

La polemica antipetrarchista

▲ Un'immagine grottesca e paradossale della realtà

Il ribaltamento
di un modello

Mentre nel repertorio letterario del Quattrocento possiamo assistere all'irriverente canzonatura dei principi culturali, filosofici e spirituali dell'Umanesimo, nel Cinquecento è soprattutto il modello petrarchista imposto da Pietro Bembo (► p. 126) a offrire l'opportunità per una ricca produzione che ne parodizza il carattere astratto e artificioso. In essa si promuove un'immagine grottesca e paradossale della realtà, che porta alla ribalta gli appetiti (per esempio il cibo e il sesso), gli oggetti, le situazioni e gli ambienti (come taverne, bordelli, zuffe, pulci, pidocchi) di una **grassa materialità**.

Il mondo
alla rovescia

L'idealismo neoplatonico finisce così per essere oggetto di continui **sberleffi**: in questo "mondo alla rovescia" non c'è più spazio per l'amore spirituale e per le creature angeliche o le dame di palazzo, mentre trionfano sentimenti terreni e donne dai facili costumi.

La scelta
dell'eccentricità:
un'opzione
per abili letterati

L'esistenza di questa letteratura antiaccademica affonda le proprie origini nella **tradizione**, soprattutto toscana, **della poesia comico-realistica**, che già nel XIII secolo aveva eletto a materia poetica tematiche quotidiane e triviali, descritte con un linguaggio realistico. Al pari degli autori che capovolgono la maniera stilnovistica, anche gli scrittori "anticlassicisti" sono a pieno titolo **letterati di mestiere**.

A dimostrazione di ciò, si consideri che alcuni di loro affiancano a una produzione ufficiale o in linea con il gusto della letteratura alta una **produzione** più **clandestina**, dalla natura "irregolare": perfino Bembo – lo stesso Bembo contro cui si appuntano gli strali polemici degli scrittori anticlassicisti – compone versi osceni.

▲ Tra ribellione ideologica e sperimentazione letteraria

La contestazione
del classicismo

I protagonisti non sono scrittori dilettanti: contestare un modello significa infatti conoscerlo. Ciò non toglie che talvolta lo spirito antipetrarchista possa essere stimolato da vera insofferenza e trasformarsi in un **contraltare** non solo letterario, ma anche **ideologico**, con cui esprimere istanze estranee al patrimonio della cultura colta e cortigiana.

In questo caso il **rifiuto del canone stabilito** da Pietro Bembo va oltre la semplice deformazione caricaturale, inducendo non pochi autori a un vero e proprio ripudio del classicismo, **dal punto di vista sia formale** (il latino maccheronico di Teofilo Folengo e il dialetto di Ruzante) **sia tematico** (il mondo contadino, rappresentato senza snobismi o paternalistiche ironie).

Una dissacrazione
controllata

Pur ostili a un modello prestabilito, questi autori intendono tuttavia allestirne un altro, capovolto ma complementare, con un codice preciso e una tradizione alle spalle: ciò accade, per esempio, al più famoso di essi, Francesco Berni, il quale potrà contare – proprio come i suoi avversari poetici – su uno stuolo di imitatori, i cosiddetti "berneschi". Analogamente, l'irrequietezza che li anima e che si traduce nella **dissacrazione letteraria** non è necessariamente portatrice di una visione ideologica dirompente, che aspiri a sovvertire le istituzioni sociali: significativo è il caso del più irregolare tra gli scrittori del Cinquecento, Pietro Aretino, il quale, pur alla costante ricerca dello scandalo in tanta parte della sua produzione, non si sottrae alla composizione di opere di argomento sacro.

▲ Lo stile anticlassicistico

L'abbassamento stilistico

Anche dal punto di vista stilistico, il distacco dal classicismo è radicale. Ad argomenti bassi corrispondono stili prosastici, inserti di lingua parlata, con frequenti incursioni nel campo del vernacolo o del dialetto. In contrapposizione all'astrattezza e alla raffinata omogeneità della lingua petrarchesca, ora abbondano **espressioni volutamente colorite**, attinte da un lessico scurrile ed esagerato, in cui trovano spazio giochi di parole, doppi sensi comici o osceni, amplificazioni scherzose e dissonanti, materiali linguistici banditi dalla produzione ufficiale.

L'utilizzo del capitolo e del sonetto "caudato"

Inoltre, a fronte dell'uniformità metrica del Petrarchismo ortodosso, che predilige il sonetto a scapito delle altre forme, gli Anticlassicisti utilizzano il **capitolo** (un componimento in endecasillabi a rima incatenata, più adatto alla narrazione che alla lirica) e, quando scelgono di adottare il sonetto – come nel caso di Burchiello e Berni –, lo arricchiscono aggiungendovi una coda: il **sonetto "caudato"** presenta, dopo le due quartine e le due terzine, un settenario, in rima con l'ultimo verso dello schema principale, e due endecasillabi a rima baciata (quest'ultima terzina può anche ripetersi).

La molteplicità di forme e generi

Burchiello e Berni

La presa di distanza dal modello classicistico si concretizza in forme e generi diversi, compresi quelli letterariamente più nobili. Domenico di Giovanni detto il **Burchiello** (1404-1449) e **Francesco Berni** (1497 ca - 1535) riprendono la tradizione comico-realistica per **schernire il carattere sublime della poesia lirica**: il primo, spingendosi fino al nonsense, si colloca agli antipodi del gusto tipico dell'Umanesimo fiorentino del primo Quattrocento; il secondo, brillante castigatore delle convenzioni del Petrarchismo, ne mette in burla la lingua e l'estetica, in un abilissimo capovolgimento.

Aretino: polemiche e provocazioni

La polemica contro l'ipocrisia dell'universo cortigiano rappresenta una costante dell'opera di **Pietro Aretino** (1492-1556): spregiudicato protagonista dell'editoria italiana cinquecentesca, polemista temuto e insieme corteggiato dai principi italiani, egli ribalta e **degrada l'alta trattatistica umanistico-rinascimentale** eleggendo la figura della cortigiana (intesa come prostituta) a vero e proprio antimodello, opposto a quello della dama di palazzo offerto dal *Cortegiano* di Castiglione (► T3, p. 137).

Lo stravolgimento dell'epica

Anche l'**epica**, il genere letterario alto per eccellenza, considerata un intoccabile patrimonio di valori etici collettivi, è presa di mira e stravolta, nei contenuti e nella lingua. Artefice di questa operazione è il mantovano **Teofilo Folengo** (1491-1544), a cui si deve la singolare creazione di una lingua "maccheronica", con la quale descrive concretamente la realtà del mondo rurale. Proprio in campagna, con al centro le sofferenze autentiche dei contadini, è ambientata l'**opera teatrale** del padovano **Angelo Beolco** detto **Ruzante** (1496 ca - 1542): la scelta linguistica del dialetto pavano (cioè la lingua delle campagne nell'area di Padova) e il realismo amaro della rappresentazione collocano la sua opera in aperta polemica con l'ideologia e le forme del classicismo imperante.

Il significato storico dell'Anticlassicismo

Pur con i limiti di una produzione non di rado ferma alla semplice provocazione o a un compiaciuto divertimento fine a sé stesso, la letteratura anticlassicistica rappresenta uno strumento straordinario per capire più a fondo il Rinascimento, anche nelle sue contradd-

dizioni. Se ci fermassimo alla lettura della trattatistica ufficiale e della poesia petrarchista, avremmo un'immagine del Rinascimento certamente in linea con i propositi nobilitanti degli intellettuali di corte, ma poco aderente alla realtà. Come abbiamo visto (► pp. 16 ss.), Umanesimo e Rinascimento non sono età immobili, cristallizzate in un ideale di armonia ed equilibrio, bensì civiltà arricchite dal disordine e dalla molteplicità, in bilico **fra norma e trasgressione**, disciplina e anarchia.

Gli autori e i testi

Burchiello

▲ La vita

Domenico di Giovanni (questo il vero nome del poeta) nasce a **Firenze** nel **1404**. Di modeste origini, esercita per tutta la vita il mestiere di **barbiere**. Di lui abbiamo poche notizie, se non che, presso la sua bottega, si crea un cenacolo di poeti e pittori, spesso sospettati di essere ostili al potere mediceo. Per questo, nel 1434, i Medici lo costringono all'esilio: si rifugia prima a Siena, quindi a **Roma**, dove muore nel **1449**.

▲ Le opere

Principale interprete quattrocentesco della tradizione toscana della poesia giocosa, il Burchiello prende il nome dalla sua abitudine di scrivere **versi "alla burchia"**, cioè alla rinfusa, accumulando immagini e parole confusamente, così come si faceva per i carichi delle "burchie", piccole imbarcazioni tirate a rimorchio su fiumi e canali. L'effetto dei suoi irrazionali accostamenti (ferrivecchi e balocchi, verdure e citazioni dotte sono alcuni degli "oggetti" delle sue poesie) è una poetica del **nonsense** e dell'**assurdo**, con cui l'autore intende prendere le distanze dal gusto cortigiano di compostezza e armonia in voga al suo tempo. Non sempre è facile per noi cogliere un significato coerente in una poesia volutamente indecifrabile; tuttavia, i suoi **bizzarri giochi di parole** contengono spesso riferimenti polemici e atteggiamenti provocatori, soprattutto antireligiosi.

Una poesia surreale



Maestro delle Metope,
Gli antipodi, primo
quarto del XII secolo.
Modena, Museo
Lapidario del Duomo.

Nominativi fritti e mappamondi

Burchiello, *Rime*, 10

Un'enigmatica rete di allusioni tiene assieme questa caotica enumerazione di oggetti. A una prima lettura, parrebbe che il Burchiello abbia voluto esercitarsi in un semplice, gratuito esercizio del paradosso. Il significato del testo è sfuggente, anche se da questo gioco un po' surreale possiamo tentare di ricavare un significato.

METRO Sonetto caudato con schema di rime ABBA, ABBA, CDC, DCD, dEE.

Nominativi fritti e mappamondi
e l'arca di Noè fra duo colonne
cantavan tutti «Kyrieleisonne»,
4 per la 'nfluenza de' tagliar mal toni.

La luna mi dicea: «Ché non rispondi?»
et io risposi «l' temo Giansonne,
però ch'í odo che 'l diaquilonne
8 è buona cosa a fare i cape' biondi».

Et però le testuggine e' tartufi
m'hanno posto l'assedio alle calcagne
11 dicendo «Noi vogliàn che tu ti stufi»,

e questo sanno tutte le castagne:
perché al dì d'oggi son sì grassi e gufi
14 c'ognun non vuol mostrar le suo magagne.

E vidi le lasagne andare a Prato
a vedere il sudario,
17 e ciascuna portava lo 'nventario.

1 Nominativi fritti: il nominativo è, nelle declinazioni latine e greche, il caso corrispondente al soggetto. Qui è "fritto", cioè (ma è solo un'interpretazione) "fritto e rifritto", abusato, consunto: il poeta intende farsi beffe dell'erudizione umanistica?

2 fra duo colonne: sono le colonne d'Ercole o quelle di una chiesa?

3 Kyrieleisonne: si tratta della deformazione di un'invocazione liturgica in lingua greca, il *Kyrie eleison* ("Signore pietà").

4 tagliar mal toni: taglieri male arrotondati, e quindi dalla forma irregolare. Un altro termine che arricchisce il campo semantico culinario del sonetto.

6 Giansonne: altra storpiatura, stavolta del nome di Giasone, l'eroe greco che fu a capo della spedizione degli Argonauti: così si chiamavano, dal nome della nave Argo sui cui viaggiavano, i cinquanta Greci impegnati nella conquista del Vello d'oro (la pelle d'ariete che aveva il potere di guarire le ferite). Anche qui si potrebbe celare un'allusione polemica ai pedanti cultori della mitologia.

7 però ch'í: poiché io. **diaquilonne:** una specie di infuso, utilizzato per la tinta dei capelli.

8 cape': capelli.

9 testuggine: può indicare sia le tartarughe sia le macchine belliche usate dai ro-

1-4 Nominativi fritti e mappamondi e l'arca di Noè fra due colonne cantavano tutti il *Kyrie eleison* sotto l'influsso (*per la 'nfluenza*) dei piatti tagliati male.

5-8 La luna mi diceva: «Perché non rispondi?». E io risposi: «Ho paura di Giasone, perché sento dire che la pomata va bene (*è buona cosa*) per rendere biondi i capelli».

9-11 Però le testuggine e i tartufi mi assediano standomi alle calcagne, dicendo: «Vogliamo che tu ti stufi»,

12-14 e ciò è cosa nota a tutte le castagne, perché oggi giorno i gufi sono così grassi che nessuno vuol mostrare i propri difetti (*le suo magagne*).

15-17 E vidi le lasagne andare a Prato a vedere il Sudario, e ognuna portava l'inventario.

mani nell'assedio delle città nemiche.

13 son sì grassi e gufi: ci sono tante persone sciocche; ma *gufi* potrebbe sottintendere un'allusione ai preti, che Burchiello rappresenterebbe come ricchi e panciuti (*grassi*).

15 Prato: città della Toscana.

16 sudario: era il telo con il quale Veronica asciugò il volto di Cristo durante il Calvario. La reliquia sacra era però conservata non a Prato, ma a Roma, nella basilica di San Pietro.

17 lo 'nventario: l'elenco, forse delle reliquie da vendere. Ma l'interpretazione è assai incerta.

Dentro il TESTO

Tra ghiottoneria e sberleffo religioso

I contenuti tematici

I critici hanno tentato di dare un senso razionale e una spiegazione logica all'accumulo di luoghi, personaggi e parole presentato da Burchiello in questo sonetto. Si tratta di un'impresa non semplice: la rete di nessi analogici, l'inverosimile successione di concetti e l'assurdità delle scene rappresentate rendono impossibile un'interpretazione univoca della poesia.

Si possono tuttavia rintracciare almeno i principali campi semantici attivi nel testo, il cibo e la religione. Alla sfera gastronomica possono essere ricondotte varie immagini: i *nominativi* sono *fritti* (v. 1), i *taglier mal tondi* (v. 4); poi abbiamo i *tartufi* (v. 9), le *castagne* (v. 12) e le *lasagne* (v. 15), senza dimenticare il verbo *stufare*, v. 11. Il poeta sembra alludere alla religione con riferimenti parodistici: il canto del *Kyrieleisonne*, intonato dai soggetti ai vv. 1-2, la scena del pellegrinaggio finale nella coda del sonetto, con l'immagine del *sudario* (v. 16) e dell'*nventario* (v. 17), cioè forse l'elenco delle sacre reliquie da vendere al mercato.

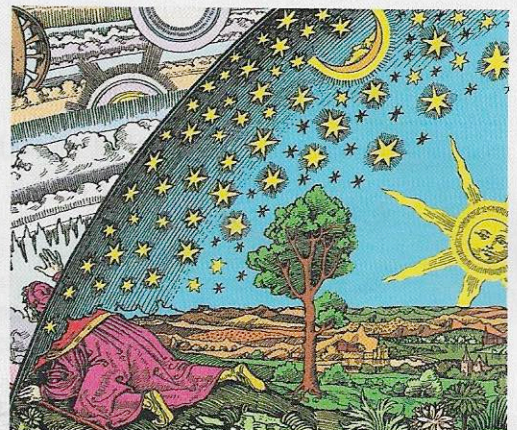
Una canzonatura della cultura ufficiale?

Va tenuto conto che questo pasticcio di parole viene assemblato in un'epoca in cui vi-ge la ricerca dell'armonia e dell'equilibrio razionale. In questo modo, sia pure sotto la scherzosa superficie del gioco, l'autore si contrappone agli stereotipi della cultura ufficiale, capovolgendone i valori e gli stili espressivi e servendosi, al posto del modello classico promosso dalla cultura umanistica, di un guazzabuglio di vocaboli e di un lessico maccheronico (un po' italiano e un po' latino o greco: *Kyrieleisonne*, v. 3), popolareesco, pieno di storpiature (*Giansonne*, v. 6, *diaquilonne*, v. 7), allusioni e doppi sensi. In particolare, sembrano esser presi di mira la civiltà umanistica e gli atteggiamenti pedanteschi dei suoi esponenti: i *nominativi* – che sono *fritti*, nel senso di triti e ritriti, perché usati da troppo tempo? – richiamano in modo sprezzante la riscoperta del latino; i *mappamondi* simboleggiano l'erudizione geografica e l'*Arca di Noè* quella teologica; *Giansonne* rappresenta invece il culto della mitologia.

Le scelte stilistiche

Una struttura (sorprendentemente) lineare

Nel complesso, il sonetto può essere assimilato a un ricco repertorio di materiali di diversa natura, una sorta di bazar caotico come la bottega di un rigattiere. Ma il carattere visionario del testo non toglie che la sua struttura risponda a un criterio rigoroso e non casuale, in primo luogo sul piano sintattico. Per esempio, nella prima quartina troviamo tre soggetti (*Nominativi*, *mappamondi*, *l'arca di Noè*) seguiti dal verbo (*cantavan*), dal complemento oggetto (*Kyrieleisonne*) e da quello di causa (*per l'influenza*). Il dialogo della seconda quartina è spiegato da una proposizione causale introdotta da una congiunzione (*però che*). L'argomentazione è poi conclusa nelle terzine, legate tra loro da alcuni nessi, che rendono lineare la costruzione del periodo (*Et però, e questo, e*).



Rappresentazione della struttura del cosmo nel Medioevo.

Francesco Berni

▲ La vita

Francesco Berni nasce a **Lamporecchio**, vicino a Pistoia, intorno al **1497**. Forse figlio di un notaio, trascorre gli anni giovanili a Firenze; poco più che ventenne si trasferisce a Roma, al servizio del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, poi di suo nipote Angelo, notaio apostolico, e di Giovan Matteo Giberti, vescovo di Verona. Si sposta in seguito a Venezia e a Bologna, al servizio del cardinale Ippolito de' Medici, e infine a **Firenze**, dove viene misteriosamente **assassinato** nel **1535**.

▲ Le opere

La fama di Berni è affidata soprattutto alle *Rime* (pubblicate postume nel 1537), dal carattere giocoso, con le quali egli continua e arricchisce la tradizione della poesia burlesca, da Angiolieri fino a Burchiello. Si tratta soprattutto di sonetti (spesso "caudati") e capitoli, in cui l'autore satireggia comportamenti e personaggi degli ambienti cortigiani da lui frequentati. In particolare, l'attenzione del poeta si concentra su **oggetti e tematiche** di norma **esclusi dalla trattazione lirica**: malattie, miserie quotidiane, anguille, aghi, orinali ecc.

Una selezione così ampia del "poetabile" sottintende la presa di distanza dall'orizzonte ideologico e linguistico del Petrarchismo: ai suoi fedeli interpreti egli dedica un *Dialogo contra i poeti* (1526), in cui **mette alla berlina la concezione alta e aulica della letteratura**. Interessante, infine, è la riscrittura in lingua toscana dell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, che rivela la ricchezza del suo stile, lontano dalla normalizzazione linguistica richiesta da Bembo.

Caratterizzata da una grande vivacità inventiva e da una naturale propensione per il **paradosso** e la **deformazione**, la poesia di Berni è ricchissima di trovate umoristiche, paragoni inaspettati, battute salaci, detti sboccati e sottintesi osceni. La materia e lo stile, schietto e aperto a un lessico variegato (in cui si mescolano espressioni dotte, usate con valenza antifrastica, e popolarische), esprimono appieno l'anticlassicismo dell'autore, destinato a essere considerato a lungo un modello per la poesia comica.

Una poesia
che prende in giro
la poesia

Lo stile



Chiome d'argento fine, irte e attorte

Francesco Berni, *Rime*, 22

Il **Petrarchismo** e la sua **parodia**

Presentiamo il sonetto più famoso di Berni accanto a quello, altrettanto noto, tratto dalle *Rime* di Bembo (1530), che lo ha ispirato: *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*. Dal confronto diretto si può meglio capire l'abile riutilizzo in chiave comica del più classico (e al tempo stesso stereotipato) repertorio petrarchesco.

METRO Sonetto con schema di rime ABBA ABBA CDE DCE.

FRANCESCO BERNI

Chiome d'argento fine, irte e attorte
senz'arte, intorno a un bel viso d'oro;
fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,
4 dove spunta i suoi strali Amore e Morte;

occhi di perle vaghi, luci torte
da ogni obbietto disuguale a loro;
ciglia di neve, e quelle, ond'io m'accoro,
8 dita e man dolcemente grosse e corte;

labbra di latte, bocca ampia celeste,
denti d'ebano, rari e pellegrini,
11 inaudita, ineffabile armonia;

costumi alteri e gravi: a voi, divini
servi d'Amor, palese fo, che queste
14 son le bellezze de la donna mia.

3 u': dove (latinismo).

PIETRO BEMBO

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,
ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole,
occhi soavi e più chiari che 'l sole,
4 da far giorno seren la notte oscura,

riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura,
rubini e perle, ond'escono parole
sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle,
8 man d'avorio, che i cor stringe e fura,

cantar, che sembra d'armonia divina,
senno maturo a la più verde etade,
11 leggiadria non veduta unqua fra noi,

giunta a somma beltà somma onestade,
fur l'esca del mio foco, e sono in voi
14 grazie, ch'a poche il ciel largo destina.

Chiome d'argento fine, irte e attorte

1-4 Capelli d'argento fino, ispidi e aggrovigliati senza alcuna grazia (*senz'arte*), intorno a una bella faccia gialla; fronte aggrottata, che a guardarla impallidisco, ove si spuntano le frecce (*strali*) di Amore e della Morte;

5-8 begli occhi acquosi, pupille distorte da qualunque cosa che non sia in linea con loro; ciglia imbiancate, e quelle dita e mani, per le quali mi struggo (*m'accoro*), dolcemente tozze e corte;

9-11 labbra biancastre, grande bocca celeste, denti neri come l'ebano, radi e malfermi (*pellegrini*), voce (*armonia*) inaudita e indicibile;

12-14 modi superbi e severi: a voi, divini servitori di Amore, rendo noto che le bellezze della mia donna sono queste.

PARAFRASI

Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura

1-4 Capelli ricci biondi come l'oro, lucenti e nitidi come l'ambra, che ondeggiate e volate all'aria (*aura*) sul volto candido come la neve, occhi dolci e più luminosi del sole, al punto di trasformare la notte più scura in un nitido giorno,

5-8 sorriso che calma e placa anche le sofferenze più crudeli e dolorose, labbra e denti, da cui escono parole così dolci che l'anima non desidera nessun'altra gioia, mani bianche come l'avorio, che stringono e rapiscono (*fura*) i cuori,

9-11 canto, che sembra un'armonia divina, assennatezza e prudenza nella più giovane età, grazia mai veduta prima (*unqua*) fra noi,

12-14 somma onestà congiunta alla massima bellezza furono l'esca che accese il fuoco del mio amore, e sono presenti in voi tante grazie, che il cielo così generosamente (*largo*) riserva a poche.

PARAFRASI

I contenuti tematici

Bembo
e gli stereotipi
della bellezza

Abbiamo scelto di presentare qui (e non nella sua sede naturale all'interno dell'Unità sul Petrarchismo) il più famoso e paradigmatico sonetto del Petrarchismo italiano, di Pietro Bembo, per cogliere meglio, oltre alle sue caratteristiche, quelle della risposta parodica di Berni. Il ritratto di Bembo segue una traccia precisa: le varie parti della descrizione obbediscono al ritratto codificato delle qualità fisiche e morali di una donna di rara avvenenza e d'alto rango. È un'operazione estetica destinata a sancire i parametri della bellezza femminile per il pubblico aristocratico delle corti. Castiglione con *Il Cortegiano* aveva svolto lo stesso compito dettando le norme del buon comportamento in società; Bembo replica l'iconografia petrarchesca, dalle chiome al volto e alla persona, e vi aggiunge l'esaltazione delle qualità morali dell'amata (*senno maturo*, v. 10; *leggiadria*, v. 11; *somma onestade*, v. 12).

Berni
e la sua parodia,
estetica
e letteraria

Vengono così riassunti i canoni consueti della bellezza (ma di una bellezza anonima, impossibile da riferire a una persona in carne e ossa), che grosso modo si ritrovano nella ormai lunga tradizione della poesia d'amore in lingua volgare. Capovolgere questi canoni non sarebbe di per sé un'operazione difficile. Ma Berni fa di più: non accontentandosi di parodiare un *cliché* estetico (presentando una vecchia sgradevole invece di una fanciulla bellissima), realizza una vera e propria parodia letteraria della lingua petrarchista che quei canoni ha immortalato.

Le scelte stilistiche

Le metafore
al posto
"sbagliato"

La parodia della lingua petrarchista avviene innanzitutto grazie al contrasto tra i vocaboli e le cose alle quali sono collegati. Gli attributi metaforici vengono spostati dalla loro sede naturale su altri oggetti e in tal modo trasformano l'immagine della donna, che non è più creatura paradisiaca, come in Bembo, ma strega di raccapricciante bruttezza: basta scompigliare gli accostamenti e gli stessi sintagmi acquistano significati opposti a quelli assunti normalmente. Qualche esempio: *d'oro* (v. 2) è il viso (che, quindi, diventa "giallastro"), non i capelli; *crespa* (v. 3) è la fronte ("tutta rugosa") e non la chioma; le *perle* (v. 5) sono gli occhi acquosi e non più i denti. E così via con tutti gli altri epiteti: le mani tozze, le labbra cadaveriche, la bocca bluastra, i denti radi e malfermi, la voce mai sentita prima (tant'è sgraziata) fino ai *costumi* (v. 12), anche qui collocati in coda al sonetto, ma in questo caso superbi e odiosi.

Il lessico ambiguo

Grazie al carattere vago del lessico petrarchesco, Berni gioca con l'equivoco. L'espressione *mi scoloro* (v. 3) significherebbe di norma "impallidisco" per l'emozione amorosa, ma qui l'accezione è opposta: il poeta non può nascondere in volto il senso di repulsione davanti alla fronte della donna. Lo stesso malizioso gioco linguistico viene praticato con gli *strali* di *Amore e Morte* (v. 4), spuntati perché respinti da un simile oggetto, con la voce (*armonia*, v. 11), che è *inaudita*, *ineffabile* perché gracchiante come quella di nessun'altra, e con gli aggettivi *alteri* e *gravi*, che definiscono i *costumi* (v. 12), ma non per sottolinearne la virtù (come potrebbe essere in un contesto "regolare"), bensì la durezza e la superbia.

Altri artifici
della parodia

Anche sul piano retorico e ritmico la strategia non cambia. Il procedimento di Berni continua sulla stessa falsariga dissacratoria, riproducendo l'uso petrarchesco dell'ossimoro

(il *bel viso d'oro*, v. 2; le *dita e man dolcemente grosse e corte*, v. 8) e delle dittologie (*irte e attorte*, v. 1; *Amore e Morte*, v. 4; *dita e man*, v. 8; *ampia celeste*, v. 9; *rari e pellegrini*, v. 10; *inaudita, ineffabile*, v. 11; *alteri e gravi*, v. 12), nonché la cadenza musicale, interrotta da effetti stridenti, come quelli ottenuti attraverso le allitterazioni della *t* e della *r*: *irte e attorte / senz'arte, intorno* (vv. 1-2); *torte / da ogni obbietto* (vv. 5-6). L'appello finale ai poeti d'amore chiude (ma non si può dire "in bellezza") il pezzo di bravura di Berni con un ritmo solenne e apparentemente serissimo, come avveniva anche nelle terzine dei "professionisti" del Petrarchismo.