

ANNAMARIA CARREGA

IL NOME DEL GIULLARE

Abstract: In Romanic culture the jester is a manifold person, usually associated with a name which does not indicate any particular individual, but defines, instead, those functions, features or particular conditions which constitute a mask. On the other hand, the later jester-poet figure was endowed with an authorial conscience which restores importance to the onomastic element.

Keywords: jester, pseudonyms, mask vs. authorial conscience

Un aneddoto riportato da Boncompagno da Signa a cavallo fra XII e XIII secolo narra di come alcuni giullari siano stati beffati da Guido Guerra «conte palatino di Toscana» proprio a causa dei loro bizzarri pseudonimi. Uno di essi, il cui nome era *Pica*, fu costretto a salire su un albero e a volare; un altro, noto come *Malanotte*, dovette denudarsi e restare sul tetto, esposto alle intemperie, per l'intera nottata; un altro ancora, il cui nome era *Maldecorpo*, fu disteso fra due fuochi e cosparso di grasso di maiale finché dichiarò di aver recuperato la salute. Infine, ad un quarto che si faceva chiamare *Abbate* fu praticata la tonsura e gli restò soltanto «una coroncina di capelli». È lo stesso Boncompagno ad informarci che coloro che si esibivano in spettacoli di carattere giullaresco erano soliti auto-imporsi «nomi scherzosi, sia per acquistare notorietà con nomi fuor dell'ordinario o per trarre dal proprio nome materia di scherno e per trar l'uditorio alle risa».¹ Al di là dell'attendibilità del racconto, risalta la valenza in senso lato metaforica di tali pseudonimi e l'effetto di grottesca comicità che scaturisce dalla trasposizione della metafora sul piano letterale. Quelli riportati da Boncompagno da Signa si offrono come significativi campioni delle categorie all'interno delle quali è possibile raggruppare i pittoreschi nomi di giullari di cui abbiamo notizia: *Pica*, gazza, appartiene a quel novero di designazioni che identificano il legame fra il giullare e l'esercizio della sua arte, visto che il canto rappresenta uno degli ambiti privilegiati dello spettacolo giullaresco;

¹ La traduzione dall'originale latino, reperibile in EDMOND FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Librairie Champion 1910, p. 305, è di MARIO APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni 1981, p. 101.

la chiave comicamente antifrastica, che richiama ad un uccello la cui voce è particolarmente sgradevole, si associa alla non casuale contiguità con l'universo animale, contiguità che, insieme con quella che lo lega alla dimensione diabolica, costituisce uno dei pilastri su cui si regge la condanna ecclesiastica del giullare e di cui anche una ricca tradizione iconografica offre ampia testimonianza. Appaiono evidenti le suggestioni negative associate al nome *Malanotte*, dal sapore immediatamente malaugurante ma non scevro di richiami ai risvolti sinistri di una condizione irregolare; sul *Maldecorpo*, che designa a sua volta una condizione di dolente diversità, sembra riverberarsi uno dei tratti che marcano nella sua singolarità la figura del giullare, ovvero la condizione fisica deficitaria, spesso ai limiti della deformità; naturalmente occorre ricordare che tale condizione è spesso più apparente che reale e dovuta proprio all'attitudine del giullare ad alterare le proprie sembianze, a disarticolarsi, in una esasperazione di quella componente mimica che fa della comunicazione visiva un elemento centrale della *performance*. Il nome *Abbate*, con il riferimento alla tonsura, è quello che meglio ci aiuta a cogliere la vicinanza che spesso si determina fra il giullare ed altre figure altrettanto caratteristiche e ricorrenti nella cornice della società medievale. Lo pseudonimo *Abbate* indica una carica definita in ambito clericale; esso può alludere alla diffusa pratica dal sapore carnevalesco di assumere le vesti e i modi di monaci ed ecclesiastici, ma non può non indurci a considerare lo strano intreccio che non di rado poteva di fatto crearsi fra giullari, chierici e folli. Per ciò che concerne i chierici, è attestato come alcuni di questi, destituiti dai loro ranghi per indegnità, continuassero ad estorcere elemosine e donazioni, valendosi anche di alcuni trattamenti di favore, proprio in virtù della persistente tonsura; per questa ragione, le autorità spesso praticavano sui malcapitati il taglio totale dei capelli e tale misura veniva applicata con particolare severità nei confronti dei goliardi o *clerici vagantes*, che in alcune circostanze si trasformavano proprio in intrattenitori e saltimbanchi. Inoltre, come risulta dal ricco e variegato repertorio iconografico, i tratti del giullare si confondono di frequente con quelli dell'*insipiens* di biblica memoria, spesso rappresentato con il capo rasato.² Quest'ultimo tratto era un marchio, quando non un indice, di folli, e che tale usanza fosse dettata anche da ragioni igieniche non esclude che l'assenza di chioma agisse, sia per il folle sia per il chierico-giullare, come *diminutio*, come sottrazione di dignità e segno di non-appartenenza al civile consesso.

Come spiega Boncompagno da Signa, l'auto-attribuzione di nomi fuori dell'ordinario ricopre il duplice ruolo di produrre notorietà e di fornire, in

² TITO SAFFIOTI, *Nei panni del buffone. L'abbigliamento dei giullari tra Medioevo ed età moderna*, Milano, Editoriale Jouvence 2015, pp. 45-48.

quanto oggetto di riso, un elemento imprescindibile dell'effetto comico che l'arte del giullare si prefigge come specifica finalità. Il nome allusivo, che per mezzo di facili ed elementari forme di *interpretatio* si apre ad automatismi associativi tali da suscitare ilarità e non di rado diletteggio, trasforma il giullare stesso in elemento scenico e scenografico, in articolazione del multiforme linguaggio che concorre alla composita testualità cui lo spettacolo giullaresco dà vita e di cui la parola non è che una delle varieguate componenti. Allegri, nel II Capitolo del suo studio sul *Teatro e lo spettacolo nel Medioevo*, così si esprime a proposito della corrispondenza fra nome, abbigliamento e fattezze fisiche del giullare: «Diverso innanzitutto per l'aspetto fisico, che deve immediatamente marcare, al solo sguardo, l'estraneità del giullare ai parametri della quotidianità [...], soprattutto in Francia, si rade la barba e i capelli, e in generale prende a vestirsi in modo anomalo, molto vistoso, specie con quell'abito di seta vergata, di due colori accostati nel senso dell'altezza, che ne diventa l'abbigliamento caratterizzante. In questo modo il giullare compie un'operazione analoga a quella con la quale si sceglie un nome d'arte, rifiutando cioè quell'identità sociale che l'abito da sempre assegna al suo portatore [...]. Così anche per questa via si auto-consegna al territorio degli emarginati, assumendo un'identità vestimentaria fittizia che lo colloca in un universo spiazzato e spiazzante in cui convive col classico rappresentante di chi è senza identità, il matto, col quale spesso tende a confondersi».³ Alla figura del giullare si associa pertanto, salvo rare eccezioni, un nome fittizio che, da un lato, ne indica la problematica collocazione all'interno dell'universo simbolico medievale e, dall'altro, ne caratterizza in modo trasparente il rapporto con la dimensione artistica nelle sue svariate sfaccettature e nella sua complessità. Il nome-maschera, il nome-travestimento è, insomma, espressione di un vuoto di identità, o di un'identità illusoria «come illusoria è la sospensione dell'ordine e della prassi consolidati che caratterizza la dimensione dello spettacolo e della festa».⁴

Privo di un ruolo che lo identifichi all'interno dei processi produttivi, sempre spiazzato, sempre fuori luogo e allo stesso tempo capace di insinuarsi all'interno di ogni spazio senza appartenere interamente a nessuno, considerato con sospetto dal sentire comune e oggetto di decisa condanna da parte della cultura dominante non solo di matrice ecclesiastica, il giullare marca la distanza che lo oppone ad una comunità che si pretende stabilmente gerarchizzata e si proietta senza residui all'interno dell'universo variegato della sua arte. L'abito, come il nome fittizio, non designa un soggetto dotato

³ LUIGI ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Laterza 1988, p. 83.

⁴ FARAL, *Les jongleurs...*, cit., p. 1.

di un ruolo definito e legittimato all'interno della comunità, ma ne sancisce l'appartenenza esclusiva alla dimensione *altra* del *ludus* e della festa.

Quando un nome proprio compare, è spesso accompagnato dal termine che ne designa la specifica abilità nell'ambito della rappresentazione, come nei casi di *Boudec le Tabourer*, *Ricardo Citbarista* o *Janyn le Citoler*, oppure è seguito da locuzioni che ne evidenziano in chiave auto-ironica qualità tutt'altro che raccomandabili come nel caso di *Guillame Sans Manière*.

Ma più numerosi sono i casi in cui il nome scelto identifica metonimicamente il giullare con l'esercizio delle proprie competenze, come, ad esempio, *Clarinus*, o allude alla sua condizione di nomade come *Cercamon* o, ancora, *Sauvache*, *Le Menteur*, particolarmente allusivo, quest'ultimo, ad uno dei tratti che più di altri marcano il profilo del giullare, grande manipolatore e falsificatore di parole e di forme. Né andranno ignorati, in questo sia pur sommario e parzialissimo elenco, i nomi degli italiani *Cenne de la Chitarra*, *Mattazzone* (*Matacbione?*) *da Caligano* e, ancora, *Zopparino* e *Zoppino*, chiaramente allusivi di un difetto fisico con funzione caratterizzante. Si segnalano, inoltre, nomi che, comuni a differenti figure di giullari anche appartenenti ad epoche e contesti distinti, tendono ad identificare uno stereotipo quale quello del buffone schiacciato fra la propria disperazione e la necessità di far divertire, come per il francese *Triboulet*, attribuito a due diversi individui e italianizzato, com'è noto, nel verdiano *Rigoletto*; o quello del buffone «promosso a simbolo esponenziale, icona e paradigma del trionfo dell'astuzia»,⁵ nel caso dell'italiano *Gonnella* (o *Gonella*), nome che identifica vari giullari, il più antico dei quali, nominato anche da *Matteo Bandello*, sarebbe vissuto alla corte estense.⁶ Si tratta di designazioni e auto-designazioni onomastiche che, nell'attimo in cui trasferiscono il giullare, in quanto agente della rappresentazione, all'interno della rappresentazione stessa, ne moltiplicano le funzioni trasformandolo in attore-personaggio-protagonista; sono nomi che, più che descrivere, mimano una condizione, uno stato d'animo, una caratteristica fisica; attraverso questi nomi una sorta di gioco di specchi sembra istituirsi fra lo spettacolo e le qualità di chi lo costruisce e ne diventa, inoltre, parte integrante e imprescindibile.

Soltanto con il definirsi di quella che viene tuttora codificata come 'poesia giullaresca', si potrà parlare di testimonianze che, contraendo la dimensione testuale sulla parola scritta, riconosceranno a quest'ultima un'autonomia

⁵ GIANCARLO SCHIZZEROTTO, *Gonnella: il mito del buffone*, Pisa, Edizioni ETS 2000 e FERDINANDO GABOTTO, *L'epopea del Buffone*, Milano, La Vita Felice 2016.

⁶ MATTEO BANDELLO, *Tutte le opere*, a. c. di F. Flora, Milano, Mondadori 1934-35, IV, II, vol. II, p. 630: «parlava poi ogni linguaggio di tutte le città di Italia sì naturalmente, come se in quelli luoghi fosse nasciuto e stato da fanciullo nodrido».

che le consentirà di sopravvivere all'interno della pagina. In effetti, il repertorio autenticamente giullaresco è assai difficile da ricostruire data l'esiguità e la frammentarietà dei testi giunti sino a noi. Quando non erano stati frutto d'improvvisazione e conservati e riattualizzati attraverso la memoria, i testi affidati a manoscritti sono andati perduti o traditi da un unico testimone in forma estremamente lacunosa.⁷ Quel che sappiamo ci è giunto attraverso citazioni di altri autori, dalle cronache o dalla novellistica, con l'apporto del ricco e variegato repertorio iconografico. Ciò è riferibile, in particolare, al contesto italiano, e a tale fenomeno di 'latenza' sono state fornite diverse spiegazioni, fra cui spicca quella che chiama in causa il divorzio, già in atto nella cornice federiciana, fra poesia e spettacolo, fra esecuzione e lettura, fra oralità e scrittura. Secondo Michelangelo Picone, «Il giullare nell'età federiciana, e poi nell'età comunale, non riveste più la funzione che rivestiva nell'epoca feudale, all'interno della civiltà cortese che produsse trovatori e trovieri. Nel contesto italiano, infatti, la collaborazione e la complementarietà del trovatore e del giullare viene meno: sia il poeta della corte di Federico II, sia il poeta toscano della seconda metà del XIII secolo, non hanno più bisogno del giullare al quale affidare l'esecuzione pubblica delle loro composizioni. Essi sono invece completamente autosufficienti, anche perché nel frattempo il circuito della comunicazione letteraria è radicalmente mutato. Da una poesia eseguita (come era quella dei trovatori) si è passati ad una poesia letta (come quella dei Siciliani e dei Toscani): dall'oralità si è insomma passati alla scrittura».⁸ Il giullare italiano, esautorato dalle proprie tradizionali funzioni, si sarebbe trovato davanti ad un bivio: trasformarsi in buffone o canterino di piazza, oppure competere con la poesia alta rivitalizzandone forme e contenuti, attingendo, fra l'altro, ai temi, ai procedimenti e alle strategie comunicative tipiche del repertorio giullaresco.

Quest'ultima tendenza è efficacemente rappresentata, nella seconda metà del XIII secolo, dal senese Ruggieri Apugliese. I cinque componimenti che gli sono stati definitivamente ascritti costituiscono un *corpus* sufficientemente organico, all'interno del quale è ravvisabile un percorso di tipo narrativo-biografico con la presenza di «tracce ben visibili di una sua struttura macrotestuale, di un discorso che si continua al di là del singolo pezzo, coinvolgendo anche i pezzi che precedono e che seguono».⁹ Si tratta della celebre canzone *de oppositis Umile sono ed orgoglioso*, orchestrata sul tentativo

⁷ SAFFIOTI, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Napoli, Liguori Editore 2012, pp. 156-160.

⁸ MICHELANGELO PICONE, *La carriera di un giullare: il caso di Ruggieri Apugliese*, «Revue suisse des littératures romanes», XXVI (1994), pp. 27-51, in part. pp. 28-29.

⁹ Ivi, p. 32.

di inquadrare in uno schema logico che lo giustifichi e lo autorizzi l'insieme dei comportamenti e dei fenomeni ossimorici causati dalla passione amorosa; del *gab Tant'aggio ardire e conoscenza*, un'enumerazione apparentemente caotica delle multiformi abilità di cui chi scrive fa sfoggio; della dissacrante parodia *Genti, intendete questo sermone*, dove un improbabile Cristo-Ruggeri si auto-rappresenta nel ruolo di vittima sacrificale in seguito alle accuse di eresia mosse dal clero senese, una sorta di nuovo sinedrio; la *Tenzzone con Provenzano Salvani*, sirventese in cui lo stesso Ruggeri si auto-assegna il ruolo di mediatore fra Guelfi e Ghibellini nel tentativo di scongiurare gli esiti prevedibilmente nefasti del conflitto; *L'amor di questo mondo è da fuggire*, una sorta di esortazione morale che, con il colpo di scena conclusivo, si scopre pronunciata da un trapassato il quale, perduta la sua battaglia contro le mondane lusinghe, raccomanda ai viventi di guardarsi dal commettere il suo stesso errore.¹⁰

Un interesse non secondario, anche per la sistematicità con cui compare in ciascuno dei cinque testi, suscita l'elemento onomastico, precisamente il modo e la forma dell'auto-designazione. Ruggeri, infatti, inserisce il proprio nome all'interno di ciascun componimento e, in un caso, nella *Tenzzone con Provenzano*, in modo reiterato, senza mai ricorrere al nome fittizio della tradizione giullaresca. Il procedimento, non ignoto peraltro ad alcuni rappresentanti della lirica alta (Scuola siciliana), consente al nome dello scrivente di intrecciarsi ai versi trasformandosi in funzione interna al testo stesso.

È quanto avviene nella canzone *de oppositis Umile sono ed orgoglioso*, dove la presenza del nome proprio conferisce una coloritura particolare ai vv. 71-72 con i quali si apre la strofa conclusiva:

[R]ug[g]ieri Apugliesi, conti
Dio con'vive a forti punti¹¹

Riconducibile alla forma del *devinalh* occitanico, il testo costituisce un caso esemplare di infrazione del limite che separa e tiene distinti il registro colto da quello 'popolare' e precipuamente giullaresco. Se sul piano tematico il componimento sembra offrirsi come pensosa riflessione sulla natura irrazionale e contraddittoria dell'eros, è pur vero che, nella reiterata esibi-

¹⁰ Per i testi di Ruggeri Apugliese, si rinvia a GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi 1960, vol. I, pp. 883-911 edizione da cui si cita.

¹¹ Si preferisce adottare qui la lezione proposta da PICONE, *La carriera di un giullare...*, cit., p. 39, al posto di quella di Contini («Ruggeri Apugliese conti,/ Dio!, con'vive a forti punti»): la prolessi del soggetto della subordinata, oltre a collocare in posizione privilegiata nome e cognome dello scrivente, contribuisce a definirne il ruolo di oggetto interno alla dimensione testuale spostando su «Dio», soggetto della proposizione reggente, la funzione di destinatario del componimento.

zione di stati d'animo e di comportamenti illogici e paradossali, è lo stesso concetto di amore cortese a svelare l'insidiosa predisposizione a ribaltarsi nel proprio opposto. Il testo, non solo in virtù dell'anisosillabismo, con l'eco assai percepibile dell'oralità che esso resuscita e prolunga, presenta un'apertura verso una dimensione ludica e parodistica che orienta i propri effetti dissacranti in una duplice direzione: verso i modelli accreditati sul piano letterario e ideologico, ma al contempo nei confronti di un procedimento espressivo giocato sui contrasti e sul non senso, sull'annullamento dell'opposizione fra 'alto' e 'basso', fra comico e tragico, fra sublime e volgare, con l'inevitabile effetto di demistificazione reciproca di termini comunemente avvertiti come rigidamente contrapposti. L'inserimento del nome proprio all'interno del testo, più che comunicare il senso di una vicenda interiore autenticamente vissuta e sofferta, ha l'effetto di aprire una distanza fra il soggetto scrivente e il soggetto rappresentato; quest'ultimo, infatti, attraverso la designazione puramente onomastica, diventa colui di cui si parla, per così dire, in terza persona e che acquista la propria consistenza e la propria necessità come parte integrante di un mondo fittizio, ludicamente marcato e contrassegnato dai caratteri distintivi della teatralità.

L'ispirazione teatrale è dominante nella *Tenzone con Provenzano*, all'interno della quale i nomi di *Provenzano* e di *Ruggieri* aprono, in sequenza alternata, le strofe in cui la tenzone è suddivisa, in linea con l'andamento interlocutorio che impone a ciascuno dei due partecipanti di iniziare i propri interventi pronunciando il nome dell'altro, in un susseguirsi ininterrotto di botte e risposte in grado di istituire un legame inestricabile fra la pagina e la scena.

Nel componimento *L'amor di questo mondo è da fugire*, ai vv. 52-53, il nome proprio appare accompagnato al termine che sancisce, per colui che ne viene insignito, l'appartenenza al novero di coloro che, nell'ambito della poesia volgare, possono ambire al grado di autorevolezza prima raggiunto soltanto dai poeti classici:

Io fui Ruggieri Apugliese dottore
Che mai mi fidai del mondo ingannatore.

Più complessa è la forma dell'auto-designazione che, nel vanto *Tant'aggio ardire e conoscenza*, occupa lo spazio degli undici versi conclusivi:

Or no 'mmi vogl[i]o nominare
Né per nome ricordare;
troppo si converrà cercare
anzi ke 'l potessi trovare,
tant'è serrato.
Lo mio nome è dimezzato

Per metade so' chiamato;
 l'altra metade è, dal suo lato,
 lo leone incoronato
 con fresca cera;
 cui di me vuol, paraul' à intera. (vv. 227-237)

L'incremento di complessità che riceve il meccanismo dell'auto-denominazione è riconducibile al *topos*, ricorrente presso la lirica predantesca nonché testimoniato nella letteratura antico-francese, della *signature en engine* che svela e contemporaneamente occulta le generalità dell'autore. Tale artificio, nel caso specifico, risulta altresì perfettamente in linea con l'elevato grado di elaborazione del componimento di cui offre il suggello conclusivo, in coda ad un congegno testuale che, a partire dalla forma del *gab* giullaresco, è contrassegnato da una forte componente metaletteraria che, attraverso la funambolica enumerazione delle proprie competenze pratiche, ma anche poetiche e dottrinali, consente allo scrivente di lanciarsi in una compiaciuta ostentazione della propria maestria sul versante linguistico e creativo e della propria padronanza dei più svariati registri con il reciproco, ineludibile implicarsi di 'alto' e 'basso', di ordinario e di sublime. Infine Ruggieri «interpreta [...] il proprio nome come il risultato della combinazione delle due metà in cui esso si compone: metà che alludono rispettivamente al gesto caratteristico del leone ('rugge') e al diminutivo col quale egli è solitamente chiamato ('Gerì')».¹² Attraverso tale movenza vengono recuperate in un colpo solo la suggestione etimologica e l'attitudine pseudonimica che avevano caratterizzato l'onomastica giullaresca con le connotazioni ironiche e auto-ironiche alle quali si è già fatto riferimento.

Il nome di Ruggieri ricorre tre volte in *Genti, intendete questo sermone*, esattamente in apertura, ai vv. 1-2

Genti, intendete questo sermone:
 Rug[g]ieri à fatto la sua Passione.

ai vv. 29-32
 Favellò il vescovo in primieri:
 «Fatti innanzi e giura, Rug[g]ieri perché mangastù l'altrieri
 Koi pattarini.....»

e all'interno della sequenza finale, ai vv. 75-80

Rispose un altro in issavia
 e disse in quella via:

¹² PICONE, *La carriera del giullare...*, cit., p. 33.

«Non è questi [quel] Rug[g]lieri
 ch'io audii e vidi l'altrieri
 kantare inansi kavalieri
 di noi kome semo crudeli e ferì?»

Ciò che accomuna le tre ricorrenze, in un contesto fortemente marcato dal registro teatrale connaturato al *topos* rappresentativo della passione di Cristo, è l'effetto di sdoppiamento e di presa di distanza che si determina fra lo scrivente e il nome proprio di cui pure è portatore. Se nei versi iniziali tale effetto 'alterizzante' è circoscritto all'impiego della terza persona singolare in un contesto lessicalmente orientato a restituire la semantica dell'oralità («intendete», «sermone»), nei due casi successivi il nome di Ruggieri, pronunciato dai suoi accusatori, appartiene ad un orizzonte discorsivo contrapposto a quello dello scrivente-protagonista; in tal modo quest'ultimo riesce propriamente a dislocare se stesso sulla scena osservandosi ed esponendosi all'osservazione del suo 'pubblico' come parte integrante di un'azione in corso di svolgimento, nella sapiente simulazione della simultaneità irripetibile della *performance*.

La presenza dell'auto-denominazione all'interno dei testi di Ruggieri non consente, a mio avviso, di parlare, in senso proprio, di una 'firma' intesa come criterio di definizione ed eventuale estensione di un canone; tant'è vero che la sola canzone *de oppositis* è catalogata nel ms. Vat. 3793 sotto il nome di Ruggieri Apugliese. Sarà necessaria una certa cautela nell'attribuire tale urgenza di auto-denominazione all'insorgere di una forte coscienza autoriale, almeno nella sua accezione moderna; è più probabile che l'elemento onomastico integri in misura non secondaria la realizzazione di un necessario 'compromesso' fra l'eredità della tradizione orale, di carattere mimetico-rappresentativo, e le nuove istanze legate alla comunicazione scritta, indotta a supplire con i propri mezzi e le proprie strategie ciò che alla tradizionale *performance* era, per definizione, saldamente connaturato. L'inserimento del nome nel testo fa pensare, piuttosto, alla volontà di trasferire sulla pagina, secondo le convenzioni proprie di un circuito comunicativo scrittura-lettura, la suggestione di una presenza attiva dello scrivente nel cuore della situazione abilmente inscenata, di una fisicità e di una visibilità che è possibile recuperare attraverso un procedimento che fa del nome il sostituto metonimico del corpo, assumendone in controluce la mimica e la postura. La complessa testualità in cui consiste la tradizionale *performance* giullaresca risulta, come si è visto, incomprensibile qualora la parola si isoli e si ritragga dall'insieme delle componenti alle quali si intreccia e nelle quali si risolve; nel caso di Ruggieri siamo di fronte, al contrario, ad una parola che quelle

componenti cerca di riattivare con il ricorso esclusivo agli artifici che le sono propri, quali l'enumerazione totalizzante, la forma dell'agone drammatico-teatrale, l'esibizione di stati d'animo e comportamenti che violano lo stesso principio di non contraddizione.

Tuttavia occorre sgomberare il campo da un equivoco la cui presenza ha comportato, ed ancora comporta, una considerazione riduttiva di quell'esercizio della testualità che viene sovente ricondotta alla nozione di 'poesia giullaresca'. Come emerge, infatti, dai testi presi in esame, il caso di Ruggieri non si propone come semplice ed unilaterale tentativo di fornire una trasposizione scritta, quasi un canovaccio, di quella che era stata la *performance* giullaresca, né di riproporre la dimensione dell'oralità come unica forma possibile di comunicazione e di rappresentazione. Nel sapiente inseguirsi ed intrecciarsi dei differenti registri stilistici ed espressivi, con lo sconfinare reciproco di stimoli di derivazione colta e di movenze di origine popolare, i modi legati all'oralità e alla mimica rappresentano una delle possibilità abilmente sperimentate, in un'ottica non priva di compiacimento e di distaccata ironia. La tradizione orale è certamente un riferimento imprescindibile nel momento in cui avviene il passaggio dal vecchio al nuovo circuito comunicativo, così come quest'ultimo evidenzia nei confronti del primo un debito che neppure all'interno della poesia definitivamente consacrata come 'alta' sarà completamente saldato. Occorre, in ogni caso, considerare che Ruggieri, ormai raggiunto lo statuto di scrivente, non ricopre più, al di là delle eventuali vicende biografiche e professionali, il ruolo di giullare nella sua veste specifica e caratterizzante, ma che in tale ruolo si auto-rappresenta e che in esso si rispecchia in un'abile messa in scena che, tutta interna alla pagina, non può esimersi dall'alludere ad una realtà che ne travalica i margini, evocando modalità espressive legate ad una precedente, variegata e complessa forma di testualità. È precisamente in questo contesto che si inserisce l'esigenza dell'auto-denominazione. Quest'ultima ricopre la funzione di trasferire all'interno del testo una traccia di sé e, con un procedimento che identifica il soggetto e l'oggetto della scrittura-rappresentazione, di rivendicare la propria auto-sufficienza creativa in quanto estensore e, insieme, di esecutore ed interprete; ma l'inserimento del proprio nome serve anche a segnare la distanza che consente al soggetto scrivente di trasformarsi in elemento dinamico interno allo spazio scenicamente ricostruito e di diventare oggetto dello sguardo altrui, quello di altri 'attori' compresi nello spazio fittizio del testo, quello del pubblico di un'immaginaria *performance* o quello reale dei lettori e, infine, quello dell'autore stesso che può in tal modo osservarsi dall'esterno in un'ottica straniata e straniante.

Biodata: Annamaria Carrega si è occupata di testi poetici e in prosa italiani e di area romanza dei secoli XIII e XIV e ha curato le edizioni critiche del *Bestiario moralizzato di Gubbio*, del *Detto del gatto lupesco* e del *Mare amoroso*, dedicando particolare attenzione alla dimensione scenico-teatrale presente nei testi di matrice religiosa e giullaresca. Ha partecipato alle attività del C.R.S.L. dell'Università di Genova ed ha collaborato alla rivista «Immagine riflessa» con saggi dedicati, fra l'altro, ai Poeti Siciliani, a Dante e a Boccaccio. Ha pubblicato diversi saggi sulla rivista internazionale «il Nome nel testo». Membro del Direttivo Nazionale della S.I.F.R. Scuola, ha collaborato ai Corsi di formazione per Insegnanti «Boccaccio e la narrativa gallo-romanza: rielaborazione e innovazione» (2014), «Epica e romanzo», (2015), «Le figure e i contesti della guerra dall'epica al romanzo» (2016) e «Scrivere il femminile» (2017) presso l'Università di Genova.