trova in mezzo a una serie di strane vicende:

Un fabbro calzolaio che fa le borse
tre quarti d'accia *mi vendé* a ritaglio
e *davami* vantaggio un capo d'aglio:
el diavol della moglie se n'accorse,
trasse le man di pasta e quivi corse
e colla rocca *mi ferì* di taglio;
el buro, che *mi vide* in tal travaglio,
col tavolin del fico *mi soccorse*.
Allora incominciò la scaramuccia
tra 'l notaio dell'Arno e quel d'Ombrone
per un pulcin fu di donna Andreuccia,
si ched e' fu d'un frate Pecorone,
ch'ancor tutto 'l convento se ne cruccia,
ché non gliene toccò pur un boccone.
Io, per non far quistione,
mi diparti' morendomi di sete,
e per non ber digiun *mangiai* un prete. (CCXX)

Ancora una volta il poeta è personaggio-chiave del sonetto: egli è infatti omaggiato di ben poca cosa da un “fabbro calzolaio”, la cui diabolica moglie, adirata per la generosità del marito, abbandona le attività domestiche e, sfoderata la propria arma (un rocca per filare di forma cilindrica, priva cioè di taglio), riesce a ferire il protagonista. A questo punto il poeta è nei pasticci ma viene comunque tratto in salvo; ma da che cosa? E in che modo? I problemi, su cui si sono interrogati Zaccarello e Crimi, sono due¹⁷⁹. Il primo è di natura filologica: al v. 7 i testimoni riportano le seguenti varianti: 'burro', 'birro', 'baro' e 'buro' (forma arcaica per 'buio'). L'editore mette a testo questa ultima lezione riportando passi paralleli in cui fattori atmosferici appaiono personificati. Crimi avanza la suggestiva ipotesi di *lectio difficilior in absentia* 'Buurro', ovvero un animale fantastico, una specie di drago a cui è dedicato anche un canto carnascialesco¹⁸⁰, che “deteneva il compito di punire i mariti sottomessi alla mogli, uccidendoli, e nel contempo di correggere la malignità del sesso femminile”¹⁸¹ e che quindi si inserirebbe perfettamente nel contesto del sonetto. La seconda questione riguarda invece “il tavolin del fico” del v. 8: Zaccarello sottolinea che “il complemento di materia era in antico

178Rubrica di Mg8.

179Zaccarello (BURCHIELLO 2000, p. 240; BURCHIELLO 2004, p. 303) e Crimi (CRIMI 2002a, pp. 92-93; CRIMI 2002b, pp. 110-111; CRIMI 2005, p. 366)

180La *Canzona del Biurro* di Guglielmo detto il Giuggiola da leggersi in BRUSCAGLI 1986, col. I, pp. 109-110, nel quale, alla tav. XII, si riporta anche un'illustrazione del mostro da una stampa antica. CRIMI 2002a (p. 92) segnala che “i fogli a stampa che tramandano la canzone appartengono ai primissimi anni del Cinquecento”.

181Ibidem: si segnala però che Crimi nel successivo (CRIMI 2005, p. 366, commentando il verso successivo, adotta la lezione 'buro'.

espresso da preposizione articolata”¹⁸², quindi il tavolo, seppur di legno fragile, verrebbe utilizzato come scudo per pararsi dai colpi della moglie del fabbro; Crimi propone, pur non escludendo l'altra ipotesi, che 'fico' vada inteso come nome proprio della celebre taverna fiorentina, notando come anche il Doni nella sua edizione commentata del 1553 stampasse “Fico” con la maiuscola e come a questo contesto si legasse perfettamente la coda, nella quale il poeta morirebbe di sete a causa delle vicissitudini che non gli avevano permesso di bere alla taverna. Le ipotesi dei due studiosi sono tutte verosimili e ben argomentate; quindi, prima di pronunciarmi a riguardo, è necessario presentare la coda “alla burchia” di un sonetto politico del Burchiello nel quale il poeta, trovandosi nel bel mezzo dei moti antimedicei del 1433, finisce per rifugiarsi alla taverna del Buco:

Un berricuocol duro
si mosse per piatà, ch'era già morto,
e venne al Buco a porgermi conforto. (XCI, 15-17)

Questo passo parallelo può aiutare nella scelta delle varianti, visto che le due situazioni sono perfettamente raffrontabili solo se al v. 7 si legge 'buro' e al v. 8 'Fico': il poeta in entrambi i casi, trovatosi in difficoltà, verrebbe soccorso in una locanda (il Buco di XCI e il Fico di CCXX) da una personificazione (in XCI di un dolce, in CCXX del buio). Per concludere l'analisi del comportamento del poeta personaggio in CCXX, conviene soffermarsi sulla coda: il protagonista, finora vittima degli eventi, sembra diventar carnefice, visto che, seccato per la mancata bevuta, decide di dissetarsi e, per non farlo a stomaco vuoto, afferma di mangiarsi “un prete”. La tipica chiusa a effetto che provoca al lettore il consueto effetto straniante, in questo sonetto vede come protagonista l'io poetico impegnato apparentemente in un curioso caso di cannibalismo: in questo caso è il primo livello di lettura quello più importante, quello con cui l'autore sorprende il lettore; diventa secondario – non certo inutile – cercare di capire se il termine debba essere letto con “allusivo valore metaforico”¹⁸³, se sia necessario ricorrere a una “giocosa sostituzione prete/cardinale”¹⁸⁴ o se, più probabilmente, si tratti di un 'pesce prete'¹⁸⁵.

All'interno del mondo burchiellesco, l'io poetico non solo interagisce e conversa con gli altri personaggi ma prova anche emozioni: si va dalla paura (X, 6: “et io risposi: «l' temo

182BURCHIELLO 2004, p. 303.

183CRIMI 2005, p. 31.

184Ibidem: “cfr. L. Pulci, *Ambrosia' vistù ma' il più bel ghiotton*, 15-16: «ma egli è ben ver così / ch'e' Milanese spendon pochi soldi, / et mangion cardinali et manigoldi» [PULCI-FRANCO 1933, LXXXVI] e n.: «nota che cardinali è una certa vivanda di più cose in guazzetto: manigoldi le bietole [...]»”.

185BURCHIELLO 2004, p. 303: “*prete*: nome popolare del pesce lucerna, uranoscopio (*GDLI*, s.v., n. 6, con attestazione già medievale)”. Oltre al pesce prete si segnala anche l'esistenza del 'pesce vescovo' e del 'pesce monaco' due creature bizzarre registrate e illustrate nelle opere di grandi naturalisti cinquecenteschi come Guillaume Rondelet, Pierre Belon e Conrad Gessner, per cui si rimanda ad *Animali* 2008.

di Giansonne”) allo sbigottimento:

E tutto *mi scoloro*
leggendo il primo testo del Vannino
che tratta de' piacer del Magnolino (XLVIII, 15-17)¹⁸⁶,

dalla meraviglia:

Sich'io *mi meraviglio*
che le farfalle sieno uguanno care,
tante statute ci vegho portare. (CII, 15-17),

all'umana piet :

E perch  e granchi son miglior rifritti
piet  mi venne e s  gli ricopersi
in Galil a ubi Petro spersi
ante musica gal ter negavitti. (XXXVII, 5-8),

e alla passione amorosa:

et una chioccia quando ella schiamazza,
et una gabbia involta et una in palco,
e gli stivali del gran siniscalco
mi feciono invaghir dell'acqua pazza. (XXIII, 5-8).

Ovviamente l'io poetico si emoziona 'alla burchia': visto che si   tinto i capelli di biondo, teme di essere scambiato da Giasone per il vello d'oro¹⁸⁷; impallidisce leggendo degli strani piaceri del Magnolino¹⁸⁸ descritti nell'opera (vera o presunta) del Vannino, autore che a secoli di distanza risulta di difficile identificazione¹⁸⁹; si stupisce per il prezzo delle farfalle, assimilate

186Chiara parodia (gi  notata da POGGIOPALLI 2003, p. 83) del celebre passo di *Inf.*, V, 130-132: “Per pi  fiate li occhi ci sospinse / quella lettura, e *scolorocci* il viso; ma solo un punto fu quel che ci vinse”. A questo proposito si segnala un'altra ripresa burchiellesca del famoso canto infernale, pi  precisamente dei versi appena precedenti a quelli citati: “Credo, Amerigo, *per dar lor diletto / leggiesti* Ovidio di Metamorfofo, / che n'hai pien sempre el carnaiuol e 'l petto” (LXXXII, 9-11); si tratta infatti di una riscrittura burlesca di *Inf.*, V, 127-129: “Noi *leggiavamo* un giorno *per diletto* / di Lanciallotto come amor lo strinse; / soli eravamo e senza alcun sospetto”. Da notare come LXXII sia infarcito di tessere dantesche: si va dalla degradazione del primo verso della *Commedia* (LXXII, 5-6: “Que' gatti ti dovetton far messere / e porti in sedia *in mezo del camino*”, in questo caso 'focolare'), all'inserimento di un novello Farinata (LXXXII, 12-14: “E Neri Pitti so che stava otioso, / mirando que' villan con *gran dispetto* / perch'egli ha pure un poco del vezoso”, cfr. *Inf.*, X, 35-36: “ed el s'ergera col petto e con la fronte / com'avesse l'inferno a *gran dispitto*”; si noti anche come il “quasi sdegnoso” riferito a Farinata – *Inf.*, X, 41 – diventi in Burchiello, con ripresa rimica, “un poco del *vezzoso*”). Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 117) fa riferimento brevemente solo all'episodio di Farinata.

187BURCHIELLO 2004, p. 16; si veda anche CRIMI 2005, p. 311 e CRIMI 2002b, p. 118.

188Crimi (CRIMI 2005, pp. 412-414, a cui si rimanda per approfondimenti sulla fortuna letteraria del personaggio) sembra aver individuato il personaggio: si tratterebbe di Zanobi di Cristonfano, scacchista fiorentino contemporaneo del Burchiello; Zaccarello, in Burchiello 2004 pp. 67-68, sulla scorta, tra gli altri, di AGENO 2000, p. 414 parla di piacere masochistici. In autori successivi, fra cui il Berni, il Magnolino   associato provezialmente a strane abitudini sessuali. Non   semplice capire con chiarezza come fosse la questione all'altezza del Burchiello, con il Magnolino vivo.

189La questione   riassunta in CRIMI 2005, p. 296; queste le conclusioni: “la sua identificazione rimane ancora dubbia per la mancanza di dati storici certi o rinvii culturali adeguati”. Si segnala una possibile ripresa circolare dello Za da parte del Burchiello visto che il sonetto inizia con una triade di saggi (XLVIII,1: “Democrito, Germia e Cicerone”) e si conclude con la citazione del Vannino, due temi che si trovano nello *Studio d'Atene*: “e soprattutto studiate il Vannino / lasciando Plato, Socrate e Pittagra” (vd. commento in BURCHIELLO 2004). Fra i vari riferimenti citati da CRIMI 2005 (p. 412) il pi  interessante   quello a Castellano Castellani che, nella sua *Rappresentazione di santa Orsola*, ricalcher  il Burchiello, facendo riferimento

per la forma e per l'inconsistenza ai numerosi libri giuridici¹⁹⁰; prova pietà per la nudità dei granchi che, spogliati della loro naturale corazza, trovano una nuova crosta grazie alla frittura del poeta¹⁹¹; infine una curiosa serie di personaggi lo spinge a innamorarsi di un brodino lungo (o del vino annacquato)¹⁹².

Come si è detto, il poeta racconta storie bizzarre che dice di aver vissuto o, quantomeno, di cui si dichiara essere stato spettatore nel passato: al personaggio della vicenda trascorsa si sovrappone quindi la figura del narratore, ovvero colui che, ricordando gli avvenimenti, li rielabora in forma artistica eternandoli nei sonetti 'alla burchia'. Al passato dei fatti, si contrappone il presente del ricordo e della composizione. In alcuni casi il poeta sente la necessità, rivolgendosi al lettore, di sottolineare la propria eccezionale esperienza con formule che mettono in luce la natura paradossalmente anche didattica della poesia 'alla burchia'¹⁹³:

*et io ne so parlar perché e melloni
m'apigionoron vie l'alter' ieri un pesco
ch'era pieno di nidi di starnoni. (IV, 12-14)*

*O 'l farsetto mi strigne,
o veramente Siena arà gran doglia:
ch'i' tel so dire, ché 'l corpo mi gorgoglia. (XXXIV, 15-17)*

In altri casi invece la sicurezza del poeta viene meno e si riesce a cogliere l'incertezza causata non solo dal divario temporale che si immagina intercorra tra il vissuto (o sognato) e la relativa messa in versi, ma anche dal caos che l'esperienza visionaria lascia dietro di sé¹⁹⁴:

*Ma chi volessi ben guarire un sordo,
conviengli avere un po' di certo fiasco
di non so che, ch'io non me ne ricordo; (XLIII, 9-11)*

*non so se fussin frati giacopini
col capo toso e vestimenta nera
e tutti parien carchi d'una bera
piena di vesciche era di stoppini. (XCVI, 5-8)*

L'esperienza può essere talmente impressionante da richiedere l'utilizzo della retorica dell'ineffabile:

anche alle quartine semilatine del sonetto in questione : “ben disse Marco Tullio Cicerone / nel primo verso che chiosò il Vannino, / che sare' me' studiare in un cappone / e in un perfetto e vantaggiato vino, / ché almeno l'uom troveia la cagione: / e questo per che approuvi el Magnolino; / ché questo astrologare è cosa sciocca, / e possiam dir quel che ci viene a bocca”. La rima sciocca : bocca è anche in XII, 15-17: “e Mugnon si dolea / che la minestra gli pareva sciocca / e' ciottoli gli avean guasto la bocca”.

190BURCHIELLO 2004, p. 146.

191XXXVI, 9: “E vidi un granchio senza la cortecchia / venir ver me dicendo: «Il vin cercone / mi fa portare a' gangheri la peccia»”. Si veda BURCHIELLO 2004, p. 51 e, per un secondo livello di lettura, DECARIA 2010, p. 21.

192Si veda BURCHIELLO 2004, p. 33 e *GDLI*, s.v. 'acqua'.

193Su questo argomento si tornerà nel capitolo dedicato alle coda, sede privilegiata per trarre morali dalla vicenda e dar consigli al lettore.

194*Supra/infra*.

*I' non potrei contar tanta sciagura
cioè de' paladini condotti a tale
che ricogliendo van la spazatura (XXII, 9-11)*

Per concludere questa rassegna di manifestazioni dell'io poetico nei sonetti 'alla burchia', si cita un ultimo, curioso caso in cui il poeta si sdoppia in una prima e in una terza persona, giocando sul primo significato del suo soprannome:

*Però ch'io mi riscossi
quando io senti' gridare «Orcagna! Orcagna!»;
e l Burchiel si tuffò nel mar di Spagna. (XXI, 15-17)¹⁹⁵*

Per ben comprendere questo passo è necessario conoscere la postilla che si legge in Tl:

Orcagna era un birro della Mercanzia. Il Mar di Spagna. intende il Golfo del Leone. vuol dire Quando sentij gridare Orcagna io saltai in Ringhiera in su liono ove non poteva esser preso per debito.¹⁹⁶

Fabio Carboni propone però un'altra ipotesi, che non è detto che debba essere alternativa a questa:

Dal momento, però, che questo nome indica anche l'orientale e irrealistico regno di Organia/Orgagna/Orcagna dei poemi epici (dall'*Entrée d'Espagne*, all'*Aspramonte* e all'*Orlando innamorato*) si potrebbe ipotizzare, in disaccordo con l'editore cinquecentesco, che il verso annunci una fuga dalla realtà su di un vascelletto con rotta verso un luogo fantastico ai confini del mondo, dove non si possa essere catturati.¹⁹⁷

Ritengo che ancora una volta entri in gioco la tipica polisemia burchiellesca, con un'ambiguità che coinvolge da una parte il municipale, dall'altra l'esotico. Quindi il poeta, assopito o comunque ridotto in uno stato di torpore, si sveglia sentendo nominare un birro della mercanzia e/o una regno lontanissimo e perciò, impaurito/incuriosito, si dà alla fuga/si mette in viaggio (probabilmente immaginario). E, se da una parte 'burchiello' è da leggersi propriamente come un'imbarcazione calata nel "mar di Spagna" in partenza per un viaggio fantastico, dall'altra non può non rimandare al soprannome del poeta che, tramite l'implicita allusione al golfo del Leone, fugge in groppa al Marzocco, detto dal Sacchetti "leone della ringhiera", intendendo quella del Palazzo dei Signori di Firenze, dove non si poteva essere arrestati¹⁹⁸.

195In questo caso si è preferito inserire il testo proposto da Lanza (BURCHIELLO 2010, p. 81), del resto molto simile – diverso solo per alcune scelte interpuntive non sostanziali – alla prima ipotesi di Zaccarello (BURCHIELLO 2000, pp. 20-21), il quale però si era corretto nell'ultima edizione (BURCHIELLO 2004, p. 30) inserendo l'ultimo verso all'interno del discorso diretto. La scelta è motivata dalla ricostruzione che segue il passo riportato, per cui si veda anche la nota successiva.

196Questa chiosa è di un commentatore del XVI che, a detta di Carboni (CARBONI 2009, pp. 116-117), riprende il commento del coevo Doni: "quando udì dire Orgagna Orgagna, che era il nome del capo dei birri, si fuggì per più securtà dal liono in Ringhiera (luogo da salvare i falliti) in simil necessità; et lo scrisse in modo coperto, intendendo per il mar di Spagna: il mar Liono".

197Ivi., p. 117.

198Cfr. III, 12-14: "E se il romor si leva in Orbatello, / fuggi in ringhiera e fa' sonare a gloria, / e mostra pur d'aver un buon cervello" e la nota di Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 6) in cui si cita la nota autografa del

Tornando infine alla questione dell'autobiografismo nei sonetti 'alla burchia', si può affermare innanzi tutto che l'insieme dei componimenti costituisce una sorta di bizzarro diario onirico che ha la sua forza nella potenza della descrizione, nella vivacità della narrazione e nell'assurdità della morale. Ma, come ben dimostra quest'ultimo brano, non è da escludere assolutamente il fatto che il poeta 'alla burchia' rinunci ad autoritrarsi all'interno delle proprie rime.

Sacchetti nel Laur. Ashburnham 574, c. 36v.

PARTE SECONDA:
ANALISI FORMALE DEL SONETTO 'ALLA BURCHIA'

Il capo di un gomito: gli incipit

Prima di procedere a un'analisi sistematica degli incipit del sotto-corpus precedentemente delineato, occorre soffermarsi sulla funzione dell'attacco nella poesia medievale in generale e in quella burchiellesca in particolare. Innanzi tutto la citazione del primo verso del componimento era (e ancora oggi è) il modo più frequentemente utilizzato per designare il componimento stesso: così già faceva Dante nel *De vulgari eloquentia*, così facevano i copisti quando dovevano redigere un indice delle poesie presenti in un manoscritto, talvolta anche utilizzando l'ordine alfabetico che, tutt'oggi, si ritrova in fondo alle raccolte di poesie prive di un vero e proprio titolo¹⁹⁹. La memorabilità della poesia dipendeva molto dalle prime parole, sia che la fruizione avvenisse tramite lettura privata, sia tramite recitazione orale davanti a un pubblico più o meno ampio. Quel primo verso serviva da biglietto da visita del componimento: nel giro di poche sillabe chi leggeva veniva informato del genere, del tono, dell'argomento della poesia. L'incipit acquisiva quindi una sua propria autonomia: poteva essere citato in un trattato, o letto in un indice di un manoscritto, o ricordato durante un'esibizione pubblica.

Se ci soffermiamo sulla poesia burchiellesca, prendendo come campione l'intera *vulgata* quattrocentesca, si può notare come spesso l'autore giochi con la potenza dell'incipit, avendo compreso come si potesse ingannare il lettore utilizzando certi stilemi solo nel primo verso del sonetto, magari alludendo a determinati generi o *topoi*, per poi virare decisamente nei restanti sedici versi. Si cercherà quindi di fare una panoramica dei meccanismi utilizzati da Burchiello (e dagli altri autori del corpus) proprio in questa importantissima sede. Si prendano ad esempio due sonetti dall'incipit quasi identico, ovvero CIV, *Cimice e pulce con molti pidocchi* e CLX, *Le pulce e le cimice e ' pidocchi*: in entrambi i casi ci troviamo davanti al consueto attacco con accumulazione²⁰⁰ (sindetica per tutti e due), solo che i tre attanti non sembrano scelti a caso, non sono bizzarri come al solito ma rimandano allo stesso ambito semantico, cioè quello degli insetti, in particolare quegli animaletti fastidiosi che si possono trovare assieme in luoghi non troppo puliti. Nonostante la quasi identità di attacco, i due componimenti appartengono a due generi molto diversi: CIV è un classico sonetto di 'lamento per malo albergo' (o 'malanotte' o 'malo alloggio')²⁰¹ in cui il poeta racconta una notte insonne

199Pongo in questa sede una questione che credo meriti un approfondimento, non essendo riuscito a trovare studi sistematici sull'argomento: quando si è consolidato l'uso di porre un vero e proprio titolo alle poesie? Gli incipit e le rubriche, soggetti che ricoprivano, almeno parzialmente, le funzioni del titolo, sono man mano stati sostituiti da una, più o meno regolare, titolatura d'autore ma in che tempi e in che modi?

200Si vedrà tra breve il peso specifico di questa tipologia di incipit all'interno della rimeria 'alla burchia'.

201La triade d'insetti si ritrova anche in un altro sonetto di 'malo albergo' presente nella *vulgata* ossia LXXXIII, *Borsi spetial, crudele e dispetato*: "Le pulce m'hanno tutto manicato / e forse anco le cimice e ' pidocchi, / che dalla gola in giù fino a' ginocchi / tutto di sangue sono indanaiato" (LXXXIII, 5-8). In LXIV, *Dalle*

passata fra cimici, pulci, pidocchi, zanzare, topi, lenzuola fastidiose e osti scorbutici, colpi di tosse di un vecchio e crisi di pianto di un garzone; CLX è invece un sonetto 'alla burchia', nella cui prima quartina i tre insetti organizzano un pranzo invitando allo stesso tempo lendini ('uova dei pidocchi' ma anche in senso figurato 'gente da poco'²⁰²) e sciocchi. Si vede come Burchiello abbia utilizzato due incipit del tutto simili e allo stesso tempo ambigui per designare due sonetti completamente diversi, ingannando il lettore (o l'ascoltatore) e facendo crescere in quest'ultimo la tipica sensazione di smarrimento provocata dal bizzarro stile del poeta-barbiere. Un simile procedimento illusionistico è utilizzato da Burchiello in CLXX, *Vintecattro e poi sette in sul posciaio* nel cui primo verso vengono condensate due tradizioni tutte burchiellesche: da una parte i due numerali rimandano alla rimeria 'alla burchia', dall'altra sia la riduzione della labiovelare in "vintecattro" sia il termine 'posciaio' (voce senese che indicava l'ultimo rintocco di campane della giornata) rinviano ai componimenti antisenesi, tema ricorrente in tutta la poesia burchiellesca. Come si è visto nei precedenti casi, anche qui il poeta abbandona una delle strade suggerite in attacco per seguire solamente l'altra: questo sonetto risulta essere nient'altro che un bozzetto satirico caratterizzato linguisticamente da una mimesi dialettale non troppo accentuata (l'unico tratto senese è la suddetta riduzione della labiovelare)²⁰³. Talvolta Burchiello riesce con una sola parola posta in sede iniziale a creare un legame con una determinata maniera poetica: è il caso di XXVII, *O nasi saturnin da scioglier balle*, nel quale si può cogliere un rimando al fortunato *topos* comico-realistico della caricatura dei nasi che, se non affrontato direttamente dal Burchiello, si trova esemplificato in un trittico di sonetti aggregati alla *vulgata* burchiellesca: *Io vidi un naso fatto a bottoncini* (CCIX), *Un naso padovano è qui venuto* (CCX) e *Se tutti e nasi avessin tanto cuore* (CCXI).

Un ruolo piuttosto simile, sebbene in questo frangente entri in gioco il fattore

bufole all'ocche ha gran divario, altro sonetto di lamento per 'malo albergo', si assiste invece a un gioco di parole che coinvolge due degli insetti in questione, sfruttando l'ambiguità della parola 'pulci' che, oltre agli insopportabili parassiti, designa anche la celebre famiglia fiorentina (l'espedito verrà in seguito ripreso dal Franco nell'annosa tenzone con Luigi, cfr. PULCI-FRANCO 1933, p. 61, LVIII, 4: "Gigi [P]idocchi", Dolci non esplicita il gioco di parole, mettendo a testo 'pidocchi' senza iniziale maiuscola): "Dalle bufole all'ocche è un gran divario /chi già a rovescio non si mette gli occhi, *Papi de' Pulci* che molto balocchi: / costà a Fondi ti chiaman pel contrario. / Però a chiarir l'error m'è necessario che 'l nome tuo è *Papi de' Pidocchi*" (LXIV, 1-6) Per l'interpretazione del passo si rimanda a CRIMI 2005, p. 255; si segnala soltanto l'utilizzo reiterato dell'*aequivocatio* che coinvolge anche la parola 'papi', contemporaneamente ipocoristico di Jacopo (il padre di Luigi) e allusione alla massima carica ecclesiastica, collegata al citato episodio di Fondi, dove nel 1378 si elesse l'anti-papa Clemente VII.

202Cfr. la voce LENDINE in *TLIO* e *GDLI*.

203CCXIV, *Besso, quand'andi alla città sanese* è anch'esso un sonetto di satira anti-senese non 'alla burchia'; questo però, a differenza di CLXX, non prevede mimesi dialettale se non nel primo verso: il poeta, utilizzando 'andi' al posto di 'vai' in sede incipitaria, sembra voler sottolineare ulteriormente l'argomento del componimento, già reso evidente dalla prima e dall'ultima parola del verso, ovvero il vocativo 'besso' e l'aggettivo 'sanese'.

parodico, ha anche l'incipit di XLIX, *Mandami un nastro da orlar bicchieri*: qui il rinvio è ai sonetti missivi in cui il poeta richiedeva a un amico di inviargli del materiale. Questo genere, praticato dallo stesso Burchiello (si vedano LXII, CLV, CLXXXIV, CXCIX²⁰⁴) è qui parodiato mediante la richiesta di oggetti assurdi o paradossali²⁰⁵, modulando uno stilema tipico sia dei classici sonetti 'alla burchia' che delle 'ricette impossibili'. Un'analoga intenzione è da intravedersi nell'incipit del sonetto L, *Marci Tullii Ciceroni a Gaio*²⁰⁶ (non sembra casuale la contiguità con *Mandami un nastro da orlar bicchieri* all'interno della sezione più compatta della *vulgata* quattrocentesca²⁰⁷): l'*intitulatio* iniziale prevede uno pseudo-genitivo²⁰⁸ che, se da una parte “pare sottintendere *epistula*”²⁰⁹, riferendosi così indirettamente al genere tanto caro all'Arpinate, dall'altra pone in sede iniziale un termine ambiguo come 'marci', dando il la alla parodia che si svilupperà nei versi successivi. Nel corso del sonetto, infatti, il fittizio autore della lettera si prodiga in una serie di consigli che sembrano svilire il fortunato genere

204LXII, vv. 5-8: “*Mandami*, Pagol, quel degli Alamanni / che 'l mio farsetto è da chiamare smerli: / da' lacci e dagli occhielli è fatto a merli, / fa il di alle stringhe e ' botton mille inganni”; in breve: il poeta chiede al fratello Paolo di inviargli un tessuto pregiato chiamato boccaccino (ciò si ricava sciogliendo la perifrasi “quel dell'Alamanni”, ovvero Francesco degli Alamanni, detto Boccaccino) per rammendare il suo farsetto ridotto in pessime condizioni. CLV, 1-4: “Da parte di Giovanni di Maffeo, / *mandaci* un canestruo di prugnoli /di que' che pain caci ravignuoli e di que' che somigliano il paleo”; in questo caso Burchiello richiede per conto di Giovanni di Maffeo un cesto di funghi che siano della giusta grandezza e qualità (il paragone è con la vischiosità del formaggio ravaggiolo e la forma delle trottole che assomiglia a quelli dei giovani prugnoli, ancora non completamente aperti). CLXXXIV, vv. 5-8: “Però *ti priego che mi mandì* un cane / che paia ghiera che di balestro scocca, / presto di gambe et abbi buona bocca, / di trenta mesi e grasso di buon pane”; il sonetto poi continua con la descrizione del perfetto cane da caccia. CXCIX, vv. 8-11: “però *ti priego mandì* uno spavieri / el qual sia grosso e di rosso piumato / e ben pennuto et abbi il giuoco netto, corte le gambe e torto lo 'ntaccato”; anche questo sonetto finisce descrivendo il perfetto spaviere. Questi ultimi due sonetti, costruiti in maniera parallela, formano un dittico di caccia. Non a caso, in XLIX, sonetto parodico, si fa riferimento sia a assurdi strumenti venatori (vv. 3-4: “due sonagli e due geti da farfalla / et un cappel di paglia da spavieri”), sia a impossibili strumenti da sartoria (v. 5: “venti buchi di fichi sampieri”) per rammendare il suo “farsetto ch'è di saia gialla” (v. 6), sia a cibi bizzarri (v. 7 “una arista misalta, una mi balla”), riprendendo in qualche modo tutti i suoi sonetti di richiesta. Appare quindi chiara la strategia parodica di questo componimento che riutilizza materiale tipico del genere (e utilizzato dallo stesso Burchiello) per stravolgerlo e riproporlo nella forma tipica della rimeria 'alla burchia'.

205Oltre alla lambiccata perifrasi per il vino del primo verso, si segnalano le richieste più strambe: quella di “tanto vento ch'i empia una palla” (v. 2); quella di “duo sonagli e due geti da farfalla” (v. 3), ovvero due strumenti di falconeria, certamente inadatti per una farfalla; quella di “venti buchi di fichi sampieri” (v. 5); quella di “alquanti scoppietti di pianelle” (v. 9), cioè schiocchi di ciabatte.

206Sull'identità di Gaio viene fatta chiarezza al v. 9 che inizia con il vocativo “O Gaio Heremnio...”, precisando come il dedicatario del sonetto fosse lo stesso della celebre *Rhetorica ad Herennium*; per la durata delle quartine però il lettore può essere portato a credere che il destinatario fosse il Gaio più famoso dell'epoca, ovvero Giulio Cesare, non a caso nominato nell'incipit del sonetto immediatamente successivo nella *vulgata*, cioè LI, *Cesare imperador vago et onesto*, su cui si tornerà fra breve.

207Ovvero la sezione I-LI, caratterizzata da poesia esclusivamente 'alla burchia' (in senso largo): Zaccarello, sulla scorta della filologia delle sequenze, arriva a ipotizzare che “un *dossier* già predisposto, se mai ci fu, doveva limitarsi al primo blocco I-LI” (BURCHIELLO 2000, p. CXVII).

208Il genitivo è infatti corretto solo per due nomi su tre, la forma canonica sarebbe stata con l'uscita in *-is* per il *cognomen* 'Cicero', appartenente alla terza declinazione latina: quindi '*Marci Tullii Ciceronis*' e non “*Marci Tullii Ciceroni*”, che apparentemente concorda due genitivi della seconda declinazione con un dativo della terza. Il *cognomen* 'Cicero' viene quindi trattato come sostantivo della seconda declinazione probabilmente non solo per analogia con il *praenomen* e il *cognomen*, ma anche per motivi metrici, in quanto l'uscita in vocale permette la sinalefe con la parola seguente (“a”).

209BURCHIELLO 2004, p. 70.

classico della *consolatio*: inizialmente il destinatario viene consolato del fatto, non certo gravissimo, che il suo vino si sia guastato a causa del “vento marino” (v. 3) entrato “in sala pel buco dell'acquaio” (v. 4), poi, passando per alcuni altri consigli dal non troppo velato tema osceno²¹⁰, si giunge a trattare l'emicrania (la “magrana” del v. 12) con una particolarissima ricetta che prescrive di “stillare una predica tedesca” (v. 13) da bersi durante la magica “notte di Befana”²¹¹.

Altre volte il rimando non è a un genere o a un *topos*, ma a un sonetto in particolare: si segnalano al proposito *Cesare imperador vago et onesto* (LI) e *Alexandro lasciò il fieno e la paglia* (CLXXIII), i quali alludono rispettivamente all'adespoto *Claudio imperador sagio e discreto*²¹² e al sonetto del Beccari, *Alessandro lassò la signoria*²¹³ ma invece di essere componimenti didattico-morali (il primo è un *exemplum virtutis*, il secondo un sonetto gnomico sulla precarietà della vita), sono dei sonetti svolti 'alla burchia', il cui intento parodico inizia e si esaurisce proprio nell'incipit. Un'analogha strategia viene utilizzata anche per le 'ricette impossibili' che hanno, nella quasi totalità dei casi, l'attacco ipotetico o relativo tipico dei tradizionali testi farmacoipeici o gastronomici²¹⁴: *Se vuoi far l'arte dell'indovinare* (III), *Se tu volessi fare un buon minuto* (XXXI), *Signor mio caro, se tu hai la scesa* (LXXXVII), *Chi guarir presto dalle gotte vuole* (CIII), *Qualunque al bagno vuol mandar la moglie* (CXXVII) e *Se vuoi guarir dal mal dello 'nfreddato* (CLXIII). Appare quindi chiaro come l'incipit risulti talvolta la sede privilegiata per la parodia, tanto che l'allusione al bersaglio (sia generale sia particolare) può esaurirsi rapidamente nel giro del primo endecasillabo.

Vista l'importanza riservata al verso d'attacco nella poesia burchiellesca, si passerà ora a catalogare e analizzare le varie tipologie di incipit all'interno del sotto-corpus precedentemente selezionato di poesia 'alla burchia'. Fra i vari criteri possibili²¹⁵ si è scelto di

210Per le varie interpretazioni dei vv. 5-11 si rimanda a BURCHIELLO 2004 (p. 70), CRIMI 2005 (pp. 296-297) e BURCHIELLO 2010 (p. 196).

211Vd. almeno CRIMI 2005, p. 95 e 341 e CRIMI 2007a, p. 376.

212Nel ms. Riccardiano 1126, c.143a (MORPURGO 1990). Incipit segnalato in BURCHIELLO 2004, p. 71, e, come aggregato al *corpus*, in BURCHIELLO 2000 p. 277, nella seguente lezione: “Ilario imperador savio e discreto”.

213Segnalato in BURCHIELLO 2004, p. 243. Si legga in BECCARI 1972, pp. 71-72.

214L'unico componimento che fa eccezione, non considerando CLXXXI, *Da buon di, gelatina mie sudata che – si è visto – rappresenta un caso del tutto particolare di sonetto-ricetta*, è CXXXI, *Son medico in volgar, non in grammatica* il quale però colloca la consueta protasi ipotetica al quinto verso, il primo della seconda quartina: “Ma se tu hai catarro o gotta o sciatica”.

215Vista la natura prettamente accumulatoria di molti incipit burchielleschi, può essere utile condurre un'indagine parallela a quella più ampia che si terrà nelle prossime pagine, vale a dire andare a vedere in quanti casi il primo verso è esclusivamente nominale, privo cioè di forme verbali. Infatti, passando in rassegna i vari incipit, ci si accorge che ben 66 sonetti su 105 hanno il primo verso esclusivamente nominale (cioè i componimenti: I, VI, VII, IX, X, XI, XIII, XIV, XV, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV,

classificare i vari incipit a seconda del ruolo che essi svolgono all'interno della struttura sintattica del componimento:

- soggetti, oggetti, vocativi (65)²¹⁶: si tratta del gruppo decisamente più nutrito, nel quale si presentano esclusivamente alcuni dei protagonisti del sonetto. Ovviamente nei sonetti 'alla burchia' gli attanti sono molteplici, ma quelli presentati nell'incipit hanno un prestigio nettamente maggiore, conferitogli proprio dalla loro posizione. I vari protagonisti vengono presentati solitamente accompagnati da uno o più attributi, caratteristiche o puntulizzazioni che, di volta in volta, prendono la forma di aggettivi (XXIX, 1: “Rose *spinose* e cavolo *stantio*”); di apposizioni (LI, 1 “Cesare *imperator vago et onesto*”); dei più vari complementi, tra cui i più frequenti sono quelli di specificazione (LX, 1: “Limatura *di corna di lumaca*), qualità (CCIII: “Gramon bizzarro *colla boce chioccia*), compagnia (CVI, 1: “Nencio *con Mona Ciola e mona Lapa*”) e unione (XCVI, 1: “Pignatte *con bombarde e duo mulini*); di proposizioni relative (CXLI, 1: “E ranocchi *che stanno nel fangaccio*) o di subordinate implicite (XVI, 1: “Un carnaiulo *da uccellar a pesche*”).

Si hanno sei casi in cui il sonetto si apre con uno o più vocativi: XI, *O sordi ciechi svemorati nicchi*; XXI, *Nominativo cinque sette et otto*²¹⁷; XXVII, *O nasi saturnin da scioglier balle*; XL, *Fiacco magogo, barba di cipolla*; CXCIV, *O chiavistello, o pestello, o arpione*; CCVIII, *Preti sbiadati con Settemtrione*. Naturalmente il vocativo in sede incipitaria, specialmente se rafforzato dalla solenne interiezione 'o', conferisce all'enunciato un tono decisamente alto che mal si adatta a delle conchiglie (i “nicchi” di XI), a dei nasi o a un chiavistello: la funzione del vocativo d'apertura associato a tali sostantivi, non può essere che quella di sottolineare e denunciare, grazie al tono eccessivamente solenne della parodia, la vacuità di tanta poesia aulica²¹⁸.

In altri cinque casi invece troviamo dei complementi oggetto in sede incipitaria: XVI, *Un carnaiuolo da uccellar a pesche*; LX, *Limatura di corna di lumaca*; XCVI,

XXV, XXVI, XXVIII, XXIX, XXX, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLIV, XLV, XLVII, XLVIII, L, LI, LX, XCVI, XCIX, C, CI, CII, CV, CVI, CXXXIV, CXXXV, CXXXIX, CXLVI, CXLVII, CXLVIII, CL, CLII, CLIII, CLVIII, CLX, CLXI, CLXXI, CLXXIV, CLXXV, CLXXXI, CLXXXII, CLXXXIII, CXCIV, CCIII, CCVII, CCVIII e CCXIII).

216I, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XIII, XIV, XVI, XVIII, XIX, XX, XI, XXII, XXIII, XIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XIX, XXX, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLIV, XLV, XLVII, XLVIII, LI, LX, XCVI, C, CI, CII, CV, CVI, CXXXIV, CXXXV, CXLVI, CXLVII, CXLVIII, CXLIX, CL, CLII, CLIII, CLVII, CLVIII, CLX, CLXI, CLXXI, CLXXV, CLXXXII, CLXXXIII, CXCIV, CCIII, CCVII, CCVIII, CCXIII e CCXX.

217Diversa la lezione riportata dal Lanza (BURCHIELLO 2010, p. 81): “«Nominati v'ho cinque, sette ed otto”. A questa lezione segue ovviamente una differente lettura e interpretazione del passo (vd. BURCHIELLO 2010, pp. 81-82 e BURCHIELLO 2004, p. 30).

218Su questo tema si veda almeno POGGIAGALLI 2003, pp. 98-99.

Pignatte con bombarde e duo mulini; CXLVI, La stella saturnina e la mercuria; CLII, Un nugul di pedanti marchigiani. Di questi cinque complementi oggetto tre dipendono dal verbo 'vidi' (XVI, 2; CXLVI, 3; CLII, 2). In XCVI due verba videndi alla prima persona singolare del passato remono compaiono comunque al v. 3²¹⁹. La vera eccezione è rappresentata da LX, componimento che contamina gli stilemi della rimeria 'alla burchia' con quelli del sonetto-ricetta: “Limatura di corna di lumaca, / vento di fabbro, d'organo e di rosta, / perché mosca giamai non vi s'acosta / mette mastro Marian nell'utriaca” (LX, 1-4).

Si è deciso di inserire in questo gruppo anche gli incipit in cui si presentano i protagonisti del sonetto senza che siano dei veri e propri soggetti grammaticali (o oggetti, o vocativi), a causa di una sintassi nominale o comunque priva del verbo reggente²²⁰. I componimenti in questione sono sei: VII, *Suon di campane in gelatina arrosto*; XIV, *Un giuoco d'aliossi in un mortito*; XXXVII, *La gloriosa fama di Davitti*; CLXXV, *Manze d'ovili e cavoli fioriti*; CCIII, *Gramon bizzarro colla boce chiocchia*; CCXIII, *Chirallo armato e buon vin di cantina*. In VII e CCIII, gli attanti presentati nell'incipit non sono del tutto estranei al contesto sintattico, ma si inseriscono in esso solo dopo la fine del primo periodo coincidente, come spesso accade nei componimenti 'alla burchia', con quella della prima strofa:

Suon di campane in gelatina arrosto,
 el diamitro e 'l centro d'una fava
 et una madia cieca che covava
 uova di capra ch'eran pien di mosto;
 domandando di ciò, *fu lor risposto*
 da un fatappio vivo che volava,
 che se l'*ambasceria* non se n'andava
 che ben e' lo vedrebbon tosto tosto. (VII, 1-8)²²¹

Gramon bizzarro colla boce chiocchia,
 arme, cavagli e gente sgangherata,
 falsi raminghi forse una derrata,
 non zebbedei, non gente portin broccia.
 Cerchisi la montagna della roccia:
 lì *troveranno* quella innamorata

219XCVI,1-4: “Pignatte con bombarde e duo mulini / portando a vendere a una gran fera / *guardai* da lungi e *vidi* una bandiera / seguita da gran turba a bini a bini”. A meno che vendere non sia utilizzato intransitivamente, gli oggetti del v. 1 non sono retti dal 'guardai' del v. 3. Dell'importanza del tema della visione nella poesia burchiellesca si è già detto.

220Sul problema della sintassi in Burchiello si tornerà in seguito in un apposito capitolo, in questa sede ci si limita a segnalare i casi e ad analizzare brevemente i versi iniziali e la loro funzione all'interno del sonetto.

221 Lanza (BURCHIELLO 2010 p. 28) mette a testo una lezione diversa che tenta di risolvere l'*impasse* sintattica dei vv. 1-4: “Suon di campan'è in gelatina arrosto, / e 'l diamitro e 'l centro della fava, / ed una madia cieca *ha* che covava / uova di capra ch'eron pien di mosto”. Secondo questa lezione, 'suon di campane' sarebbe il soggetto del verbo della principale 'è' e di quello della coordinata 'ha', con 'madia cieca' che, in questo caso, svolgerebbe la funzione di complemento oggetto.

che triomphando diede scimignata
dicendo «Se ti giova, non ti nocchia». (CCIII, 1-8)

In entrambi i casi il legame degli attanti presentati al primo verso con il tessuto sintattico del componimento si stabilisce nella seconda strofa. Nella prima quartina di VII si presenta una strana “ambasceria” (v. 7) di cui fanno parte, tra gli altri, delle assurde “uova di capra [...] pien di mosto” (v. 4)²²²: è questa stramberia che sembra provocare la domanda del v. 5 da parte degli stessi ambasciatori. Sarà poi un allocco (termine che nell'italiano di oggi porta con sé gli stessi significati che all'epoca aveva il 'fatappio' del v. 6, ovvero quello di 'uccello notturno' e quello di 'sciocco') a dar loro la risposta, con toni anche piuttosto minacciosi. Il gruppo di apparenti soggetti, tra cui il “suon di campane in gelatina arrosto” che troviamo in sede incipitaria, assume quindi al v. 5 la funzione di complemento di termine, legandosi così al tessuto sintattico.

Nella prima quartina di CCIII, sonetto orcaresco che si apre con una citazione di Dante²²³, si assiste a una rassegna di quella che può essere considerata un'armata Brancaleone *ante litteram* i cui obiettivi si precisano nella seconda quartina e nella seconda terzina: il loro primo compito sarà infatti quello di raggiungere la montagna rocciosa dove troveranno una spudorata fanciulla, mentre in seguito dovranno affrontare una discesa all'inferno per affrontare il temibile Thesiphône²²⁴. L'elenco esclusivamente nominale del primo periodo, ancora una volta coincidente con la prima strofa, diventa in effetti sia soggetto logico dell'intera vicenda che soggetto grammaticale del periodo dei vv. 6-9.

Il primo verso di XIV ha quasi la funzione di un titolo nominale, descrivendo nel breve giro di un endecasillabo, la situazione che verrà presentata subito dopo ai lettori:

Un giuoco d'aliossi in un mortito:
rocchi, cavalli, et alfini e pedone
e la reina Sabba e Salomone
et un babbion che rifiutò lo 'nvito,
erano in sun uno asino smarrito

²²²Sul motivo dell'ambasceria stramba o comica, cfr. LXXIX e vd. *supra/infra*.

²²³*Inf.*, VII, 1-2: “«Pape satàn, pape satàn aleppe!»», / cominciò Pluto *con la voce chioccia*”. Non è il solo riferimento all'inferno dantesco presente in questo sonetto: al v. 12 infatti si cita la furia Tesifone (personaggio della mitologia greca avvistato da Dante alle porte di Dite, in *Inf.* IX, 48), che si deve giustamente ricercare “nello 'nferno”, inoltre il sonetto si chiude circolarmente con l'immagine di “uomini scacciati / per lo 'nferno in orna de' beati” (vv. 16-17). Debitrici di questo canto dantesco sono anche le tre rime 'chioccia', 'roccia', 'nocchia'; l'Orcagna inoltre sembra mutare il consiglio virgiliano “Non ti nocchia / la tua paura” (*Inf.* VII, 4-5) nel detto libertino “Se ti giova, non ti nocchia” (CCIII, 8).

²²⁴Nel sonetto dell'Orcagna, grazie anche alla mediazione dantesca, Tesifone passa da rappresentare la più feroce delle tre Erinni a essere semplice uno dei tanti mostri infernali: in questa evoluzione il personaggio subisce anche un cambio di genere, essendo indicato al v. 13 dal pronome 'questi', “concorde nella tradizione” (BURCHIELLO 2004, p. 282).

che facevan duo nave d'un popone,
andando le formiche a precisione
però che carnasciale era sbandito. (XIV, 1-8)

Caso simile è quello di CCXIII, il cui primo verso anche in questo caso si configura come una sorta di titolo che anticipa il quadro nel seguito (si è deciso di apportare delle modifiche alla punteggiatura di Zaccarello, per rendere più chiara la difficoltosa sintassi del passo)²²⁵:

Chirallo armato e buon vin di cantina[:]
Ungar, Büemi, Tartari e tedeschi
[-] gli scottombrini saltavan pe' deschi [-]
han pien tutto il posciaio di loro orina.
Meuccio con Bertuccio e mona Mina
vanno gridando che 'l vin non si meschi,
acciocché questa gente di fuor eschi
che han²²⁶ fatto di Siena una cucina: (CCXIII, 1-8)

Il misterioso cavalier Chirallo, probabilmente nome parlante con riferimento al combattente saraceno 'Chiarello'²²⁷ e all'omonimo vino leggero, è alle prese con del “buon vin di cantina”: i suoi colleghi, soldati stranieri bevitori per antonomasia, hanno riempito (con “pien” perfetto forte²²⁸) con la loro urina il “posciaio”, termine con il quale i senesi indicavano propriamente l'ultimo tocco di campana della giornata e che in questo caso sembra designare per metonimia la campana stessa²²⁹; nella prima quartina si viene inoltre a sapere, grazie all'incidentale del v. 3²³⁰, che la serata è animata da buffoni (“scottobrini”²³¹) che saltano per i tavoli. Il quadro si chiarifica nella seconda quartina con le urla dei Senesi, disperati per il disordine portato dalle esuberanti truppe. In CLXXV invece si assiste, almeno fino al v. 3, a un elenco misto

225Lanza propone una lezione sostanzialmente differente che, ovviamente, comporta una diversa interpretazione del passo: “«Chiarall'ho armato e buon vin da cantina / Ungar', Büemi, Tartari e Tedeschi». / Gli scottombrini saltavan pe' deschi: / han pien tutto, il posciaio, di lor orina”. Secondo Lanza, il sonetto si aprirebbe con una battuta dell'oste che offrirebbe agli avventori i suoi prodotti sessuali (per 'chirallo' si propone la derivazione dal greco *kerallos*, 'corno') e vinicole; in seguito “completamente avvinazzati, quei buffoni (*scottombrini*), saltando sopra le tavole” avrebbero riempito “tutto di orina sino all'ultimo (*il posciaio*, che non va con *tutto*, e pre questo va posto tra virgole)” (BURCHIELLO 2010, pp. 571-574).

226Si accoglie in questa sede la proposta di SPAGNOLO 2006 (p. 171) di espungere l'integrazione di Zaccarello (han[no]) poiché “non pare necessaria, essendo sufficiente la dialefe tra *che* e *han*”.

227CRIMI 2005, p. 333. Cfr. BURCHIELLO 2004, p. 295: “forse da GIRALDUS, con fonetica imitante la pronuncia tedesca”.

228BURCHIELLO 2004, p. 295. Cfr. CLXIX, 9-11: “Le coste annoverresti in sul coame / a' lor cavagli e le lor selle rotte / hanno ripiene e di paglia e di strame”.

229*Ibidem*. Cfr. XXXVI, 9-11: “Di poco s'eran chiuse le lumache / per vergogna che vidono *al posciaio* / dondolare el battaglio senza brache”. In altri casi indica più generalmente la 'sera': Cfr. CLXX, 1: “Vintecchattro e poi sette *in sul posciaio*”. Sembra da scartare l'ipotesi di Crimi, per cui in questo caso “deve essere intesa come metafora per il membro” (CRIMI 2005, p. 333, in nota si cita l'appena ricordato passo di XXXVI).

230L'incidentale al v. 3 era stata proposta anche da LANZA 2009, p. 330, salvo poi optare per la lezione succitata in nota.

231Su questo antico e non comune termine si vedano almeno AGENO 2000, p. 59 e CRIMI 2005, pp. 332-333.

di sintagmi nominali e sintagmi verbali:

Manze d'ovili e cavoli fioriti
e piove forte e l'ocche hanno gran sete
e monia Smeria in conclav'è col prete:
el caso è duo pulcin che l'ha smarriti. (CLV, 1-4)

Si vede come l'incipit sia del tutto slegato sintatticamente dalle proposizioni che seguono. Vista la natura dell'elenco non mi stupirei se il v. 3, edito così sia da Zaccarello che da Lanza, fosse anch'esso esclusivamente nominale: “e monia Smeria in conclave col prete”. Ultimo caso di questo sotto-gruppo è il famoso “sonetto ebreo”, XXXVII, che presenta una prima quartina dalla “sintassi insostenibile”²³²:

La gloriosa fama di Davitti
che Minerva cantò con dolci versi,
sendo gli ebrei spiriti perversi
dal malvagio Fiton morsi e trafitti. (XXXVII, 1-4)

Anche in questo caso ci troviamo davanti a una sorta di titolo, di beffarda dichiarazione d'intenti: in sede incipitaria viene posta l'emblematica figura di David antifrasticamente esaltata, come ha ben notato Decaria, mediante il rifacimento di un verso della prima redazione del primo dei *Trionfi* petrarcheschi, “Vidi Davit cantar celesti versi” (*TF*, Ia, 157)²³³. All'esordio altisonante segue un forte abbassamento di tono (v. 5: “E perché e granchi son miglior rifritti”), una sezione di parodia glossolalica dell'ebraico e una chiusa ad effetto che completa questo bizzarro sonetto di satira del giudeo.

Il primo verso dei restanti quarantotto sonetti è occupato esclusivamente da uno o più soggetti (più eventuali attributi) di una frase principale il cui predicato si trova nei versi successivi, solitamente entro la conclusione della prima quartina (XXVI, 1-4: “Zucche scrignute e sguardo di ramarro / e dieci stalle sciolte meno un mazo / *tamburoron* il cul di Gramolazo / per un mulin che confessava un carro”). In questa

232DECARIA 2010, p. 27: in questo articolo, Decaria propone una complessa ma efficace lettura del sonetto che sarebbe giocato sul tema della colpa degli ebrei, ovvero il mancato riconoscimento del Messia. Lanza anche per questo sonetto propone una lezione sostanzialmente differente dell'incipit che conterrebbe la proposizione reggente (“La gloriosa fam'ha' di Davitti”). Lo studioso motiva così la lezione da lui adottata del discusso primo verso: “diversamente da Zaccarello e dagli editori precedenti, che leggono *fama*, esplicito il verbo, non tanto perché la prima quartina non avrebbe la principale, ma perché ritengo che anche questo, come il successivo [XXXVIII, *Tre fette di popone e duo di seta ndr*] sia un sonetto inviato al Filelfo” (BURCHIELLO 2010, p. 140).

233“La circolazione di questa redazione del capitolo petrarchesco fu molto ampia: sono numerosi i codici fiorentini del Quattrocento che la trasmettono” (DECARIA 2010, p. 28). Nel suo articolo Decaria segnala altri passi riecheggiati da Burchiello in apertura di sonetto: “di matrice petrarchesca è anche il nesso *gloriosa fama*, che in un caso compare nell'incipit, benché in clausola (*RVF* 261, 1: «Qual donna attende a gloriosa fama»), altrove con inversione delle componenti (*RVF* 264, 59-60: «che sol per fama gloriosa et alma / non sente quand'io agghiaccio, o quand'io flagro»). Ma se da Petrarca deriva probabilmente il sintagma, sono indubitabilmente dantesche sintassi e prosodia: «la gloriosa vita di Tommaso» (*Par.* XIV 6)” (p. 18).

lista sono inclusi due sonetti (XX, *Un gran romor di calze ricardate* e CLXI, *Prezemoli, tartufi e pancaciuoli*) che, stando all'edizione Zaccarello, dovrebbero far parte del precedente raggruppamento ma che, grazie a un lieve emendamento della punteggiatura, possono essere facilmente ricondotti a una sintassi regolare: si tratta, in entrambi i casi, di sostituire il punto fermo, che Zaccarello pone a chiusura del v. 4, con una meno perentoria virgola²³⁴, di modo che il periodo non si interrompa e arrivi a comprendere il verbo reggente alla fine della fronte (al v. 7 in XX, al v. 8 in CLXI)²³⁵:

Un gran romor di calze ricardate
 e 'l rischi ch'è lassa: l'uscio aperto
 a un che predicava nel deserto
 alle guastade ch'erano increspate[,]
 e tre pescaie giovine isdentate
 e l'allegrezza d'un prigione offerto
tenno a sindacato il re Uberto
 per le mezette che non son marchiate. (XX, 1-8)

Prezemoli, tartufi e pancaciuoli
 e anguille da Legnaia e da San Salvi,
 lasagne de' tedeschi, uomini calvi,
 e rape e pastinache e fusaioli[,]
 et un bue et un asino che voli
 e fava con che l'olio fritto insalvi
 e arcolai e pettini e fior malvi
son buone ad ingrassar barbe a' nocciuoli. (CLXI, 1-8)

Concludendo la trattazione di questa categoria si può dire che questa tipologia di incipit, non solo è la più rappresentativa all'interno del sotto-corpus selezionato, ma rappresenta una delle cifre stilistiche più caratterizzanti dell'intera maniera poetica: gli imitatori del Burchiello non potranno esimersi dall'iniziare i loro sonetti con un bislacco e assurdo elenco simile a quelli appena presentati.

incipit circostanziali (14)²³⁶: si tratta di esordi che informano il lettore, tramite complementi o subordinate, su tutto ciò che sta attorno all'azione principale: le

234Nel caso di XX, anche Lanza (BURCHIELLO 2010, p. 77) mette a testo una virgola al posto del punto fermo di Zaccarello (in BURCHIELLO 2000, probabilmente a causa di un refuso corretto poi in BURCHIELLO 2004, non si trova nessun segno di interpunzione fra le due quartine ma la prima parola della seconda strofa inizia con una lettera maiuscola, indicandoci così la via scelta dall'editore in quella sede, poi confermata nell'edizione commentata).

235Non si tratta di eccezioni; all'interno della *vulgata* si hanno alcuni casi in cui il primo verbo si incontra alla fine della seconda quartina, dopo sette versi di sola ed esasperata *enumeratio*, si veda ad esempio XXII, 1-8: "Cimatura di nuguli stillata / et una strana insegna d'un merciaio / e girapigra et un treppiè d'acciaio / e lo stridir d'un'anitra inchiovata / et una cassa madia invetriata, / madre del gonfalon del Lion vaio, / e 'l rigagnol di borgo Tegolaio / *mandaron* pel cintonchio in Damïata".

236V, XV, XXXII, XXXIII, XXXV, XLVI, XCIX, CXXXVII, CXXXIX, CLIX, CLXXIV, CLXXXI, CXCIV, CCIV.

coordinate temporali, siano esse paradossali (XCIX, *A meza notte, quasi in sulla nona*) o meno (CXCIV, *Quando appariscon più chiare le stelle*, CXXXVII, *Andando a uccellare una stagione*²³⁷); le coordinate spaziali (XV, *Appiè dell'universo dell'ampolle*, XXV, *Nel bilicato centro della terra*, CLXXIV, *Sotto Aquilon, nell'isola del gruogo*²³⁸); le cause (XXXII, *Perché Phebo le volle saettare*, XXXIII, *Siché per questo e pegli atti di Gello*, XLVI, *Temendo che lo 'mperio non passasse*); le condizioni materiali dei soggetti (CXXXIX, *Sanza trombetto e sanza tamburino*). Si è deciso di inserire in questo gruppo anche quattro incipit che non presentano esclusivamente la circostanza della principale: in V, *L'uccel grifon temendo di un tafano* e in CLIX, *Una botta, volendo predicare* si incontra, oltre a una subordinata causale al congiuntivo, il soggetto della principale; in CLXXXI, *Da buon dì, gelatina mie sudata*; oltre alla determinazione temporale, si presenta con un vocativo il vero protagonista del sonetto, cioè la gelatina; in CCIV, *Oimé lasso, perché non si corre* all'esclamazione iniziale fa seguito la causa dell'indignazione del poeta.

- principali in sede iniziale (17)²³⁹: incipit di questo tipo generano nel lettore uno stranimento notevolmente minore rispetto ai tipici esordi burchielleschi, fornendogli degli appigli ben più saldi dei consueti, strampalati elenchi: si è infatti informati non solo di chi o di che cosa si stia parlando ma anche di cosa faccia e in che tempi e in che modi compia quell'azione. In ben otto casi l'io lirico è protagonista in apertura, sei volte come soggetto della principale (II, *I' vidi un dì spogliar tutte in farsetto*; XCVII, *Io ho studiato il corso de' destini*; CXXXI, *Son medico in volgar, non in grammatica*; CXXXII, *Veggio venir di ver la Falterona*; CLXII, *I' truovo che 'l Frullana e messer Otto*; CLXXII *Racomandovi un poco el maniscalco*) e due volte come complemento di termine (XLIX, *Mandami un nastro da orlar bicchieri*; CVII, *Parmi veder pur Dedalo che muova*): XLIX, CXXVII, CXXXI e CLXXII sono o appaiono come sonetti missivi in cui il poeta entra in gioco in prima persona; in II, CVII e CXXXII l'io poetico si fa garante di una visione; CLXII si apre come un bozzetto comico-realistico in cui il

237A questo canonico riferimento temporale ne segue un altro paradossale: “di meza nona in sul levar la stella”, cioè 'alle tre e mezzo di pomeriggio, mentre si alza Venere, ovvero all'alba'.

238Anche in questo caso il sonetto presenta un primo periodo dalla sintassi instabile a causa dell'assenza di una reggente: “Sotto Aquilon, nell'isola del gruogo / che seminò quel traditor di Giuda, / dove vide Atteon Diana ignuda / che si bagnava nel beato truogo; e tu, messer tornato pedagogo, / che per vergogna la fronte ti suda, / faresti meglio andare a stare a Buda, / dove l'asino e 'l bue ara a un giogo” (CLXXIV, 1-8). Lanza mette a testo questa lezione, conferendo al passo una sintassi regolare: “Sott'ho Aquilon nell'isola del gruogo, / che seminò quel traditor di Giuda, / dove vidde Attëon Diana ignuda / che si bagnava nel beato truogo” (1-4). Sulla discussa interpretazione di questo passo si tornerà in seguito.

239II, XII, XLII, XLIII, XLIX, XCVII, CVII, CVIII, CXXX, CXXXI, CXXXII, CLI, CLXII, CLXXII, CLXXIII, CCII, CCXII.

poeta sorprende due compagni di bevute all'osteria. Negli altri casi ci si imbatte in zanzare cantanti (XII), prodigiose comete²⁴⁰ (XLII), bizzarri innamoramenti d'ovidiana memoria (XLIII), ammiccanti indovinelli (CLIII), lambiccate richieste di cibo (CXXX), uccelli veri e presunti (CLI), imperatori-stallieri (CLXXIII), ostesse impegnate in una caotica cena (CCII) e opere introvabili (perché inesistenti) di grandi filosofi (CCXII), ovvero i consueti ingredienti degli incipit burchielleschi, inseriti però in una struttura sintattica canonica e quindi più rassicurante.

- incipit ipotetico-relativi (7)²⁴¹: questo genere d'esordio è tipico del sonetto-ricetta che, come si è detto, rielabora i movimenti formulari dei ricettari dell'epoca; infatti sei sonetti su sette appartengono a questo sotto-genere di cui ci si è già occupati: di questi, quattro componimenti si aprono con la consueta ipotetica introdotta da 'se' : III, *Se vuoi far l'arte dello 'ndovinare*; XXXI, *Se tu volessi fare un buon minuto*; LXXXVII, *Signor mie caro, se tu hai la scesa* (questo sonetto è al contempo farmaceutico e missivo, infatti ritroviamo non solo la protasi del periodo ipotetico ma anche il vocativo tipico degli esordi de sonetti di corrispondenza); CLXIII, *Se vuoi guarir del mal dello 'nfreddato*. CIII, *Chi guarir presto dalle gotte vuole* e CXXVII, *Qualunque al bagno vuol mandar la moglie* variano leggermente lo schema, utilizzando in un caso un pronome relativo, nell'altro un indefinito. L'unica vera eccezione è rappresentata da IV, *Se ' cappellucci fussin cavalieri*: lasciando per il momento da parte la complessa e discussa esegesi del passo, qui Burchiello inserisce ai primi versi una doppia protasi (v. 2: “e ' tegoli lasagne imbullettate”) che ipotizza due improbabili trasformazioni e alla quale segue un'apodosi al contempo bizzarra e non del tutto sorprendente, visto che prevede la possibilità di ammirare il non certo eccezionale pianto delle 'giuncate' (sorta di ricotte a cui colava il latte non cagliato dai fori delle ceste in cui erano inserite)²⁴².

²⁴⁰In questo caso l'autore non lavora di fantasia ma pesca dalla storia, in quanto il riferimento è al passaggio della cometa del 1433; evento eccezionale non solo perché considerato dalla tradizione popolare superstiziosa come foriero di malasorte, ma anche oggetto delle prime osservazioni scientifiche (dal 4 al 31 ottobre) da parte di Paolo dal Pozzo Toscanelli, concittadino e quasi coetaneo del Burchiello, nonché amico di Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti e, forse, citato anche dal poeta-barbiere in XCIX, 2 (vedi BURCHIELLO 2004, p. 141 ma cfr. BURCHIELLO 2010, p. 342. Un'altra prodigiosa cometa compare in CXXXII, 1-8.

²⁴¹III, IV, XXXI, LXXXVII, CIII, CXXVII, CLXIII.

²⁴²La quartina in questione ha un alto tasso di polisemia; infatti la maggior parte dei sostantivi assume contemporaneamente due o più significati che appartengono soprattutto al lessico militare e a quello alimentare. Il pianto delle giuncate potrebbe rappresentare quindi una sorta di lamento funebre, causato dalla 'fortuna' dei 'broccoli' (non solo – o non tanto – 'scudi', ma 'indovini', o meglio coloro che 'danno nel brocco', 'fanno centro'; nell'italiano di oggi 'imbroccare' conserva lo stesso significato). Sul passo è tornato più volte Crimi (CRIMI 2005, pp. 51, 91, 116, 360 e CRIMI 2002a, p. 73) e si è espresso POGGIAGALLI 2003, p.123. Si rimanda inoltre al commento di BURCHIELLO 2004 (su cui GIUNTA 2004b, p. 473) e a quello di

- incipit anomali (2)²⁴³: gli esordi di XVII (“*Quem queritatis*» *vel vellere in toto*”) e di L, (“*Marci Tullii Ciceroni a Gaio*”) sono entrambi anomali sia dal punto di vista retorico, riportando il primo una battuta di dialogo e il secondo un'*intitulatio*, sia da quello linguistico, essendo scritti totalmente o parzialmente in latino²⁴⁴. Dell'intento parodico dell'incipit di L e di come questa lettura debba essere applicata a diversi esordi burchielleschi si è già detto in apertura di capitolo²⁴⁵. XVII rappresenta invece un caso unico all'interno del *corpus* burchiellesco, avendo quindici versi su diciassette in pseudo-latino. Concentrandosi esclusivamente sul primo verso, si può notare come la battuta iniziale sia una citazione evangelica (*Giovanni*, XVIII, 4)²⁴⁶ o comunque liturgica²⁴⁷ che dà il la a una parodia che sembra coinvolgere ampi strati della cultura accademica e tradizionalista che produceva letteratura allegorico-dottrinale o sfoggiava la propria erudizione infarcendo i testi di citazioni classiche e personaggi mitologici. Il primo verso di questa eccentrica poesia è caratterizzato da una calcolata attenzione per i suoni: l'autore utilizza il latino e la sua maggiore libertà riguardo all'*ordo verborum* per posizionare, dopo il già allitterante '*quem queritatis*', le parole '*vel*' e '*vellere*', conferendo così all'esordio un'andatura ben scandita²⁴⁸.

BURCHIELLO 2010.

243XVII, L.

244All'interno della *vulgata* si trova un altro *incipit* in latino, quello di LXXIX «*Prestate nobis de oleo vestrosso...*», sonetto caricaturale dialogato che ha come bersaglio una coppia di ambasciatori imbranati (cfr. *Trec.*, XXXI). La citazione evangelica (*Matteo*, XXV, 8: la *Parabola delle dieci vergini*) da parte di uno degli ambasciatori è doppiamente comica: da una parte infatti si cita la battuta delle cinque vergini stolte che si erano dimenticate l'olio e, andandolo a comprare, si fanno sfuggire lo sposo, conferendo così al parlante l'aria di sciocco pedante; dall'altra ben presto (vv. 2-3 e vv. 12-14) si scopre che il parlante è completamente pieno di macchie d'olio, utilizzato per cuocere una frittura mista (“mescolanza”, v. 12). Lo spunto dell'ambasciatore saccate che esordisce con la citazione del suddetto passo evangelico per poi essere interrotto e smentito dal collega è, come segnala Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 112), anche nella XXV delle *Facezie* di Poggio Bracciolini: i due testi potrebbero, se non derivare l'uno dall'altro, avendo in comune anche la designazione del pedante con il titolo di 'dottore' (“doctor” in Poggio, “dottor” in Burchiello), avere una medesima radice storico-aneddotica. Si fa inoltre notare che nella facezia di Poggio gli ambasciatori sono detti perugini, mentre le rubriche dei sonetti burchielleschi fanno provenire i legati da Norcia (Mg8) o da Siena (Ge).

245^{Supra}.

246BURCHIELLO 2004 p. 25. Cfr. LXXIX, 1.

247GIUNTA 2004b, pp. 471-472: “Come in moltissimi altri casi, nella letteratura medievale, piuttosto che risalire direttamente alla Bibbia conviene guardare all'uso liturgico e paraliturgico. Nella fattispecie, già a partire dall'Alto Medioevo il dialogo *Quem quaeritis* è largamente presente nella liturgia e nelle sacre rappresentazioni che ad essa si ispirano”. Cfr. in generale DRUMBL 1981.

248Sull'importanza del livello fonico nella rimeria 'alla burchia' si tornerà in seguito, dedicando all'argomento un apposito capitolo.

Faccendo salti da Roma alla Magna: la sintassi

La sintassi risulta essere uno dei temi più estesi e complessi per lo studioso che si avvicina alla poesia burchiellesca e, probabilmente per questo motivo, è stato troppe volte eluso o, quantomeno, toccato tangenzialmente. Sulla scia della nuova ondata di studi inaugurata dall'edizione critica di Zaccarello, il problema è stato affrontato da Danilo Poggiogalli e da Giuseppe Crimi, osservandolo da due prospettive differenti: il primo ha riletto la sintassi burchiellesca alla luce della parodia dei grandi autori, in special modo di Petrarca; il secondo, confrontando la poesia burchiellesca con quella fatrasica, ha colto le analogie fra le due maniere poetiche anche a livello sintattico²⁴⁹. A questi importanti studi si farà riferimento in seguito quando si entrerà nel vivo della questione. Prima però, per presentare l'importanza e la natura dell'argomento, trovo utile citare le parole spese qualche decennio fa da Mario Martelli a riguardo della struttura dei sonetti burchielleschi:

Non è che venga meno ogni ordine: al contrario pochi testi come quelli di Burchiello straripano di sincategoremi (quella colla di parole vuote che tiene insieme le parole piene), di quei *perché* e di quei *però* che dichiarano improponibili nessi di causalità o consequenzialità, di quei *se* che inaugurano assurdi periodi ipotetici, di quegli *allora* che stabiliscono inammissibili sincronie, di quegli *e* che abbinano fatti non mai abbinabili; sicché la poesia di Burchiello potrebbe, in verità, definirsi come un fatto fondamentalmente sintattico: solo che la sintassi interviene, sul piano letterale, ad ordinare il disordine; e, al primo livello l'analisi logica opera, solo formalmente, sulla pura illogicità, mentre il vero nesso è imposto, dal profondo, dall'onnipresenza di un possente ed irridente dio Priapo.²⁵⁰

Martelli legge Burchiello sulla scorta del Toscan, attribuendo alla poesia del Burchiello una natura essenzialmente priapea, sulla quale mi sono espresso *in limine*²⁵¹; il maggior merito dello studioso è però quello di essersi fermato ad analizzare finemente la superficie del testo prima di calarsi nelle sue pericolose profondità metaforiche. In effetti il poeta 'alla burchia' guida in un certo modo il lettore smarrito nel caos, nell'abbondanza di cose che sembrano susseguirsi senza un ordine logico: le indicazioni che si forniscono sono appunto di tipo grammaticale e sintattico, sono quei nessi, quei "sincategoremi" che affollano i componenti burchielleschi. Il problema è che là dove si crede di trovare un appiglio logico, o quantomeno spazio-temporale, ci si trova davanti a una nuova aporia; la contraddizione giunge proprio nel

249POGGIOPALLI 2003, pp. 98-118 e CRIMI 2005, pp. 46-53.

250MARTELLI 1986, p. 36. POGGIOPALLI 2003 (p. 70), commentando il saggio di Martelli, afferma giustamente: "la dissoluzione semantica si rivela tanto più radicale quanto più coincide con una tessitura sintattica irreprensibile: al minimo di coerenza semantica, cioè, corrisponde il massimo di coesione testuale, in un'«esteriore apparenza di logicità» che amplifica «l'assurdità della "lettera"». Più avanti (*ivi*, p. 100) lo studioso aggiunge un'altra interessante considerazione: "la etessa abonorme esibizione di connettivi, oltre che comica in sé per l'illogicità – reale o apparente – delle connessioni, può essere considerata, in questa prospettiva, come una parodia di quell'andamento argomentativo, proprio della poesia tradizionale, che tende a comporre in una logica consequenzialità, basata su una serie di cause e di effetti, la dinamica del sentimento amoroso".

251Vedi *supra*.

momento in cui si spera che essa si scioglia. Il poeta fornisce degli strumenti solo apparentemente utili per l'orientamento che però il lettore si trova obbligato a utilizzare, poiché fanno parte del mondo logico e ordinato a cui cerca inevitabilmente di ricondurre il labirinto di segni che si trova dinnanzi agli occhi. Credo che sia proprio questo gioco intrinsecamente sadico, questo indicare volontariamente una strada sbagliata, questo contemporaneo sfuggire e ammiccare al senso a costituire uno dei meccanismi più potenti della poesia burchiellesca.

Si cercherà quindi di fare chiarezza sul modo in cui i connettivi sintattici agiscano nei componimenti alla burchia e, per iniziare, si prenderà ad esempio CXCXV, *Quando appariscon più chiare le stelle*, componimento dell'Orcagna nel quale compaiono nessi di varia natura:

Quando appariscon più chiare le stelle,
 el Papa cavalcato avea allotta
 e l'ampolla di Napoli s'è rotta
 perché in Mugel si fanno le scodelle.
 E della Magna ci vennon novelle
 che l'ha mandata la reina Isotta:
 chi vuol ben fare la farinata cotta
 ne vadia in Francia per le maccatelle.
 E perch'a Prato non si fa più gozi,
 e zolfane' se ne son iti in Fiandra,
 sich'egli è me' di rimondare e pozi.
 Ma s'e' rincara il cacio della mandra,
 la donna mia con bruchi codimozi,
 canterà me' che nen fè mai calandra.
 Però che in Alexandra
 sì ben venduti vi sono e zoccoli,
 che ricogliendo vi si vanno e moccoli. (CXCXV)

Il sonetto inizia con una perifrasi temporale dal tono aulico che dovrebbe valere per 'a notte fonda²⁵²e, come ben nota Zaccarello, funge da “parodia del linguaggio della lirica allegorica e dottrinale coeva”²⁵³. Il 'quando' del v. 1 precede l'allotta²⁵⁴ della principale al v. 2. Fino a qui non si trova niente di logicamente o temporalmente assurdo. Il rapporto fra sintassi e semantica inizia a incrinarsi al v. 3 che si apre con la congiunzione coordinante 'e': innanzi tutto non sembra potersi instaurare un rapporto di contemporaneità tra le due proposizioni; la calvalcata notturna del Papa (o delle 'truppe papali'²⁵⁵) e la rottura dell'ampolla di Napoli²⁵⁶

252Grazie a una ricerca combinata ('chiare'+ 'stelle') sul *Corpus OVI dell'Italiano Antico* ho riscontrato questo passo parallelo, tratto dalle *Epistole eroiche di Ovidio volgarizzate* dal fiorentino Filippo Ceffi fra gli anni '20 e '30 del Trecento: “Ma dappoiché la luce del giorno è consumata, ed è venta l'ora della notte a me più amichevole, la quale dipigne il cielo delle chiare stelle, incontanente pognamo in su la torre li vigilanti lumi, li quali sono segnali della corta via”.

253BURCHIELLO 2004, p. 272

254Variante di 'allora'. Nel *corpus* burchiellesco compaiono entrambe le forme.

255Ibidem

256Ibidem e *ivi* pp. XXVII-XXVIII. Questo passo che veniva utilizzato da Vittorio Rossi per identificare l'Orcagna con Mariotto di Nardio di Cione, non è dirimente, come prova Carboni (CARBONI 2009, p. 120: “la prima testimonianza ufficiale del miracolo è attestata al 17 agosto 1389, durante la festa dell'Assunta, ma il *Chronicon Siculum* lascia intendere che siano avvenute ripetute manifestazioni del fenomeno a partire da

sono due eventi a sé stanti, accomunati solo dall'argomento religioso e per questo accostati dall'autore. Al verso successivo incontriamo quello che sembra essere un paradosso: infatti la causale esplicita all'indicativo introdotta da 'perché' ci informa che la spiegazione di un fatto avvenuto a Napoli è da ricercarsi a molte miglia di distanza, ovvero tra le colline del Mugello. Se però si tiene conto della proverbiale poca stima che i fiorentini avevano degli abitanti del contado²⁵⁷, si può trovare plausibile il fatto che l'ampolla napoletana si sia rotta a causa della sua bassa qualità, essendo stata fabbricata in territorio mugellese, dove si producevano ordinarie scodelle e non raffinate ampolle. Se fosse così, il nesso causa-effetto sarebbe in un certo modo rintracciabile anche se lo straniamento logico-spaziale resterebbe l'effetto primario ricercato dal poeta.

La seconda quartina si apre con un 'e' che ancora una volta mette in connessione due periodi che ben poco hanno in comune: si assiste infatti a un ampliamento non solo spaziale, visto che si nominano due luoghi quali la “Magna” (la Germania) e la Francia, ma anche temporale, dato che si passa dalla cronaca²⁵⁸ al romanzo, con la menzione della “reina” Isotta, degradata al ruolo di scrittrice di ricette²⁵⁹. È utile soffermarsi sulla costruzione della strofa. Essa è composta da due periodi che occupano rispettivamente due versi ciascuno; a ogni verso corrisponde una proposizione, come spesso accade in una maniera che rifugge gli *enjambement*²⁶⁰. Le proposizioni sono inoltre disposte chiasmaticamente: il primo periodo si apre con la principale all'indicativo del v. 5 a cui segue la relativa introdotta da 'che' al v. 6; nel secondo, invece, alla relativa introdotta dal pronome doppio 'chi' (v. 7) fa seguito la reggente al congiuntivo (v. 8). Nella seconda parte della quartina si ricorre alla formularietà tipica delle ricette²⁶¹: secondo le parole della nobile esperta in arte culinaria, chi volesse cucinare della buona 'farinata cotta'²⁶² dovrebbe recarsi in Francia “per le maccatelle”. L'ambiguità del termine 'maccatella' – indicava sia una sorta di polpetta sia un'azione riprovevole, una 'marachella'²⁶³ – non risolve il *nonsense*: in ogni caso sfugge il nesso fra principale e

molti anni prima. È plausibile di conseguenza che la fama di questi accadimenti miracolosi potesse correre simultaneamente di terra in terra al di fuori del regno di Napoli e altresì che le autorità ecclesiastiche con l'esposizione pubblica dell'ampolla compissero l'atto dovuto di ufficializzare il miracolo solo nel momento in cui potevano ritenere certa, perché comprovata statisticamente, la sua reiterazione”.

257Vd. CRIMI 2005 p. 303-305 e *infra*.

258Vd. *supra*.

259In realtà principessa e non regina d'Irlanda.

260Si veda BURCHIELLO 2000, pp. 263-265.

261Si veda *supra*.

262“pastella di farina di legumi o castagne, poi fritta o fatta rapprendere su superfici arroventate” (BURCHIELLO 2004, p. 272).

263'Si vedano le note di BURCHIELLO 2004, p. 44 e p. 270, oltre a AGENO 2000 p. 55 e CELOTTO 2012, pp. 97-98: in questi studi si ricavano le attestazioni del termine culturalmente più vicine all'Orcagna, ovvero quelle del Sacchetti (*Pataffio*) e del Povero. È curioso però che il termine sia attestato negli Statuti lucchesi del 1362, nei quali indica un tipo di gioco (permesso anche alle donne, a patto che non ci fossero uomini fra i giocatori

subordinata, come risulta incomprensibile la relazione di finalità espressa dal 'per' del v. 8, quale che sia il senso di “maccatelle”.

Si è detto del netto e improvviso cambio di scenario tra la prima e la seconda quartina. Giova a questo punto citare per intero una fine osservazione di Zaccarello:

Non è affatto detto che il sonetto 'alla burchia', anche preso singolarmente, rispecchi una logica unitaria, e presenti un congruente sviluppo sul piano logico o narrativo; pare invece che, in corrispondenza di una caratteristica scansione compositiva tendente a isolare diverse unità mediante la spinta concorrente di metro e sintassi, il testo si dipani per associazioni immanenti alla materia verbale, utilizzatata quest'ultima in modo vistosamente diverso dal suo valore corrente e abituale.

Il lessico può quindi essere utilizzato come collante fra proposizioni, periodi, persino strofe, prendendo in qualche modo il posto di una sintassi che solo apparentemente porta ordine ma, in effetti, contribuisce al caos. Si andrà quindi a vedere come questo tipo di collegamento faccia la sua comparsa in *Quando appariscon più chiare le stelle*. In primo luogo è necessario prendere in esame i versi iniziali di un sonetto del Burchiello:

Appiè dell'universo dell'ampolle,
là dove Enea pose a piuol Dido,
giuocano i topi vecchi a mazasquido
e per cominciar fanno al duro e 'l molle. (XV, 1-4)

È utile quindi riportare il commento di Giuseppe Crimi a questa strofa che, oltre a chiarire il procedimento associativo che sottostà ai versi burchielleschi, indica la via da seguire per l'interpretazione del succitato sonetto orcagnesco:

Nel primo verso il termine «ampolle», emblema della celebre storia di Tristano e Isotta, genera nel secondo verso la presenza di una celebre coppia dell'antichità, di cui viene ricordata la separazione. Questa è seguita, nel corso della narrazione dell'Eneide, dall'episodio dei giochi celebrati da Enea in Sicili in onore del padre Anchise, trasposto grottescamente in una scenetta dove i topi misurano le loro forze²⁶⁴

A questo punto si possono mettere in evidenza i rapporti, tutti lessicali, che collegano le due quartine di CXCV: l'“ampolla” del v. 3 – che, in quel contesto, indica il contenitore del sangue di San Gennaro – non può che rimandare alla nota vicenda cavalleresca, nella quale svolge un

o gli spettatori): “E che neuna donna o femina possa i debbia giocare ad alcuno giuoco nel quale denari si vincano o perdano, excepto che a righinetta, mutando punto innanzi, o a palla o a *macchatelle* o alla brilla; sotto pena di soldi quaranta della dicta moneta, per ciaschuna e per ciaschuna volta che contrafacesse. E che neuno maschio, lo quale sia da anni dodici in su, possa o debbia giocare con alcuna donna o femina a alcuno gioco, o stare a vedere giocare alcuna donna o giovana che giocasse a righinetta o a *macchatelle* presso a tre braccia allo luogo u' le donne o giovane giocasseno ad alcuno de' predicti du' giouchi di sopra proximately dicti; sotto pena di soldi quaranta della dicta moneta, per ciaschuno e per ciaschuna volta che contrafacesse”. (*Corpus OVI dell'Italiano antico*). Si segnala inoltre che il termine 'maccatelleria' (ma alcuni testimoni leggono “moccobellaria”) appare nel commento di Francesco da Buti alla *Commedia (Inf., XXI, 1)* come sinonimo di 'baratteria', vizio lucchese per eccellenza.

²⁶⁴CRIMI 2005, p. 232. Di seguito lo studioso chiarisce, utilizzando un passo de *La lingua nova* di Sacchetti, il significato della locuzione 'topo vecchio' che indica una 'persona esperta, scaltra'. Si sottolinea come ancora oggi si utilizzi, con il medesimo significato, la locuzione 'vecchia volpe', semanticamente vicinissima a quella sacchettiana e burchiellesca.

ruolo fondamentale; ecco quindi spiegata l'apparizione del personaggio di Isotta al v. 6. Anche qui, come spesso accade nella rimeria burchiellesca, i riferimenti romanzeschi e mitici vengono degradati, trasportandoli all'interno di una realtà tutta quotidiana: le “scodelle” infatti non sono altro che il corrispettivo ordinario dell'aristocratica “ampolla” e introducono nel sonetto il campo semantico della cucina, innescando la trasformazione di Isotta in cuoca provetta e favorendo la comparsa della “farinata cotta” e delle “maccatelle”.

Dopo aver visto che le connessioni fra le due quartine sono di natura lessicale più che sintattica, si procederà con l'analisi dei nessi delle terzine. Innanzi tutto si trova un'altra 'e' che dovrebbe in qualche modo collegare la strofa con quella precedente. Segue poi un 'perché' che introduce una causale esplicita che però risulta paradossale: la costruzione di gozzi (piccole barche) non si addice a una città come Prato, priva sia del mare che di fiumi navigabili²⁶⁵. Inoltre il nesso con la principale appare assurdo: la partenza dei personificati zolfanelli per la Fiandra (importante centro commerciale) dipenderebbe dalla cessata attività della presunta darsena pratese. Causa ed effetto sono ancora una volta molto distanti, ma le miglia che dividevano il Mugello e Napoli nella prima quartina sono ben poca cosa rispetto a quelle che separano Prato dalle Fiandre in questa terzina. L'ultimo verso della strofa si apre con il conclusivo 'siché' che introduce una proposizione che dovrebbe aiutare a comprendere ma che invece ci informa solo del triste destino che sarebbe toccato agli zolfanelli se non avessero varcato le Alpi: essi avrebbero infatti dovuto pulire i pozzi, operazione paradossale per delle fiaccole che, per loro natura, non dovrebbero aver molto a che fare con l'acqua.

Anche la seconda terzina si apre con un nesso, questa volta un 'ma' avversativo che dovrebbe ancora una volta connettere le due strofe. Ma il collegamento sembra nascere di nuovo da un'associazione verbale: il toponimo 'Fiandra', comparso nella terzina precedente, apre la strada al campo semantico della fiera e dei commerci che si manterrà attivo fino alla fine del sonetto. Il periodo ipotetico che segue ci presenta infatti un'improbabile e buffa scenetta da mercato²⁶⁶: nel caso il formaggio vaccino rincarasse, la donna del poeta in compagnia di “bruchi codimozi” si prodigherebbe in un canto dolcissimo²⁶⁷. È possibile che il periodo ipotetico debba essere letto in chiave antifrastica, visto che l'aumento dei prezzi solitamente provoca reazioni ben più accese rispetto al bel canto. Ma, restando alla lettera,

265Analogo è, ad esempio, il caso di CLVII, 5 in cui si parla di improbabili “pescatori di Fiesole”.

266Il riferimento alla variazione dei prezzi è tipico della poesia burchiellesca, in particolare, nei sonetti 'alla burchia' il poeta è solito proporre improbabili spiegazioni: cfr. IV, 5-8: “ma e' ci de' venir domani o ieri / gran quantità di bugnole intarlate / cariche di lupini e di granate: / però son rinviliati gli spavieri”; CI, 12-14: “E però sono e gru cotanto cari” / pel corso della patta e le sciagure / che ha 'vuto il Giubbileo tra gli alari”; CXXXV, 12-17: “Èssi conchiusi per legge civile / che gli ovannotti dal pozo di San Sisti / portino a Roma tutte le barile, / perché nel buon covile / si ghiribiza cose sterminate: / però ne son le fave rincate”.

267La calandra è un passeriforme della famiglia delle allodole (gli alaulidi), nota per il suo canto melodioso.

anche la costruzione ipotetica è utilizzata per mettere in relazione due proposizioni che non sembrano avere un collegamento logico.

Si arriva quindi alla coda, aperta, come tutte le altre unità metriche, da un nesso che stabilisce un collegamento con i versi precedenti. In questo caso 'però che' – forse da leggersi etimologicamente 'per questo che' – crea un'improbabile connessione di tipo causale tra il bel canto della donna (dovuto a sua volta al rincaro del formaggio) e la fruttuosa vendita di zoccoli nella città egiziana²⁶⁸: la distanza fra causa ed effetto diventa massima proprio in coda. Negli ultimi due versi si sviluppa una consecutiva di cui sfugge la logica: non si capisce come la vendita di molti zoccoli possa portare alla raccolta dei moccoli. Ancora una volta il collegamento fra strofe si ha solo grazie al lessico: “Alexandra” è un toponimo che, come “Fiandra”, rimanda al mondo dei commerci, così come il participio “venduti”²⁶⁹. Ma, sempre in questa prospettiva, può entrare in gioco anche un altro campo semantico, quello dell'erotismo: infatti sia i “bruchi codimozi” del v. 13, sia gli “zoccoli” e i “moccoli” dei versi finali possono essere letti in chiave oscena²⁷⁰. Zaccarello collega le ambigue calzature al toponimo egiziano grazie al fatto che le “pratiche sodomitiche [...] si ritenevano assai comuni nel Nord Africa”. Credo inoltre che si possa stabilire un parallelo a distanza fra “bruchi codimozi” e “moccoli”, sia per il fatto di essere di forma cilindrica sia per quello di essere in qualche modo accorciati: il 'moccolo' infatti non è altro che il 'mozzicone di candela', come si può evincere anche dal celebre *La poesia contende col rasoio*: “si non fuss'io e l'acqua e l'ranno caldo / Burchiel si rimarrebbe in sul colore / d'un mocolin di cera e di smeraldo”²⁷¹. La lettura traslata di questi termini non sarebbe poi così strana, visto che nel sonetto che nella *vulgata* precede il componimento in analisi, ovvero CXCIV, *O chiavistello, o pestello, o arpione* si trovano, tra le moltissime allusioni oscene, sia un “mocolone” (v. 5) – probabilmente con valore antifrastico – sia dei “bruchi” (v. 13), da leggersi entrambi come riferimenti fallici²⁷². C'è da specificare però che il possibile sottinteso osceno non contribuisce a conferire senso al testo ma, aumentando il tasso di polisemia del lessico, sposa la causa del caos, visto che il lettore di volta in volta è chiamato a individuare i campi

268Per l'identificazione del toponimo si rimanda a *supra*.

269“Ove si fanno li guadagni? In Alexandria. Quine è la fonte di tale mercantia, tutti traggeno” (Giordano da Pisa, citato in nota da CRIMI 2005, p. 205)

270Per l'interpretazione e i passi paralleli si rimanda al commento di Zaccarello (BURCHIELLO 2004, pp. 272-273). In riferimento agli 'zoccoli' si segnala il macroscopico errore nel testo di XXXII in BURCHIELLO 2004, p. 44 dove, al v. 4, si pubblica “nugoli” anziché “zoccoli”. Cfr. anche CV, 3-4; CLII, 7 e VI, 9-11 dove si ritrova la rima zoccoli-moccoli che sarà ripresa anche da Pulci (*Morg.*, VIII, 74, 7-8). Per il detto già boccacciano (*Dec.*, V, 10, 9) “andare in zoccoli per l'asciutto” si veda anche il passo del Berni citato *supra*.

271CXXXVI, 9-11.

272Anche in LXXIV, sonetto non 'alla burchia' in “dispregio d'alchun giovani”, il lemma 'bruco' viene utilizzato come metafora fallica: “E perch'io vo vestio alla franciosa, / mi dan di petto stropicciando il bruco / faccendo vista di fiutar la rosa” (LXXIV, 9-11).

semantici attorno ai quali ruotano i periodi e le strofe, depistato da una sintassi che non si limita a essere assurda ma che risulta essere anche ingannevole.

Ricapitolando, in questo componimento i connettivi sintattici sono prevalentemente utilizzati in modo da violare la loro funzione logica: se infatti i nessi temporali dei primi versi sembrano tener fede alla loro natura, non accade lo stesso ai seguenti nessi copulativi, avversativi, conclusivi, relativi, ipotetici, consecutivi, causali e finali. Ad essere messa in crisi è soprattutto la relazione tra causa ed effetto. Dopo aver visto in CXCIV quali sono le tipologie di connettivi che vengono svuotati di senso dai poeti 'alla burchia', si indagheranno alcuni casi interessanti che rendano conto dei vari modi in cui questo meccanismo si applichi nei testi. Si procederà per tipologie di nesso, prendendo in considerazione i più utilizzati.

Il connettivo più comune all'interno della poesia 'alla burchia' è – sembra banale puntualizzarlo – la congiunzione 'e'. Essa è presente con almeno un'occorrenza in ognuno dei 105 sonetti presi in considerazione, con l'unica eccezione di CCXII, *Truovasi nelle storie di Platone*. Il componimento con più congiunzioni copulative è, non a caso, CXLVII, *Fronde di funghi e fior di susimanno*, sonetto virtuosistico costruito su dittologie di opposti che conta ben 14 'e'²⁷³. Non si tratta comunque di un caso anomalo, visto che contano 13 occorrenze sia XXXVIII, *Tre fette di popone e duo di seta*, sonetto inviato dal Burchiello al Filelfo, sia CLXI, *Prezemoli, tartufi e pancacioli*, sonetto burchiellesco che accumula ben 12 congiunzioni copulative nelle sole quartine²⁷⁴. Nella rimeria 'alla burchia' questa congiunzione è utilizzata prevalentemente all'interno degli elenchi sindetici, secondo la retorica accumulativa che caratterizza questa maniera:

Cimatura di nuguli stillata
et una strana insegna d'un merciaio
e girapigra et un treppiè d'acciaio
e lo stridir d'un'anitra inchiovata
et una cassa madia invetriata,
madre del gonfalon del Lion vaio,
e 'l rigagnol di borgo Tegolaio
mandaron pel cintonchio in Damīata. (XXII, 1-8)

Il polisindeto è figura assai frequente anche nei sonetti farmacopeici, negli elenchi degli assurdi ingredienti:

Se tu volessi fare un buon minuto,
togli Aretini et Orvietani e Bessi,
e sarti mulatieri bugiardi e messi

²⁷³All'interno della *vulgata* il componimento con più congiunzioni copulative è LXVI, *Non è tanti babbion bel mantovano, Priamel* che conta ben 16 'né', di cui 15 in anafora ai versi dal 2 al 15, a cui se ne somma uno all'interno del secondo verso.

²⁷⁴In totale si contano 11 'e' e 2 'et'.

e fa' che cischedun sie ben battuto; (XXXI, 1-4)

La ripetizione della congiunzione contribuisce a portare al massimo livello il senso di abbondanza caotica che regna nei sonetti 'alla burchia' e fa la sua comparsa anche in luoghi dove prevale l'elenco asidentico:

Gramon bizarro colla boce chioccia,
arme, cavagli e gente sgangherata,
falsi raminghi forse una derrata,
non zebbedei, non gente portin broccia.

In questo caso si tratta di scelta stilistica e non di necessità metrica, vista la sinalefe che nasce dall'incontro dalla sillaba finale di 'cavagli' e la congiunzione al v. 2. 'E', naturalmente, è utilizzato anche come connettivo coordinante:

E se il romor si lieva in Orbatello,
fuggi in ringhiera e fa' sonare a gloria,
e mostra pur d'avere un buon cervello (III, 12-14)

Come si è visto in *Quando appariscon più chiare le stelle* (CXCIV, v. 5 e v. 9) e come si può vedere da quest'ultimo esempio, la congiunzione 'e' apre le strofe (e contemporaneamente, vista la generale corrispondenza fra metrica e sintassi, i periodi) fungendo da raccordo, da collegamento tra unità metrico-sintattiche, in maniera non diversa da altre congiunzioni, visto che – come si è detto – spesso risultano parzialmente desemantizzate dall'assurdo contesto. Non è ozioso puntualizzare che non esistono casi all'interno della *vulgata* in cui questa congiunzione si trovi in apertura di sonetto: il componimento sembra rimanere un'entità chiusa in sé stessa, che non sembra prevedere qualcosa prima o dopo, se si escludono i casi di corrispondenza poetica²⁷⁵.

Anche la congiunzione disgiuntiva 'o' è talvolta utilizzata negli elenchi polisindetici tipici della poesia burchiellesca:

Ma se tu hai catarro o gotta sciatica
o scesa o rema, o senti amaritudine
di podagre ch'affrighon vecchitudine,
o hai disavolata o spalla o natica,
di tutte queste e d'ogn'altro difetto,
di doglia nuova o vecchia corporale,
ti fia il bagno utile e perfetto: (CXXXI, 5-11)

In questo caso la ripetizione di 'o' non solo è testimonianza del suddetto gusto accumulatorio, ma ha anche un preciso scopo semantico: serve infatti a sottolineare come il “bagno utile e perfetto” (v. 11) costituisca un toccasana per qualsiasi tipo di malattia. Si consiglia infatti un rimedio che valga per acciacchi e malanni delle più varie nature e che giovi anche a diverse

275Ma cfr. *infra*.

parti del corpo, lontane da loro e, apparentemente, non dipendenti l'una dall'altra. In effetti la ripetizione di questa congiunzione è tipica dei sonetti farmaceutici:

Signor mie caro, se tu hai la scesa
o se' infreddato o senti di catarro,
stillà un pertugio d'un chiodo da carro:
non tel ber tutto, pigliane una presa;

Qualunque al bagno vuol mandar la moglie,
o per difetto o per farla impregnare,
mandi co' llei el famiglio e la comare
e mona Nencia che ' parti ricoglie: (CXXVII, 1-4)

Anche in questi casi un solo rimedio sembra poter risolvere i problemi più disparati, presentandosi come un'improbabile panacea.

La congiunzione 'o' compare anche nei luoghi dei componimenti propriamente 'alla burchia' nei quali si recupera la retorica tipica della ricetta bislacca o dello strampalato consiglio medico:

E chi avesse el mal del mal maestro,
muti bottega e cerchi d'un migliore
in zana o 'n cesta o 'n paniere o 'n canestro. (CVII, 9-11)

Non ci si mangi lepre o altro agrume,
ned isparaghi freddi o cul di gallo
in vetro d'alte taze di cristallo:
s'empirebbe di ciò nuovo volume. (CCVII, 5-8)

Nel primo caso si pone una scelta apparente, visto che le alternative proposte sono nient'altro che sinonimi; nel secondo si elencano due coppie di cibi – cacciagione al v. 5, cibi pregiati al v. 6 – che non si dovrebbero consumare nei calici da vino, argomento all'apparenza ovvio, ma sul quale, secondo il poeta, si potrebbe perfino scrivere un'opera.

La congiunzione disgiuntiva è comunque molto meno utilizzata rispetto alla copulativa. In alcuni frangenti è sfruttata per esprimere incertezza, indecisione o approssimazione: “e non sa se s'è in poggio o se s'è in piano” (V, 4); “ma della fiera besia di Perseo / si dolfe Balaam quando disse 'Arri!', / che mal ci nacque Cesare o Pompeo” (XXXIX, 12-14); “di verno tra le squille e 'l mattutino / va dieci o venti birri per istaio” (L, 7-8). Ovviamente 'o' è utilizzata anche come congiunzione coordinante:

Che colpa è del mar Rosso se ' cucchiai
vanno di giugno armati fra le botte
o se di verde veston le ricotte
che son rimaste rede de' vaiai? (CI, 5-8)

Rimanendo all'interno delle congiunzioni coordinanti, giova prendere in considerazione l'avversativa 'ma'. Da un esame del mio *corpus* di 105 sonetti, risulta che 'ma' conta 30 attestazioni, un numero sensibilmente inferiore non solo all'onnipresente 'e', ma anche alla

disgiuntiva 'o'. Ciò che stupisce invece è la collocazione di questa congiunzione all'interno dei sonetti: infatti in ben 20 casi su 30 il 'ma' si trova in apertura di strofa, dopo una pausa forte²⁷⁶:

e Bacco fé nel Po mille zampilli,
tanta pietà gli venne d'un rigagnolo.
Ma chi volessi ben guarire un sordo,
conviengli avere un po' di certo fiasco
di non so che, ch'i' non me ne ricordo;
ma egli è tanti gamberi a Binasco
che stù volessi fare un monaccordo
nol puoi fare senza ingegno bergamasco. (XLIII, 7-14)

Il primo 'ma' serve non solo a interrompere una carrellata di personaggi classici degradati che si conclude con la minzione di Bacco per alimentare il corso del Po²⁷⁷ ma segna anche la separazione netta tra quartine e terzine, dividendo così il sonetto in due parti. Il secondo 'ma', invece, sembra stranamente stabilire una continuità, risultando quindi in un certo senso desemantizzato; non c'è opposizione fra i due periodi: entrambi infatti servono all'autore per fornire degli strampalati consigli al lettore, senza che vi sia un netto contrasto. A un'analisi numerica delle occorrenze risulta che l'avversativa apre la seconda quartina sei volte, la prima terzina tre, la seconda terzina nove, la coda due. Le sedi metriche di rottura più forte, ovvero il v. 9 (in corrispondenza del passaggio tra quartine e terzine) e il v. 15 (in apertura del settenario della coda), dove un'avversativa sembrerebbe trovare la sua posizione più naturale, sono quelle in cui si riscontrano meno occorrenze. Il maggiore scarto si riscontra nei passaggi tra quartine e terzine: sia in XXIV che in CL il 'ma' introduce un'assurda domanda che interrompe l'andamento canonico del sonetto 'alla burchia'²⁷⁸. In apertura di coda l'avversativa

276 Oltre all'occorrenza già analizzata di CXCIV, 12 e a quelle di XLIII, 9 e 12 riportate di seguito si segnalano IV, 5; XIII, 5; XIII, 12; XXII, 15; XXIV, 9; XXVII, 12; XXXIX, 12; L, 12; C, 12; CXXXI, 5; CXXXII, 5; CXXXV, 5; CL, 9; CLI, 15; CLIII, 5; CLXIII, 12; CCXII, 12.

277 I vv. 7-8 sono così commentati da Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 60): “gli *zampilli* di Bacco sono il vino, eziologicamente interpretato come lacrime suscitate dal confronto tra il Po e un torrentello”; invece Lanza (BURCHIELLO 2010, p. 168), non discostandosi dal suo modello esegetico, dopo aver interpretato Bacco come “fortunata metafora fallica” e il Po come “simbolo della 'vagina'”, crede “ovviamente” che gli 'zampilli' siano “di sperma”, intervenuti a soccorrere le “secrezioni vaginali” che si nasconderebbero dietro il 'rigagnolo' del v. 8. Pur non scartando del tutto l'ipotesi di Zaccarello (anche per via della frequente polisemanticità della parola burchiellese), sono portato a considerare gli 'zampilli' di Bacco come di urina per almeno quattro motivi (cfr. ORVIETO 1998, p. 268: “probabilmente 'zampilli di urina’”: innanzi tutto l'associazione vino-urina non sarebbe nuova nella poesia 'alla burchia' (cfr. almeno CCXIII, 1-4); inoltre l'immagine di Bacco ubriaco che si libera nel Po si inserirebbe perfettamente nella *climax* ascendente di personaggi classici degradati che parte con Piramo che si innamora di un “fuseragnolo”, uno stecco, riferimento a Tisbe non certo lusinghiero, continua con Orfeo che fa il maestro di canto dei grilli che devono fare una serenata a un “pizicagnolo” per passare poi al georgico Virgilio che arriva a rubare un rude “soccodagnolo”, stracciale per le bestie da soma, come corda da balestra per la sua scuola di tiro per 'trilli' (“uccelli canori” per Lanza, BURCHIELLO 2010, p. 168); considererei inoltre il 'rigagnolo' del v. 8 come un riferimento al Po, anch'esso degradato a un fumiacciattolo o, meglio, a un “canaletto di scola” (ORVIETO 1998, p. 268); concludo ricordando che il sonetto si chiude proprio con l'immagine di una minzione canina, durante la quale si sostengono inutilmente le gigantesche mura della città di Damasco (CRIMI 2012 p. 71).

278 “Sugo di taffetà di carnesecca / et usignoli e sabbati inghilesi / et un bimolle acuto e tre tornesi / usciti allotta allotta dalla zecca / al Giubbilleo fecion gran cilecca / andando in Cipri pel perdon d'Ascesi / e lo 'ddio Marte si giuocò gli arnesi / che gliele vinse il Magnolino a becca. / *Ma* s'egli è ver che Dante andassi in cielo / che

serve escusivamente per sottolineare la sentenza finale, senza tuttavia stabilire una netta frattura: sia in XXII che in CLI il 'ma' che apre la coda non interrompe il discorso storico-mitologico sviluppato nelle terzine, anche se il grado di salacità risulta aumentato²⁷⁹.

Al v. 5 il 'ma' può segnalare un cambiamento di sintassi fra le due quartine, quando il tipico modulo 'alla burchia' non viene replicato: spesso è un periodo ipotetico a variare lo schema burchiellesco²⁸⁰:

Zolfane' bianchi colle ghiere gialle
e cipollini in farsettin di grana
ballavan tutti al suon di chiarintana
fra Mugnone e settembre in una valle;
ma se le grucce han fasciate le spalle
dè non se ne rallegrì Pietrapana,
ché a Siena è di egno una campana
che chiama in concestoro le farfalle. (XIII, 1-8)

Al v. 12 il 'ma' può avere scopi diversi: viene spesso utilizzato per introdurre un'ipotetica²⁸¹, ma può anche aprire un'interrogativa²⁸² o svolgere semplicemente il suo ruolo di connettivo coordinante (e straniante allo stesso tempo), come fra le terzine del sonetto appena citato:

Uno sportello e duo lettiere cucciole
si stavano amanniti co' grembiuli
per tigner ventri in chermisi di succiole;
ma i moscioni che figlian tra ' mezzuli
fecion sì gran caciciola alle lucciole
che per fuggir fêr lanternin de' culi. (XIII, 9-14)

Ovviamente funge da mero nesso cordinante nella maggior parte delle occasioni in cui non compare a inizio strofa²⁸³.

Ad aprire spesso quartine, terzine e code, rafforzando il legame tra metrica e sintassi si trovano anche i conclusivi 'così', 'sicchè', 'però', 'pertanto', 'onde', 'di che' e 'allora' – non è

gracchia il testo della prima Deca / a dir che non si rada contra pelo?" (XXIV, 1-11); "Le rubeste cazuole di Mugnone / e mastro Serzi e gli altri cavadenti / in India pastinaca tra ' serpenti / hanno trovata cattiva pascione. / E quando l'ore s'odon sì e none / vanno in quel mezo imbasciadori a' venti / dall'or'iuol mandati con presenti / che faccin sì volgere il Leone. / *Ma* se il pan fresco col caldo si cuoce, / perché hanno le cicogne e piè sì lunghi / e triema a meza state lor la voce?" (CLI, 1-11).

279 "I' non potrei contar tanta sciagura / cioè de' paladin condotti a tale / che ricogliendo van la spazatura: / e ben lo disse Seneca morale / nel tempo che Tarquinio ebbe paura / veggendo i topi che mettevàn l'ale. / *Ma* quel colpo mortale / che diè con tanto sdegno Ercole a Cacco / mi fê fuggire un granchio fuor del sacco" (XXII, 9-17); "Di quel tuo Braccio Sforza, o Scipione, / che conficcasti in fior di pueritia / Cesare, Dario, Plato e Salomone. / O Giunon di Camilla che in Galitia, / trugiolando la chioma di Sansone, / facesti de' barbier tanta dovitia. / *Ma* per gran malitia / che Giove usò ad Argo del vitello / le lepri dorman cogli occhi a sportello" (CLI, 9-17).

280 Oltre al caso citato si segnalano CXXXI e CXXXV, mentre in IV accade il contrario (il periodo ipotetico occupa la prima quartina e non la seconda aperta dall'avversativa); casi particolari sono quelli di CXXXII e CLIII: nel primo il 'ma' è seguito da un 'pur' concessivo, nel secondo da una principale all'imperativo.

281 Si vedano L, C, CLXIII, CXC, CCXII.

282 "*Ma* che rigoglio è quel d'una guastada / che avendo pieno il corpo d'acqua fresca / vuole una sopravvesta di rugiada?" (XXVII, 12-14).

283 Si vedano almeno II, 13; III, 11; XXIX, 6; XXXIV, 13; CVI, 6; CXXVI, 13; CXLVIII, 6; CLXXXII, 7.

ozioso sottolineare le diverse sfumature che i cinque nessi portano con sé: consecutiva per i primi due, causale per il terzo e il quarto, relativa per il quinto, temporale per l'ultimo²⁸⁴. In realtà questi nessi si concentrano soprattutto nella seconda metà del sonetto, visto che si hanno solo cinque casi in cui la prima parola di una quartina è rappresentata da un conclusivo: in due sonetti (XXVI e C) 'però' apre il v. 5, con la differenza che in XXVI stabilisce un legame di causalità fra le due quartine²⁸⁵, mentre in C sembra avere valore prolettico²⁸⁶; in LI e XCIX invece è 'di che' che inaugura la seconda quartina, abbinato in entrambi i casi a proposizioni che si riferiscono alla quartina precedente:

Cesare imperador vago et onesto
 non ritrovando il dì di Carnasciale
 dette una petizione alle cicale
 dinnanzi a' cinque savi del Bisesto:
di che, come i ranocchi seppon questo,
 inanimati contro l'uficiale,
 destarono il guardian dello spedale
 che dormiva sognando fare agresto. (LI, 1-8)

A meza notte, quasi in sulla nona,
 el re Bravieri e 'l Pozo Toscanegli
 presono una nidiata di baccegli
 tra il corso degli Strozi e Pampalona;
di che, sentendo questo, la Gorgona
 si misse nelle man de' pipistregli,
 perché da San Godenzo furon quegli
 che portaron Querceto a Barzalona. (XCIX, 1-8)

In entrambi i componimenti all'inizio del quinto verso, nuovi personaggi vengono a conoscenza dei fatti della prima quartina, prendendo assurdi provvedimenti²⁸⁷. Il caso più interessante fra i conclusivi presenti nelle quartine è però rappresentato da XXXIII, sonetto che si apre in questo modo, tutt'altro che canonico:

Siché per questo e per gli atti di Gello,
 ser Catanzano vide una fiata,
 Giuseppe colla barba insaponata
 fuggirsi da Firenze pel balzello (XXXIII, 1-4)

284 Sul ruolo parodico di 'però' e 'sicché', anche in relazione alla loro posizione all'interno dei sonetti burchielleschi, si veda POGGI GALLI 2003, pp. 100-105. Questi nessi contano un numero di occorrenze sensibilmente diverso: 'pertanto' si presenta in un solo caso, 'di che' in due, 'onde' 4 volte, 'così' 7 (incluso anche due 'itaque'), 'sicché' 8, allora 10 (compreso un 'allorché'), 'però' addirittura 27 (compresi alcuni casi – non sempre chiari – in cui ha valore prolettico).

285 “Zucche scignute e sguardo di ramarro / e diece stalle sciolete meno un mazo / tamburoron ul cul di Gramolazo / per un mulin che confessava un carro: / *però* se tu sentisse del catarro / fa che Nettunno bëa con Durazo” (XXVI, 1-6).

286 “Donne malmaritate e marcatanti, / perugini e fiaminghi di Soria / hanno in sul badolon philosophia, ché l'hanno sicurato gli acquatanti. / *Però* i cappon mattugi e ' liofanti / tengon serrato Statio in sagrestia, ché come dice Cato 'n Geremia / non si vorrebbe aver se non contanti” (C, 1-8).

287 Si tratta di uno stilema piuttosto comune nella poesia 'alla burchia', soprattutto in sedi particolari come i v. 5 e 9: CII, 5-6: “*Udendo questo* Papa Ciambellotto / istillar fece trspoli e predelle”; CLX, 5-6: “*Sentendo questo*, il Duca de' Balocchi / domandò lor quando l'avien a fare”; CLXXXII, 9-10: “*Sentendo questo*, tutte le taverne / con gran consiglio preson medicina”; CCXII, 9-10: “Lo 'mperador de' Greci, *udendo questo*, / gli venne per gran pena le morice”.

L'incipit del componimento sembra prevedere qualcosa che sta al di fuori dei diciassette versi, fatto singolare per la poesia medievale: infatti, fatta eccezione per le corrispondenze poetiche, i sonetti dell'epoca sembrano essere entità chiuse in sé stesse, che in esse si risolvono. Lanza è l'unico a notare questa stranezza, commentando così il 'questo' del v. 1:

questo: non è prolettico di nulla, né può collgarsi a quanto detto nel sonetto precedente. Sono certo che il Burchiello qui indicasse ai propri clienti che ascoltavano i suoi sonetti il proprio membro, che è la causa, assieme anche alle azioni sodomitiche di Gello, della visione apparsa a ser Catanzano.

Lo studioso fa riferimento a un'ipotetica *performance* in stile giullaresco. Che la poesia burchiellesca sia stata influenzata da quella di buffoni e cantimpanca è opinione praticamente assodata, supportata com'è da indizi filologici e testuali²⁸⁸. Il sonetto sembra prevedere l'esistenza di qualcosa di extra-testuale e Lanza pensa a un atto di recitazione: se così fossero le cose, il componimento sarebbe fruibile appieno solo tramite un'interpretazione del poeta-giullare davanti a un pubblico (piccolo o grande che sia), svalutando così la fruizione libresca e individuale. Tutto ciò è possibile, io credo però che non sia stata considerata una questione: ad aprire il sonetto c'è un conclusivo, un "siché", un nesso che viene utilizzato per tirare le fila di un ragionamento precedente. Si delineano quindi due ipotesi. La prima è che questo sonetto si colleghi in qualche modo a un altro e che la tradizione non abbia conservato questo legame²⁸⁹. La seconda e, rispetto alla rimeria medievale, rivoluzionaria è che il Burchiello finga di iniziare il sonetto nel bel mezzo di un discorso, anticipando di secoli uno stilema tipico della poesia moderna, utilizzato ad esempio nel celebre incipit foscoliano "Nè più mai toccherò le sacre sponde", grazie al quale il poeta finge di calare il lettore all'interno di un proprio monologo interiore²⁹⁰.

Come si è detto, i conclusivi si concentrano nella seconda metà del sonetto, a partire dall'apertura della prima terzina, punto cruciale, nel quale, in alcuni casi, al cambio di struttura metrica corrisponde anche una rottura della sintassi paratattica ed elencatoria delle quartine²⁹¹:

Cicerbitaccia verde e pagonazza
e gli artigli vol becco di girfalco
e le dolciate man d'un maniscalco

288Su questo argomento si vedano CRIMI 2005, p. 136-137 e BURCHIELLO 2000, pp. XXXII, CXVI e 263. Lanza sembra essere in parte d'accordo con Zaccarello, visto che quest'ultimo ipotizza "una lettura in un contesto privato o conviviale, si badi, e non una recitazione di piazze" (BURCHIELLO 2000, p. 263).

289L'interpretazione metapoetica della coda di questo sonetto che verrà proposta più avanti potrebbe spingere in questo senso (vedi *infra*).

290DE ROBERTIS 1925, p. 51: "pare che il poeta, cominciando, continui un discorso fatto tra sé e sé, e dia sfogo a una commozione già piena. Così nel son. *Pur tu copia versavi alma di canto*".

291Questi i dieci casi di conclusivo in apertura di v. 9: VI (allor), X (et però), XVII (*itaque*), XIX (così), XXIII (sicché), XXV (sicché), XXVIII (onde), XXXIX (pertanto), CVIII (però), CLVIII (e però), CCXX (allora).

fecion paura a Dodon della Mazza;
 et una chiocchia quando ella schiamazza,
 et una gabbia involta et una in palco,
 e gli stivali del gran siniscalco
 mi feciono invaghir dell'acqua pazza.
Sicché, se ' pedignon son sgranati,
 dolgasi la città de' paneruzoli
 là dove i porri son propaginati (XXIII, 1-11)

I nessi conclusivi si possono presentare anche in corrispondenza dell'inizio della seconda terzina²⁹²:

Per tutto l'Oriente in parte sola
 nel zodiaco Virgo, Scorpio e Gemini,
 convien di lavi la 'nsatiabil gola.
 Così Giansonne ancor convien che semini
 quelle arrabbiate zanna alla parola
 del malfattor che disse '*Rebendemini*'. (CLXXIII, 9-14)²⁹³

Essi però trovano la loro sede naturale in apertura di coda: sono ben diciassette i casi in cui il settenario inizia con un nesso conclusivo, dando il la alle potenti chiusure burchiellesche. Si veda ad esempio questa coppia in cui, pur partendo da simili premesse – comune è il riferimento agli insetti e alle città italiane – le code giungono a esiti diversi: la prima è giocata infatti sul danno risibile provocato dalle formiche, visto che a essere infestato non è un campo ricco di poponi o di lattughe ma un'inutile e fastidiosa distesa d'ortiche²⁹⁴; la seconda invece si conclude con un virtuosistico gioco fonico ai limiti dello scioglilingua:

che quando e grilli tornavan d'Arezo,
 la scorta lor diceva «Ognuni si muovi
 e tristo quel che rimanessi il sezo».
Allor ne presi un pezo
 e fe'nne spaventacchio alle formiche
 che m'avean guasto un gran campo d'ortiche. (XI, 12-17)

Dè rallegrinsi e grilli mantovani
 che le cicale imboziman le tele,
 ché gitterà gran danno agli Affricani:
però fu Fazin Cani
 assediato e rinchiuso con suo genti
 di di fra l'un vi' uno e 'l duo vie venti. (CXXX, 12-17)

In particolare al v. 15 si nota una netta prevalenza dei 'però' (nove occorrenze) rispetto agli 'allora' (quattro occorrenze) e soprattutto ai 'così e ai 'sicché' (due occorrenze per entrambi)²⁹⁵.

Il 'però' – qualsiasi sia la sede occupata – può essere preceduto dalla congiunzione 'e(t)':

292Questi i dieci casi di conclusivo in apertura di v. 12: VII (allora), XIV (allora), XIX (però che), XXV (però), XLVII (allora), XLV (così), CI (però), CLXXIII (così), CCVIII (allor).

293Per il v. 14 si mette a testo la lezione di Mg8, sulla scorta di MASI 2002a, in particolare pp. 167-176.

294Cfr. CXLVII, 1-4: “Fronde di funghi e fior di susimanno, / popon d'orto e lattughe di contado / feciono accorto l'uficial del biado / che le formiche gli facevan danno”.

295Questi i casi di conclusivo in apertura di v. 15: I (allora), II (e però), XI (allor), XV (però). XVI (se però), XXI (però che), XXVII (però), XXXII (siché), XLIII (però), CII (siché), CVI (così), CXXX (però), CLVIII (e così), CLX (e però), CLXI (e allor), CXCIV (però che), CCVIII (allorché).

*E però fa' che quando
volessi uno sparvier ben gozivaio
tendi il gabbione allato a un vivaio. (CLX, 15-17)*

Inoltre può essere seguito da un 'che', come si è già visto in CXCIV, o introdurre un periodo ipotetico venendo accostato a un 'se'²⁹⁶:

*però se tu manuchi
un besso impronto colla cuffia nuova,
parratti il sol di marzo un pesceduova. (XVI, 15-17)*

I conclusivi quindi sono soliti occupare una posizione privilegiata, quella di apertura delle unità metriche: si pensi che sia 'così' che 'allora' appaiono nei sonetti 'alla burchia' (in funzione di nessi conclusivi) solo all'inizio dei vv. 9, 12 e 15²⁹⁷. 'Sicché', 'però' e 'onde' contano invece un numero di occorrenze non trascurabile in sedi diverse ma non per questo meno importanti: innanzi tutto i conclusivi si trovano sempre in apertura di verso, ponendosi ogni volta come svincolo metrico-sintattico fondamentale; considerevole è anche il fatto in molti casi essi inaugurino il verso che chiude le quartine, le terzine o la coda, tirando le fila degli sconclusionati discorsi burchielleschi²⁹⁸:

*Se 'cappelucci fussin cavalieri
e 'tegoli lasagne imbullettate,
piagner vedresti insieme le giuncate
per la fortuna che hanno i broccolieri;
ma e' ci de' venir domani o ieri
gran quantità di bugnole intarlate
cariche di lupini e di granate:
però son rinviliati gli sparvieri. (IV, 1-8)*

*E' m'è venuto un gran pensier negli occhi
che mi fa contemplar se 'saracini
son vaghi delle sorbe o de' ranocchi;
et io concludo che gli spelazzini
ciascun vorrebbe diventar loscrocchi:
però non vo' che tu me lo 'nsalini (V, 9-14)*

*Ma e' vi tremerà l'uova e pippioni
se Arno fa consiglio di segreto
come s'è bucinato fra gli arpioni.
Per coteste cagioni
voglion far gl'introbi grande armata,*

296Anche in Petrarca il 'però' è spesso utilizzato per introdurre un periodo ipotetico, lo si può dedurre dalle citazioni in POGGIAGALLI 2003, pp. 100-101, dove però non si emette in evidenza questa particolare affinità.

297L'unica vera eccezione è rappresentata da un 'itaque' che, oltre ad essere la prima parola di CLVIII, 10, apre anche un presunto discorso pronunciato da Virgilio; per 'allora' si presenta invece un caso dubbio (non conteggiato a fini statistici), in cui non è facile capire se si tratti di un avverbio temporale o di una congiunzione conclusiva: "A me ne venne voglia e volli tórne / e le chiochie *allor* si dolfon meco / che una siepe avie messo lor le corna" (XVIII, 9-11).

298'Però' si presenta a aprire il v. 8 (fine quartine) in IV, XIV e CLXIII, il v. 14 (fine terzine) in V e XX, il v. 17 (fine coda e sonetto) in CXXXV; 'sicché' apre il v. 17 di C e il v. 11 (fine prima terzina) di CXCIV; 'onde' si trova in apertura di v. 4 (fine prima quartina) in CXLVI e di v. 11 (fine prima terzina) in CCXII. Inoltre 'però' inaugura X, 7 e XI, 3; 'sicché' CLI, 6 e 'onde' XL, 7.

*sich'io v'annuntio ch'ella fia cazata. (C, 12-17)*²⁹⁹

I conclusivi servono quindi per stabilire delle connessioni di causalità (e, per quanto riguarda 'allora', anche di temporalità) nei punti cruciali del sonetto, costituiscono cioè parte della struttura logica portante, quella a cui il lettore si affida per trovare un appiglio alla sua istintiva ricerca di senso. Si tratta però solo di un'ossatura fittizia che si sgretola non appena si coglie che la relazione che questi nessi instaurano non sussiste nel mondo della logica diurna, lasciando il lettore spiazzato.

L'analisi dei nessi conclusivi ci permette di entrare al centro della più grande questione posta dal *nonsense* burchiellesco, ovvero quella che interessa le relazioni fra causa ed effetto: se infatti l'accozzaglia fra i curiosi elementi messi assieme negli strampalati elenchi che caratterizza solitamente i primi versi dei componimenti 'alla burchia' può essere giustificata – almeno in parte – da un particolare gusto per l'accumulo derivante dai più svariati ambiti (ad esempio quelli relativi alle cibarie, alle ricette, alla contabilità)³⁰⁰, la logica tradizionale è messa veramente in crisi dagli improbabili rapporti di causalità e finalità che costellano i versi burchielleschi. I nessi conclusivi stabiliscono un legame in un certo senso di secondo livello, visto che – come si è detto – spesso si collocano dopo una pausa forte che corrisponde alla fine di un'unità metrica: questo comporta che il collegamento sia in qualche modo meno diretto, più lieve rispetto ai nessi causali, finali o consecutivi che invece stabiliscono un rapporto immediato tra due entità tra loro irrelate. C'è da dire come in alcuni casi i conclusivi risultino del tutto inspiegabili razionalmente, proprio quando invece si riesce a scorgere una certa logica dietro gli altri nessi che instaurano relazioni di causa-effetto più immediate, come quelli finali o causali. Si prenda ad esempio questo stralcio del sonetto XXV, *Zaffini et orinali et uova sode*, in cui non sempre ciò che appare totalmente illogico si rivela tale:

et Arno ha tanti nibbi in sulle prode
che, se non fussi il sonno de' corrieri,
i' credo che le risa de' forzieri
t'insegnerebbon come il granchio rode.
Sicché a lume di lucerne spente
si cava molta colla de' benducci
per risaldar le spiagge d'Oriente:
e però i becchetti de' cappucci
portono un nodo, *per* avere a mente
che le granate stanno pe' cantucci. (XXV, 5-14)

²⁹⁹Per questo passo piuttosto oscuro – si fa uso anche del furbesco 'introibi' per 'porte' – si segnala l'ipotesi di Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 143): “si può forse azzardare che i vv. 12-17 alludano a una minaccia di straripamento per la quale erano stae alzate barricate, assimilate qui a un esercito di porte”.

³⁰⁰Su questo argomento si vedano almeno DE ROBERTIS 1968 pp. 3-119, GIUNTA 2004b, pp. 458-459 e ZACCARELLO 2009b pp. 61-63.

Il rapporto di consecutività che si stabilisce nella quartina riportata credo che sia razionalmente inspiegabile, così come la parentetica eccettuativa: non vedo alcun possibile collegamento fra la presenza di molti rapaci sulle sponde dell'Arno – potrebbe trattarsi di un metafora indicante la stupidità, come spesso accade per i rapaci burchielleschi –, il sonno (o il sogno) dei messi postali e il crampo allo stomaco (il “granchio”) provocato dalla fame, vista la fuoriscita di denaro dall'apertura dei forzieri³⁰¹. Del tutto privo di senso sembra risultare anche il 'sicché' del v. 9, visto che non sussiste nessun rapporto fra la situazione della seconda quartina e quello della prima terzina³⁰². Su questi versi, finora piuttosto trascurati dalla critica, credo sia utile soffermarsi, anche perché ad aprire il v. 11 si trova un nesso finale, certamente iperbolico ma, a ben vedere, non del tutto insensato. Dopo il già citato 'sicché' e la ricercata e ossimorica perifrasi per indicare il buio (“a lume di lucerne spente”), si fa riferimento alla misteriosa “colla dei benducci”. Zaccarello e Lanza non si discostano dalla definizione di 'benduccio' data dal *GDLI*: “striscia di panno che si adatta alle spalle o alla cintola dei bimbi”³⁰³. I commenti degli editori non sono errati ma parziali, poiché non spiegano a cosa servisse questa “striscia di panno”: a questo proposito giunge in aiuto il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* che ci informa come il 'benduccio' fosse utilizzato dai bambini “per soffiarsi con esso il naso”³⁰⁴ o, con le parole del Sacchetti, per “asciugarsi un poco il sudore”³⁰⁵. Sia nel *GDLI* che nel *TLIO* che nel *Vocabolario* dei cruscanti si riporta un altro significato oltre a quello già citato, ovvero quello di 'fazzoletto'. Sotto questo secondo significato il *TLIO* cita l'occorrenza sacchettiana qui già ricordata, il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* ricorda, tra gli altri, un verso della ballata di Poliziano *Egli è ver ch'i' porto amore* (*SOR*, CXI, 17), che recita “col benduccio in sulla spalla”, mentre il *GDLI* riporta un brano poetico inserito ne *I marmi* di Anton Francesco Doni, nel quale ci si fa burla della moda del 'carniere':

Colui che 'l primo du che 'l messe fuora
per usanza a portarlo meritava
di stare in gogna almen del giorno un'ora:
e' doveva alla bocca aver la bava
o gli occhi scerpelli, perch'in tal modo

301 Per l'interpretazione dei vv. 7-8 si rimanda a BURCHIELLO 2004, p. 36.

302 Si può ipotizzare solo un comune riferimento all'indigenza: nella quartina si parlerebbe figuratamente dei morsi della fame, nella terzina si dichiarerebbe indirettamente l'impossibilità di comprare l'olio per le lanterne. Sul tema della mancanza dell'olio è giocato il sonetto caricaturale LXXIX, «*Prestate nobis de oleo vestrosso...*»: in questo caso però la carenza di carburante è dovuta alla gola di uno dei due protagonisti del sonetto che ha preferito utilizzarlo per cucinare una frittura mista.

303 BURCHIELLO 2004, p. 36.

304 Definizione già compresa nella I edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, sotto la voce 'benda', vol. II, p. 118 e mantenuta sostanzialmente invariata fino alla quinta “impressione”. Le cinque edizioni del *Vocabolario* sono consultabili e raffrontabili facilmente anche on-line sul sito: <http://www.lessicografia.it/>.

305 Ne *Le sposizioni di Vangeli* in SACCHETTI 1938, p. 169.

il fazzoletto comodo portava.
 'N un vecchio non la biasmo e non la lodo
 che tal commodità abbia alla mano
 senza al benduccio avere a sciorre il nodo,
 perché tal or penava un pezzo invano
 a cercar della tasca e bene spesso
 in cambio d'essa al brachier pon la mano (*MD*, I, VII, 25-37)³⁰⁶

Questo passo aiuta a comprendere come il 'benduccio' fosse una via di mezzo tra un 'bavaglio' e un 'fazzoletto' che veniva fissato (magari con un nodo) alle vesti o alla cintura di vecchi e bambini per poter essere utilizzato all'occorrenza. Si vede quindi come la differenziazione dei significati riportata dai vocabolari sia da considerarsi, almeno fino a una certa altezza cronologica, piuttosto oziosa. Grazie a questa precisazione, la locuzione “colla de' benducci” trova una spiegazione: si tratta infatti di una perifrasi per indicare il 'muco' che, seccandosi, incolla i lembi dei fazzoletti di panno. Non a caso un fanciullo nella Firenze di allora poteva essere chiamato 'mocceca' o 'moccicone'³⁰⁷, così come oggi viene detto 'moccioso'. A questo punto si spiegherebbe anche il motivo per il quale la raccolta della “colla de' benducci” venga fatta “a lume di lucerne spente”: la paura del buio induce i bambini al pianto facendo in modo che si ricavi tanto muco da “risaldar le spiagge di Oriente”. La cementificazione delle sabbie asiatiche per mezzo del muco è certamente iperbolica ma non del tutto priva di senso. C'è da aggiungere che le due ardite perifrasi del poeta fanno sì che la superficie del testo miri decisamente a sorprendere il lettore con degli accostamenti improbabili e che un certo senso si scorga solo dopo un attento e complesso lavoro di decrittazione.

Continuando la lettura del sonetto, ci si imbatte in un “e però” che risulta essere prolettico del 'per' del verso successivo. Zaccarello, parlando delle ““irregolarità” logico-sintattiche che caratterizzano questi testi”³⁰⁸, porta come esempio la terzina in questione:

Un'altra tipologia di infrazione è quella che rompe la concatenazione causa-effetto, istituendo artificialmente legami di causalità tra eventi del tutto disparati; in tali contesti, la prolessi può creare un effetto di sospensione che sottolinea l'incongruenza, come in XXV 9-14 [sic]³⁰⁹

Certamente la prolessi crea sospensione e aumenta l'effetto di stupore nel lettore, c'è da aggiungere però che anche in questo caso ritengo che ci sia un collegamento in un certo modo plausibile, per quanto strampalato. Credo infatti che questo passo possa essere collegato con

306Terzine dedicate dal personaggio Niccolò Martelli al padre Stradino, *Io mi stava fantastico l'altr'eri*, (*MD*, vol. I, p.113)

307Cfr. XXXI, 14 (“mocciconi”); XXIV, 15 (“la mocceca”, femminile) e LXXI, 11 (“quel mocceca”, maschile). Si veda anche AGENO 2000, p. 47. 'Mocceca' è utilizzato da Sacchetti soprattutto come antroponimo nel *Trecentonovelle*, arrivando anche a giocare con l'etimologia: “Mocceca, tu non se' mocceca” (*Trec.*, CLXXIV) e un'unica volta come nome comune nelle *Rime* (ne *La lingua nova* : *RS*, CLIX, 203); 'mocciconi' è presente nel *Pataffio* del Sacchetti (vd. *TLIO s.v.*) e nel *Morgante* del Pulci (vd. *Morg.*, XXIV, 99).

308ZACCARELLO 2007, p. 118.

309Ivi, p. 119, i versi riportati da Zaccarello sono i vv. 12-14.

l'usanza popolare (diventata anche proverbiale) di fare un nodo al fazzoletto per ricordarsi qualcosa³¹⁰. Questa tecnica mnemonica potrebbe infatti essere alla base della terzina in questione, nella quale si propone una bizzarra eziologia per il nodo che forma il 'becchetto', lunga fascia del cappuccio che poteva venire girata intorno al collo o alla testa³¹¹: secondo la voce del bislacco poeta, questo modo di portare il 'beccuccio' sarebbe servito a ricordarsi una cosa comunissima, ovvero il fatto che la scopa venga riposta nel luogo in cui dà meno fastidio, in un angolo della stanza³¹². Inoltre acquisirebbe un certo senso il passaggio fra le due terzine, dato che l'associazione mentale sarebbe – come spesso accade in Burchiello – di origine lessicale, scaturendo in questo caso dal 'banduccio' del v. 10, una specie di fazzoletto che poteva essere annodato. Anche stavolta si è di fronte a una relazione di causalità strampalata ma non del tutto assurda, che punta al divertimento del lettore e che affonda le proprie radici nella tradizione popolare e nella quotidianità.

Si cercherà quindi di indagare, procedendo per tipologia di nesso, le varie relazioni di causa-effetto, concentrandosi sul tasso di logicità, sulle sfumature che il *nonsense* burchiellesco assume di volta in volta in questo tipo di situazioni. Si inizierà dall'analisi dei periodi ipotetici, per poi passare ai nessi consecutivi, a quelli causali e a quelli finali.

Sui periodi ipotetici si è pronunciato Crimi che, paragonando la sintassi burchiellesca a quella fatrasica, alla cui “base vi sarebbero i rimandi ad epiche battaglie e a soccorsi provvidenziali da parte degli eroi di turno, nonché a schemi favolistici”³¹³, afferma che “tra i sonetti del Burchiello compaiono periodi ipotetici simili, nei quali, cioè, la protasi non sembra avere alcuna relazione con l'apodosi, ma mancano essenzialmente il concetto di "soccorso" e la parodia dei testi cavallereschi”³¹⁴, per poi citare alcuni esempi dai *Sonetti*, precisando però in

310 Non ho trovato attestazioni antiche di tale usanza.

311 “Il becchetto è una striscia doppia [rispetto alla 'foggia' ndr] del medesimo panno, che va infino a terra, e si ripiega in su la spalla destra, e bene spesso s'avvolge al collo, e da coloro che vogliono esser più destri e più spediti, intorno alla testa” (VARCHI 1923, vol II, p. 85). In questo caso il commento di Lanza, se ci si ferma alla superficie del testo, è preferibile a quello di Zaccarello, che chiosa: “fascette per fermare cuffie e cappucci sotto il mento con un *nodo*”.

312 Si segnala, con CELOTTO 2012 (pp. 108-109), la somiglianza fonica del v. 14 con il v. 151 della “mattana” del Povero *Si duramente un sonno mi percosse*: “Or quando le cantucce sono granate”. Aggiungo inoltre che pochi versi prima (v. 148: “e col buio e col lume della luna”) si fa riferimento, come nel sonetto in questione, al 'buio', qui nominato esplicitamente e opposto al chiarore del lunare, evocato con il termine 'lume', utilizzato anche dal Burchiello.

313 CRIMI 2005, p. 50.

314 *Ivi*, p. 51. Segnalo però un caso in cui questo modulo retorico sembra ricorrere anche nei *Sonetti del Burchiello*: “e se non fussin stati gli alioffi, / quando Vespasian guari dal naso, / tristo alla pelle de' colombi grossi” (XXI, 12-14), che può essere paragonato a questo passo delle *Fatrasies d'Arras* dove si riscontra, oltre a un simile andamento sintattico, il comune riferimento a dei pennuti, nella *fatrasie* come soccorritori, nel sonetto come soccorsi: “se ne fussent dui poucin / c'uns Anglois devoit couver, / traïs fust Salahadins / a l'entree de la mer” (FA, 8-11) (“Se non fosse stato per due pulcini / che un inglese doveva covare, / il Saladino sarebbe stato tradito / dove inizia il mare”).

nota che “prima di parlare con piena certezza di *nonsense* anche nelle ipotetiche burchiellesche, occorrerebbe capire e stabilire che cosa davvero si nasconda dietro tali proposizioni”³¹⁵. L'atteggiamento di Crimi è giustamente prudente, vista anche la natura volutamente elusiva dei testi 'alla burchia'.

Innanzitutto c'è da ricordare come questa movenza sintattica sia tipica della retorica farmacopeica, dato che si contano 13 'se' ipotetici che fanno riferimento a questo tipo di schema³¹⁶:

*Se vuoi guarir del mal dello 'nfreddato
il qual ti fa così sudar gli orecchi,
tògli orochico di punte di stecchi
e 'mpiastrati e tallon da ogni lato;
poi tògli un raggio d'un asin castrato
e pontelo su' denti stù gli hai secchi,
ma fa' che 'n quel di punto non ti specchi,
però che nuoce al ma del dilombato.
Usa di ber con un bicchier di stagno
e gioveratti molto a' nipitegli
quando ti piglia il granchio nel calcagno;
ma s'e' ti duol le punte de' capegli,
fatti ordinare dalle ginocchie un bagno
di gusci di fagioli e di baccegli.
Stilla tre pipistregli
e be'gli quando il giudice va al bagno:
questa ricetta è buona al mal di fianco. (CLXIII)*

Come si vede, il testo è costruito sui periodi ipotetici che servono a indicare il male da curare e la relativa (e bislacca) soluzione: ne troviamo uno nella prima quartina, uno nella seconda e uno nella seconda terzina. Nella prima terzina, al posto del 'se' ipotetico, troviamo un 'quando' che serve a mettere in evidenza la situazione in cui si debba ricorrere al suddetto rimedio. Anche la coda non varia di molto lo schema, visto che alle due prescrizioni date all'imperativo e alla temporale che specifica i tempi di assunzione della pozione, segue una proposizione indipendente che serve a spiegare a cosa servano le già citate istruzioni, ovvero a curare “il mal di fianco”. Ai nostri occhi tutto ciò appare evidentemente bizzarro ma, come ha notato giustamente Zaccarello, bisogna sempre contestualizzare questo tipo di componenti nell'ambito della parodia di un genere serio come la letteratura medica e culinaria quattrocentesca, la quale risulta anch'essa strampalata a noi occidentali del terzo millennio³¹⁷. C'è però da notare che se sembra quantomeno strano ungersi i talloni con una gomma tratta da “punte di stecchi” per curare il raffreddore, è da ritenersi del tutto impossibile che “un raggio di un asin castrato” possa giovare ai “denti secchi” come a qualsiasi altro problema

315 *Ibidem*. Di seguito riporta ad esempio la sua interpretazione di IV, 1-4. Si veda *supra*.

316 Si segnalano III, 1-4, XXVI, 5-6 e 7-8; XXXI, 1-4; L, 12-14; LXXXVII, 1-4 e 12-14; CIII, 15-16; CXXXI, 5-11; CXXXIV, 3-8; CLXIII, 1-4, 5-8 e 12-14.

317 Si rimanda a *supra/infra*.. Per approfondimenti si veda ZACCARELLO 2009b.

fisico; del tutto improbabile appare anche il rimedio del bagno “di gusci di fagioli e di baccegli” alle ginocchia, soprattutto se si prova dolore alle “punte de' capegli”, parte del corpo non solo lontana dalle ginocchia ma anche completamente insensibile.

Ma l'assurdità dei periodi ipotetici di stampo farmacopeico può raggiungere vette ancora più alte: si va dal consigliare di distillare elementi incorporei per curare l'emicrania, la congestione umorale, il raffreddore o il catarro, specificando bene tempi e dosi di assunzione:

ma s'e' ti nuoce il mal della magrana
fa' stillare una predica tedesca
e be' tela la notte di Befana. (L, 12-14)

Signor mie caro, *se* tu hai la scesa
o se' infreddato o senti di catarro,
stilla un pertugio d'un chiodo da carro:
non tel ber tutto, pigliane una presa (LXXXVII, 1-4)

fino a utilizzare (certi) esseri umani come ingredienti di ricette magiche o culinarie:

Se vuoi far l'arte dello 'ndovinare
tògli un sanese pazzo et uno sciocco,
un aretin bizzarro et un balocco,
e fagli insieme poi tutti stillare (III, 1-4)

Se tu volessi fare un buon minuto,
togli Aretini et Orvietani e Bessi,
e sarti mulattier bugiardi e messi
e fa che ciaschedun sie ben battuto (XXXI, 1-4).

Si può quindi affermare che il periodo ipotetico di tipo farmacopeico è certamente uno dei modi in cui si afferma il *nonsense* burchiellesco; si vedrà però che nei sonetti strettamente 'alla burchia' non è sempre così. Innanzi tutto può essere utilizzato dal poeta (o da un suo *alter-ego*) per intervenire personalmente all'interno della narrazione, esprimendo un dubbio o una perplessità in maniera piuttosto canonica³¹⁸:

e, s'io comprendo ben, la poesia
è dimagrata in questa quarantina:
però nessun ci mangi gelatina,
se non che gli verrà la parlasia. (VIII, 5-8)

«Credi che 'l mondo goda
– disse il soldato – *se* 'l cervel non erra
quattro braccia è dal letto insino in terra» (XXIX, 15-17)

In altri casi i periodi ipotetici, sebbene inseriti in contesti bizzarri, hanno senso compiuto:

domandando di ciò, fu lor risposto
da un fatappio vivo che volava,
che *se* l'ambasceria non se n'andava
che ben e' lo vedrebbon tosto tosto. (VII, 5-8)

Cerchisi la montagna della roccia:
li troveranno quella innamorata

318Si rimanda al capitolo, “*E 'l Burchiel si tuffò nel mar di Spagna*”: *l'io poetico*.

che triomphando diede scimignata
dicendo «Se ti giova, non ti nocchia». (CCIII, 5-8)

In VII l'ipotetica serve a formulare una semplice minaccia, in CCIII il motto è paradossale solo all'apparenza, poiché serve ad esprimere un ideale edonistico piuttosto ottimista, visto che ci si augura che qualcosa faccia solo del bene, senza comportare alcuna sofferenza. A volte il senso logico non è immediatamente rintracciabile ma si può scorgere in maniera abbastanza semplice; si prendano ad esempio le due ipotetiche di CLIX, sonetto a carattere favolistico non privo di soluzioni 'alla burchia':

Disse il lupo all'agnel «Vuo' tu far pace
meco stasera per insino ad oggi
e caverotti poi di contumace?»
«Dico di sì *se* tu passi que' poggi
e quest'è cosa che molto mi piace,
se ' fanciui' son montati sopra ' gioggi» (CLVIX, 9-14)

All'ingannevole proposta del lupo, l'agnello risponde in modo arguto, utilizzando due periodi ipotetici che, a ben vedere, hanno un senso: la prima sancisce la pace fra i due, a condizione che il lupo si tenga a distanza di sicurezza; nella seconda, più enigmatica, l'agnello specifica che quel patto gli è gradito se le regole sono state sovvertite, cioè se i “ragazzini contano più dei giudici”³¹⁹: in un tal mondo alla rovescia anche gli agnelli potrebbero aver la meglio sui lupi³²⁰. Si dà anche il caso di apodosi serie e protasi burlesche ma non completamente prive di senso, come si può vedere da questi due passi, tratti dal capo e dalla coda del medesimo sonetto:

Marcii Tullii Ciceroni a Gaio:
«Dè porta pace *se* t'inforza il vino,
ché 'gli è difetto del vento marino
ch'entra in sala pel buco dell'acquaio (L, 1-4)

Ragionat'ho al Frullana
come io ho a noia, avendo ben da cena,
se la tavola o 'l trespol si dimena». (L, 15-17)

Nei primi versi la condizione che il mittente consiglia al destinatario di sopportare pazientemente è quella, piuttosto banale, del proprio vino che si è guastato, vista l'aria che circola in casa³²¹; negli ultimi invece assistiamo alla personificazione della tavola e del trespolo che, sebbene la cena sia ottima, infastidiscono l'io narrante con il loro dimenarsi: si tratta infatti di un gioco del poeta per indicare il traballamento dei mobili causato da una

319BURCIELLO 2004, p. 224 che specifica anche: “*gioggi*, voce non altrimenti attestata, dovrebbe essere deverbale da *giuggiare* 'giudicare' che è in *Pat.*, VIII 48”. Aggiungo che il termine potrebbe essere stato attratto dal campo semantico della giurisprudenza presente in più luoghi del componimento si vedano le “ingiurie” da “vendicare” del v. 8, la “pace” al v. 9 e la “contumace” al v. 11.

320Non a caso, così nella cod si cita il “Gulia” del “vecchio Testamento”, emblema della forza sconfitta dall'astuzia.

321Vedi *supra*.

gamba più corta delle altre o del pavimento sconnesso³²². Il periodo ipotetico burchiellesco può essere uno strumento per attivare il nonsense, ma non ne è il garante; si confrontino questi passi che presentano lo stesso movimento sintattico ma un differente (e decrescente) tasso di logicità:

E se il romor si lieva in Orbatello
fuggi in ringhiera e fa' sonare a gloria,
e mostra pur d'aver un buon cervello (III, 12-14)

Sicché, se ' pedignon sono sgranati,
dolgasi la città de' paneruzoli,
là ove i porri son propaginati. (XXIII, 9-11)

ma se le grucce han fasciate le spalle
dè non se ne rallegri Pietrapana,
ché a Siena è di legno una campana
che chiama in concestoro le farfalle. (XIII, 5-8)

Se ' pappagalli fussin bene intesi,
vedresti far gran quantità di stacci
delle gran barbe che hanno gli Inghilesi (XV 9-11)

La prima terzina, se si esclude qualche stramberia, ha senso compiuto: come ricostruito da Zaccarello nella sua edizione commentata, si tratta di una sommossa nel centro maremmano di Orbetello³²³, da cui si consiglia di fuggire nel rifugio giuridico della ringhiera del Marzocco, davanti a Palazzo Vecchio³²⁴, di suonare le campane per dare l'allarme³²⁵ e, ovviamente, di far buon uso della materia grigia. L'unico elemento bizzarro, oltre forse al fatto che il rifugio fosse ben lontano dal luogo dell'emergenza, è che le campane in situazioni di pericolo venivano fatte suonare 'a fuoco' o 'a martello', non certo 'a gloria'³²⁶. Sul passo di XXIII è stata fatta luce da Zaccarello³²⁷:

I «pedignoni», 'geloni die piedi', fanno screpolare e piagare la pelle («sgranati»): la colpa è del luogo dove si moltiplicano i «porri», grosse vesciche che colpiscono pure le estremità. Di «porri» viene però utilizzato il senso proprio, combinato al significato botanico di «propagginare» ('innestare, far germogliare') [...]. Retrospectivamente, i porri spiegano la presenza dei «paneruzzoli» 'piccoli panieri, cestini'.

Si vede come il passo, questa volta piuttosto bislacco, si muova seguendo le spinte

322Cfr XXX 1-4: “Labbra scoppiate e risa di bertuccia / e dieci testimon da san Gennaio / han fatto sì 'ngrandire un mie cannaio / ch'andando a letto meco ognor si cruccia”. Un altro caso di mobile umanizzato: si tratta di una specie di panca (“con cassette nella quale gli orditori mettono i gomitoli” *GDLI*) che, dilatandosi, cigola tanto da sembrare un lamento umano.

323Fine anche l'annotazione di BURCHIELLO 2004, p. 6: “se *Orbatello*, la cittadina maremmana, è nome parlante, si ha un altro livello di lettura: solo il rumore, le parole [dell'arringa lanciata dalla ringhiera *ndr*] e le campane possono scuotere gli orbi”.

324Cfr. *supra*.

325CRIMI 2007a (p. 365) ricorda come “proprio in prossimità della celebre ringhiera di Firenze si suonava la campana” per convocare il popolo.

326BURCHIELLO 2004, p. 6. Cfr. il succitato passo XIII, 7-8.

327ZACCARELLO 2002, p. 4. Per il tema della “città dolente” cfr. XXXIV, 15-17: “O 'l farsetto mi strigne, / o veramente Siena arà gran doglia: / ch'i' tel so dire, ché 'l corpo mi gorgoglia”.

multidirezionali del lessico burchiellesco, acquisendo un pur labile senso una volta interpretato a dovere. Resta da chiedersi se dietro la perifrasi “la città dei paneruzzoli” si nasconda un referente reale o invece sia soltanto una burla del poeta. La quartina di XIII è da considerarsi ancor più priva di senso. Burchiello si rifà a un passo dell'*Inferno* dantesco: “... che se Tambernicchi / vi fosse su caduto, o Pietrapana / non avria pur da l'orlo fatto cricchi”³²⁸: oltre al toponimo apuano, riprende anche la struttura ipotetica, svuotandola però di significato; appare davvero difficile stabilire una relazione tra le imbottiture delle stampelle e la Pania della Croce, salvo forse il debole legame assicurato dalla polisemia del termine 'spalle' che oltre alla parte superiore delle “grucce” potrebbe rappresentare le pendici dell'altura³²⁹. Nell'ultima terzina citata non si riesce a trovare nessun appiglio logico che leghi protasi e apodosi: non si capisce davvero come l'esatta comprensione delle parole dei pappagalli (che, oltretutto, sono da ritenersi imitazioni di altre umane), possa portare allo strampalato utilizzo dei peli delle lunghe barbe anglosassoni suggerito dal poeta, vale a dire come trame di setacci.

Si è visto quindi come la struttura ipotetica sia utilizzata nella poesia 'alla burchia' come luogo adatto al nonsenso o, quantomeno, al senso mascherato da nonsenso: sfruttando in molti casi l'aspettativa creata dalla premessa per poi deludere o comunque spiazzare il lettore con principali più o meno bislacche. Utilizzando lo stesso metodo di indagine si analizzeranno ora le proposizioni consecutive³³⁰. Questo tipo di costrutto – come si vedrà – è utilizzato nei sonetti 'alla burchia' più come strumento per l'iperbole, per l'esagerazione che per il *nonsense* vero e proprio. Si veda questa coppia di consecutive di carattere allo stesso tempo entomologico e scatologico³³¹:

328 *Inf.*, XXXII, 28-30.

329 Cfr *Inf.*, I, 13-19: “Ma poi ch'io fui al piè d'un colle giunto, / là dove teminava quella valle / che m'avea di paura il cor compunto, / guardai in alto e vidi le sue spalle / vestite già de' raggi del pianeta / che mene dritto altrui per ogni calle”. Si segnala la rima valle-spalle presente anche in Burchiello e il participio passato che in entrambi i casi accompagna il sostantivo 'spalle': in Dante sono “vestite”, in Burchiello sono “fasciate”.

330 Sull'uso del nesso consecutivo 'sì... che' e 'sì+aggettivo... che' e sul suo utilizzo parodico nella poesia burchiellesca si veda POGGIORGALLI 2003, pp. 104-110.

331 Il legame fra insetti ed escrementi ricorre spesso nei sonetti burchielleschi, con esiti spesso sorprendenti o paradossali; si vedano l'esclamativa, con sfumatura consecutiva, di XXXI, 15-17 (“Dè parliàn de' moscioni, / quanta grazia ha il ciel donato loro, / che trassinando merda si fan d'oro.”) e le ipotetiche di CL, 15-17 (“Acciò ch'io mi dilunghi, / se la mosca cacasse quanto il bue / le rotelle varrebbero molto piùe”) e CCXII, 1-4, dove il riferimento scatologico è suggerito da un nome parlante (“Truovasi nelle storie di Platone / *ubi trattantur multe res divine*, / ch'e' non si può far palle fiorentine / se non ci dà licenza Scalabrone”). Simili riferimenti si possono incontrare anche nei componimenti missivi presenti nella vulgata, come in CXIII, 9-11 (“E non rose fiutar, vïole o gigli: / palle sia il tuo odor di scarafaggi, / rande' di micce e straccali di mule”). Per XXXI, 15-17 Lanza propone la lezione “mosconi” in quanto i “*moscioni*, 'moscerini del vino, drosofile' [...] non sarebbero attratti dagli escrementi, come i mosconi veri e propri” (BURCHIELLO 2004, p. 121): tutto ciò è vero, ma giova precisare come i riferimenti del Burchiello riguardo agli insetti possano essere imprecisi, come nella coda di XXXVI, quando riferendosi alle componenti di “un gran vespaio”, scrive: “ch'erano più d'un migliaio / che 'l domandavan pur quel che quell'era / e che 'l volean per lor per farne cera” (XXXVI, 15-17); in questo caso le vespe sono confuse con le api, visto che solo queste ultime producono cera.

L'uccel grifon temendo d'un tafano
andò gran tempo armato di corazza,
tal ch'ancor per paura si scacazza
e non sa se s'è in poggio o se s'è in piano (V, 1-4)

ma i moscioni che figlian tra ' mezuli
facion *sì gran* cacacciola alle lucciole
che per fuggir fêr lanternin de' culi. (XIII, 12-14)

In entrambi i casi il senso letterale è piuttosto chiaro³³²: nel primo caso la paura del grifone alla vista del tafano è talmente grande da indurlo a un'infinita e (forse) metaforica dissenteria, nel secondo il poeta inventa una simpatica eziologia per la luminiscenza delle lucciole che sarebbe dovuta alla necessità di fuggire dai moscioni, per loro motivo di vero e proprio terrore. Si vede bene come ci troviamo nel terreno della stramberia, del paradosso ma non dell'assoluto nonsenso. In certi casi il senso è ricavabile solo se si è a conoscenza di certi usi e costumi della Toscana del tempo. Si è già detto del caso di II, 1-4 dove, mediante una consecutiva e la personificazione dei frutti, si parla dell'usanza ancora viva di farcire i fichi con le noci. Ma non si tratta dell'unico caso:

Molti ne furon scritti
di giudici e pedanti *sì scorretti*
che han maggior la foggia che ' becchetti. (CLII, 15-17)

Il massimo della scorrettezza per gli uomini di legge sarebbe da ricercarsi nel vestiario, più precisamente nella fattura dei copricapi: si sta infatti parlando del cappuccio formato, oltre che dal mazzocchio (“cerchio di borra coperto di panno, che gira e fascia intorno intorno la testa”³³³), da una parte più alta che scendeva sulla sinistra, la “foggia”, e da una fascia di panno che pendeva sulla destra, il becchetto appunto. Come spiega dettagliatamente il Varchi e come si può ben notare dai dipinti dell'epoca³³⁴, le due parti avevano lunghezza diversa,

332Per la possibile lettura araldica di V, 1-4 si rimanda a *supra*.

333VARCHI 1923, vol. II, p. 85.

334L'esempio più celebre è forse il ritratto del Bronzino di Lorenzo de' Medici conservato agli Uffizi (1555-1556), in cui le parti del rosso copricapo si distinguono molto chiaramente. Per riscontri più vicini al Burchiello si segnalano alcuni ritratti del periodo veneziano di Antonello da Messina (tra i quali spicca il bellissimo *Ritratto Trivulzio* del 1476) e i capricapi di alcuni personaggi degli affreschi di Masaccio (si veda la *Resurrezione del figlio di Teofilo e san Pietro in cattedra* nella cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine a Firenze, iniziata nel 1427 dal maestro e conclusa tra il 1482 e il 1485 da Filippino Lippi), Benozzo Gozzoli (si vedano gli episodi delle *Storie di Sant'Agostino* nella chiesa dedicata al santo d'Ipiona a San Gimignano, 1464) e del Ghirlandaio (si veda *L'apparizione dell'angelo a Zaccaria* nella cappella Tornabuoni di Santa Maria Novella a Firenze, 1485-1490). Su suggerimento di Giorgio Masi, segnalo che esiste anche un ritratto del Burchiello con questo di cappuccio: si tratta di xilografia su un disegno del Salviati (CECCHI 1994, pp. 18-19) presente in diverse opere del Doni (*Lettere, Zucca, Mondì* e, ovviamente, l'edizione commentata delle *Rime* del Burchiello) anche se in versioni sensibilmente diverse, visto che la matrice lignea originale venne adattata di volta in volta per esigenze tipografiche. La xilografia sembra derivare da un dipinto di Ridolfo Ghirlandaio, esposto a Chicago (si veda in LLOYD 1993, p. 105). Per approfondimenti si vedano anche PIERAZZO 1999 (pp. 52-53), MASI 2002b (pp. 175-176), MAFFEI 2004 (p. 205) e BURCHIELLO 2013 (p. 15). Si fa notare che, essendo una stampa da matrice ricavata da un disegno, il becchetto, contrariamente al solito, cade sulla spalla sinistra, la foggia sulla parte destra.

ovvero la foggia, “pendendo in sulla spalla, difende la guancia sinistra”³³⁵, mentre il becchetto “va infino a terra”³³⁶. Considerando ciò è chiaro che la coda, per quanto canzonatoria, acquista un senso: portando la foggia più lunga del becchetto, i dotti farebbero un errore imperdonabile, almeno per quanto riguarda l'abbigliamento³³⁷. Per scovare il senso fra i versi burchielleschi, talvolta si fa riferimento anche al gergo furbesco, come suggerisce Zaccarello per la consecutiva dei vv. 5-6:

Fрати in cucina e poponesse in sacchi
e Gaio Lelio loro ambasciatore,
una lanterna piena di sapore
portavan per tributo de' Valacchi,
e 'l vento era sì grande che ' pennacchi
guardavan tutti in viso il senatore,
come volessin dir «Lo 'mperatore
ha già mandato e Medici a Quaracchi». (XLIV, 1-8)

Prima di soffermarsi sui versi che ci interessano direttamente, conviene prendere in esame il contesto generale: ci si trova di fronte a una curiosa ambasceria, a un guazzabuglio di cibi, figure della classicità romana e della Firenze medicea³³⁸. Visto questo panorama, la prima lettura che si dà di “senatore” è certamente quella di 'carica istituzionale della Roma antica', così come verrebbe da leggere “pennacchi” nel senso di 'cimieri' o comunque 'ornamenti fissati sui copricapi' degli ambasciatori o dei loro cavalli³³⁹. La lettura di Zaccarello secondo la quale “i pennacchi (piante del genere *Eriophorum*) piegati dal vento si abbassano fino a chiudere l'arco guardandosi il seno (*senatore* potrebbe avere valore parlante di gusto furbesco”, rimandando poi a CLXXV, 9, è da considerarsi quantomeno di secondo livello, considerando anche il fatto che il periodo ha un suo senso anche a una prima lettura; le ipotesi possono essere comunque entrambe valide, data la generale polisemia del lessico burchiellesco. L'esito più comune delle consecutive burchiellesche è comunque quello dell'iperbole. Ecco due casi in cui oggetti e animali vengono in qualche modo trasformati fino a diventare strani mostri o persone comuni:

335 *Ibidem*.

336 *Ibidem*.

337 In questo caso Lanza (BURCHIELLO 2010, p. 509) interpreta correttamente la lettera del testo, citando anche un c, a differenza di Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 215). L'editore de *Le poesie autentiche* cita anche un calzante passo del Sacchetti: “E fra gli altri era in questi tempi in Prato un medico antico e assai grosso di quella scienza, il quale sempre portava una foggia altissima, con un becchetto corto da lato, e largo che vi sarebbe entrato mezzo staio di grano, e con due batoli dinanzi che pareano due sugnacci di porco affumicati” (*Trec.*, CLV, 3). Sull'utilizzo della consecutiva per farsi beffe di certe eccentriche mode si veda anche CV, 12-14, dove si cita ancora una volta la 'foggia' del cappuccio: “e gli Orvietani quando stanno a loggia / portan sì gran collari a' lor mantegli / che a' cappucci non bisogna foggia”.

338 Zaccarello, (BURCHIELLO 2004, p. 61) suggerisce che anche la citazione dei Valacchi (per traslato 'mascalzoni) possa essere riferita ai Medici, sulla base di un passo delle *Istorie fiorentine* di Giovanni Cavalcanti: “si chiamò l'una parte i Valacchi, e l'altra [antimedicea] Uomini da bene”.

339 Cfr. Pulci, *Morg.*, XVIII, 100: “trovò Rinaldo al cimier Salicornio / e con quel colpo dilacciò l'elmetto / e 'l suo pennacchio gli spiccò di netto”.

Quattordici staiora di pennechi
et una filatessa di ciscranne
hanno già messo *si lunghe* le zanne
che 'gli esce lor la milza per gli orecchi. (IX, 1-4)

Quattro cornacchie con tutte lor posse
a quattro nibbi vollon far gran guerra
e già gli avevan messi a *si gran serra*
che di fatica eran sudate e rosse. (CLVIII, 1-4)

Questi due incipit, di cui è facile cogliere le similitudini strutturali, descrivono due situazioni grottesche proprio per la commistione fra cose, animali e esseri umani: in IX un'assurda quantità di tessuto da filare e una sfilza di panche vengono trasformati in bestie voraci cui esce dalle orecchie la 'milza', che potrebbe essere del cibo prelibato, come suggerisce Zaccarello sulla scorta di un passo dello Za, (SA, VII, 166) ma più probabilmente – credo io – l'organo reso ipertrofico dall'abbuffata; in CLVIII invece si assiste al comico inseguimento ai nibbi da parte di cornacchie umanizzate tanto da sudare e arrossire per la fatica. È curioso notare come in ben quattro casi le consecutive vengano utilizzate dal poeta per parlare di alcune categorie di stolti:

E le teste de' lucci
hanno *tanti* ossicin bistorti e strani
che farieno impazare e Fiesolani. (XXV, 15-17)

Erano le genti antiche *si mal* pratiche
che Argo che aveva ben cent'occhi
per *tulluru luru*, suon de' balocchi
perdette le sette arte methamatiche. (XXXIX, 5-8)

ma gli è *tanti* gamberi a Binasco
che stù volessi fare un monacordo
nol puoi fare senza ingegno bergamasco. (XLIII, 12-14)

Grilli, serpenti e balle d'uve fesse
si spacciono a Feghine per archime
et investiron *tante* sorde lime
che non è becco a Siena che 'l credesse. (CLXXXIII, 5-8)

Oltre al tipico sberleffo ai danni di fiesolani, bergamaschi e dei tanto bistrattati senesi, stupisce quello nei confronti de “le genti antiche”: ci si concentrerà su questo passo, rimandando per gli altri ai vari studi e commenti³⁴⁰. Burchiello si lancia in una rielaborazione burlesca del mito di Zeus e Io: la comicità della quartina sta nel fatto che persino il gigante Argo, il più accorto degli antichi dati i suoi cento occhi, sia stato beffato ma, se nel mito originale era stato vinto dal canto dio Hermes, nella riscrittura burchiellesca si fa ingenuamente

340Oltre ai commenti di Zaccarello e Lanza (che non commenta CLXXXIII, in quanto sonetto dell'Orcagna) si segnalano per XXV, 15-17 CRIMI 2005, 303-305; per XLIII, 12-14 CRIMI 2007a, p. 372; per CLXXXIII, 5-8, ZACCARELLO 2007, p. 123-124.

ingannare dal “suon de' balocchi”, screditando in questo modo tutta la civiltà greca³⁴¹.

Di fatto sono eccezioni i luoghi in cui le consecutive abbiano un senso apparentemente serio e compiuto, come in questo passo di parodia della letteratura dottrinale:

ivi nel cor, dove ogni vena snoda,
per sol valor di conceputo spermo,
crèa natura un venenoso vermo
si fero che da vita a morte il froda. (XXXIV, 5-8)

Sono comunque rari anche i passi con consecutive nei quali l'assenza di senso sembra regnare assoluta come nei già citati XXV, 5-8 e CXCV, 15-17, a cui si può aggiungere il manifesto del *nonsense* burchiellesco *Nominativi fritti e mappamondi*:

e questo sanno tutte le castagne:
perché al di d'oggi son *si grassi* e guffi
c'ognuno non vuol mostrar le suo magagne. (X, 12-14)

Il rapporto tra sintassi e senso diventa particolarmente stretto quando ci si trova in presenza di nessi causali e finali, i quali collegano dal punto di vista logico due elementi nel modo più stretto e diretto possibile. In questa sede verranno equiparati complementi e proposizioni: ciò che interessa è verificare come le relazioni di causalità e di finalità, onnipresenti nei sonetti 'alla burchia', vengano utilizzate in questa maniera poetica. Prima verranno presi in esame i nessi finali, poi quelli causali.

Le finali burchiellesche che – come si vedrà – sono uno strumento fondamentale con il quale il poeta cerca di spiazzare il lettore, dal punto di vista logico occupano un'area molto vasta che inizia con il (più o meno) sensato e, passando per l'ironico, il bizzarro, il paradossale, l'iperbolico, l'inutile, l'impossibile, arriva al completo *nonsense*. Si cercherà quindi di portare alcuni esempi in modo da render conto di come questo strumento, che apparentemente può sembrare rigido e ripetitivo, sia invece utilizzato in modo vario e articolato dal poeta 'alla burchia'.

Ci si soffermi su questi versi che rappresentano un tipico esordio burchiellesco con un numerale in apertura, un doppio soggetto, una principale all'indicativo imperfetto e una finale implicita:

Novantanove maniche infreddate
et unghie da sonar l'arpa co' piedi
si trastullavan col ponte a Rifredi
per passar tempo infino a mezza state (XVIII, 1-4)

Il problema interpretativo più arduo di questa quartina è rappresentato dal v. 2 ed è stato

341Si segnalano gli appunti di GIUNTA 2004b (p. 472) di CRIMI 2007a (p. 370); quest'ultimo sottolinea che “l'espressione *tululù* significa 'balordo, babbeo', come il *balocchi* successivo”.

risolto brillantemente da Giuseppe Crimi sulla scorta degli studi di Franca Agno³⁴²: la locuzione 'suonare l'arpa' vale infatti 'grattarsi'; Crimi propone anche un'inversione nominale in modo da leggere “più chiaramente [...] «piedi da grattarsi con le unghie (le mani)»”³⁴³ che però non reputo necessaria, dato che “sonar l'arpa coi piedi” potrebbe essere semplicemente un'iperbole per dire qualcosa di simile a 'grattarsi all'inverosimile'. Una volta risolto questo nodo esegetico, ci si accorge che il campo semantico prevalente di questo passo è quello dell'ozio³⁴⁴: l'azione del grattarsi è tipica di chi non ha niente di meglio da fare (ancora oggi 'grattarsi la pancia' è un modo per dire 'non far nulla')³⁴⁵, lo stesso 'trastullarsi' significa 'ozziare piacevolmente', tanto che serve a passare il tempo per diversi mesi, se si ipotizza un'ambientazione invernale per via delle maniche che, umanizzate, risultano infreddolite o, quantomeno, raffreddate. Appare chiaro quindi come la finale in questione non solo abbia pienamente senso ma rappresenti quasi un'ovvietà: è scontato che il trastullo abbia come scopo principale quello di passare il tempo. La bizzarria in questo caso è rappresentata dai curiosi soggetti dei primi due versi.

La relazione di finalità può essere utilizzata anche in un contesto ironico come in questa coda, nella quale il poeta gioca con le usuali formule di chiusura:

*Acciò ch'io mi dilunghi
se la mosca cacasse quanto il bue
le rotelle varrebbon molto piùe. (CL, 15-17)*

Come ha notato Zaccarello, il v. 15 si pone con rapporto antifrastico rispetto ai costrutti del tipo di 'per farla breve', chiudendo poi nel giro di due versi con un periodo ipotetico dell'irrealtà dai toni paradossali e ridanciani: in effetti il valore degli scudi sarebbe molto più alto se dal cielo piovevano enormi quantità di letame³⁴⁶. Un simile valore antifrastico si ha anche in questa terzina, nella quale si rielabora l'andamento formulare tipico della ricetta:

*E truovo nelle cetere de' buoi
che il suon de' ragnateli in Val di Stento
è buono a far migliacci ne' vassoi. (CLVII, 9-11)*

In questo passo il poeta citando una fonte più che bizzarra³⁴⁷, consiglia ironicamente di

342Si vedano AGENO 2000, p. 382 e CRIMI 2002a, p. 77 e BURCHIELLO 2004, p. 231. Per un'interpretazione differente di questi versi si veda ZACCARELLO 2002, p. 3.

343CRIMI 2002a, p. 77.

344L'altro campo semantico su cui si gioca la quartina è quello della temperatura: “infreddate” e “Rifredi” (rianalizzato su 'freddo') si oppongono a “mezza state”.

345La prima attestazione del verbo 'grattare' per 'stare in ozio' sembra essere quella ai vv. 25-27 del primo capitolo del *Pataffio* (*Pat.*, p. 4): “Lasciamo andare giù l'acqua per lo chino, / tu gli hai di badda, no llo smozzicare / a bacchio a mmicca, e *grattacul*, Genovino”. Per la locuzione 'grattarsi la pancia' invece il *GDLI* cita l'*Orlando innamorato* del Boiardo (II, 3, 23): “Quando a primavera l'erbe tenere / seran fiorite nel tempo giolivo, / alor non debba il re passare in Franza, / ma stiasi queto e *grattasi la panza*”.

346BURCHIELLO 2004, p. 212.

347La movenza retorica è quella delle citazioni inventante: cfr. XX, 9: “E truovo nelle pistole del Ghianda”,

utizzare il suono delle ragnatele di un desolato e fantastico luogo per servire in tavola degli ottimi sanguinacci. Qui l'ironia arriva a sfiorare il *nonsense*, data l'inconsistenza dell'ingrediente prescritto.

Nei sonetti 'alla burchia' sono innumerevoli i rapporti strambi che legano principali e finali:

Nembrotto fé la torre di Babello
per guardar l'ocche dal falcon celesto
che di state non porta mai cappello. (LX, 9-11)

E Scipione era smontato a piede
per far dell'erba alle chiocciole sue,
che avien fatto la scorta a Diomede (LI, 9-11)

Nel primo esempio la biblica costruzione della torre di Babele è fatta risalire dalla fantasia del poeta a scopi di *birdwatching*: l'eccentrico passatempo del re babilonese fa scattare anche il doppio senso dalla parola “falcon” ('torretta mobile da assedio' e, ovviamente, 'rapace addestrabile per fini venatori') che inizialmente è riferita – con tipica *deminutio* – alla torre della *Genesi*, per poi – grazie al termine 'cappello', ancora una volta ambiguo – stare per l'uccello da caccia, la cui testa veniva coperta da un cappuccio³⁴⁸. Nel secondo passo citato, il condottiero romano, ritratto come un comune soldato, si mette a “far dell'erba” non ai consueti cavalli, bensì alle chiocciole che erano state utilizzate (forse per il fatto di essere animali "corazzati") per scortare Diomede, antroponimo che sembra identificare, più del temibile guerriero omerico, il mitico gigante, re della Tracia, che nutriva le proprie cavalle con la carne dei suoi nemici³⁴⁹. Ci troviamo in entrambi i casi in situazioni assurde, paradossali, tipiche della rimeria 'alla burchia'.

In alcuni frangenti i fini delle azioni descritte nei componimenti burchielleschi sono pressoché inutili:

Fiacco magogo, barba di cipolla
che aprir si possa il capo di Medusa,
po' che m'ha' fatto star tanto alla musa
per uno orlicciuzzin di pan di lolla. (XL, 1-4)

Allora il sette con suo man porcine
accese un torchio al lume della luna

XXXV, 15-17. “E truovo detto questo / in Tulio quinto sesto segnato 'A' / nelle geonologie di Piero Frustà” e LX, 15: “E truovo nel Digesto”. Per comprendere appieno il passo è necessario cogliere come la polisemia burchiellesca agisca anche in questa terzina: le “cetera de' buoi” sono sì, come annota Zaccarello le “corna, con le quali venivano fabbricate le cetre” (BURCHIELLO 2004, p. 222) ma, affinché entri in gioco la citazione bizzarra, ritengo necessario che “cetera” valga anche come metonimia per 'poesia' e che con “buoi” si identifichino, come spesso accade nella poesia burchiellesca, degli stolti versificatori, quei saccenti “tututti col Buezio in sulla spalla” (LXXXI, 17).

³⁴⁸Si rimanda a ZACCARELLO 2002, p. 5.

³⁴⁹Al proposito si veda CRIMI 2005, p. 101, dove si cita in nota anche un brano dal *Libro di varie storie* di Antonio Pucci.

per rimemar le lucciole a Figghine (XLVII, 12-14)

In XL il Burchiello si scaglia contro il suo corrispondente (il Filelfo³⁵⁰) per averlo fatto tanto aspettare per poi non aver altro che una crosticina di pane, oltretutto non commestibile, poiché fatto con l'involucro dei chicchi di grano: i vv. 3-4 si potrebbero quindi parafrasare con 'mi hai tenuto tanto in sospenso per nulla'³⁵¹. In XLVII il personaggio in questione accende un cero (o, più genericamente, una fiaccola)³⁵² per far strada di notte alle lucciole, azione quantomai inutile vista la luminiscenza dell'insetto.

In alcuni sonetti il rapporto causa-effetto non sussiste in alcun modo, dando vita a veri e propri vuoti di senso:

Il sesto de' Quattordici d'Arezo
sul pian di Terza che Mugnon sonava,
sentì le pialle che ciascuna ansava
perché il Bisesto fusse più da sezo. (CXXXV, 1-4)

Udendo questo, papa Ciambellotto
istillar fece trespoli e predelle
e fece riconciar molte frittelle
per acquistar la torre di Nebrotto. (CII, 5-8)

Nel primo passo riportato, la cui logica viene ricondotta sia da Crimi che da Lanza alla metafora oscena³⁵³, le pialle, personificate sulla base del loro suono rauco, si danno inutilmente da fare affinché l'anno bisestile, tradizionalmente foriero di disgrazie, venga in qualche modo posticipato. In CII, dove si rielabora la movenza formulare della ricetta, la distillazione di alcuni mobili, unita al riscaldamento delle frittelle, faciliterebbe inspiegabilmente l'acquisto della torre di Babele da parte di un papa male in arnese.

Il celeberrimo *Nominativi fritti e mappamondi* si chiude con una finale che sembra non

350Che il Filelfo avesse la barba lo conferma un verso del Sachella che parla del "barbato biso" del noto umanista (*Frott.*, XXXVI, 13). Naturalmente il termine 'barba' non indica solo la peluria che ricopre parte del volto dell', ma anche la 'radice' delle piante, in questo caso le cipolle.

351Sulla locuzione 'stare alla musa' gli studiosi non sono in accordo: Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 56) sulla scorta di un passo dell'*Hercolano* del Varchi, interpreta 'stare in sospenso'; Lanza, citando i tre passi che esemplificano il modo di dire nel *GDLI*, tratti dal *Trecentonovelle* del Sacchetti, dalle *Rime* di Giovanni di Meglio e dal *Morgante* del Pulci (anche se nell'edizione commentata da Franca Ageno – *Morg.*, p. 919 – si riconduce la locuzione all'ozio), chiosa 'rimanere a bocca asciutta'. L'espressione si presenta anche in un componimento missivo di Burchiello, *Da parte di Giovanni di Maffeo*, nel quale il poeta richiede al suo corrispondente, un bel cesto di funghi: "E fa' che tu non bea all'onde di Lete / sappiendo che siamo tutti alla musa / e non c'è niun che non sie concio a rete" (CLV, 9-11). Anche questo passo non dirime la questione. Credo che l'etimologia dell'espressione aiuti a comprenderla: il verbo 'musare' indica la posizione assunta dagli animali per meglio percepire un pericolo o una preda; in definitiva una posizione di smasmodica attesa che ben si confà con l'interpretazione di Zaccarello (a cui può essere accostata la locuzione di ambito venatorio 'fare la posta'); più difficile pare il collegamento con il digiuno che sembra sicuro quantomeno per i passi del Sacchetti e del Di Meglio: si può azzardare una spiegazione facendo riferimento allo sguardo fermo degli animali domestici che, non essendo dotati di parola, fissano il padrone per avere del cibo, una sorta di richiesta con gli occhi proveniente dalla pancia vuota e dalla bocca asciutta. 'Musare' per 'chiedere' è attestata nella poesia siciliana di Pietro Morovelli, *Donna amorosa* (PANVINI 1964, p. 275)

352Si veda il *GDLI* alla voce TORCHIO².

353CRIMI 2005, pp. 305-308 e BURCHIELLO 2010, p. 451-452.

avere senso:

E vidi le lasagne
andare a Prato a vedere il sudario,
e ciascuna portava lo 'nventario. (X, 15-17)

Commentando questi assurdi versi i critici mettono in evidenza come la Sacra Sindone (oggi a Torino) all'epoca fosse conservata a Roma, mentre a Prato poteva (e può) essere osservato il Sacro Cingolo della Vergine; in tal caso ci si troverebbe dinnanzi all'ultima burla del poeta, utilizzata per confondere ancora di più il lettore del sonetto. Ma, vista l'insidiosa situazione filologica che caratterizza i sonetti del Burchiello, la quale, fra i numerosi problemi di ogni genere, non può comunque prescindere dalla natura di un testo che molto spesso non consente il minimo appiglio logico, c'è da valutare una questione sollevata proprio da Zaccarello, il quale, dopo aver commentato il testo edito, puntualizza:

Vedere è probabile errore d'archetipo per *vendere* (facilissima l'omissione del *titulus*): quest'ultimo spiegherebbe il *calendario* [sic!], registro delle entrate e delle uscite, e proporrebbe una frecciata di gusto sacchettiano al mercato delle reliquie, mentre è ben noto il nesso fra Prato e il mercato tessile nel Medioevo

Se si eccettua il *lapsus* che ha investito il curatore, portandolo a confondere 'inventario' e 'calendario', non si può che dar peso a questa notazione, visto anche che la lezione “vendere” è presente in due dei manoscritti presi in esame nell'edizione critica³⁵⁴, i quali potrebbero aver restaurato – più o meno consapevolmente – la lezione originale. Stando così le cose, non è possibile escludere che la coda del manifesto del *nonsense* burchiellesco abbia un minimo di senso o, quantomeno, una sfumatura diversa di nonsenso, a forti tinte satiriche.

La relazione causale ricorre più frequentemente di quella finale nei sonetti 'alla burchia' e, rispetto a questa, sembra presentare una maggior incidenza di esiti nonsensici. Fatta questa precisazione si procederà cercando di mostrare la varietà delle applicazioni all'interno di questa maniera poetica, lasciando momentaneamente in secondo piano il dato quantitativo.

Nei sonetti 'alla burchia' si riscontrano, seppur raramente, causali che hanno senso compiuto, rasentando talvolta l'ovvio

Dice nel quarto libro Brutigone
«*Capias de columbo filius,*
quoniam plusquam pater est melius
e spetialmente il tenero groppone». (XLVIII, 5-8)

Il consiglio dell'esperto di cucina riguardo al colombo è quello, dovendo scegliere fra padre e figlio, di utilizzare il più giovane e delicato, poiché migliore rispetto al più vecchio e stopposo: affermazione, quella di Brutigone, decisamente scontata.

354BURCHIELLO 2000, p. 11.

In certi casi il nesso causale è uno strumento utilizzato dal poeta per introdurre un paradosso:

Quivi corse Pilato e Niccodemo
perché una pulce morsa da un cane
gridava «Omé, ch'i' son presso allo stremo!». (XXX, 9-11)

A' caci ravaggiuoli e marzolini
de' lor parere stran lo stare in gabbia:
come, che hanno egli a far cogli uccellini?
Et io non so uguanno quel ch'i' m'abbia,
ch'io ho la fantasia fuor de' confini
e non so che mi far ch'i' la riabbia.
Dè non menate rabbia
di ciò, soldati, *ché* gli è gentilezza
a sudar come l'uovo *per* freschezza. (XXXIII, 9-17)

Nella prima terzina di XXX. Pilato e Nicodemo, “principio (il giudizio) e fine (la consegna del corpo di Cristo a Nicodemo per la sepoltura) della Passione”³⁵⁵, accorrono a causa del lamento di una pulce ferita mortalmente da un cane. Il capovolgimento del senso comune è quindi duplice: da una parte va notata la più che audace (per non dire blasfema) parodia della Passione, dall'altra si assiste al paradossale attacco della preda nei confronti del predatore, dato che, malgrado le dimensioni, solitamente sono le pulci a mordere i cani. Merita qualche considerazione in più la coda di XXXIII, le cui premesse sono da ricercarsi nelle terzine del componimento: dapprima il poeta gioca sul contenitore di certi tipi di formaggio, ovvero delle specie di ceste per far colare il siero assimilate alle gabbie degli uccellini “all'epoca pure intessute di vimini”³⁵⁶; in seguito si passa a parlare di un altro tipo di punizione, ovvero l'esilio che ha colpito la “fantasia” del poeta, disperato poiché essa è la facoltà più importante per la composizione³⁵⁷. Infine la coda: essa contiene una sorta di massima che il poeta rivolge ai soldati, personaggi chiamati in causa probabilmente per riportare la fantasia del Burchiello all'interno della propria sede naturale, ovvero il suo “cervello” (LXXVII, 4). Il motto prende le mosse dal paradosso popolare nato da una prova per constatare la freschezza delle uova³⁵⁸. Oltre al consueto gusto per il controsenso che appare in superficie³⁵⁹, credo che di questi versi debba essere data anche una più profonda lettura metapoetica, autorizzata dai versi

355BURCHIELLO 2004, p. 42.

356Ivi., p. 46.

357Cfr. LXXVII, 1-4: “Ficcami una pennuccia in un baccello, / et èmpimi d'inchiostro un fiaschettino: / mandamel col mangiar, che paia vino / ch'io ho pien già di fantasia il cervello”.

358Per approfondimenti si rimanda a CRIMI 2005, p. 357-358. Ai molti riferimenti forniti dallo studioso aggiungo qui un passo secentesco tratto da *Il miracolo delle meraviglie della natura, ovvero Istoria natura del filosofo naturale siciliano Niccolò Serpetro*, che chiarisce molto bene il proverbio: “Un ovo fresco cocendosi al foco suda fuori per la scorza, in guisa di rugiada, uno spirito sottile” (passo citato in *GDLI sub voce* SUDARE). L'immagine dell'uovo che suda ricorda anche quella dei “caci ravaggiuoli e marzolini” che, in un certo senso, sudano siero dalle 'giuncate', anche se in questo passo non vi si fa esplicito riferimento.

359Cfr. CL, 9-11: “Ma se il pan fresco col caldo si cuoce, / perché hanno le cicogne e piè sì lunghi / e triema a meza state a lor la voce?”.

immediatamente precedenti la coda; il Burchiello potrebbe infatti sostenere qui, con un tasso di figuralità estremamente più alto, una tesi simile a quella sostenuta nel sonetto, capitolo della tenzone con Rosello Roselli, che viene ritenuto il suo manifesto poetico, *Fior di borrana, se vuo' dire in rima*³⁶⁰:

del falso accidental non fare stima,
che crëa versi crudi, aspri e cattivi,
ma naturale e facilmente scrivi,
poi nella fantasia gli specchia e lima. (CXIX, 5-8)

Il poeta nella coda di XXXIII si paragonerebbe quindi all'uovo fresco, sottolineando così il carattere paradossale della propria poesia: ricorderebbe infatti al suo pubblico (i “soldati”) che è segno d'eccellenza (“gentilezza”, in senso etimologico) comporre un tipo di poesia che, non rinunciando alla riflessione e al *labor limae* (“sudar”), risulti naturale e semplice (“freschezza”).

Tornando alla fenomenologia dei rapporti di causalità nei sonetti 'alla burchia', si riportano due casi in cui il senso dei versi appare chiaro solo se si svelano i giochi di parole del funambolico poeta:

egli il fece a buon fine
e *perché* egli ebbe tanta pazienza
beccò d'un pesceduovo preso a lenza. (XLVII, 15-17)

Che pazia è crucciarsi *per* Seméle
come fece Giunon contra ' Thebani (CXXX, 10-11)

Nella coda di XLVII si assiste a una curiosa pesca di una frittata, riuscita grazie a una dote fondamentale per chiunque si voglia cimentare in questa attività: la stramberia si spiega facilmente rianalizzando “pesceduovo” sulla sua radice. Un simile virtuosismo linguistico si può notare anche in CXXX, sonetto nel quale è evidente l'eco dantesca:

Nel tempo che Iunone era crucciata
per Semelè contra 'l sangue tebano,
come mostrò una e altra fiata (*Inf.*, XXX, 1-3)

La parodia si fa comica proprio per la rianalisi dell'antroponimo che da tronco si fa piano: adirirarsi per 'se(i) mele' è, ovviamente, una follia.

Prima di passare alle causali totalmente prive di senso, giova spendere qualche parola su questi versi, tenuti insieme ancora una volta dall'attrazione di un campo semantico, più che dai nessi sintattici:

le chiocciolate ne fecien gran rombazzo
però che v'era gente di scarriera,
che non volevan render fava nera
perché il risciacquatoio facie gran guazzo.
Allor si mosse una bertuccia in zoccoli

360 Per approfondimenti si rimanda a ZACCARELLO 2000.

per far colpo di lancia con Acchille,
gridando forte «Spegnete quei moccoli!»
Et io ne vidi accender più di mille
e fare grande apparecchio agli anitrocchi
perché e ranocchi volean dir le squille. (VI, 5-14)

La prima causale che si incontra spiega il motivo del rumoreggiare delle chiochie: il fatto cioè che dei vagabondi (“gente di scarreria”) non si fossero opposti (non avessero votato con “fava nera”) al fatto che il canale di scarico (“risciaquatoio”) avesse allagato ovunque. Appare quindi una “bertuccia in zoccoli”: questo personaggio, contrariamente a quanto scrive Zaccarello³⁶¹, ha decisamente a che fare con il motto boccacciano 'andare in zoccoli per l'asciutto' (*Decam.*, V, 10, 9), visto che, trovandosi in un “gran guazzo”, la bertuccia si trova esattamente nella situazione opposta. Il Burchiello non solo sembra voler giocare con il modo di dire indicante la sodomia, ma si dimostra anche attento all'abbigliamento dei suoi personaggi: se indossare gli zoccoli in zone asciutte era da considerarsi innaturale, le calzature indossate dalla scimmia rappresentavano la scelta giusta per un suolo bagnato³⁶². Il successivo grido della bertuccia, oltre a prestarsi a un'ipotetica lettura oscena, attiva il campo semantico della liturgia, che si ritrova anche nella terzina seguente. Protagonisti dei vv. 11-14 sono gli “anitrocchi” e i “ranocchi”: riguardo ai primi, Zaccarello prende di nuovo un abbaglio, visto che – seppur in via ipotetica – riconduce la loro presenza in questo luogo del componimento al “fatto che le candele erano fatte di grasso, il *bitur* di III, 6”³⁶³; in realtà entrambi questi animali, ai quali possono essere unite le “anguille” del v. 15, sono legati all'ambientazione lacustre che rappresenta una costante del sonetto a partire dal v. 8. Più difficile risulta spiegare la relazione fra il “grande apparecchio” riservato agli anitrocchi, che Crimi riconduce, sulla scorta di un passo del *Morgante*, alla loro natura vorace³⁶⁴, e il paradosso della causale, così spiegata da Zaccarello: “ i ranocchi gracidano alla sera, quando servono i *moccoli*, e non al mattino quando suonano *le squille*, prima delle ore canoniche”³⁶⁵. Anche in quest'occasione sono portato a contraddire l'editore poiché la 'squilla', come si evince anche dall'indimenticabile incipit del VIII canto del *Purgatorio* dantesco potev, a venir suonata anche al tramonto³⁶⁶. Ma si veda anche questo passo, tratto da una caccia trecentesca di dubbia

361Cfr. BURCHIELLO 2004, p. 11.

362Cfr. XXXII, 4: “e zoccoli apparavano a notare” e CLII, 5-8: “non più feroce corson gli Affricani / affibbiar la coraza a Scipione / come pe' zoccol ché qui l'acquazone / faceva scuoter già la pulce a' cani”.

363BURCHIELLO 2004, p. 11.

364Per approfondimenti si rimanda a CRIMI 2005, p. 331. Ritengo però che l'argomento debba essere trattato con estrema attenzione, visto che in molti passi citati si nominano i “gozzi” dei presunti anitrocchi che però potevano essere facilmente confusi con i pellicani, o 'anigrottoli', come in effetti fa Crimi, citando il verso del bellissimo e fantasioso ritratto del *Messer Messerin* di Rustico, “ché nel gozzo anigrottol contrafece” (*SR*, XIV, 5).

365BURCHIELLO 2004, p. 11.

366“Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core / lo di c' han detto ai dolci amici addio; / e

paternità:

Passat'eran le squille,
quando maestri con grand'argomento
gridavan: - Tutti a casa, ch'egli è spento -.³⁶⁷

Non a caso il lemma in questione è opposto in altri due luoghi burchielleschi al 'mattutino', primo ufficio del giorno (L, V: “di verno tra le squille e 'l mattutino e CLXXIV, 11: “chi dice mattutino e chi la squilla”). Ultima e definitiva prova potrebbe venire infatti da questi versi proprio del Burchiello, in cui ancora i ranocchi sembrerebbero commettere reato dicendo il mattutino:

E ranocchi che stanno nel fangaccio,
secondo che ne scrive Giovenale,
fanno contro alla legge imperiale
dormendo fuor col capo in sul piumaccio:
dicono il mattutino avaccio avaccio
senza tonaca o cotta o piviale (CXLIX, 1-6)

Si fa ora un elenco non certo esaustivo delle relazioni causali che non sembrano avere alcun senso compiuto. I passi sono ordinati secondo la loro posizione all'interno del sonetto; viene dato maggior risalto alla prima quartina perché sede privilegiata per questo tipo di costruito, di cui si può facilmente notare la ricorsività:

Nominativi fritti e mappamondi
e l'arca di Noè fra duo colonne
cantavan tutti «*Kyrieleisonne*»
per la 'nfluenza de' taglier mal tondi. (X, 1-4)

Zucche scrignute e sguardo di ramarro
e dieci stalle sciolte meno un mazo
tamburellaron il cul di Gramolazo
per un mulin che confessava un carro. (XXVI, 1-4)

Temendo che lo 'mperio non passasse,
v'andò imbasciadore un paiuol d'accia,
le molle e la paletta ebbon la caccia
perché la tornò men quattro matasse (XLVI, 1-4)

di che, sentendo questo, la Gorgona
si misse nelle man de' pipistregli,
perché da San Godenzo furon quegli
che portaron Querceto a Barzalona. (XCIX, 5-8)

Questo seppe il proposto de' mazieri
e fé che farsettin perdé la cena
perch'egli avea spuntati gli usulieri. (CXLVI, 9-11)

Dé ralleghrensi e grilli mantovani
che le cicale imboziman le tele,
ché gitterà gran danno agli Affricani (CXXX, 12-14)

che lo novo peregrin d'amore / punge, se ode squilla di lontano / che paia il giorno pianger che si more”
(*Purg.*, VIII, 1-6).

367Si legga in CORSI 1969, pp. 1095-1096 (vv. 27-29).

E *perché* Salomone
si lasciò cavalcar già dalla moglie
e funghi nascon tutti senza foglie. (XXVI, 15-17)

Come si vede a relazione di causalità con effetto nonsensico si può trovare in ogni sede metrica dei sonetti caudati tipici del Burchiello. C'è infatti da notare come a questi passi (per i quali si rimanda ai commenti esistenti, primo fra tutti quello di Zaccarello) e a molti altri affini risulti veramente arduo riuscire a trovare una qualche logica. Credo però che il compito più difficile dello studioso del Burchiello sia proprio quello di sapersi arrestare al momento giusto nella ricerca di senso, stando ben attento a non scadere in inutili elucubrazioni che rischiano di caricare il testo di significati che non ha, ma anche a non bloccarsi troppo presto davanti alle molte difficoltà che quel particolare testo propone, con la scusa che, in fondo, esso non voglia di nulla.

Per concludere questo capitolo dedicato alla sintassi 'alla burchia', non resta che dedicare qualche parola di commento alle situazioni di sintassi irregolare presenti all'interno del *corpus* selezionato. A molti di questi casi si era dedicato spazio nel capitolo sugli incipit, dato che questa situazione creava qualche difficoltà nella classificazione dei versi iniziali: in particolare risultano problematiche le prime quartine di VII, XIV, XXXVII, CLXXIV, CLXXV, CCIII e CCXIII, a cui aggiungerei la prima terzina di CLI³⁶⁸. La questione è particolarmente spinosa perché si intrecciano motivi letterari, filologici ed esegetici: si cercherà di farne una breve panoramica.

Innanzitutto, si è visto come la sintassi burchiellesca sia solitamente molto rigorosa, come le unità sintattiche siano strettamente legate alle unità metriche, come i nessi siano posizionati con la massima attenzione in luoghi chiave dei componimenti, come la struttura rigida funga da contraltare ordinato al caos portato dalla varietà del materiale lessicale che affolla i sonetti: ammettere che il poeta 'alla burchia' faccia delle eccezioni a queste regole che sembrano ferree non è del tutto pacifico per lo studioso di questa maniera poetica. Si pensi che persino in *Sabato Tessa ci fu mona sera*, all'interno del più totale caos morfologico, si riesce a intravedere una costruzione sintattica, tutto sommato, regolare che prescinde dal senso complessivo del componimento:

Sabato Tessa ci fu mona sera
con un gran maccheron di catinoni
e quattro vini pien di buon fiasconi

368 Si ricorda che il verso iniziale di XIV e CCXIII è slegato dal contesto sintatticamente ma non semanticamente, assumendo una funzione introduttiva ai versi successivi; in VII e CCIII invece i sostantivi dei primi versi assumono una precisa funzione sintattica nel periodo successivo, situato nella seconda quartina.

e di guaste pignatte una gran pera.
 Mona matass'ha una Thommasa nera
 per s'azamar di pippiastri e polloni[;]
 gran quantità di cappani e fagioni
 fece gentare allumata di cera[.]
 poi quarne e starne ciascun acciuffare
 di pian grategli e di nebbi montani,
 spilli bottando sacuno al bognare.
 E' non navilloron[,] come aspettani,
 di vian grattagio un figliaccian armare:
 tutti lavoron a mangiate mani.
 Ch'e' paiono stroiani
 che fiutan volentier le magellette
 scarpando pane fino alle tronchette. (CCII)³⁶⁹

In definitiva il sonetto può essere letto piuttosto scorrevolemente, una volta che – è naturale – si sia rinunciato a carpirne completamente il senso. L'infinito regolare “acciuffare”, ad esempio, è retto, come quello inventato “gentare”, dal servile “fece” del verso precedente. Anche uno dei punti più oscuri del sonetto, ovvero la seconda terzina, può essere così ricostruito: “e' non navilloron armare, come aspettani, un figliaccian di vian grattagio: tutti lavoron a mangiate mani”; “navilloron” deve essere setto come un verbo servile che regge l'infinito “armare”, con “figliaccian” che risulterebbe l'oggetto, mentre il sostantivo “aspettani” indicherebbe coloro che solitamente compiono la suddetta azione. Il Burchiello inserisce parole insensate e inventate (o, quantomeno, composte accostando parti di altre sensate e reali) all'interno di una struttura sintattica che non stupisce il lettore, anzi in cui esso si può ritrovare.

Si capiscono quindi i dubbi che si possono sollevare nei casi in cui il rigore sintattico tipico del Burchiello sembra venir meno. Per due sonetti già incontrati in questo percorso, ovvero XX e CLXI, è bastato emendare leggermente la punteggiatura proposta da Zaccarello per restaurare una sintassi regolare, per quanto l'artificio retorico dell'*enumeratio* sia esasperato³⁷⁰. Lanza cerca di risolvere il problema in questo modo: ogni volta che nell'edizione Zaccarello ci si trova dinnanzi all'assenza di una principale, egli esplicita il verbo reggente, trascrivendo in modo diverso la catena di segni dei manoscritti; così, per esempio, *Chirallo armato e buon vin di cantina* diventa *Chiarall'ho armato e buon vin da cantina*: questo tipo di soluzione non convince totalmente, apparendo fin troppo semplicistica³⁷¹.

Interessante e complessa appare la situazione dei versi centrali di *Guardare e merli sogliono e pagoni*; per analizzarla riportiamo le lezioni messe a testo dagli ultimi due editori

369Si è modificata leggermente la punteggiatura per meglio comprendere l'andamento sintattico del sonetto.

370Vedi *supra*.

371A riguardo di XXXVII, il “sonnetto ebreo”, per Lanza *La gloriosa fam'ha' di Davitti*, lo studioso afferma però di “esplicitare il verbo, non tanto perché la prima quartina non avrebbe la principale, ma perché ritengo che anche questo, come il successivo, sia un sonetto inviato al Filelfo” (BURCHIELLO 2010, p. 140).

di Burchiello, Zaccarello e Lanza:

E spesso intruona l'uova de' cacchioni,
siché bollendo i maccheroni a scossa
struggesi nel paiuol le polpe e l'ossa
e vien la palle a galla in guazeroni.
Di quel tuo Braccio Sforza, o Scipione,
che sconficcasti in fior di püeritia
Cesare, Dario, Plato e Salomone.
O Giunon di Camilla che in Galitia,
trugiolando la chioma di Sansone,
facesti de' barbier tanta dovitia. (CLI, 5-14)³⁷²

E spesso intruona l'uova de' cacchioni:
sicché, bollendo i maccheroni a scossa,
struggesi nel paiuol le polpe e l'ossa
e vien la pelle a galla in guazzeroni
di quel tuo Bracci'o Sforza, o Scipione,
che conficcasti in fior di püeritia
Cesare, Dario, Plato e Salamone
o Giunon. Di' Cammilla: ché in Galizia,
trugiolando la chioma di Sansone,
facesti de' barbier tanta dovizia? (BURCHIELLO 2010, CXXXIV, 1b, 5-14)

Lasciando da parte la questione esegetica, per la quale si rimanda al commento dei due editori, si può notare come la lezione della prima terzina messa a testo da Zaccarello non stia in piedi, quantomeno dal punto di vista sintattico; la proposta di Lanza, d'altro canto, sconvolge un altro dei capisaldi della poesia burchiellesca, ovvero la stretta relazione fra sintassi e metrica: secondo Lanza in ben due occasioni infatti il Burchiello travalicherebbe la misura non solo del verso, ma anche della strofa. Lanza quindi, per rimediare a quella che appare come un'eccezione, ne introduce un'altra, non convincendo del tutto. Credo che la situazione debba essere osservata da un'angolazione più ampia, soprattutto dal punto di vista filologico e che quindi la questione si riveli ancora più complessa di quello che appare. Non riuscendo in questa sede a dare una parola definitiva a proposito, ci si limiterà a mettere a fuoco alcuni problemi che meritano attenzione. Credo innanzi tutto che debbano essere considerati maggiormente i rapporti che intercorrono tra questo sonetto e quello che lo ha ispirato, ovvero *Quindici merli maschi di mattoni*³⁷³. Il Burchiello ribatte a un componimento che sembra rispettare le regole della maniera, almeno dal punto di vista della corrispondenza fra metrica e sintassi, dato che viene presentata una vicenda dallo sviluppo piuttosto lineare, fatto abbastanza insolito per un sonetto 'alla burchia'. Nei testi proposti dai due studiosi si ritrova sì il caratteristico procedimento per associazioni mentali caratteristico dei componimenti burchielleschi, ma, d'altra parte, ci si trova davanti a due, differenti infrazioni

372In BURCHIELLO 2000, p. 149 si legge invece: “Di' quel tuo Braccio Sforza, o Scipione, / che sconficcasti in fior di püeritia: / Cesare, Dario, Plato e Salomone”.

373Si veda *supra*.

metrico-sintattiche. Altro problema, non totalmente slegato da questo, è la paternità di *Guardare e merli sogliono i pagoni*: secondo Zaccarello, prendendo atto delle differenze che intercorrono fra CLI, 15-17 e XXXIX, 5-8 riguardo al mito di Argo, potrebbe essere “sollevata una questione attributiva” visto che è difficile “che uno stesso autore citi lo stesso mito secondo due versioni diverse”³⁷⁴; credo che questa considerazione debba essere messa a sistema con quelle fatte fino ad ora. Infine ritengo che meritino una maggiore attenzione le molte e macroscopiche *lectiones singulares* che si ritrovano in Mg7, delle quali riporto qui solo le più significative: “in più bocconi” (v. 8), “Dove son le tuo forza, o bel lunone” (v. 9), “Hercule, Cacco, Tullio et Salomone” (v. 11), “O Camillo o Fabrizio che in durtia”³⁷⁵ (v. 12), “mettersti ne' barbier” (v. 14). Si tratta di varianti d'autore o di interventi di un eccentrico copista? Giova a questo punto citare queste considerazioni di Zaccarello³⁷⁶:

Una delle principali difficoltà per l'editore di Burchiello risiede nella natura particolarmente attiva della tradizione: l'oscurità del dettato e dei riferimenti spinge il copista per passione all'intervento sistematico sul testo, dai vari aggiustamenti a scopo interpretativo fino a ben più creativi rimaneggiamenti, derivati da interferenze mnemoniche di vario tipo. Dandosi poi il caso dei testi 'alla burchia', la particolare struttura a cellette metricamente e sintatticamente autonome si rendeva disponibile alla decostruzione e al riassetto almeno parziale, fatti questi che suggeriscono non più un intervento al servizio, almeno in partenza, della comprensibilità del testo, ma un deliberato esercizio stilistico, tirocinio legittimo e quasi necessario per familiarizzarsi con questa particolare maniera poetica.

La particolare posizione delle *lectiones singulares*, concentrate proprio nel luogo più oscuro del sonetto, porta a considerare più probabile un libero intervento del copista il quale, una volta iniziata la rielaborazione a causa dell'opacità del testo, si sarebbe fatto prendere la mano cambiando anche tre quarti della trama dei personaggi del v. 11. La questione andrebbe approfondita, cercando di saperne di più sulla personalità e sulle abitudini del copista³⁷⁷. Appare evidente però come dietro un sonetto burchiellesco possano intrecciarsi una serie di problemi di varia natura e di difficile soluzione, causati spesso dall'instabilità filologica del testo.

Infine si tratterà di un altro passo dalla sintassi sospesa; questa volta però verrà privilegiato l'aspetto esegetico, soffermandosi soprattutto su alcuni rapporti intertestuali finora rimasti sepolti:

Sotto Aquilon, nell'isola del gruogo
che seminò quel traditor di Giuda,
dove vide Atteon Diana ignuda
che si bagnava nel beato truogo;

³⁷⁴ZACCARELLO 2002, p. 18.

³⁷⁵Di questo verso si segnala anche un'altra interessante *lectio singularis*, riportata in Mg 11: “Ogniuno non è di Camilla in Galitia”.

³⁷⁶ZACCARELLO 1999, p. 257.

³⁷⁷Consultando l'edizione critica si ha la sensazione che il copista di Mg7 intervenga liberamente sul testo piuttosto facilmente. Si veda *infra*.

e tu, messer tornato pedagogo,
che per vergogna la fronte ti suda,
faresti meglio àndare a stare a Buda,
dove l'asino e 'l bue ara a un giogo. (CLXXIV, 1-8)

Come si vede, il primo periodo, coincidente con la prima quartina, risulta privo di una proposizione reggente³⁷⁸. Si tratta anche in questo caso di un sonetto che ha a che vedere con una tenzone poetica: Zaccarello ipotizza che costituisca l'antefatto dello scambio di sonetti con l'Alberti; il sonetto andrà quindi analizzato anche alla luce della corrispondenza fra questi due importanti personaggi della Firenze del primo Quattrocento³⁷⁹. In questa sede però ci si limiterà ad aggiungere qualche dato sull'intepretazione della prima (sintatticamente sbilenca) quartina: questa mia indagine porterà un contributo non solo di tipo esegetico, ma anche su ciò che concerne la cultura di Burchiello, quelle letture che costituiscono la base della sua arte.

I primi quattro versi costituiscono una perifrasi per un luogo: sulla base degli studi di Crimi, che ha perfezionato le ipotesi di Trenti, si può affermare con una certa sicurezza che il luogo descritto dal Burchiello sia la terra di Giuda, la Giudecca appunto, intesa contemporaneamente in senso biblico, storico (con particolare riferimento all'isola veneziana legata alla produzione dello zafferano) e infine dantesco³⁸⁰. Per Crimi il riferimento al lago ghiacciato della *Commedia* era mediato da un incipit del Petrarca che riprendeva il mito di Atteone e Diana, rielaborato, con la tipica *deminutio*, anche dal Burchiello:

Non al suo amante più Dīana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque (RVF, LII, 1-3)

Se è possibile che il ricordo di questi versi abbia agito, più o meno volontariamente, sul

378In realtà anche la prima terzina è priva di un verbo principale: “Tutti color che disson dell'anguilla / colla camicia sopra alla gonnella, / chi dice mattutino e chi la squilla” (CLXXIV, 9-11); si tratta però di un anacoluto che conserva il senso del periodo che può essere così parafrasato: 'Tutti coloro che parlarono dell'anguilla con la camicia sotto la gonnella (ovvero spellata) dicono o il mattutino o la squilla'. Per questi due termini liturgici si veda *supra*.

379ZACCARELLO 2007, pp. 407-408. Sulla questione sono fondamentali anche TANTURLI 1981 e TRENTI 1994.

380Si rimanda a CRIMI 2005, pp. 328-329 dove, fra le altre cose, si puntualizza, citando anche dei versi quattrocenteschi da *El sommo della condizione di Vinegia* di Jacopo d'Albizzotto Guidi (per Lanza, BURCHIELLO 2010, p. 214-215 è il corrispondente del Burchiello in LVII, LXV e CXXXIII che invece Zaccarello identifica, seguendo alcune rubriche manoscritte, con Albizzo di ser Luca Albizzi), che “l'isola veneziana nella quale era prodotto lo zafferano era l'isola di Sant'Andrea”. 'Aquilone' per 'settentrione' appare anche in un altro sonetto 'alla burchia', anch'esso intessuto di riferimenti all'*Inferno* dantesco: “La violente casa di Scorpione / a cui Marzocco volse già le grampe / da' nugoli fa piover calde vampe / per la disfalta di Giunone / Ma spenzolati in su verso Aquilone / dove ' nugoli fanno strane stampe: vedrai che guazzo e rascigar di lampe / che lucon più che gli occhi di Plutone” (CLIII, 1-8). Per quanto riguarda il v. 8 Lanza mette a testo “Platone”, pensando a un riferimento al mito della caverna (BURCHIELLO 2010, pp. 511-512). Zaccarello invece pensa “a una libera variazione (o contaminazione) sul Pluto dantesco” (BURCHIELLO 2004, pp. 215-216) di cui si ricordano però “la voce chiocchia” (*Inf.*, VII, 2) e la “nfiata labbia” (*Inf.*, VII, 7): ritengo che il Burchiello abbia attribuito a Pluto una caratteristica propria invece di Caronte, il demone “con occhi di bragia” (*Inf.*, III, 109), ovvero “che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote” (*Inf.*, III, 99).

sonetto del Burchiello, ritengo che alla base della composizione delle quartine di CLXXIV ci siano altri due passi, strettamente legati fra loro e finora ignorati dalla critica: si tratta di un passo della *Commedia* di Dante e di un suo compendio in terza rima da parte del senese Cecco di Meo Mellone degli Ugurgieri composto probabilmente intorno al 1350³⁸¹. Quest'opera si situa all'interno di quel filone di 'dichiarazioni', 'capitoli', 'raccoglimenti' che seguirono la *Commedia* e contribuirono alla fortuna del capolavoro dantesco, condensandone e commentone la materia: se molti di questi componimenti risultano “anonimi o di dubbia paternità”³⁸², altri sono stati attribuiti ad autori quali Jacopo di Dante, Bosone da Gubbio, Mino d'Arezzo, frate Guido da Pisa. Il compendio dell'Ugurgieri procede seguendo uno schema ben preciso: ogni canto della *Commedia* è riassunto da Meo in una terzina che nel suo primo verso ricalca l'incipit del canto e negli altri due versi ne condensa l'argomento. Il capolavoro di Dante è così offerto al lettore ridotto in cento terzine, ognuna inaugurata dalla voce del Sommo. Si legga ora l'incipit del dodicesimo canto del *Purgatorio* e la relativa riduzione dell'Ugurgieri:

Di pari, come *buoi* che vanno a *giogo*,
m'andava io con quell'anima carca,
fin che 'l sofferse il dolce *pedagogo*. (*Purg.*, XII, 1-3)

«Di pari come buoi che vanno a giogo»
figura quanto la superbia cala
per li caduti nello *infernal truogo*.³⁸³

Prima di commentare il riutilizzo di questi versi da parte del Burchiello, è utile precisare come all'epoca fosse possibile leggere all'interno dello stesso manoscritto la *Commedia* e le relative riduzioni, ad esempio il compendio di Meo è riportato in un codice contenente, fra le altre opere, non solo la *Commedia* di Dante e i ternari di Bosone da Gubbio, simili per ispirazione a quelli dello scrittore senese, ma anche altre opere importanti per Burchiello come i fortunati e parodiati *Trionfi* del Petrarca e uno dei capolavori della satira dell'alta cultura dell'epoca, ovvero *Lo studio d'Atene* dello Za³⁸⁴. È del tutto plausibile quindi che Burchiello avesse a disposizione un codice del genere³⁸⁵. Per quel che riguarda l'uso del Burchiello delle terzine di e su Dante, la prima cosa che preme sottolineare è la ripresa rimica. La rima in -ogo è un *unicum* sia nella *Commedia* che nei *Sonetti* del Burchiello: in CLXXIV non solo si ricavano “giogo” e “pedagogo” da Dante, ma si ricalca anche “truogo” da Meo; aggiungendo “gruogo”

³⁸¹Su questo personaggio si veda la voce a lui dedicata, redatta da Michele Messina, nell'*Enciclopedia Dantesca*.

³⁸²ROSSI 1930b, pp. 316-317.

³⁸³Si legga in DEL BALZO 1909, vol. II, p. 89.

³⁸⁴Il manoscritto in questione è descritto in MESSINA 1958, p.265-268.

³⁸⁵Un altro esempio interessante sulle letture eccentriche di Burchiello si può leggere in MASI 2002a, pp. 167-176.

il Burchiello sfodera una serie niente affatto banale di rime, che ha però un preciso referente in *Purg.*, XII. Il rinvio più evidente è chiaramente la rielaborazione, in chiave sodomitica, che Burchiello opera al v. 8 dell'incipit di Dante³⁸⁶; a questa può essere aggiunta anche la ripresa lessicale di “pedagogo”, sotto la cui lettura in senso etimologico potrebbe celarsi un altro, sottile riferimento alla pederastia³⁸⁷. Si venga ora al compendio di Meo: ritengo che da esso, unito probabilmente al ricordo di *R.v.f.*, LII, derivi il fatto di ambientare il mito di Diana e Atteone proprio nel “gelido” e “infernale truogo” della Giudecca dantesca, definito però antifrasticamente dal Burchiello “beato”. Ma i rimandi a questo canto del *Purgatorio* non finiscono qui: nel compendio si parla di coloro che, per superbia, son “caduti” all'inferno, e il primo (e massimo) esempio di superbia punita che Dante personaggio osserva in questa cornice non poteva che essere quello di Lucifero:

Vedea colui che fu nobil creato
più ch'altra creatura, giù dal cielo
folgoreggiando scender, da l'un lato (*Purg.*, XII, 25-27)

Non è affatto ozioso ricordare, con Crimi, come alla caduta di Lucifero corrispondessero coordinate ben precise; come testimonia in più luoghi il Pulci³⁸⁸:

Carlo imperador, quanto se' ingrato!
Non sai tu quanto è in odio a Dio tal pecca?
Non hai tu letto che per tal peccato
la fonte di pietà sù in Ciel si secca?
e con superbia insieme mescolato,
caduto è d'Aquilon nella Giudecca
con tutti i suoi seguaci già Lucifero?
Tanto è questo peccato in sé pestifero. (*Morg.*, XI, 74)

E se Lucifer l'avessi saputo,
e' non avea tanta presunzione,
e non sarebbe nel centro caduto
per voler la sua sede *in Aquilone*;
ma non avea ogni cosa veduto,
onde e' seguì la nostra dannazione;
e perché il primo lui fu in questa pecca,
caduto è il primo lui nella Giudecca. (*Morg.*, XXV, 145)

Ecco quindi che il quadro delle quartine di CLXXIV si fa più chiaro. Il *vituperium* nei confronti dell'Alberti è portato su più fronti, grazie anche alla rielaborazione delle terzine di e su Dante: l'iniziale descrizione della Giudecca, per quanto sintatticamente instabile, suona come una condanna all'inferno per l'Alberti, che dovrebbe vergognarsi per una sua colpa

386 Per approfondimenti e passi paralleli si vedano CRIMI 2005, pp. 212-215 e 328-329 e BURCHIELLO 2004, p. 245.

387 Si veda la nota di Giorgio Inglese in ALIGHIERI 2011, p. 158: “Pedagogo: “alla lettera 'maestro di fanciulli' (cfr. Ugucione, *Der.*: «pedagogus: qui sequitur puerum studentem»”. Per il legame fra satira antipedantesca e pederastia si rimanda a CRIMI 2005, p. 213 che, in nota, riporta anche interessanti considerazioni di stampo storico-culturale.

388 CRIMI 2005 (p. 328) riporta solo parte della prima delle due ottave qui citate; a questa aggiunge anche un riferimento contenuto nel *Ciriffo Calvaneo* di Luca Pulci, fratello maggiore di Luigi.

infamante. Il peccato in questione – si è già accennato – dovrebbe essere principalmente quello della sodomia, ma non si possono escludere altre colpe, prime tra tutte la superbia e il tradimento, visto che il Burchiello destina l'Alberti proprio in fondo all'inferno, sebbene questa condanna sembri essere iperbolica. A questo punto credo che sia lecita una doppia lettura del v. 5 “e tu, messer tornato pedagogo”: da una parte vale certamente il riferimento alle inclinazioni sessuali che si credevano tipiche dei dotti, dall'altra non è da sottovalutare la lettera che, grazie ai contributi di Tantarli e Zaccarello³⁸⁹, si può ritenere legata alla composizione dei *Libri della famiglia*, opera pedagogica che avrebbe fatto di un “messer”, di un grande sapiente, un semplice “pedadogo”, un precettore; dopo la celebre caduta di Lucifero a cui si accenna al v. 1, ne viene messa in scena un'altra, di ben altro spessore; si può quindi affermare, vista l'ideale destinazione terrena dell'Alberti, di esser passati letteralmente 'dalle stelle alle stalle'.

Alla fine di questo *excursus*, è lecito concludere che, in questo caso, l'esegesi del passo alla luce delle fonti permette di dare un senso anche a una prima quartina la quale, anche se priva di verbo reggente, ha di per sé una natura imperativa: il Burchiello, novello Minosse dai modi bizzarri, non fa che indicare con precisione il luogo dove l'Alberti sarà destinato a passare l'eternità.

389TANTURLI 1981, p. 105; BURCHIELLO 2004, p. 245.

Colla tosca coda: le code

Il finale del sonetto 'alla burchia' è rappresentato dalla coda, unità metrica del tutto particolare, essendo la sola a contenere un verso che non sia un endecasillabo e la sola a non ripetersi all'interno del componimento. Il primo verso della coda è un settenario, l'unico del sonetto, che da una parte rompe il ritmo del componimento, dall'altro si allaccia al verso precedente riprendendone la rima; seguono due endecasillabi che introducono una nuova terminazione, rimando fra loro. Si tratta di un vero e proprio tratto di stile: dei 105 sonetti presi qui in considerazione, solo uno risulta privo di coda; si tratta – come si è già ricordato – di XCVI, sonetto propositivo invitato al Burchiello che, aggiungendo la coda alla sua risposta, sembra rimproverare implicitamente il mittente dall'imperdonabile violazione del codice di maniera³⁹⁰. Nei restanti sonetti si segue sempre lo schema descritto.

Data la posizione e le peculiarità metriche, non stupisce che sia un luogo fondamentale per la poesia burchiellesca, adempiendo principalmente a due funzioni. Una possibilità è quella di riportare la conclusione della vicenda narrata:

Allora e fegategli
gridaron tutti quanti 'Cera, cera!',
e l'aringhe s'armoron di panziera. (I, 15-17)

E poi vidi l'anguille
far cosa ch'io non so se dir mel debbia:
pur lo dirò: elle 'mbottavan nebbia. (VI, 15-17)

Così senza trombetta
levoron campo alla febea luncerna
andandosi a chiarire alla taverna. (CVI, 15-17)

Allorché ' Padovani
n'andoron tutti presto per lo mondo
aspro, benigno, nobile e giocondo. (CCVIII, 15-17)

Come si vede, lo scopo principale del poeta è quello di stupire il lettore: nella primo passo con l'utilizzo di personaggi stravaganti (cibi nella fattispecie) umanizzati nelle loro grida guerresche e nel loro abbigliamento da battaglia³⁹¹; nel secondo mediante l'artificio retorico della preterizione, salvo poi descrivere (con una locuzione proverbiale) un'azione inutile; il terzo esempio è giocato sul doppio significato della parola 'chiarire' che da una parte sembra esser azione inutile visto che i protagonisti sono illuminati dal sole (detto, con aulica perifrasi, "febea lucerna"), dall'altra significa gergalmente 'bere vino', 'ubriacarsi'³⁹²; nell'ultima coda

³⁹⁰Si rimanda a *supra*.

³⁹¹Su quest'urlo geminato si veda CRIMI 2012, p. 61.

³⁹²Giocata sulla medesima ambiguità lessicale è anche un'altra coda 'alla burchia': "Tosto che 'l lume è spento, / porta un boccal di vino e quattro gotti / e s'e' fia ver con esso chiarotti" (CLVII, 15-17). 'Chiaro' per 'brillo' era stato utilizzato già nel Trecento dal lucchese Arrigo Semintendi nel suo volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio: "Poi ch'ebboro mangiato, e fuôro chiari per lo dono del nobile Bacco..." (*GDLI sub voce CHIARO*); al riguardo si veda anche CRIMI 2005, p. 417. L'uso gergale del verbo era stato già segnalato

riportata si assiste invece a una smaccata parodia dello stilema petrarchesco e petrarchista di occupare un verso con un elenco, in questo caso di aggettivi.

In alternativa la coda è utilizzata per chiudere il componimento con una massima salace, un bizzarro insegnamento tratto dai fatti raccontati, un curioso consiglio da parte del poeta, una strampalata sentenza avvalorata da assurde citazioni³⁹³:

e quando vai in Mugello,
fatti increspare e guarda in verso Siena
e non arai mai doglia nella schiena. (III, 15-17)

siché si trova poche
persone che se non con venacciuola
conoschin la treggea dalla gragnuola. (XXXII, 15-17)

ma nella primavera,
sì come dice Seneca a Lucillo,
la salsa nihil val senza serpillio. (XL, 15-17)

Non andar senza scorta
drieto a chi mangia carne di bisticcola,
ch'a ogni passo scoccano una briccola. (CXXXIV, 15-17)³⁹⁴

Ma per la gran malitia
che Giove usò ad Argo del vitello
le lepri dorman cogli occhi a sportello. (CLI, 15-17)

Nella coda di III, il poeta fornisce un consiglio medico secondo lo schema farmacopeico: per evitare i futuri mal di schiena, ci si dovrà fare acconciare i capelli durante un viaggio verso le colline mugellesi, avendo la cura di rivolgere il capo verso verso Siena³⁹⁵; in quella di XXXII il Burchiello fa sfoggio della sua saggezza popolare precisando come siano poche le che persone non riescono a distinguere i confetti (con 'treggea' si indicava la “confetteria minuta”³⁹⁶) dalla grandine se non in presenza del vino, con cui si era solito accompagnare i dolci³⁹⁷; nel finale di XL si finge che Seneca, nelle sue *Epistulae ad Lucilium*, abbia

tra fine '600 e metà '700 dagli eruditi commentatori de *Il Malmamantile racquistato* di Lorenzo Lippi: “Chiarire, ...in lingua furbesca, vuol dir Bere (e s'intende positivamente ber vino, che chiaro in questa lingua s'appella), perciocché ogni bevanda vorrebbe essere chiara e pura” (*GDLI sub voce CHIARIRE*).

393Le due modalità di chiusa del sonetto, che in alcuni casi si contaminano, sono quantitativamente equivalenti all'interno del sottocorpus delineato.

394Al v. 17 metto a testo la variante “scoccano” proposta da Lanza: “Zaccarello opta per la variante *sconcacano*, che è una banalizzazione sorta a scopo esplicativo e che oltretutto rende ipermetro il verso, poiché qui poco credo ad una sinalefe d'eccezione *a ogni*” (BURCHIELLO 2010, p. 450). A queste considerazione aggiungo anche un passo parallelo dell'Orcagna, CCVII, 15-17: “E se non fussi alcuno, / che mi chiamâr da parte e disson «Guarda», / troppo bene scocava la bombardà”. “Sconcacano” significa propriamente 'imbrattare, lordare di escrementi' (*GDLI*) e, come precisa Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 189) può essere utilizzato anche intransitivamente: verbo e oggetto non si accorderebbero quindi alla perfezione.

395Mi sembra utile precisare che, considerando Firenze come punto di partenza del viaggio, il paziente si troverà a dare le spalle alla direzione di marcia, visto che il Mugello e Siena si trovano rispettivamente a nord e a sud del capoluogo toscano.

396FROSINI 1993, p. 161.

397Si veda CRIMI 2005, nota pp. 65-66 e CRIMI 2012, p. 369 che corregge giustamente ZACCARELLO 1996, p. 213 e BURCHIELLO 2004, p. 5. Ai molti brani citati da Crimi, qui si citano un ulteriore passo di Boccaccio che testimonia l'accostamento fra confetti e vino (*Dec.*, II, 5, 30: “essendo stati i ragionamenti lunghi e il caldo

fornito all'amico non profondi consigli morali bensì precise notazioni culinarie³⁹⁸; nell'oscura coda di CXXXIV si fa probabilmente uso del gergo furbesco con la parola 'bistriccola' che sembra essere un diminutivo di 'bestrica', termine che verrà utilizzato dal Pulci per indicare il 'furfante', la 'canaglia'³⁹⁹: anche in questo caso sono coinvolti due campi semantici, quello militare (con 'scorta', 'scoccano' e 'briccola') e quello del cibo e degli ecrementi (con 'mangia', 'carne' e, ancora una volta, 'briccola'⁴⁰⁰), *trait d'union* è, appunto, l'ambiguo termine 'briccola', sorta di catapulte che, come l'analogo 'bombarda', si presta a una doppia lettura scatologica⁴⁰¹; nella chiusa di CLI invece si riconduce la credenza che le lepri dormissero con gli occhi semiaperti all'inganno ordito da Giove nei confronti di Argo, inviando Hermes per ucciderlo⁴⁰²: ciò che preme sottolineare è che questo sia sì un mito eziologico, ma non riguardo al presunto sonno delle lepri, bensì alla variopinta coda del pavone, che sarebbe stata ornata dei cento occhi di Argo, chiudendo così il cerchio con il primo verso del sonetto, “Guardare e merli sogliono e pagoni”.

grande, ella fece venire greco e confetti e fé dar bere a Andreuccio”) e uno di Annibal Caro nel quale il modo di dire appare variato (*Apologia*, VII, 12-14: “Credea che la treggea fosse civaia: / però ne dava a macco a paperelli, / a sorici, a tignuole, a tarli, a ruche”, si legga in CARO 1974, p. 265; con 'civaia' ci si riferisce genericamente a un 'legume secco usato come cibo')

398Come fa notare CRIMI 2005, p. 64, il serpillo (varietà di timo) era una pianta aromatica utilizzata davvero per preparare le salse dell'epoca; segnalo inoltre una citazione (riportata dal *GDLI*, s.v. SERPILLO) di un passo quattrocentesco del medico e trattatista padovano Michele Savonarola che appare del tutto calzante con i versi di Burchiello: “Dil serpilio, il quale se uxa in salsa più che in vivanda dico che... in poca quantità in salsa se può mangiare”. Cfr. BURCHIELLO 2010, p. 157: “il termine va rianalizzato in *ser pillo*, cioè il 'signor pestello' (vd. *GDLI*, s.v. *Pillo*¹, 1), tra le più classiche metafore falliche”. L'ipotesi è del tutto probabile; la rianalisi è fenomeno tipico del Burchiello, isolando talvolta la parola 'ser' (cfr. IX, 8; CLIII, 16 e CCXIII, 10), scarterei però la lettura oscena, visto che il pestello era (e in molti casi ancora è) necessario per la preparazione delle salse. Per la rianalisi su parole inizianti per 'ser' si veda anche Sacchetti *RS*, CCXXI, 2: “nibbi arzagoghi e balle di sermenti” su cui CRIMI 2005, pp. 172-173: “anche in questo caso regge la doppia possibilità d'intepretazione, dato che i 'sermenti' sono i 'tralci della vite”. È necessaria però una puntualizzazione alla seguente affermazione di Crimi: “si noti [...] l'impiego della forma *sermenti* al posto della più normale *sarmenti*, che ovviamente non avrebbe permesso il gioco di parole”; se infatti oggi è “più normale” l'utilizzo di 'sarmenti' (si veda *GDLI sub voce* SARMENTO), nella Toscana del '300 non era così: da un'interrogazione del *Corpus OVI dell'italiano antico* risulta infatti che, cercando la stringa 'serment?', si ottengono ben 129 occorrenze, tutte provenienti da testi di area toscana; cercando la stringa 'sarment?' invece si ottengono solo 2 occorrenze, uno proveniente da un testo siciliano, l'altro dall'anonimo *Trattato del governo delle malattie e delle guarigioni de' falconi, astori e sparvieri*, catalogato nel *Corpus* come “tosc.>lomb.”. Inoltre lo stesso Sacchetti scrive “sermenti” nel *Trecentonovelle* (*Trec.*, CLIX, 3): “Non era però da maravigliare se 'l detto cavallo era incordao, però che gli dava spesso a rodere sermenti per paglia e ghiande per biada” (p. 517).

399Data l'oscurità del passo, non stupisce che la *varia lectio* sia ampia (vd. BURCHIELLO 2000, p. 134); Lanza (BURCHIELLO 2010, pp. 447-450) mette a testo “besticciola”, 'carne da quattro soldi'.

400A questi si aggiungerebbe 'sconcacano', se fosse esatta la lezione messa a testo da Zaccarello (vedi *supra*).

401Cfr. CXXIX, 1-8: “Di qua da Querciagrossa un trar di freccia / cominciaronsi e nugoli a cimare / et Eolo si forte a sospirare / che m'arrostia del viso la corteccia: / entravami per bocca nella peccia, / ch'io non potevo labbra serrare, / onde mel bisognava sbombardare / per la taverna ch'esce in Vacchereccia”. In questo sonetto il Burchiello racconta di una cavalcata in avverse condizioni meteorologiche: il vento sarebbe così stato così forte da non permettergli di chiudere la bocca, riempiendogli così il ventre d'aria e costringendolo ad espellerla dall'ano (indicato con l'ardita perifrasi “la taverna ch'esce in Vacchereccia”, ovvero il Buco). Propendo quindi a dare anche alla “briccola” del v. 17 il traslato di 'peto', più che al “proiettile dell'omonima macchina da guerra” (BURCHIELLO 2004, p. 189).

402Sulla questione si veda ZACCARELLO 2002, p. 18 e CRIMI 2006, p. 251-252.

In definitiva sono pochi i sonetti che escono da questo schema; in un caso si porta alle estreme conseguenze la chiusura con citazione bizzarra, arrivando alla pura (e bislacca) indicazione bibliografica:

E questo truovo detto
in Tulio quinto sesto segnato 'A'
nelle geonologie di Pier Frustà. (XXXV, 15-17)

Per l'identificazione di “Pier Frustà”, coevo dotto orvietano citato anche in CLXII, 7 e CLXIV, 15, e l'interpretazione di questo passo rimando all'interessante saggio di Fabio Carboni, *L'Orcagna e il Frusta*⁴⁰³; in questa sede basterà notare come un saggio del passato sia accostato dal Burchiello a un erudito del presente dando vita a un'assurda quanto precisa notazione da bibliofilo⁴⁰⁴.

Si segnala anche un caso in cui il poeta, invece di sentenziare, utilizza la coda per porre un interrogativo al Filelfo, dotto destinatario del componimento chiamato a far luce su un argomento storico-culinario:

E così truovo che, *ab Urbe condita*,
che Camillo sconfisse i fieri Galli
di meza notte, e tolse lor la vita;
perdio, siemi chiarita
da te questa quistion, e poi risposto:
s'e' gli fè lessi, o veramente arrosto. (XXXVIII, 12-17)

Il tutto è ovviamente giocato sull'ambiguità del termine 'galli' che, assieme allo spostamento d'accento che caratterizza “*condita*”⁴⁰⁵, unisce il mondo della storia romana a quello della gastronomia.

Se è vero – come si è detto – che gli incipit sono il luogo più memorabile del sonetto, le code si collocano subito dopo: questo è dovuto, oltre alla particolarità metrica e alla salacità del dettato, anche dalla tipica struttura sintattica, che, in ben 73 casi su 104, prevede un nesso ad aprire il settenario⁴⁰⁶. Tre code sono aperte da interiezioni: 'perdio' apre il settenario del succitato XXXVIII, mentre 'dè' inaugura i v. 15 di XXXI e XXXIII. La coda si configura

403CARBONI 2009 in particolare pp. 129-132, dove si identificano le “geonologie” del letterato con un suo trattato sulla memoria artificiale.

404Non so se sia ozioso sottolineare come 'quinto' e 'sesto' possano essere letti a un secondo livello come *praenomina* latini, essendo accostati al *nomen* gentilizio “Tulio” e formando quindi con esso una strampalata serie di *tria nomina*.

405Cfr. CXXX, 10 in cui si legge “Seméle”, invece del “Semelè” della fonte dantesca *Inf.* XXX, 3.

406Il tema della sintassi è già stato affrontato nel capitolo precedente, a cui si rimanda. Oltre ai già analizzati 'e', 'o', 'ma', 'però', 'sicché', 'allora', 'così', 'se', 'che', 'per', si segnalano il relativo 'chi' (CXLVI), lo spaziale-relativo “di là... dove” (CLXXXIII), i temporali 'poi' (VI, “di poi” in VII) e 'tosto che' (CLVII), 'più' con valore di 'inoltre' (CVIII), 'pur' accostato al pedantesco 'nondimeno' (CXXXI), l'interrogativo o esclamativo 'quanto' (CXXXIX, CCIII) e sei casi in cui il dimostrativo 'questo', funge da connettivo tra la coda e il resto del sonetto (XIX, XXVIII, XXXV, LXXXVII, XCIX e CXLVIII). In alcuni casi i suddetti nessi possono essere precuduti dalla congiunzione 'e': a questo proposito si segnala il refuso in BURCHIELLO 2004, p. 5 in cui II, 15 “e però il musaico” (come correttamente si legge in ED, p. 4) riporta la 'e' accentata, unico caso in tutto il *corpus* prima di 'però'. Anche Lanza (BURCHIELLO 2010, p. 9) mette a testo “e però”.

quindi, assieme all'incipit, come una sede tanto prevedibile nella forma, quanto imprevedibile nel contenuto: il lettore, trovandosi dinnanzi a schemi metrico-sintattici ricorrenti, si lascia sbalordire dalle sorprendenti chiuse dei sonetti 'alla burchia'.

Suoni nella auricola: figure foniche e rime

Si è ritenuto fondamentale analizzare la componente fonica dei sonetti 'alla burchia' per una serie di motivi che vanno oltre quello, già di per sé valido, di avere un quadro più completo dei meccanismi e delle strutture che soggiacciono a questi particolari componimenti: innanzi tutto per gli evidenti rapporti che intercorrono fra questa maniera poetica e il genere della frottola⁴⁰⁷, in cui il suono e la rima sono i propulsori del componimento; affine a questa questione è quella che interessa l'ipotetica dimensione performativa delle poesie 'alla burchia', se cioè queste fossero state pensate per una fruizione prettamente orale, più che per una libresca, il livello fonico risulterebbe di primaria importanza; inoltre le figure foniche in generale e le rime in particolare possono essere la spia di una ripresa cosciente di un testo, fungendo da semplice richiamo, ossequioso omaggio o dissacrante parodia. L'analisi sarà divisa in due sezioni: la prima dedicata alle figure foniche, la seconda alle rime.

Gli studi più approfonditi sulle figure foniche nella poesia del Burchiello sono stati condotti partendo da diversi presupposti: Luisa Avellini ha analizzato la struttura fonica per carpirne la portata metaforica, arrivando a ipotizzare che “mentre la sintassi gioca un ruolo di «metafora dell'ordine», il livello fonico è il ponte tra ordine da un lato e distruzione delle gerarchie negli accostamenti dall'altro”⁴⁰⁸; Danilo Poggiogalli ha parlato di “*parafonia*”⁴⁰⁹, osservando come anche questo livello agisca all'interno della più generale parodia dei classici, in particolar modo del Petrarca; Giuseppe Crimi ha esaminato i suoni del Burchiello alla luce della poesia del Sacchetti, del genere della frottola e di “un gusto che in Toscana, prima dei testi "alla burchia", doveva essere noto ai poei che si cimentavano nel genere comico”⁴¹⁰. In questa sede si cercherà di dare un quadro generale dell'utilizzo dei suoni nella poesia 'alla burchia', esaminando alcuni casi interessanti.

La figura più comune è certamente l'allitterazione, che in molti casi non travalica i limiti del verso:

frati tedesChi Colle Cappe Corte,
panico sodo e noce maliose,
ricotte crude e succiole pietose
corSoNo a SieNa INSINo IN Sulle porte,
tutti gridando «ALLA MORTE, ALLA MORTE!»
e mona cioLa CoLLe man CaLLose
disse lor «no' siàn vaghi Di Duo cose
D'aceto Dolce e Di Finocchio Forte».
di poCo s'eran Chiuse le lumaChe
per Vergogna che Vidono al posciaio

407Da non sottovalutare il fatto che il Sacchetti, rimatore 'alla burchia' prima del Burchiello, sia stato un abile compositore di frottole.

408AVELLINI 1973, p. 315.

409POGGIOGALLI 2003, p. 78.

410CRIMI 2005, p. 218.

dondolare el Battaglio senza Brache;
 e giusaffà l'aveva nel mortaio
 che le pestava per farne utriache,
 aVeNdo iNtorNo al Viso un graN Vespaio,
 Ch'eran più d'un migliaio
 Che 'L domandavano pur QueL Che QueLL'era
 e Che 'L voLean PeR LoR PeR faRne ceRa. (XXXVI)⁴¹¹

Si noti come in alcuni casi l'allitterazione si concentri in particolar modo nel secondo emistichio. Questo artificio utilizzato in chiusura di verso è piuttosto frequente nei sonetti 'alla burchia': direttamente paragonabile ai vv. 1 e 6 del componimento in questione è XIII, 1 (“zolfane' bianchi coLLe ghiere giaLLe”), ma ancora più evidenti risultano essere VIII, 9 (“e chi volessi dir «*Tu Tibi Tolli*»”) e CXXXVII, 2 (“di meza nona in suL Levar La steLLa”). La ripetizione dei suoni nella seconda parte del verso è portata al limite massimo quando ad essere replicate sono una o più parole, come accade qui al v. 5, in I, 12 (“toian gli vide e disse: «VÉGLI, VÉGLI!»”) o in CLII, 12 (“lo 'mperador gridava «NITTI, NITTI»”)⁴¹². Qualche volta le costruzioni foniche si rivelano piuttosto elaborate, rivelando la cura che il poeta 'alla burchia' riserva a questo tipo di artifici: un esempio si può osservare al v. 8, nel cui primo emistichio domina la 'd', mentre nel secondo la 'f'. In certi passi due suoni simili si alternano in una sorta di parallelismo fonico, che talvolta travalica i confini del verso, si vedano CXXXVII, 7 (“vendei le corna e paGAi LA GAbeLLA”) e CXXXVII, 13-14 (“di MÄestri di StACCI e di MAGnani / e di ScAppuCCIni arma una sgalera”); in altri invece i suoni sono disposti chiasticamente: si veda CXXX, 12, verso che si carica di valore fonosimbolico (“dè raLLeGRInsi e GRILLi mantovani), o CLII, 5-6 (“non più feroce CORson gli AFFrIcani / ÂFFIbbiar la CORaza a scipione”). Negli ultimi due versi di CXLVIII, sonetto che – si è detto – per la sua costruzione costituisce un *unicum* all'interno della *vulgata*⁴¹³, si assiste a una ripetizione dei suoni la cui unità di misura è il verso:

e paN BuffeTTTo E CAcio scapezONE,
 viN di BarleTTa E CArne di montONE. (CXLVII, 16-17)

Indipendentemente dalle opposizioni, anche burlesche⁴¹⁴, che si insturano fra i sintagmi, appare evidente che un ruolo importante per la costruzione degli endecasillabi sia riservato al suono: alla fine di un componimento giocato su contrapposizioni binarie, si trovano due versi

411 In questo capitolo nella citazione dei testi non si rispetteranno le consuete norme grafiche, ma le maiuscole serviranno esclusivamente a mettere in evidenza i suoni su cui il poeta gioca. Le onomatopee verranno invece citate sempre in corsivo, indipendentemente dai criteri grafici scelti dai vari editori.

412 Per una panoramica più ampia di questo fenomeno si rimanda a *supra*.

413 Si veda *supra* oltre a BURCHIELLO 2004, p. 207: “il sonetto è in gran parte giocato su opposizioni polari in cui il secondo elemento è prodotto per contrasto dal primo, in maniera largamente autonoma rispetto al contenuto e alle relazioni semantiche”.

414 *Ivi* p. 208: “il gioco prosegue con il «pan buffetto» ('pane bianco, fatto con farina fine') che, estrattovi il «buffetto» 'schiaffo', produce l'altrimenti assurdo «cacio scapezone», cioè 'scapaccione, scappellotto’”. Cfr. CXXXV, 4-5: “giunse mie padre e diemmi un gran buffetto / e scapezzoni e tirommi il ciuffetto”.

perfettamente paralleli dal punto di vista fonico, come a sottolinearne l'architettura generale.

Nei sonetti 'alla burchia', talvolta il senso e il suono sembrano incontrarsi. Alcune espressioni sembrano trovare una giustificazione solamente grazie al virtuosismo fonico che le caratterizza: nella coda di CXXX, “DI DÌ fra l'UN VI' UNo e 'l dUo VIE VENti” è sì un'oscura perifrasi per indicare il periodo in cui “Fazin Cani”, ovvero il feroce capitano di ventura Facino di Emanuele Cane (1360?-1412), fu “assediato e rinchiuso con suo genti”, ma è chiaramente dovuta al bisticcio di suoni che si crea⁴¹⁵. Si danno anche i casi in cui la vicinanza fonica tra due parole può essere la causa di un dato accostamento; il suono può essere così annoverato come uno dei tanti propulsori dei componimenti 'alla burchia', che, anche per questo, possono essere accostati alle frottole:

la cupola di norcia andando al FReSCO
RiSCOntRò una nave di FRaSCOni
che gli usciva il cervel pel guidaleSCO (IV, 9-11)

gaLLina CappelLuta senza CReSTA
Conoscer non si può quand'è CaSTRaTA
se non L'è faTTa TeRza RiChieSTA (CXLVIII, 9-11)

Sebbene per entrambe le terzine siano state date interpretazioni che prendono in considerazione anche il livello semantico, non si può negare che la scelta del lessico sia stata influenzata proprio dal suono delle parole e che gli strambi passaggi fra un sintagma e l'altro siano in parte dovuti all'associazione fonica⁴¹⁶. Il Burchiello ricorre anche a veri e propri giochi di parole, in cui si sono coinvolti sia il livello semantico che quello fonico, come l'*aequivocatio* che interessa il già citato CVII, 9 (“e chi avesse EL MAL dEL MAL MAEstro”)⁴¹⁷ o la rianalisi paretimologica necessaria a CXXXIV, 8, (“bèi risALGALLO e pianto ALLA GALLina”)⁴¹⁸: in questi versi suono e senso risultano inscindibili. Livello semantico e livello fonico possono anche interagire nella formazione di sintagmi e versi: “Fanti di sala e FAve di cucina” è l'incipit di CXXXIV, che si configura come il classico esordio burchiellesco composto da due sintagmi nominali di determinato+determinante; a ben vedere il parallelismo è più complesso del solito, poiché se le locuzioni 'di sala' e 'di cucina' sono messe in relazione dall'appartenenza al campo semantico della 'casa', “fanti” e “fave” sono associate solo grazie alla ripetizione dei suoni iniziali; leggendo il verso successivo, “in

415Per il possibile riferimento storico si rimanda a BURCHIELLO 2010, pp. 437-438 ma cfr. BURCHIELLO 2004, p. 184.

416Oltre alle edizioni di Zaccarello e Lanza si rimanda per IV, 9-11 a ZACCARELLO 2002, p. 3 e a CRIMI 2005, pp. 30, 125, 175 e 350; per CXLVIII, 9-11 a CRIMI 2005, p. 84. Riguardo ai suoni, Zaccarello (ZACCARELLO 2002, p. 3) parla di “bisticcio fonico” per IV, 9-11; Crimi (CRIMI 2005, p. 170) segnala questi due passi come esempi di “giochi fonici”.

417Si veda *supra*.

418“Disolfuro d'arsenico, dal caratteristico colore aranciato, potentemente velenoso e usato un tempo come colorante” (GDLI, *sub voce* RISIGALLO)

Altopascio mai non porton suola”, si possono ricondurre i due sostantivi alle due sfere attivate dalla doppia lettura del toponimo parlante: come nota Crimi⁴¹⁹ Altopascio può infatti essere scomposto paretimologicamente in 'alto'+'pascio' o etimologicamente in 'alto'+'passo'; con la prima rianalisi riconduce all'ambito culinario, a cui – aggiungo io – si riconnettono anche le “fave”, la seconda alla sfera del cammino che, oltre a rimandare alla “suola”, ritengo di poter collegare ai “fanti”, soldati a piedi.

Un altro aspetto interessante riguardo ai suoni dei sonetti 'alla burchia' è quello dell'onomatopea, figura che già si trova nella *Commedia*⁴²⁰ ma che godette di molta fortuna nei generi della caccia e della frottola:

Lasciati, i cani a lei si fêr vicini
 “Ahi, cane!”; “O tu del can, grida; deh grida!”,
 “Ve' ve'; là, là, ve”,
 passando il poggio allor furon strida.
Cu cu cu cu cu cu.
 “Dàlli dàlli, o tu”,
 “Che è? Che è? Che è?”
 “L'uccel, l'uccel, l'uccel,
 che me, che me, che me
 uccella, e stassi in su un appio melo,
 perch'ella in mano a me lasciò del pelo”.
 A ricolta *bu bu bu* senza corno
tatim tatim sonammo per iscornò. (*Niccolò Soldanieri XXXVII, 12-24*)⁴²¹

Chitarre e liuti
 viole e flaùti
 voci alt' ed acute,
 qui s'odon cantare.
Stututù ifiù
stututù ifiù
stututù ifiù
 tamburar, suffolare.
 Qui boni cantori
 con intonatori
 e qui trovatori
 udrai concordare.
 Quivi si ritrova
 mangiatori a prova,
 che par cosa nova
 a vederli golare.
Intarlatitim
intarlatitim
intarlatitim
 ghirbare e danzare.
 Li falconi *cui cu*,
 li brachetti *gu gu*,
 li levrieri *giù giù*,

419CRIMI 2002a, pp. 78-79.

420Cfr. *Inf.*, XXXII, 28-30 (passo rielaborato dallo stesso Burchiello, vd. *supra*): “... che se Tamberneccchi vi fosse su caduto, o Pietrapana / non avria pur da l'orlo fatto *cricchi*” e *Par.*, X, 139-144: “Indi, come orologio che ne chiami / ne l'ora che la sposa di Dio surge / a mattinar lo sposo perché l'ami, / che l'una parte e l'altra tira e urge, / *tin tin* sonando con sì dolce nota, / che 'l ben disposto spirto d'amor turge”.

421In CORSI 1969, p. 759.

per volersi sfuggire. (*Immanuel Romano*, V, 81-104)⁴²²

Il primo passo è un brano tratto da una caccia del poeta fiorentino Niccolò Soldanieri (†1385?)⁴²³; questo genere di poesia, in cui si mettevano in rima scene venatorie, riproduceva, oltre ai versi degli animali e degli strumenti, anche le urla dei cacciatori, elemento questo che ha degli evidenti dei legami con la rimeria burchiellesca: si metta a confronto il citato v. 12 con I, 12 (“Toian gli vide e disse: «Végli, végli!») o i vv. 4-5 (“senti' un gran romore / forte gridare: - Al fuoco, al fuoco, al fuoco!-) e 9-10 (“- O tu de la campana, / suona. - *Don don, don don.* - A l'arme, a l'arme! -) di una caccia trecentesca di dubbia paternità⁴²⁴ con CLXXXIII, 14 («All'arme, all'arme, al fuoco», ognun gridava”). Il secondo passo citato è tratto dall'eccentrico *Bisbidis*, splendida descrizione audio-visiva della corte di Can Grande della Scala di quel poeta così singolare all'interno del panorama letterario italiano che fu Immanuel Romano⁴²⁵. Sebbene il *Bisbidis* non sia da considerarsi propriamente una frottola⁴²⁶, esso non si allontana molto da questo genere così vario, con i suoi versi brevi e la grande importanza data alla rima. In questo vivacissimo componimento si fa un utilizzo smodato dell'onomatopea, tanto che, all'interno della poesia italiana, non si troveranno poesie nelle quali la componente onomatopeica gioca un ruolo così importante, se non nei primi del '900, grazie a Pascoli da una parte e alla corrente futurista dall'altra: nel *Bisbidis* si registrano i rumori dei cortei in marcia, lo sventolio delle bandiere, il bisbigliare dei cortigiani, i suoni dei più vari strumenti, i versi di molti animali, finanche le risate. Il Burchiello fa un uso molto più parco dell'onomatopea. Si rammenta il già citato “*tulluru luru, suon de' balocchi*” (XXXIX, 7)⁴²⁷, che, come segnala Crimi⁴²⁸, deve essere raffrontato ai versi iniziali di una frottola del milanese Bartolomeo Sachella (1380 circa – *post* 1450)⁴²⁹:

Tuotto 'l giorno *turluru*
tuotto 'l giorno *turluru*
vado sonando a scola
con mia zampognola” (*Frott.*, XXXI, 1-4).

Vista l'attività coeva dei due rimatori e l'impossibilità di datare gran parte dei sonetti del

422In VITALE 1956, vol. II, pp. 103-112.

423Per questo autore si rimanda a CORSI 1969, pp. 717-777.

424Si tratta della rima XCIV fra le *Rime di dubbia autenticità e anonime* in CORSI 1969, p. 1095- 1096.

425Per questo autore si rimanda alla voce dedicatagli nel *Dizionario biografico degli italiani* e redatta da Simona Foà.

426Sul particolare statuto della frottola si vedano almeno BERISSO 1999 e GIUNTA 2004a. Per quanto riguarda i rapporti tra frottola e poesia 'alla burchia' si rimanda a Zaccarello

427Cfr. LXVIII, 9-11: “Portando a battezzare un lor fanciullo, / gli suonon lo stento colla ribeca / e colla cornamusa il *tullurullo*”. Si tratta però di un sonetto non 'alla burchia'.

428CRIMI 207, p. 370.

429Per la biografia e l'opera di questo compositore di frottole si veda l'*Introduzione* a *Frott.* (in particolare pp. XXI-L). Si annota che sia il Burchiello che il Sachella rivolsero dei componimenti al Filelfo (che si trasferì a Milano dal 1440 al 1447). Sui rapporti fra il Sachella e il Filelfo si veda *Frott.*, pp. XXIX-XXXI.

Burchiello (questo sonetto, appartenendo alla prima sezione di *FD* è certamente attribuibile a Domenico di Giovanni)⁴³⁰, risulta difficile stabilire se e in che direzione ci sia stata un'influenza diretta; basti – e non è poco – sottolineare la grande affinità fra questi due generi, almeno dal punto di vista dell'estro linguistico e fonico. Fra i sonetti 'alla burchia' presenti nella *vulgata*, si riscontra un'altra onomatopea certa:

Ogni castagna in camicia e in pelliccia
scoppia e salta pel caldo e fa 'tritacche',
nasce in mezo del mondo in cioppa riccia.
Secca, lessa et arsiccias
si dà per frutte, a desinar e a cena:
questi sono i confetti da Bibbiena. (CLXXI, 12-17)

In questi versi la castagna è sottoposta a processo di umanizzazione ed è descritta come una persona dedita a frequenti cambi d'abito⁴³¹. Essa è infatti presentata “in camicia”, ovvero con la lucida e fine buccia, detta propriamente pericarpo, “in pelliccia”, cioè con la pellicola lanuginosa color camoscio che ricopre la polpa, chiamata con termine tecnico episperma, e “in cioppa riccia”⁴³², vale a dire ricoperta dalla cupola o, più comunemente, riccio. L'onomatopea sottolinea l'esuberanza di questo frutto che, messo al fuoco, saltella e scoppietta. Il tutto, ovviamente, è da leggersi in chiave antifrastica, come si evince dalla coda: la castagna era infatti un cibo povero che costituiva un'importante fonte di nutrimento per le popolazioni appenniniche in generale e casentinesi in particolare⁴³³, oggetto di scherno da parte del Burchiello. Ma in Burchiello si possono trovare anche onomatopee più originali:

Et questo è perché e cani
el sesto di di Pasqua per vie Buia
cantano il Miserere *colle Luia*. (XIX, 15-17)

Questa coda necessita di qualche spiegazione, per la quale si riporta il commento di Zaccarello:

a partire dalla domenica delle Palme, il sesto giorno della settimana di Pasqua è il Venerdì Santo, a

430 Dato l'ordine apparentemente cronologico delle frottole del Sachella, si può affermare che la datazione di questo componimento dovrebbe situarsi fra il 1410 (anno della probabile composizione di XXII) e il 1440 (data a cui corrisponde XXXII, la frottola successiva a quella citata (vd. *Frott.*, p. XXXVII). Si ricorda che Domenico di Giovanni morì nel 1449. Sulla prima sezione di *FD* (I-LI) si rimanda a *supra*.

431 Sull'importanza dell'apparenza per la castagna potrebbe aver agito il detto popolare “esser come la castagna: 'bella di fuori e dentro ha la magnagna’”, vd. AGENO 2000, p. 384 e cfr. X, 12-14: “e questo sanno tutte le castagne: / perché al di d'oggi son sì grassi e gufi / c'ognun non vuol mostrar le suo magagne”.

432 Questa la definizione di 'cioppa' nel *Glossario* di MUZARELLI 1999, p. 354: “sopravveste di varia foggia, sia da uomo sia da donna (= vestito o pellanda), rappresenta la «roba per di sopra» più diffusa in ogni ambiente sociale. La cioppa era il capo più elegante del guardaroba machile; la versione lunga era preferita dagli anziani, mentre quella corta e con gli spacchi laterali era adatta per andare a cavallo («cioppa equitandi»). Sopra la cioppa si poteva mettere un ampio mantello. Foderata di pelliccia o di seta era spesso guarnita con liste, frappe o frange”.

433 BURCHIELLO 2010, p. 538: “*Bibbiena*: indica genericamente il Casentino, le cui castagne, specie quelle dei monti del Pratomagno, erano celeberrime per la loro eccelsa qualità. Si pensi che oggi nel piccolo borgo di Raggiolo è stato allestito un Museo della castagna”.

cui fa riferimento sia la vie Buia (strada fiorentina fuori città presso Ponte a Ema), allusiva alla Via Crucis, sia il *Miserere*, liturgia penitenziale [...]; la locuz. «cantare iil Miserere» vale 'lamentarsi, uggolare' [...], contrapposta all'*Alleluia* intonato per la Pasqua di Resurrezione.⁴³⁴

Fatta eccezione per il riferimento topografico che dovrebbe invece alludere al “nome antico di via dell'Oriuolo, nel tratto che va dall'attuale via Folco Portinari al Duomo”⁴³⁵, in linea di massima non si può che convenire con Zaccarello. Ritengo però che i critici abbiano sottovalutato il potere fonosimbolico del verso finale che, indipendentemente da quale lezione si scelga, quella qui riportata di Zaccarello, che Giunta propone di emendare leggermente (“cantano il *Miserere* col *Lelua*”)⁴³⁶, o quella di Lanza (“cantano il *Miserer* coll'*Alleluia*”), che poco si distanzia da quella proposta da Marti (“cantano il Miserere con alleluia”)⁴³⁷, ricorda da vicino l'ululare dei cani del v. 15 che si lamenterebbero così per il digiuno del Venerdì Santo. A sostegno di questa tesi giova citare un passo, segnalato da Crimi, di Luca Pacioli, “un lettore di poco posteriore al Burchiello, che evidentemente aveva percepito il significato dei versi”⁴³⁸:

Dimme da che tempo sonno più malcontenti li cani. Dirai el primo venerdì doppo Pasqua che, andando per le becarie, non vi trova carne, dubita che non sia tornata la quaresima a porri, cibolle.

Un altro, curioso caso di fonosimbolismo si potrebbe nascondere all'interno di versi di questa quartina:

Appiè dell'universo dell'ampolle,
là dove Enea pose a piul Dido,
giuocano i topi vecchi a *mazasquido*
e per cominciar fanno al duro e 'l molle. (XV, 1-4)

Sui vv. 3-4 – si è detto – ha fatto luce Crimi⁴³⁹. Ritengo però che la questione sia ancora più complessa di quella presentata dallo studioso. Il mazzascudo, come mostra, tra gli altri, Balestracci (citato anche da Crimi)⁴⁴⁰, è un gioco tipico di Pisa che veniva praticato anche in altre città: le modalità del gioco pisano cambiarono col tempo, dando vita a quello che ancora oggi è il 'gioco del Ponte'; assieme alle regole del combattimento, mutò anche il luogo della battaglia che, ai tempi del Burchiello, si svolgeva in quella che allora era la piazza degli Anziani, l'odierna piazza dei Cavalieri⁴⁴¹: non è poi così impossibile che il Burchiello abbia ricavato da qui l'aggettivo 'vecchi', utilizzando la tipica arma della *degradatio*. Il sintagma

434BURCHIELLO 2004, p. 28.

435BURCHIELLO 2010, p. 75; a questa ipotesi dà credito anche Crimi vd. CRIMI 2012, pp. 72-73.

436GIUNTA 2004b, p. 474, dove si rimanda a BECCARIA 2002

437MARTI 2001, p. 292.

438CRIMI 2012, p. 73

439CRIMI 2005, pp. 29 e 232 (vd. anche *supra*).

440BALESTRACCI 2003, pp. 128-131.

441TLIO *sub voce* MAZZASCUDO: “Simulare ludicamente una battaglia con soldati armati di corazza, mazza e scudo; [in partic. a Pisa:] gioco effettuato nel periodo di Carnevale nella Piazza degli Anziani”.

'topo vecchio', come ha svelato per prima Ageno⁴⁴², vale sì 'persona astuta', tanto che all'inizio del combattimento i duellanti non si affrontano subito a viso aperto ma si riscaldano facendo l'uno la parte del più forte (“duro”) e l'altro la parte del più debole (“molle”)⁴⁴³; nonostante ciò non perde il suo senso proprio, ovvero quello di 'attempati roditori'. A confermarlo potrebbe essere proprio la modifica fonica che viene operata sul termine 'mazzascudo', che diventa “mzasquido”, non solo per motivi rimici (v. 2: “Dido”, v. 6: “sido”, v. 7: “nido”) ma anche per la funzione fonosimbolica della parola che riproduce lo squittio dei suddetti topi o dei vecchi⁴⁴⁴. Non a caso si registra un certo imbarazzo da parte dei copisti, che cercano di ovviare alla stramberia: nella *varia lectio* si trovano un “mezzo sido” (Gv) e un “e mezzo schido” (Vb1) rispettosi della rima e, nonostante questa, due “a mazasc(u)do” (La1 e Mrc2), un “a mazza e scudo” (Mg9) e un “collo scudo” (Mrc). Inoltre nel *Corpus OVI dell'italiano antico* non si registrano occorrenze di “mazzasquido” mentre è attestata la forma “massaschudo” e “mazzascudo”; mentre nel *GDLI* si cita un verso di Lapo Gianni: “come campion ti sfido a mazza e scudo”: la forma “mzasquido” sembra attestata solo nel Burchiello. Nel *GDLI* si afferma anche che a Pisa il mazzascudo “nel 1490 fu sostituito dal gioco o battaglia del ponte”; in realtà, come mostra Zampieri⁴⁴⁵, sulla base di un “anonimo poemetto in ottave, di 44 stanze scritto agli inizi del Quattrocento”⁴⁴⁶, il gioco si svolse per l'ultima volta nel 1406, quando Pisa fu conquistata dai fiorentini, che vietarono ai pisani anche di possedere le armi necessarie allo svolgimento del gioco. Non ci sono testimonianze sicure dello svolgimento del gioco dal 1406 fino al 1568, quando Cosimo I inaugurò quello che ormai era divenuto il 'Gioco del Ponte'. Nel 1406 Domenico di Giovanni compiva il secondo anno di età: sembrerebbe quindi strano che il riferimento sia proprio al mazzascudo giocato

442Si veda AGENO 2000, p. 65, in cui si commenta il v. 132 della *Lingua nova* del Sacchetti (*RS*, CLIX).

443CRIMI 2012, p. 367, sull'associazione del v. 4 “trova un riscontro nei versi «Però intendo dir per che dispensa/ in noi lo dolce, amaro, duro e molle»”: essendo l'uno il contrario dell'altro i due termini si trovano spesso citati a coppia; da un'interrogazione del *Corpus OVI dell'italiano antico*, risultano 17 passi in cui 'duro' e 'molle' compaiono a distanza di massimo 5 parole fra loro, tra i quali si trovano, oltre a quello citato da Crimi, brani di rimatori comici quali Cecco Angiolieri e Franco Sacchetti. L'occorrenza più interessante però risulta essere un passo dal *Volgarizzamento del De Arte loquendi et tacendi* di Albertano da parte di Andrea da Grosseto: “Anche dei guardare se quel che tu vuo' dire è duro o molle, cioè orgoglioso o umile”.

444A indurmi ad analizzare questa questione fu una stimolante e piacevole chiacchierata con il mio collega e amico Alessandro Alfredo Nannini, che, dopo uno dei nostri innumerevoli caffè pisani, davanti alla targa posta Piazza dei Cavalieri in ricordo del gioco del 'mazzascudo', messo a conoscenza dei miei dubbi sul passo, azzardò l'ipotesi che, una volta verificata, ho fatto mia. Debbo però segnalare che né nel *Corpus OVI dell'italiano antico* né nel *GDLI* sono attestate voci del verbo 'squittire' utilizzate anticamente per designare il verso dei topi, mentre caratterizza quello di alcuni uccelli (cfr. *GDLI*, in cui si cita un passo dello Za, in cui un “tordo [...] con squittir si lagna”, uno di Poliziano, in cui “il pallagallo squittisce e favella”). È invece attestato per le persone: nel *GDLI* si cita due brani del Sacchetti in cui a squittire sono delle donne: “Le donne, guardando l'una l'altra, cominciano a squittire dalle risa” e “costui lavala con acqua bollente, la donna squittisce: - Ohimè -, e tira i piedi a sé”.

445ZAMPIERI 1995, al mazzascudo sono dedicate le pp. 1-19 (vol. I).

446Il *giocho del Massa-schudo. Poemetto dell XV secolo*, Per nozze Agostini Della Seta-Marcello, Pisa, Nistri, 1882. *Ibidem* p. 9

nella Piazza degli Anziani, ma un componimento pisano datato [?] 1430 può far pensare al contrario. Si tratta del *Lamento di Pisa* di Puccino di Antonio⁴⁴⁷, in cui proprio alla fine della descrizione del gioco del mazzascudo (vv. 53-78) si legge: “Quando vengo pensando la gran festa / e altre assi che ogne dì si facea / Qual patriã d'Enea / qual di Dïon fu ma tanto onorata?”. I versi sembrano alludere alla terra (“patriã d'Enea”) e al mare (patria di Dione) ma il testo è evidentemente di facile corruzione: la banalizzazione di “Dïon” in “Didon” era fin troppo semplice per il lettore e per il copista. Il *Lamento* si pone quindi come una possibile fonte dei versi burchielleschi⁴⁴⁸: non è dato sapere se il Burchiello potesse aver avuto accesso a questo testo e, nel caso, che lezione leggesse; questo però costituirebbe il legame fra il vv. 2 e 3 che Crimi riconduceva invece a una parodia dei giochi funebri in onore di Anchise.

Un'analisi fonica di una maniera poetica non può prescindere dallo studio della rima, sede istituzionalmente deputata al ricorrere dei suoni. Sulle rime del Burchiello si è soffermato, in coda all'edizione critica, Zaccarello, che, dopo aver svolto un esame complessivo, comprendente cioè tutti i sonetti della vulgata (non solo quelli 'alla burchia'), e aver fornito al lettore un elenco delle rime tecniche e anomale, afferma:

- i) che tutte le tipologie di rime tecniche occorrono nella maggior parte dei casi nella sirma e/o coda del sonetto.
- ii) che fra le rime anomale le rime sdruciole predominano quantitativamente, e le tronche sono casomai usate in alternanza con le prime.
- iii) che i fenomeni della rima rimangono tutto sommato nei limiti dell'ortodossia, con pochissimi casi di rime imperfette, frante, o ad alto indice d'artificio.⁴⁴⁹

L'editore poi si concentra sulla qualità delle rime, nella quale riscontra “una maggiore sperimentazione”, con “un ampio uso di rime corrispondenti a suffissi frequenti a livello popolare” e una “ricerca fonica, tipica soprattutto dei sonetti 'alla burchia', che si estende a rime più difficili”⁴⁵⁰. A queste considerazioni vanno affiancate quelle di Claudio Giunta nella sua *Recensione* all'edizione commentata di Zaccarello, il quale, dopo aver ipotizzato che nel Burchiello, come nelle frottole e (forse) nelle *fatrasies*, la scrittura del sonetto possa partire dalle rime e che “esse guidino il poeta nella scelta delle parole e nello sviluppo del discorso”⁴⁵¹, sostiene che

Da un lato, ciò darebbe ragione della qualità media delle rime di Burchiello: perché se è vero che

447Si legga in VARANINI 1968, pp. 67-80.

448Si segnala anche la presenza della rima difficile succiole : lucciole (vv. 68-69) che si ritrova in XIII (vv. 11,13). CRIMI 2005 (p. 94) mette a confronto CLIII, 10-11 (“dal fiume delle vergini faville / dove i cani abbaiano alla luna”) con i vv. 87-88 del *Lamento* di Puccino (“e gente assai c'abbaia / fra Arno, Serchio, Magra e l'onde salse”).

449BURCHIELLO 2000, pp. 261-262. Per approfondimenti si veda l'intera *Nota metrica*, pp. 257-265

450Ibidem.

451GIUNTA 2004b, p. 460.

le rime ricche, difficili, stravaganti sono uno dei tratti più tipici della poesia di registro basso, è però indubbio che in Burchiello la loro frequenza è tale da non avere paragoni in alcun altro poeta comico (si veda per esempio il son. XXXVIII con uscite in *-itti, -ersi, ech, -on*). Dall'altro lato il vincolo della rima – un ostacolo simile a quello che si trova di fronte il poeta che risponde a un sonetto missivo – aiuterebbe a spiegare (perché aiuta a generare) la frammentazione del discorso in singoli versi o in distici dotati di senso compiuto.⁴⁵²

Le questioni sollevate dai due studiosi, parzialmente in contrasto, sono entrambe interessanti: Zaccarello sottolinea, in un contesto in cui analizza anche lo schema metrico e il *cursus* ritmico, una generale linearità e facilità di lettura e scorrevolezza del dettato burchiellesco; Giunta mette in relazione finemente la natura delle rime del Burchiello con l'andamento dei suoi sonetti. È doveroso però fare delle puntualizzazioni: innanzitutto il resoconto quantitativo fornito da Zaccarello non è esente da piccole lacune e imprecisioni (che segnalerò tra poco), in seconda battuta non è specifico della maniera 'alla burchia', che è l'oggetto di questa analisi; d'altro canto Giunta sembra basarsi su un'impressione generale, non supportata da dati certi.

Si proporrà quindi in questa sede una sorta di rimario 'alla burchia', ordinato per componimento, cui seguirà un'analisi di tipo quantitativo e qualitativo. Si metteranno in evidenza le rime sdruciole (in corsivo), quelle tronche (in grassetto) e quelle imperfette (sottolineate). Fra parentesi tonda si collocheranno quei suoni che non si presentano in tutte le rime, che risultano così imperfette; se due suoni si alternano verranno presentati entrambi separati da una sbarra obliqua. Fra parentesi quadra si segnalano invece i suoni precedenti la vocale accentata comuni a tutte le rime, dette quindi ricche. Saranno affiancate da un asterisco quelle rime che non sono segnalate nel resoconto di Zaccarello.

I	-ano, -astri, -ati, -egli, -era
II	-etto, <i>-(i/e)sa</i> , -emia, <i>a(l)ico</i> , -one
III	-are, -occo, -oria, -ello, -[i]ena
IV	-[i]eri, -ate, -esco, -oni, -ario
V	-ano, -azza, -occhi, -ini, -era
VI	-azzo, -era, <i>-occoli</i> , -ille, -ebbia
VII	-osto, -ava, -esa, -[i]ere, <i>-et(r)ica*</i>
VIII	-ia, -ina, -olli, -acca, <i>-atica*</i>
IX	-ecchi, -anne, -[iu]ole- utti, -elle
X	-ondi, -onne, -ufi, -agne, -ario
XI	-icchi, -orre, -[u]ovi, -ezo, -iche
XII	-eo, -ine, -arda, -ea, -occa
XIII	-alle, -ana, <i>-ucciole</i> , -uli, -onio
XIV	-ito, -one, -otta, -[u]ola, <i>-ipoli*</i>
XV	-olle, -ido, -esi, -acci, -igna
XVI	-esche, -otio, oglie, -uchi, -[u]ova
XVII	-oto, -on* , -entes, <i>-i(c/g)ere*</i> , -eggio
XVIII	-ate, -edi, -orne, -eco, -orra
XIX	-erne, -uro, <i>-ecciole</i> , -ani, -uia
XX	-ate, -erto, -anda, -osi, -achi
XXI	-otto, -oi, aso, ossi, -agna

⁴⁵²Ivi, p. 460-461.

XXII	-ata, -aio, -ura, -ale, -acco
XXIII	-azza, -alco, -ati, - <i>uzoli</i> , -obbio
XXIV	-ecca, -esi, -elo, -eca, -oga
XXV	-ode, -[i]eri, -ente, -ucci, -ani
XXVI	-arro, -azo, -eccia, -one, -oglie
XXVII	-alle, -ini, -esca, -ada, -aza
XXVIII	-[u]olo, -ue, [u]ova, -one, -una
XXIX	-io, -ato, -enne, -oda, -erra
XXX	-uccia, -aio, -emo, -ane, -egghia
XXXI	-uto, -essi, -uglio, -oni, -oro
XXXII	-are, -elle, -ubbio, -oche, [u]ola
XXXIII	-ello, -ato, -ini, -abbia, -ezza
XXXIV	-oda, -ermo, -arte, -igne, -oglia
XXXV	-erra, -onda, -oco, -etto, -a
XXXVI	-orte, -ose, -ache, -aio, -era
XXXVII	-itti, -erso, - ech , - on , -ardi
XXXVIII	-eta, -asche, -alli, ita, -osto
XXXIX	- <i>atiche</i> , -occhi, -arri, -eo, -oma
XL	-olla, -usa, -isto, -era, -illo
XLI	-ali, -erto, -ota, -olga, -uta, -occhi
XLII	-ete, - <i>uggine</i> *, -ato, -ola, - <i>esima</i> *
XLIII	- <i>agnolo</i> , -illi, -ordo, -asco, -uro
XLIV	-acchi, -ore, -occia, -anto, -ani
XLV	-itti, -esto, -ante, -era, -ena
XLVI	-asse, -accia, -entia, -ere, -opo
XLVII	-ei, -ari, -una, -ine- enza
XLVIII	-one, - us ⁴⁵³ , -ena, -oro, -ino
XLIX	-[i]eri, -alla, -elle, -eme, -are
L	-aio, -ino, -esca, -ana, -ena
LI	-esto, -ale, -ede, -ue, -esci
LX	-aca, -osta, -ello, -esto, -anchi
LXXXVII	-esa, -arro, -alda, -oso, -otto
XCVI	-ini, -era, -elli, -asso
XCVII	-ini, -era, -elli, -asso, - <i>enico</i> *
XCIX	-ona, -egli, -[i]ena, -asto, -ughe
C	-anti, -ia, -eto, -[i]oni, -ata
CI	-ai, -otte, -ure, -ari, -alva
CII	-otto, -elle, -[u]oli, -iglio, -are
CIII	-ole, -ina, -ento, -ili, -ana
CV	-ove, -anno, -egli, -oggia, -[u]oco
CVI	-apa, -olfo, -eno, -etta -erna
CVII	-ova, -ali, -estro, -ore, -ondo
CVIII	-alli, -ura, -entio, -ino, -erde
CXXVII	-oglie, -are, -ugo, -ano, -obbi
CXXX	-[i]eri, -eci, -ele, -ani, -enti
CXXXI	- <i>atica</i> , - <i>udine</i> , -etto, -ale, -onno
CXXXII	-ona, -ia, -eci, -uccio, -etta
CXXXIV	-ina, -[u]ola, -eo, -orta, - <i>iccola</i> *
CXXXV	-ezo, -ava, -isti, -ile, -ate
CXXXVI	
I	-one, -ella, -ani, -era, -oppa
CXXXIX	-ino, -etta, -e, - <i>evoli</i> , -ate
CXLVI	-uria, -orno, -eri, -ena, - <i>itolo</i>

453 Questa rima è segnalata da Zaccarello ma con riferimento errato (XVII, 2-3-6-7, tronca anch'essa)

CXLVII	-anno, -ado, - <i>emoli</i> , -ati, -one
CXLVIII	-[i]one, -esce, -esta. -ata, -esto
CXLIX	-accio, -ale, -uri, -esco, ere
CL	-one, -enti, -oce, -unghi, -ue
CLI	-oni, -ossa, -one, -itia, -ello
CLII	-ani, -one, -iti, -itti, etti
CLIII	-one, -ampe, -onda, -ille, -ere
CLVII	-elli, -ante, -oi, -ento, -otti
CLVIII	-osse, -erra -ilio, -ava, -ero
CLIX	-are, -ischi, -ace, -oggi, -ento
CLX	-occhi, -are. -aza, -ando, -aio
CLXI	-oli, -alvi, -occio, -ando, -ane
CLXII	-otto, -ucce, icchi, -ino, -anzi
CLXIII	-ato, -ecchi, -egli, -agno, -anco
CLXXI	-essa, -idio, -acche, -iccia, -ena
CLXXII	-alco, -eo, -ini, -ano, -ufi
CLXXIII	-aglia, - <u>i(g)lia</u> , ola, - <i>emini</i> , -ordo
CLXXIV	-ogo, -uda, -illa, -ella, -oldo
CLXXV	-iti, -ete, -ore, -assa, -eto
CLXXXI	-ata, -orno, -ore, eta, -ugni
CLXXXII	-erra, -are, -erne, -ina, -ata
CLXXXII	
I	-esse, -ime, -elle, -ava, -ino
CXCIV	-one, -ina, -esca, -uchi, -are -anta
CXCV	-elle, -otta, -ozi, -andra, - <i>occoli</i>
CCII	-era, -oni, -ari, -ani, -ette
CCIII	-occia, -ata, -ogna, -one, -ati
CCIV	-orre, -esi, -anno, -eca, -esto
CCVII	-ume, -allo, -itti, -uno, -arda
CCVIII	-one, -ice, -ene, -ani, -ondo
CCXII	-one, -ine, -esto, -icem -orse
CCXIII	-ina, -eschi, -utti, -eno, -anno
CCXX	-orse, -aglio, uccia, -one, -ete

Dal rimario appena presentato, risulta che nei 105 sonetti 'alla burchia' si contano:

- 21 terminazioni sdrucchiole, delle quali 5 nella fronte del sonetto e 16 nella sirma o nella coda.
- 5 terminazioni tronche, di cui 2 nella fronte e 3 fra sirma e coda.
- 5 casi di rima imperfetta, dei quali 2 nella fronte, 3 tra sirma e coda.

Questi dati risultano più interessanti se combinati fra loro; a ben vedere, infatti, questi fenomeni si presentano più volte all'interno di uno stesso sonetto: in II si trovano ben due casi di rima imperfetta, una piana e una sdrucchiola (2-3-6-7: *divisa : risa : Pesa : 'Ncisa*; 10-12-14-15: *ebraico : laico : valico : musaico*); in XVII, sonetto pseudo-latino per quindici versi su diciassette, si hanno quattro rime tronche (2-3-6-7: *Salomòn : Atheòn : Agamenòn : Assalòn*) e una serie imperfetta di rime in terminazione sdrucchiola, nella quale si alternano affricate postalveolari sorde e sonore (10-12-14-15: *interficere : armigere : intelligere :*

dicere); XXXVII, “sonetto ebreo” che nelle quartine e nel distico finale presenta rime non certo comuni quali -itti, -ersi e -ardi, nelle terzine glossolaliche e nel settenario ha ben sette rime tronche (9-11-13: *tralech : sprech : malech*; 10-12-14-15: *guzinon : meon : gracalbeon : non*); in XLII si trovano due serie di rime sdrucchiole (2-3-6-7: *caluggine : muggine : ruggine : testuggine*; 16-17: *cresima : quaresima*); anche in CXXXI sono presenti due serie di rime sdrucchiole, concentrate stavolta nella sola sirma (1-4-5-8: *grammatica : volatica : sciatica : natica*; 2-3-6-7: *attitudine : gioventudine : amaritudine : vecchitudine*); in CXXXIX nelle terzine si alternano rime tronche e sdrucchiole (9-11-13: *tre : treppiè : perdé*; 10-12-14-15: *convenevoli : spiacevoli : questionevoli : svenevoli*, con rima ricca fra il primo e l'ultimo rimante di questa serie); infine nelle quartine CLXXIII si ha una rima imperfetta, inserita in una serie di rime allitteranti (1-4-5-8: *paglia : Sinigaglia : Canaglia : Thesaglia*; 2-3-6-7: *Cicilia : vigilia : rinvilia : assomiglia*) mentre nelle terzine e nel settenario si trovano quattro rimanti sdrucchioli (10-12-14-15: *Gemini : semini : Rebendemini*⁴⁵⁴ : *Confitemini*). Altri tecnicismi sono rari nei sonetti 'alla burchia'; si riscontrano:

- tre rime equivoche: XLIV, 12-14: *canto : canto ('angolo')*; XCIX, 12-15: *basto ('sella di legno per gli animali da soma') : basto ('sufficienza')**⁴⁵⁵; CV, 11-14: *foggia ('forma') : foggia ('parte del cappuccio')**⁴⁵⁶.
- due rime derivative: XXXIII, 12-14: *abbia : riabbia**; CCXX, 2-6: *ritaglio : taglio**.
- una rimalmezzo: CXVI (sonetto di proposta inviato al Burchiello), 7-8: “e tutti parien carchi d'una bera, / piena di vesciche era di stoppini”⁴⁵⁷.

Si segnalano ora alcune rime assonanti, talvolta paronomastiche: III, 16-17 e XLVIII, 9-13: *Siena : schiena*; X, 10-12: *castagne : calcagne*; XI (in cui si alternano le nasali /n/ e /m/), 1-4: *nicchi : micchi*, 9-13: *nuovi : muovi*; XXI, 2-3: *vuoi : voi*; XXX, in cui si trovano rime ricche che si differenziano anche per l'alternanza fra fonemi sordi e sonori, 2-3: *Gennaio : cannaio*; 4-8: *cruccia : gruccia*; XXXIII, 14-15: *riabbia : rabbia*; XXXV, 5-8: *serra : sferra*; XXXVII, 4-5: *trafitti : rifritti*; XXXVIII (con opposizione /k/, /g/), 11-13: *calli : Galli*; XL, 6-7: *s'usa : scusa*, 12-14: *spera : sera*; XLVII, 4-5: *miei : mei*; LX (con opposizione /t/, /d/), 12-14: *testo : desto*; LXXXVII, 4-8: *presa : pesa*; CXXXIV, 12-15: *smorta : scorta*, 16-17: *bistriccola : briccola*; CXLVIII, 3-6: *rinresce : rïesce*, 4-5: *pigione : prigione*; CLXIII, 3-6-7: *stecchi : secchi : specchi*; CLXXXI, 2-6: *atorno : adorno*, 16-17: *grugni : Giugni*.

454Lezione di Mg8, scelta sulla basi di MASI 2002a in particolare pp. 167-176.

455Assente dal resoconto di BURCHIELLO 2000, è citata come “rima equivoca” in BURCHIELLO 2004, p. 142.

456Zaccarello in BURCHIELLO 2000, p. 260 la inserisce fra le “rime identiche”, salvo poi correggersi in BURCHIELLO 2004, p. 150 definendola giustamente “rima equivoca”.

457Segnalata da SPAGNOLO 2006, p. 167, che propone anche di inserire una virgola dopo 'era'.

Inoltre si fa una rassegna delle rime ricche, oltre a quelle già segnalate nel rimario in cui si sommava alla rima il solo suono semivocalico /y/ o /w/: IV, 1-4: cavalieri : broccolieri; VII, 12-15: saliere : cervelliere; IX, 9-13: ghiacciuole : nocciuole; XXIII, 3-7: maniscalco : siniscalco; XXXII, 2-3-7: stelle : macatelle : frittelle; XXXIV, 2-3: abonda : furibonda; XXXIV, 2-3: ricopersi : spersi; XL, 9-13: Calisto : Papalisto; XLIII, 3-6: grilli : trilli; XLIV 2-(6)-7: ambasciadore : (senatore) : 'mperadore; LX, 6-7: composta : sopposta; LXXXVII, 5-8; CXXXI, 9-11: difetto : perfetto; CXXXIV, 4-5: calcina : medicina; CLX, 16-17: gozivaio : vivaio; CXCIV, 6-7: nocina : cucina; CCII, 10-12: montani : aspettani. Si segnalano quindi le rime ricche inclusive⁴⁵⁸: XV, 16-17: cutigna : tigna; XXI, 10-14: rossi : grossi; XXIII, 4-5: mazza : schiamazza; XXXVII, 2-3: versi : perversi; XLV, 1-5: fritti : ritti, 4-8: sconfitti : fitti; LXXXVII, 5-6: spesa : pesa; CXXX, 14-15 e CLII, 5-8: Affricani : Cani (o 'cani'); CLVIII, 4-5: rosse : grosse; CLXI, 9-11: soccio : Sansoccio; CLXXV, 3-6-7: prete : rete : farete; CLXXXII, 1-4-8: Inghilterra : Volterra : terra; CCIII, 4-5: broccia-roccia; CCVII, 9-11-13: fritti : ritti: scritti; CCVIII, 9-11: Atene : patene; CCXIII, 2-3: tedeschi : deschi; CCXX: 4-5-8: accorse : corse : soccorse.

È utile anche osservare i rapporti che intercorrono fra le diverse terminazioni di uno stesso sonetto. In molti casi appare evidente la cura che sottostà a certe scelte foniche: in XXVIII, ad esempio, si trovano tutte rime "scure": -(u)olo, -ue, -(u)ova, -one, una, con le ultime due terminazioni che condividono anche il suono consonantico. Talvolta sembra che il poeta voglia sottolineare con le rime la struttura del sonetto: in XLVI i rimanti della fronte sono accentati in /a/ (-asse, -accia), quelli della sirma e del settenario in /e/ (-entia, -ere) e quelli del distico finale in /o/ (-opo); in CLII il discriminante è consonantico, nella fronte si ritrova il suono /n/ (-ani, -one), nella sirma e nella coda ricorre con evidenza /t/, con un cambiamento vocalico che isola il distico finale (-iti, -itti, -etti). In CCII, *Sabato Tessa ci fu mona sera*, componimento virtuosistico, i suoni consonantici si alternano in fronte, sirma e settenario (-era, -oni, -are, -ani), per poi cambiare del tutto negli ultimi due versi (-ette). Rime simili all'interno del medesimo componimento sono molto frequenti; si segnalano alcuni casi fra i più significativi: XLV: -iTti, -EsTo, -anTe, -EnA, -ErA; XLIX: -(i)Eri, -ALLa, -ELLE, -EmE, -ArE; L: -aio, -iNo, -esca, -aNA, -eNA; LX -aca, -oSTA, -ello, -eSTO, -anchi; CIII:

458Non si mettono a testo le rime inclusive non ricche, ovvero quelle in cui la parola inclusa costituisce la base della rima stessa. Si riportano in nota, mettendo fra parentesi la parola-base: XVI, 2-3-6-7 (otio); XXVIII, 9-11-13 e CVII, 1-4-8 (uova, con la sola /w/ a precedere la rima); XXXIX, 16-17 e CLVIII, 2-3-6-7 (erra); XXXI, 2-3-6-7 (essi); XXXII, 10-12-14 (oche); XXXIV, 9-11-13 (arte); XXXVI, 16-17 (era); XXXIX, 2-3-6-7 e XLI 16-17 (occhi); XLVI, 2-3-6-7 (accia); CII, 1-4-5-8 e CLXI, 1-4-5-8 (otto); CXXVII, 9-11-13 (Ugo); CXLVII, 9-11-13 (emoli); CXLIX 9-11-13 (esco); CLI, 2-3-6-7 (ossa); CLVII 1-4-5-8 (elli); CLIX, 10-12-14-15 (oggi); CCIV, 9-11-13 (anno); CCXII, 16-17 (orse); CCXIII, 2-3-6-7 (eschi); CCXX, 2-3-6-7 (aglio).

-oLe, -INA, -eNto, -ILi, -aNA; CXLVIII. -(i)one, -ESce, -ESTA, -aTA, -ESTo; CLI: -ONi, -Ossa, -One, -itia, -ello; CLXXIV: -OgO, -uda, -iLLA, -eLLA, -OLdO; CLXXV: -iTì, -ETe, -ore, -assa, -ETo; CCIII: -OcciA, -ATA, -OgNA, -ONe, -ATi; CCVIII, -ONE, -icE, -eNE, -aNi, -Ondo e, molto simile, CCXII: -ONE, -INE, -esto, IcE, OrsE.

Per quel che riguarda le rime cacofoniche, popolarische, tipiche dell'espressionismo comico, penso che una rapida visione del mio rimario, unita a una più attenta lettura del prospetto di Zaccarello⁴⁵⁹ possano dare un'idea abbastanza chiara dell'utilizzo che ne viene fatto nella poesia burchiellesca. In generale si può parlare di un tasso di artificiosità piuttosto alto.

Una questione interessante, già sollevata velocemente dall'editore, è quella del rapporto fra tradizione del testo e rime imperfette:

Anche la tradizione manoscritta, con frequenti operazioni di livellamento e normalizzazione (si vedano in apparato i tentativi di cancellare le rime 'irregolari' II, 6 e CLXVII, 15, pur legittime nella tradizione letteraria), mostra nel suo complesso la chiara intenzione di restaurare una superficie compatta caratterizzata da un tessuto metrico facile e pressoché privo di tecnicismi e soluzioni artificiali.⁴⁶⁰

Credo però che l'affermazione di Zaccarello debba essere ridimensionata, almeno per quanto riguarda i cinque casi di rima imperfetta presenti nei sonetti 'alla burchia'. Innanzi tutto bisogna precisare che si trova una discrepanza fra le parole dell'editore e l'apparato critico, visto che non è fornita la *varia lectio* di II, 6, “vidi cicale e granchi in val di Pesa” (toponimo del Chianti in rima siciliana con : 2 divisa : 3 risa : 7 dalla 'Ncisa): ritengo che la banalizzazione in 'Pisa' sia più che facile per qualsiasi copista e che quindi questa mancata corrispondenza fra parole e apparato sia probabilmente dovuta a un errore, a una svista nel processo editoriale; la conferma si trova nell'edizione di Lanza, che informa che in L1 si legge “Val di Pisa”, salvo poi scartare la variante con motivazioni discutibili⁴⁶¹. II, *I' vidi un di spogliar tutte in farsetto* presenta anche un'altra rima imperfetta, dato che “valico” (v. 14) è inserito nella serie: 10 ebraico : 12 laico : 15 musaico; mentre i copisti accettano concordi “valico”, più incerti si dimostrano al v. 12, dove, al posto di “laico” si trovano, oltre alla ripetizione di “ebraico” (per diplografia), tre rime ancora una volta imperfette, cioè “arabico”, “erretico” e “malico”⁴⁶² (che però farebbe coppia con “valico”). Nel distico finale di VII

459In particolare BURCHIELLO 2000, pp. 262-263.

460Ibidem.

461BURCHIELLO 2010, p. 10: “Nel linguaggio erotico equivale a 'Val di Monta, ossia 'ano' (*valle* può indicare sia la 'vulva' che [...] l'ano'; *Pesa* è nome parlante che evoca il peso dell'attivo sull'amante durante la copula). L1 reca *Val di Pisa*, non accoglibile perché il termine *Pisa* equivale a 'vulva' [...], subito sotto opposta ad *Ancisa*, che ha lo stesso senso, mentre qui occorre il significato di 'ano', garantito appunto da *Pesa*”. Si segnala che sia nell'edizione del Lasca, sia nella celebre edizione pesudolondinese si legge “Val di Pisa” (o “Valdipisa”).

462La lezione, che si legge in Fn1, è interessante perché – credo – contrappone, partendo in entrambi i casi da aggettivi indicanti origine da città, due confessioni: i cristiani da una parte (“padovani” → 'chierici', per il

rimano “arismetrica” e “farnetica” e in apparato non compaiono varianti; Spagnolo sospetta, “nell'archetipo, un incrocio di *arsimetica* con *metrica*”; si tratterebbe di un caso piuttosto strano in cui a un intervento non convenzionale non sarebbero seguiti tentativi, piuttosto semplici, di normalizzazione⁴⁶³. Degno di nota è anche il caso di XVII, in cui rimano: 10 interficere : 12 armigere : 14 intelligere : 15 dicere; per i vv. 10 e 15 i mss. non propongono varianti in sede rimica; il v. 12 sembra essere il più problematico: come ultima parola si legge “migere”, “sacerdotarmigere”, “tramigere” e, in Mg7 “ sacerdos intelligere”; infine Mg7 riporta un v.14 del tutto differente dagli altri: “non sumens malum mihi negligere”⁴⁶⁴: ancora una volta, per quante libertà si prenda il copista (sempre che si tratti di un intervento esterno e non di una variante d'autore)⁴⁶⁵, non interviene a emendare la rima imperfetta. Diverso è il caso di CLXXIV, in cui ritroviamo la seguente serie rimica: 3-4-7-8: Cicilia : vigilia : rinvilia : s'assomiglia; come ha notato Spagnolo⁴⁶⁶, alcuni manoscritti (tra cui Mg7 e Mg8) riportano “s'a(h)umilia”, con il quale si formerebbe una serie perfetta di rime. Bisogna però ricordare una cosa: in questo sonetto, come ha dimostrato Masi⁴⁶⁷, Mg7 e Mg8 riportano l'interpretazione corretta della misteriosa parola del v. 14, ovvero “Rebendemini” (Mg7) o “Rinbendemeni” (Mg8) e non “Remendemeni” come si legge nella maggior parte dei codici: in questo passo si rielabora infatti una storiella dell'epoca, indicandone il protagonista mediante “una perifrasi di gusto dantesco”⁴⁶⁸ (CLXXXIII, 12-14: “Così Giansonne convien che semini / quelle arrabbiate zanne alla parola / del malfattor che disse 'Rebendemini”); ora,

quale si rimanda a BURCHIELLO 2004, p. 5) e musulmani dall'altra (“malici”, ovvero da Malica, 'Malaga', città andalusa riconquistata dal re di Castiglia, Ferdinando il Cattolico nel 1487, dopo un lungo assedio). Non ho trovato attestazioni per l'aggettivo ma la forma “Malica” è attestata nella *Cronica* di Matteo Villani (*Cron.*, IX, 89 e X, 89) e al v. 71 di *Vienne la maïestate imperatoria*, canzone composta probabilmente da Fazio degli Uberti (si legga in MIGNANI 1974, pp. 106-110). Anche le altre lezioni presenti nei mss. si contrapponevano alla religione cristiana.

463SPAGNOLO 2006, p. 172. Lanza accoglie la lezione proposta da Spagnolo.

464La lezione di Mg7 potrebbe essere così tradotta: 'io voglio, o principe [vocativo in -e della seconda declinazione] capire i sacerdoti [accusativo plurale in -os della seconda declinazione]: mi basta che, per quanto mi vogliano bene, non si dimentichino di me che ricevo un danno”. Non è del tutto da escludere la doppia lettura di “malum” come 'male' e 'mela'.

465Per l'eccentricità di alcune lezioni di Mg7 si veda *supra*.

466SPAGNOLO 2006, p. 170: “Alcuni testimoni (L6 Mg1 Mg7 Mg8) leggono s'a(h)umilia, con rima perfetta. Il verbo è a volte quadrisillabo in Pucci [...]. nel Burchiello, a CIII, 15 (E se al bere t'aumili) l'apocope dell'infinito è attestata da due manoscritti (L6 Mg1). Leggendo s'äumilia, parafraso: '(Alessandro dà) i resti della bolitura delle carni alla muta dei cani, che salta e morde quando li abbassta, e al contrario (quando glieli allontana) diventa mite come l'apostolo Paolo'. Il paragone blasfemo ben si attaglia al crudo realismo della scena”. C'è bisogno di una precisazione. Spagnolo nella sua parafrasi non tiene conto delle altre varianti che quei mss. riportano: infatti, al v. 7, al posto di “et oppositamente”, Mg8, L6 e Mg1 recano “e(t) poi subitamente”, mentre Mg7 riporta “appositamente”.

467MASI 2002a, in particolare pp. 167-176.

468BURCHIELLO 2004 p. 244. Penso che in questo passo Burchiello possa essersi ricordato di *Par.*, XXXII, 10-12, dove oltre a una perifrasi simile, anche per via della citazione, si incontrano personaggi biblici: “Sarra e Rebecca, Iudii e colei / che fu bisava al cantor che per doglia / del fallo disse 'Miserere mei”. L'elaborata perifrasi indica Ruth, bisavola di David, compositore del *Miserere* in seguito al suo adulterio con Betsabea e all'uccisione del marito Uria.

anche nella seconda quartina, dove si trova la rima in discussione, è presente una perifrasi di stampo dantesco e, come si vedrà tra breve, anche petrarchesco (CLXXXIII, 7-8 “et oppositamente s'assomiglia / sì come quel che convertì Thesaglia”): anche se questa sembra di ben più facile risoluzione – designerebbe infatti l'apostolo Paolo, predicatore in Grecia e Asia Minore – non è detto che questi testimoni non fossero a conoscenza di storie su questo celebre personaggio a noi sconosciute, che, forse, potrebbero indurre a preferire lezioni alternative a quella scelta dall'editore. Credo però che, a favore della conservazione della rima imperfetta, possa intervenire il ricordo di un incipit di un sonetto del *Canzoniere* di Petrarca, in cui compare una perifrasi (indicante stavolta Cesare), la medesima regione greca e la rima in -iglia:

Que' che 'n Tesaglia ebbe le man' sì pronte
farla del civil sangue vermiglia,
pianse morto il marito di sua figlia,
raffigurato a le fatezze conte (*RVF*, XLIV, 1-4)

Questa disamina filologica permette di comprendere più a fondo la complessità del testo burchiellesco: come si è visto non è detto che i codici tendano a normalizzare il testo, anzi in alcuni casi si trovano lezioni alternative che propongono soluzioni irregolari quanto quella messa a testo dall'editore; talvolta la *varia lectio*, anche se non propone soluzioni valide, risulta essere comunque molto eloquente. In linea generale si può affermare che le rime imperfette venissero sentite come accettabili anche nei testi 'alla burchia'.

Per concludere, vedremo il modo in cui gli autori dei sonetti burchielleschi utilizzino le rime di altri poeti. Danilo Poggiogalli, nel suo studio sulla parodia nel Burchiello, individua due componimenti in cui si recuperano i rimanti di Dante e Petrarca, in particolare XLI, “nei cui primi sette versi si snocciolano le parole-rima di *Par.* II 53, 55 e 57 (mortali : strali : ali), di *Purg.*, XVIII 43 e 45 (offerto : merto) e di *Par.*, XXV 67 e 69 (certo : merto)”⁴⁶⁹ e XXXII, dove “si riprende la coppia rimica dubbio : subbio, usata da Petrarca in *RVF*, CCLXIV 129 e 130”⁴⁷⁰; lo studioso conclude dicendo:

Qui il rapporto di identità con le parole dell'ipotesto è totale dal punto di vista formale, ma non si realizza che in parte da quello semantico; in entrambi i casi, soprattutto, si registra una ricontestualizzazione parodica.⁴⁷¹

Non si può che essere d'accordo con Poggiogalli, visto che XXXII, *Perché Phebo le volle saettare* e XLI, *L'alma che Giove scelse fra ' mortali*, sono, come appare anche dagli incipit, due sonetti in cui la componente parodica è importante, anzi, per XLI addirittura

469 POGGIOGALLI 2003, p.78.

470 *Ivi*, p. 79.

471 *Ibidem*.

fondamentale. La rima diventa quindi una freccia in più all'arco del poeta parodico. Una verifica ulteriore può essere fatta osservando le rime di un sonetto parodico come XXXV, *Nel bilicato centro della terra*, nel quale, come ha notato Poggiogalli, “si adunano almeno otto sostantivi tratti di peso da *Purg. XXV*”⁴⁷²; può essere quindi utile raffrontare le rime burchiellesche con quelle dei due grandi poeti, Dante e Petrarca⁴⁷³. I risultati sono di qualche interesse: la serie rimica terra : guerra : serra : sferra è la stessa, con il solo scambio dei primi due rimanti, del celebre sonetto petrarchesco *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (*RVF*, CXXXIV), capolavoro del genere *de oppositis*⁴⁷⁴. Queste rime sono incrociate con una sequenza ricercata, che non trova riscontri né in Dante né in Petrarca⁴⁷⁵: abonda : foribonda : trebisonda : ritonda. Nelle terzine il procedimento è simile: la serie loco: foco: invoco, grazie all'ultimo rimante, rinnova una rima fra le più trite della tradizione, mentre la sequenza concetto : intelletto : oggetto : detto, che accosta tre termini tecnici della filosofia con il più colloquiale detto, trova decisamente meno riscontri nella poesia tradizionale⁴⁷⁶. Nel distico finale invece il Burchiello utilizza a fine verso l'eccentrica coppia À : Frustà; nella *Commedia*, come nel *Canzoniere* e nei *Trionfi* non si riscontrano rime tronche in -a. Un analogo raffronto può essere fatto con CV, *Gli amorosi di Laïre e di Giove*, in cui è citata già nell'incipit l'amata di Petrarca. Come si è detto⁴⁷⁷, la componente parodica del sonetto è concentrata nella fronte del sonetto e – si vedrà ora – il livello rimico sembra andare di pari passo con quello semantico. Il primo gruppo di rime Giove : piove : nuove : muove non si ritrova per intero né in Dante né in Petrarca, ma sono frequenti le triadi che comprendono tre elementi dei quattro – non sarà ozioso notare che, vista la struttura metrico-rimica del capolavoro dantesco e di certe composizioni di Petrarca, costituiscono spesso il numero massimo di rispondenze rimiche possibili: piove : nove : move in *Par.*, VII, 68-72, 110-114, *Rime*, XVIII, 1-5 e *RVF*, CXCII, 2-7; piove: Giove : nove in *Purg.*, 110-114; move : nove : Giove in *RVF*, CCXLVI, 2-7, nella cui sirma compare anche la rima in -anno, che si incrocia con quella in -ove in CV (in comune solo la parola “danno” che però è voce verbale nel Burchiello e sostantivo nel Petrarca)⁴⁷⁸. La rima in -anno è un'altra delle rime molto comuni nella poesia tradizionale, la

472Ivi, p. 84, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

473Per Petrarca si è consultato il *Rimario del Canzoniere e dei Trionfi* in PETRARCA 1958; per Dante il *Rimario della Commedia* in ALIGHIERI 1975 e quello delle *Rime* in ALIGHIERI 1966; per comodità alcune ricerche sono state fatte sul corpus on-line *Dantesearch*.

474La terna di rime terra : guerra : serra è molto frequente nella *Commedia*: cfr. *Inf.*, IX, 104-108; *Inf.*, XVII, 20-24; *Inf.*, XXXI, 119-123; *Purg.*, VI, 80-84; *Purg.* XXVIII, 98-102; *Par.*, XVIII, 125-129; *Par.*, XXV, 2-6.

475 Si segnala che in *RVF*, CCCXLII, 1 e CCCLXII, 62 si trova 'abonda' in sede rimica.

476Cfr. concetto : intelletto (*Par.*, XV, 41-45 e *RVF*, LXXVIII, 1-4), concetto : detto (*Inf.*, XXVI, 73-75), intelletto : detto (*Inf.*, III, 16-18).

477Supra.

478Segnalo inoltre *RVF*, XLXI, 4-5: Giove : piove, il cui v. 5 (“il qual or tona, or nevicha et or piove”) può essere confrontato con CV, 4 (“... quando è sole e piove”) e *RVF*, LX, 10-12: nove : Giove, poiché nella fronte del

serie: affanno : danno : stanno : fanno non si ritrova né in Dante né in Petrarca ma in molti casi si riscontrano tre dei quattro rimanti in questione: affanno : danno : fanno in *Par.*, IV, 107-11 e *RVF*, CXVIII, 4-8; stanno : fanno : danno in *RD* XXVII, 22-28 e *RD* XLVI, 46-50; fanno : affanno : stanno in *RVF*, CVII 2-6. Ritengo però che il parallelo più interessante sia quello con *RVF*, LXI, ovvero il celebre *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*; dalla seconda quartina di questo sonetto Burchiello non solo riprende il rimante 'affanno', ma, partendo dal v. 8, modella il suo v. 6 (“che le rubiglie innanzi al cor mi stanno”):

et benedetto il primo dolce affanno
 ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
 et l'arco, et le saette ond'i' fui punto,
 et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno. (*RVF*, 5-8)

Nelle terzine la componente parodica lascia spazio a quella popolare e le rime rispecchiano questo cambiamento anche se – è bene precisarlo – semanticamente il passaggio è più graduale: le sequenze fegategli : vede·gli : mantegli e foggia : loggia : foggia : Chioggia sono, evidentemente, di natura totalmente diversa rispetto a quelle precedenti; non a caso la terminazione -egli compare in un unico canto della *Commedia* (*Par.*, XXX 83-87: svegli : spegli : immegli) e in un solo componimento del *Canzoniere* (LIII, 13-14: svegli : capegli); quella in -oggia è leggermente più utilizzata da Petrarca (in cinque componimenti: X, 5: loggia; XXIII; XLVIII, 7: foggia; LXVI; CXXIII), mentre nel poema di Dante compare solamente in un caso (*Inf.*, XI, 71-75: pioggia: roggia : foggia); nel distico finale si utilizza ancora la frequentissima terminazione in -oco, questa volta facendo rimare “giuoco” con “fuoco” in un contesto però ormai del tutto popolare. Questi due esempi possono dare un'idea dei rapporti formali e strutturali che legavano i componimenti burchielleschi con i capolavori poetici del secolo precedente.

Si è visto come in alcuni casi le rime possano essere molto utili per individuare la fonte di un sonetto: ad esempio mi ha permesso di ravvisare le due fonti delle quartine CLXXIV, ovvero un passo del *Purgatorio* dantesco e una terzina del senese Cecco di Meo Mellone degli Ugurgieri che lo riassumeva⁴⁷⁹. Porto ora un altro esempio, in cui retorica e rima concorrono nell'individuare una probabile fonte del Burchiello:

Or che ricchezza è quella de' poconi
 che vendon que' che soglion vender biada
 per'hanno pronte a ciò lor stazzoni! (*Antonio Pucci*, XLVI, 79-81)⁴⁸⁰

sonetto si trova la rima in -anni, con “affanni” (v. 4) e “danni” (v. 8) che sono confrontabili con le CV, 2-3: affanno : danno (verbo).

479^{Supra}. Il ricorrere di certe rime è stato qui utilizzato anche per collegare XXIX, alla canzone di Dante *E' m'incresce di me sì duramente*

480Da leggersi in CORSI 1969 pp.870-880. Il v. 81, a meno di errori di stampa (omissione dell'articolo 'le?') o di una difficile dialefe fra “pronte” e “a”, credo che debba considerarsi ipometro.

Ma che rigoglio è quel d'una guastada
che avendo il corpo pieno d'acqua fresca
vuole una sopravvesta di rugiada? (XXVII, 12-14)

Come si vede la struttura del periodo è molto simile, inoltre la non comunissima rima in -ada – *unicum* nella *vulgata* – con il ricorrere del rimante “bada” (queste le serie rimiche: per Pucci XLVI, 80-84: biada : strada : bada; per Burchiello XXVII 10-15: ghiada : guastada: rugiada : bada), aumenta la sicurezza nell'affermare che il Burchiello possa essersi ricordato di questo passo di Antonio Pucci mentre componeva XXVII. Riguardo alla terzina del Pucci, di non facile comprensione, credo che debba essere messe in relazione con l'usanza, viva ancora oggi, di mettere a maturare la frutta in cassette piene di paglia: si spiegherebbe così perché per i venditori di biada sarebbe stato così facile e conveniente vendere anche i poponi. Il fatto che il Burchiello, proprio nel sonetto in questione, faccia a duo modo riferimento a quest'usanza (XXVII, 4: “o melarance colte per le stalle”) non può che rafforzare non solo l'ipotesi di esegesi della terzina del Pucci ma anche il legame tra questi due testi.

Come per altri livelli, fra i quali quello lessicale, per cui si rimanda al prossimo capitolo, anche per quello fonico in generale e rimico in particolare, il Burchiello si muove con disinvoltura fra alto e basso, fra letteratura maggiore e minore, fra aulico e comico⁴⁸¹: per ovvi motivi, fra i quali lo stato di conservazione, la mole degli studi e gli strumenti a disposizione, in questo ambito è molto più semplice il confronto con i poeti coronati rispetto – ad esempio – alla rimeria dei cantimpanca.

⁴⁸¹Per quel che riguarda la poesia comica, Crimi fornisce un breve raffronto fra alcuni particolari schemi rimici del Sacchetti e quelli del Burchiello (vd. CRIMI 2005, p. 233).

Grasso d'aggettivi / di nomi e verbi: note sul lessico

Il lessico della poesia 'alla burchia' è un argomento incredibilmente vasto, quasi inesauribile. Analizzando i sonetti si incontrano questioni lessicologiche a ogni verso: chiunque legga anche un solo componimento burchiellesco non può non imbattersi in un termine tecnico o gergale, in un toponimo parlante o un antroponimo sconosciuto, in un aggettivo che mal si accorda a un sostantivo o in un verbo che si lega difficilmente al suo oggetto, in un vocabolo di cui non si riesce a ricostruire l'origine o appartenente a una lingua sconosciuta, in una parola aulica inserita in un contesto popolare o viceversa⁴⁸². Quello che preme sottolineare è che lo statuto della parola burchiellesca è sempre precario: inserita in un contesto straniante, essa sfugge a una precisa inquadratura, è spesso polisemica, mai univoca. Data l'ampiezza e l'importanza della questione, che rendeva l'argomento ineludibile, si è deciso di analizzare alcuni vocaboli in un certo senso emblematici per la rimeria 'alla burchia', scegliendo fra quelli non ancora analizzati e cercando di dare un'idea dei vari campi semantici che si incontrano nei sonetti e delle diverse potenzialità proprie del lessico burchiellesco.

Il primo termine che si tratterà apre il sonetto orcagnesco *Gramon bizzarro colla boce chioccia* CCII. 'Gramon' sembra essere una voce ignorata dalla critica burchiellesca: non compare né nel *Glossario* né nell'*Indice dei nomi propri* che corredano l'edizione critica. Data la sua posizione incipitaria, essendo quindi sempre stampato con la maiuscola, gli editori non hanno nemmeno dovuto scegliere se considerarlo un nome comune o un antroponimo⁴⁸³. Sul *GDLI* si trova la voce GRAMONE: "sm. ant. chi impasta il pane", sotto la cui definizione è riportata una sola attestazione, cioè un passo de *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, opera tardo-cinquecentesca di Tomaso Garzoni. Penso tuttavia che più che un nome comune di professione si debba pensare a un antroponimo: in tal caso potrebbe essere accostato a 'Gramolazo' (XXVI, 3), con cui potrebbe condividere la derivazione da 'gramola'. Più facilmente però, visto anche il contesto cavalleresco del sonetto⁴⁸⁴, potrebbe essere una sorta di nome parlante ricalcato su 'gramo', aggettivo che si adatterebbe perfettamente a un cavaliere degradato qual esso appare nel sonetto orcagnesco. Eseguendo una veloce ricerca sul *Corpus OVI dell'italiano antico*, si può vedere come il termine fosse entrato a far parte del

482Tutti gli studiosi che si sono avvicinati al Burchiello hanno ovviamente affrontato, anche solo tangenzialmente, la questione lessicale; si citano qui alcuni studi che si sono proposti di approfondirla in modo più o meno sistematico: ZACCARELLO 19996, POGGIOGALLI 2003 e CRIMI, 2007.

483Non è da escludere completamente uno statuto ibrido come quello del soprannome, nome proprio che nasce da un nome comune: per il Burchiello si veda l'incertezza di Zaccarello in XLVII, 12 ("allora il sette con suo man porcine") che però è stampato con la maiuscola nell'edizione critica; Lanza opta per la maiuscola qui, come anche in XXI, 10: "le prediche del sette e ' ceci rossi", che Zaccarello stampa con la minuscola in entrambe le sue edizioni, dato l'incipit del sonetto (XXI, 1: "Nominativo cinque sette et otto"). Per un'ipotesi sull'identificazione del personaggio si rimanda a CRIMI 2012, p. 372.

484Si veda *supra*.

lessico tipico dei romanzi e cantari cavallereschi⁴⁸⁵: ad esempio nell'ultimo capitolo della *Tavola ritonda*, Lancillotto è definito, secondo lo stile formulare caratteristico di questa letteratura, “lo più gramo cavaliere del mondo”⁴⁸⁶. Inoltre 'gramo' è lemma caratterizzante l'inferno dantesco (conta infatti cinque occorrenze nella prima cantica e una nella seconda, che si riferisce comunque al regno infernale) e questo argomento non è da sottovalutare se solo si pensa che nel sonetto in questione fioccano i riferimenti alla prima cantica⁴⁸⁷. Perciò la mia ipotesi è che si tratti di un antropónimo formato dall'aggettivo 'gramo' e dal suffisso '-on(e)' che caratterizza non solo alcuni grandi eroi biblici (es.: “Sansone” XLII, 2; CXXXIV, 10; CLI, 13), greci (es.: “Agamenon” XVII, 6), romani (es.: “Scipione” LI, 9; CLI, 9; CLII, 6) e carolingi (“Dodon della Mazza”, figlio di Uggieri il Danese XXIII, 4) ma anche il personaggio dantesco “con la voce chioccia”, cioè Pluto/Plutone, il cui nome è attestato nelle due forme anche nel corpus burchiellesco (“Pluto” in XVII, 3; “Plutone” in XVIII, 10 3 CLIII,8): il fatto che Pluto/Plutone sia il dio della ricchezza e che 'gramo' sia sinonimo di 'misero', conferma il fatto che il Gramon burchiellesco ne costituisca l'antitesi. Resta ancora una considerazione da fare: 'Gramone', cavaliere allo sbaraglio il cui nome parlante è giocato su 'gramo', potrebbe essere anche una variante comica e antitetica di 'Tristano' (rializzato su 'tristo'), suggerendo in questo modo un preciso parallelo parodico tra la “gente sgangherata” del v. 2 e gli arturiani cavalieri della tavola rotonda. La connessione paretimologica fra 'Tristano' e 'triste' era infatti già nei testi francesi, legata alla difficile nascita del piccolo che aveva provocato la morte della madre, preannunciando così la sfortunata sorte dell'eroe. Questo legame si ritrova poi nei testi italiani, ad esempio nel *Tristano riccardiano* (“E dappoi che la prima festa ch'io per tee abbia avuta è issuta in dolore ed io per tee trista debbo essere, e dappoi ch'io in dolore t'abo acquistato, voglio che tue per ricordamento de' miei dolori abbie nome Tristano”⁴⁸⁸) e nella *Tavola ritonda*, in cui è chiarissima la derivazione dal francese (“sicché, per ricordanza del mio dolore e della mia morte, ch'ella viene e io lo sento, io sì vi voglio portare nome, e voglio che in tal guisa tu sia appellato Tantri: ma chi ponesse il Tri dinanzi al Tano, sarebbe più bello nome, e per tale arebbe nome Tritan”⁴⁸⁹). Inoltre già a cavallo tra XIV e XV secolo il lucchese Giovanni Sercambi nel suo *Novelliere* utilizzava a scopo comico il nome dell'eroe, chiamando Tristano il protagonista della novella XVII, incapace di portare a termine un'impresa sessuale per punire una ladra d'uva, la quale non

485 Si trovano occorrenze nel *Rainaldo e Lesengrino*, nella *Tavola ritonda* e nel *Tristano veneto*.

486 TREVI 1999, p. 696.

487 *Supra*.

488 HEIJKANT 1991, p. 5.

489 TREVI 1999, p. 135.

sarebbe stata poi così scontenta di tale castigo⁴⁹⁰. La fortuna del legame paretimologico del nome dell'eroe del ciclo arturiano è rimasta attiva per secoli, si pensi solamente all'ironico *alter-ego* leopardiano nel *Dialogo di Tristano e di un amico* (“A.: Ho letto il vostro libro. Malinconico al vostro solito. T.: Sì, al mio solito. A.: Malinconico, sconcolato, disperato: si vede che questa vita vi pare gran brutta cosa. T.: Che v'ho a dire? Io aveva fitta in capo questa pazzia, che la vita fosse infelice. A.: Infelice sì, forse. Ma pure alla fine... T.: No, no, anzi felicissima. Ora ho cambiato opinione. [...]”)⁴⁹¹.

Nella poesia 'burchia' sono frequentissimi antroponimi e toponimi, in molti casi con valore traslato o ambiguo, spesso designanti personaggi e luoghi o molto celebri o sconosciuti, dando vita anche in questo ambito a una forte polarizzazione tra l'alto e il basso, il grandioso e il minuscolo, il mitico e il municipale⁴⁹²: in alcuni casi il Burchiello riesce a fondere in un unico termine queste due anime⁴⁹³. Per questo si è scelto di analizzare un vocabolo che risulta essere ambiguo da più punti di vista:

A meza notte, quasi in sulla nona,
 el re Bravieri e 'l Pozo Toscanegli
 presono una nidiata di baccegli
 tra il corso degli Strozi e Pampalona;
 di che, sentendo questo, la Gorgona
 si misse nelle man de' pipistregli,
 perché da San Godenzo furon quegli
 che portaron Querceto a Barzalona.
 E tutti e tre e centurion da Siena
 diventorno per arte un mulin guasto
 che macina arcolai avendo piena.
 Monte Morel s'avea già cinto il basto
 mostrando di voler ire a Bibbiena
 a far trarre i collegi del catasto.
 Questo vi sia di basto,
 intanto ch'io vendemio le lattughe,
 poi darò ceste rotte per acciughe. (XCIX)

Già a una veloce lettura, appare chiaro come fronte e sirma di questo sonetto siano cariche di nomi propri, molti dei quali sono toponimi. In tre casi si presenta una coppia in si incontrano i due poli opposti cui si è accennato: la prima di antroponimi (v. 2: “el re Bravieri e 'l Pozo Toscanegli”⁴⁹⁴), le altre due di toponimi (v. 4: “tra il corso degli Strozi e Pampalona”, v. 8:

490Si legga in SERCAMBI 1995, pp. 223-225.

491LEOPARDI 1988, vol. II, p. 212. Per un approfondimento sull'utilizzo di questo antroponimo si veda Sasso 1990, pp. 112-115.

492Si è già trattato di diversi antroponimi e toponimi: per i primi si veda *supra*, per i secondi si rimanda a *supra*

493In particolare si veda *supra*.

494Per Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 141). “forse Paolo, il celebre matematico, medico e geografo fiorentino (1397-1482)” ma cfr. Lanza (BURCHIELLO 2010, p. 342): “Ma il Pozzo Toscanelli è un luogo famoso dell'antica Firenze, così chiamato dal pozzo posto nell'antica via di Piazza, poi chiamata piazza Pitti, dove sorgevano le case della famiglia Toscanelli, per questo denominata "dal Pozzo Toscanelli"; di qui anche il nome di via Toscanella, che passava alle spalle del palazzo dei dal Pozzo Toscanelli”.

“...Querceto a Barzalona”⁴⁹⁵). Merita qualche parola in più la parola 'Gorgona', che chiude il v. 5. Zaccarello chiosa: “gioca sull'ambiguità fra la Medusa del mito e l'isola dell'arcipelago toscano”⁴⁹⁶; per Lanza invece indica solo la Gorgone decapitata da Perseo, che, per lo studioso è – come quasi tutto il lessico burchiellesco – metafora sessuale⁴⁹⁷; anche Nigro pensa a un riferimento mitologico ma avverte: “non è escluso si tratti dell'isola omonima toscana”⁴⁹⁸. Io credo, come Zaccarello, che il poeta giochi sull'ambiguità, non fornendo nessun elemento al lettore per interpretare immediatamente questo sostantivo in un senso o nell'altro. Ritengo però che debbano essere aggiunte alcune considerazioni. Per prima cosa il soggetto in questione compie delle azioni tipiche dell'uomo; ciò non esclude però che si possa trattare dell'isola toscana, visto che nella poesia burchiellesca i luoghi si animano piuttosto frequentemente, come si vede nella seconda terzina di questo sonetto in cui il monte Morello si comporta come un animale da soma, dato che si è “cinto il basto” per “ire a Bibbiena”. A ben vedere poi, il termine si trova inserito in mezzo a ben otto toponimi, mentre i due antroponimi si trovano entrambi al v. 2: in effetti sono i luoghi a essere i veri protagonisti del componimento. Inoltre bisogna tener conto anche della più celebre citazione dell'isola al largo della costa livornese:

muovasi la Capraia e la Gorgona,
e faccian sipe ad Arno in su la foce,
sì ch'elli annieghi in te ogne persona” (*Inf.*, XXXIII, 82-84)

La Gorgona era già stata umanizzata da Dante e il lettore del tempo non poteva non ricordarsi della famosa invettiva dantesca: è risaputo infatti quanto la *Commedia* fosse conosciuta dai poeti e dai lettori coevi e conterranei del Burchiello. Forse non sarà ozioso fare un parallelo anche con l'incipit di questo indimenticabile canto:

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo ch'elli aveva di retro guasto.
Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io renovelli
disperato dolor che 'l cor mi preme
già pur pensando, pria ch'io ne favelli» (*Inf.*, XXXIII, 1-6)

In questo caso il rimando non è lessicale, bensì rimico: nei versi burchielleschi infatti si ritrovano entrambe le rime di questo sublime incipit. Della rima in -asto si recupera il rimante

495Questa l'ipotesi di BURCHIELLO 2010, p. 343: “il toponimo *Querceto* assai diffuso in Toscana; ma qui più che delle omonime località in Val di Cecina, in Val d'Elsa, in Val di Pesa ecc., o di uerceto di Sesto nel Valdarno (e sarebbe un malizioso riferimento ad un provvedimento di Eugenio IV, il quale il 18 maggio del 1435 soppresse il locale monastero delle Camaldolesi per la loro vita dissoluta [...]), si tratta certamente di Querceto di Bibbiena, menzionata al v. 13”.

496BURCHIELLO 2004, p. 142.

497Queste le discutibili motivazioni di BURCHIELLO 2010, p. 342: “Poiché il suo sguardo pietrificava chi la mirava, nel lessico erotico indica la 'vulva' in grado di rendere eretti i falli ed equivale al *Pietrapana* di XIII 6, in quanto *pietra* e *sasso* sono traslati per 'fallo”.

498BURCHIELLO 2002, p. 157.

'guasto', inserendo inoltre la rima equivoca 'basto', foneticamente vicinissima a 'pastro' (il suono bilabiale è in Dante sordo, nel Burchiello sonoro); la rima in -elli è presentata nella sua veste fonetica fiorentina del '400, ovvero in -egli: non a caso la grafia considerata poi come standard dei rimanti di XCIX è 'Toscanelli', 'baccelli', 'pipistrelli', 'quelli'. Oltre a questo confronto credo che sia utile avanzarne un altro, con un sonetto del Sacchetti, che permetterà anche di sottolineare un diverso tipo di utilizzo del lessico burchiellesco:

O pizzinin, o fantasima fèra,
 tu se' tra nuovi gheppi la pedona;
 o nuovo vilpistrello, a cui si dona
 tra cingalenghe uc<c>e' d'ogni manera;
 o barbagianni, che fra gli altri impera
 con nuovi nibbi su la Falterona,
 va tra' dalfini infino a la Gorgona;
 po' piglierai de' gufi a la pantera.
 Se truovi grilli, non aver pavento;
 fra le marmotte d'intorno t'ag<g>ira,
 e con le talpe userai gentilezza;
 a scarafaggi tu verrai in ira,
 ma con le pulci tu farai <i>stento;
 però con le farfalle usa dolcezza. (RS, CCXXII)

Come si vede anche nel Sacchetti compare l'isola della Gorgona (anche in questo caso in rima, in un caso con un altro toponimo) ma insieme a questa troviamo anche il termine “vilpistrello” ('pipistrello'), utilizzato in senso traslato per sciocco, come del resto la maggior parte degli animali citati in questo sonetto⁴⁹⁹: grazie anche a questo componimento si comprende meglio l'azione che la Gorgona compie, ovvero si affida a uno stormo di stolti, operazione quantomai inopportuna. In definitiva credo di poter affermare che la Gorgona di XCVIX sia interpretabile primariamente come toponimo e secondariamente, grazie all'abiguità che il poeta si guarda bene dal fugare, come riferimento al mostro del mito greco.

Come si è visto gli zoonimi posso essere utilizzati in senso traslato, per esempio per rimandare all'idea di 'stupidità': in particolar modo – e il componimento del Sacchetti lo mostra ampiamente – sono gli animali che vivono al buio ad indicare gli sciocchi. Si veda uno dei molti passi burchielleschi in cui ciò appare più chiaramente:

Civette e pipistregli e tal ragione
 d'uccegli che hanno più del nuovo pesce,
 sol perché Phebo agli occhi lor rincesce,
 gli appongon ch'e' non paga mai pigione. (CXLVIII, 1-4)

In questo passo il poeta definisce stupidi gli animali notturni mediante il riferimento a un altro genere di animali, i pesci. Importante però risulta essere l'aggettivazione: 'nuovo' è utilizzato nel senso di 'mai visto' e quindi 'strambo'; non a caso nel sonetto del Sacchetti

⁴⁹⁹Per un approfondimento su questo sonetto e sull'uso traslato degli zoonimi nel Burchiello, si veda CRIMI 2005, pp. 194-198.

precedentemente citato si trovano espressioni analoghe a “nuove pesce”, quali “nuovo vilpistrello” e “nuovi nibbi”.

Se in riferimento alla “stupidità” fra gli animali si predilige l'ambito della vita notturna, o comunque al buio, per quanto riguarda frutta, verdura e, più in generale, gli alimenti, si sceglie fra i più insipidi, utilizzando il consueto traslato che investe ancora oggi il termine 'sciocco'. Per dare un esempio si prenderà in esame il lemma 'mellone', che indicava un frutto della famiglia delle *Cucurbitaceae* dalla forma oblunga e dalla caratteristica insipidità:

et io ne so parlar perché e melloni
m'apigionoron vie l'alter' ieri un pesco
ch'era pieno di nidi di starnoni. (IV, 12-14)

La sciocchezza dei “melloni” consiste nell'affittare al poeta un pesco sui cui rami si trovavano dei "frutti" ben più pregiati, ovvero le starne. Al riguardo dell'insipidità di questo frutto si trovano molti riferimenti nella novellistica, nella letteratura comica e in quella popolare, sia in senso figurato che in senso proprio, come si può vedere anche da questi due passi tratti da sonetti della *vulgata* non 'alla burchia':

Se ' tafani che tu hai alla cianfarda,
mellon da seme, fussino zaffini,
e non stimando que' che son piccini,
tu faresti allo stato qualche giarda. (CXCVI, 1-4)

Ispacciati, sta' su, mettiti in dosso,
e fa di comperare un buon popone:
fiutal, che non sia zucca né mellone,
to'lo dal sacco, che non sia percosso. (XCIII, 5-8)

Nel primo passo citato il destinatario del componimento è definito “mellon da seme”, propriamente 'melone talmente insipido da esser buono solo per la semina' e figuratamente 'minchione, sciocco'⁵⁰⁰; nel secondo, il succoso popone è opposto al mellone e alla zucca, ben più scipiti.

Questi due poli opposti (saporito *versus* insipido) possono essere utilizzati anche come espediente per generare associazioni mentali sui quali costruire un elenco; è il caso della prima quartina di CLXI (sonetto probabilmente di un epigono del Burchiello), la cui analisi ci permetterà di dare nuovi esempi dell'utilizzo del lessico nei sonetti 'alla burchia'⁵⁰¹:

Prezemoli, tartufi e pancaciuoli
e anguille da Legnaia e da San Salvi,
lasagne de' tedeschi, uomini calvi,

500A causa della sua forma, il 'mellone' poteva essere utilizzato anche come metafora fallica: “O chiavistello, o pestello, o arpione, / dè, va' dormi e poi cena domattina, / che mona Tessa tua e la Cecchina / sanno di che grossezza è il mie mellone” (CXCIV, 1-4).

501Si riporta anche la seconda quartina poiché utile per poter confermare alcune associazioni espresse nei primi quattro versi.

e rape e pastinache e fusaioli.
Et un bue et un asino che voli
e fava con che l'olio fritto insalvi
e arcolai e pettini e fior malvi
son buone ad ingrassar barbe a' nocciuoli. (CLXI, 1-8)

Il verso iniziale associa due cibi saporiti come il prezzemolo⁵⁰² e il tartufo⁵⁰³ a un fiore, un gladiolo selvatico, il 'pancaciolo': credo però che questo vocabolo debba essere rianalizzato su 'pane' e 'cacio', due termini che si posizionano il primo nell'ambito dell'insipido – il pane toscano è tradizionalmente sciocco – e il secondo nel campo del saporito⁵⁰⁴; va comunque precisato che “pancaciuolo” non perde il suo significato originale, come testimonia la presenza al v. 7 dei “fior malvi”, con i quali si chiude la parentesi floreale aperta nell'incipit. Le anguille del v. 2 sono probabilmente da considerarsi come alimento povero, infatti sono ricordate come cibo quaresimale e con formula simile in XC, 15-17 (“Da Legnaia e Peretola / mangio l'anguille, e dal Galluzzo e Portico, / che son più tenere quanto più le scortico”⁵⁰⁵); del resto le anguille pregiate erano quelle da Bolsena come ricorda Dante (*Purg.*, XXIV, 22-23: “dal Torso fu, e purga per digiuno / l'anguille di Bolsena e la vernaccia”), prima del Burchiello (CXLVI, 12-14: “E tutta notte stetta alla catena / a non lassar passare i forestieri / che recaron l'anguille da Bolsena”). Al v. 3 compaiono le lasagne, altro cibo insipido (contrariamente all'immaginario odierno) come ha mostrato Crimi interpretando la celebre coda di X, *Nominativi fritti e mappamondi*⁵⁰⁶; c'è da segnalare che proprio Crimi aveva analizzato i versi di CLXI formulando una concettosa ipotesi – ma non certo improbabile, potendo coesistere con quella che avanzo qui –, che collegava le lasagne ai (soldati) tedeschi mediante il significato traslato di “piastre metalliche di cui erano composte le armature”⁵⁰⁷. Giova a questo punto citare i due versi d'apertura di un sonetto del Bellincioni indirizzato a un “poeta rinbambito senza sale”, nel quale il poeta burchiellesco sembra ricordarsi dei versi di CLXI o, quantomeno, lavora con lo stesso materiale: “Poeta mio, cocomero col pane / pastinache e

502In CXLVII, sonetto che procede per associazioni binarie, i prezzemoli sono associata alla menta, altra pianta officinale dal sapore acuto: “asciolvon menta e giudican prezemoli” (CXLVII, 13).

503Si rimanda a *supra*.

504Pane e cacio sono associati in altri due sonetti della *vulgata*: XLVI, 10 (“che biasci pane e cacio a duo gualchiere”) e CXLVII, 6 (“e pan buffetto e cacio scapezone”). Il campo semantico del saporito tornerà anche nella seconda quartina con il sostantivo 'olio', l'aggettivo 'fritto' e le voci verbali “insalvi” e “ingrassar”.

505Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 129) puntualizza che coi i quattro toponimi “definisce l'area fiorentina, delimitata a nord da Peretola, a ovest da Legnaia (presso Scandicci), a sud dal Galluzzo, a est dal Portico”. Per il passo di CLXI, per quanto i due toponimi siano uno a est e l'altro a ovest rispetto al centro di Firenze, Zaccarello (BURCHIELLO 2004, p. 226), essendo due località prive di corsi d'acqua e non vicine all'Arno, ipotizza che si tratti di nomi parlanti: “il primo per indicare la durezza delle *anguille*, il secondo forse allusivo alle conseguenze dell'indigestione del pesce avariato”. Nei versi precedenti si citano 'pastinaca' (come in CLXI, 4) e 'bietola' in quanto cibi insipidi (vedi *infra*).

506CRIMI 2005, pp. 333-334.

507CRIMI 2007a, p. 73.

lasagne riscaldate”⁵⁰⁸. Se si esclude il “cocomero” (che varia il 'mellone' di cui si è appena detto), si ritrovano il pane, le lasagne e le pastinache, di cui si parlerà a breve. Continuando con la lettura del v. 3, spiegherei la presenza degli “uomini calvi” grazie all'associazione *in absentia* con le 'zucche', contemporaneamente cibo insipido e traslato per 'teste'⁵⁰⁹. Al verso successivo si trovano le 'rape', radici di certo non troppo saporite⁵¹⁰ e il cui traslato è ancora utilizzato per indicare stupidità nelle espressioni 'testa di rapa' o 'cavare sangue a una rapa'. Si incontrano poi le 'pastinache', sorta di carota dal colore biancastro e dal sapore non proprio indimenticabile (XC, 12: “scipito è più di pastinaca o bietola”). Conclude la prima quartina il riferimento al 'fusaiole', ovvero “piccolo globo (di legno, cristallo, alabastro, terracotta e simili) forato nel mezzo, che viene introdotto nella cocca inferiore del fuso per mantenere l'appiombamento”⁵¹¹. Zaccarello giustifica la presenza dei “fusaiuoli” grazie all'assonanza con 'fagioli'⁵¹²: ciò è possibile, visto che due versi dopo compare un altro legume, la 'fava'⁵¹³; credo però che si possa ipotizzare anche un'associazione con le teste calve del verso precedente, per la comune forma tondeggiante⁵¹⁴; come per “pancaciouli”, resta comunque attivo il senso proprio, visto che al v. 7 compaiono “arcolai e pettini”, altri attrezzi per la filatura.

Questo riferimento ci permette di toccare l'ultimo ambito del lessico burchiellesco che si è deciso di trattare in questa sede, vale a dire quello della terminologia tecnica. Si è visto come in alcuni casi è fondamentale la comprensione di alcuni vocaboli tecnici caduti in disuso: si pensi alla 'foggia' e al 'becchetto' del cappuccio, o al 'benduccio'⁵¹⁵. Ora ci si soffermerà brevemente sulla splendida perifrasi che apre XXII, “Cimatura di nugoli stillata”, che contiene al suo interno due termini tecnici provenienti da due ambiti diversi e molto frequentati dalla poesia burchiellesca: per indicare la pioggia il Burchiello utilizza infatti un vocabolo del lessico tessile e uno del lessico medico-culinario. La cimatura era in effetti

508BB, CXLII, 1-2.

509Cfr. – oltre al già citato XCIII, 7 – XXXVII, 11 (“irabister zucche senza spech”) su cui si veda DECARIA 2010, p. 23 e nel celebre sonetto rivolto al Roselli CXIX, *Fior di borra, se cuo' dire in rima*, 15-17 (“Tu hai la zucca vòta: / in Mugnon frughi e mai cazuole peschi, / siché se' il primo drieto a' Berbereschi”). Si ricorda anche che la coeva statua del profeta Abacuc, opera di Donatello posta nel campanile di Giotto a Firenze, che presenta una testa quasi del tutto calva, era (ed è) detta dai fiorentini 'lo Zuccone'.

510In CVI, 4 la rapa è associata alla carota, di cui la pastinaca di CLXI, 4 è una variante: “ripresono duo carote et una rapa”; in CXXXIX, 15-16 si associa al cavolo, ricordandone il sapore non proprio eccelso: “Quanto sieno svenevoli / e cavoli e le rape riscaldate”.

511GDLI, *sub voce* FUSAILO.

512BURCHIELLO 2004, p. 226.

513Cfr. CLXIII, 14: “di gusci di fagioli e di baccegli”.

514A titolo di curiosità si ricorda che la parola 'testa', deriva dal latino tardo *testa(m)*, cioè 'vaso di terracotta' (materiale utilizzato anche per fabbricare i fusaioli), passato a indicare come metafora scherzosa il 'cranio' e poi la 'testa', sostituito così in gran parte della Romania, i continuatori del polisemico *caput*. Il trapasso semantico può però essere stato dovuto anche al gergo tecnico medico. Per approfondimenti si rimanda alla voce TESTA in DELI e GDLI.

515Per cui *supra*.

“l'operazione di apparecchiatura e di finitura dei tessuti, il cui scopo è di egualizzarne la superficie, rasando il pelo formato da filamenti paralleli o no fra loro, ma sempre di altezza non uniforme” e, di conseguenza, “la peluria che si taglia dal panno cimandolo”⁵¹⁶. Il termine poteva venire utilizzato anche in ambito agricolo, riferito alla potatura, al taglio delle piante, come testimonia anche il Burchiello (CVI, 12-14: “E falciator, cimando il fieno in fretta, /lassarono il segare in un beleno / al suon della parola maladetta”). Il Burchiello utilizza una perifrasi molto simile anche in un sonetto non 'alla burchia':

Di qua da Querciagrossa un trar di freccia,
cominciaronsi e nugoli a cimare
et Eolo sì forte a sospirare
che m'arrostia del viso la corteccia
[...]
le ciglia e ' niptegli eran d'argento,
talora un occhio ciecio et un brullazo
perché di neve me gli empieva il vento. (CXXIX, 1-4, 12-14)

Giustamente Lanza, visto il contesto e l'esplicito riferimento alla neve del v. 4, interpreta il v. 2 come 'cominciò a nevicare', a differenza di Zaccarello che crede si tratti di pioggia⁵¹⁷. La differenza fra i due passi infatti è data dall'altro termine tecnico, il participio passato 'stillata': il verbo 'stillare' è infatti formulare nei testi medico-culinari, di cui si è occupato anche Zaccarello⁵¹⁸. L'operazione di distillazione consiste nell'estrarre un principio (liquido) da una sostanza o una miscela solida, liquida o gassosa, risultando così purificata. I fiocchi di neve, ovvero la “cimatura di nugoli”, liquefattisi, si trasformano così in purissime stille di pioggia. Si noti la ricercatezza e la precisione dell'immagine burchiellesca che, pescando da ambiti del lessico tecnico e specialistico, riesce a creare una perifrasi al contempo ricercata e fantasiosa.

516GDLI *sub voce* CIMATURA.

517BURCHIELLO 2010, p. 433; BURCHIELLO 2004, p. 182.

518ZACCARELLO 2009b, per l'uso del verbo formulare 'stillare' si vedano le pp. 53-54.

Appendicere: il latino del Burchiello

Nei 105 sonetti che ho definito 'alla burchia' in senso largo – si è detto – si trovano inserti di lingue diverse dal fiorentino quattrocentesco; fra queste la più importante risulta essere sicuramente il latino. Nessun componimento 'alla burchia' è scritto totalmente in latino, questa lingua si ritrova in sonetti bilingui o, in due casi, trilingui⁵¹⁹. La recente critica burchiellesca non si è soffermata molto sull'utilizzo del latino nella poesia 'alla burchia'. Al riguardo Zaccarello afferma che “la parodia sembra rivolgersi in specie agli endecasillabi latini usati nella rimeria dottrinale, perlopiù di corrispondenza (oggetto di parodia anche in alcune sacre rappresentazioni)”⁵²⁰, indicando poi due testi paralleli in nota⁵²¹. Quello che finora è sfuggito agli specialisti del Burchiello è che due sonetti della *vulgata* (XVII e XLVIII) appartengono a due generi ben precisi della letteratura del tempo, vale a dire rispettivamente il sonetto latino (sebbene con il distico finale in volgare) e quello semilattino, il secondo dei quali era anche previsto nella *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo ed era detto *semiliteratus* – il primo no, ma solo per motivi linguistici, visto che la metrica dei sonetti

519XXXVII, il “sonetto ebreo”, ha in quattro versi inserti pseudo-latini; CCXXII, che ha due versi latini, si chiude con un grido glossolalico.

520BURCHIELLO 2004, p. XIX.

521Si citano i due passi indicati da Zaccarello per dare un'idea della cultura che sottostava ai sonetti burchielleschi. Il primo è tratto da una sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la *Rappresentazione de' sette dormienti* (da leggersi in DE BARTHOLOMAEIS 1943, vol. II, pp. 364-402) in cui a un certo punto avviene un dialogo tra due “dottori eretici”, uno chiamato Tiburzio, l'altro Cirillo: “T.: «*Domine reverende baccelliere, / habeo sillogisme calculatos, / quae resurrectio non facit mestiere, / non potest natura facere renatos: / ego tel probo ratione: pere, / che se fracide sunt et manducatos et reciutos, numquam diventabunt / quales nos in mercato camperabunt.*» C.: «*Habeo venticique rationes, / Domine magister cathedrante, / sconfondibiles omnes papacchiones, / magistros reggentes omnes disputante / Plato, Aristotile, Paphriones, / Averrois mihi tuttos adiuvante; / andemus, ergo, er sconfondiamus quegli, / et postea faciemus ai capegli*” (vv. 588-603). Questo testo, oltre al latino non certo regolare e alla sua mescolanza con l'italiano, condivide con alcuni testi burchielleschi la citazione in elenco di grandi autorità – ma Paphriones chi è? – all'interno di un contesto parodico e il gusto per il gioco linguistico: a testimonianza dell'impossibilità della resurrezione il primo eretico porta nientemeno che le 'pere'; esse infatti lapalissianamente quando marciscono non sono più le stesse di quando sono state comprate al mercato, ma non è da sottovalutare il fatto che 'pere' possa essere rianalizzato su 'perire', verbo cruciale in questo contesto (cfr. l'utilizzo speculare in CXXXVII, 12-17: “El re de' Persi ha fatto una bandiera / di mäestri, di stacci e di magnani / e di scappuccini arma una sgalera, / E perch'ella non pèra / di mele cotte provvede la poppa / e per padrone vi manda padre Stoppa”; per questo passo segnalo l'interessante lezione adottata da Lanza, che legge “perché là”, con “re de' Persi” soggetto e non “sgalera”; questo avrebbe paura di morire sulla nave e perciò fa scorta di mele e si procura un timoniere, chissà quanto abile, essendo un certo “frate Stoppa” sulla cui identità Zaccarello e Lanza divergono). L'altro testo è un sonetto caudato del bolognese Nicolò Malpigli (FRATI 1908, p. 16): “*Reperi in hoc libro casum legalem, / il qual, quantunque studii molto spesso, / ognhor mancho l'intendo per mi stesso: / quia in alio libronumquam vidi talem. / Nunc habeo sensum lectum et jacolem, / che alcun de voi me lo exponerà adesso / in casa de messer Matheo dal Gesso, / nam ibi scio quemdam mihi equalem. / Io so che l'Aristotil senza fallo / lo intenderà come il vede la chiosa, con consiglio del pesse, o del consallo. / E se pur dubia gli par questa prosa / posso chimar lo quinto mareschallo, / Ch'à la soa cera più frescha che rosa / Però briga' gioyosa, / vi manderl, se pichol vi par questo, / Bartolo, Cino, il codice e il digesto*”. Questo componimento mi sembra sia da mettere direttamente in correlazione con XLVIII: infatti in entrambi i sonetti si alternano nelle sole quartine i versi in latino seguendo lo schema rimico (in Malpigli 1-4-5-8, in Burchiello 2-3-6-7) ed è presente una commistione di grandi saggi del passato e di celebri personaggi municipali dell'epoca: queste due componimenti infatti – si dirà fra poco – appartengono a un unico e specifico genere.

latini dell'epoca rispondeva alle regole della rimeria volgare⁵²². Si riportano di seguito in due sonetti:

*«Quem queritatis» vel vellere in toto
festinaverunt viri Salomon
et videantur Pluto et Atheon
cum magna societate sine moto
Et clamaverunt omnes «Poto! poto!»
ingressus filius Agamenon;
secundum ordo fecit Assalon;
sibi Laccheis Antropos vel Cloto.
Itaque nomen Cesare potentes
queror vexillum quomodo interficere,
de oculis oculorum videntes.
Volo principe sacerdote armigere,
sufficit mihi quamvis diligentes
vos omnes qui vultis mihi intelligere.
Et ego volo dicere
che ' lucci e ' barbagianni e le marmegge
vorrebbero ogni di far nuova legge. (XVII)*

Democrito, Germia e Cicerone
*tractantur de natura pipius
quod bonum est in domicilius*
quando 'gli è il sole in segno di Scarpione.
Dice nel quarto libro Brutigone
*«Capias de columbo filius,
quoniam plusquam pater est melius
e spetialmente il tenero groppone».*
Giunto che fu lo 'mperadore a Siena
rimisse e granchi nelle buche loro,
che fuor n'erano usciti per la piena:
et odo c'ognin di fan concestoro
però che pizicato gli è la schiena
da que' che 'n val Costura fan dimoro.
E tutto mi scoloro
leggendo il primo testo del Vannino
che tratta de' piacer del Magnolino. (XLVIII)

A queste tipologie di testi Elena Maria Duso ha dedicato il suo volume *Il sonetto latino e menilatino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, al quale si rimanda per approfondimenti⁵²³ ma dalle cui conclusioni conviene citare un passo che dà un'idea della produzione non certo marginale di tali testi in un ampio periodo che va dal XIV secolo all'inizio del XVII (seppur con notevoli diversificazioni geografiche, temporali e di argomento):

Anche dal punto di vista quantitativo la produzione di sonetti latini e semilatinati raggiunge proporzioni sorprendenti: basti pensare che l'antologia [che segue la lunga *Introduzione* della Duso, *ndr*] conta 58 esemplari di sonetti latini e 31 di sonetti semiletterati, a cui vanno aggiunti i circa 70 sonetti del Curti, le 11 “sonetologie” del Folengo e le numerose traduzioni dei *Rvf* che non

522Il sonetto *semiliteratus* era distinto sia dal sonetto *bilinguis*, in cui si alternavano versi in volgare toscano (o genericamente italiano) con quelli di una seconda lingua volgare (si porta un esempio con il francese); sia dal sonetto *metricus* che invece alternava endecasillabi volgari a esametri quantitativi classici, rispettando però sempre il sistema delle rime.

523Duso 2004.

sono stati inseriti nella silloge. La casualità di alcuni recuperi e la continua segnalazione di nuovi componimenti inducono inoltre a ritenere che manoscritti e stampe antiche possano celare al loro interno molti altri esemplari: soprattutto quei sonetti che consistono nella traduzione latina di corrispettivi volgari, come quelli petrarcheschi, appaiono residui di una produzione assai più vasta, andata dispersa nei secoli.⁵²⁴

Il Burchiello quini si rifà in un paio di occasioni a due forme che godettero di una certa fortuna. Giustamente la Duso vede in questi due sonetti “la volontà di polemizzare contro la dotta letteratura umanistica in latino”⁵²⁵ sulla quale in quegli anni ferveva il dibattito a Firenze⁵²⁶; risulta quantomeno curioso che in questo frangente il Burchiello faccia fronte comune con uno dei tanti nemici poetici, il tradizionalista Domenico da Prato⁵²⁷, autore di tre sonetti semilatini, di cui almeno uno di intento polemico, in cui risponde a Roberto de' Folchi che chiedeva al rimatore pratese l'etimologia del nome di Epicuro:

*Rogo te, care velut frater mis,
quoad, absque dilatione quadam,
latine quid interpretatur Adam
dicat sophia decorata tis.
Itidem dissertissime, si scis,
dic michi Salamon quod est, ut vadam
tramite retto teque fame tradam
omnibus clarios tum dicam sis.
Poi se chi fu Ipicur saper vorrai,
ben che inesperto sia, risponderotti
senza dilazione o lunghe triegue;
né più meterti al punto lascerai,
ma riterrai l'amaestrar de' dotti,
che spesso erra il camin chi il cieco segue.⁵²⁸*

Il raffronto più calzante è però, ancora una volta, con quel padre poetico del Burchiello che è l'Orcagna:

*Hodie natus est in Veneris
quicumque dicant et non dicantur
utinam interpretator non diligentur
chantantes transformatus hic fueris.
Et ego dixi: «Tu che nomineris
frequenter, fortes vel non destinantus
et omnes mulieres supponantur
perché Ansalon lo scripse in Genesis?».
Os meus mecum laudatur ibi
quale Ansalon scribi et Farisei
come Hectorre ad Achille *Scripsit sibi*.
Allor invenne tutti e' Filistei
gridando forte: «*Tibi tibi tibi*»
per un che disse: «Omé, omé, omei».
Et vennovi gli Ebrei
gridando forte: “Fucechio, Fucechio”,*

524Ivi, p. CXIV.

525Ivi, p. XXVI

526Si rimanda, oltre al breve riassunto che ne fa la Duso (ivi, p. XXIII-XXVIII), al quadro di più ampio respiro di LANZA 1971.

527Si veda la tenzone fra i due, vale a dire i sonetti della *vulgata* CXXIV, *Non mi sentendo tal da dar di becco* (proposta di Domenico) e CXXV, *Ben sari d'Elicona el fonte secco* (risposta del Burchiello).

528DUSO 2004, p. 36. Rime latine tronche.

chome huom che mai non perde suo malvecchio.⁵²⁹

Ai sonetti del Burchiello si rifarà poi esplicitamente Alessandro Braccesi⁵³⁰:

*Venite, gentes, mecum caput mundi:
docebo vos de natura gementes:
vinum barletta nil valet bibentes,
et chuor d'amantis non potes<t> abscondi.
Est bnum pisces qui dormit in fondi,
quia non semper capitur volentes,
ideo pingui sunt frati gaudentes
in mensa cum capponibus rotondi.
Currite firmi et vigilans dormite,
oculi claude si vultis videre
quomodo stillant guttibus de vite.
Qui trullum ventris non potest tenere
est sicut procurator sine lite
est sicut pretus sine miserere.
Però vorrei sapere
quante volte vuol dare uno schidone
per fare stagionato un buon cappone.⁵³¹*

Una volta delineato l'ambito culturale entro il quale si muove il Burchiello, conviene citare tutti i casi in cui il latino appare nei sonetti 'alla burchia'. Oltre ai due componimenti già ricordati, altri quindici sonetti hanno almeno un inserto latino (o pseudo-latino), la cui lunghezza può variare da qualche verso a una sola parola⁵³²:

- VIII, 9: “E chi volessi dir «*tu tibi tolli*»”
- XIX, 17: “cantano il *Miserere* colle Luia”
- XXXIV, 1: “Il freddo *Scorpio* colla tosca coda”; 9: “Mercurio *Venus* con Saturno e Marte”⁵³³
- XXXV, 10-11: “da memoria e da cerebro *ab* oggetto / come favilla *super* fiamma in foco”⁵³⁴
- XXXVII, 7-8: “*in Galilëa ubi Petro spersi / ante musica gal ter negavitti*”; 15-17: “e disse «*Nonne non, / – al general che stava con riguardi – / non sunt, non sunti pisces pro Lumbardi*”⁵³⁵

529Ivi, p. 27. Rime latine tronche nelle quartine, piane nelle terzine.

530Oltre alle molte riprese burchiellesche di questo sonetto, si segnalano altre due riprese letterali in un altro sonetto con inserti latini segnalato dalla Duso (DUSO 2004, p. XXXVIII) e presente nel Riccardiano 2725 (c. 169v): l'incipit, *Date mihi de oleo vestrosso* è ricalcato su quello di LXXIX, «*Prestate nobis de oleo vestrosso...*» (su cui *supra*), mentre al v. 9 si legge: “*In diebus illi* già quando era gaio”, che si rifà invece a XLIII, 2 (“a piè del moro bianco in die busilli”). Sulle forme di latino adattate e popolari si tornerà tra breve.

531Ivi, p. 41.

532Si citano e si mettono in corsivo anche i nomi propri inseriti in latino, in tondo nelle edizioni.

533I nomi in questioni sono imparisillabi della terza declinazione; se però la scelta di 'Scorpio' può sembrare motivata dalla metrica, per 'Venus' invece sarebbe bastato togliere il 'con' per avere un endecasillabo regolare. Si tratta di una scelta stilistica analoga a quelle di CLXXIII, 10.

534Zaccarello mette in corsivo anche “oggetto” e “fiamma” che però non sono in latino.

535Zaccarello non mette alcuna parola dei passi citati in corsivo, Lanza invece gli interi vv. 7-8 e il v. 17 che però stampa così: “*non sunt <hi>c, non sunt pisces pro Lumbardi*”. Si è optato per il corsivo ai vv. 7-8 e per

- XXXVIII, 12: “E così truovo che, *ab Urbe condita*”
- XLVII, 3: “et *Iuppiter* in sun paio d'alari / gridando «Or fussin qui e parenti miei!»⁵³⁶
- L, 1: “*Marci Tullii Ciceroni* a Gaio”
- C, 7: “ché come dice *Cato* 'n Geremia”⁵³⁷
- CVI, 11: “disson «*Modicum bibas*, nondimeno»
- CXXXV, 11: “perché Tredotio canti el *Dirupisti*”⁵³⁸
- CXLVI, 17: “legga nel terzo Ovidio *sine titolo*”⁵³⁹
- CLVIII, 9-10: “E però dice nel cantar Virgilio / «*itaque fuit homo*»: non cianciava”
- CLXXIII, 10: “nel zodiaco *Virgo*, *Scorpio* e *Gemini*”; 14: “del malfattor che disse '*Rebendemini*’”⁵⁴⁰
- CCXII, 1-2: “Truovasi nelle storie di Platone, / *ubi trattantur multe res divine*”; 13-15: “chi impara a mente d'Avicenna il testo / sarà *in vita eterna* il più felice. / *Audivi una vice*”⁵⁴¹

A questi inserti vanno aggiunti quei casi in cui il latino viene deformato popolarmente e adattato morfologicamente al volgare (cosa che accade in alcuni casi anche in parte dei passi appena citati); si segnalano alcuni esempi: XII, 1 (“Le zanzare cantavano già il Tadeo [= *Te Deum*]”); XLIII, 2 (“a piè del moro bianco in die busilli” [= *in diebus illis*]) e CLII, 14 (“come recita Ovidio nel Disitti” [= *Dixit Dominus*]). Questi esiti popolari, come ha mostrato Gian Luigi Beccaria, sono riconducibili spesso alla recita e al canto della liturgia in latino da parte del popolo che in grandissima parte non conosceva o conosceva molto male questa lingua⁵⁴².

Giova ora concentrarsi sugli argomenti che il poeta tratta in latino, i quali, a ben

il v. 15 a causa della forte miscidanza fra le lingue che caratterizza questo sonetto, le cui terzine sono tutte in un ebraico inventantato. Per l'interpretazione del sonetto si rimanda a DECARIA 2010, in particolare per questo passo e la fonte evangelica si vedano le pp. 20-22.

536 Per questi versi segnalo il riferimento (con *deminutio*) ai *lares*, dei del focolare domestico. Il rinvio è anche etimologico: *GDLI* s.v.: “Lat. *lar laris* 'genio tutelare della casa' e per metonimia 'il focolare’”; “la *a* iniziale è spiegata dal Devoto come una contaminazione con *ala*” (GIACOMELLI 1975, p. 124)

537 La scelta di “Cato” può essere dovuta a motivi metrici.

538 Zaccarello non usa il corsivo e opta per la minuscola, io, visto che è un canto liturgico, adotto la medesima soluzione del “*Miserere*” di XIX, 17. Lanza stampa “*Dirumptisti*”, “forma popolare” (BURCHIELLO 2010, p. 453).

539 Lanza non mette in corsivo “titolo” (come invece fa Zaccarello), “poiché non si tratta di latino” (BURCHIELLO 2010, p. 487): la questione è però leggermente più complessa, poiché si può ipotizzare un passaggio da '*titolo*' a titolo per rispettare la rima perfetta con 'gomitolo', anche perché non è da scartare l'ipotesi di Crimi, per cui “l'opera alla quale il Burchiello si riferisce è rappresentata dagli *Amores* ovidiani, allora chiamati *Sine titulo*, pur all'interno di una citazione parodistica” (CRIMI 2012, p. 75)

540 Il v. 14 è emendato sulla base di MASI 2002a (pp. 167-176)

541 Questa la lezione messa a testo da Zaccarello; Lanza non mette in corsivo “in vita eterna” (ma cfr. CXXXVI, 9: “Ma se Iddio *ab eterno* ci liberi”, che comunque Zaccarello non mette in corsivo, in quanto “scherzosa deformazione del latino” BURCHIELLO 2004, p. 192) e “una vice”. Siamo comunque in un contesto plurilinguistico (al v. 17 c'è un grido glossolalico).

542 Per approfondimenti si rimanda a BECCARIA 2002.

vedere, possono essere divisi in due grandi poli antitetici: il Burchiello scrive in latino o di cose eccelse, elitarie, dotte, o di cose infime, quotidiane, popolari. L'anima di questi due raggruppamenti può essere svelata da due versi burchielleschi, diametralmente opposti per significato ma molto simili nella costruzione: mi riferisco a CCXII, 2 (“*ubi trattantur multe res divine*”) e XLVIII, 2 (“*tractantur de natura pipius*”). Nel gruppo delle “*res divine*” confluiscono i nomi delle grandi personalità, i tecnicismi filosofici, i canti liturgici⁵⁴³, alcune citazioni più o meno inventate (come quella di CLVIII, 10, che Zaccarello ipotizza che sia da connettere “al passo biblioco sulla creazione di Adamo”⁵⁴⁴ o quella di XVII, 1 di cui si è già detto⁵⁴⁵): in questi casi la parodia funziona in due modi, o il tono è talmente alto da risultare ridicolo (come in XXXV, 10-11), o la citazione cozza con il contesto (ad esempio nella coda di XIX), dandosi anche la possibilità di un repentino abbassamento di tono (è il caso della prima quartina di L). L'alternativa è che il Burchiello utilizzi il latino per parlare di cose fin troppo ordinarie, “*de natura pipius*”: fra queste il campo preferito è quello del cibo (come per XXXVII, 8 e XLVIII, 1-8) e delle bevande (si vedano XVII, 5 e CVI, 11), ma la lingua dei classici, della Chiesa e degli umanisti può essere utilizzata anche per frasi di tutti i giorni (per esempio in XVII, 15 e CCXII, 2): il comico in questi casi nasce dall'utilizzare una lingua tanto nobile per argomenti tanto plebei. In un'occasione il Burchiello riesce a fondere i due poli appena delineati, raggiungendo risultati notevoli: mi riferisco, naturalmente, a XLVIII, 12, dove l'espressione '*ab Urbe condita*' condensa in sé i due grandi argomenti dei versi finali del sonetto, vale a dire la storia di Roma e l'arte culinaria.

Si spenderà ora qualche parola sulla morfologia e la sintassi del latino burchiellesco: l'argomento è spinoso e complesso, non solo perché si intrecciano questioni filologiche importanti (più il passo è oscuro, più il copista tende a intervenire), ma perché la questione deve essere collegata a una cultura semiletterata – Domenico di Giovanni era pur sempre un barbiere squattrinato – di cui non è affatto semplice avere una chiara percezione. Ci si limiterà quindi a fare qualche esempio e ad avanzare qualche ipotesi. La maggior parte dei riferimenti sarà tratta da XVII, il sonetto latino, utilizzando a confronto gli inserti degli altri componimenti. Innanzi tutto non si rispettano le norme di pronuncia latina e ciò è confermato dai rimanti tronchi di XVII, 2-3-6-7: *Salomòn : Atheòn : Agamenòn : Assalòn*; come è noto nella rimeria volgare (ma già in quella latina) i nomi propri di altre lingue erano passibili di oscillazioni d'accento, ma nel Burchiello questo accade anche a nomi comuni: XLVIII, 2-3-6-

543Il più grande antecedente degli inserti liturgici in latino è, ovviamente, il Dante della *Commedia*, soprattutto nella seconda cantica (vd. DUSO 2004, pp. VII-XV).

544BURCHIELLO 2004, p. 223.

545*Supra*.

7: *pipiùs* : *domiciuliùs* : *filiùs* : *meliùs*. Per quanto riguarda il rispetto dei casi, ci si trova di fronte a un vero e proprio caos: in alcuni frangenti la terminazione rispetta la funzione grammaticale e la declinazione (per esempio il “*viri*” di XVII, 2 è un nominativo plurale della seconda declinazione con funzione di soggetto); in altri il nominativo sostituisce altri casi (si vedano i mancati genitivi “*Salomon*” e “*Agamennon*”, rispettivamente XVII, 2 e 6 o il mancato ablativo di XLVIII, 3: “*in domicilius*” o il mancato accusativo “*filius*” di XLVIII, 6); è possibile anche che si confezioni un finto nominativo che svolga la funzione di genitivo: si parla del già citato “*de natura pipius*”, in cui “*pipius*” è costruito con la terminazione del nominativo della seconda declinazione, essendo ‘*pipio*’ un imparisillabo della terza; talvolta c’è accordo fra sostantivo e aggettivo (XLVIII, 4: “*cum magna societate*”), talvolta no (XVII, 7: “*secundum ordo*”, a meno che ‘*ordo*’ non sia considerato neutro); infine si segnalano commistioni fra latino e volgare: si pensi al parallelo, solo formale, fra XLVIII, 2 (“*tractantur de natura pipius*”) e XLVIII, 6 (“*capias de columbo filius*”), con il primo ‘*de*+ablativo che esprime correttamente un complemento d’argomento, mentre il secondo è chiaramente un riflesso della costruzione del genitivo volgare; ancora più evidenti sono i nomi che, inseriti in contesti latini, appaiono però perfettamente volgari, a causa delle modifiche operate sulle terminazioni: è il caso dell’elenco di XVII, 12 (“*Volo principe sacerdote armigere*”) che io interpreterei come accusativi singolari della terza declinazione senza la *-m*, che è, a ben vedere, uno dei primi tratti a modificarsi nell’evoluzione del latino classico; ma anche di “*multe res divine*”, in cui non appare il dittongo *-ae*, probabilmente obbedendo alla norma grafica del latino medievale, o forse per rispettare, anche per l’occhio, la rima perfetta fiorentine : spine : fine.

Credo quindi che si possa affermare con una certa sicurezza che il latino del Burchiello sia costruito in modo da dare solo un’idea del latino, in maniera non troppo dissimile dal procedimento che investe l’ebraico o il tedesco in altri componimenti; ovviamente il latino era la lingua della liturgia e quella di certa, alta cultura, quindi la parodia, oltre a dover essere più ricercata, si caricava di una serie di implicazioni che andavano oltre la semplice burla.

Concludo sollevando una questione che non reputo affatto banale: Domenico di Giovanni, figlio di un legnaiuolo e di una tessitrice, di professione barbiere, quanto sapeva di latino? È chiaro che gli evidenti errori morfologici inseriti nei suoi sonetti sono intenzionali e non si tratta degli strafalcioni di un completo illetterato, ma il problema resta, anche perché, stando alla sua penna, egli era “un medico in volgar, non in grammatica” (vale a dire in

latino), la quale dice di aver “male studiata in gioventudine” e “con poca attitudine”⁵⁴⁶. Degli autoritratti dei poeti bisogna sempre diffidare, è chiaro, ma come ci torna a dire a suo modo (VIII, 17: “e le civette studiano in gramatica”), il latino lo studiano gli stolti o i dotti che, per Burchiello, sono la stessa cosa.

546CXXXI, 1-3.

“Acciò ch'io mi dilunghi”: conclusioni

*“You've been with the professors
and they've all liked your looks
with great lawyers you have
discussed lepers and crooks
you've been through all of
F. Scott Fitzgerald's books
you're very well read
it's well known.
Because something is happening here
but you don't know what it is:
do you, Mister Jones?”*

(*Ballad of a thin man*, Bob Dylan)

*“I told you about the fool on the hill
I tell you man he's living there still
Well here's another place you can be
Listen to me
Fixing a hole in the ocean
Tryin' to make a dovetail joint, yeah
Looking through a glass onion”*

(*Glass onion*, John Lennon)

Alla fine di questo mio lavoro tenterò, prima di entrare in questioni più specifiche, di fare brevemente il punto sulla questione centrale posta dalla poesia burchiellesca: “fu vero *nonsense?*”⁵⁴⁷ Quello che sembra emergere è che dei nuclei di senso ci siano, ma che il sonetto 'alla burchia' non risponda mai completamente ai consueti dettami logici: spesso si riesce a intuire i rapporti su cui è basata una quartina o una terzina, talvolta è possibile anche evidenziare legami fra le varie unità metrico-sintattiche, ma ritengo che sia perlopiù impossibile ricavare un senso unitario comune a tutti i diciassette versi di ogni componimento 'alla burchia'⁵⁴⁸. Sono rarissimi i casi in cui si ha un svolgimento abbastanza coerente dall'inizio alla fine: si pensi a XXIX, *Rose spinose e cavolo stantio*, qui analizzato a proposito della visione e che, se letto in chiave metapoetica, può fornire indicazioni molto interessanti⁵⁴⁹; altre volte, per ricercare anche solo un tema unitario, il lettore è chiamato a fare enormi sforzi esegetici, come mostra l'interessante analisi che Alessio Decaria fa di XXXVII, *La gloriosa fama di Davitti*⁵⁵⁰; ma in generale la volontà del Burchiello circa questo genere di componimenti sembra essere quella di ricercare volontariamente il vuoto di senso, di spiazzare continuamente il lettore grazie soprattutto alla netta bipartizione fra forma e contenuto: a una struttura metrico-sintattica che si è visto essere molto rigida e regolare corrisponde un contenuto del tutto vario – si va dall'eccelso all'infimo – e inaspettato. Ritengo che sia questo

547MASI, 2002b p. 173.

548Simili considerazioni erano state formulate anche da ZACCARELLO 2002, p. 1 (si legga *supra*)

549*Supra*.

550DECARIA 2010.

il nucleo principale della questione, che per secoli ha investito il sonetto 'alla burchia'. Il fatto poi che non possa essere interpretato con le stesse categorie applicabili alla poesia giocosa coeva ha creato ai critici ulteriori problemi: il Burchiello si discosta, infatti, in un modo del tutto particolare dalla poetica, comune a molta rimeria comica (e non solo) dell'epoca, del *trobar clus*, cioè non rifiutandola (si pensi ad esempio ai frequenti virtuosismi fonico-rimici, all'utilizzo del gergo o alle lambiccate perifrasi), ma includendola in un genere che fa del cortocircuito logico, dato dalla reiterata delusione dell'aspettativa del lettore alla ricerca di senso, la propria cifra stilistica.

Questo particolare statuto del sonetto 'alla burchia' crea di per sé un ideale muro fra il testo e il lettore: la sfida che il Burchiello propone è vinta in partenza dall'autore, tanto che chi voglia andare oltre all'iniziale, divertito stupore provocato da questa maniera poetica non può che porsi delle domande. Naturalmente io stesso, confrontandomi con la forma burchiellesca per eccellenza, mi sono trovato più volte a interrogarmi su quale fosse l'atteggiamento più corretto (e più rispettoso) da tenere nella lettura e nell'interpretazione di questi particolarissimi testi. Prima di dedicarmi ad alcuni risultati dati dalla via che ho percorso, giova soffermarsi su quelle strade che mi sono sentito di scartare e che reputo essere state fra i più importanti limiti della critica burchiellesca. Nel corso dei secoli, infatti, i sonetti 'alla burchia' sono stati passibili di due approcci a mio giudizio sbagliati, opposti negli esiti e nei presupposti che, in linea di massima, erano già stati delineati dai lettori del Burchiello a circa un secolo dalla sua morte⁵⁵¹. Il primo consiste nella totale rinuncia, non tanto alla spiegazione di componenti che talvolta sembrano fuggire il senso a ogni verso, quanto all'analisi, allo studio, al commento: un tentativo di comprendere il buffo meccanismo, l'assurda logica, lo straniante svolgimento di questi sonetti deve essere fatto. Solitamente questo è l'atteggiamento di coloro che si pongono su un piano più alto rispetto alla letteratura non solo burchiellesca, ma nonsensica in senso lato; coloro che non si sforzano di comprendere una cultura e una letteratura altra rispetto a quella dotta, ufficiale, seria. Parlando della centralità del *nonsense* nella letteratura inglese, Tomasi di Lampedusa disegnava il profilo tipico di questo genere di lettore:

Questa subletteratura è abbastanza importante perché, popolarissima, si riflette in direzione della grande produzione e numerose allusioni rimarrebbero incomprensibili se non se ne avesse un'idea. Quante volte in Kipling, in Galsworthy, in Joyce non troviamo l'espressione «gallumping» o un

⁵⁵¹Mi riferisco alle considerazioni di Niccolò Martelli, Anton Francesco Grazzini (il Lasca) e Anton Francesco Doni citate da Masi (MASI 2002b, pp. 173-175), a cui rimando. A tal proposito, felice è l'espressione di Masi che parla di 'effetto Nostradamus': "di fronte a versi di senso oscuro, come quello di Burchiello o delle centurie di Nostradamus, ci sono due modi quasi antitetici di reagire: bollarli come scempiaggini fini a se stesse, oppure rinvenire in essi un significato riposto e considerarli (per scherzo o seriamente) come testi sibillini o profetici, e decifrarli quindi come si vuole o si riesce" (*ibidem*).

accenno alla «Queen of Spades»? Il lettore, rigidamente chiuso nel gusto della togata letteratura, non ne capirà niente o crederà che si tratti di stranezze del suo illustre autore.⁵⁵²

Agli antipodi di questa tipologia di lettori si pongono quelli che, di fronte a un testo così oscuro e arbitrario, si sbizzarriscono in iperinterpretazioni, attribuendo al testo una serie di significati che esso non ha: il gioco è piuttosto facile, poiché a una superficie che sembra non voler dir nulla, è possibile far dire tutto (o quasi). Credo che dietro a questo tipo di approccio ci siano due possibili atteggiamenti mentali differenti, che possono tuttavia coesistere. Da una parte ritengo che possa agire un certo *horror vacui*: l'incontro con il vuoto di senso procura – mi si conceda il gioco di parole – un senso di vuoto che l'interprete cerca di colmare; d'altro canto penso che attribuire inutili sovrasensi a un testo sia il tipico comportamento degli entusiasti che, schiavi dell'immagine che si sono creati del proprio idolo, danno una lettura del tutto personale e arbitraria delle sue opere. Il critico burchiellesco dovrebbe astenersi da questi due estremi; ma c'è da dire che, data la natura del testo, il rischio di liquidare troppo velocemente un passo come semplice *nonsense* o, in alternativa, di cercare astruse soluzioni – ma c'è davvero qualcosa di veramente astruso per il Burchiello? - finendo per iperinterpretare il brano è piuttosto comune. L'eccessiva prudenza e l'incauto azzardo sono entrambi nemici della corretta interpretazione; in definitiva, quindi, si tratta di trovare un equilibrio piuttosto precario, dato da un testo che sfugge a una precisa messa a fuoco.

Detto questo, la struttura analitica e razionale del mio lavoro apparirà forse un po' meno paradossale, anche se applicata a uno dei poeti più bizzarri della letteratura italiana. L'analisi puntuale di incipit, sintassi, code e rime mostra chiaramente come gli schemi, le formule, i moduli metrico-sintattici ritornino con un'altissima frequenza nel sonetto 'alla burchia'. A questa ordinata struttura si contrappongono la sintassi illusoria o paradossale che, ad esempio, non rispetta i logici rapporti fra causa ed effetto; il lessico ora criptico, ora ambiguo; l'arbitrarietà delle associazioni mentali, che spesso sono la ragione dei fantasiosi accostamenti di sintagmi, proposizioni, periodi. Parallelamente è stato utile contestualizzare l'opera burchiellesca che, per quanto stravagante, è in tutto e per tutto figlia del suo tempo. Il ricorrente ammiccamento al genere visionario, peraltro caratteristico di molti generi affini a quello burchiellesco, può costituire una chiave esegetica davvero importante per molti testi 'alla burchia', come dichiara esplicitamente, anche se con espressione volutamente artificiosa, il poeta nella seconda terzina di LX: l'analisi puntuale dei testi burchielleschi e il raffronto con autori affini hanno permesso di mettere in evidenza il peso niente affatto trascurabile che la logica onirica ha nella composizione dei sonetti 'alla burchia'.

552 TOMASI 1995, pp. 1167-1168.

Inoltre il costante confronto con la poesia alta mi ha consentito di segnalare nuovi, puntuali casi di parodia, non solo a livello lessicale, ma anche a livello retorico e rimico. Di questo aspetto si era occupato approfonditamente Poggiogalli, dal cui studio era apparsa una netta prevalenza della parodia petrarchesca su quella dantesca; nel mio lavoro, lungi da essere uno studio sistematico della parodia burchiellesca, si trovano invece molte riprese di Dante nei componimenti 'alla burchia'. La questione resta aperta. Per quel che riguarda invece le fonti più vicine alla cultura del Burchiello, su cui molto è stato detto da Crimi, si sono segnalate alcune riprese puntuali (ad esempio quella dal *Mercato Vecchio* di Antonio Pucci per XXVII, 12-14); ma l'aspetto forse più interessante viene dal riferimento a una lettura che direi non tanto minore, quanto minima: mi riferisco al probabile utilizzo del *Compendio* in terza rima della *Commedia* di Dante scritto da Cecco di Meo Mellone degli Ugurgieri, o del *Lamento di Pisa* composto da Puccino di Antonio⁵⁵³. Si viene così ad ampliare l'orizzonte culturale entro il quale il Burchiello sembra muoversi con disinvoltura, dimostrando di essere un buon conoscitore tanto dei capolavori della letteratura volgare quanto della letteratura più bassa e popolare. Proprio questo tipo di testi poco praticati, peraltro caratterizzati da un alto tasso di dispersione, potranno dirci molto, non solo delle abitudini e delle tecniche compositive del Burchiello, ma anche dell'ambiente culturale che sottostava alla rimeria 'alla burchia'. Quello che appare allo stato attuale degli studi è che, così com'è varia la materia che compone i sonetti, sono disparate pure le fonti utilizzate dal poeta, in alcuni casi con fini parodici, in altri come repertorio di termini, rime, schemi retorici.

Concludo con una puntualizzazione: il sonetto 'alla burchia', con la sua rigida struttura metrico-sintattica e i suoi temi ricorrenti, è certamente un genere di facile replicabilità; lo testimonia anche la difficoltà degli studiosi ad assegnare un componimento su basi stilistiche. Questo alto grado di riconoscibilità e peculiarità del genere non deve essere preso come indicazione di generale semplicità e banalità. La poesia 'alla burchia' è invece un genere molto complesso, non tanto (o comunque non solo) per la quantità e la qualità della materia che contiene al suo interno, ma anche (e soprattutto) per la vastità di rimandi ai generi letterari o paraletterari più disparati. Durante tutto il percorso della tesi si sono viste le varie sfumature che questo particolare genere può assumere: il poeta 'alla burchia' può alzare il suo stile per fare il verso ai più grandi autori, come abbassarlo assumendo i toni di un canto da taverna; può esprimersi in dottissimi termini filosofici o nel linguaggio del mercato, può scimmiettare il

⁵⁵³Affine a questi due casi è quello della storiella del '*Rebendemini*' ripresa dal Burchiello in CLXXIII, *Alexandro lasciò il fieno e la paglia* e portata alla luce da Masi (MASI 2002a, pp. 167-176). Ma fra i componimenti 'alla burchia' si trovano espliciti riferimenti a molta della cultura popolare dell'epoca, fra i più celebri quello al cantare di Geta e Birria (XXXVIII, 8) o alla beffa al Bianco Alfani (XLIV, 17)

latino dei chierici e degli umanisti o le parlate dei soldati tedeschi. E tutto ciò si dipana sotto gli occhi di un lettore che è continuamente depistato e disorientato. Tentare di leggere il Burchiello significa quindi cercare di entrare in mondo variegato, in una cultura composita, in una lingua multiforme che non sono solamente lontani nel tempo e, per molti, nello spazio, ma di cui si sono perse molte tracce, data la loro sostanziale marginalità. Compito dello studioso è cercare di comprendere il più possibile quel mondo, quella cultura, quella lingua in modo da essere più rispettoso possibile nei confronti del testo. Ciò che stupisce ancora oggi è che la strampalata poesia di un piccolo barbiere fiorentino del primo Quattrocento abbia goduto, seppur per un periodo di tempo limitato, di un successo paragonabile a quello del Petrarca; tralasciando le numerose attestazioni letterarie citate in molti studi ai quali si è fatto riferimento⁵⁵⁴, basti un semplice dato numerico: nel Quattrocento si contano 14 edizioni dei *Trionfi* del Petrarca contro 11 dei *Sonetti* del Burchiello⁵⁵⁵. Ciò conferma il fatto che quel *nihil* di cui tanto si è detto abbia al suo interno un misterioso *quid* che, oggi come ieri, stupisce, affascina, incuriosisce: alla fine di questo percorso, penso di poter affermare che la magia di quel *quid* non sia altro che la grande arte poetica del Burchiello, che col canto ammalio e ancora ammalia i suoi lettori.

554Su tutti i giudizi si rimanda almeno alla premessa del Lasca alla Giuntina del 1552, dedicata a “Curzio Fregipani gentil'huomo romano”: “Accettate dunque voi, e stanvi grati, non tanto per rispetto mio, quanto per conto loro, e dello ingegnoso, e faceto Burchiello: il quale, dagli antichi nostri, fu giudicato terzo con Dante, e col Petrarca; pensandosi che il divinissimo Messere Giovanni Boccaccio, fusse Oratore, e non Poeta”.

555Zaccarello (BURCHIELLO 2000, p. XXVI), dando così maggior fondamento all'affermazione di LANZA 1971(p. 340): “Una cosa è incredibilmente sfuggita agli studiosi: il fatto che Burchiello provocò una rivoluzione nel campo della rimeria giocosa paragonabile a quella operata dal Petrarca per la lirica aulica”. Un altro parametro (ricavato da CARBONI 2009 p. 115) che dà un'idea dell'importanza e della notorietà del Burchiello è il confronto fra la sua prima edizione a stama e quelle di Dante e Petrarca: la *princeps* del *Canzoniere* è del 1470 (Venezia, per i torchi di Vindelino da Spira), quella della *Commedia* (Foligno, per i tipi di Johannes Numeister ed Evangelista Mei) e quella delle *Rime* del Burchiello (Venezia, presso Mattia Cristoforo Arnoldo) vengono date alle stampe entrambe nel 1472.

Bibliografia

Prospetto delle sigle dei testi citati:

- *BB*: Bernardo Bellincioni, *Le rime di Bernardo Bellincioni riscontrate sui manoscritti: emendate e annotate da Piero Fanfani*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968
- *BM*: Stefano Finiguerra detto il Za, *Buca di Montemorello*, in Id. *Poemetti*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Zauli arti grafiche, 1994
- *Cron*: Matteo Villani, *Cronica. Con la continuazione di Filippo Villani*, edizione critica a cura di Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1995
- *Dec.*: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1985
- *DVE*: Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in Id., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. I, Milano, Mondadori, 2011
- *FA*: *Fatrasies d'Arras* in MUSSO 1993
- *Frott.*: Bartolomeo Sacella, *Frottole*, edizione critica a cura di Giovanna Polezzo Susto, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990
- *Inf.*: Dante Alighieri, *Inferno*, in Id. *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994-1997
- *Matt.*: Niccolò Povero, *Mattana*, in CELOTTO 2012
- *MD*: Anton Francesco Doni, *I marmi*, a cura di Enzo Chiòrboli, Bari, Laterza, 1928
- *Morg.*: Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Agno, Milano, Mondadori, 1994
- *Pan.*: Niccolò Povero, *Paneruzzole*, in LEVI 1915
- *Par.*: Dante Alighieri, *Paradiso*, in Id. *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994-1997
- *Pat.*: Franco Sacchetti, *Pataffio*, edizione critica a cura di Federico Della Corte, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005
- *Pec.*: Ser Giovanni fiorentino, *Il pecorone. In appendice i "sonetti di donne antiche innamorate" del ms. II, II, 40 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo, 1974
- *PG*: Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena, STEM Mucchi, 1973
- *Purg.*: Dante Alighieri, *Purgatorio*, in Id. *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994-1997

- *RB*: Francesco Berni, *Rime*, a cura di Danilo Romei, Milano, Mursia, 1985
- *RC*: Chiaro Davanzati, *Rime. Edizione critica con commento e glossario*, a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione di testi di lingua, 1965
- *RD*: Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Claudio Giunta in Id. *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. I, Milano, Mondadori, 2011
- *RS*: Franco Sacchetti, *Il libro delle Rime*, edited by Franca Brambilla Ageno, Firenze-Perth, Olschky-Western Australia University, 1990
- *RVF*: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996
- *SA*: Stefano Finiguerra detto il Za, *Studio d'Atene* in Id. *Poemetti*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Zauli arti grafiche, 1994
- *SOR*: Angelo Poliziano, *Stanze Orfeo Rime*, introduzione note e indici di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1992
- *SP*: Antonio Cammelli detto il Pistoia, *I sonetti faceti di Antonio Cammelli secondo l'autografo ambrosiano*, editi e illustrati da Erasmo Pèrcopo, Napoli, Jovene, 1908
- *SR*: Rustico Filippi, *Sonetti*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1971
- *TP*: Francesco Petrarca, *Trionfi*, in *Trionfi, Rime estrvaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996
- *Trec.*: Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno, 1996
- *VN*: Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, in Id. *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. I, Milano, Mondadori, 2011

Regesto bibliografico:

- AGENO 2000: Franca Brambilla A., *Studi lessicali*, Bologna, CLUEB, 2000
- ALIGHIERI 1966: Dante A., *Opere minori*, a cura di Alberto Del Monte, Milano, Rizzoli, 1966
- ALIGHIERI 1975: Dante A., *La Commedia secondo l'antica vulgata: rimario*, testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi per l'edizione nazionale della Società Dantesca Italiana, Torino, Einaudi, 1975
- ALIGHIERI 2011: Dante A., *Commedia. Purgatorio*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011
- ANGIOLIERI 1990 : Cecco A., *Le rime*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990
- *Animali* 2008: *Animali reali e fantastici in biblioteca*, a cura di Ebe Antetomaso, Alessandro Romanello, Andrea Trentini, coordinamento scientifico di Ernesto Capanna, Roma-Città di Castello, Tiferno Grafica, 2008
- AVELLINI 1973: Luisa A., *Metafora "regressiva" e degradazione comica nei sonetti del Burchiello*, in «Lingua e stile», 8, 1973
- BALESTRACCI 2003: Duccio B., *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Roma, Laterza, 2003
- BAROLINI 2003: Teodolinda B., *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003
- Basile 2006: Maria Adelaide B., *Al mattin del ver si sogna: i sogni di Dante nelle albe del Purgatorio* in «Dante. Rivista internazionale di Studi su Dante Alighieri», 3, 2006, pp. 41-68
- BECCARI 1972: *Le Rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari)*, a cura di Laura Bellucci, Bologna, Pàtron, 1972
- BECCARIA 2002: Gian Luigi B., *Sicut erat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano, Garzanti, 2002
- BERISSO 1999: Marco B., *Che cos'è e come si deve pubblicare una frottola?*, in «Studi di filologia italiana», 67, 1999, pp. 201-233
- BERNI 1864: Francesco B., *Opere rivedute e illustrate*, Milano, Daelli, 1864
- BISANTI 2001: *Enea Silvio Piccolomini e le ricette "impossibili" (fra Medioevo e*

- Umanesimo*), in «Schede umanistiche», 2001, 2, pp. 25-34
- BORGHINI 1971: Vincenzo Maria B., *Scritti inediti o rari sulla lingua*, a cura di J. R. Woodhouse, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1971
 - BOSCHETTO 1998: Luca B., *Un documento sul soggiorno di Burchiello a Roma*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1, 1998, 1, pp. 271-275
 - BOSCHETTO 2002: Luca B., *Burchiello e il suo ambiente sociale: esplorazioni d'archivio sugli anni fiorentini*, in *La fantasia fuor de' confini* 2002, pp. 35-57
 - BRUNELLESCHI 1977: Filippo B., *Sonetti*, introduzione di Giuliano Tanturli, nota ai testi di Domenico De Robertis, Firenze, Accademia della Crusca, 1977
 - BURCHIELLO 1552: *I sonetti del Burchiello et di Messer Antonio Alamanni, alla Burchiellesca. Nuovamente ammendati, e corretti et con somma diligenza ristampati*, a cura di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca, Firenze, Giunti, 1552
 - BURCHIELLO 1757: Domenico di Giovanni detto il B., *Sonetti del burchiello e del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra [ma Lucca o Livorno], 1757
 - BURCHIELLO 1952: Domenico di Giovanni detto il B., *Sonetti inediti*, raccolti ed ordinati da Michele Messina, Firenze, Olschki, 1952
 - BURCHIELLO 2002: Domenico di Giovanni detto il B., *Burchiello e i burleschi*, a cura di Raffaele Nigro, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2002
 - BURCHIELLO 2004: *I sonetti del Burchiello*, a cura di Michelangelo Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004
 - BURCHIELLO 2010: Domenico di Giovanni detto il B., *Le poesie autentiche*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Aracne, 2010
 - BURCHIELLO 2013: *Rime del burchiello comentata del Doni*, edizione critica a cura di Carlo Alberto Girotto, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2013
 - CARBONI 2009: Fabio C., *L'Orcagna e il Frusta*, in «Cultura neolatina. Bollettino di Filologia Romanza dell'Università di Roma», 69, 2009, pp. 111-165
 - CARO 1974: Annibal C., *Opere*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, Utet, 1974
 - CARRAI 1990: Stefano C., voce "Burchiello" in *Letteratura Italiana Einaudi. Dizionario Bio-bibliografico e Indici*, Torino, Einaudi, 1990

- CECCHI 1994: Alessandro C., *In margine a una recente monografia sul Salviati*, «Antichità viva. Rassegna d'arte», 33/1, 1994, pp. 12-22
- CELOTTO 2012: Vittorio C., *Un precedente poco noto della poesia burchiellesca: la "mattana" di Niccolò Povero* "Sì duramente un sonno mi percosse", in «Filologia e critica», 1, 2012, pp. 64-113
- CONTINI 1976: Gianfranco C., *La letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1976
- CONTINI 1978 : Gianfranco C., *Poeti del Duecento*, Torino, Einaudi, 1976-1978
- CORSARO 2002: Antonio C., *Burchiello attraverso la tradizione a stampa del Cinquecento*, in *la fantasia fuor de' confini 2002*, pp. 127-168
- CORSI 1969: Giuseppe C., *Rimatori del Trecento*, Torino, Utet, 1969
- CRESCIMBENI 1730: Giovanni Mario C., *Comentari del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, Venezia, Lorenzo Basegio, 1730
- CRIMI 2002a: Giuseppe C., *Ispirazione proverbiale, polisemia e lessico criptico nei sonetti del Burchiello*, in Marta Savini (a cura di), *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, Roma, Aracne, 2002, pp. 69-92
- CRIMI 2002b: Giuseppe C., *Noterelle burchiellesche*, in «La cultura», 40, I, 2002, pp. 109-119
- CRIMI 2005: Giuseppe C., *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Manziana, Vecchiarelli, 2005
- CRIMI 2007a: Giuseppe C., *Burchiellerie. In margine a un'edizione commentata dei sonetti del Burchiello*, in «Letteratura italiana antica. rivista annuale di testi e studi», n8, 2007, pp. 363-380
- Crimi 2007b: «*L'augurio se lo portò il vento*». *L'edizione del Burchiello preparata da Vittorio Rossi*, in «Letteratura Italiana Antica», 7, 2006, pp. 355-403
- CRIMI 2012: Giuseppe C., *Burchielliana. Una nuova edizione delle rime del Burchiello e altre schede di commento*, in «Bollettino di Italianistica», 1 (gennaio-giugno), 2012
- *DBI*: Raffaele Romanelli (dir. da), *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-1989

- DE BARTHOLOMAEIS 1943: Vincenzo D., *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze, Le Monnier, 1943
- DE ROBERTIS 1968: Domenico, D., *Una proposta per Burchiello*, «Rinascimento», s. II, 8, 1968, pp. 3-119
- DECARIA 2010: Alessio D., «*Il filo di un ragionamento*»: lettura del «sonetto ebreo» di Burchiello, in «Per leggere», X, 18, 2010, pp. 15-30
- DEL BALZO 1909: Carlo D., *Poesie di mille autori intorno a dante Alighieri. Raccolte ed ordinate cronologicamente con note storiche, bibliografiche e biografiche da Carlo de Balzo*, Roma, Forzani e Co., 1889-1909
- DONATI 1876: Fortunato D., *Documento senese del Burchiello*, in «Archivio storico italiano», 24, 1876, pp. 171-182
- DRUMBL 1981: Johann D., *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'Alto Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1981
- DUSO 2004: Maria Elena D., *Il sonetto latino e menilatio in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Roma, Antenore, 2004
- FENZI 2008: Enrico F., *E' m'incresce d me sì duramente* in *Le Rime di Dante*, Milano, a cura di Claudia Berra e Paolo Borsa, Milano, Cisalpono, 2008, pp. 135-175.
- FLAMINI 1890: *Leonardo di Piero Dati poeta latino del sec. XV*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 16, 1890, pp. 1-107
- FOLENA 1952: Gianfranco F., *Vocaboli e sonetti milanesi di Benedetto Dei*, in «Studi di filologia italiana», 10, 1952, pp. 83-144
- FRATI 1908: Lodovico F., *Rimatori bolognesi del Quattrocento*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1908
- FROSINI 1993: Giovanna F., *Il cibo e i signori. La mensa dei priori di Firenze nel quinto decennio del secolo XIV*, Firenze, Accademia della Crusca, 1993
- GIACOMELLI 1975: Gabriella G., *Aree lessicali toscane*, in *La ricerca dialettale*, promossa e coordinata da Manlio Cortellazzo, vol. I., Pisa, Pacini, 1975, pp. 113- 152
- GIUNTA 1995: *Corrispondenze in canzoni (per il restauro di Onesto da Bologna, 'Se co lo vostro val mio dir e solo'*, in «Studi mediolatini e volgari,» 41, 1995, pp. 51-76
- GIUNTA 2002: Claudio G., *Premesse per un commento alle tenzoni di Burchiello* in *La*

fantasia fuor de' confini 2002, pp. 75-100

- GIUNTA 2004a: Claudio G., *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di Michelangelo Zaccarello e Lorenzo Tomasin, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 35-72
- GIUNTA 2004b: Claudio G., *A proposito de 'I sonetti del Burchiello'*, a cura di Michelangelo Zaccarello, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VII, 1-2, 2004, pp. 451-476
- GUGLIELMO 2003: G. IX, *Vers*, a cura di Mario Eusebi, Roma, Carocci, 2003
- HEJKANT 1991: Marie-Jose H. (a cura di), *Tristano riccardiano*, testo critico di Ernesto Giacomo Parodi, Parma, Pratiche 1991
- *La fantasia fuor de' confini* 2002: Michelangelo Zaccarello (a cura di), *La fantasia fuor de' confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999). Atti del Convegno, Firenze, 26 novembre 1999*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002
- LANDINO 1939: Cristoforo L., *Christophori Landini carmina omnia. Ex codicibus manuscriptis primum edidit*, Firenze, Olschki, 1939
- LANZA 1971: Antonio L., *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1971
- LANZA 1975: Antonio L. (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1973-1975
- LANZA 2009: Antonio L., *Per un'edizione del Burchiello autentico*, in «Letteratura italiana antica. Rivista annuale di testi e di studi», 9, 2008, pp. 251-335
- LEOPARDI 1988: Giacomo L., *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni con un saggio di Cesare Galimberti, Milano, Mondadori, 1988
- LEVI 1915: Ezio L., *Niccolò Povero, giullare fiorentino (1908)*, in Id., *Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento*, Livorno, Giusti, 1915, pp. 79-114
- LLOYD 1993: Christopher L., *Italian paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A catalogue of the collection*, Chicago-Princeton, The Art Institute of Chicago-Princeton university, 1993
- MAFFEI 2004: Sonia M., *Pitture del Doni Academico fiorentino*, Napoli, La stanza delle scritture, 2004

- MANCINI 1997: Franco M. (a cura di), *Poeti perugini del trecento (Codice Vaticano Barberiniano Latino 4036)*, con la collaborazione di Luigi M. Reale, Perugia, Guerra, 1996-1997
- MANNI 1815: *La vita del Burchiello* in *Le veglie piacevoli ovvero Notizie de' più bizzarri e giocondi uomini toscani le quali possono servire di utile trattenimento (seconda edizione fiorentina)*, Firenze, Gaespero Ricci da S. Trinita, 1815, pp. 34-63
- MARTELLI 1988: Mario M., *Firenze* in *Letteratura Italiana Einaudi. Storia e geografia*, II/1, diretta da Alberto Asor Rosa, 1988
- MARTI 1956: Mario M., *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956
- MARTI 2001: Mario M., *Recensione a BURCHIELLO 2000*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 178, 2001, pp.289-294
- MASI 2002a: *Filologia ed erudizione nel commento del Doni alle Rime del Burchiello*, in “*Cum notibusse er comentariusse*”. *L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento. Seminario di Letteratura italiana. Viterbo, 23-24 novembre 2001*, a cura di Antonio Corsaro e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2002, pp. 147-172
- MASI 2002B: Giorgio M., *La zuffa del negligente. Il commento doniano alle Rime del Burchiello* in *La fantasia fuor de' confini* 2002, pp. 169-194
- MEDICI 1992: Lorenzo de' M., *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, Einaudi, 1992
- MESSINA 1958: Michele M., *Un nuovo codice della “Commedia” e tre di estratti*, in «Studi danteschi», 35, 1958, pp. 263-280
- MIGNANI 1974: Rigo M. (a cura di), *Un canzoniere italiano inedito del secolo XIV (Beinecke Phillipps 8826)*, Firenze, Licoso, 1974
- MUSSO 1993: Daniela M. (a cura di), *Fatrasies. Fatrasies d'Arras, Fatrasies di Beuamanoir, Fatras di Watriquet*, Parma, Pratiche, 1993
- MUZZARELLI 1999: Maria Giuseppina M., *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna, Il Mulino, 1999
- ORVIETO 1978: Paolo O., *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno, 1978
- ORVIETO 1986: Paolo O., *In margine all'edizione e commento delle opere minori di Luigi Pulci*, in «Interpres», 6, 1985-1986, pp. 91-123
- ORVIETO 1998: Paolo O., *Poesia realistica e burlesca* in *Antologia della poesia*

- italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, vol. II, *Quattrocento-Settecento*, Torino, Einaudi-Gallimardo, pp. 258-285
- PANVINI 1964: Bruno P., *Le rime della scuola siciliana*, Firenze, Olschki, 1964
 - PASSARINI 1875: Ludovico P., *Modi di dire proverbiali e motti popolari italiani*, Roma, Tipografia tiberina, 1875
 - PAVIOLO 2013: Maria Gemma P., *I testamenti dei cardinali. Marcello Barberini (1569-1646)*, prima edizione, Maria Gemma Paviolo, 2013
 - PEIRONE 1990: Claudia, *Storia e tradizione della terza rima. Poesia e cultura nella Firenze del Quattrocento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1990
 - PETRARCA 1958: Francesco P., *Canzoniere, Trionfi, Rime Varie e una scelta di versi latini. Col rimario del Canzoniere e dei Trionfi*, a cura di Carlo Muscetta e Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1958
 - PIERAZZO 1999: Elena P., *Le edizioni marcoliniane della «Zucca» del Doni (1551-1552)*, «Italianistica», 28/1, 1999, pp. 49-71
 - POGGIOGALLI 2003: Danilo P., *Dalle acque ai nicchi. Appunti sulla lingua burchiellesca*, in «Studi di lessicografia italiana», 20, 2003, pp. 65-116
 - PRATI 1936: Angelico P., *Nomi e soprannomi di genti indicanti qualità e mestieri* in «Archivium romanicum», 20, 1936
 - PRODENZANI 2003: Simone de' P., *Rime*, ed. cr. a cura di Fabio Carboni, Manziana, Vecchiarelli, 2003
 - PULCI 1986: Luigi P., *Opere minori*, a cura di Paolo Orvieto, Milano, Mursia, 1986
 - PULCI-FRANCO 1933: Luigi P.-Matteo F., *Il libro dei sonetti*, a cura di Giulio Dolci, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società anonima editrice Dante Alighieri, 1933
 - ROSSI 1930: Vittorio R., *Un sonetto e la famiglia di Burchiello (1900)*, in Id., *Studi sul Petrarca e sul rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1930, pp. 359-369
 - ROSSI 1930b: Vittorio R., *Scritti i critica letteraria*, Firenze, Sansoni, 1930
 - ROSSI 1938: Vittorio R., *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1938
 - SABATINI 1983: Francesco S., *Prospettive sul parlato nella storia linguistica italiana (con una lettura dell'«Epistola napoletana» del Boccaccio)* in Id., *Italia linguistica: idee, storia, strutture*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 425-462

- SACCHETTI 1857: Franco S., *I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti inediti o rari*, raccolti e pubblicati con un discorso intorno la vita e le sue opere per Ottavio Gigli, Firenze, Le Monnier, 1857
- SACCHETTI 1938: *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le Sposizioni di Vangeli*, a cura di Alberto Chiari, Bari, Laterza, 1938
- SAFFIOTI 1990: Tito S., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia, 1990
- SASSO 1990: Luigi S., *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del medioevo*, Genova, Marietti, 1990
- SEGRE 1976: Cesare S., *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in Id. *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana.*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 397-426
- SERCAMBI 1995: Giovanni S., *Novelle*, nuovo testo critico con studio introduttivo e note a cura di Giovanni Sinicorpi, Firenze, Le Lettere, 1995
- SPAGNOLO 2006: *Recensione a BURCHIELLO 2004*, in «La lingua italiana. Storia, strutture, testi. Rivista internazionale», 2, 2006, pp. 162-173
- TANTURLI 1981: Giuliano T., *Note alle rime dell'Alberti*, in «Metrica», 2, 1981, pp. 103-121
- TAVONI 1992 : Mirko T., *Il Quattrocento*, Bologna, Il mulino, 1992
- TAVONI 2009: Mirko T., *La visione di Dio nell'ultimo canto del Paradiso in Dire l'indicibile. Esperienza religiosa e poesia dalla Bibbia al Novecento*, a cura di Cesare Letta, Pisa, ETS, 2009, pp. 65-112
- TOMASI 1995: Giuseppe T. di Lampedusa, *Opere*, introduzione e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi, i racconti, letteratura inglese, letteratura francese a cura di Nicoletta Polo, Milano, Mondadori, 1995
- TOSCAN 1981: Jean T., *Le carnaval du langage. Le lexique erotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino, 15.-17. siècles*, Lille, Université de Lille III, 198
- TRENTI 1994: Luigi T., *Alberti e il Burchiello*, in «Civiltà mantovana», s. III, 29, 1994, pp. 111-119
- TREVI 1999: Emanuele T. (a cura di), *Tavola ritonda*, Milano, Rizzoli, 1999

- VANNUCCI 2006: Marcello V., *Le grandi famiglie di Firenze* ***, Ariccia, Newton & Compton, 2006
- VARANINI 1968: Giorgio V. (a cura di), *Lamenti storici pisani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1968
- VARCHI 1923: Benedetto V., *Storia fiorentina : con i primi quattro libri e col nono secondo il codice autografo quale fu pubblicata per la prima volta per cura di Gaetano Milanesi*, Firenze, Le Monnier, 1923
- VARCHI 1995: Benedetto V., *L'Hercolano*, edizione critica a cura di Antonio Sorella, presentazione di Paolo Trovato, Pescara, Libreria dell'Università, 1995
- VASARI 1969: Giorgio V., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-1969
- VITALE 1956: Maurizio V. (a cura di), *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, Torino, Utet, 1956
- WEST VIVARELLI 1972: Ann W.V., *On the nickname Burchiello and related questions*, in «Modern Language Notes», 87, 1972, pp. 123-134
- ZACCARELLO 1996: Michelangelo Z., *La dimensione vernacolare dei "Sonetti" di Burchiello*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 3, 1996, pp. 209-219
- ZACCARELLO 1999: Michelangelo Z., *Morfologia e patologia della trasmissione nei 'Sonetti del Burchiello'*, in «Studi di filologia italiana», 58, 1999, pp. 257-76
- ZACCARELLO 2000: Michelangelo Z., *Indovinelli, paradossi e satira del saccente: "naturale" ed "accidentale" nei sonetti del Burchiello*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XV, 1, 2000, pp. 111-127
- ZACCARELLO 2002: Michelangelo Z., *Schede esegetiche per l'enigma di Burchiello in La fantasia fuor de' confini 2002*, pp. 1-34
- ZACCARELLO 2007: Michelangelo Z., *Ancora su Alberti e Burchiello. Aul testo e sull'esegesi della tenzone e di altri testi connessi in Alberti e la cultura del Quattrocento. Atti del convegno internazionale del Comitato Nazionale VI Centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze, 16-17-18 dicembre 2004*, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 387-414
- ZACCARELLO 2007: Michelangelo Z., *Burchiello e i burchielleschi. Appunti sulla*

- codificazione e sulla fortuna del sonetto “alla burchia”, in Gli irregolari nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola. Atti del Convegno di Catania, 31 ottobre – 2 novembre 2005, Roma, Salerno, 2007, pp. 117-144*
- ZACCARELLO 2008: Michelangelo Z., *Reperta. Indagini, recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica*, Verona, Fiorini, 2008
 - ZACCARELLO 2009a: Michelangelo Z., *Off the paths of common sense. From the frottola to the per motti and alla burchia poetic styles*, in *Nonsense and other senses: regulated absurdity in literature*, edited by Elisabetta Tarantino with Carlo Caruso, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 89-116
 - ZACCARELLO 2009b: *Una forma istituzionale della poesia burchiellesca: la ricetta medica, cosmetica, culinaria tra parodia e ‘nonsense’*
 - ZACCARELLO 2012: Michelangelo Z., *Burchiello autentico, storico, presunto: in margine a una recente edizione* in «Studi e problemi di critica testuale», 85, II, pp. 59-84
 - ZAMPIERI 1995: Alberto Z., *Storia del Gioco del Ponte*, Pontedera, Banco Ambrosiano Veneto-Bandecchi e Vivaldi, 1995