

PIERANGELA IZZI

*La poetica della derisione.
Da Dante a Berni: la “messa in scena” del travestimento*

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,
Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PIERANGELA IZZI

*La poetica della derisione.**Da Dante a Berni: la “messa in scena” del travestimento*

Il contributo si propone di esaminare i modi del configurarsi, nella scrittura critica e creativa di Francesco Berni, di una prassi di rifondazione del linguaggio e del mondo che, passando attraverso un gioco di citazioni, rifrazioni, ribaltamenti, è destinata ad apportare interessanti contributi alla Commedia dell'Arte. L'accostamento della poesia bernesca alla “commedia di mestiere” deriva da un motivo fondamentale, ovvero il tema che li accomuna: la derisione del mondo. Raffigurando il reale in modo caricaturale e grottesco, le Rime di Francesco Berni propongono la poetica della stranezza, in cui alla derisione del discorso poetico si accompagna la burla della realtà. Nel corpus bernesco prende vigore una poesia enigmatica, ambigua, ingegnosa e sorprendente, costruita, come sostengono Silvia Longhi e Danilo Romei, sulla «mascheratura ammiccante del doppio senso osceno», sull'«esito furbesco delle metafore» e sul «travestimento plebeo del linguaggio». Un travestimento burlesco, la cui messa in scena «implica una modalità di aggressione comica verso il modello canonico». In particolare il modello dantesco sarà oggetto di indagine e di riflessione nell'ambito dell'adozione delle figure retoriche della derisione attuata da Berni. Infatti, dopo vari contributi (come quelli di Silvia Longhi e Danilo Romei), che, nel rilevamento dei modelli del poeta di Lamporecchio, hanno richiamato la forte presenza della fonte burchiellesca, qui si dimostra che Burchiello non è l'unica auctoritas per il Berni, nel quale assume particolare rilievo Dante, punto di riferimento privilegiato della sua riscrittura.

La scelta della dimensione del “Riso” in Francesco Berni¹ viene sancita nelle ultime ottave del *Rifacimento dell'Orlando innamorato*², da cui emerge l'autoritratto fisico e morale del poeta di Lamporecchio che

né mai troppo pensoso o tristo stava;
era assai ben voluto dalla gente:
di ogni signor di corte ognun l'amava
ch'era faceto e capitoli a mente

¹ E. CHIORBOLI, *La vita e l'arte del Berni* in F. BERNI, *Poesie e prose*, criticamente curate da E. Chiorboli, Ginevra-Firenze, Olschki, 1934; M. MARTI, *F. Berni*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I minori*, vol. II, Milano, Marzorati, 1961, 1085-1110; C. MUTINI, *Berni, F.*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. IX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1967, 343-357; ID., *Idee per Berni*, in *L'autore e l'opera*, Roma, Bulzoni, 1973, 27-56; D. ROMEI, *Berni e i berneschi del Cinquecento*, Firenze, Edizioni Centro 2 P, 1984 poi in ID., *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, Manziana, Vecchiarelli, 2007, 151-338; E. BONORA, *Francesco Berni e la poesia bernesca*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, Milano, Garzanti, 1988.

² *Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo rifatto da Francesco Berni*, Torino, Guigoni, 1858; *Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo rifatto da Francesco Berni*, testo scelto, compendiato e annotato da S. Ferrari, pubblicato a cura di G. Albini, Firenze, Sansoni, 1911 [ristampa anastatica con una nuova presentazione di G. Nencioni, ivi 1971]. Si segnalano i seguenti contributi: E.B. WEAVER, *The Spurious Text of F. Berni's «Rifacimento» of M.M. Boiardo's «Orlando innamorato»*, «Modern Philology», II (1977), 111-131; H.F. WOODHOUSE, *Towards a Reassessment of Berni's «Rifacimento»*, «Italian Studies», XXXV (1980), 31-51; ID., *Language and Style in a Renaissance Epic: Berni's Corrections to Boiardo's Orlando innamorato*, London, The Modern Humanities Research Association, 1982; D. ROMEI, *Introduzione alle Rime di Francesco Berni*, Milano, Mursia, 1985, 5-18; E. WEAVER, «Riformare» l'Orlando innamorato, in AA.VV., *I libri di Orlando innamorato*, Modena, Panini, 1987, 117-144; N. HARRIS, *Bibliografia dell'Orlando innamorato*, Modena, Panini, 1988, vol. I, 133-157; D. ROMEI, *L'Orlando moralizzato dal Berni*, intervento alla celebrazione del quinto centenario della nascita tenutasi il 5 dicembre 1997 a Villa Rospigliosi a Spicchio [pubblicato in Internet all'indirizzo <http://www.nuovorinascimento.org>]; A. DI BENEDETTO, *L'Orlando innamorato di Francesco Berni*, in *Poesia e comportamento. Da Lorenzo il Magnifico a Campanella*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, 57-72.

d'orinali e d'anguille recitava,
e certe altre sue magre poesie,
ch'eran tenute strane bizzarrie.
(III VII 41, 2-8).

Questa scelta viene poi confermata nella lettera indirizzata a Gianfranco Bini³, in cui «il maestro e padre del burlesco stile»⁴, nonché ideatore del genere poetico delle “laude” giocose in terzine, esalta il

vivere allegramente, [...] attendendo a frequentar quelli banchetti che si fanno per Roma, e scrivendo sopra tutto manco che potete, *quia haec est victoria quae vincit mundum*⁵.

Il poeta delle cose, o, preferibilmente della derisione delle cose - etichetta che gli è stata conferita da Serge Stolf nell'ambito del suo studio sui tratti distintivi della poetica bernesca⁶ -, ricerca la fonte del riso nella stranezza e nella bizzarria⁷:

La poesia è come quella cosa
bizzarra, che bisogna star con lei,
che si rizza a la sua posta e leva e posa
(*Capitolo di Gradasso*, 19-21).

Il gusto per le «strane bizzarrie» non può non richiamare alla memoria il secondo libro del *Cortegiano*⁸:

Il loco adunque e quasi il fonte onde nascono i ridicoli consiste in una certa deformità; perché solitamente si ride di quelle cose che hanno in sé di sconvenienza e par che stian male, senza però star male [...]. Il termine e misura del far ridere mordendo bisogna ancor esser diligentemente considerato, e chi sia quello che si morde; perché non si induce riso col dilleggiar un misero e calamitoso, né ancor un ribaldo e scelerato publico, perché questi par che meritino maggior castigo che l'esser burlati; e gli animi umani non sono inclinati a beffare i miseri eccetto se qui tali nella sua infelicità non si vantassero o fossero superbi e prosuntuosi [...]. Però conveniente cosa è beffare e ridersi dei vizi collocati in persone né misere tanto che muovono compassione, né tanto scelerate che poria che meritino esser condannate a pena capitale, né tanto grandi che un loro piccol sdegno possa far gran danno.

È pur vero che se, da un lato, Berni sembra accogliere il pensiero del Castiglione circa l'origine del comico, che sarebbe da ricercare nella difformità, dall'altro, il «Poeta servo e superbo»⁹, memore dei «sedici anni [...] d'affanno e di

³ G. BALLISTRERI, *Bini, G. F.*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. X, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1968, 510-513.

⁴ La definizione è attribuita da Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, che ha curato la celeberrima stampa de *Il primo libro dell'opere burlesche di M.F. Berni*, Firenze, Giunti, 1548.

⁵ F. BERNI, *Lettera a G.F. Bini*, da Verona, 29 giugno 1529.

⁶ S. STOLF, *Francesco Berni, poète de la dérision*, «Filigrana», VII (2002-2003), 59-90.

⁷ D. ROMEL, *La strategia bizzarra di F. Berni*, «L'approdo letterario», LXXVII-LXXVIII (1977), 156-171.

⁸ B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, Milano, Garzanti, 1981, II, 46.

⁹ S. RAMAT, *Tempi e formule dello stil comico in Italia*, «Forum Italicum», III (1969), 4, 544-566: 550.

stento»¹⁰ al servizio del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, del vescovo di Verona Giovan Matteo Giraldi, e del cardinale

Ippolito de' Medici, si discosta dall'idealismo neoplatonico del *Cortegiano* e dall'ambiente di corte, di cui non esita a denunciare la miseria, lamentando la scarsa remunerazione dei servigi prestati durante il pontificato di Adriano VI di Utrecht, «pescator deserto di san Pietro»¹¹:

O poveri, infelici cortegiani,
usciti dalle man de' fiorentini
e dati in preda a tedeschi e marrani,
che credete che importin quelli uncini
che porta per insegna questo arlotto,
figliuol d'un cimator de panni lini?
(XVI, 1-6)¹².

Polemico è anche il suo atteggiamento nei confronti di Pietro Bembo e di Francesco Petrarca, che ripetutamente sottopone a processi di snaturamento¹³ in nome di una forma poetica di intrattenimento, di un «contenuto disimpegnato», di un «piacere» acquisito grazie alla «retorica dell'ironia e della parodia», all'«inversione anarchica dei valori» e alla «grandiosa invenzione di un mondo capovolto»¹⁴. Un mondo che «può essere letto sia al dritto che al rovescio»¹⁵, e in cui il comico, come vuole il fondatore del riso moderno, François Rabelais, scaturisce dall'incertezza, dall'«ebbrezza della relatività delle cose umane» e dalla bizzarra «certezza che non vi siano certezze»¹⁶.

Se nell'opera di Rabelais si assiste ad un vero e proprio carnevale, in cui trionfa l'inversione dei ruoli, nelle *Rime*¹⁷ del Berni la descrizione della realtà appare fortemente deformata; deformata non solo dal rovesciamento dei canoni classici della bellezza «mediante l'impiego di attributi opposti a quelli tradizionali, oppure spostati indebitamente da un oggetto all'altro con effetti di stridente incommensurabilità»¹⁸, o dalla *detestatio* della persona anziana, o dalla caricatura degli esseri umani e dalla derisione degli animali, ma anche dalla dissoluzione degli elementi eterogenei.

¹⁰ LXVI, 19.

¹¹ XVI, 37.

¹² J. TOSCAN, *De Franciscus et de maître Pasquin ou de quelques lieux mal explorés du «Capitolo di papa Adriano» de F. Berni*, in AA.VV., *Le pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI siècle*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, actes du colloque international Publisher, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1982, 117-134; G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione alle Rime burlesche di Francesco Berni*, Milano, Rizzoli, 1969, 5-28: 20-21.

¹³ Sull'argomento cfr. S. LONGHI, *Le rime di Francesco Berni. Cronologia e strutture del linguaggio burlesco*, «Studi di filologia italiana», XXXIV (1976), 249-299: 252 e 264.

¹⁴ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione alle Rime burlesche*, Milano, Rizzoli, 1969, 5-28: 25-26.

¹⁵ G. MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004, 327.

¹⁶ Ivi, 326.

¹⁷ F. BERNI, *Rime, poesie latine edite e inedite, ordinate e annotate per cura di A. Virgili, aggiuntovi la Catrina, il Dialogo contra i poeti e il Commento al capitolo della primiera*, Firenze, Successori Le Monnier, 1885; ID., *Poesie e prose...*, (la più attendibile finora prodotta, dalla quale dipendono le successive); ID., *Rime*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Torino, Einaudi, 1969; ID., *Rime*, a cura di D. Romei, (tutte le citazioni sono tratte da questa edizione).

¹⁸ S. LONGHI, *Le rime di Francesco Berni...*, 290.

«La volontà deformante dell'autore investe il reale di rimbalzo, mirando direttamente alla deformazione di oggetti letterari preesistenti»¹⁹.

Ho individuato, a tal proposito, una serie di esempi emblematici «dell'operazione compiuta dal Berni nei sonetti»²⁰.

Il primo è quello della rappresentazione della donna dalle

Chieme d'argento fino, irte e attorte
senz'arte intorno ad un bel viso d'oro;
[...]
occhi di perle vaghi, luci torte
[...]
ciglie di neve e quelle, [...],
dita e man dolcemente grosse e corte,
labra di latte, bocca ampia celeste;
denti d'ebeno rari e pellegrini;
(XXXI, 1-10).

Segnalo poi la descrizione della massara Ancroia, dal capo

pien d'isolette d'azzurro e di bianco,
commesse dalla tigna di tarsia.
[...]
ch'abbia le poppe a guisa di salsiccia;
vieta, grinza e arsiccia,
secca dal fumo e tinta in verde e giallo,
con porri e schianze suvi e qualche callo
(LXVII, 13-26).

E, per finire, accanto al ritratto dell'arcivescovo di Firenze Andrea Buondelmonti²¹, che

porta a traverso al collo uno straccale
quadro, come da vescovo un grembiale,
et un certo cotale
di romagnolo, allacciato alle schiene
con una stringa rossa che lo tiene.
(LXI, 19-23),

¹⁹ Ivi, 282.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Si segnala il commento di Giorgio Bàrberi Squarotti (*Introduzione alle Rime burlesche...*, 18-19): «E si veda il *Sonetto in descrizione dell'arcivescovo di Firenze*, dove la visione acre, tormentata, crudele del Berni giunge ad altri risultati estremi, pari a quelli della mula così magra che “passala il sole, le stelle e la luna”, entro il gusto del tenere l'oggetto sul bilico della pena. Si badi bene: qui il termine della descrizione è una figura umana, ma non c'è polemica personale, non opera un intento di deformazione del volto, dell'aspetto, del carattere, della situazione umana o politica o religiosa, in omaggio a un modo tipico del genere burlesco rappresentato dalla negazione irridente di chi si oppone a una generica visione gaudente delle cose [...], bensì si assiste immediatamente alla risoluzione del volto umano, della condizione umana, della stessa definizione morale o religiosa in posizione, in oggetto, in descrizione di atto, di gesto, quanto più è possibile appenato, scontorto, sconvolto, deformato, o, meglio, torturato fino alla dissezione».

l'immagine della mula dell'Alcionio «sbiadata, damaschina, / vestita d'alto e basso ricamato» che

al suo padron, il dì di Befania,
annunziò il malan che Dio gli dia,
e disse che saria
vestito tutto quanto un dì da state,
id est arebbe delle bastonate,
da non so che brigate
(XXVI, 16-21).

Ed è proprio alla «volontà deformante» e derisoria del poeta burlesco che intendo rivolgere la mia attenzione in questo contributo, al fine di esaminare i modi del configurarsi, nella sua scrittura critica e creativa, di una prassi di rifondazione del linguaggio e del mondo attraverso un gioco di citazioni, rifrazioni, ribaltamenti.

Raffigurando il reale in modo caricaturale e grottesco, il poeta di Lamporecchio propone una poetica in cui le parole servono a creare un'immagine ridicola dell'universo descritto.

Alla beffa della realtà si accompagna, dunque, la derisione del discorso poetico intriso di formule iperboliche²² (del tipo di «Or hai dato, barbier, l'ultimo crollo / ad una barba la più singulare / che mai fusse descritta o in verso o in prosa; / almen gli avessi tu tagliato il collo, / più tosto che guastar sì bella cosa, / che si saria potuta imbalsimare / e fra le cose rare / poner sopra ad un uscio in prospettiva, / per mantener l'immagine sua diva»²³; «Signor, io ho trovato una badia, / che par la dea della distruzione: / templum pacis o quel di Salomone / a petto a lei par una signoria»²⁴; «Verona è una terra bella e buona; / e cieco e sordo è chi no 'l vede o sente»²⁵; «Come a chi rece, senza riverenza, / regger bisogna il capo con due mani, / così anche alla sua magnificenza. / Se, secondo gli autor, son dotti e sani / i capi grossi, questo ha più scienza / che non han sette milia Prisciani»²⁶; «Se la fede è canuta, come è scritto, / io ho mia madre e due zie e un zio, / che son la fede d'intaglio e di gitto: / paion gli dèi d'Egitto, / che son de gli altri dèi suoceri e nonne / e fûrno inanzi a Dèucalionne»²⁷); di catene asindetichhe («Destro, galante, leggiadretto e snello»²⁸; «di pensier, di consigli, di

²² Nel *Commento al Capitolo del Gioco della Primiera* (Roma, Calvo, 1526) Berni formula una dichiarazione singolarmente lucida della propria poetica: «intenzione dell'autore è esaggerare e amplificar la cosa quasi per lo impossibile: et è questa una figura che i latini chiamano iperbole, la quale i nostri poeti hanno spessissime volte usurpata, sì come il Petrarca, quando dice: "tutto il ben degli amanti insieme accolto" e Dante, e molti altri; et è bellissima cosa in una opera e grande ornamento della poesia. [...] qualche volta sia lecito non solo con iperboli passare il segno della cerità, ma con piacevolezze e motti che abbin qualche sapore adescare le orecchie delli lettori e bene spesso uscir di proposito con digressioni impertinenti».

²³ XXII, 9-17.

²⁴ XXXIV, 1-4.

²⁵ XLVII, 5-6.

²⁶ L, 9-14.

²⁷ LIX, 12-17.

²⁸ XVIII, 10.

concetti, / di conietture magre per apporsi»²⁹; «di pie' di piombo e di neutralità, / di pazienza, di dimostrazione / di fede, di speranza e carità; / d'innocenzia, di buona intenzione»³⁰; «sdruscito, fesso, scassinato e rotto»³¹; «leggiadra, scarca, snella e pellegrina»³²; «Ogni stanza è cantina, / camera, sala, tinello e spedale; / ma sopra tutto stalla naturale»³³; «come hanno l'altre terre, piazze e vie, / stalle, stufe, spedali et osterie»³⁴); di dittologie aggettivali («intera intera»³⁵; «bella e buona»³⁶); «misera e dolente»³⁷; «alteri e gravi»³⁸), nominali («albergo e cena»³⁹; «i dispetti e le doglie»⁴⁰; «ale e penne»⁴¹) e avverbiali («a mano a mano»⁴²; «pian piano»⁴³; «adesso adesso»⁴⁴) e verbali («la domandava e la voleva»⁴⁵; «di duo mi lodo e di nessun mi lagno»⁴⁶) atte a diffondere «una sinistra ossessione per l'accumulo, una ricarica ingegnosa [...] che schianta la misura classica del sonetto caudato ed impone quella aperta e infinita della sonettesca»⁴⁷.

Ciò non toglie che, sebbene i sonetti costituiscano «un'esperienza distinta da quella dei capitoli» e significativamente si affermino, come rileva Silvia Longhi, «soprattutto nei momenti di stasi di quelli»⁴⁸, nella prima stagione della produzione bernesca, che viene a coincidere con «l'aspetto più noto e fortunato della poesia del Berni, quello del capitolo di "lode"»⁴⁹, sia alquanto rilevante la presenza di un linguaggio metaforico dai contorni osceni («Quando e' vi vengon quelle fantasie / di cavalcar a casa Michelino, / sianvi raccomandate le badie»⁵⁰; «Èccene in pronto la dimostrazione, / ché ' buchi tondi e le cerchia e l'anella / son per le cose di questa ragione»⁵¹; «scorge, chi ha la vista più profonda, / il coliseo, l'aguglia e la ritonda»⁵²) e dalle connotazioni equivoche⁵³ («Quest'era un bello e gentil sparavieri / [...] / sicuro quant'ogn'altro uccel che voli, / da tenersel per festa a ignuda mano. / [...] / tornava al pugno, ch'era una bellezza; /

²⁹ XXIV, 5-6.

³⁰ Ivi, 9-12.

³¹ XXXIV, 17.

³² Ivi, 25.

³³ Ivi, 27-29.

³⁴ XLVI, 19-20.

³⁵ XIV, 1; XV, 8.

³⁶ XXII, 5.

³⁷ XXX B, 3.

³⁸ XXXI, 12.

³⁹ III, 7.

⁴⁰ IV, 16.

⁴¹ XIX, 13.

⁴² XXVIII, 36.

⁴³ XXIV, 16.

⁴⁴ LX, 62.

⁴⁵ XXVII, 10.

⁴⁶ XXX, 14.

⁴⁷ ROMEI, *Introduzione alle Rime di Francesco Berni...*, 5-18: 15.

⁴⁸ S. LONGHI, *Le rime di Francesco Berni...*, 278.

⁴⁹ Ivi, p. 255.

⁵⁰ II, 61-63.

⁵¹ VIII, 25-27.

⁵² XLIX, 70-71.

⁵³ J. TOSCAN, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV-XVII siècle)*, Lille, Presses Universitaires, 1981, 4 voll.

aspettava il cappel com'una forma»⁵⁴; «Vivace bestia che nell'acqua cresce / e vive in terra e in acqua, e in acqua e in terra, / entra a sua posta ove la vòle et esce, / potrebbesi chiamarla Vinciguerra, ch'ella sguizza per forza e passa via / quant'un più con la man la stringe e serra»⁵⁵; «voglio dir qualche cosa anco de' cardi, / che son quasi miglior che 'l pane e 'l vino; / e s'io avessi a dirlo daddovero, / direi di sì per manco d'un quattrino»⁵⁶; «La gelatina scusa l'insalata / e serve per finocchio e per formaggio / da poi che la vivanda è sparecchiata»⁵⁷). Nella stessa direzione vanno alcuni «mascherati» riferimenti all'organo sessuale maschile e femminile («Tutte le frutte, in tutte le stagioni, / come dir mele rose, appie e francesche, / pere, susine, ciriegie e poponi, / son bone, a chi le piacen, secche e fresche; / ma, s'i' avessi ad esser giudice io, / le non hanno a far nulla con le pesche»)⁵⁸ e alle pratiche della sodomia eterosessuale e omosessuale («la vesta e quel cotal con che si tura. / [...] / la bianca è da brigate dozzinali; / quella d'altro colore è da signori; / quella ch'è rossa è sol da cardinali»)⁵⁹.

Ne deriva una poesia enigmatica, ambigua, ingegnosa e sorprendente, costruita, come è stato autorevolmente detto, sulla «mascheratura ammiccante del doppio senso osceno»⁶⁰, sull'«esito furbesco delle metafore»⁶¹ e sul «travestimento plebeo del linguaggio (disseminato di prestiti colti)»⁶². Un travestimento burlesco, la cui messa in scena «implica una modalità di aggressione comica verso il modello canonico».

Ebbene, una tale modalità di intervento sul modello di riferimento viene adottata anche nei confronti del poema dantesco, oggetto privilegiato della mia ricerca, alla luce dell'adozione, da parte del Berni, sia delle figure retoriche della derisione sia di quelle della descrizione caricaturale.

Dopo autorevoli e vari contributi che, nel rilevamento delle fonti del poeta di Lamporecchio, hanno richiamato l'attenzione sulla forte presenza della matrice burchiellesca⁶³, qui si intende dimostrare che Burchiello non rappresenta l'unica

⁵⁴ VI, 7; 11; 19-20.

⁵⁵ VIII, 13-18.

⁵⁶ IX, 3-6.

⁵⁷ XII, 28-30.

⁵⁸ X, 1-6.

⁵⁹ XI, 24; 28-30.

⁶⁰ S. LONGHI, *Le rime di Francesco Berni...*, 255.

⁶¹ ROMEI, *Introduzione alle Rime di Francesco Berni...*, 7.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Sui rapporti del Berni con le rime del Burchiello si riportano le considerazioni di Michele Messina (*Introduzione ai Sonetti inediti di Domenico di Giovanni detto il Burchiello*, Firenze, Olschki, 1952, 5-39: 27-28): «Grande è il numero degli imitatori [*scil.* Del Burchiello]: Lasca, Bronzino, Alamanni, Caro, i più notevoli, ma soprattutto il Berni, che è il continuatore non il creatore della lirica burchiellesca, come volle il Vincy, che vedeva nel nostro solo il precursore. In lui tornano tutti i motivi cari al Burchiello, e soprattutto, sotto l'influsso del dominante petrarchismo, la beffa della letteratura culta e dei petrarchisti – ripete con frequenza versi autentici o storpiati di questi, come del resto il nostro aveva già fatto, - ed ha la facoltà di prendere e porre sotto la luce del grottesco i fatti della vita ordinaria. Solo che il Berni manca di quella fantasia che è propria del Burchiello: è più pulito, più terso, ma meno estroso, meno originale. Con lui ormai il genere si avvia a diventare accademia. Altro punto in comune tra i due l'atticità della lingua, la ricerca costante di un vocabolario fresco, ricco di vivacità e di musicalità». Silvia Longhi (*Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983, 19) afferma: «ben altrimenti libera e sapiente la gestione che del patrimonio burchiellesco pratica il Berni. Il segreto di un recupero nutriente e vitale dei dati di quell'esperienza sta nel rifiuto di una mimesi rispettosa: il Burchiello è irripetibile,

auctoritas per l'autore delle *Rime*, nel quale, in verità, assume particolare rilievo Dante, punto di riferimento della sua scrittura derisoria.

Il Berni, infatti, si allinea al modello trecentesco a lui congeniale, raccogliendone ed esasperandone da un lato i procedimenti linguistici, dall'altro l'oggetto della caricatura che, «scomposto nei suoi elementi costitutivi [...] perde la propria identità originaria e il senso della propria funzione [...]»⁶⁴.

Per il primo aspetto fornirò una griglia esemplificativa, frutto dello spoglio da me effettuato sul *corpus* bernesco, in cui risultano essere molteplici i versi ricalcati sulla falsariga di passi danteschi. Talvolta vengono impiegate forme analoghe come nel caso di:

e se 'l sommo piacer sí ti fallio
per la mia morte, qual *cosa mortale*
dovea poi trarre te nel suo disio?
(Pg XXXI 52-54)

«Benedetto sia tu», fu, «trino e uno,
che nel mio seme se' tanto cortese!»
(Pd XV 47-48)

Come talvolta stanno a riva i burchi,
che parte sono *in acqua e parte in terra*,
(If XVII 19-20)

poi ch'è tanto di là da *nostra usanza*,
(Pd XIII 22)

non altrimenti fan di state i cani
or col ceffo or col piè, quando son morsi
o da pulci o da mosche o da tafani.
(If XVII 49-51)

Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro».
(If III 10-12)

O umana speranza ingorda e frale,
quant'è verace il precetto divino
che non si debba amar *cosa mortale!*
(VI, 34-36)

Benedetto sia il fiume che vi mena:
o chiaro, ameno e piacevole Vergigno,
(VII, 10-11)

Vivace bestia che nell'acqua cresce
e vive *in terra e in acqua, e in acqua e in terra*,
(VIII, 13-14),

l'usanza mia non fu mai di dir male;
(XVI, 190)

Fra sterpi e sassi e villan rozzi e fieri,
pulci, pidocchi e cimici a furore,
(XX B, 9-10)

Ma pur almen si scriva
questa disgrazia di color oscuro,
ad uso d'epitafio, in qualche muro:
(XXII, 18-20)

va saccheggiato, non riprodotto. Ecco dunque che il Berni, attingendo a un libro che considera alla stregua di un repertorio, potremmo dire di un “magazzino” di cose utili, ripescava oggetti, nomi di persona, luoghi deputati, iperboli numeriche, sintagmi nominali, sistemi di rime: un bottino di elementi decontestualizzati che verranno asserviti a una nuova sintassi e a una diversa logica costruttiva». Medesime le conclusioni a cui giunge Antonio Corsaro (*Burchiello attraverso la tradizione a stampa del '500*, in *La fantasia fuor de' confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi per il Rinascimento, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2002, 127-168: 141.

Sull'argomento, per la bella presentazione e l'ottimo commento, cfr. le citate edizioni delle *Rime* a cura di G. Barberi Squarotti e di D. Romei; S. LONGHI, *Le rime di Francesco Berni...*; ROMEI, *Berni e i berneschi del Cinquecento...*; R. NIGRO, *Burchiello e la poesia burlesca tra Quattro e Cinquecento* «L'illuminista», I (2000), 119-148; *Poeti del Cinquecento*, t. I (*Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*), a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001; G. CRIMI, *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, 389-421.

⁶⁴ LONGHI, *Lusus...*, 20.

Donna è gentil nel ciel che si compiangere
(If II 94)

Lume non è, se non vien dal sereno
che non si turba mai; anzi è tenèbra
od ombra de la carne o suo veleno
(Pd XIX 64-66)

Quivi la *donna mia* vid'io sí lieta,
(Pd V 94)

Euclide geomètra e Tolomeo,
(If IV 142)

«La mia sorella, che tra *bella e buona*
non so qual fosse piú, triünfa lieta
(Pg XXIV 13-14)

Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
le bocche aperse e mostrocci le *sanne*;
non avea membro che tenesse fermo.

(If VI 22-24)

comincia'io a dir, «se puoi, *fa motto*».
(If XIX 48)

«*Non ti maravigliar* perch'io sorrída»,
(Pd III 25)

Poscia che *i fiori e l'altre fresche erbette*
(Pg XXIX 88)

di gratüito lume *il sommo bene*,

(Pd XIV 47)

Non se ne son le genti ancora accorte
(Pd XVII 79)

donna gentil, stringete in mano il freno,
(XXV, 10)

tenete vivo quel *lume sereno*
che n'è rimaso, e fate che si mostri
al guasto mondo e di tenebre pieno.
(XXV, 12-14)

son le bellezze della *donna mia*.
(XXXI, 14)

da fare ad *Euclide* et Archimede
(XLVI, 22)

Verona è una terra *bella e buona*,⁶⁵
e cieco e sordo è chi no 'l vede o sente.
(XLVII, 5-6)⁶⁶

e vigilie digiuna,
che 'l calendario memoria non fanne;
come un cinghial di bocca ha fuor le
sanne.]
(XLIX, 51-53)

passando a gli occhi miei *faceva motto*.
(LI, 198)

*Non ti maravigliar*⁶⁷, maestro Piero,
(LII, 1)

copron la terra *d'erbette e di fiori*,
(LII, 13)

per dichiararci qual sia 'l *sommo bene*

(LV, 5)

Non se ne son ancor le genti accorte
(LVII, 82),

altre volte la fonte dantesca viene utilizzata in chiave personale:

65

⁶⁶ Sul sonetto si veda S. LONGHI, *Le rime di Francesco Berni...*, 289-290: «La palinodia deve [...] il suo avvio *S'io dissi mai mal nessun di Verona* alla canzone CCVI di Petrarca *S'i' 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella*; e la chiusa *chi pon freno a' cervelli o dà lor legge?* sempre a Petrarca CCXXII 9 *Chi pon freno a li amanti, o dà lor legge?*. La serie andrebbe idealmente completata con un terzo testo. Sulle lodi di Verona si apre infatti il secondo libro del *Rifacimento* dell'*Orlando innamorato* (II, I 5-9): ivi la stessa geografia del sonetto XLIV è riscritta secondo una intonazione aulica e solenne; il cumulo di oggetti corposi e reali cede a una calibrata distribuzione di aggettivi esornanti».

⁶⁷ Un prestito segnalato da Silvia Longhi, *ivi*, 272.

però che, come su *la cerchia tonda*
 Montereccion di torri si corona,
 così la proda che 'l pozzo circonda
 (*If* XXXI 40-42)

Elli avean *cappe* con cappucci bassi
 dinanzi a li occhi, fatte de la taglia
 che il Clugnì per li monaci fassi.
 (*If* XXIII 61-63)

Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
 erano ignudi e stimolati molto
 da *mosconi* e da *vespe* ch'eran ivi.
 (*If* III 64-66)

Questi *sciaurati*, che mai non fur vivi
 (*If* III 64)

«In mezzo mar siede un *paese guasto*,
 diss'elli allora, «che s'appella Creta,
 sotto 'l cui rege fu già 'l *mondo casto*.
 (*If* XIV 94-96)

Ahi Pisa, *vituperio* de le genti
 (*If* XXXIII 79)

Ipcrate, *Avicenna* e *Galieno*,
 (*If* IV 143)

e tosto si vedrà de *la ricolta*
 (*Pd* XII 118)
 ditemi, ché mi fia *grazioso* e *caro*,
 (*Pg* XIII 91)

a ber *lo dolce assenzo* d'i martìri
 (*Pg* XXIII 86)

Èccene in pronto la dimostrazione,
 chè ' buchi *tondi* e *le cerchia* e l'anella,
 son per le cose di questa ragione.
 (VIII, 25-27)

Per lei noi ci mettiam sopra la pelle
 verdi panni, sanguigni, oscuri e persi,
 e facciam *cappe*, *mantelli* e *gonnelle*
 (XIII, 8-10)

Ci mangiarebbon la state *i mosconi*
 e *le vespe* e *i tafan*, se non fuss'ella;
 di verno aremo sempre i pedignoni.
 (XIII, 16-18)

un sciagurato, *ipocrito*, *pedante*?
 (XVI, 111)

tenete vivo quel lume sereno
 che n'è rimasto, e fate che si mostri
 al *guasto mondo* e di tenebre pieno.
 (XXV, 12-14)

idol *del vituperio* e *della fame*,
 (XXXII, 20)

e che son forte dotti in *Galieno*,
 (XXXVIII, 9)

quivi era *la ricolta* e *la semenza*
 (LI, 95)
 Il prete *grazioso*, *almo* e *gentile*
 (LI, 124)

fece *l'assenzio amaro* e *dolce il mèle*,
 (LIII, 47).

L'opera del Berni presenta, dunque, una serie consistente di dantismi, inseriti talvolta in modo chiaro ed esplicito, talvolta in modo velato o snaturato.

Se da un lato versi, locuzioni e sintagmi desunti dalla *Commedia* trovano una loro precisa collocazione contestuale nelle *Rime*, dall'altro subiscono un tale snaturamento rispetto all'originario significato da depauperare l'operazione iniziale.

«Si tratta – soprattutto per quel che rileva Silvia Longhi nella sua analisi sul *Capitolo primo della peste* – di allusioni inequivocabili, e insieme discrete, soprattutto a momenti “didattici” della *Commedia* che insinuano nel lettore l'attesa di enunciati dottrinali gravi, e immediatamente lo deludono, nello stridente contrappunto di enunciati umili o addirittura grotteschi»⁶⁸.

«Ancora più efficace», per quel che riguarda i rapporti intertestuali tra le *Rime* e la *Commedia*, è l'aspetto della descrizione caricaturale, che, quando viene

⁶⁸ *Ibidem*.

sperimentata sulle persone, «ha un esito totalmente alienante: è la trasformazione dell'umano in animale [...], o in oggetto [...]. È, infine, la totale privazione della vita: [...]»⁶⁹.

Particolarmente significativo, in questo senso, è il *Sonetto in descrizione dell'arcivescovo di Firenze*, in cui si assiste alla «dissoluzione più completa della figura umana attraverso la strana onnipotenza della Natura», che produce «una bizzarra ed alquanto fantastica ibridazione fra ciò che è vivente e ciò che è inerte, tra la vita e la morte. L'oggetto diviene vivente e l'uomo diviene oggetto in un processo così perfetto che le frontiere tra l'un e l'altro non sono ben definite»⁷⁰.

Nella «lanterna viva in forma umana»⁷¹, nella «mummia appiccata a tramontana»⁷², nella «figura araba»⁷³, simile ad «un'arpia»⁷⁴ oppure ad «om fuggito dalla notomia»⁷⁵, «si riconosce la metamorfosi estrema a cui la scrittura può piegare l'individuo di cui traccia il ritratto sconcertante»⁷⁶. È anche da sottolineare, nel sonetto in questione, la rivisitazione del tema della metamorfosi, che, in età medievale, ha trovato senza ombra di dubbio straordinaria realizzazione nella *Divina Commedia*.

È facile, ovviamente, il rimando al canto XXV dell'*Inferno*⁷⁷, interamente dedicato alle trasformazioni dei dannati: in un primo tempo l'aggressione da parte di un drago provoca la fusione mostruosa dei due esseri; in un secondo tempo il morso di un serpente all'ombelico genera la metamorfosi del rettile in uomo e viceversa.

Nella rappresentazione poetica della settima bolgia Dante sembrerebbe avere più che in altre circostanze operato una scelta di accentuato realismo narrativo: ciò che colpisce, ad una prima lettura, è l'estrema precisione dei dettagli, la frequenza delle similitudini tratte dall'esperienza quotidiana [...], lo scarso impiego di metafore ricercate o immaginose⁷⁸.

Non si deve affatto trascurare la scansione del processo di trasformazione in varie fasi; una scansione che, sebbene mantenga sostanzialmente intatta la struttura ovidiana, presenta un elemento innovativo rispetto al modello classico: l'insistenza dantesca sugli organi sessuali che, nell'ottica di un maggior realismo descrittivo, a distanza di secoli, entrerà a far parte del repertorio comico-burlesco e, dunque, del *corpus* bernesco.

Ciò che conta, e che contraddistingue la settima bolgia dell'ottavo cerchio, è il continuo «mutare e trasmutare», l'aberrante contaminazione tra umano e bestiale con cui Dante infligge ai dannati una delle pene più disonorevoli:

⁶⁹ LONGHI, *Lusus...*, 21.

⁷⁰ S. STOLF, *Francesco Berni, poète de la dérision...*, 68.

⁷¹ LXI, 6.

⁷² Ivi, 7.

⁷³ Ivi, 58.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ LXI, 59.

⁷⁶ LONGHI, *Lusus...*, 21.

⁷⁷ A. MOMIGLIANO, *Lettura del canto XXV dell'Inferno* in *Lecture dantesche* a cura di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1962, 469-488.

⁷⁸ G. MURESU, *I ladri di Malebolge*, in *I ladri di Malebolge: saggi di semantica dantesca*, Roma, Bulzoni, 1990, 9-50: 10.

coloro che, come appunto i ladri, sono stati assillati dal demone del possesso delle cose caduche fino al punto di violare il diritto degli altri uomini [...] a servirsene come beni d'uso (...) sono condannati a vedere il proprio corpo degradato in essenze di infima qualità, siano esse la cenere, il mostro ripugnante o la spregevole bestia in cui vengono trasformati i dannati della settima bolgia⁷⁹.

Ed è proprio ai procedimenti offensivi, impiegati dal poeta nell'*Inferno*, soprattutto nei canti dei traditori (XXXII-XXXIII-XXIV), che Alessandra Stazzone dedica ampio spazio nell'articolo *Alla tua onta io porterò di te vere novelle: derision et infamie dans le chant XXXII de l'Enfer*⁸⁰, in cui solleva un'interessante questione: il discredito delle anime che scendono agli inferi scaturirebbe non solo dall'oltraggio reso al corpo, ma anche dall'impiego delle figure retoriche della derisione.

Per quanto concerne la prima tecnica derisoria, ovvero la rappresentazione dequalificante dei personaggi danteschi, la Stazzone analizza nello specifico il canto XXXII dell'*Inferno*, in cui, venendo meno le sembianze umane a causa degli effetti delle pene, l'una afflittiva (immersione nel ghiaccio) e l'altra complementare (derisione), i dannati non possono effettuare il benché minimo movimento, se non quello del gridare e del divorarsi:

Io avea già i capelli in mano avvolti,
e tratti glien'avea piú d'una ciocca,
latrando lui con li occhi in giù raccolti,

quando un altro gridò: «Che hai tu, Bocca?
non ti basta sonar con le mascelle,
se tu non latri? qual diavol ti tocca?».
(103-108)

Noi eravam partiti già da ello,
ch'io vidi due ghiacciati in una buca,
sí che l'un capo a l'altro era cappello;

e come 'l pan per fame si manduca,
cosí 'l sovrán li denti a l'altro pose
là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:
(124-129).

La raccapricciante scena di cannibalismo sarà ripresa nel canto XXXIII e sottolineata dall'accento alla bocca del conte Ugolino:

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo ch'elli avea di retro guasto.
(1-3).

⁷⁹ Ivi, 48-49.

⁸⁰ A STAZZONE, *Alla tua onta io porterò di te vere novelle: derision et infamie dans le chant XXXII de l'Enfer*, «Filigrana», VII (2002-2003), 9-32.

Godì, Fiorenza, poi che se' sí grande
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande!
Tra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
e tu in grande orranza non ne sali.
(If XXVI 1-6)

Godete, preti, poi che 'l vostro Cristo
v'ama cotanto, ch'ei, se più s'offende,
più da turchi e concilii vi difende
e più felice fa quel ch'è più tristo.
[...]
Credete voi, però, Sardanapali,
potervi far or femine or mariti,
e la chiesa or spelonca et or taverna?
(XLII, 1-4; 9-11)

rispuose al detto mio: «Tra 'mene Stricca
che seppe far *le temperate spese*,
(If XXIX 125-126)

è mosso questo *nobil instrumento*
[...].
Io gli vo drieto e 'l *buon prete* mi mostra
[...].
Egli eran *bianchi* come duo paiuoli,
(LI, 82; 91; 133)

e disse: «*Or va tu sú, che se' valente!*».
(Pg IV 114)

Chiome d'argento fino, irte e attorte
senz'arte intorno ad un *bel viso d'oro*;

fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,
[...];
occhi di perle vaghi, luci torte
da ogni obietto diseguale a loro;
ciglie di neve e quelle, ond'io m'accoro,
dita e man dolcemente grosse e corte;
labra di latte, bocca ampia celeste,
denti d'ebeno rari e pellegrini;
inaudita ineffabile armonia;
(XXXI, 2-11)⁸⁴

all'irona⁸⁵:

soprattutto nei luoghi in cui predomina l'atteggiamento sdegnoso del poeta nei confronti dei peccatori, o allorché esplose la satira».

⁸⁴ Nel *Sonetto alla sua donna* la figura retorica maggiormente presente è l'antifrasi, «che consiste appunto nell'uso contrario al consueto di parole appartenenti alla tradizione della lode. Questo procedimento coinvolge soprattutto le similitudini e le metafore: Berni spezza la serie di associazioni consuete all'interno della descrizione e descrive, così, con le medesime parole, il brutto e il ripugnante».

Cfr., S. LONGHI, *Le rime di Francesco Berni...*, 290-291: «Il dialogo antifrastrico si instaura con i sonetti bembeschi del perfetto amore: *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura* e *Moderati desiri, immenso ardore*. Con il primo l'antitesi è lampante nel capoverso: inoltre *fronte crespa* (v. 3) sposta l'attributo che in Bembo spetta a *crin d'oro* [...]; *occhi di perle* (v. 5) sfasa l'immagine dei *rubini* e *perle* di Bembo, v. 6; *dita e man dolcemente grosse e corte* (v. 8) canzona la *man d'avorio che i cor distringe e fura* in Bembo nella stessa sede; *inaudita ineffabile armonia* (v. 11) ormeggia *cantar che sembra d'armonia divina* (Bembo v. 9). Da *Moderati desiri* il sonetto bernesco eredita d'altra parte al v. 3 *u' mirando io mi scoloro* una lezione caratteristica della redazione del 1530 *u' che si miri* (stessa sede; poi mutata in *ove*; e per *scoloro* cfr. v. 2 *color cangiati spesso*); nonché l'idea dello *strale*».

⁸⁵ Sull'uso dell'ironia nella *Commedia* cfr. F. TATEO, *Ironia*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, Roma Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1971, 519-520: «Nella *Commedia* l'ironia è ovviamente affidata, in genere, a certe forme enfatiche e iperboliche che ne accentuano l'effetto mettendone in evidenza

«Deh, or mi dt: quanto tesoro volle
 Nostro Signore in prima da san Pietro
 ch'ei ponesse le chiavi in sua balia?
 (If XIX 90-92)

Or ti fa lieta, ché tu hai ben onde:
 tu ricca, tu con pace e tu con senno!
 S'io dico 'l ver, l'effetto nol nasconde.
 Atene e Lacedemona, che fenno
 l'antiche leggi e furon sí civili,
 fecero al viver bene un picciol cenno
 verso di te, che fai tanto sottili
 provvedimenti, ch'a mezzo novembre
 non giugne quel tu d'ottobre fili.
 (Pg VI 136-144)

e all'invettiva⁸⁶:

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
 nave senza nocchiero in gran tempesta,
 non donna di province, ma *bordello!*
 (Pg VI 76-78)

O ignoranti, privi di giudizio,
 voi potrete pur darvi almeno il vanto
 d'aver messa la chiesa in precipizio.
 (XVI, 55-57)

Or su, che questo papa benedetto
 venne (così non fusse mai venuto,
 per far a gli occhi mei questo dispetto):
 Roma è rinata, il mondo è riavuto,
 la peste spenta, allegri gli ufficiali:
 oh, che ventura che noi abbiamo avuto!
 (XVI, 94-99)

o canaglia, disert, asin, furfanti,
 avete voi da farci altro favore?
 [...].
 Ecco che personaggi, ecco che corte,
 che brigate galanti, cortegiane:
 Copis, Vincl, Corizio e Trincaforte!
 [...].
 Ladri cardinalacci chericati,
 [...].
 Oltre, canaglia brutta, oltre al *bordello!*
 [...].
 Or credevate voi, gente ignorante,
 ch'altrimenti dovesse riuscire
 un sciagurato, ipocrito, pedante?
 [...].
 O furfante, ubbriaco, contadino,
 nato alla stufa, or ecco chi presume
 signoreggiar il bel nome latino!
 (XVI,17-18;31-33;43;49;109-111; 178-180)⁸⁷

il senso, specie in relazione con gl'intenti satirici del poema». Questo potente strumento corrosivo trova in Berni un esponente di spicco. A tal proposito cfr. BARBERI SQUAROTTI, *Introduzione alle Rime burlesche...*, 5-12. Si veda, inoltre, *La letteratura italiana. Dalle origini al Cinquecento...*, 276: «Agli umori aggressivi e satirici delle "pasquinate" (i componimenti appesi a Roma presso la statua di Pasquino, colmi di insulti scurrili e nomignoli ingiuriosi contro vescovi e papi) il Berni opponeva l'ironia amabile e gioiosa di caricature tutte letterarie».

⁸⁶ F. TATEO, *Ironia...*, 519: «Una serie di espressioni ironiche sostanzia l'invettiva di Pg VI [...]. In un'altra invettiva, quella di Pg XX, il poeta incalza con un modulo ironico simile per sottolineare l'instancabile attività malefica della monarchia francese».

⁸⁷ Sul *Capitolo di Papa Adriano* cfr. S. LONGHI, *Le rime di Francesco Berni...*, 260-261: «Invettiva violentissima contro l'improvvida politica dei cardinali – che appaiono il privilegiato bersaglio polemico dell'accusa – il capitolo è di natura vistosamente difforme dai precedenti, e dello scarto è cosciente per primo l'autore: "I ho drento un sdegno che tutto mi rode, / e sforza *contra l'ordinario mio*, / mentre costui di noi trionfa e gode, / a dir di Cristo e di Domenedio" (196-199). Di contro alla disinteressata e ariosa epopea delle lodi, in un nodo d'ira e di risentimento matura la genesi di questo componimento tutto giocato su moduli di scherno, a catene d'improperi [...], retto da fitte interrogazioni sarcastiche e animato da parodie deformanti (...); dove il contrappunto umile della

Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi
d'incenerarti sí che piú non duri,
poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?
Per tutt'i cerchi de lo 'nferno scuri
non vidi spirto in Dio tanto superbo,
non quel che cadde a Tebe giú da' muri.
(*If* XXV 10-15)

Ahi, caso orrendo e duro!
(XXII, 21)

Oh sovra tutte mal creata plebe
che stai nel loco onde parlare è duro,
mei foste state qui pecore o zebe!
(*If* XXXII 13-15)

Oh che luogo da monachi è quel Pino,
id est da genti agiate e mal avezze!
(LX, 108-109)

Ahi Pisa, vituperio de le genti
del bel paese là dove 'l sí suona,
poi che i vicini a te punir son lenti,
muovasi la Capraia e la Gorgona,
e faccian siepe ad Arno in su la foce,
sí ch'elli annieghi in te ogne persona!
(*If* XXXIII 79-84)

Ahi, preti sclerati e traditori!
(XXXIV, 35)

Lo stesso discorso può valere per la litote⁸⁸:

Non era via da vestito di cappa,
(*If* XXIV 31)

non era in medicina troppo dotto,
(XLIII, 5)

[...]; però son due le chiavi
che 'l mio antecessor *non ebbe care*".
(*If* XXVII 104-105)

Non ebbe altro di buon: fu can del duca.
(LXIX, 4)

Non era camminata di palagio
là 'v'eravam, *ma natural burella*
(*If* XXXIV 97-98)

E fu un tratto una vecchia lombarda
che credeva che 'l papa *non fuss'uomo*,
ma un drago, una montagna, una bombardia;
(LV, 25-27).

Ebbene, lo stratagemma letterario che accomuna la descrizione bernesca al repertorio dantesco è da individuare nella rappresentazione dequalificante dei personaggi, di cui la derisione è l'aspetto più immediato. Nelle *Rime*, infatti, compare una punizione che sembra replicare il contrappasso dantesco, «ma ciò che la rende inaccettabile è il fatto di essere stata presentata attraverso il riso»⁸⁹.

canzone CXXVIII di Petrarca si attua nei termini triviali di "Italia poverella, Italia mia, / che ti par di questi almi allievi tuoi / che t'han cacciato un porro dietro via?" (22-24), e dove i nomi propri, addensati con furore evocativo, e inchiodati prevalentemente in rima, si caricano di per sé di un valore d'insulto».

⁸⁸ F. TATEO, *Litote...*, 671: «Piuttosto rara, la litote risponde, nella *Commedia*, alle esigenze dello stile comico; ricorre quindi quando il poeta ricorda i disagi del suo viaggio, ora con ironica allusione ai dannati (...), ora con un'inflessione ironica appena percettibile (...); oppure quando commenta ironicamente la pena dei peccatori».

⁸⁹ MINOIS, *Storia del riso e della derisione...*, 328.