

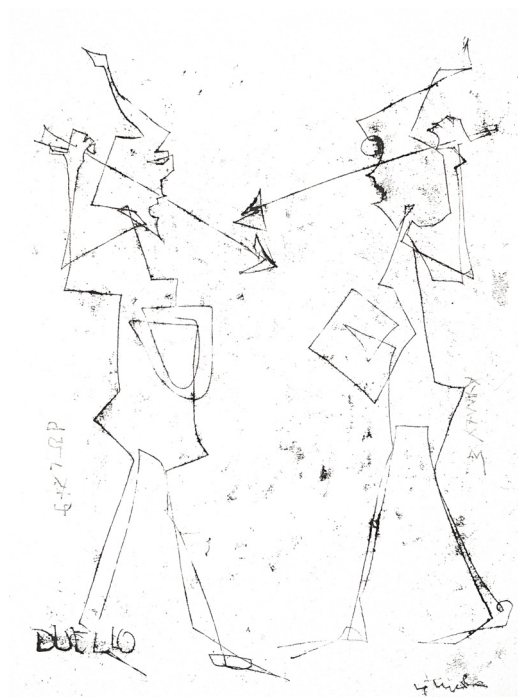
6 – Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente –  
Università Ca' Foscari Venezia

## **IL NEMICO NECESSARIO**

Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue

Atti dell'Incontro di Studio  
Venezia, 17-18 dicembre 2008

a cura di  
ALBERTO CAMEROTTO e RICCARDO DRUSI



---

S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria  
Padova 2010

Il volume è stato pubblicato con il contributo del  
Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente  
Università Ca' Foscari Venezia



© S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria  
Via Induno 18b I-35134 Padova  
SAR.GON@libero.it  
I edizione Padova, ottobre 2010  
Proprietà letteraria riservata

ISBN 978-88-95672-12-0

DISTRIBUZIONE

HERDER Editrice e Libreria, Piazza Montecitorio 117-120, 00186 Roma  
<http://www.herder.it>

CASALINI Libri S.p.A. Via B. da Maiano 3 50014 FIESOLE - Firenze  
<http://www.casalini.it>

Stampa a cura di  
Centro Copia Stecchini  
Via S. Sofia 58  
I-35100 Padova  
Tel. 049-8752328

In copertina:  
Disegno monotipo di Luciano De Nicolo, *Duello di Ettore e Achille*

«INFIN CHE SE GHE VEDE!»: MINACCE E PROVOCAZIONI  
IN UN POEMETTO VENEZIANO DEL 1550  
(A. Caravia, *La Verra antiga de castellani, cannaruoli e gnatti*)

RICCARDO DRUSI  
Università Ca' Foscari Venezia

0. Se la letteratura dialettale al suo insorgere conta fra le caratteristiche primarie la consapevole subordinazione rispetto al canone culto, è vero che ciò (come suggerito da Contini, relativamente alla poesia rusticale, e da De Robertis tangenzialmente alla bucolica volgare)<sup>1</sup> interviene se e quando una gerarchia del bilinguismo è data a priori, sicché la parlata locale è immediatamente percepibile come lingua della plebe e perciò solo innaturalmente accostabile all'aulicità dell'idioma letterario e ai valori culturali da esso mediati: lo straniamento del contatto, inutile dirlo, provoca l'effetto comico che rientra fra gli obiettivi centrali della scrittura in dialetto. Per la Venezia cinquecentesca una gerarchia siffatta non risulta con nettezza sufficiente a giustificare, da sola, la notoriamente vasta produzione di testi in veneziano, e questo per una serie di ragioni fin troppo ampia per essere qui riproposta, ma la più evidente (e forse banale) delle quali è che la lingua del luogo, diversamente da quanto accaduto altrove in Italia nel periodo delle signorie e degli stati regionali, non ha mai patito rovesci politici di grande portata o la sudditanza a una dominazione forestiera, tutelando in tal modo le possibilità di condivisione da parte delle diverse componenti sociali e inibendo, per contro, una sua eventuale connotabilità culturale troppo marcata. Posto dunque il canone letterario e linguistico italiano in via di formazione quale punto di riferimento, nella scrittura cinquecentesca in veneziano l'eccentricità da esso costituisce più l'obiettivo della sperimentazione che il presupposto di essa. Il travestimento parodico, la mimesi realistica, la caricatura espressiva e l'inversione dissacrante, tutti ingredienti essenziali della creazione idiomatica, ovviamente non mancano nei testi veneziani del tempo, ma vi risultano mescolati in proporzione costantemente variabile, o comunque nettamente disomogenea rispetto ad altre esperienze dialettali italiane, tanto da trasparire con scarsa incisività dai testi. Uno stesso autore – penso a Maffio Venier – può praticare in veneziano il timbro lirico con pienezza pari a quella dei grandi petrarchisti in lingua e,

<sup>1</sup> Cf. CONTINI 1988; DE ROBERTIS 1981.

all'opposto, calcare divertito sulla tastiera oscena senza sensibile variazione di registro<sup>2</sup>; e una medesima lingua sembrano condividere i versi anonimi delle stampine popolari, diffusi dalle tipografie veneziane a prezzi commisurati al loro scarso valore artistico, come anche gli stravaganti arpeggi fra i generi letterari ufficiali che hanno consacrato la fama di Andrea Calmo<sup>3</sup>. Ma questa apparente compattezza espressiva posa su elementi di eterogeneità che, se pure sfuggono al nostro occhio abbacinato dalla lontananza cronologica, vanno postulati come requisiti indispensabili alla eterodossia che è statutaria a ogni esperienza dialettale. Con il che si ritorna alla questione di cui sopra, cioè alla mancanza per il veneziano di una 'vernacularità' (mi si passi l'etichetta) vistosa e alla esigenza di sopperirvi con espedienti di varia natura. Se impiegare il veneziano nel Cinquecento non significa semplicemente servirsi dell'ingenuità del parlato, allora lo spazio della sperimentazione è suscettibile di ampliamenti nelle più varie direzioni e con riguardo a obiettivi necessariamente originali rispetto alla media delle letterature riflesse. Si parla, per entrare nel merito di un parametro essenziale, del rapporto fra invenzione e realismo: ovviamente problematico in una sede linguistica ove mancò – per dire – la netta dicotomia fra civiltà e stato di natura che caratterizza il pavano di Ruzante, è chiaro che alla sua attuazione dovette presiedere, per evitarne l'implausibilità, la scelta di referenti appropriati ancorché poco convenzionali. Iterando il nome del Calmo (e brutalizzando la complessità della sua opera), è il caso dei suoi pescatori epistolografi<sup>4</sup>, utili a duplicare sul piano della marginalità professionale la subordinazione ruzantina del villico al letterato. Ma proprio perché fuori scala, il realismo della letteratura in veneziano rischia talvolta di sfuggire alle classificazioni, eludendo griglie precostituite e tarate su altre esperienze. L'errore di prospettiva è pertanto il più consueto nella critica, e la presunzione di assenza del dato per semplice irricognoscibilità dello stesso il rischio che più volte si apre all'ermeneutica. Si tratterebbe del resto, a garantire l'identificazione, di dominare competenze numerose e diverse, dalla storia politica alla storia religiosa, dall'antropologia alla demoscopia storica, e di saperle dosare convenientemente dinanzi agli snodi facilmente preventivabili nel complesso percorso di indagine: quanto basta a imporre un carattere collettivo a qualsiasi ipotesi di ricerca, e a consigliare ogni cautela nell'affrontare la proteiforme fisionomia della questione.

Queste avvertenze possono sembrare inopportune rispetto all'argomento che qui si affonta, ovvero la conflittualità nella sua declinazione dialettale e, specificamente, in un testo in ottave ispirato a un confronto agonistico tradizionale nella Venezia rinascimentale: un oggetto dall'apparenza modesta, e che più facilmente suscita dunque il dubbio d'una sua sopravvalutazione metodologica. Come spero tuttavia di mostrare, proprio la tematica del duello e la particolare caratterizzazione che le tocca nel poemetto assumono caratteri di problematicità coerenti con gli aspetti poc'anzi ricordati. L'intreccio di allusività realistica, suggestione letteraria, stilizzazione su vari livelli (della lingua let-

<sup>2</sup> Cf. BELLONI 1986, soprattutto alle pp. 391 s.

<sup>3</sup> Su cui si veda, da ultimo, BELLONI 2003, *Premessa*.

<sup>4</sup> Il quaternario di libri di lettere in veneziano con cui Andrea Calmo, fra il 1548 e il 1566, mise in parodia la fortuna toccata al genere epistolare in volgare nel corso del Cinquecento si legge ancora nella vecchia edizione di ROSSI 1888.

«Infin che se ghe vede!»

teraria, del parlato quotidiano e delle lingue speciali dei contendenti) che è conseguente alla descrizione *giocosa*, nelle forme del verso dialettale, di un tipo di combattimento che veniva *effettivamente* disputato, si propone insomma come una matassa di cui può essere interessante dipanare qualche capo. A cominciare dal più evidente, e dal più pertinente al tema di questo incontro, ossia il confronto aggressivo fra due opposti schieramenti .

1. Stampata nel 1550 *La verra antiga de Castellani, Cannaruoli e Gnatti, con la morte de Giurco e Gnagni in lengua brava* narra in 184 ottave di una delle zuffe che, debitamente autorizzate e organizzate, contrapponevano a Venezia la fazione rionale dei Castellani a vari altri gruppi del popolo cittadino (quelli che sarebbero stati, proprio al tempo del Caravia, riuniti sotto il nome collettivo di *Nicolotti*), riproponendo così nelle lagune quelle battaglie ludiche, o battagliole, dei comuni medievali su cui già si soffermò l'attenzione del Muratori nella ben nota *Dissertatio XXIX* delle *Antiquitates Italicae Medii Aevi*<sup>5</sup>. Come nel resto d'Italia, anche queste battagliole veneziane seguivano una cadenza calendariale molto significativa, legata com'era a date topiche e a passaggi stagionali<sup>6</sup>. Se già nel 1369 il Maggior Consiglio deliberava che la guerra generale dei Castellani e dei loro avversari avvenisse il primo di gennaio<sup>7</sup>, giorno della circoncisione del Cristo e momento di ingresso in un nuovo ciclo cronologico – *Hac in anni ianua, hoc in ianuario*, inizia un *conductus* mediolatino celebrativo del giorno<sup>8</sup> –, anche «el di del squarza vele San Simon», il 28 ottobre in cui il nostro poemetto colloca l'agone, segna con il suo sinistro epiteto il passaggio alla stagione delle burrasche che inibivano la navigazione<sup>9</sup>. Non meno tradizionale, e non meno preta di simbolismi, la sede del combattimento: un ponte, come nella Pisa medievale<sup>10</sup> (e moderna) e come nella Firenze del Villani<sup>11</sup>, cioè un luogo liminare per eccellenza, la definitiva occupazione

<sup>5</sup> Sulle battagliole l'attenzione degli storici s'è focalizzata soprattutto in tempi recenti: elementi per avere una panoramica generale degli studi sono desumibili a partire dalle sezioni specificamente dedicate dell'ottima monografia di RIZZI 1995 (soprattutto pp. 41-46, 99-102, 200 n. 138); l'autrice ha poi sviluppato il tema in RIZZI 2004. Si veda anche SETTIA 2004. Alcuni articoli dedicati all'argomento si leggono nella rivista *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco* coordinata da Gherardo Ortalli (vi si veda almeno CIAPPELLI 1996). Sull'antagonismo di Castellani e Nicolotti la serie bibliografica è ricca al punto da doversi restringere, qui, ai soli titoli vulgati: CORNER 1758, p. 10; MUTINELLI 1831, p. 112; TASSINI 1872, alle voci *Malcanton*, *Fondamenta del* e *Pugni, ponte dei*; MOLMENTI 1927, pp. 175-178; TAMASSIA MAZZAROTTO 1980, pp. 40 s.; ZAGO 1984, *passim*; CROUZET PAVAN 1993, *passim*; DAVIS 1997, pp. 34-46.

<sup>6</sup> ZORZI 1993, p. 73.

<sup>7</sup> DAVIS 1997, p. 29.

<sup>8</sup> Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, ms. 677, c. 71r: la sola prima strofe edita in HUGHES 1938, pp. 183-184.

<sup>9</sup> ZAMPIERI 1992, p. 14

<sup>10</sup> Cf. HEYWOOD 1904, pp. 93-137.

<sup>11</sup> Battagliole sul ponte di Santa Trinita si registrano nella trecentesca cronaca fiorentina edita in MOLHO - SZNURA 1986, pp. 64-65; cf. anche CIAPPELLI 1997, pp. 132-134.

del quale sancisce la vittoria di una delle parti<sup>12</sup>. Le mazze di legno e i piccoli scudi o boccolieri erano le armi consentite, solo in apparenza più innocue di altre e comunque suscettibili di repentine sostituzioni con le armi bianche nelle degenerazioni violente che frequentemente toccavano alla competizione. E proprio agli esiti di un'esplosione incontrollata di violenza si ispira il poemetto per descrivere la morte di Giurco e Gnagni, antagonisti di parte non meno che di convinzione religiosa: la confessione e il testamento dell'uno sono imbevuti di ortodossia cattolica quanto quelli dell'altro risentono di idee riformate<sup>13</sup>.

L'episodio, per il suo valore di indicatore della diffusione di Erasmo – la contrapposizione dei due testatori è l'adattamento di uno dei *Colloquia* – e per il fatto di aver suscitato una procedura inquisitoria nei confronti del Caravia – gli atti della quale sono all'Archivio di Stato di Venezia – ha finito per attirare la maggior parte degli studi, mentre altro buon numero di sguardi specialistici si concentrava – più che opportunamente – sulla dimensione linguistica del testo. Fra l'uno e l'altro corno, a rimanere quasi invisibile è rimasto per così dire il capo dell'animale, ovvero il contenuto agonistico, che (al di là di ogni strumentalizzazione ideologica da parte dell'autore) è nucleo essenziale del componimento. L'intenzione giocosa professata dal Caravia, l'apparente artificiosità della *lengua brava* (che il Rossi, inaugurando la stagione degli studi caraviani, percepì come un veneziano intinto nel gergo della malavita) e, non da ultime, la finzione della riscrittura d'una fonte antica con la conseguente anticipazione d'un secolo largo dei fatti narrati (datati al 1421) hanno poi contribuito a far apparire l'invenzione letteraria come funzione egemone della fatica caraviana, inducendo quindi il sospetto che l'oggetto narrato fosse puramente pretestuoso e intercambiabile con infiniti altri (ossia: di tutt'altra natura che quella agonistica), e promuovendo in parallelo l'implicito corollario d'una portata realistica modesta, ovvero – con maggiore indulgenza – di una verisimiglianza precaria e discontinua, difficile comunque da individuare proprio a causa della sua intermittenza. Rispetto allo spessore letterario del dialogo erasmiano assunto a modello e, sul versante della strategia espressiva, relativamente alla tradizione cavalleresca in ottave rivisitata parodicamente, la realtà delle guerre dei ponti parrebbe senz'altro ridursi alle dimensioni d'un foglio sottile e perciò, se ancora presente, poco significativamente confuso fra gli innumerevoli altri. La cautela con cui i lavori storici specificamente dedicati alla consuetudine della battagliaiole urbane si sono rivolti alla *Verra* quale possibile fonte informativa riesce, insomma, più che comprensibile, e giustifica anzi la sporadicità con cui l'opera vi è trattata<sup>14</sup>.

Qualche osservazione mi sembra a questo punto opportuna, a cominciare dall'indiziabilità dei tratti stilistici più incisivi. La comicità è senz'altro dominante nel compo-

<sup>12</sup> Della naturale collocazione delle battagliaiole urbane in «spazi liminari e contermini», prescelti a sublimare «funzioni rituali di contesa del territorio» e utili alla «civica riconoscibilità che si usava annettere ai giochi violenti e collettivi nell'età di transizione verso nuovi assetti oligarchici» ragiona ZORZI 1993, p. 76.

<sup>13</sup> ROSSI 1930, pp. 217-222; SEIDEL MENCHI 1987, p. 224, 425; BENINI CLEMENTI 2000, *passim*.

<sup>14</sup> Fa eccezione, naturalmente, DAVIS 1997, che tuttavia si affida al testo con entusiasmo un po' ingenuo (il poemetto descriverebbe uno scontro ben preciso e datato inspiegabilmente – ma si intuisce una scorretta lettura del poemetto da parte dello studioso – al 1521) e citandolo con qualche menda.

«*Infin che se ghe vede!*»

nimento, e formulata nei mezzi più consueti del turpiloquio, dell'allusività oscena, dell'improprio sanguinoso; per non dire della compiaciuta esagerazione nella proposta di azioni e personaggi, questi ultimi tra l'altro designati con nomignoli coloriti (e non di rado parlanti): oltre a Giurco e Gnagni, nel titolo, Tota, Iaia, Schimberle, Bio, Paron, Catacchi, Iarcola, Bacchi, Ceola, Tarri, Fiuba; e ancora: Ballecca, Zonfetto, Mazorana, Ziron, Follegatto, Fisolo, Settenasi, Occhi-de-papa. Ma il registro comico, prima ancora che una libera scelta artistica, è l'opzione retorica determinata dall'argomento: che non è uno scontro d'eserciti ma una scaramuccia agonistica, e che ha a protagonisti non truppe armate ma semplici popolani che si fronteggiano a suon di bastonate; e all'interno di essa – credo sia bene evidenziarlo – la morte costituisce un esito assolutamente imprevisto (e come tale evidenziabile fin dal titolo: *con la morte de Giurco e Gnagni*), e non il rischio cui ogni combattente professionista, foss'egli un aristocratico uomo d'arme o un semplice fantaccino, si esponeva, *tempore belli*, con calcolo rassegnato. La modestia del soggetto condiziona la forma; ma ciò non implica che il soggetto stesso debba mancare di credibilità né, per quanto attiene appunto all'aspetto formale, di verisimiglianza. Altro suggeriscono poi, dalla posizione obiettiva di una eccentricità dal testo, gli atti del procedimento inquisitorio contro il Caravia, allusivi a scontri recenti ed eccezionalmente cruenti come ad altrettanti motivi di ispirazione, e invocanti a discolpa, sul piano dei modelli, alcuni preesistenti poemetti concernenti questo tipico *sport* veneziano. La quale ultima circostanza, ancorché attualmente inverificabile, acquisisce plausibilità alla luce delle ottave quattrocentesche fedelmente descrittive degli scontri disputati sul ponte transarmino di Pisa<sup>15</sup>, autorizzando così l'ipotesi che anche a Venezia la messa in versi di consimili attività ludiche potesse pretendere a un qualche grado di mimesi realistica. Muovendo da questi presupposti, è dunque possibile riconoscere nella *Verra* anche un complessivo resoconto di una effettiva prassi agonale, oltre che una riuscita opera letteraria? Senza pretendere di risolvere il quesito, proverò almeno a distinguerne alcuni aspetti.

2. Nella *Verra* la narrazione procede secondo uno schema elementare, iterato più d'una volta e con minime ma significative variazioni. I due schieramenti, accalcati sulle due rampe del ponte e separati dalla piazzola ancora sgombra, si confrontano verbalmente a livello collettivo, fino a che qualcuno, da solo o in un manipolo sparuto, fa il primo passo e occupa la piazzola stessa<sup>16</sup>.

Lo scontro è ufficialmente aperto, ma rimane per il momento nel dominio della parola: sola differenza è che il battibecco non impegna più la folla ma i soli contendenti saliti sul ponte e qualche individuo che replica dall'altro fronte. Le provocazioni montano sino a sfociare nell'aggressione fisica di un solo combattente contro un altro. Questa

<sup>15</sup> Il poemetto, trasmesso dal codice Bigazzi 213 della Moreniana di Firenze con la rubrica *Inchominia il giocho del massa schudo lo quale si solea fare im Pisa, restossi di giochare in del m. cccc°. Vij*, è stato edito modernamente (*Il giocho del massa-schudo* 1882); sul manoscritto, LEVI 1914, p. 212; sul testo, BASCETTA 1982 p. 102 e n. 35.

<sup>16</sup> Per la struttura dello scontro, ZAMPIERI 1992, pp. 11 s.; DAVIS 1997, pp. 271-280.

monomachia richiama altri partigiani che allargano progressivamente lo scontro a scaramuccia e a *mêlée* generale. Il passo successivo vede le file diradarsi per la perdita dei contendenti, sbalzati in acqua o volontariamente ritirati, mentre alla fine il ponte rimane occupato da un solo personaggio di particolare valore. Costui sfida gli avversari, ne riceve le risposte e infine si misura con uno di loro, normalmente destinato a vincerlo e a sostituirlo nel ruolo di sfidante e di duellante. L'alternanza, che conosce anche rapidi passaggi dal duello alla zuffa collettiva, viene interrotta dalla comparsa di una spada, arma vietata e che quindi impone l'intervento di un paciere. Una battuta d'arresto dell'azione serve a descrivere lo sbandamento dei due schieramenti dinanzi alla china pericolosa imboccata dallo scontro, ma le rinnovate provocazioni di qualcuno reinstradano le ostilità nel modulo sopra illustrato, ripetuto fedelmente anche nella *climax* di violenza coronata dalla comparsa delle armi bianche: che questa volta non vengono riposte ma portano ai ferimenti mortali e al dittico della morte dei due avversari, Giurco e Gnagni. Definitivamente sopraffatti dall'infausta conclusione, i partecipanti sciamano in disordine e lo scontro si disgrega in singoli combattimenti sempre meno convinti. L'imbrunire sancisce la conclusione delle ostilità.

Come si intuisce dal modo con cui lo schema di base viene ripetuto e variato, la vicenda è costruita in funzione di un incremento progressivo della violenza e del disordine, la cui espressione è affidata al duello come a un modulo di piena efficacia narrativa. Il poemetto stesso si può dire consista essenzialmente di una serie di duelli individuali, variamente suscettibili di conclusione autonoma oppure destinati ad amplificarsi nel coinvolgimento di tutti i presenti. Questa particolare strutturazione merita segnalazione perché il rapporto con quelli che sembrerebbero i modelli più direttamente coinvolti come spunti parodici, ovvero i duelli dei poemi cavallereschi sul tipo dell'*Innamorato* o del *Furioso*, appare in realtà piuttosto vago. Nella tradizione cavalleresca il duello è fondamentalmente un aspetto e una conferma dell'eroismo dei protagonisti, che attraverso lo scontro viene messo alla prova e, eventualmente, sancito dalla vittoria. Come tale, il duello cavalleresco predilige la gratuità che è propria della *aventure*: due cavalieri si incontrano e si misurano fra di loro indipendentemente da una condizione di ostilità preesistente, più che altro per coerenza con un codice comportamentale condiviso da entrambi e a prescindere da ogni possibile distinzione di origine o di confessione religiosa. Associata com'è al culto dell'individualità eroica, la singolar tenzone si rapporta in modo comprensibilmente contraddittorio all'altra dimensione della conflittualità che è propria dell'epica cavalleresca, quello della battaglia collettiva (la guerra: che non per nulla è, nella tradizione cavalleresca italiana, elemento di cornice, quasi mai primario). L'impiego del tema del duello nelle scene di guerra aperta non è insolito nella narrativa epica in ottave, perché la segmentazione in scontri individuali, largamente praticata nella tradizione epico cavalleresca italiana, vuole rispondere al problema di rappresentare lo scontro di massa e la sua caoticità: ma si tratta d'una soluzione di compromesso, che comporta il radicale snaturamento del duello stesso. Nelle scene di battaglia i 'duelli campali' (se li si vuole chiamare così) si susseguono con rapidità tale da annullare ogni impressione di individualità oppure, più di frequente, assumono il carattere dello scontro dell'eroe contro le moltitudini. Come ha scritto Marco Praloran in un lavoro fondamentale per comprendere le strategie narrative dell'epica in ottave, lo



«*Infin che se ghe vede!*»

spazio della *mêlée*, «fluttuante da un punto di vista prospettico, non è mai descritto con coerenza. I singoli attori vi penetrano un dopo l'altro, compiendo i loro atti eroici»<sup>17</sup>.

Nell'un caso (la mischia pura e semplice) come nell'altro (il contrasto dell'uno con le moltitudini) è facile vedere come la scena di battaglia comprometta uno dei requisiti fondamentali del duello, l'identificazione o, quantomeno, la riconoscibilità dei suoi attori. Come tutti gli avvenimenti in cui la sorte prende il sopravvento sul raziocinio e sull'arbitrio, in cui la confusione prelude all'annullamento e alla morte, la battaglia è il luogo antropologico (e, conseguentemente, narrativo) ove più domina la «lotta dell'esserci attentato e minacciato»<sup>18</sup>; perciò l'identità a rischio di dissoluzione deve ricorrere a qualche profilassi: che nel caso della guerra guerreggiata consiste nell'immaginario araldico e nelle sue disciplinatissime regole, nel caso dell'espressione letteraria invoca invece la forzatura delle prospettive e la relativamente irrealistica focalizzazione del campo visivo su un solo attore per volta.

Lo scrupolo di verisimiglianza che, specie nella rinascimentale riscoperta della *Poetica* di Aristotele, condiziona modi e strutture d'espressione, impone tuttavia certo rigore anche nel campo apparentemente libero della poesia cavalleresca. La narrazione della guerra, proprio in quanto contraddittoriamente bilicata fra impossibilità (chi guarda per narrare non può partecipare allo scontro collettivo) e forzatura (ma chi guarda può fingere di aumentare il proprio acume visivo, e restringersi su pochi e selezionati protagonisti), finisce per raggiungere un onorevole compromesso nella riduzione del conflitto generale al perimetro del torneo-battaglia. Nello scontro di pochi cui sono delegate le sorti dell'intera guerra si ristabilisce sia un piano di realistica istituzionalità (si tratta di una ordalia giudiziaria attuata da aristocratici), sia una condizione narrativa di più sicura governabilità: entrambi i livelli hanno piena esemplificazione nella battaglia di Montealbano per il Boiardo e, per l'Ariosto, nello scontro di Lipadusa, ancor più scopertamente conformato agli statuti del torneo.

Nella *Verra* del Caravia la singolar tenzone non si prospetta tuttavia come artificiosa enucleazione di episodi da un fronte compatto, ma sembra invece rapportarsi all'intera narrazione come fase o serie di fasi di un progresso dell'azione descritta. Parti integranti del soggetto, i combattimenti individuali dell'operina del Caravia non fanno da semplice *pendant* miniaturistico alla macroscopia della 'frotta', della mischia collettiva, ma si armonizzano a essa in una sintassi tematica, non meno che espressiva, di piena compattezza. I duelli si alternano, si concatenano, si infittiscono, aumentano di dinamismo e infine, confusi quasi l'un con l'altro, trapassano con piena naturalezza nella zuffa di tutti contro tutti. Duelli e 'frotta' sono dunque elementi di un tutto che, nelle convenzioni dell'agone reale non meno che per l'economia del poemetto, veniva a coincidere con la *verra* stessa: parti complementari, ma proporzionalmente differenti, perché diversamente caricate di intensità narrativa. La zuffa segna il subitaneo e rapidissimo scatenamento delle energie accumulate, con progressione inesorabile, nei conflitti individuali; e se l'una occupa narrativamente i punti di massima tensione e quindi, come si conviene al

<sup>17</sup> PRALORAN 1990, p. 107.

<sup>18</sup> DE MARTINO 1948 (1973), p. 104.

suo carattere esplosivo, viene proposta con ritmo concitato e glissando sui particolari, è sugli altri e sui loro tempi più dilatati che l'attenzione dell'autore indugia più volentieri.

Elemento particolare del quadro tematico complessivo, ciascun duello viene posto in risalto dal Caravia attraverso la modifica delle funzioni espressive, che passano risolutamente dagli schemi della pura narrazione a quelli della rappresentazione in presa diretta. A dar conto dei certami della *Verra* sono infatti i loro stessi attori e le parole che, da avversari, essi si scambiano, in un vortice di battute la cui intensità ha poco da invidiare alle pagine delle coeve e conterrane commedie dialettali. Il carattere giocoso del poemetto condiziona, ovviamente, l'adesione al registro comico-realistico, per cui non sorprende la larga concessione che Caravia fa a ingiurie e imprecazioni, spesso molto colorite. Ma non si tratta di semplice gusto per il turpiloquio. I vituperi fondati sull'irrisione dei connotati professionali sembrano corrispondere, oltre che a una fin troppo scontata caricatura dell'avversario, alla preoccupazione di riconoscere rapidamente la fazione di personaggi non altrimenti distinguibili, privi come sono di una identità precisa e, per di più, schermati da soprannomi di incerta interpretazione. Se, per dire, la notorietà di un Orlando o di un Gradasso evitava anche al lettore più sprovveduto dell'*Innamorato* o del *Furioso* di equivocare sulla fede religiosa dell'uno o dell'altro, di Ballecca e di Iaia, viventi solo in poche ottave della *Verra*, sarebbe difficile ricordare chi sia castellano e chi nicolotto già dopo i primi colpi del loro duello; perciò soccorre l'epiteto di «magna-pégola», «mangia-pece», proferito da Ballecca e che, alludendo al calafataggio presso l'Arsenale, identifica il destinatario Iaia per militante della parte di Castello, la località che appunto ospitava l'Arsenale veneziano. Così come la patente di 'castellanità' si basa sulla presunta attività lavorativa presso il cantiere navale di stato (sono ingiurati collettivamente come «impegolai», cioè 'sporchi di pece', «impegolai che siega asse», con riferimento alla costruzione degli scafi), l'appartenenza alla fazione nicolotta chiama in causa la professione di pescatori tradizionalmente svolta dai suoi membri, che vengono pertanto dileggiati con metafore ittologiche o ispirate alla navigazione lagunare: «Pia-granzi», 'piglia-granchi' (9, 4); «pia-caragolli» (il *caragollo* è un mollusco: 10, 8): «vegnì, ché tutti no valé do schiame» ('venite, ché tutti insieme non valete due squame di pesce': 27, 8); «vende-bisatti», 'vendi-anguille' (36, 6); «Fé sia, vuoga, premé, vegni a lai, / Ché a toгна qua se pia de bone trutte» ('frenate con il remo, vogate, accelerate remando, accostate a riva' – cioè 'fatevi sotto' – 'ché qua si prendono belle trote con la lenza': 63, 5-6); «pia-cappe e sardoni» ('piglia vongole e pescetti': 95, 7)<sup>19</sup>.

Sin qui, cioè rimanendo nel campo delle offese variamente gravi, non si andrebbe però oltre quell'espressivismo che facilmente ci si attende dal registro richiesto dalla natura del poemetto. Ma il discorso diretto ha un ruolo ben più decisivo nello sviluppo dell'azione, perché allo scambio di parole fra gli avversari è affidato il compito di esprimere l'andamento emotivo che modula lo scontro, dalla provocazione all'attacco

<sup>19</sup> Altre ingiurie fanno leva su peculiarità più tenui, ma certo non indecifrabili per un lettore veneziano del tempo: sicché ai Nicolotti si possono rinfacciare le prerogative tradizionali che li volevano a fianco del doge in particolari solennità civili: «Mo vegni suso, che aspettévu, el corno? O el Buccintoro che vegna per vu?» (72, 6-7).

«*Infin che se ghe vede!*»

passando per vari gradi intermedi. Nell'ottica di una piena integrazione del parlato alla dinamica rappresentativa, anche il vituperio, l'ingiuria, l'imprecazione perdono allora il profilo di accessorietà che compete spesso loro nella letteratura dialettale, e tendono invece verso la semantica della provocazione e della sfida che è richiesta dalla particolare contingenza narrativa. Sia pure negli spazi più modesti della letteratura 'di svago', si riconoscerebbe dunque nella *Verra* la stessa organicità di *flyting* e *fighting* che Parks riconosce come una costante dei testi epici (e delle loro filiazioni, anche parodiche) d'ogni tempo e che annovera fra gli elementi essenziali «to the development of the plot»<sup>20</sup>.

Cerco di illustrare più chiaramente questa funzionalità diegetica dei «verbal duels» della *Verra* esaminando le ottave relative al primo combattimento. Dopo che i due fronti si sono schierati Tota e Iaia, entrambi Castellani, prendono l'iniziativa saltando sulla piazzola (ott. 8, 1-3):

E qua, sul ponte d'i fratti d'i Servi,  
i primi che saltò fu Totta e Iaia:  
questi d'azzal se puol dir ch'i abbia i nervi.<sup>21</sup>

Si tratta di una provocazione fattuale alla quale un Nicolotto, Ballecca (soprannome derivato da *baléco* che indica il bieco di un occhio: Prati, *Etimologie venete*), reagisce con una battuta che ridimensiona comicamente l'impeto dei due a semplice agilità ginnica (8, 4-6):

Ballecca, gnatto, per darghe la baia,  
ghe disse: – vu salté che paré cervi:  
magnessévu mal cotta una frottaia?<sup>22</sup>

Tota, stizzito, passa a un invito offensivo di stampo scatologico, «licame el tondo quando cago» (8, 8), mentre Ballecca risponde dapprima con impassibilità studiamente provocatoria, poi irride alla irascibilità dell'antagonista mettendone in dubbio la reale volontà di menar le mani, «Albanasetto! Te lichera' con quella da sie branci, magna-pegola, sbricco da un marchetto» (9, 1-3). La risposta, che, si compone di una locuzione ben attestata, («Albanese, messere»), che si diceva per minimizzare un'affermazione

<sup>20</sup> PARKS 1990, p. 161 (ma si veda l'intero capitolo II, dedicato ai *Flyting-to-Fighting Pathways* e, per quanto riguarda il valore strutturale della fase di *Flyting* in sede letteraria, alle pp. 82-83 i casi in cui essa precorre narrativamente lo scontro fisico successivo, che può così non essere descritto).

<sup>21</sup> Nelle citazioni della *Verra* mi discosto dall'edizione di Zampieri soprattutto per quanto riguarda la grafia, che cerco di mantenere il più possibile aderente alle caratteristiche della *princeps*. Ancorché funzionale al lavoro per una nuova edizione cui sto attendendo, è bene avvertire che di una pura trascrizione di servizio si tratta e, come tale, non ancora del tutto calibrata su vari problemi del testo. In sostituzione di un commento che non può qui trovare spazio, accompagno i brani con la loro traduzione: «E qua, sul ponte dei Serviti [località del sestiere di Cannareggio deputata agli scontri], i primi a salire furono Totta e Iaia: questi avevano per davvero i muscoli come acciaio».

<sup>22</sup> «Ballecca, *gnatto* [soprannome degli abitanti l'isola di Murano, tradizionali alleati dei Nicolotti], per dilleggiarlo gli disse: – avete mangiato una frittata cruda, che saltate come cervi?».

spericolata: cf. *Morgante*, III, 98, 1), di un epiteto, «magna-pegola», «mangia-pece», ispirato al mestiere dell'avversario, e della allusione a un coraggio puramente verbale (che si potrebbe rendere con «bravaccio da due soldi»: il *marchetto* era moneta di scarso valore) fornisce la falsariga agli interventi successivi, che di essa riprendono specialmente l'ingiuria professionale. Vi sono offese anche più fantasiose. Falloppa accusa un rivale di fingersi un 'bulo', l'equivalente veneziano del 'bravo', senza averne le credenziali (12, 1): «Mo ti te voio, sier bulle da crênza» (cioè 'bulo a credenza', Rodomonte sulla parola); Follegatto apostrofa Iaia come «sier cagozzi», con allusione all'incontinenza infantile che rampolla di seguito negli epiteti «puti e frasche», bambocci e teste vuote, elargiti all'intero schieramento avversario (12, 1; 4-5).

Che le ingiurie equivalgano ad altrettanti cartelli di sfida dimostrano le reciproche intimidazioni a ritrattare. Fanno così l'ingresso sulla ribalta le prime minacce esplicite («tasi, pìa-granzi, / se no ti vuol haver qualche buffetto / e forsi un occhio fuora se ti zanzi»: 9, 4-6)<sup>23</sup>, e l'invito a dirimere la controversia attraverso il combattimento: «Sagurai, vegni suso – disse Tota / – e femo a do per do un poco una bota!»: 9, 7-8)<sup>24</sup>. Dalle retrovie qualcun altro annuncia l'imminente ingresso in lizza, esasperato dalle contumelie riversate sul proprio schieramento, e lo fa promettendo strage: il castellano Falloppa esordisce «digando – Aiola, su, mi son in sesto; / che aspettemo, che sona la ribecca? / De bastonae ve ne ho parecchio un resto / che ve so dir che le serà de ceca; vò romper teste, struppiar brazze e colli / A pì d'un pèr de sti pìa-caragolli» (10, 3-8)<sup>25</sup>. Raggiunto dal nuovo contendente, Iaia, uno dei castellani che già era sul ponte, si rivolge a Follegatto, tacciandolo obliquamente di debolezza: siccome – dice con ironia – vuole sbrigar-si presto del suo debito di combattente (vuole «andare a monte», tornarsene a casa), ingaggiando lo scontro con lui ha la certezza di sconfiggerlo in tre mosse. Follegato, sdegnato, a sua volta accusa gli avversari di essere imbelli come neonati («tettamozi», lett. 'succhia-mocci': 'mocciosi'), diversamente da lui che di bastonate ne ha per tutti. Iaia respinge tali parole come vanteria senza conseguenze, e rilancia la posta minacciando l'avversario di rovesciarlo in acqua con un dito solo, se solo osa salire sul ponte.

Il conflitto, sinora esclusivamente verbale, prende una piega diversa nel momento in cui uno dei contendenti cade in una momentanea afasia: Follegato, sopraffatto dall'ira, «sbufava da gran stiza», deve allora sostituire la parola mancante con un atto fisico, e passa senz'altro all'attacco. Il combattimento fra i due, abilmente tracciato dal Caravia con prestiti lessicali dell'arte schermistica, apre la strada che porta alla mischia e, in parallelo, anticipa il ricorso al modulo non più rappresentativo ma descrittivo che di quella è caratteristico.

L'organizzazione del parlato in questo primo episodio definisce dunque una struttura destinata a essere iterata nel corso del poemetto e avente uno schema essenzialmente

<sup>23</sup> «taci, piglia-granchi, se non vuoi prendere qualche ceffone e ritrovarti magari, se continui a Cianciare, con un occhio penzoloni».

<sup>24</sup> «Sciagurati, venite su – disse Tota – e combattiamo un poco due per volta!»

<sup>25</sup> «dicendo – Forza, su, che io sono pronto; che aspettiamo, che suoni la ribeca [per cominciare le danze]? Vi ho preparato un resto di bastonate che, posso dirvi, sono nuove di zecca [cioè: 'non ne avete mai provate di simili']. Ho voglia di spaccare la testa e di fiaccare braccia e collo a più d'un paio di questi piglia-conchiglie!».

«*Infin che se ghe vede!*»

ternario, con a) provocazione, spesso a sfondo ingiurioso, e b) replica, anch'essa di preferenza ingiuriosa (a questi due raggruppamenti appartengono pressoché tutti gli esempi sinora incontrati). Segue, nel silenzio imposto dalla concitazione, lo scontro fisico, non senza però che manchino affioramenti repentini del parlato per c) accompagnare un colpo ben assestato con parole di scherno o per vantarsi d'aver prevalso. Iaia, dopo aver menato un colpo di mandritto sugli stinchi di Follegatto, commenta (15, 1) «Sàla da scalogne questa?»; Zan Rosso ironizza sul colpo inferto, che funge da interprete (*turciman*) delle parole turche inserite nelle sue ingiurie dall'avversario (49, 8-50, 1): «A Murga dette sul muso a traverso / digando – Questa sarà el turciman!»; Bao e Nicco prendono spunto, al solito, dalla professione dei rivali Nicolotti per deriderne la baldanza («E Bao a Chiombo déte in su la creppa / un fendente, digando: – Babioni! / con chi credévu far, con qualche chieppa?»: 39, 4-6)<sup>26</sup> o per riprenderne l'inconcludente tergiversare ([...] e chioffe!, con el legno / Su i schinchi a sto Zonfetto do naranze / che, ve so dir, che le ghe lassa el segno / digando: – nasa si le sè scoranze! →»: 74, 2-5)<sup>27</sup>. Più articolato, infine, il sermoncino che uno dei protagonisti, Giurco, tiene a Zan Rosso dopo averlo sbaragliato (60):

Correva el sangue como fa una spina  
fuora de bocca a sto gnatto sacente;  
assai ghe deva po' la romanzina  
digando: – becca su quel tiente-a-mente:  
va' magna, mo, se ti porà, poina,  
panà gratà, d'i sugoli o polente –.  
Rosso co i denti rotti e'l muso vasto  
se n'andò zoso senza alcun contrasto.<sup>28</sup>

3. L'impiego così largo, nella *Verra*, del discorso diretto sollecita a verificare la sussistenza dei possibili modelli retrostanti. Comicità del registro e carattere popolareesco dei contenuti orientano immediatamente verso i molteplici rivoli parodici che dal corso principale dell'ottava cavalleresca erano diramati, massimamente dopo che al *Furioso* (e sono i tempi in cui il Caravia scrive) s'era annesso pieno statuto di poema classico. Allora la beffarda quotidianità cui si riducono i paladini di Carlo nella *Marfisa*, nell'*Astolfoida* o nell'*Orlandino* saranno state tenute presenti dal Caravia nel momento stesso in cui dedicava l'opera al padre di siffatti parti, Pietro Aretino, e per conseguenza una fonte di ispirazione primaria sarebbe ravvisabile nella tecnica dialogica con cui – per

<sup>26</sup> «E Bao assestò sulla testa di Chiombo un fendente dicendo: – Babbioni! Credete di avere a che fare con qualche pesce come la cheppia?».

<sup>27</sup> «E – bam! – con il bastone tirò a questo Zonfetto due nespole di quelle che – vi giuro – lasciano il segno, dicendo: – annusa se sono *scoranze!*» (pesce che si pescava soprattutto in prossimità di Scutari).

<sup>28</sup> «Il sangue scorreva dalla bocca di questo *gnatto* saccente come fosse vino spinato; Giurco ci aggiungeva poi la romanzina, dicendo: – tienti stretto quel promemoria che ti ho dato, e va adesso a mangiar-ti, se puoi, ricotta, *panada* [zuppa di pane], farinate o polente. Rosso, con i denti rotti e il volto a pezzi, scese dal ponte senza replicare».

dire – giusto l'*Astolfeida* ricerca gli effetti comici<sup>29</sup>. Ecco come gli ingaglioffiti campioni della cristianità tengono malamente testa al temibile gigante pagano Arcifanfano:

Onde animo si fece col bravare,  
come chi canta per timor di notte,  
con dir: – Non fugo, ma givo a pisciare,  
che con altr'uom ho de le lancie rotte.  
Tu credi forse un vigliacco affrontare,  
pagan, can traditor, squarta-ricotte!  
Presto, giù scendi de la tua giraffa,  
fammi un inchino e scortami la staffa!<sup>30</sup>

Poi che confesso fu, il sir d'Inghilterra  
bevea una gran tazza d'Ippocrasso.  
Gridava: – Sangue, sangue! Guerra, guerra!  
Morte e ruvina! – (e pur va passo passo)  
– Chiocca tambur, bagaglie serra serra!  
Muoia il brutto gigante babbuasso! –  
Già come duo falò ha rossi gli occhi,  
monta a cavallo e trema su' ginocchi.<sup>31</sup>

Essenza della parodia non è tanto l'oscenità aperta e ricorrente delle disfide, quanto il totale rovesciamento del principio per cui gli scambi verbali non godono di particolare favore nei poemi cavallereschi 'canonici'<sup>32</sup> – e si intendano per tali, ovviamente, i modellanti *Inamoramento de Orlando* e *Furioso* –, dove si riducono ad allusivo tributo alla formularità della tradizione dei cantari ovvero servono a enfatizzare – forse proprio per quel tanto di popolare associabile alla filigrana canterina dalla musa matura del Boiardo e dell'Ariosto –, situazioni che derogano a vario titolo al codice comportamentale cavalleresco. Relativamente a questo aspetto della questione, si osservi come, entro il canto XXVI del *Furioso*, la disputa fra Ruggiero e Mandricardo intorno alla presunta usurpazione di insegne araldiche sia narrata in modo da svelare il giudizio dell'autore su quello che, ancora ai suoi tempi, costituiva uno dei motivi più ricorrenti per ingaggiare un duello: un 'punto d'onore' che l'Ariosto trova evidentemente futile e biasimevole, se per esso Mandricardo infrange l'impegno solenne di portare soccorso ad Agramante suo signore, provocando la frattura del drappello di cavalieri costituitosi allo stesso scopo. Adiratisi l'un con l'altro, Ruggiero, Mandricardo, Rodomonte e Marfisa finiscono, infatti, per inscenare una rissa turbolenta e decisamente poco dignitosa. Le ingiurie e le minacce reciproche sembrerebbero, appunto, introdotte come segno della degenerazione

<sup>29</sup> Sul meccanismo parodico dell'epica aretiniana, oltre alle osservazioni di Danilo Romei a introduzione di ARETINO, *poemi cavallereschi*, si veda il consuntivo di BRUSCAGLI 1995.

<sup>30</sup> *Astolfeida*, I, 44 (ARETINO, *Poemi Cavallereschi*, p. 230).

<sup>31</sup> *Astolfeida*, II, 14 (ARETINO, *Poemi cavallereschi*, p. 260).

<sup>32</sup> Si veda il davvero esiguo numero di occorrenze pertinenti alla categoria degli «insulti rivolti a cavalieri ed eserciti» censite nel poema boiardo da ALHAIQUE PETTINELLI 1969, pp. 381-382 (altri rilievi in ALHAIQUE PETTINELLI 1983, pp. 99-100).

«*Infin che se ghe vede!*»

delle convenzioni cavalleresche e delle formalità cortesi verso la caotica sguaiataggine della zuffa da bassifondi: quasi una pernicioso interferenza della lingua di tutti i giorni nel codice delle armi, solo idioma in cui il vero cavaliere possa (e debba) compiutamente esprimersi<sup>33</sup>.

Tu la mia insegna temerario porti  
Né questo e il primo di ch'io te l'ho detto:  
E credi pazzo anchor ch'io tel comporti  
Per una volta ch'io t'hebbi rispetto?  
Ma poi che né minaccie né conforti  
Ti pon questa follia levar del petto:  
Ti mostrerò quanto miglior partito  
T'era d'havermi subito ubbidito.

Come ben riscaldato arrido legno  
A piccol soffio subito s'accende:  
Cosi s'avampa di Ruggier lo sdegno  
Al primo motto che di questo intende,  
Ti pensi (disse) farmi stare al segno  
Perché quest'altro anchor meco contende?  
Ma mostrerotti ch'io son buon per torre  
Frontino a lui, lo scudo a te d'Hettorre.

Un'altra volta pur per questo venni  
Teco a battaglia, e non è gran tempo ancho:  
Ma d'ucciderti allhora mi contenni  
Perché tu non havevi spada al fianco,  
Questi fatti saran, quelli fur cenni,  
E mal sarà per te quell'augel bianco  
Ch'antiqua insegna è stata di mia gente  
Tu te l'usurpi: io'l porto giustamente.

Anzi t'usurpi tu l'insegna mia,  
Rispose Mandricardo, e trasse il brando,  
Quello, che poco inanzi per follia  
Havea gittato alla foresta Orlando,  
Il buon Ruggier, che di sua cortesia  
Non può non sempre ricordarsi, quando

<sup>33</sup> In alcuni passi del boiardesco *Inamoramento de Orlando* l'azione senza accompagnamento di parole serve palesemente da connotato del valore guerresco: Bradamante corrisponde in silenzio, e con un colpo molto efficace, alle roboanti provocazioni di Rodamonte (II, VII, 4: «Sempre ferendo va quello africante / Dritti e roversi, e cridando minaccia; / Egli ha i nemici di dietro e davante, / Ma lui col brando se fa ben far piaccia. / Ecco gionta alla zuffa Bradamante, / Quella donzella ch'è di bona raccia; / Come fùlgor del cielo, o ver saetta, / Ver Rodamonte la sua lancia assetta»); Ranaldo, impegnato in combattimento con Marbalusto «a lui rimena» ma, appunto, «non minaccia, / Con sua Fusberta che giamai non falla» (II, XXX, 29).

Riccardo Drusi

Vide il Pagan c'havea tratta la spada  
Lasciò cader la lancia ne la strada.<sup>34</sup>

Un'altra eccezione ariostea, che mette qui conto ricordare soprattutto per l'ambientazione, riguarda la lotta di Rodomonte e Orlando sul ponte presso il sepolcro di Isabella. Rodomonte, avendo scambiato Orlando ormai ammattito per un qualsiasi plebeo, usa con lui un trattamento verbale che, facilmente, non avrebbe avuto ragion d'essere se l'avversario si fosse presentato in altra e più consona foggia: ma si tratta appunto, come è facile comprendere dallo sviluppo, con i due campioni che fanno alle braccia e finiscono ingloriosamente nel fiume, di una volontaria incursione dell'autore nella sfera polareasca delle zuffe di strada e degli alterchi degenerati in rissa.

A caso venne il furioso conte  
A capitar su questa gran riviera,  
Dove, come io vi dico, Rodomonte  
Fare in fretta facea, né finito era  
La torre né il sepolcro, e a pena il ponte:  
E di tutte arme, fuor che di visiera,  
A quell'ora il Pagan si trovò in punto,  
Ch'Orlando al fiume e al ponte è sopraggiunto.

Orlando (come il suo furor lo caccia)  
Salta la sbarra e sopra il ponte corre.  
Ma Rodomonte con turbata faccia,  
A piè, com'era inanzi a la gran torre,  
Gli grida di lontano e gli minaccia,  
Né se gli degna con la spada opporre:  
Indiscreto villan, ferma le piante,  
Temerario, importuno ed arrogante!

Sol per signori e cavallieri è fatto  
Il ponte, non per te, bestia balorda. –  
Orlando, ch'era in gran pensier distratto,  
Vien pur inanzi e fa l'orecchia sorda.  
– Bisogna ch'io castighi questo matto –  
Disse il Pagano; e con la voglia ingorda  
Venìa per traboccarlo giù ne l'onda,  
Non pensando trovar chi gli risponda.<sup>35</sup>

Già nell'*Inamoramento de Orlando* boiardesco la disfida verbale è prerogativa di personaggi dai connotati non propriamente cavallereschi, anzi spesso caricati del contrassegno infamante della slealtà. Essendo perlopiù pagani dalle fattezze semiferine e dall'indole belluina, insofferenti delle giuste regole di combattimento tanto quanto ri-

<sup>34</sup> ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XXVI, 102-105 (pp. 900-901).

<sup>35</sup> Ivi, XXIX, 40-42 (p. 1007)



«*Infin che se ghe vede!*»

luttano all'uso dell'armamento convenzionale, i loro discorsi indulgono volentieri alla prosaicità.

L'Argalia forte in mente se turbava  
Vedendo che costui sì poco il stima  
Che nudo ala bataglia lo sfidava;  
Né ala secunda guerra né ala prima,  
Preso doe volte, lo orgolio abassava,  
Ma de la superbia più montava in cima;  
E disse: «Cavalier, tu cerchi roгна:  
Io te la gratarò, che il te bisogna [...]»;<sup>36</sup>

Se quel pagano in prima era superbo,  
Hor non se può sì stesso soportare,  
Cridando a ciascadun con atto acerbo:  
«O paladini, o gente da trincare!  
Via, ala taverna, gente sancia nerbo,  
Io de altro che de copa sciò giocare!  
Galiarda è questa Tavola Ritonda,  
quando minaza e non vi è chi risponda!»;<sup>37</sup>

Non pone indugia, che un altro li mena  
Con più roina assai di quel primero;  
Non senti mai Renaldo maggior pena  
E tutto fracassato avia il cimero.  
«Io te farò sentir se ho core o lena,  
E se altro vuolsi che un bianco destriero,  
Vil ribaldo di strata, rio ladrone!»  
Queste parole diceva Griphone;<sup>38</sup>

Dicean quei cavalier: «Bruta canaglia,  
E vostri cridi non varan niente!  
Vostro furor serà foco di paglia:  
Tutti sareti occisi incontinente!»;<sup>39</sup>

Erano dunque gli stessi modelli culti che, squalificandola rispetto al contesto agonistico, offrivano la dimensione verbale come uno strumento parodico di pronto impiego e come una cifra irriverente di immediata riconoscibilità: prontamente, come si è visto, l'Aretino seppe servirsene con calibrata larghezza, perfezionando così uno stile destinato a larga fortuna e di cui l'autore della *Verra* seppe certo trarre frutto.

Ma alle spalle dell'Aretino, e forse per tramite dei debiti che *Astolfeida*, *Marfisa* e *Orlandino* aveano contratto con esso, il *Morgante* del Pulci condiziona la *Verra* già a

<sup>36</sup> BOIARDO, *L'Inamoramento de Orlando* I, I, 87 (I, p. 52).

<sup>37</sup> Ivi, I, II, 63 (I, pp. 84-55).

<sup>38</sup> Ivi, I, XXI, 26 (I, p. 592).

<sup>39</sup> Ivi, I, XV, 6, 1-4 (I, p. 445).

partire dai vari calchi inerciali di tessere e sintagmi espressivi (uno, «Albanesetto» da «Albanese, messere», è stato rilevato più sopra), senza inoltre trascurare l'episodio della rotta di Roncisvalle, la cui sintesi metaforica, tanto grottesca da passare quasi in proverbio, «E Roncisvalle pareva un tegame», riecheggia nell'ottava 143 della *Verra* in un adattamento al contesto lagunare, «Qua se vedeva una certa missianza / d'altro che schille, gambari e sardelle»<sup>40</sup>. E dal *Morgante* trasmigra certo nella *Verra* la generale impostazione drammaturgica dei combattimenti, basati sull'incrocio delle parole prima ancora che delle lame:

Avino intanto saltava nel ballo:  
la lancia abbassa e'l corridor suo brocca:  
– Chi meco vuol giostrar – gridando forte  
– venga a trovarmi, e troverà la morte! –;<sup>41</sup>

Ma come Orlando a Falseron fu presso:  
– O traditor – gridò di lunge forte  
– questo non è quel che mi fu promesso  
di perdonar di Ferrau la morte!  
Or si cognosce traditore esplesso  
il tuo Marsilio e tutta la sua corte,  
che si vorrebbe con teo impiccarlo!  
Questo è il tributo che s'aspetta Carlo.<sup>42</sup>

Poi lasciava la lancia andar di botto,  
e prese Falserone appunto al petto,  
gridando: – Or chiama il tuo can Macometto! –<sup>43</sup>

Intanto il gran tumulto de' cristiani  
innanzi s'avea messo a saccomanno  
il campo che fuggiva de' pagani,  
come innanzi a' leon gli armenti fanno  
o spesso in parco i cavriuoli e i dani,  
tal che le grida a' nugoli su vanno;  
e sopra tutto Rinaldo gli caccia,  
e mentre uccide l'un l'altro minaccia.<sup>44</sup>

Diversamente dall'Aretino, Pulci non associa allo scambio di vituperi la semplice violazione della cortesia cavalleresca che i compiti protagonisti del capolavoro ariosteo inderogabilmente osserveranno: tale scambio è invece uno dei marcatori utili a riconoscere l'oggetto della contraffazione operata nel *Morgante*, vale a dire la tradizione dei

<sup>40</sup> Il rilievo è di Marino Zampieri a prefazione della sua edizione della *Verra*, pp. 17 s.

<sup>41</sup> PULCI, *Morgante*, XXVI, 56, 5-8.

<sup>42</sup> Ivi, XXVI, 67.

<sup>43</sup> Ivi, XXVI, 68, 6-8.

<sup>44</sup> Ivi, XXVI, 124.

«*Infin che se ghe vede!*»

cantari in ottava che i modesti artigiani del verso componevano per ascoltatori e lettori di facile contentabilità. Ciò che dall'esecuzione verbale è sedimentato sulle carte lascia intendere quali ampi spazi il vituperio, lo scherno, l'offesa aperta detenessero nella popolare epopea dei canterini. Nelle ottave della *Spagna*, il poema la cui immensa popolarità quattrocentesca pare contrastare con il suo ruolo di principale ispiratore della raffinata scrittura boiardesca e ariosteica, non è raro imbattersi in contendenti che, prima di scagliarsi l'un contro l'altro, si indirizzano reciprocamente le più aspre contumelie. Astolfo, a preludio di uno degli infiniti disarcionamenti che gli toccano per copione nei poemi cavallereschi, promette filo da torcere a Ferrau con tanta veemenza da generare equivoci sulla sua identità:

Segniori eio disse in l'altro cantare  
ci como era Astolfo al campo armato  
per volere a Feragù contrastare.  
E in cotal modo l'ebe asalutato:  
«Maledeto da Dio che no à pare,  
malvasio traditore, cane renegato,  
contra li Cristiani chi son de [zi] gran[da] vaia  
hoggi te darò pena con gran[de] travaia».

Feragù disse: «È tu 'lo conte Rolando,  
nepote de Charlo [Magno] imperadore,  
de chi va la zente tanto parlando?  
Deh dime lo vero che Dio te dia honore».  
Astolfo ge respoxe menazando:  
«Se [tu] vedisse d'Anglante lo signiore,  
no voristu sul campo esser venuto  
che te donasse del mondo 'lo trabuto».<sup>45</sup>

Offeso e insieme lusingato dallo scambio di persona, il cavaliere cristiano deve recuperare credito presso il pagano facendo seguire alle proprie generalità il rilancio della sfida in termini perentori: meglio farebbe Ferragù, dinanzi a tanto campione, ad arrendersi senza nemmeno combattere (ma il saraceno è di tutt'altro parere, come sarcasticamente non manca di mostrare nella sua replica):

Eio sonto Astolfo, fiolo de 'lo re Ottone,  
che tutta l'Ingaltera signiorezo;  
rëndete a mi senza far quistione  
se no ày voja de rezever pezo».  
Feragù dixè: «El pare che sia to presone,  
abatuto anchora zà no me vezo,  
se tu è forte, como tu te demostri,

<sup>45</sup> Per la veste linguistica sapidamente poco letteraria preferisco citare dalla recente edizione di ROSIELLO 2001, III, 2-3 (p. 206): cantare III, 2-3 (p. 206); nella classica edizione CATALANO 1940, il passo si legge, con minime varianti, nel vol. II, pp. 39-40.

prendi del campo e con la lanza giostri». <sup>46</sup>

4. Perché i quattrocenteschi canterini (per tali intendo non solo gli esecutori in pubblico, gli affabulatori, ma anche gli autori dei testi) facevano parlare i duellanti? Certo non per ignoranza di consuetudini letterarie ancora di là da venire né, tantomeno, per volontaria violazione dell'etichetta cavalleresca che i futuri lettori dell'*Innamoramento d'Orlando* e dell'*Orlando furioso* (ma certo non i loro spettatori) avrebbero preteso dai loro eroi. Da un lato sarà certo intervenuta la ricerca di un più intenso coinvolgimento del pubblico attraverso l'evocazione quasi drammatica dei campioni della battaglia, secondo i principi di quella retorica emotiva che Maria Cristina Cabani ha analizzato proprio in rapporto alla letteratura canterina <sup>47</sup>; dall'altro – e a mio avviso più probabilmente – il loro procedimento teneva conto di un altro genere destinato a non superare il vaglio del classicismo volgare cinquecentesco, ma nel Quattrocento ancora vitale e diffuso: quello delle cronache rimate <sup>48</sup>. All'interno di esso lo scrupolo di coerenza narrativa, se non proprio di veridicità storica, si direbbe vincolante per la trasmissione della parola nella sua forma immediata e dialogica <sup>49</sup>. Capita perciò che l'anonimo autore delle molte ottave commemorative dell'assedio che Braccio da Montone pose vanamente all'Aquila nel 1424 riproduca le contumelie tal quali sarebbero volate fra le parti. Vi si incontra dunque l'irrisione degli aquilani per la zoppia di Braccio e per il suo matrimonio di convenienza con Nicola Varani da Camerino («De vellania li fo ditta infinita: 'Maritu de Nicola, trappu, codardu!'. Braccio n'avia superba infolonia») <sup>50</sup>, insieme con il vanto di essere riusciti a depredarne in un sol colpo munizioni e vettovaglie («Como persone ben magne e galiarde, a 'Viva L'Aquila!', quistu è 'l nume, sci che'li tolse tre bone bommarde, anche li tolse de multe altre some: 'Non camparete, o iente codarde, L'Aquila bella conven che vi dome! Alla morte, alla morte!' [...]») <sup>51</sup>; lo scambio di irrisioni fra i bracceschi incastellati fuori dalle mura e gli assediati, che traendo dal repertorio di ingiurie tradizionalmente riservate ai vicini amatriciani gratificano i primi dell'epiteto di 'gozzuti' («Gridavan forte quil da San Lorenzo: 'Dov'è lu vostro Petri Navarinu? A pocu pocu vi manca lu senso, vidi che onne aiuto vi ve' mino!' Gri-

<sup>46</sup> ROSIELLO 2001, III, 4 (p. 206); CATALANO 1940, vol. II, p. 40.

<sup>47</sup> CABANI 1980. Nel suo lavoro la Cabani implicitamente sfuma la rigida demarcazione genettiana fra narrazione e discorso, ridimensionando soprattutto la connotazione puramente citazionistica predicata dallo studioso francese per gli innesti del parlato in contesto narrativo. Obiezioni più puntuali alle posizioni di Génette (*Figure II*), con riguardo ancora una volta alla poesia epica (specialmente carolingia) provengono da ROBERTSON 1985.

<sup>48</sup> Sviluppo così, suggerendo una possibile filigrana di genere, alcuni spunti riuniti in PRALORAN 1990, p. 110, circa il tono cronachistico assunto in alcuni cantari nella presentazione degli avvenimenti guerreschi.

<sup>49</sup> Sia pure su altri piani del rapporto con le fonti, pare in proposito degno di nota che la riduzione rimata della cronaca di Giovanni Villani operata dal Pucci nel *Centiloquio* rispetti tendenzialmente i dialoghi presenti nel modello. La questione, affatto aperta a cominciare dalla campionatura stessa del fenomeno, può trarre profitto dal lavoro sul *Centiloquio* di CABANI 2007.

<sup>50</sup> *La guerra dell'Aquila*, cantare VII, 12, 1-3.

<sup>51</sup> *La guerra dell'Aquila*, cantare IV, 9, 1-5.

«Infin che se ghe vede!»

dava l'aquilani: 'Abiate penzo che remarrete morti su 'l terrinu; o matrecciani, o falzi, guavacciuti, male per vui equì sete venuti!')<sup>52</sup>. Infine, la partecipazione al battibecco dell'avversario principale di Braccio, Muzio Attendolo Sforza, si distingue per un ricorso al turpiloquio talmente costante da risultare quasi tratto identificativo del personaggio: «Non più fu veduta sua figura [di Sforza], subitamente ciascuno se ruppe; perch'era armatu n'eberu pagura, li pe' de retro mostrando e lle groppe. Lui gridu 'Puttane, portate armatura? Ah, mamoliti da vevere poppe!' Sequendoli col sou grande ardimentu, con cinquanta ne ruppe ben ducentu»<sup>53</sup>; «E Sforza dicea: 'Puttane vostre madre, dov'è le lance e la spada manesca?'»<sup>54</sup>. La parzialità aquilana del poemetto non lascia molto diritto di replica al condottiero di Montone, obbligando chi desidera verificarne la loquacità sui campi di battaglia a percorrere i sentieri della antitetica rimeria a lui favorevole. All'uopo interviene il poema in centouno capitoli ternari che il quattrocentista perugino Lorenzo Spirito Gualtieri consacrò, con il significativo titolo di *Altro Marte*, alla biografia del condottiero di ventura Niccolò Piccinino, sottoposto inizialmente a Braccio e, dopo la morte di questi, degno erede della sua scuola militare: sotto l'uno come sotto l'altro capitano lo Spirito – soldato ancor prima che rimatore – aveva combattuto<sup>55</sup>. Attento a dare dei suoi eroi un profilo idealizzato, Gualtieri non indulge nelle sconvenienze verbali del cantare aquilano nemmeno quando si profilano situazioni analoghe. Al capitolo VI del libro I la vista degli avversari rinculanti non suscita in Braccio il disprezzo dello Sforza, ma gli suggerisce un ardimentoso appello ai suoi soldati: «Braccio che 'l viddi sotto l'elmo rise, E vegendo ei nemici esser codardi, Rencularse indrieto, ad alta voce Cridò: 'Tosto via, giù, homini gagliardi', E quelli al comandare prompte et feroce Si cacciaro dentro con le spade in mano». L'abbassamento di tono che, sotto specie di un metaforeggiare colorito, Braccio si concede al momento di ingaggiare la lizza (I, capitolo VIII) con chi gli ostacola l'ingresso in Perugia («Braccio dicia 'tu fai gran villania, Tartaglia, a contrastare contra ragione, s'io vengo per entrare in casa mia'») è pertanto del tutto eccezionale, e rapidamente riscattato dai molti altri stralci dell'oratoria braccasca<sup>56</sup>.

Al pari che nel cantare aquilano, anche nell'opera del Gualtieri lo spazio del parlato si dilata ben oltre la caratterizzazione d'un singolo individuo, a comprendere in serie molteplice le disfide che gli uomini d'arme si lanciano l'un l'altro. Spigolando dall'incunabolo vicentino del 1489<sup>57</sup>, si incontrano dunque promesse di lotte senza quartiere

<sup>52</sup> Ivi, cantare VII, 28.

<sup>53</sup> Ivi, cantare V, 9.

<sup>54</sup> Ivi, cantare IV, 31, 5-6.

<sup>55</sup> BALDELLI 1971, p. 421.

<sup>56</sup> Fra i quali quali si registra il compianto sull'amico Guglielmo Lancellotti detto il *Mecca* (su cui FABRETTI 1842, p. 139) I, cap. X: «Braccio diceva 'O maledecto giorno, che m'ài privato de sì caro compagno, in atto d'arme cavaliere si adorno. Lui m'era aiuto in ogne mio guadagno; Fortuna, or m'ài levata ogne speranza, ond'io di pianti e lacrime mi bagno'».

<sup>57</sup> *Libro chiamato Altro Marte della vita et gesti dello Illustrissimo et potentissimo Capitano Nicolo Picinino da perosa bisconti de aragonia*, [in fine:] *Stampata invicenza adi. Viiij.de aprile del. M.cccc.lxxxviiij*. L'opera è tramandata anche da quattro codici autografi (Verona, Bibl. Comunale,

che precedono certami sanguinosi e sfide dirette variamente modulate. Le parole scagliate da Malatesta Baglioni verso il Conte da Carrara (Libro I, cap. VI) hanno dunque il potere di arrestarne la fuga e di convincerlo al combattimento:

El sopragionsi e disse: «o conte aspecta  
Ch'io credo darte o recevere la morte».  
Al suono dele parole el conte in frecta  
Volve il distriero in mezo dela strada  
Per voler fare di tal parlar vendecta;

altrove, Braccio Baglioni promette metaforicamente la morte a Giannino da Caravaggio e ne rileva cinicamente la disparità fra la robustezza e il senno (III, cap. LXIX):

E Giannino sopragionsi in su la strada  
Che faceva di suoi sì gran dannaggio  
Deliberando andò ch'avanti non vada  
E dissi: «O cavaliere forte e non saggio,  
Con questa spada io ti torrò la via  
Che tu non tornerai più a Caravaggio»;  
E questo ditto subito el ferìa  
D'una aspra punta in mezo alla celata  
La qual per forza dentro vi mecthia.  
La piaga fu sì cruda e dispiatata  
Che subito Giannino cadde ivi morto [...].

Quanto a Niccolò Piccinino, la condizione di protagonista giustifica ampie concessioni alle sue uscite retoriche, con altrettanto frequenti aperture alle repliche avversarie. Dopo che con un colpo ben assestato ma innocuo ha fatto capire a Castellano dalle Rose chi fra i due sia il più forte, il Piccinino ne ottiene la resa (I, cap. IX):

Allora el buon destriere verso lui ponse  
Menando da la strada da traverso  
Sì che del elmo el pennacchio disgionse  
E disse: «O cavaliere, rendete perso,  
Ché speranza non ài più da campare:  
Tu vede el campo tuo rotto e disperso».  
Allora Castellano senza pensare  
Rispose: «Io sono pregion, como tu vede,  
E tuo pregion mi chiamo e vòì chiamare».  
Alora Nicolò volse la fede;  
colui li dié, sì como digno prezo [...].

Uscendo allo scoperto nell'imboscata tesa a un approvvigionamento dei milanesi, il Piccinino lancia la sfida agli armati di scorta, che così gli replicano (I, cap. XXX):

ms. 1241-2; Oxford, Bodleian Library, Ital. 41; Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII C.32; Perugia, Biblioteca Comunale, D.5), segnalati da BALDELLI 1971, p. 421.

«*Infin che se ghe vede!*»

Così riposto si misi aspectare,  
Né troppo aspecta che la scorta passa,  
La quale la volsi subito adsaltare.  
Nicolò Picinino la lancia abassa  
Dicendo: «state fermi, traditore,  
ché questa robba conviene che si lassa».  
Subito gli omini d'arme al gran romore  
Si volson tucti colle lance in mano  
Dicendo «qual sei tu, di tanto errore?  
Tirate adietro, cavaliere villano».  
Allora Nicolò si tira avante  
A tucta breglia sopra al verde piano,  
E intrato nel mezo a tucti quante  
Si volse atorno como fiero serpente;

né la musica cambia al cambio dell'assoldatore, se anche dopo il passaggio al duca di Milano fra il condottiero perugino e i suoi contendenti passano parole di tal fatta (I, cap. XXXIV):

E quando Nicolò così corria  
Se rescontrò im Piero da Navarino  
El quale superbo così li dicia:  
«Dove ne vai, Nicolò Picinino?  
Non anderai così como tu crede  
Che tu non senta pena a tal camino».  
Allora Nicolò che 'tende e vede,  
E ben conossie quello che li parlava,  
Ad fare di ciò vendecta si provvede:  
Enverso lui la lancia dirizava,  
La punta di la quale per modo el colse  
Che dala sella necto el seperava,  
Al quale irato el buono destriere rivolse  
Et disse: «tua superbia à altro effecto».  
Di poco, che la vita non li tolse.

Pare quasi superfluo ricordare che nemmeno uno dei discorsi diretti intercalati fra i versi dello Spirito ha la minima pretesa di passare per fedele registrazione del parlato (basterebbe, del resto, la veste metrica a scoraggiare qualsiasi ipotesi in tal senso); quel che conta è che, ricorrendovi, l'autore li abbia considerati parte integrante di una descrizione pur sempre orientata alla piena storicità e, proprio in quanto tali, sia andato proponendoli ai lettori come dotati di un qualche grado, forse nemmeno infimo, di probabilità mimetica. Da un punto di vista puramente diegetico, sarebbe facile riconoscervi una espressione della genettiana «funzione testimoniale»<sup>58</sup>, il cui compito consiste appunto

<sup>58</sup> GÉNETTE 1976, pp. 303-307.

nell'accreditamento attraverso espedienti specifici della vicenda narrata. Lo Spirito, che a molti degli avvenimenti è stato presente, implicherebbe così alla verbalizzazione puntuale la propria qualifica di testimone *auricolare*, oltre che oculare, dei fatti descritti (e si badi come, all'opposto, ogni sua assenza dal campo di battaglia sia invariabilmente denunciata: «El vero fu, bench'io non i fui»: II, cap. LV), secondo un procedimento autentificativo basato sulla massima prossimità fra autore e storia che non era ignoto alla tradizione dei cantari e che mirava – l'osservazione dipende dal solito occhio allenato di Maria Cristina Cabani – a trasferire direttamente sul narratore l'autorevolezza della fonte scritta solitamente assunta come base<sup>59</sup>. Sussiste però anche, nella tecnica dello Spirito, una possibile volontà di coerenza con moduli effettivamente in uso, come inducono a credere certa regolarità del rapporto fra agone verbale e combattimento fisico e, alle spalle di ciò (e a maggior ragione), la presenza di elementi scarsamente giustificabili su un piano puramente letterario o retorico. Il modo con cui Castellano dalle Rose s'arrende al Piccinino costituisce un ottimo esempio al riguardo, sia perché tutto l'episodio si risolve nella dimensione dell'oralità e senza colpo ferire, sia per l'intonazione solenne, dalle ripetizioni quasi da protocollo notarile, con cui il cavaliere sconfitto si riconosce spontaneamente prigioniero: « Io sono *pregion*, como tu vede, E *tuo pregion mi chiamo* e vòì *chiamare*». Altro aspetto rilevante è il valore identificativo sussunto alla maggior parte delle allocuzioni, del tutto superflue ai fini di un racconto che ha già ampiamente menzionato i personaggi coinvolti e dunque più plausibilmente correlate a una concreta prassi della disfida. Che i combattenti dichiarino preliminarmente chi essi siano costituisce infatti un chiaro espediente intimidatorio, («io, x, pur sapendo che tu, y, sei valoroso, non temo di misurarmi con te; vedi se tu possa dire altrettanto, vista la fama che precede il mio nome»), ed è, più prosaicamente, una tutela da scambi di persona inopportuni sul piano strategico nonché – per una tecnica guerresca sovvenzionata largamente dai riscatti dei prigionieri di rango – finanziariamente controproducenti. Certo, le innegabili analogie con l'episodio della *Spagna* in ottave sopra riferito impongono il calcolo di possibili influenze stilistiche, di elementi d'arte che finirebbero per prevalere sulla verisimiglianza contenutistica; ma è la gratuità narrativa di taluni elementi (a cominciare dalla nitida formalità che si osservava per il discorso di Castellano), nonché la duttilità con cui la struttura del discorso diretto muta in rapporto a circostanze oggettive decisamente variate (si noti come in una situazione conflittuale di tutt'altro genere, ovvero nel saccheggio condotto dal Piccinino contro i milanesi, il condottiero non risponda all'interrogativo avversario sulle sue generalità), a incoraggiare la perseveranza in un'ipotesi d'opposto orientamento e favorevole al riconoscimento, fra le maglie del tessuto letterario, di frammenti mimetici di qualche spessore. Che le disfide dell'opera dello Spirito appaiano costruite secondo moduli ricorrenti nei testi epici

<sup>59</sup> «Nei cantari storico-contemporanei, che per questo aspetto si distinguono più nettamente dagli altri, proprio per la prossimità cronologica dei fatti narrati [...] l'*auctoritas* può essere rappresentata dal narratore stesso, testimone oculare degli eventi (che assume in tal caso – si osservi – l'autorevolezza di Turpino, testimone diretto delle vicende narrate nelle geste e autore della cronaca che la tramanda)»: CABANI 1988, p. 127. Sempre di CABANI 1988 si veda, più in generale, l'intero cap. III, *L'autenticazione della storia* (che riprende il precedente intervento di CABANI 1978).



«*Infin che se ghe vede!*»

d'ogni tempo e d'ogni luogo non attesterà dunque una cultura letteraria tanto vasta quanto, relativamente all'autore e alla sua epoca, improbabile; proverà bensì che anche allo Spirito era familiare, e quasi dato d'esperienza, l'anticipazione allo scontro fisico di quella fase di contrattualizzazione identificata da Parks nei dialoghi dei campioni omerici e da lui inseguita nelle riproposizioni delle letterature medievali: riproposizioni che la sicura autonomia dal modello greco caratterizza oltre ogni ragionevole dubbio come riflessi di categorie antropologiche universali e di costanti comportamentali spontaneamente attivate nella contingenza dell'aggressività umana. Nell'*Iliade* o nel *Beowulf*, nei cantari come nelle cronache guerresche in rima, il contrasto verbale che precede la singolar tenzone non trasfigurerebbe irrealisticamente la belligeranza ma ne distillerebbe piuttosto i succhi più essenziali; e la predizione delle 'regole del gioco' sarebbe perciò avvertita – dal narratore, in quanto testimone d'un codice fattuale, non meno che dal pubblico sincronico, che di quel codice è informato – quale premessa indispensabile, se non persino parte integrante, dello scontro fisico. Il rimprovero di Orlando a Oliviero, d'averlo colpito senza preavviso («Par nule guise ne m'avez desfié!»): *Chanson de Roland*, lassa CXLVIII; v. 2002)<sup>60</sup>, non è sarcasmo verso l'errore del compagno d'armi (sarcasmo che suonerebbe stonato e per la sede, l'estrema resistenza di Roncisvalle, e per le condizioni del bersaglio, ché Oliviero sbaglia il colpo in quanto ormai accecato dalle ferite), ma l'istintiva reazione di chi è abituato a sentirsi chiamato in lizza secondo un formulario canonico. E giacché si è parlato di *chansons de gestes*, non sarà superfluo ricordare come il classico studio di Jean Rychner sullo stile formulare dell'epica franciana, normalmente generosissimo di esempi, non ne dia nemmeno uno delle «paroles qui se prononcent sur le champ de bataille» per la troppa frequenza della categoria<sup>61</sup>: ciò che, ancora una volta, colpisce in considerazione dell'ingorgo di finzione poetica e intenzione cronachistica peculiare del genere.

5. Riconsiderata da questa prospettiva, la parte verbale della *Verra* acquisisce essa pure uno spessore non del tutto risolvibile nei termini della pura creazione letteraria. La riconducibilità del discorso diretto a schemi in cui più chiaramente è riconoscibile, sotto il mero requisito stilistico, un sedimento di obiettività rafforza infatti la connotazione rituale implicita all'oggetto narrato nel poemetto del Caravia, promuovendo la scontata coerenza realistica di esso dal solo livello contenutistico a quello della mimesi espressiva. Fatte le debite proporzioni (ovvero tenendo conto, come sempre, della manipolazione imposta dalla veste letteraria e dalla versificazione), la plausibilità delle voci che si intrecciano nella *Verra* si impone come una attinenza della realtà, preliminarmente scontata, dei combattimenti disputati sui ponti veneziani: attinenza non

<sup>60</sup> *Chanson de Roland*, p. 381 (cf. anche PARKS 1990, p. 149).

<sup>61</sup> RYCHNER 1955, p. 130. Allargo la citazione per evidenziarne la stretta attinenza con il tema qui in discussione: «Insultes ou menaces avant, pendant ou après le combat, cris de victoire, vanteries, appréciation des coups, plaintes sur la chute d'un baron, cri de guerre ou *enseigne*, discours des chefs aux troupes, bref, toutes les paroles qui se prononcent sur le champ de bataille. Je renonce ici à citer les exemples».

documentabile, a differenza del sostrato storico (e infatti ampiamente documentato) cui si riferisce ma, come spero di aver mostrato, postulata da una base indiziaria non indifferente.

Un episodio del poemetto stesso vale bene a suggerire la pertinenza delle parole a una sorta di cerimoniale dello scontro. A un certo momento, quando la battaglia prende una piega cruenta che fa sbandare i due ‘eserciti’ dei Castellani e dei Nicolotti, uno dei drappelli in cui si è sfrangiato il fronte prima compatto dei Castellani si sofferma esausto dall’inseguimento dei fuggiaschi e passa allora in rassegna ciò che avrebbe fatto raggiungendoli<sup>62</sup>:

Gronzo sgrugnando diseva: – in malhora!  
si ghe pettava delle sgrinfe adosso  
zuogava d’altro zuogo che alla mora:  
i scortegava tutti in fin su l’osso! –  
Garbo rispose – con sta dallaora  
no me haverave un passo a pena mosso  
che féva de sti zocchi tante stèlle  
Che forsi in ciel no ghe sè tante stelle:

perché ghe deva cento fossinae  
int’i polmoni e inte le coraelle –  
Gropo rispose – E mi con piationae  
ghe mastruzzava i denti e le masselle  
che no i magnava pì pan nì panae;  
taiava teste, man, gambe e parelle,  
che me averave parso arcogier fiori  
int’un zardin, a cavarme sti umori.

– Ghiro, ti tasi? Par che ti sii morto. –  
– Mo vu soli parlé per pì de cento; –  
rispose Ghiro – per no farve torto  
dirò anca mi quel che in l’anemo sento.  
Se un puoco ananzi me ne fusse accorto,  
da intrar in porto i no n’aveva vento,

<sup>62</sup> CARAVIA, *Verra*, 125-128 («Gronzo, digrignando i denti disse – In malora! Se mettevo loro le mani addosso, giocavo un altro gioco che la morra: li scorticavo tutti fino all’osso! – Garbo rispose – con quest’ascia non avrei nemmeno mosso un piede che di questi pezzi di legno [gli avversari] avrei fatto più schegge di quante siano le stelle: perché avrei dato certi colpi di fiocina ai polmoni e alle coratelle! – Gropo rispose – E io, con le sole piationate, avrei massacrato i denti e le mascelle al punto che non potevano più mangiare né pane né minestrina; avrei tagliato teste, mani e *parelle* [?] come se stessi cogliendo fiori in un giardino, [per la gioia che avrei provato] sfogandomi così. – Ghiro, perché taci? Sembri morto. – Ma bastate voi soli a parlare per più di cento; – rispose Ghiro – ma per non farvi torto dirò anch’io quel che mi viene in mente. Se mi fossi accorto un po’ prima che stavano scappando, non facevano in tempo a trovare riparo, perché io avrei tagliato le gambe e li avrei fatti portare a casa in barella. Puttana della morte improvvisa! Se mi venivano sotto avrei fatto un fascio di tutti e cinque e nel tempo di un respiro, uno alla volta, avrei tirato il collo come a tante galline fino a farli morire, poi li avrei gettati in canale»).

«Infin che se ghe vede!»

perché mi ghe taiava le gambiere  
e a casa i feva portar su le civiere.

Putana de la morte repentina!  
se i me vegniva a taio – disse Ghio –  
de tutti cinque feva una fassina  
E in manco che no se traze un sospiro  
a un a un, co' se fa alla gallina,  
ghe deva al collo sì fatto destiro  
che ghe averave fatto insir i fiài,  
e puo' in canal i averave slanzai.

L'ottava 127, con il rimprovero mosso a Ghio perché non si associa alla serqua di minacce e l'immediato e persino eccessivo recupero da parte dell'interessato, decifra una sorta di obbligatorietà del parlato in rapporto alla belligeranza. La censura aperta al silenzio di Ghio connota la mancanza di parola come una infrazione a una condotta prestabilita: Ghio – per dirla con Erving Goffman e la sua teoria de *La vita quotidiana come rappresentazione* – viene anzitutto meno alla «lealtà drammaturgica» verso la propria *équipe*, sconfessando cioè l'insieme di atteggiamenti che lo individuano come membro di uno specifico raggruppamento; ma contemporaneamente mostra di derogare a una più generale convenzione rappresentativa, che è quella della situazione agonistica nel suo insieme. La natura ludica, di combattimento rituale, della guerra dei ponti presuppone un certo numero di codici comportamentali condivisi: le 'regole del gioco' più manifeste, sede del combattimento, sua durata non oltre l'imbrunire, limitazione (teorica) nell'uso delle armi, non escludono altre ma meno intuibili regole, volte a disciplinare lo svolgimento della partita. La parola scambiata, lanciata o rigettata contro il nemico, assorbita con maggiore o minore sdegno, avrebbe dunque un ruolo non troppo diverso da quello delle reali operazioni del conflitto, pesando – per dire – sull'avversario tanto quanto pesano le reali bastonate. Ma, soprattutto, lo spazio verbale serve a scandire lo scontro in fasi rigidamente schematizzate e indispensabili a modularlo diacronicamente ed emotivamente. Uno svolgimento graduale serve soprattutto a tutelare la spettacolarità che si pretende da ogni rituale agonistico e che infatti non manca nemmeno nella *Verra*, dove frequente è la menzione di un pubblico assiepato in riva al canale o affacciato alle balconate vicine. Questo pubblico nel poemetto viene colto a meravigliarsi dei colpi più inattesi, ma reagisce significativamente anche dinanzi alle ingiurie più aspre o alle promesse più sanguinose di vendetta: e conferma così che parole e azioni si equivalgono e sono per molti versi intercambiabili sulla scena della battaglia. Esplicitava d'altronde l'equivalenza il Folengo del *Baldus* – non è forse del tutto accidentale incorrere in un'altra parodia epica: ma è prerogativa della parodia contaminarsi con le bassure della realtà per ribaltare le vette dei modelli –, narrando delle sassaiole infantili cui partecipa il protagonista eponimo. Stando dunque al Folengo, in questa forma di violenza tipicamente urbana e che dai documenti appare sovente investita di connotati rituali non solo le grida e le imprecazioni si levano al cielo fitte quanto le parabole dei ciottoli scagliati, ma arrivano ad avere persino la prevalenza

sul concreto mezzo d'offesa, e il chiarore del giorno – la sinestesia è intenzionalmente grottesca – è offuscato più dal vorticare delle parole che dei sassi.

Non unquam vidi tantas ex arbore giandas  
sbattere villanum seu virga, sive tracagno,  
dum velit ingordum porcorum pascere brancum,  
quantas sub coelo video stridescere petras  
cum pueri certant densi giornique lusorem  
obscurant, non tam lapidum quam turbine vocum.<sup>63</sup>

Altro passo della *Verra* da cui, sempre *e contrario*, sembra desumibile una formalizzazione del parlato come parte del rituale agonistico si incontra alle ottave 48-50:

[...] In questo saltò su un gnatto valente  
digando – Aldi, sier Murga, car fradello,  
fêmo una bota vu e mi, presto e bello –.

Murga respose – Mi no te cognosso,  
ti no sé da mio par, *giurde chiopech!*  
S'ti no vuol che te rompa pì d'un osso  
e sul mostazzo anche un *salamelech* –.  
El gnatto disse – Mi' nomo Zan Rosso,  
e no intendo sto *billich billech* –;  
e tutto un tempo d'un falso roverso  
a Murga déte sul muso a traverso,

digando – Questa sarà el turciman!<sup>64</sup>

Il motivo per cui il castellano Murga non accetterebbe la sfida dell'avversario solo perché questi non gli è noto («Mi no te cognosso») pare piuttosto pretestuoso, posto che in nessun altro luogo del poemetto l'identificazione dei duellanti risulta requisito indispensabile al successivo combattimento. Interessante è invece che l'accusa di disparità («ti no sé da mio par») si accompagni a un duplice intarsio poliglotta, turco (*giurde chiopech*) e genericamente arabo (*salamelech*), quasi che l'abilitazione a duellare passi prima di tutto per un esame linguistico; esame al quale l'interessato rifiuta di sottoporsi,

<sup>63</sup> FOLENGO, *Baldus*, III, 124-129 (ed. Chiesa, I, p. 166): «Non ho mai visto un villano sbattere da un albero con una pertica o con un bastone tante ghiande, quando vuole pascere un ingordo branco di porci, quante pietre vedo sibilar sotto il cielo, quando i ragazzi combattono fitti e oscurano la luce del sole, non tanto con il turbine dei sassi ma piuttosto con le grida» (trad. di M. Chiesa).

<sup>64</sup> «All'improvviso arrivò [sulla sommità del ponte] uno *gnatto* valoroso, dicendo – Signor Murga, fratello mio, sentite un po': facciamo intanto, così su due piedi, un combattimento io e voi da soli –. Murga rispose – E tu chi saresti, che non ti conosco? Non sei certo par mio, cane rinnegato! [Vattene] se non vuoi che ti spacchi ben più di un osso solo e [se non vuoi] anche un bel *salamelecco* sul muso –. Lo *gnatto* disse – Mio nomo [essere] Zan Rosso, e non capisco il tuo *billich bellech* [di parlantina orientale] – e contemporaneamente gli assestò sul viso un colpo di manrovescio dicendo – Questo farà da interprete [fra me e te]».

«*Infin che se ghe vede!*»

canzonando i forestierismi di Murga con un *nonsense* («*billich billech*») e una alterazione grammaticale («Mi' nomo Zan Rosso», che se dovessi parafrasare renderei con 'mio nomo essere Zan Rosso') che sembra scimmiettare la morfologia e la sintassi semplificata della 'lingua franca' dell'Oriente mediterraneo. Zan Rosso, con il suo contegno irreverente, dà dunque risalto ad alcuni aspetti sostanziali del codice verbale al quale intende sottrarsi, cioè agli esotismi che, in bocca ai partitanti, risuonano un po' in tutto il poemetto e che intendono certo suggerire una fragranza di mondanità in coloro che li usano: prevalentemente i castellani, che come tecnici navali nell'Arsenale avevano talora obbligo d'imbarco e potevano così vantare l'esperienza diretta dell'oltremare veneziano. Ma, ancor prima, al momento della sfida – e questa mi pare essere la vera ragione dello sdegno di Murga – egli mostra di sfuggire da quel preambolo di ingiurie, di minacce e di altre provocazioni verbali che caratterizza tutti gli altri scontri della *Verra* e che, appunto nella sua costante applicazione, appare una formalità inderogabile. Zan Rosso si rivolge quasi con garbo all'avversario – prima violazione del codice comportamentale, e senza peraltro che questo atteggiamento possa essere scambiato per ironia; soprattutto – seconda e più importante violazione – rivela di puntare immediatamente al corpo a corpo: la presa di contatto con Murga è breve e spedita perché si sta guardando già allo sviluppo estremo del confronto, allo scambio effettivo di colpi. Ogni parola di preliminare è per Zan Rosso un fastidioso rallentamento dell'azione, e l'azione è il solo obiettivo e il solo codice comunicativo possibile nel conflitto: è in questo senso che il colpo che infligge a Murga viene sarcasticamente eletto a interprete («turciman») di una lingua nuova e fatta di pura violenza fisica. Come per Ghio, anche in questo caso è la laconicità a creare turbamento e a collocare chi vi incorre in una posizione ambigua rispetto alle convenzioni, salvo verificarne per altra via le credenziali: che mi sembra sia appunto ciò che Murga tenta di fare opponendo il suo iniziale diniego.

6. In uno studio di un venticinquennio fa, ma ancor oggi fondamentale, sulla violenza della Venezia due e trecentesca Elizabeth Crouzet-Pavan poneva l'accento sugli episodi cruenti innescati dalle parole, tanto frequenti nei verbali giudiziari da coprire quasi l'intera casistica. Se ne dedurrebbe una stereotipia comportamentale per cui «Le premier coup n'intervient qu'après l'épuisement de cette passe verbale préliminaire, pour être, lui aussi, souvent symbolique, encore provocatoire»<sup>65</sup>. Necessità e 'simbolismo' dell'ingiuria e conseguente traghettamento di tali funzioni nella lotta aperta corrispondono appieno alla rappresentazione della *Verra* caraviana, e mettono dunque radici profonde nella vita quotidiana della città lagunare oltre che nella corposa realtà della violenza spontanea. Che la preoccupazione degli inquirenti nei confronti dell'imputato fosse, ancor prima di stabilire l'entità delle lesioni inferte, chiarire «que verba habuit» con la vittima, dice del resto molto sulla sussistenza di una mimica piuttosto rigida della violenza urbana, entro la quale appunto i «verba» pesavano quanto le percosse e le coltellate. Anche a spigolare al di fuori del corposo regesto della Crouzet-Pavan, la proporzionata equivalenza di parole e di fatti si ripropone in misura costante. Esempio

<sup>65</sup> CROUZET-PAVAN 1984, p. 918.

riesce allora la lite intervenuta a mezzo aprile del 1290 fra «Iohannes Maçuchellus de Altino» e «Bartholomeus Sadamatus» per un debito non onorato. Il primo, «requisitus que verba habuit» con il secondo, «respondit et dixit quod volebat denarios a dicto Bartholomeo et, cum vidisset ipsum, quesivit ab eo ut sibi solveret, dicens: ‘bene fiet mihi racio, si hoc non possem habere, habere tamen’»: insomma, volente o nolente il debitore doveva cacciare i denari. Bartolomeo replicò beffardo «quod si iret in Silerem [il fiume Sile, nei pressi di Altino] solveret sibi ipsemet», aprendo così una contesa fatta di ingiurie e minacce: «dictus Bartholomeus cepit minari dicto Iohanni, et e converso, et, dicentibus sibi ad invicem verba iniuriosa, separati fuerunt per homines qui erant illic». I quali presenti testimoniano tuttavia che i due stavano già trascorrendo oltre, e che le lame dei coltelli avevano fatto la loro comparsa: «et tunc dictus Iohannes Maçuchellus traxit cultellum a feriendo et evaginavit». Da questo stesso prezioso faldone, pertinente alla podestaria torcellana di Domenico Viglari<sup>66</sup>, emerge un caso di rissa le cui cause scatenanti sono davvero degne di nota. Sempre nell’aprile del 1290 tal «Ferretus» risulta essersi accapigliato «cum Bartholomeo Sulimanno et fratre eius Benvenuto» mentre veniva con altri, per la laguna interna, «de Esulo [Jesolo] versus Torcellum». Chiamato a deporre,

respondit quod [...] cum appropinquassent se cum dictis fratribus de ca’ Sulimanno, ceperunt ludere inter se dicendo verba porcarecie vicissim, et tandem creverunt sic verba inter eos quod dictus Iohannes [uno dei compagni di Ferretus] dixit dictis fratribus de ca’ Sulimanno ‘Domini, dimittite nos in pace quia non habemus aliquid dividere vobiscum’. Et ipsi fratres de ca’ Sulimanno responderunt dicentes: ‘Expectate nos’. Et tunc dictus Iohannes deposuit suum remum et dixit. ‘Ego volo videre quid faciatis iam’. Et tunc dicti fratres venerunt cum suis barchis versus ipsos Iohannem et Ferretum, et unus eorum cum sua barca percussit in latus barce dictorum Ferreti et Iohannis, et frater minor de ca’ Sulimanno ellevavit remum unum et percussit dictum Iohannem super brachium sinistrum, et tunc dictus Iohannes postquam sensit se percussum, ellevavit suum remum et percussit similiter illum qui percusserat eum super spalum et tunc, quando frater minor de ca’ Sulimanno vidit dictum Iohannem percussisse dictum fratrem suum, ipse ellevavit suum remum et percussit dictum Iohannem super brachium sinistrum, taliter quod non poterat se adiuvere de brachio.

Come si vede, la violenza si scatena qui non per motivi d’interesse o per vecchi rancori, ma in conseguenza di una gara di insulti (non saprei come altrimenti definire i «verba» proferiti «porcarecie vicissim») che è andata degenerando. Si osservi tuttavia che il corpo a corpo subentra alle ingiurie non perché queste abbiano varcato i limiti, ma proprio perché a quei limiti qualcuno si è voluto sottrarre troppo per tempo. Come per Zan Rosso e Murga nella *Verra*, la vera e più irresistibile provocazione alla lotta consiste nella pretesa del silenzio e nella autoesclusione dall’identità comune dei contendenti. La richiesta di Iohannes di troncane il giocoso diverbio è irenica solo in apparenza, potendosi leggere l’affermazione di non avere nulla a che spartire con gli interlocutori («non habemus aliquid dividere vobiscum») come un gesto arrogante e protervo; del

<sup>66</sup> Cf. ZOLLI 1966 (gli atti relativi a Maçuchellus sono editi alle pp. 9 s.).

«*Infin che se ghe vede!*»

resto, l'atteggiamento reattivo dispiegato successivamente suscita il dubbio di un consapevole intento di conguagliare la vaporosa e indecisa logomachia intrattenuta sin lì in solidi (e perciò tempestivamente risolutori) colpi di remo.

Per rimanere in argomento senza eccedere nelle citazioni, piace concludere la rassegna con il resoconto, questa volta in volgare, di altra battaglia di *verba* e di remi disputata nelle acque veneziane qualche anno più tardi. Il 10 ottobre del 1312 Felipo Musolin, Pero Seren e Saracho da Mazzorbo sono convocati dinanzi al podestà di Lio Mazor (un lembo di terra della laguna orientale ora scomparso) per rispondere di ingiurie e percosse. Interessante è la dinamica del diverbio, che impostandosi su un vecchio alterco raggiunge l'apice con la sapida variante di una locuzione usuale:

En questa Pero Seren me dis: 'Fel[i]po, el è cà Il anno / che t'ò vardà d'aver-te a sto parti', che s'e' t'aves entes en canal Corno, / qua(n)do tu me dies ch'el me nases lo vermo can, e' t'avravi pur morto!'. // (E) e' dis: 'Fra', qua non è gra(n)de fato, se te lo dis per çerchar la via / d(e) verità ch'el me' cu(n)pagnu(n) no pares laro!'. (E) el dis: 'Tu me(n)ti p(er) la gula!'. / (E) e' li dis: 'Tu me(n)ti per lo cul!'. (E) en q(ue)sta el fe' a ladi de la mia barcha / p(er) voler-me sair en barcha; (e) he' me-lo spensi da dos p(er) no voler / briga. (E) en q(ue)sta el levà lo rem e vos-me dar çó p(er) la testa; (e) he' // entivai co lo me', sì ch'el no me fe' mal, né e' a lui.<sup>67</sup>

Sostituendo alla «gula», propria della locuzione, l'illogico (e sconcio) «cul» Felipo crea un *Witz* talmente brillante da non concedere all'avversario possibilità di replica: sicché, con larga sovrapposibilità a quel momento di afasia che nella *Verra* (lo si osservava all'inizio) precede immediatamente lo scatenamento della 'frotta', le percosse subentrano come forma linguistica alternativa e in grado di riportare il confronto su un piano paritetico.

7. La menzione in via esclusiva di documenti della Venezia medievale, ancorché significativa sotto il profilo della continuità storica, dipende essenzialmente dalla comodità di fruirne in edizioni a stampa ragguardevoli per numero non meno che per doti scientifiche: eventualità viceversa preclusa per ciò che riguarda la cronologia più vicina al poemetto caraviano, e – quanto a chi scrive – irrealisticamente realizzabile nei confini ancora provvisori di questo contributo. In attesa di onorare il non indifferente debito metodologico, propongo intanto a succedaneo alcune espressioni letterarie di primo Cinquecento pertinenti al tema e dallo statuto decisamente realistico. Composta entro il primo ventennio del secolo la *Comedia ditta la Bulesca* descrive, nella forma del dialogo in terzine, i contrasti fra certi bravacci veneziani per i favori di una prostituta. Per varie ragioni che mi riservo di illustrare in altra sede, l'opposizione tra i protagonisti, il Bule eponimo dell'opera e Fracao, si intuisce passare anche per l'antagonismo rionale dei Castellani e dei Nicolotti. Questo aspetto socio-territoriale, rimasto opaco agli studi moderni sul testo, è quello da cui il turpiloquio offensivo

<sup>67</sup> *Atti del podestà di Lio Mazor*, p. 26.

ampiamente usato dai personaggi ricava vari motivi d'ispirazione. Non sorprende pertanto che Bule, legato al sestiere di Castello, insulti il rivale con le immagini piscatorie che tanto peso si son viste avere nella *Verra*:

FRA[CAO] Priega pur Dio che nu semo nu do,  
ché si fose con mi chi voio dir...  
BUL[E] Frizime sta pàsara e scondime sto go.<sup>68</sup>

Per quanto coerente con il filone letterario cui Caravia dice di aderire a premessa della sua opera (si tratta di quella tradizione dialettale 'sbisaesca' caratterizzata dalla rappresentazione della 'vita violenta' della Venezia proletaria), difficilmente la *Bulesca*, trasmessa da un unico testimone manoscritto allestito a uso privato da un coevo amatore di cose teatrali, cadde sotto gli occhi dell'autore della *Verra*; e tuttavia, oltre al generale contorno agonistico, il poemetto condivide con la *Bulesca* aspetti decisamente puntuali, quali i nomi dei personaggi: *Bio*, nella *Verra* semplice voce di catalogo, è il coprotagonista della *Bulesca*, così come *Lulle* ricorre nell'una e nell'altra opera. Manoscritta rimase anche l'egloga che narrava le imprese dell'attaccabrighe *Ranco Malapase*, le cui generalità si ritrovano fra le ottave caraviane, sia pure dimezzate nel solo primo elemento<sup>69</sup>. L'inessenzialità di tali personaggi allo svolgimento della *Verra* consente, credo, l'ipotesi d'una loro matrice solida e sostanziosa: in altre parole, e stante l'incertezza d'un loro recupero come tessere letterarie, essi alluderebbero a tipi di qualche concretezza, a fisionomie che le affezioni comportamentali avevano consegnato a una memoria locale relativamente longeva (dalla *Bulesca* alla *Verra* passa circa un quarantennio) e incoraggiata a sciogliersi, per rivoli autonomi, in una letteratura non meno localizzata perché bisognosa di una fruizione autoctona per essere pienamente goduta nel suo gioco di rinvii a referenti obiettivi. La comicità della *Verra*, fosse consistita soltanto di richiami e ammiccamenti ad altra e parallela letteratura, avrebbe rischiato di stemperarsi in quantità omeopatiche e perciò insensibili nella misura larga – insolitamente larga per i testi 'sbisaeschi' – del narrare in ottave; più facile invece che i suoi propellenti presso il pubblico coevo consistessero di fattori extraletterari su cui la parodia potesse esercitarsi con maggiore incisività. Lo stesso rapporto di necessità che intercorre fra la caricatura pittorica di un volto e il suo modello reale sta probabilmente alle spalle dei protagonisti della *Verra* e dei loro soprannomi: un rapporto che, coinvolgendo precisi individui, viventi in quel tempo o in un recente passato ed emblematici di categorie sociali e professionali, era immediatamente decifrabile allora, ma ora non più; ed era allora, e non più ora, fruibile 'comicamente' attraverso il raffronto fra la mediocrità del soggetto reale e l'iperbole della sua trasfigurazione letteraria. Entro questa impalcatura ipotetica un poco di spazio può forse trovare anche l'aderenza dei conflitti verbali a un sostrato pragmatico di qualche spessore, postulabile come scontato dall'au-

<sup>68</sup> *Comedia ditta La Bulesca*, vv. 513-515 (ed. Da Rif, p. 76). La *pàsara* è la passera di mare (*Platichthys flesus* L.); il *go* è il ghiozzo (*Zosterisessor ophiocephalus* Pall.).

<sup>69</sup> Si tratta dell'*Egloga*. *Interlocutori Beltrame fachin Tuognio villan e Ranco bravo*, ben nota agli studiosi di Ruzante perché compresa in codice (Marciano It. XI 66) molto importante per la tradizione del Beolco. L'edizione in DA RIF 1984, pp. 121-137.



«Infin che se ghe vede!»

tore nel cerchio stretto dei lettori veneziani presso cui la *Verra*, fin dalla sua opzione dialettale, cercava il naturale approdo. Si tratta, come è evidente, di un corollario a un teorema ancora tutto da dimostrare e forse poggiante su premesse gracili: nondimeno, mi piace aver provato a dedurlo, consegnandolo all'attenzione di chi possa, con altri strumenti e con altro metodo, valutarlo.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALHAIQUE PETTINELLI 1969

R. Alhaique Pettinelli, *L'Orlando Innamorato e la tradizione cavalleresca in ottave. II. Raffronti di lessico e di stile*, *La Rassegna della Letteratura italiana* 73, 1969, pp. 368-401

ALHAIQUE PETTINELLI 1983

R. Alhaique Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma 1983

ARETINO, *Poemi cavallereschi*

P. Aretino, *Poemi cavallereschi*, a c. di D. Romei, Roma 1995

ARIOSTO, *Orlando Furioso*

L. Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a c. di S. Debenedetti - C. Segre, Bologna 1960

*Atti del podestà di Lio Mazor*

*Atti del podestà di Lio Mazor*, ed. critica e lessico a c. di M.S. Elsheikh, Venezia 1999

BALDELLI 1971

I. Baldelli, Correzioni cinquecentesche ai versi di Lorenzo Spirito, in I. Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari 1971, pp. 419-517

FOLENGO, *Baldus*

T. Folengo, *Baldus*, a c. di M. Chiesa, Torino 1997

BASCETTA 1982

C. Bascetta, Les codes verbaux de jeu et les sources de la littérature sportive italienne du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles, in Ph. Ariès - J.C. Margolin (edd.) *Les jeux à la Renaissance. Actes du XXIII<sup>e</sup> Colloque International d'études Humanistes* (Tours, Juillet 1980), Paris 1982, pp. 95-107

BELLONI 1986

G. Belloni, Maffio Venier e la poesia dialettale veneziana, in *Dizionario critico della Letteratura italiana*, diretto da V. Branca con la collaborazione di A. Balduino - M. Pastore Stocchi - M. Pecoraro, Torino, 1986, vol. IV, pp. 389-393

BELLONI 2003

A. Calmo, *Le bizzarre, faconde et ingegnose rime pescatorie*, testo critico e commento a c. di G. Belloni, Venezia 2003

BENINI CLEMENTI 2000

E. Benini Clementi, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Cavaria*, Firenze 2000

BOIARDO, *L'Inamoramento de Orlando*

M.M. Boiardo, *L'Inamoramento de Orlando*, ed. critica a c. di A. Tissoni Benevenuti - C. Montagnani, Milano - Napoli 1999

BRUSCAGLI 1995

*Riccardo Drusi*

R. Bruscastelli, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*. Atti del Convegno di Roma - Viterbo - Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992); Toronto (23-24 ottobre 1992); Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma 1995, vol. I, pp. 245-274

CABANI 1978

M.C. Cabani, L'autenticazione della storia nel cantare epico, *Studi di filologia e letteratura* 1, 1978, pp. 37-68

CABANI 1980

M.C. Cabani, Narratore e pubblico nel cantare cavalleresco: i modi della partecipazione emotiva, *Giornale Storico della Letteratura italiana* 157, 1980, pp. 1-42

CABANI 1988

M.C. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca 1988

CABANI 2007

M.C. Cabani, Sul *Centiloquio* di Antonio Pucci, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), a c. di M. Picone - L. Rubini, Firenze 2007, pp. 81-95

CARAVIA, *La guerra dei pugni*

A. Caravia, *La guerra dei pugni ovvero La verra antiga de castellani, canaruoli e gnatti, con la morte de Giurco e Gnagni, in lingua brava*, revisione del testo, note e introduzione di M. Zampieri, Venezia 1992

CATALANO 1940

*La Spagna. Poema cavalleresco del XIV secolo*, a c. di M. Catalano, Bologna 1940

*Chanson de Roland*

*La chanson de Roland*, ed. critica a c. di C. Segre, Milano - Napoli 1971

CIAPPELLI 1996

G. Ciappelli, L'iconografia delle battaglie medievali, *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco* 2, 1996, pp. 268-272

CIAPPELLI 1997

G. Ciappelli, *Carnevale e Quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma 1997

*Comedia ditta La Bulesca*

*Comedia ditta La Bulesca*, in B.M. Da Rif, *La letteratura «alla bulesca». Testi rinascimentali veneti*, Padova 1984, pp. 48-83

CONTINI 1988

G. Contini, La poesia rustica come caso di bilinguismo, in G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino 1988, pp. 5-21

CORNER 1758

*Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle Chiese veneziane, e torcellane illustrate da Flaminio Corner Senator Veneto*, Padova 1758

CROUZET-PAVAN 1984

E. Crouzet-Pavan, Violence, société et pouvoir à Venise (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles): forme et évolution de rituels urbains, *Mélanges de l'École Française de Rome* 96, 1984, pp. 903-936

CROUZET PAVAN 1993

E. Crouzet Pavan, Quando la città si diverte. Giochi e ideologia urbana: Venezia negli ultimi secoli del Medioevo, in *Gioco e giustizia nell'Italia di comune*, a c. di G. Ortalli, Treviso - Roma 1993, pp. 35-48

«Infin che se ghe vede!»

DAVIS 1997

R.C. Davis, *La guerra dei pugnì. Cultura popolare e violenza pubblica a Venezia nel tardo Rinascimento. Con un saggio aggiuntivo inedito dell'autore*, Roma 1997

DE MARTINO 1948 (1973)

E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino 1948 (ried. 1973)

DE ROBERTIS 1981

D. De Robertis, L'ecloga volgare come segno di contraddizione, *Metrica* 2, 1981, pp. 61-80

FABRETTI 1842

*Note e documenti raccolti e pubblicati da Ariodante Fabretti che servono ad illustrare le biografie dei capitani venturieri dell'Umbria*, Montepulciano 1842

GÉNETTE 1976

G. Génette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino 1976

HEYWOOD 1904

W. Heywood, *Palio and Ponte. An Account of the Sports of Central Italy from the Age of Dante to the XXth Century*, London 1904

HUGES 1938

A. Hughes, The Origins of Harmony: with Special Reference to an Old St. Andrews Ms., *The Musical Quarterly* 24, 1938, pp. 176-185

*Il giocho del massa-schudo*

*Il giocho del massa-schudo. Poemetto del sec. 15. Per Nozze Agostini - Marcello, 18 ottobre 1882*, Pisa 1882

*La guerra dell'Aquila*

*La guerra dell'Aquila. Cantare anonimo del XV secolo*, a c. di C. De Matteis, L'Aquila 1996

LEVI 1914

*Fiore di leggende*, a c. di E. Levi, Bari 1914

MOLHO - SZNURA 1986

*Alle bocche della piazza. Diario di anonimo fiorentino (1382-1401)*, a c. di A. Molho e F. Sznura, Firenze 1986

MOLMENTI 1927

P.G. Molmenti, *Storia di Venezia nella vita privata*, voll. 3: I, *La Grandezza*, Bergamo 1927

MUTINELLI 1831

F. Mutinelli, *Del costume veneziano sino al secolo decimosettimo*, Venezia 1831

PARKS 1990

W. Parks, *Verbal Dueling in Heroic Narrative. The Homeric and Old English Tradition*, Princeton 1990

PRALORAN 1990

M. Praloran, *Maraviglioso artificio. Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando Innamorato*, Lucca 1990

PULCI, *Morgante*

L. Pulci, *Morgante e lettere*, a c. di D. De Robertis, Firenze, 1984

RIZZI 1995

A. Rizzi, *Ludus/ludere: giocare in Italia alla fine del Medioevo*, Treviso - Roma 1995

RIZZI 2004

A. Rizzi, Il gioco della 'battagliola', in *Pace e guerra nel Basso Medioevo*, pp. 219-254

*Riccardo Drusi*

ROSSI 1888

*Le lettere di Messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, con introduzione e illustrazioni di V. Rossi, Torino 1888

*Pace e guerra nel Basso Medioevo*

*Pace e guerra nel Basso Medioevo*, Atti del XL Convegno storico internazionale (Todi, 12-14 ottobre 2003), Spoleto 2004

ROBERTSON 1985

D. Robertson, *Epic Direct Discourse*, *Pacific Coast Philology* 20, 1985, pp. 70-74

ROSIELLO 2001

*La Spagna in rima del manoscritto comense*, ed. critica con studio introduttivo e glossario a c. di G. Barbara Rosiello, Alessandria 2001

RYCHNER 1955

J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève 1955

SEIDEL MENCHI 1987

S. Seidel Menchi, *Erasmus in Italia. 1520-1580*, Torino 1987

SETTIA 2004

A.A. Settia, La 'battaglia': un gioco violento fra permissività e interdizione, in *Pace e guerra nel Basso Medioevo*, pp. 121-132

TAMASSIA MAZZAROTTO 1980

B. Tamassia Mazzarotto, *Le feste veneziane. I giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*, Firenze 1980

TASSINI 1872

G. Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia 1872

ZAGO 1984

R. Zago, *I Nicolotti. Storia di una comunità di pescatori a Venezia nell'età moderna*, Abano Terme 1984

ZAMPIERI 1992

M. Zampieri, *Introduzione a CARAVIA, La guerra dei pugni*.

ZOLLI 1966

*Podestà di Torcello. Domenico Viglari (1290-1291)* (Fonti per la storia di Venezia. Sez. I: Archivi pubblici), a c. di P. Zolli, Venezia 1966

ZORZI 1993

A. Zorzi, Battagliole e giochi d'azzardo a Firenze nel tardo Medioevo: due pratiche sociali tra disciplinamento e repressione, in *Gioco e giustizia nell'Italia di comune*, a c. di G. Ortalli, Treviso - Roma 1993, pp. 71-108