

«Coronati di cavoli o di bieta»: identità e alterità del burlesco stile

di Francesca Jossa*

Se la poesia di Francesco Berni è stata ampiamente discussa dalla critica, anche nella sua portata ideologica¹, non può dirsi altrettanto di quella dei cosiddetti poeti berneschi che, ancora dopo i decisivi contributi di Danilo Romei e Silvia Longhi², tende ad essere considerata un'innocua replicazione del più complesso discorso del maestro, una sorta di svagato passatempo la cui carica polemica e anticonformista si esaurisce nello spazio del gioco letterario³. Ciò può essere vero, forse, per l'alluvione di ternari che seguirà la stampa delle prime sillogi di poesia burlesca⁴; ma risulta un'ingiusta semplificazione per quei poeti

* Università degli Studi di Firenze.

¹ Si rimanda alla bibliografia a cura di D. Romei, Banca dati telematica "Nuovo Rinascimento", in <<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/berni.pdf>> [2006]. Altri contributi più recenti saranno citati nel corso del saggio.

² D. Romei, *Berni e Berneschi del Cinquecento*, Centro 2P, Firenze 1984 e *Il Berni e i berneschi tra poesia e non poesia*, in *Gli "irregolari" nella letteratura*, Atti del Convegno di Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005, Salerno, Roma 2007 e S. Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padova 1983.

³ Così ad esempio Brestolini ritiene che «poetare di "cose da giuoco" significava aderire consapevolmente ad un'operazione letteraria, la cui cifra distintiva risiede nell'assoluta noncuranza dell'attualità storica e nel realismo come area espressiva assolutamente non popolare [...]. Un realismo [...] che sarà però sostanzialmente autoreferenziale, ignorando qualunque altra istanza che non sia il divertimento» (P. Orvieto, L. Brestolini, *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Carocci, Roma 2000, p. 206).

⁴ Nel 1537 l'editore veneziano Curzio Navò pubblica *I capitoli del Mauro et del Bernia et altri authori, nuovamente con ogni diligentia e correctione stampati* e *Le terze rime del Berna e del Mauro*, prima silloge di capitoli burleschi di Berni, Mauro e Della Casa (i cui capitoli, peraltro, non hanno ancora attribuzione esplicita); appena un anno dopo, nel 1538, dà alle stampe una nuova edizione ampliata e suddivisa in

– Giovanni Mauro d’Arcano, Giovan Francesco Bini, Giovanni Dalla Casa, Agnolo Firenzuola, Mattio Franzesi, Francesco Maria Molza, per limitarsi ai nomi più noti⁵ – che, a partire dal 1532, iniziarono a cimentarsi nella composizione di rime burlesche alla maniera di Berni. Si tratta del sodalizio di poeti gravitanti attorno alla corte romana tradizionalmente identificato come “accademia dei Vignaiuoli”⁶, che vede probabilmente una prima battuta d’arresto nel 1535, alla morte di Berni e di Mauro, nonché di un importante protettore come Ippolito de’ Medici⁷, e che può considerarsi concluso già nel 1537, data in cui la stampa della prima silloge di capitoli dà avvio ad una diffusione più ampia, ma anche diversamente motivata, del “burlesco stile”. La poesia dei Vignaiuoli, è stato più volte osservato, assume il carattere di un gioco comunitario, ponendosi in un rapporto di reciproca interferenza con quella di Berni, che non solo dialoga con loro, ma prende parte – seppur brevemente – ai loro incontri⁸.

tre sezioni (la prima dedicata a Berni, la seconda a Mauro e la terza a Della Casa, Bini e Bronzino), che vedrà diverse nuove impressioni e, assieme a *Terze rime del Molza, del Varchi, del Dolce et d’altri*, apparso nel 1539, darà avvio ad una più ampia diffusione della maniera poetica. Anche per la poesia burlesca successiva agli anni Quaranta, tuttavia, sussistono importanti differenze tra autori che si cimentarono nel genere quasi soltanto per esercizio di ingegno e autori che – in un clima ormai controriformistico – ne sfruttarono le strategiche possibilità di dissimulazione.

⁵ Per la bibliografia relativa ai poeti burleschi cfr. quella curata da D. Romei nella Banca dati telematica “Nuovo Rinascimento”, in <<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/burleschi.pdf>> [2006]. Resta scarsa l’attenzione critica ai singoli autori: per Molza si dovrà aggiungere il recente contributo di F. Pignatti, *I capitoli di Francesco Maria Molza. Storia esterna e restauri testuali*, in “Italique”, xvi, 2013, pp. 11-67, mentre per Bini e Franzesi si può ancora far riferimento soltanto alle rispettive voci del *Dizionario Biografico degli Italiani*.

⁶ Sull’accademia cfr. D. Romei, *Roma 1532-1537: accademia per burla*, in Id., *Berni e Berneschi del Cinquecento*, cit., pp. 49-135, poi in Id., *Da Leone x a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papi medicei (1513-1534)*, Vecchiarelli, Manziana 2007, pp. 205-42, che ha chiarito che tale accademia era piuttosto «una libera aggregazione di persone colte, unite da comuni consuetudini di vita e da condivisi interessi letterari, più che da istituzionali regole di comportamento» (ivi, p. 209). Dunque, «se vorremo conservare all’accademia il nome di “Vignaiuoli”, d’uso ormai consolidato, dovremo essere consapevoli che si tratta di un’etichetta di comodo, convenzionale ed inesatta» (*ibid.*).

⁷ Ancora poco indagato il ruolo di Ippolito de’ Medici nella diffusione della poesia burlesca; si vedano le considerazioni di G. Rebecchini, *Un altro Lorenzo: Ippolito de’ Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 191-219.

⁸ Nel 1532 Berni, ancora a Verona al servizio dell’ex datario pontificio Giovan Matteo Giberti, compone il *Capitolo primo della Peste*, che sembra dare avvio ad

La prima diffusione della poesia bernesca appare legata alla recitazione in occasioni conviviali: se Berni era solito recitare a mente i suoi capitoli per intrattenere gli amici⁹, i berneschi sembrano trasformare la recitazione dei versi in vere e proprie *performances*, quasi delle gare poetiche in cui ciascuno si ingegna a trovare l'oggetto più peregrino e a tesserne le lodi nella maniera più arguta. Secondo quanto testimoniato nella dedicatoria delle *Institutioni* di Equicola, Berni, Mauro, Della Casa, Firenzuola, Bini e molti altri si ritrovavano nella dimora romana di Uberto Strozzi in «musici convivii» per declamare «argute facietie», «attrattive piacevolezze», «ingegnosi concetti» e «dilettevoli capricci», mentre altri amici facevano da «censori» ed altri ancora cantavano «sopra i soggetti impostigli all'imprevista»¹⁰. Similmente, Ippolito de' Medici ricorda in un suo ternario una cena di «capitulai» berneschi, durante la quale

Chi dicea piano i suoi, chi li cantava,
dichiarando col viso istrani affecti;
ma poi ciascun da sé si comentava.
Havevano alle man' mille sughietti,
e seconda che dissero hier sera
hanno notati tutti i lor concetti¹¹.

una vera e propria disputa *de vita beata* in chiave paradossale ed equivoca; tornando sull'argomento con il *Capitolo secondo della peste*, Berni fa riferimento al componimento dell'amico Giovan Francesco Bini: «Piange un le doglie e le bolle franciose, / perché gli è un pazzo e non ha ancor veduto / quel che già messer Bin di lor compose» (vv. 34-36). Da tempo insoddisfatto dell'austera vita nella diocesi veronese, proprio in quell'anno crea le premesse per passare al servizio di Ippolito de' Medici, al seguito del quale raggiunge Roma nell'aprile del 1533, ma vi si trattiene soltanto fino al settembre, per poi trasferirsi a Firenze.

⁹ Lo ricorda egli stesso nel proprio autoritratto: «[...] era faceto, e capitoli a mente / d'orinali, e d'anguille recitava, / e certe altre sue magre poesie, / ch'eran tenute strane bizzarrie» (Berni, *Orlando innamorato*, III VII 41, 5-8). Nella dedica di una novella di Bandello (III, 55) si racconta inoltre di un ritrovo di gentiluomini nel Veronese in cui «il gentilissimo Berna [...] recitò il suo piacevole e facetissimo capitolo, scritto da lui al dottissimo nostro Fracastoro, del prete del Povigliano, che più volte ci fece ridere» (*Tutte le opere di Matteo Bandello*, vol. II, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1943, p. 328).

¹⁰ Così nella dedicatoria ad Uberto Strozzi delle *Institutioni* di Mario Equicola *al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare, con vno eruditissimo Discorso della Pittura, & con molte segrete allegorie circa le Muse & la Poesia*. In Milano, [s.e.], 1541, c. Aijv.

¹¹ Editto senza attribuzione in J. Toscan, *Le carnaval du langage. Le lexique erotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e-XVII^e siècles)*, Presses Universitaires de Lille, Lille 1981, p. 1796; poi, attribuito ad Ippolito de' Medici, in E.

Recitazione, canto, osservazioni da parte degli ascoltatori, auto-commento ed infine annotazione per iscritto: questa sembra la genesi dei primi capitoli burleschi in terza rima. Appare dunque innegabile la dimensione comunitaria e ludica di questa poesia, che non nasce «drento a' studii»¹² al lume della lucerna, ma in conviti allietati dalla musica e dal vino. Allo stesso tempo, il burlesco si lega a modalità della scrittura epistolare, sul tipo della «lettera in capitoli»¹³ inaugurata da Berni nel 1528, aprendosi così allo scambio di notizie e al racconto.

È negli anni dell'accademia che, a partire dall'imprescindibile magistero di Berni, ma anche e soprattutto grazie all'elaborazione collettiva dei primi imitatori, il bernesco inizia a definirsi come genere. Ciò avviene non solo nella scelta metrica del capitolo ternario, che soppianta di fatto il sonetto giocoso¹⁴, e nella selezione di temi e stilemi condivisi¹⁵, ma anche nella caratterizzazione identitaria di una poesia

Weaver, *Inediti vaticani di Ippolito de' Medici*, in "Filologia e critica", ix, 1984, 1, pp. 122-35, da cui si cita.

¹² Mauro, *Della Caccia*, 4. Cito i versi di Mauro dall'edizione critica che ho approntato per l'editore Vecchiarelli, in corso di stampa. Dalla ricognizione della tradizione testuale scaturisce non solo un testo alternativo rispetto a quello vulgato, ma anche l'occasione di una verifica storico-critica che ribadisce la problematica centralità di Mauro nell'esperienza del "burlesco stile"; mentre l'impegno esegetico del commento è stato occasione per mettere in luce la fittissima intertestualità che caratterizza i versi del friulano, anzitutto sul versante delle citazioni classiche (da Tibullo ad Ovidio, da Virgilio a Livio, da Orazio ai *Carmina priapea*, per non dire dei minori), ma non meno su quello volgare, soprattutto per ciò che riguarda l'insistente citazionismo petrarchesco.

¹³ La definizione è ancora di Berni che, in una lettera a Blosio Palladio del dicembre 1534, esordisce in terzine per poi deludere l'interlocutore: «Come ci rimaneste colto credendo che questa fusse una lettera in capitoli, ah! In fe' di Dio che io ne avevo fantasia, e meritavate bene» (F. Berni, *Poesie e prose*, criticamente curate da E. Chiòrboli con introduzione, nota, lessico e indici, Olschki, Genève-Firenze 1934, pp. 359-60). Per le coordinate del capitolo epistolare cfr. Longhi, *Lusus*, cit., pp. 182-209.

¹⁴ Romei (*Roma 1532-1537*, cit., p. 228) osservava che «sacrificando il sonetto, l'accademia mostrava indifferenza per le possibilità di una satira politica, che ad esso, in campo volgare, erano affidate quasi in esclusiva». Lo stesso Berni, d'altra parte, aveva affidato al sonetto e alla sonettessa i suoi interventi più polemici e "militanti" e le sue parodie letterarie, di cui non si fa qui discorso, e su cui si sono per lo più concentrati gli interventi critici sul suo "antipetrarchismo"; si veda almeno R. Gigliucci, *Alcune cose sull'antipetrarchismo*, in "Critica letteraria", xxxviii, 2010, ii, 147, pp. 212-25.

¹⁵ Le costanti del genere, dal punto di vista tematico e stilistico, sono state messe in evidenza, in una prospettiva di più lunga durata, da Longhi, *Lusus*, cit.

che, pur recuperando i *topoi* della tradizione comica e il linguaggio equivoco dei canti carnascialeschi, viene infine a caratterizzarsi come un'esperienza nuova. Proprio nella sua dimensione comunitaria, la poesia burlesca mostra un carattere fortemente "situato"¹⁶, ponendosi in continuo dialogo con le esperienze letterarie coeve e definendo la propria identità in relazione, e anzi in aperta opposizione, ai codici letterari egemoni.

Siamo nella Roma dove, solo qualche anno prima, Pietro Bembo aveva presentato al papa il manoscritto di dedica delle *Prose della volgar lingua*; dove Aretino aveva rilanciato la tradizione della pasquinata e, sotto il vessillo di Pasquino, aveva redatto la prima *Cortigiana*; dove l'editore Francesco Calvo aveva stampato l'anonimo – ma berniano – *Dialogo contra i poeti*. La Roma dove il Sacco aveva portato rovina, peste e carestia, conducendo a morte letterati e artisti, chiudendo la gloriosa stagione dell'umanesimo romano e mettendo fine all'intesa tra letteratura e potere politico che era stata propria dell'età leonina. È questo il contesto in cui, in riunioni apparentemente svagate, i poeti cortigiani si divertono a declamare elogi equivoci e paradossali, sbefeggiando le *auctoritates* classiche e volgari e rivendicando la novità e la veridicità della propria futile «opinione».

Ciò che ci si propone di verificare in queste pagine è innanzitutto la rilevanza programmatica della parodia dei generi "elevati" che il burlesco mette in atto: l'opposizione all'io lirico – segnatamente petrarchista – appare infatti fondamentale per la costruzione dell'io burlesco. In realtà la poesia burlesca rivela, almeno negli autori-chiave, una componente classica e petrarchista ben più marcata di quanto gli studi abbiano finora accertato; tuttavia, proprio nel ribadire la sua alterità ai modelli dominanti, tutt'altro che elusi ma anzi intimamente posseduti e alla fine riconosciuti come fonte di delusione e di disincanto, questa poesia non solo definisce la sua identità di genere, ma esprime anche il disorientamento degli umanisti della corte di Roma in anni in cui venivano meno i fiduciosi ideali che avevano fino ad allora guidato l'umanesimo romano e il ruolo del letterato cortigiano andava definendosi in senso sempre più mortificante. Si cercherà quindi di mettere a fuoco l'intreccio tra discorso poetico e ideologico: se, insomma, l'attitudine derisoria e dissacrante del discorso burlesco si ponga semplicemente

¹⁶ Così è giustamente definita la poesia di Berni da G. Alfano, *Una poesia "situata". Dialogismo e politicità nell'esperienza letteraria di Francesco Berni*, in A. Gargano (a cura di), «Però convien ch'io canti per disdegno». *La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento*, Liguori, Napoli 2011, pp. 117-40.

come un controcanto giocoso della poesia ufficiale, rappresentando un puro *divertissement* letterario, oppure se esso sia portatore di una polemica – o quanto meno di una volontà di problematizzazione – nei confronti dei modelli letterari e ideologici ai quali apertamente si contrappone. In questa prospettiva, la costante *deminutio* che caratterizza tanto lo stile quanto la figura del poeta burlesco si rivela per i letterati del gruppo romano una strategia ambigualmente contestativa, per marcare la propria distanza, in una scelta poetica ironicamente dimessa, senza rompere, per altro, con la società che li condiziona.

Una poesia in minoribus

Fù il BERNIA un certo huomo di messer Domenedio, il quale, con tutto che volesse essere Poeta, rabbuffato dalle Muse, che non s'adattasse à scrivere, secondo che li dettavano, s'abbottinò da loro, e disse tanto male d'esse, e de' Poeti, e della Poesia; che ebbe bando di Parnaso [...]. Dipoi s'ingegnò tanto, che rubò la chiave del Cancellò alla Madre Poesia lor portinara: et misevi dentro una schiera d'altri Poeti baioni, che ruzzando per l'Orto, lo sgominarono tutto: et, secondo che andarono loro à gusto, così colsero, et celebrarono chi le Pesche, chi le Fave, chi i Citriuoli, chi i Carciofi, et chi d'altre sorti di frutte¹⁷.

Così scriveva Annibal Caro nella sua esegesi burlesca del *Capitolo dei Fichi* di Molza, «uscita fuori co' Fichi, alla prima acqua d'Agosto» del 1539. Seppure nella deformazione della scrittura giocosa, un letterato molto vicino all'ambiente dei «Vignaiuoli» rimarcava la matrice anti-conformista della poesia di Berni e degli altri «poeti baioni»¹⁸, facendo tra l'altro riferimento al discorso polemico e paradossale del *Dialogo contra i poeti* («disse tanto male de' Poeti, e della Poesia») come ad un retroterra ideologico condiviso dai primi burleschi. Il *Dialogo*, com'è noto, conduceva un'offensiva su più fronti¹⁹: attaccando l'opportuni-

¹⁷ A. Caro, *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del Padre Siceo* (In Baldacco, per Barbargria da Bengodi [Roma, Blado], M.D.XXXIX), pp. 6-7.

¹⁸ Longhi (*Lusus*, cit., pp. 219-20) lo riteneva per questo colpevole di una «distorsione» e di un'«ottica tendenziosa per cui i poeti baioni sembrano sempre persone separate dai lirici, magari un tantino meno intelligenti e dotati di quelli».

¹⁹ Sul *Dialogo contra i poeti* si vedano D. Romei, *Tre episodi di un dibattito minore*, in *Da Leone...*, cit., pp. 151-80, A. Corsaro, *Il poeta e l'eretico. Francesco Berni e il "Dialogo contra i poeti"*, Le Lettere, Firenze 1988 e A. Reynolds, *Renaissance humanism at the court of Clement VII: Francesco Berni's Dialogue against poets in context. Studies, with an edition and translation by Anne Reynolds*, Garland Publishing, New York-London 1997.

simo e l'inettitudine dei poeti di corte, accusati di menzogna e di furto, nonché di praticare una vacua verbalità²⁰, finiva per colpire, prima ancora che il Sacco si abbattesse sull'Urbe, il mito umanistico della poesia creatrice di civiltà e ogni forma di letteratura ancella del potere costituito.

«E tu, compar Berni, che hai fatto le *Anguille* e le *Pèsche* e la *Primiera*, non sei poeta?» obiettava nel dialogo un messer Marco. Berni rispondeva che «se quelle baie che tu di' [...] se debbono chiamare poesia, da ora io le renunzio»²¹. Si è parlato in tal proposito di un allontanamento di Berni dalle “baie” giovanili maturato dopo il passaggio alle dipendenze dell'austero datario Giovan Matteo Giberti; ma tale rinuncia alla poesia è anche e soprattutto il marchio di una modalità satirica, ricalcata su Orazio, *Serm.* I, IV («Primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis, / excerptam numero...», vv. 39-40), con la quale Berni sottrae strategicamente se stesso al numero di coloro che «fanno professione di poeti»²² e i propri versi alla categoria della poesia consacrata. Se nel *Dialogo* affermava apertamente di “spoetarsi”, ancora nelle rime Berni dichiara a più riprese di non essere poeta: «Io non son né poeta, né dottore»²³, «Non son di questi avari / di nome né di gloria di poeta»²⁴. A partire da Berni, dunque, la poesia burlesca si connota come una non-poesia, o, come ha scritto Romei, come una «poesia negativa», proprio «perché nasce in opposizione a qualcosa, sia il petrarchismo leggiadro e spirituale di recente egemonia o la classicità solenne di tradizione umanistica»²⁵. È proprio in antitesi all'io lirico, che l'io burlesco sembra definire la propria identità: le corone «di cavoli, o di bieta»²⁶, di fichi e d'insalata²⁷ si oppongono alle corone

²⁰ Se il bersaglio del *Dialogo* appare in primo luogo l'umanesimo cortigiano, esso è stato a lungo interpretato in chiave antipetrarchista (cfr. ad esempio G. Macchia, *La solitudine del buffone*, in *Saggi italiani*, Mondadori, Milano 1983, pp. 31-2): d'altra parte, Bembo non fa che sancire sul versante della poesia volgare la stessa idea di poesia e di imitazione poetica che gli era stata contestata da Giovan Francesco Pico a proposito della poesia umanistica. Il filo conduttore della polemica berniana può dunque essere individuato nell'avversità ad un'idea di poesia retorico-formale, che è umanistica prima, e petrarchista poi.

²¹ Reynolds, *Renaissance humanism*, cit., p. 212.

²² *Ibid.*

²³ Berni, *Capitolo d'un ragazzo*, 10. I capitoli di Berni si citano da F. Berni, *Rime*, a cura di D. Romei, Mursia, Milano 1985.

²⁴ Berni, *Contro l'esserli dati a forza versi e carmi*, 15-16.

²⁵ Romei, *Roma 1532-1537*, cit., pp. 237-8.

²⁶ Mauro, *Dello bonore il secondo*, 84.

²⁷ Molza ricorda Bacco «cinto di fichi il crin» (*Capitolo dei fichi*, 25); mentre nel

di lauro e di mirto, un'esibita (quanto simulata) rozzezza stilistica si oppone alla levigatezza dei versi dei "poeti di professione", un elogio della naturalità all'artificio, una rivendicata adesione al vero alle menzogne di cui si accusano i poeti laureati.

L'opposizione alla poesia egemone non assume tuttavia le modalità di un attacco frontale, come sarà, ad esempio, quello di Niccolò Franco, bensì avviene nel segno di un'autoironica *deminutio*: la poesia burlesca abbassa programmaticamente se stessa, connotandosi come una poesia *in minoribus*²⁸. Il poeta burlesco sancisce la propria differenza dai *poeti migliori*²⁹ e dai *gran poeti*³⁰, che, scrive Mauro, «drento a' studij stan sempre a sedersi, / ove tengon le Muse pei capelli, / che sputon detti leggiadretti, e tersi»³¹. I *gran poeti* sono coloro che scrivono senza requie, grazie ad un'assidua prassi imitativa, dispensando versi tanto levigati quanto falsi: i loro «sonetti snelli» sono come «imbiaccati»³², ricoperti da un trucco eccessivo. È evidente la parodia del linguaggio poetico convenzionale: il lemma petrarchesco *leggiadretto*³³, dilagato nella poesia quattro-cinquecentesca, da Poliziano fino a Bernardo Tasso, era stato ripreso parodicamente già da Berni, in abbinamento con *snello*: «leggiadretto e snello» era addirittura il «pentolino» di un garzone in un osceno sonetto che parodiava allo stesso tempo Petrarca e Catullo³⁴. Alla leggiadria della lirica, i burleschi oppongono la ruvidità

Capitolo della insalata, 202-207 scrive: «Quando io parlo di te, tanto m'infoco, / e, s'io vo' dir il ver di lauri o mirti / a paragon di te mi curo poco. / Serbinsi questi a più sublimi spirti; / a me basti sperar di te corona / e mio Ippocrene e mio Parnaso dirti». Si cita da F. M. Molza, *Capitoli erotici*, a cura di M. Masieri, Congedo, Galatina (LE) 1999.

²⁸ Così ci si riferisce a Della Casa nella dedicatoria delle *Institutioni di Mario Equicola*, alludendo al fatto che, al tempo dell'"accademia" dei Vignaiuoli, questi non aveva ancora raggiunto ruoli ecclesiastici di prestigio, ma deteneva soltanto gli ordini minori. Si riprende la definizione applicandola metaforicamente alla poesia burlesca, che si relega programmaticamente in una posizione di scarso prestigio.

²⁹ Della Casa, *Capitolo della stizza*, 26; qui, rispetto ai «poeti migliori» il burlesco si definisce per contrapposizione un «poetuzzo di dozzina» (v. 15). Si cita da G. Della Casa, *Capitoli*, testo elettronico a cura di A. Vincetti, Banca dati telematica "Nuovo Rinascimento", in <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/dellacasa/capitoli.pdf>>.

³⁰ Mauro, *Della Caccia*, 1.

³¹ Ivi, 4-6.

³² Ivi, 9 e 11.

³³ Ricorre quattro volte nei *Rvf* (52, 5; 127, 35; 199, 9; 246, 3).

³⁴ Berni, *Sonetto del bacciliere*, 10. I testi parodiati sono Petrarca, *Rvf*, 92, 1 e Catullo, 3, 1.

del proprio stile, definito da Berni «uno stil da muratori»³⁵ e da Mauro e «un panno ordito / non d'oro, ma di canapo, o di stoppa»³⁶. Alle voci *leggiadre e terse* Molza oppone il *parlare alla carlona* che, solo, permette di rivolgersi al proprio interlocutore in modo chiaro e diretto:

Potrei con voci più leggiadre e terse
 spiegarti in queste carte il mio concetto,
 lo qual forz'è ch'in rime hor si riverse.
 Ma perché mille volte abbiám già detto
 che fra noi vaglia a far le cose chiare,
 senza tanto stancarsi lo intelletto,
 parlando alla carlona, i' vo' mostrare
 [...]»³⁷.

I *gran poeti* che fanno uso di voci *leggiadre e terse* sono naturalmente i petrarchisti, da cui ad esempio Mauro prende le distanze: «Phebo non viddi mai, né quella gente, / che a questi gran poeti dan le forme / da far sonetti petrarchevolmente»³⁸.

I burleschi furono insomma antipetrarchisti anche *in dictis* (e, forse, più *in dictis* che *in factis*)³⁹: si dichiarano nemici di Apollo, del lauro e delle muse, numi evocati da poeti i cui versi sembrano fatti con lo stampino (*le forme*). Si presentano senza troppa dottrina, poco rispettosi dell'autorità e della tradizione, ribelli alla regola e vaghi di novità, come Graf caratterizzava gli antipetrarchisti nel suo ormai classico saggio⁴⁰: ma tali caratteristiche sono funzionali alla costruzione di un io poetico antagonista, l'io burlesco appunto, che è un io-personaggio e che non può certo indurre a spericolate letture “scapigliate” degli autori burleschi (è più che noto, d'altra parte, che la maggior parte di loro non rifiutò affatto la poesia “seria”). Tuttavia, se la poesia burlesca non può essere letta come una scelta eversiva e di rottura, opinione

³⁵ Berni, *Capitolo al Cardinale Ippolito de' Medici*, 4.

³⁶ Ivi, 59-60. Sull'“autocoscienza dello stile burlesco” si veda anche Longhi, *Lusus*, cit., pp. 210-27.

³⁷ Molza, *Capitolo della scomunica*, 7-13.

³⁸ Mauro, *A Messer Pietro Carnesecchi*, 79-81.

³⁹ Osservava Procaccioli che «più che *in dictis*, che pure ci sono stati, l'antipetrarchismo del Cinquecento e di ogni altra stagione sembra essersi alimentato di pratiche alternative; condotto cioè *in factis*» (P. Procaccioli, *Pietro Aretino sirena di antipetrarchismo*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, a cura di A. Corsaro, H. Hendrix, P. Procaccioli, Vecchiarelli, Manziana 2007, pp. 103-4).

⁴⁰ A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Chiantore, Torino 1926, p. 36.

sulla quale la critica recente sembra concorde, non mi sembra che per questo possa essere considerata semplicemente il fisiologico rovescio della letteratura grave. Proprio la continua rivendicazione, da parte dei burleschi, della propria alterità, invita a riflettere sul senso di un'esperienza che fu abbracciata e condivisa da numerosi poeti dell'*entourage* romano. La pratica del burlesco sembra rappresentare una sorta di spazio "altro" nel quale i poeti cortigiani possono esprimere la propria insofferenza verso codici di scrittura e di comportamento che si facevano sempre più soffocanti.

Dietro lo schermo di una retorica *declaratio modestiae*, i poeti burleschi rivendicano il diritto a confrontarsi con temi e motivi che non pertengono al repertorio della poesia encomiastica ed amorosa. All'immaginario abusato che fa sì che tutti i poeti si votino ad un'eterna primavera (nei loro versi «copron la terra di erbe e di fiori, / fanno ridere il cielo e gli elementi, / voglion ch'ogniun s'impregni e s'innamori»⁴¹ e «fanno che 'l pover asin si dispera / ragghiando dietro alle sue innamorate»⁴²), si oppone una molteplicità di tesi paradossali, così che, come scrive Bini, il malfrancesco «facci far versi che non fe' mai musa, / né Vergilio in latin, né 'n greco Homero, / né Petrarca in Arquato, od in Val Clusa»⁴³.

Al predominante neoplatonismo della lirica amorosa, sancito dagli *Asolani* di Bembo, si oppone una scrittura connotata dall'insinuante presenza del doppio senso erotico. Attraverso il gioco della citazione straniata dal suo contesto o dell'inversione di segno di versi ed emistichi del *Canzoniere* o dei *Trionfi*, i burleschi ne spostano il contenuto dalla sublimazione ideale all'erotismo senza remore: così, ad esempio, il «vivace amor, che negli affanni cresce» di *Tr. Am.*, III, 37, subisce una metamorfosi fallica, convertendosi nell'anguilla berniana, «vivace bestia, che nell'acqua cresce»⁴⁴. Il procedimento esplode nei berneschi: basti pensare che i due capitoli della *Fava* di Mauro esordiscono irriverentemente con un verso dei *Trionfi*⁴⁵, e la fava diventa «quella

⁴¹ Berni, *Capitolo primo della peste*, 13-15.

⁴² Ivi, 20-21.

⁴³ Bini, *Malfrancesco*, 103-105. I capitoli di Bini si citano da *Le terze rime de messer Giovanni Dalla Casa di messer Bino et d'altri*, [Venezia], per Curtio Navo, et fratelli, 1538, normalizzando accenti, apostrofi e punteggiatura.

⁴⁴ Berni, *Capitolo dell'anguille*, 13.

⁴⁵ L'incipit del capitolo *Della fava*, «Signora, egli è gran tempo, ch'io pensava» fa il verso a Petrarca, *Tr. Cupidinis*, I, 52 («E cominciò: Gran tempo è ch'io pensava»), mentre «Questo leggiadro, et glorioso frutto» (*Della fava il secondo*, 1) è parodia dell'incipit di Petrarca, *Tr. Mortis*, I: «Quella leggiadra e gloriosa donna».

pianta gientil, che la mia vita / spesso dal sonno lagrimando desta»⁴⁶. I prodotti dell'orto, con il loro sovrasenso osceno, si oppongono al lauro, simbolo di una poesia votata ad un amore irreali. Così ad esempio Molza, nell'intonare l'elogio dei *Fichi*, si giustificherà con Apollo: «Pur dirò, scorto omai dal tuo favore, / che d'assai vince il fico ogn'altra fronde, / perdonimi il tuo lauro, o mio Signore»⁴⁷. Alla pretesa ispirazione divina dei poeti "apollinei", che li induce a *fingere* e dunque a mentire, si contrappone il "vero" burlesco, che è connotato in senso esplicitamente erotico⁴⁸.

È stato giustamente osservato che «il petrarchismo propriamente detto non aveva ancora conosciuto, come sarà a partire dagli anni Quaranta, l'alluvione della stampa, e il fenomeno si limitava [...] alla produzione fine-quattrocentesca e alla teoresi bembiana sull'imitazione»⁴⁹: Berni e i primi berneschi si confrontano dunque «con il fenomeno dell'imitazione lirica nel suo momento di crescita, non nella sua fase di standardizzazione»⁵⁰, e ciò tuttavia rende più viva la polemica, rivolta ad un ben preciso contesto culturale, alle sue riflessioni teoriche e alle conseguenti elaborazioni pratiche.

Per i burleschi, il vano preziosismo della lirica dominante è indissolubilmente legato ad un'attitudine adulatoria, rappresentata in modo esemplare da alcuni poeti cortigiani non a caso ripetutamente bersagliati, come il fecondissimo dispensatore di lodi poetiche cavalier Casio⁵¹. Quando Ippolito gli chiede «un stil più alto, un

⁴⁶ Mauro, *Della fava*, 47-48, che volge in equivoco Petrarca, *Rvf*, 8, 4.

⁴⁷ Molza, *Capitolo dei fichi*, 22-24.

⁴⁸ Si veda l'esegesi di Caro: «Da indi innanzi, e gli Imperadori, e gli Poeti, per amor d'Apollo, e per paura della Pelatina, abbandonati i Fichi, si dettero dietro al Lauro. Quei che vennero di DIETRO, cioè che si son dilettrati delle frutte moderne, come delle Pesche, delle Grisomele, delle Melangole, e simili: che sono stati i Prelati, e i Poeti. Ma perché l'autore non è di questi, però soggiunge [...] a me, dice il Poeta, sodisfece molto l'usanza di Bacco di trionfar co i Fichi NEL VERO» (Caro, *Commento di ser Agresto*, cit., pp. 17-8). Nella connotazione eterosessuale della *verità* contro la *mendacità* (leggi: tendenza omoerotica) dei poeti, si potrebbe leggere una disputa giocosa tra i poeti berneschi (in cui Mauro, Molza e Della Casa si schierano risolutamente in favore della prima, al contrario di Berni).

⁴⁹ R. Fedi, *Appunti su Francesco Berni e il petrarchismo*, in *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Arnaldo Lombardi Editore, Caltanissetta 2004, vol. I, p. 80.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Girolamo Pandolfi da Casio (Bologna, 1464-Roma, 1533), al quale Giuliano de' Medici concesse il privilegio di adottare il nome della sua famiglia e che ebbe da

più lodato inchiostro»⁵², Berni risponde con una rivisitazione giocosa della classica *recusatio* della sublimità dell'*epos*, protestando la propria inadeguatezza, ma lasciando emergere anche un'equazione tra le laute ricompense concesse dai mecenati e il fiorire di versi pomposi, farciti di *unquanco* e *guari*, quanto ipocritamente adulatori, in un attacco non troppo velato all'opportunismo del divino Aretino⁵³:

Provai un tratto a scrivere elegante,
in prosa e in versi e fecine parecchi
et ebbi voglia anch'io d'esser gigante,
ma messer Cinzio mi tirò gli orecchi
e disse: «Bernia, fa pur dell'Anguille,
che questo è il proprio umor dove tu pecchi;
arte non è da te cantar d'Achille:
a un pastor poveretto tuo pari
convien far versi da boschi e da ville».
Ma lasciate ch'io abbia anch'io denari,
non fia più pecoraio ma cittadino,
e metterò gli *unquanco* a mano e' *guari*;
com'ha fatto un non so chi mio vicino,
che veste d'oro e più non degna il panno
e dassi del messer e del divino⁵⁴.

Clemente VII i titoli di “cavaliere aurato” e di “poeta laureato”, è bersaglio comune di Aretino (*Cortigiana* 1525, prologo e atto II, scena 11) e dei poeti burleschi: di Berni nel *Dialogo contra i poeti*, di Firenzuola nella *Prima veste dei discorsi degli animali*, di Mauro in diversi suoi capitoli.

⁵² Berni, *Capitolo al Cardinale Ippolito de' Medici*, 14.

⁵³ Del resto, qualche anno più tardi lo stesso Aretino avrebbe affermato sfacciatamente, scrivendo proprio a Bembo: «Bisognami fare sì che le voci de' miei scritti rompino il sonno dell'altrui avarizia, e quella battezzare invenzione e locuzione, che mi reca *corone d'auro, e non di lauro*» (mio il corsivo) (P. Aretino, *Lettere*, a cura di P. Proccaccioli, Salerno, Roma 1997-2002, vol. II, 82, p. 84). L'inimicizia personale tra Berni ed Aretino è argomento noto; più problematico – e meritevole di approfondimento – il rapporto tra le loro posizioni poetiche, entrambe, almeno negli anni Trenta, dichiaratamente antipetrarchiste e “naturaliste”. Forse anche a marcare una svolta poetica (su cui cfr. Proccaccioli, *Pietro Aretino sirena di antipetrarchismo*, cit., pp. 121 ss.), dopo la morte di Berni Aretino (*Lettere*, cit., vol. I, 297, p. 409) attaccherà la maniera bernesca: «“portatici altro che insalata” gridano color c'han fame [...] Che vi par di quei che credettero trottar per omnia secula co' i capitoli de' i cardi, de' gli orinali, e del le primiere, non si accorgendo che sì fatte ciance partoriscono un nome che muore il dì che egli nasce? Altro doppio le lodi della mosca compose Luciano».

⁵⁴ Berni, *Capitolo al Cardinale Ippolito de' Medici*, 37-51.

I burleschi rifiutano invece sdegnosamente, come scrive Mauro, i «tratti» (gli 'imbrogli') con cui «poeti a centinaia» vendono «lode, hor a pugni, et hor a staia»⁵⁵. La poesia dell'elogio si serve del linguaggio petrarchesco, piegato ad *inostrare* e *infiorare* ipocritamente i signori: «Ma io non hebbi mai chi m'insegnasse, / come s'infiora altrui, si imperla, e 'nostra, / né chi al monte Parnaso mi guidasse»⁵⁶. La *declaratio modestiae*, in questo caso, si fa schermo retorico per sfuggire all'imposizione dell'encomio ai poeti «per ristoro intrigati in servitù»⁵⁷. Talvolta, proprio la futilità dell'elogio può rappresentare uno stratagemma per offrire versi al proprio padrone senza cadere nella più trita adulazione: così, ad esempio, Berni dedica un ternario al nano Gradasso, buffone di Ippolito de' Medici, e Mauro alla caccia, grande passione del suo destinatario⁵⁸. Mentre ai versi «arramacciati giù col [...] falcone»⁵⁹ del suo orto – ulteriore abbassamento dell'io poetico, che se ne sta «quaggiù nel piano», lontano da sua altezza il cardinal Farnese – Bini delega l'imbarazzante richiesta di doni («ancora io mi vergogno / a domandare»⁶⁰).

Proprio nel sottrarsi alle richieste di Ippolito, Berni, prendendo spunto da due versi della *Poetica* di Girolamo Vida⁶¹, rivolge un monito ai poeti, cui fa seguire una memorabile definizione della poesia come impulso naturale e istintivo:

O tutti quanti voi che componete,
non fate cosa mai che vi sia detta,
se poco onor aver non ne volete;
non lavorate a posta mai né in fretta,
se già non sète sforzati e constretti
da gran maestri e signori a bacchetta.
Non sono i versi a guisa de farsetti,
che si fanno a misura, né la prosa,
secondo le persone, or larghi or stretti.
La poesia è come quella cosa

⁵⁵ Mauro, *A Messer Jo. della Casa, et Messer Agostino*, 25-27.

⁵⁶ Mauro, *Della Caccia*, 13-15.

⁵⁷ Così si definisce Berni nella lettera *Al signor abbate di Vidor, messer Marco Cornelio*, del marzo 1533 (Berni, *Poesie e prose*, cit., p. 331).

⁵⁸ Alla stessa tipologia si può ricondurre anche il *Capitolo della stizza* di Della Casa, rivolto però ad un'ignota gentildonna.

⁵⁹ Bini, *Capitolo secondo di messer Bino sopra l'orto*, 29.

⁶⁰ Ivi, 7 e 55-56. E più oltre: «Si ch'a me ancora arrossisce la guancia / il chieder» (ivi, 76-77).

⁶¹ «Nec iussa cana, nisi forte coactus / magnorum imperio regum» (Vida, *Ars poetica*, I, 52-53).

bizzarra, che bisogna star con lei,
che si rizza a sua posta e leva e posa⁶².

Di contro all'artificiosità della lirica cortigiana, che è sinonimo di menzogna, la poesia burlesca esibisce la propria *naturalità* – che nulla ha a che vedere con il realismo –, presentandosi come un umore bizzarro, come un capriccio che assale improvvisamente il poeta, portandolo a ciarlare con la penna. Come, con straordinaria similitudine culinaria, Berni, rivolgendosi al cuoco maestro Piero Buffet, dichiara: i capitoli «son capricci / ch'a mio dispetto mi voglion venire, / come a te di castagne far pasticci»⁶³.

Il cortigiano fallito

La poesia dei "Vignaiuoli" si caratterizza dunque come una poesia "privata", destinata alla recitazione in occasioni conviviali oppure allo scambio epistolare: irridente nei confronti di coloro «che per far la memoria lor famosa / vogliono andare in stampa a procissione»⁶⁴, essa non ambisce a "immortalarsi" in un libro o in una raccolta⁶⁵. E proprio per questo essa è anche più libera e può prestarsi ad accogliere i malumori dei poeti stanchi del loro ruolo ed insinuare il dubbio sulle certezze della società cortigiana. Come quella di Berni, anche la poesia dei primi berneschi è rivolta «a un uditorio circoscritto e riconoscibile» e non ancora «priva di mordente rispetto alle dinamiche della vita associata»⁶⁶: più cauta, senza dubbio, nell'intervenire nell'agone politico-sociale, ma non per questo già insterilita nella ripetizione anodina di un codice letterario. La posizione del burlesco potrà apparire più chiara in relazione ad un'altra esperienza coeva rispetto alla quale è chiamato a costruire la propria identità: quella, ben più militante, della pasquinata⁶⁷. È noto che Berni, nel capitolo contro papa Adria-

⁶² Berni, *Capitolo di Gradasso*, 10-21.

⁶³ Berni, *Capitolo di Aristotele*, 104-106.

⁶⁴ Berni, *In nome di M. Prinzivalli da Pontremoli*, 7-8.

⁶⁵ Postume, infatti, o comunque non sorvegliate dagli autori, sono le prime raccolte di poesia burlesca.

⁶⁶ Alfano, *Una poesia "situata"*, cit., p. 140.

⁶⁷ Per un quadro d'insieme sulle pasquinate si veda *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, Atti del Colloquio internazionale, Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005, a cura di C. Damianaki, P. Procaccioli, A. Romano, Vecchiarelli, Manziana 2006.

no, aveva tenuto a sancire l'eccezionalità di quella concessione alla maldicenza, da cui proclamava alieni i suoi ternari:

l'usanza mia non fu mai di dir male;
e che sia 'l ver, leggi le cose mie,
leggi l'Anguille, leggi l'Orinale,
le Pesche, i Cardi e l'altre fantasie:
tutte sono inni, laude, salmi et ode⁶⁸.

Rispetto alla poetica pasquinesca e più precisamente aretiniana, prende posizione anche Mauro, in versi che sono tanto citati quanto fraintesi:

Sono in Italia di poeti assai,
Che darian schaccommatto allo Aretino,
Et a quanti Aretin furon già mai,
Se volessero andar per quel cammino
Di scriver sempre male, e dire 'l vero,
Come insegna la scola di Pasquino.
Chi brama esser poeta da doverlo,
Così vada dal ver sempre lontano,
Come da scogli un provido nocchiero⁶⁹.

Aretino, «scrivendo sempre male», ha denunciato le verità taciute dai poeti encomiastici. Mauro non intende biasimare la sua poetica, quanto affermare la sua inattuabilità⁷⁰: a Roma è impossibile «dire 'l vero» senza dire «male», e il prezzo della denuncia è l'esclusione dai centri di potere. D'altra parte, se Aretino aveva saputo fondare la propria indipendenza su una declinazione opportunistica di questo principio, è evidente che una poesia nata e cresciuta in corte come quella burlesca non può permettersi di dire apertamente male del potere. Tuttavia, pur evitando, generalmente, «la maldicenza circoscritta della cronaca», i burleschi non escludono dal loro discorso «ogni matrice contingente

⁶⁸ Berni, *Capitolo di Papa Adriano*, 187-191. La dichiarazione è ripresa giocosamente da Bini nell'esordio del biasimo paradossale delle calze, 1-3: «Mai non è stata, se ben mi ricordo, / usanza mia di dir mal di persona, / et di non far, per non udirlo, il sordo».

⁶⁹ Mauro, *Della Menzogna*, 64-72.

⁷⁰ Così già Romei, *Roma 1532-1537*, cit., pp. 271-2; Longhi, al contrario, legge il passo come presa di distanza programmatica di Mauro da «una poesia di tipo polemico, di satira o di invettiva, da cui di fatto egli sempre s'astenne» (*Poeti del Cinquecento*, t. 1, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Ricciardi, Milano-Napoli [2001], p. 895).

e polemica»⁷¹. Se i *poeti da dovero* si allontanano prudentemente dal vero, i burleschi veleggiano a metà strada: anch'essi rivendicano a più riprese la verità dei loro proclami in opposizione alle menzogne dei poeti, ma non aderiscono ad una poesia di denuncia, facendo dell'ambiguità la propria cifra stilistica.

L'autoritratto diminuito del poeta burlesco, poco dotto, capriccioso, ironico e paradossale, è anche una maschera strategica che i poeti cortigiani indossano per assumere impunemente un ruolo critico, creando una sorta di zona franca – affrancata appunto dal gioco – in cui le convenzioni sociali sono allentate⁷². Così, talvolta la poesia burlesca si apre a mostrarci il lato “privato” della corte e ne svela le pochezze: non però con l'aggressività del primo Aretino, bensì dall'interno, rappresentando il punto di vista dimesso dei poeti che di quella corte fanno parte. Se il *Cortegiano* aveva cercato di comporre le contraddizioni del reale, proponendo l'idealizzazione della civiltà cortigiana, quelle contraddizioni i burleschi le fanno esplodere nella provocazione del paradosso, rendendo evidente il contrasto tra l'ideale e il reale, tra le aspirazioni dell'umanesimo e la realtà storica di una civiltà da tempo sfiorita e infine annientata dal Sacco di Roma. Alla figura organica di uomo di “bon giudizio”, capace di suscitare attorno a sé reputazione e onore, costruita dagli interlocutori del dialogo di Castiglione, si oppone il *cortigiano fallito*, che non è riuscito a raggiungere una posizione solida e prestigiosa e che, «servendo», può trovare «a la vita sua qualche ridotto»⁷³: i burleschi si mostrano sempre indaffarati in

⁷¹ Così invece A. Corsaro, *Giovanni Della Casa e la poesia burlesca*, in Id., *La regola e la licenza: studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Vecchiarelli, Manziana 1999, p. 95.

⁷² Così anche A. Sorella, *Letteratura burlesca e impegno intellettuale*, in Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita. *Atti del Convegno di studi*. Macerata, 16-17 giugno 2007, a cura di D. Poli, L. Melosi, A. Bianchi, EUM, Macerata 2009, pp. 78-9, che cita in proposito la lettera con la quale, nel 1541, pure in un mutato clima politico e culturale, Marcantonio Flaminio rimprovera Bini di essersi preso «certe libertà fuori dal genere giocoso» (ivi, p. 79), invitandolo a mettere «in rima» le «parole ociose», «che altramente non riescono facilmente» (*De le lettere facete, et piacevoli di diversi grandi huomini, et chiari ingegni, raccolte per M. Dionigi Atanagi, libro primo, ora per la prima volta posto in luce*. In Venetia, appresso Bolognino Zaltieri, MDLXI, pp. 440-1).

⁷³ Mauro, *Contro a l'honore*, 242-43. Era una situazione comunissima nella corte romana; si potrà ricordare che nella *Cortigiana* di Aretino il personaggio di Furfante annuncia addirittura un'opera dal titolo *Cortigiano falito* (*Cortigiana* 1525, atto I, scena IV); un *cortigiano fallito* che, dopo esser giunto a ricoprire un ruolo prestigioso, ha visto sfumare le proprie speranze di carriera ed il suo patrimonio, è tra l'altro

qualche servizio per i loro padroni e senza «un ladro d'un quattrino»⁷⁴. In realtà, Berni, che lamentava di aver speso in corte «sedici anni [...] d'affanno e stento» ottenendo in cambio solo «ducati quattrocento»⁷⁵, era protonotaro apostolico, godeva di benefici e di altre pensioni e nel 1532 ottenne persino un canonicato a Firenze; Mauro, che rivendicava la sua «cappa corta»⁷⁶, ovvero il basso rango ecclesiastico raggiunto per aver rifiutato le degradazioni della cortigiania, poteva beneficiare di cinquecento scudi di rendite ecclesiastiche all'anno⁷⁷. La *deminutio*, anche in questo caso, ha valore autoironico e polemico, come rimpianto di un lauto mecenatismo che consentiva ai poeti di dedicarsi solamente agli studi letterari, di contro ad un tempo in cui a chi fa versi «conviene / romper la neve altissima, et sì spesso» su per i monti, assecondando i «capricci di signori»⁷⁸. Si pensi ad una delle caratteristiche che i burleschi si attribuiscono sempre nel loro autoritratto: la poltroneria. Essa vale come abbassamento ironico dell'*otium* letterario, ormai negato ai poeti, e assume una portata ideologica e polemica nel rifiuto dell'efficienza servile. I poeti burleschi appaiono intrappolati nel meccanismo della corte (non a caso ripetutamente in rima con *morte*), costretti nelle segreterie dei potenti a svolgere mansioni che nulla hanno a che vedere con la vocazione letteraria. «Or che diavol ha a far qui un mio pari?», protestava Berni nel provocatorio *Capitolo di un ragazzo*, «Hass'egli a disperar o a gittar via, / se non v'è Mecenati, o Tucchi, o Vari?»⁷⁹.

Il discorso burlesco si muove quindi, pur nelle considerevoli differenze tra i diversi autori⁸⁰, tra una disincantata autoironia e una critica

protagonista del *Lamento de uno cortigiano* di Aretino, edito in M. Faini, *Un'opera dimenticata di Pietro Aretino: il Lamento de uno cortegiano*, in "Filologia e critica", xxxii, 2007, pp. 75-93.

⁷⁴ Della Casa, *Capitolo del martello*, 89.

⁷⁵ Berni, *Sua vita in villa e sua vita in corte*, 18-20.

⁷⁶ Mauro, *Della andata di Tunizi*, 100.

⁷⁷ L. e G. Amaseo, G. A. Azio, *Diarii udinesi dall'anno 1508 al 1541*, R. Deputazione Veneta di storia patria, Venezia 1884, p. 363.

⁷⁸ Così Mauro in proposito della lunga marcia da Roma a Bologna per assistere al secondo incontro tra papa Clemente VII e l'imperatore (*A Messer Carlo da Fano, et Messer Gandolfo*, vv. 76-77 e 65). I versi possono far pensare all'ariostesco «e di poeta cavallar mi feo» (*Sat.*, vi, 238): il conflitto tra letterato e mecenate e la rivendicazione della dignità dell'*otium* letterario sono d'altra parte temi che, sotto il segno di Orazio, apparentano il burlesco con la satira.

⁷⁹ Berni, *Capitolo d'un ragazzo*, 34-36.

⁸⁰ Sarebbe in effetti opportuno operare delle distinzioni: anche se praticata in modo comunitario, la poesia burlesca non ebbe certamente lo stesso significato per

neanche troppo velata ai meccanismi della corte romana. In questa chiave può essere letto il richiamo costante all'età dell'oro: il mito, tanto fortunato in un'ottica celebrativa del presente, è recuperato dai burleschi da una prospettiva "minore", in cui l'*aurea aetas* è esaltata in virtù di ciò che non c'era e che qualifica in negativo il tempo presente⁸¹. Il «buon secol d'oro» è quello in cui «non era ancor la carestia»⁸² (di favori da parte dei signori); o meglio, come scrive Della Casa, non esisteva alcun rapporto di dipendenza: «Non si stava in quel tempo con persona, / non era né creanza, né rispetto, / che la vita non lascian saper buona»⁸³.

La fine dell'età aurea, mitica epoca di libertà, segna l'insorgere di tutti i mali fisici e morali dell'uomo "civilizzato", ovvero del cortigiano. Le degenerazioni proprie dell'età di Giove vengono applicate al mondo della corte romana: l'avvento del lavoro e della fatica si traducono nel «travagliarsi sempre, et far faccende»⁸⁴ a cui i poeti cortigiani si sentono costretti, l'*aviditas* nell'avarizia dei signori, che rendono il mondo «stitico assai più, ch'un cotogno»⁸⁵. Da una parte i burleschi lamentano le "noie" del vivere cortigiano, «scrivere e far guardie e cavalcare, / e tagliar delle barbe e dei capelli»⁸⁶, e biasimano le convenzioni sociali, come l'uso delle calze, vituperate da Bini, o l'usanza dello

tutti coloro che vi si cimentarono. Mauro è senza dubbio il poeta che mostra maggiore attitudine polemica; più dimesso, ma non meno risentito appare Bini, mentre Della Casa, che pure ebbe un ruolo di primo piano nelle riunioni burlesche ed è presente sin dagli inizi nel canone burlesco, appariva già a Mauro prudente, desideroso di "immortalarsi" e per questo consumatore più d'olio che di vino (Mauro, *A Messer Jo. della Casa, et Messer Agostino*, 4. Il riferimento all'olio è *topos* classico per indicare le veglie di studio; all'opposizione tra una "poesia dell'olio" ed una "poesia del vino" è dedicato un capitolo di Longhi, *Lusus*, cit., pp. 95-112). D'altra parte, è noto che in seguito, sperando nella porpora cardinalizia, fece di tutto per rinnegare i propri componimenti osceni.

⁸¹ Per una rassegna della fortuna del *topos* nella letteratura italiana cfr. G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Laterza, Bari 1972; per la rilettura del mito in chiave paradossale cfr. Romei, *Roma 1532-1537*, cit., pp. 234-7, e A. Corsaro, *Prisca aetas. Eros e paradosso nella cultura letteraria del Cinquecento*, in "Italica", 82, 2005, 3-4, pp. 390-407.

⁸² Berni, *Capitolo d'un ragazzo*, 38-39.

⁸³ Della Casa, *Capitolo del martello*, 67-69.

⁸⁴ Mauro, *Contro a l'honore*, 89.

⁸⁵ Bini, *Capitolo secondo di messer Bino sopra l'horto*, 57. Viceversa, nell'età aurea «erano [...] le genti tutte sante, / et se sarebbon spogliate in camiscia, / per vestir altri dal capo alle piante» (61-63).

⁸⁶ Della Casa, *Capitolo del martello*, 95-96.

sberrettare, oggetto di un capitolo di Mattio Franzesi⁸⁷; talvolta, però, il paradosso (*id est* l'opinione fuori della norma) può spingersi fino a rivelarsi un espediente per mettere in discussione i valori della civiltà cortigiana. Così avviene in Mauro, che, dopo aver elencato in una sorta di *enueg* rovesciato tutti i mali della società attuale, giunge a biasimare l'onore, considerato nel *Cortegiano* «vero premio delle virtuose fatiche»⁸⁸ e dal poeta burlesco invece soltanto un «nome vano»⁸⁹, un culto opprimente e mistificante.

Non infrequente è poi la critica degli ignobili meccanismi di ascesa sociale: Roma appare la città delle fortune inopinate di personaggi giunti in posizioni di prestigio con metodi opportunistici⁹⁰, dove, viceversa, gli onesti e fedeli servitori sono considerati sciocchi. Due volte l'orto di Bini si lascia andare ad amare considerazioni dettate dallo sdegno, e si ricordi che proprio con lo sdegno Berni aveva giustificato la sua deroga al rifiuto della maldicenza nel *Capitolo contro Papa Adriano* («I' ho drento un sdegno che tutto mi rode / e sforza contra l'ordinario mio»⁹¹):

Che s'uno harà cinquecento anni spesi
In servir qualche stretto di butello,
E cavatone al fin quatro tornesi;
Al primo dicon ch'ei non ha cervello,
Ch'ei fe', ch'ei disse, & egli al fin risponde:
«Non feci altro, se non, ch'io non fui bello».
[...]
Razza maligna, intemperata, & sciocca!

⁸⁷ D'altra parte, persino in un testo prescrittivo come il *Galateo*, Della Casa biasimerà «l'usanza forestiera e barbara» secondo la quale «gli uomini cominciarono da principio a riverire l'un l'altro con artificiosi modi, fuori dal convenevole, [...] inchinandosi e storcendosi e piegandosi in segno di riverenza, e scoprendosi la testa» (G. Della Casa, *Galateo*, a cura di S. Prandi, introduzione di C. Ossola, Einaudi, Torino 2000, cap. XIV, p. 34).

⁸⁸ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di N. Longo, introduzione di A. Quondam, Garzanti, Milano 1981, libro I, cap. XVIII, p. 47.

⁸⁹ Mauro, *Contro a l'honore*, 72.

⁹⁰ «Tal, che già fu pizzicharuolo, o hoste, / hora è gentile, e tal, ch'è già pochi anni / gridava "calde alesse", e "calde arroste"» scrive ad esempio Mauro, *Della Menzogna*, 233-235. Fra i casi più clamorosi si citavano quelli di Francesco di Cazanigo da Milano, detto Accursio, che da garzone di orefice era diventato cameriere segreto dei papi Giulio II e Leone X, e di Giovanni Lazzaro de Magistris, detto Serapica ('zanzara'), che da canattiere era ugualmente diventato cameriere segreto di Leone X; si veda la prosopopea che ne fa Aretino nel prologo della *Cortigiana* 1525.

⁹¹ Berni, *Capitolo di Papa Adriano*, 196-197.

Ma che dico io? M'era venuto *sdegno*
Per non so chi, che non so che mi tocca⁹².

E altrove:

Poi si suol dir che i fidei servitori
Asini son perpetui, mercede
Di certi ogn'altra cosa che signori.
Ah sconoscenti, ingrati, ov'è la fede,
La caritade? & poi ci è chi s'ammira,
Che Dio ne fugge, e 'l mondo non ci crede.
Il giustissimo *sdegno* a ciò mi tira
[...] ⁹³.

Mauro, celebrando giocosamente la menzogna, si spinge infine ad affermare che essa è l'unico modo per raggiungere il successo in curia. Ma chi voglia conoscere tutte «le miserie & gli affanni de le corti»⁹⁴ può leggere un ternario, il nome del cui autore nelle stampe è prudenzialmente omesso, dove la corte romana viene infine definita «un paese, ove si muore, / e si rinasce mille volte il giorno / secondo il viso che fa Monsignore»⁹⁵.

⁹² Bini, *Capitolo primo del horto de Tunici*, 124-129; 133-135 (mio il corsivo).

⁹³ Bini, *Capitolo secondo di messer Bino sopra l'horto*, 250-256 (mio il corsivo).

⁹⁴ *Capitolo del B. a M. B. Como*, 35. Il capitolo, edito in *Terze rime del Molza, del Varchi, del Dolce et d'altri*, [Venezia], per Curtio Nauo et fratelli, 1539, partecipa pienamente della prima stagione del bernismo romano, essendo stato composto prima della morte di Mauro (1535), citato al v. 87.

⁹⁵ Ivi, 64-66.