

**La rima tra filologia, metrica e musica dal Medioevo  
al Rinascimento**

**Federico Di Santo (Hg.)**

**Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin  
Band 5**



## Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin

Die Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin werden vom Italienzentrum herausgegeben. Die einzelnen Bände sind auf unserer Webseite sowie dem Dokumentenserver der Freien Universität Berlin kostenfrei abrufbar:

[www.fu-berlin.de/italienzentrum](http://www.fu-berlin.de/italienzentrum)

<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/22221>

Die Veröffentlichung erfolgt nach Begutachtung durch den Direktor des Italienzentrums und die Mitglieder des Beirats der Schriften. Mit Zusendung des Typoskripts überträgt die Autorin / der Autor dem Italienzentrum ein nichtexklusives Nutzungsrecht zur dauerhaften Hinterlegung des Dokuments auf der Webseite des Italienzentrums. Die Wahrung von Sperrfristen sowie von Urheber- und Verwertungsrechten Dritter obliegt den Autor\*innen.

Die Veröffentlichung eines Beitrags als Preprint in den Schriften des Italienzentrums ist kein Ausschlussgrund für eine anschließende Publikation in einem anderen Format. Das Urheberrecht verbleibt grundsätzlich bei den Autor\*innen.

Zitationsangabe für diesen Band:

Di Santo, Federico (Hg.): *La rima fra filologia, metrica e musica dal Medioevo al Rinascimento*. Freie Universität Berlin 2023.

DOI <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-38784>

ISBN 978-3-96110-459-8

Schriften des Italienzentrums – Beirat:

Prof. Dr. Christian Armbrüster

Prof. Dr. Giulio Busi

Prof. Dr. Daniela Caspari

Prof. Dr. Dr. Giacomo Corneo

Prof. Dr. Johanna Fabricius

Prof. Dr. Karin Gludovatz

Prof. Dr. Doris Kolesch

Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss

Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Lektorat: Sabine Greiner, Emanuela Mingo

Wissenschaftliche Beratung: Dr. Selene Maria Vatteroni

Freie Universität Berlin

Italienzentrum

Geschäftsführung

Habelschwerdter Allee 45

D-14195 Berlin

Tel: +49-(0)30-838 50455

mail: [sabine.greiner@fu-berlin.de](mailto:sabine.greiner@fu-berlin.de)

## Inhalt

### La rima fra filologia, metrica e musica dal Medioevo al Rinascimento

	Seite
Introduzione Federico Di Santo	3
Storia aurorale di <i>rima</i> . Qualche riflessione su una complessa etimologia Paolo Canettieri	7
Internal and External Rhymes in Galician-Portuguese <i>Cantigas</i> . Musical Strategies Manuel Pedro Ferreira	21
“Verba modulation armonizzata”: l’attendibilità della teoria dantesca della canzone fra schemi di rime e fraseologia musicale Federico Di Santo	40
Appunti sulla rima nella satira rinascimentale Ida Campeggiani	76

## Introduzione

Federico Di Santo

La storia della rima è una storia intessuta di contraddizioni. Pur essendo stata per circa un millennio il tratto distintivo del linguaggio poetico occidentale, su di essa si è riflettuto poco e per lo più in modo occasionale e asistematico. Nel corso dei secoli, essa è stata apprezzata come potente strumento espressivo e disprezzata perché limita la libertà di esprimersi del poeta; è stata esaltata per la sua musicalità e dolcezza sonora e deprecata per la sua monotonia cantilenante; è stata rifiutata prima in quanto anticlassica, poi in quanto classica, ora perché irrazionale, ora invece perché cerebrale e artificiosa; la si è considerata indispensabile alla versificazione in volgare, ma anche contraria all'essenza della poesia; si è cercato di esibirne la presenza nel testo poetico o all'opposto di attutirne l'effetto e dissimularne la presenza. Essa è parsa insomma un'inutile costrizione oppure uno strumento di creatività, un orpello vuoto o un ornamento essenziale, un banale *jingling sound* o un potente artificio poetico. E in effetti ne condividono l'uso la *Divina commedia* e le più sciocche filastrocche infantili, i testi di Baudelaire e quelli di qualunque *rapper*. Forse nessun altro artificio formale spazia dal sublime fino all'insignificante e al ridicolo con un divario tanto accentuato e spiazzante.

Dietro un atteggiamento così ambivalente e quasi schizofrenico si celano certamente motivazioni di vario genere, ma una mi pare quella determinante: molte delle domande fondamentali relative a questo artificio – alla sua storia così come alla sua funzione – restano a tutt'oggi prive di risposte soddisfacenti. A che cosa serve la rima in poesia? Qual è l'utilità di questo generalizzato effetto d'eco che per diversi secoli ha interessato ogni singolo verso di ogni componimento poetico? E da dove deriva, storicamente, questa prassi in fondo piuttosto bizzarra? E ancora: la rima ha una qualche relazione originaria con la musica, se è vero che le prime tradizioni in volgare a farne un uso sistematico prevedevano di norma l'esecuzione cantata dei testi lirici? Alcuni di questi problemi sono stati discussi, ma senza venirne a capo; altri – come quello della funzione generale della rima in poesia, che pure dovrebbe essere ovvio e preliminare – di norma non vengono neanche presi in considerazione dai non molti studi sull'argomento. In breve, la rima ha dominato per secoli il linguaggio della poesia, eppure non si è prodotta neppure una teoria organica e adeguata di questa rilevantissima figura poetica (quante teorie della metafora sono state elaborate, invece, da Aristotele in poi?). Non stupisce allora, in mancanza non solo di una visione condivisa, ma anche soltanto di un quadro di riferimento, che le riflessioni sulla rima siano state sporadiche, asistematiche, contraddittorie.

Si potrebbe forse pensare che sia stato così perché, in fondo, non c'è poi così tanto su cui riflettere: si tratta di una figura di suono che ha assunto una funzione strutturante a livello metrico e non molto più di questo. Una simile posizione, tuttavia, non è più sostenibile dopo alcune pregnanti pagine sull'argomento dei formalisti russi e poi di Jakobson, Wimsatt, Lotmann e pochi altri.<sup>1</sup> È vero semmai l'esatto contrario: la ragione per cui si è riflettuto così poco sulla rima sta proprio nella sua complessità, nella pluralità di livelli del testo che coinvolge simultaneamente, nell'irriducibile compresenza di banalità e ricercatezza che la caratterizza. Tutto ciò la rende difficilmente circoscrivibile, e analizzabile in modo soltanto parziale e inadeguato entro i confini di una singola disciplina. La millenaria fortuna poetica della rima si spiega proprio perché, lungi dall'essere un mero artificio sonoro e formale, essa è anche molto più di questo. A rimare fra loro, infatti, non sono solo le terminazioni delle parole, i suoni finali della loro struttura fonica, ma anche e soprattutto le parole stesse: questo proietta la rima ben al di là dei confini di una mera figura fonica o metrica, arrivando a coinvolgere in pieno anche la dimensione semantica, con tutte le conseguenze che ciò comporta. La caratteristica più evidente della rima è allora quella che potremmo definire la sua 'trasversalità', che ne fa

---

<sup>1</sup> ZHIRMUNSKIJ, Viktor: *Rifma, eë istorija i teorija* [Rhyme: Its History and Theory], Petrograd 1923. TYNJANOV, Jurij: *Il problema del linguaggio poetico*, Milano 1968 [1924], 39-42 e 137-152. JAKOBSON, Roman: "Linguistica e poetica", in: *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966, 181-218 [SEBEOK, Thomas A. (a cura di): *Style in Language*, Cambridge, Mass., 1960: 350-377]. WIMSATT, William K.: "On Relation of Rhyme to Reason", in: *Modern Language Quarterly* 5.3 (1944), 323-338, riedito in: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington 1954. LOTMAN, Jurij M.: *La struttura del testo poetico*, Milano 1972 [1970], 146-151.

un artificio per tanti versi unico nel suo genere: essa attraversa cioè il testo poetico un po' a tutti i livelli, da quello fonico e metrico, a quello semantico, e di conseguenza anche retorico, fino a quello tematico e non di rado persino ideologico. A questa importanza e centralità di natura formale corrisponde l'assoluta preminenza che essa ha avuto sul piano storico, tanto da diventare l'artificio che per eccellenza ha contraddistinto il linguaggio poetico dal Medioevo sino al Novecento.

Proprio questa natura trasversale, poliedrica e sfuggente della rima oppone una significativa resistenza ai metodi tradizionalmente impiegati negli studi metricologici, che pure dovrebbero essere l'ambito più direttamente chiamato in causa nella sua analisi: non a caso, le pagine più interessanti sull'argomento sono state scritte da teorici della letteratura più che da metricologi. Questa difficoltà si acuisce tanto più con l'imporsi, negli ultimi anni, di metodi marcatamente statistici e quantitativi in metricologia, in particolar modo in ambito italiano. Lo studio della rima mi pare emblematico nell'evidenziare i limiti di simili approcci: essi infatti tendono di necessità a trascurare gli aspetti non quantificabili dei fenomeni stilistici a vantaggio di quelli quantificabili; il rischio, allora, è che proprio i fenomeni più complessi e sfaccettati, irriducibili al dato numerico se non nei loro aspetti più superficiali, finiscano, in nome di una presunta oggettività statistica, per essere descritti in maniera incompleta, banalizzante, al limite persino distorta.<sup>2</sup> Questo è appunto ciò che accade per la rima, quantificabile solo se viene ridotta alla sua mera dimensione fonica, perdendo dunque di vista proprio quella sua complessità e trasversalità di cui si è detto che ne fanno uno strumento di grande potenza creativa e per tanti versi unico nel linguaggio poetico. Ad esempio, l'utile distinzione recentemente proposta fra 'background rhyme' e 'foreground rhyme',<sup>3</sup> centrale per inquadrare a grandi linee la differenza nell'uso della rima fra la tradizione e la poesia moderna (ma che in realtà percorre in filigrana l'intera storia della rima), fa riferimento a un aspetto irriducibilmente legato al contesto di ciascuna parola in rima: a qualcosa, cioè, che una riduzione delle rime a mere occorrenze da quantificare, per definizione decontestualizzate, non può che obliterare del tutto.

In risposta a questa difficoltà ravvisabile nelle tendenze oggi prevalenti in metricologia – difficoltà acuita dalla natura dell'oggetto di analisi – si è inteso dare alla giornata di studi di cui in questo volume si raccolgono gli atti un taglio del tutto diverso, di tipo marcatamente interdisciplinare. Questo approccio è d'altronde pienamente in linea con quello del progetto di ricerca biennale, finanziato da una borsa Marie Skłodowska-Curie, che è stato condotto dal curatore di questo volume presso l'Institut für Romanische Philologie della Freie Universität di Berlino. Di questo progetto, la giornata di studi in questione costituisce uno dei punti d'approdo finali, insieme a diverse pubblicazioni scientifiche individuali del curatore. Obiettivo del progetto è stato quello di delineare una teoria generale della rima e anche, in una certa misura, di approfondire la sua storia tra Medioevo e Rinascimento, ponendo esplicitamente, anziché eluderle, quelle fondamentali domande sulla sua origine e la sua funzione di cui si diceva sopra. Nel far questo, si è messo al centro della ricerca un interesse teorico piuttosto che meramente descrittivo e analitico, cercando inoltre di integrarlo al meglio attraverso la pluralità di prospettive di un approccio interdisciplinare, che, in risposta alla stessa natura 'trasversale' dell'oggetto di studio, chiami in causa, oltre alla metricologia, anche la teoria della letteratura, la retorica, la semiotica, la musicologia, la filologia e persino la filosofia e la psicoanalisi.

Sulla base di queste premesse, la giornata di studi *La rima tra filologia, metrica e musica dal Medioevo al Rinascimento*, tenutasi presso la Freie Universität di Berlino il 22 giugno 2018, è stata ideata e organizzata dal curatore in collaborazione con il prof. Bernhard Huss e con l'ausilio e il supporto tecnico dell'Italienzentrum. Il titolo stesso che le si è dato ne sottolinea appunto l'approccio interdisciplinare. La scelta è parsa d'altronde altrettanto imprescindibile anche al curatore del recente volume collettivo *On Rhyme*, che testimonia di un certo rinnovato interesse per l'argomento che sta forse emergendo anche al di fuori dei confini, spesso piuttosto angusti, della metricologia: "An interdisciplinary approach to rhyme yields

---

<sup>2</sup> Per qualche osservazione sull'argomento, cfr. DI SANTO, Federico: "I fenomeni metrico-stilistici sono quantificabili? Problemi teorici illustrati attraverso gli esempi della rima e del distico finale nell'ottava tassiana", in: *Atti del XXIII congresso nazionale dell'ADI*, Pisa, 12-14 settembre 2019, di prossima pubblicazione.

<sup>3</sup> BURT, Stephen: "Cornucopia, or, Contemporary American Rhyme", in: BIDDINGER, Mary/ GALLAHER, John (a cura di): *The Monkey and the Wrench: Essays into Contemporary Poetics*, Akron 2011: 59-77, ripubbl. in: CAPLAN, David (a cura di), *On Rhyme*, Liège 2017.

significant results. Just as individual rhymes migrate across genres and cultures, the subject of rhyme crosses scholarly fields”.<sup>4</sup> L’obiettivo della giornata di studi berlinese era dunque quello di guardare alla rima da una pluralità di prospettive che, pur nei limiti di un numero ridotto di interventi, ne rendesse però il più possibile un’immagine a tutto tondo, suggerendo, senza pretese di sistematicità, la complessità di questa figura poetica. Va da sé che una simile impostazione, con i suoi pregi o con i suoi difetti, è da imputare interamente al curatore e non agli autori dei singoli interventi.

Il contributo di apertura, di Paolo Canettieri (“Storia aurorale di *rima*. Qualche riflessione su una complessa etimologia”), parte da un riesame della controversa etimologia della parola “rima”, nella convinzione che essa sia rilevante per far luce sull’origine, la natura e la percezione che storicamente si aveva di questo artificio: le interferenze che ne emergono, irriducibili a questa o quella alternativa, lasciano intravedere sin dall’etimo della parola quella complessità che abbiamo detto caratterizzare il fenomeno della rima. Manuel Pedro Ferreira (“Internal and External Rhymes in Galician-Portuguese *Cantigas*. Musical Strategies”) adotta invece una prospettiva prettamente musicologica, indagando con precisione le possibili interazioni dei fenomeni testuali della rima e della rima al mezzo (e delle rispettive tipologie accentuative) con la struttura melodica e fraseologica delle relative intonazioni musicali nelle *cantigas* galego-portoghesi: egli giunge così alla conclusione che “the music does not necessarily relate to the text in a simple, direct way”, e che invece, anche a seconda del genere, si possono osservare “different melodic strategies, just as in metrics there are different strategies”. Il curatore del volume, Federico Di Santo (“*Verba modulationi armonizata*: l’attendibilità della teoria dantesca della canzone fra schemi di rime e fraseologia musicale”), propone poi una radicale reinterpretazione della teoria dantesca della canzone nel *De vulgari eloquentia* per quanto riguarda il rapporto formale tra strutture rimico-strofiche e melodiche, riesaminando le note discrepanze fra il trattato e le melodie trobadoriche tradite alla luce di un fattore sempre trascurato ma forse decisivo, quello dell’oralità. Segue, a completare la trattazione, un’appendice in cui l’autore risponde punto per punto alle critiche rivolte alla sua ipotesi da Maria Sofia Lannutti in una “Postilla su rima e musica”. Il contributo conclusivo di Ida Campeggiani (“Appunti sulla rima nella satira rinascimentale”) esamina con finezza l’uso della rima nella satira cinquecentesca, concentrandosi inevitabilmente su Ariosto, ma senza tralasciare la breve storia precedente e successiva di questo genere nella letteratura italiana: ne emerge una ricca e dettagliata tipologia dei modi di sfruttare la rima in rapporto alle esigenze stilistico-espressive della satira, che consente anche di cogliere, da una prospettiva prettamente stilistica, alcuni tratti essenziali dell’evoluzione storica del genere letterario. Un quinto intervento di Paolo Di Luca, presentato anch’esso nella giornata di studi sulla rima del 2018, non è incluso in questo volume in quanto pubblicato in altra sede: esso, combinando l’approccio metricologico a quello retorico, ricostruisce entro la poesia trobadorica l’evoluzione storica del *rim dictional*, in cui sulla “funzione di richiamo fonico fra la parte terminale di due o più voci in fine di verso” viene gradualmente a prevalere quella di “figura di parola con uno specifico significato”; concentrandosi dunque in particolare sul *rim derivatiu*, lo studioso toccava uno degli aspetti nodali dell’interazione tra ricercatezze formali e *ornatus* che stanno alla base dell’arte del *trobar*.

Il progetto di ricerca di cui questo volume di atti fa parte è stato finanziato dal programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell’Unione Europea in base al Marie Skłodowska-Curie grant agreement n. 699899. Il finanziamento è stato poi prolungato per un anno dalla Freie Universität Berlin per consentire di portare a conclusione l’ampio progetto. I ringraziamenti del curatore vanno in primo luogo al prof. Bernhard Huss, direttore dell’Italienzentrum della Freie Universität Berlin, che ha apprezzato e sostenuto il progetto con entusiasmo sin dalla sua prima ideazione, consentendo che fosse portato avanti presso una delle istituzioni più prestigiose e più attive per la romanistica a livello internazionale. Un sentito ringraziamento va anche all’Italienzentrum e all’eccellente organizzazione di Sabine Greiner e del suo staff, che hanno permesso lo svolgersi della giornata di studi sulla rima e la pubblicazione degli atti, nonché a tutti i colleghi del dipartimento (Alice Spinelli, Alessandra Origgi, Irene Fantappiè, Siria De Francesco, Selene Vatteroni, Thea Santangelo, Linda Schmidt, Alberto Comparini, Salvatore Renna, Alan Pérez Medrano, Alexander

---

<sup>4</sup> CAPLAN, David, Introduzione a CAPLAN (a cura di), *On Rhyme*, 2017, 7.

Winkler, Daniel Melde, Gerd König e altri), con i quali si è subito creato un clima di amicizia ma anche di proficua discussione scientifica, e infine all'aiuto sempre indispensabile di Kerstin Gesche.

## Appunti sulla rima nella satira rinascimentale

Ida Campeggiani

La satira volgare italiana nasce con il volgarizzamento in terza rima delle satire di Giovenale approntato da Giorgio Sommariva nel 1475 (e stampato nel 1480) e finisce intorno al 1560, con i ternari satirici di vari autori riuniti nei *Sette libri di satire* curati da Francesco Sansovino.<sup>1</sup> Dunque la satira come genere identificato da un metro, la terzina, nasce e muore nel Rinascimento. Anzi, più precisamente si può dire che la stagione dei libri di satire si esaurisce nel momento in cui il Rinascimento stesso si sta avviando verso la sua conclusione.

Visto dall'alto, il ciclo della satira italiana colpisce per la sua brevità. È un genere tutto rinascimentale, che ambisce a rifondarne uno antico, dapprima sotto il segno di Giovenale e poi rilanciando il modello dei *Sermones* e delle *Epistulae* di Orazio. Al centro, proprio nel passaggio dal nume tutelare di Giovenale a quello di Orazio, si colloca l'esperienza di Ariosto, con le sue sette satire scritte all'incirca dal 1517 al 1525. Subito dopo, nell'arco di una generazione, si contano alcuni epigoni che per altro danno alle stampe volontariamente le proprie satire (diversamente da Ariosto e dai satirici precedenti), ma che in realtà – proprio mentre vorrebbero proseguire e canonizzare la satira ariostesca di marca oraziana – ne stravolgono toni e caratteri metrico-stilistici. Mi riferisco a Luigi Alamanni, Ercole Bentivoglio e Pietro Nelli: Alamanni irrigidisce la satira con un'eloquenza petrarchesca che la snatura (o meglio: la riporta al modello oratorio di Giovenale); mentre Bentivoglio e Nelli tradiscono il composto ed elegante modello ariostesco portando la satira nel territorio del burlesco.

Questo rapido esaurimento sembra confermare un 'limite' della tradizione letteraria italiana, ossia la riluttanza ad aprire la poesia a uno stile comico-polemico senza rinunciare alla serietà. È una riluttanza che colpisce se si considera che in qualche modo mostra la scarsa fortuna stilistica della *Commedia*: il 'basso-comico' serio dell'*Inferno* è, in effetti, un modello negletto. Ciò è paradossale se si considera che la satira rinascimentale trae il suo metro (la terza rima) proprio da Dante, e lo fa certo anche per una palese consonanza con l'*Inferno*, specialmente con le invettive. Come risulterà da queste pagine, solo Ariosto assorbe profondamente lo stile comico e serio insieme dell'*Inferno*, combinandolo con il *sermo* oraziano (e forse proprio per questo risulta un modello così difficile da imitare).<sup>2</sup>

Prima di esaminare i testi, è il caso di ricordare che la rima è un luogo privilegiato del linguaggio poetico, dove spesso ricorrono più scopertamente le figure retoriche, come metafore e metonimie, e dove quindi si rivelano le logiche, le associazioni profonde che guidano la mente di chi scrive.<sup>3</sup> Per il fatto stesso che rimare impone un vincolo nella mente del poeta (poiché lo condiziona a trovare un rimante all'interno di un gruppo di parole selezionato dal suono), si comprende perché adempiere alla rima spesso crei uno scarto, ossia determini l'abbandono della referenzialità e lo sconfinamento nella figuralità. C'è perciò un rapporto

---

<sup>1</sup> Rammento qui schematicamente i momenti principali della storia della satira volgare nel Rinascimento: 1480: SOMMARIVA, Giorgio: *Iuvenal tradotto di latino in volgar lingua*, Treviso, M. Manzolo; 1490-1500 ca.: composizione di COSMICO, Niccolò Lelio: *Satira*; 1505?: VINCIGUERRA, Antonio: *Opera nova*, Venezia, Manfredo Bonelli di Monferrato (stampa postuma); 1517-1525 ca.: composizione di ARIOSTO, Ludovico: *Satire* (stampa postuma clandestina nel 1534); 1532: ALAMANNI, Luigi: *Opere toscane*, Lyon, Gryphius; 1546: BENTIVOGLIO, Ercole: *Le satire et altre rime piacevoli del Signor Hercole Bentivoglio*, Venezia, Giolito e NELLI, Pietro: *Le satire alla carlona di Messer Andrea da Bergamo*, Venezia, P. Gherardo; 1560: Francesco SANSOVINO (a cura di): *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino e d'altri Scrittori, con un discorso in materia della Satira*, Venezia, Sansovino, 1560. Resta un punto di riferimento la ricostruzione storico-critica di FLORIANI, Piero: *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma 1988.

<sup>2</sup> Dante è importante anche per alcuni poeti protosatirici, tra cui Vinciguerra, ma è sintomatico che le invettive di quest'ultimo siano tendenzialmente astratte, tanto che egli scende nel comico solo per imitare il vizio (calcando le orme e quasi il compiacimento di Giovenale quando descrive le nefandezze): proprio questa concezione strettamente mimetica (e bassa) dello stile comico impedisce alla lezione stilistica dantesca di agire in profondità.

<sup>3</sup> DI GIROLAMO, Costanzo: *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna 1976, 81.

strutturale tra rima e figuralità.<sup>4</sup> L'obiettivo di questi appunti è quindi anche di giungere, a partire dalla rima, a individuare alcuni aspetti della figuralità satirica, se non altro di quella più raffinata di Ariosto.

## 1. Prima di Ariosto

Partiamo dall'atto di fondazione della satira moderna: il volgarizzamento in terza rima delle *Satire* di Giovenale del 1475. È noto il netto giudizio di Dionisotti sullo "squallore" della traduzione, che pure non ne offuscherebbe l'importanza storica.<sup>5</sup> In séguito Armando Balduino ha provato a leggere le terzine di Sommariva sullo sfondo di un plurilinguismo espressionistico, che certo sarebbe interpretato molto maldestramente.<sup>6</sup> Sotto il profilo linguistico va forse approfondito il rapporto di Sommariva con i sermoni, perché in fondo la scelta di Giovenale, del suo flusso incessante di esempi viziosi, può essere legata alla consuetudine con la predicazione (magari quelli mescidati e di grande violenza espressiva di Bernardino da Feltre). Eppure la satira in terza rima non nasce come 'poesia parlata' e non presenta tracce riconducibili all'oralità: lo diventerà poi, con Ariosto e in un senso oraziano. Il maldestro governo della sintassi da parte di Sommariva è rivelato dalle goffe inarcature, le quali mettono in luce l'assenza di un uso consapevole ed espressivo della rima. Poco raffinate, del tutto prevedibili, giungono a spezzare predicativo e copula:

*Sat.* VI 816-818

Le qual conduce seco in ogni parte  
per tal officio se ben **esulato**  
**fosse** 'l marito a le hiperboree parte.<sup>7</sup>

Altre volte l'inarcatura separa avverbio e aggettivo, con effetto prosastico:

*Sat.* I 79-81

Non deggio dir de l'opre **veramente**  
**degne** de la lucerna Venusina  
de Orazio nostro Satiro eccellente.<sup>8</sup>

Da questi minimi assaggi si avverte la velocità macchinale (e anche l'incisività tragicomica *a parte lectoris*) degli endecasillabi di Sommariva. L'effetto è quello di una prosa calata a forza del metro, tanto che la rima non modifica l'*ordo verborum*, ma è l'*ordo verborum* a condizionare, talvolta brutalmente, la rima. Dunque la satira fa ancora fatica a scindersi dalla protosatira 'prosastica', 'da sermone', nonostante sia già comparsa la novità decisiva, che è appunto il metro: la terza rima dantesca.

<sup>4</sup> Oltre allo studio cit. di DI GIROLAMO, cfr. DI SANTO, Federico: "La ragion d'essere della rima fra retorica e figuralità", in: *Enthymema* XVII (2017) 133-164.

<sup>5</sup> "Del 1475 è il volgarizzamento poetico di Giovenale perpetrato da uno squallido rimatore veronese, Giorgio Sommariva. [...] lo squallore del volgarizzamento non può far velo all'importanza che storicamente esso ebbe, perché sta di fatto che subito dopo, nella stessa zona veneta, ad opera del Vinciguerra e del Cosmico, si sviluppò il nuovo genere letterario, esemplato sui modelli latini, della satira in volgare, nel metro stesso della terza rima adoperato dal Sommariva" (DIONISOTTI, Carlo: *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Italia medioevale e umanistica* 1 [1958], 427-431, poi ampliato in: ID.: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, 125-178: 159).

<sup>6</sup> "[...] redatta in versi spesso maldestri e slombati, il cui linguaggio varia tra venature dialettali, crudi latinismi e puntelli di chiara estrazione dantesca, essa contiene numerosi e talvolta clamorosi errori [...]. A prescindere dalle specifiche qualità (o per meglio dire, dagli evidenti difetti) restano comunque il significato e la risonanza culturale di un'impresa che certo riflette gli ormai diffusi interessi di un ambiente [...]" (BALDUINO, Armando: "Le esperienze della poesia volgare", in: Girolamo ARNALDI/Manlio PASTORE STOCCHI (a cura di): *Storia della cultura veneta*, Vicenza 1976, vol. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 3.1, 265-367: 345).

<sup>7</sup> Cito da *Iuvenal tradotto di latino in volgar lingua per Georgio Summaripa Veronese, novamente impresso*, [Toscolano], P. Alex. Pag. Benacenses F. Bena. V.V., 1527, c. eiiii v (esemplare della Biblioteca Malatestiana di Cesena, segnatura MAGAZ 068076). Punteggiatura, diacritici, unione e separazione delle parole seguono gli usi attuali.

<sup>8</sup> Ivi, c. aiiii v.

Consideriamo un brano di una qualche estensione, tratto dal volgarizzamento della più celebre satira di Giovenale, quella contro le donne:

*Sat.* VI 265-79

La vuol servi infiniti a torno il fuoco  
tutte le case e tutte le fucine,  
e del vicino ogni suo campo e luoco.<sup>9</sup>

Nel tempo poi che cascano le brine  
per lo gran freddo, e lason mercadante  
sta chiuso con nochieri in le cassine,  
fanno il marito andar per mar errante  
a comprar qualche tazza cristalina  
o qualche nobil gioglia d'adamante,  
la qual sia fatta preziosa e divina  
in dito di Beronica giudea,  
moglie d'Agrippa sorella e regina.

Altri più voglion quelle di la rea  
Beronica d'Antigono figliola,  
incestuosa barbara et hebrea.<sup>10</sup>

Si notano parole-rima singolari come *cassine*,<sup>11</sup> inoltre la rima *mercadante* : *errante* : *adamante* è notevole per l'incontrollato saliscendi tonale: *mercadante*, forma per lo più settentrionale, è in rima con il latinismo *adamante*, parola carica di risonanze nella poesia amorosa (e legata alla *Commedia*, dove Dante la usa per descrivere la superficie lunare in *Par.* II, v. 33, benché non in rima). Talora le rime tornano sullo stesso concetto, ribadendolo con goffa ridondanza predicativa, da sermone appunto: *giudea* : *rea* : *hebre*a.

Passiamo ora al ternario intitolato espressamente *Satyra* di Niccolò Lelio Cosmico, altro testo tardoquattrocentesco già edito da Cian nel 1903.<sup>12</sup> Nella *Satyra* non ci sono rime 'difficili' o particolarmente ricercate, ma il dettato è arduo. Rispetto a Sommariva la sintassi è più salda, imperniata sul metro; ma per quanto concerne la rima siamo ancora prossimi al volgarizzamento di Giovenale: solo qua e là emerge una ricerca letteraria, sotto forma di smaccati dantismi rimici. Nei versi citati qui di séguito si nota la serie *menzogna* : *vergogna* : *sogna* (*Inf.* XVI 121-6), ripresa con una certa vischiosità memoriale (cfr. il ritorno del termine *faccia*):

---

<sup>9</sup> Terzina, questa, che a mio parere sarà presente ad Ariosto, che sembra offrirne la versione 'rinascimentale' nella sua satira sui pericoli del matrimonio (*Sat.* V 121-126): "ché difficil sarà, se non ha venti / donne poi dietro e staffieri e un ragazzo / che le sciorini il cul, tu la contenti. / Vorrà una nana, un bufoncello, un pazzo, / e compagni da tavola e da giuoco / che tutto il dì la tengano in solazzo" (cfr. CAMPEGGIANI, Ida: "I pericoli del matrimonio. Qualche tessera per la satira V di Ariosto (senza dimenticare le altre)", in: Maria Pia ELLERO/Matteo RESIDORI/Massimiliano ROSSI/Andrea TORRE (a cura di): *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni*, Lucca 2017, 279-289: 283).

<sup>10</sup> Parafrasi: "[La donna] pretende un gran numero di servi intorno al fuoco, tutte le case e tutti i forni, e ogni campo e luogo di proprietà del vicino. Durante la stagione fredda, quando sul terreno si deposita la brina, e il mercante Giasone sta chiuso con i nocchieri [della nave] nelle casse [*cassine*: forse gli scafi della nave], [le donne] fanno andare il marito in giro per mare a comprare qualche tazza di cristallo e qualche nobile gioia [gioiello] di diamanti. Che è resa preziosa e divina al dito dell'ebrea Berenice, moglie di Agrippa, sorella e regina. Altri desiderano di più quelle della rea Berenice figlia d'Antigono, barbara incestuosa e ebrea". Il passo è tratto da *Iuvenal tradotto di latino in volgar lingua per Giorgio Summaripa Veronese, novamente impresso*, cit., c. eiiiiv. Ho ritoccato il testo al v. 273, dove la stampa reca *gioglie* in luogo del singolare *gioglia* (lezione che pare irrinunciabile alla luce del successivo "la qual sia fatta" etc.).

<sup>11</sup> *LEI XI* 743 (s.v. *capsa*) non offre riscontri stringenti; la forma più vicina è *cassino*, 'cavità della spiga che racchiude il granello'.

<sup>12</sup> CIAN, Vittorio: *Una satira di Niccolò Lelio Cosmico*, Pisa 1903, da cui cito il passo di séguito. Farò una riedizione della *Satyra* nella mia monografia in preparazione. Intanto segnalo un emendamento metrico al v. 49: "L'elazion che se medesima inganna" > "L'elazion che se medesima inganna" (scansione ritmica dell'endecasillabo: 3710 > 4810); e due emendamenti testuali, rispettivamente al v. 27, dove l'ed. Cian stampa "meglio fra la ragion posto il talento", e al v. 34, dove "vigilante" andrà mutato in "vigilantia", che pare la sola lezione plausibile.

*Satira 22-51*

La cupidigia che ora intorno spande,  
non avea loco; anzi vivea contento  
di sua condizion piccolo e grande.

Era sì ognuno al ben commune intento,  
che 'l non vi si vedea termine o soglia  
megio fra la ragion posto e il talento.

Un natural proposito, una voglia  
sola era in tuti a sostener l'assalto  
di lor felicitate e di lor doglia;

Lor torre, lor torrieri e loro ispalto  
era iustizia e dintorno lor mura  
non di nostral, ma adamantino ismalto.

Publica vigilantia e certa cura  
aveano ad apreciar tutte altre cose  
non per opinion, ma per natura.

Se ben faccia dil falso il vero ascose  
o ver di verità forse **menzogna**,  
iusto iudicio questa e quel dispose.

Ardir di bene e di mal far **vergogna**  
desto veder facea quel secul d'oro  
quanto spirito alcun lieto non **sogna**.

Non vita sumptuosa era fra loro  
di Sergio che 'l Lucrin laco rinchiuse  
per far de l'ostre e dil pesce tesoro,  
ma frugal vita, e ciascaduna infuse  
le lor vivande di celeste manna,  
non di odor vario o di sapor confuse.

L'elazion che se medesima inganna,  
ivi era nulla, e non levava il ciglio  
victoria di Termopile o di Canna;<sup>13</sup>

*Inf. XVI 121-126*

El disse a me: "Tosto verrà di sovra  
ciò ch'io attendo e che il tuo pensier **sogna**;  
tosto convien ch'al tuo viso si scovra".

Sempre a quel ver c'ha faccia di **menzogna**

---

<sup>13</sup> Parafresi: "La cupidigia che ora si espande dovunque / non aveva luogo [non c'era]; ma viveva soddisfatto / della sua condizione il piccolo e il grande [il ricco e il povero, l'umile e il potente]. Ognuno era così intento al bene comune, / che non si vedeva termine o limite / posto (in) mezzo fra la ragione e il desiderio. / Un proposito naturale, un desiderio / unico caratterizzava tutti quando sostenevano l'assalto [quando si trovavano ad affrontare] / della loro felicità e del loro dolore. / Le loro torri, i custodi delle loro torri e i loro spalti / erano la giustizia e attorno a loro [stavano] mura / [che erano fatte] di smalto [cioè impasto usato in muratura] non nostro [umano], ma di diamante. / Sorveglianza pubblica e cura [sollecitudine] certa / avevano per apprezzare [intendere, soppesare] tutte le altre cose [eventi e sentimenti] / [e] non per opinione [cioè per convenzione culturale], ma per natura. / Anche se la faccia [l'apparenza] del falso nascose la verità / o [anche se l'apparenza] di verità [nascose] forse la menzogna / il giusto giudizio dispose [cioè mise al suo posto, distinse] questa [la menzogna] e quello [il vero]. / Ardente desiderio di fare il bene e vergogna di fare il male / faceva vedere desto [faceva cioè ammirare nel pieno della sua vitalità] quel secolo [epoca] d'oro / quanto nessuno spirito lieto sogna [può sognare]. / Tra loro non c'era [non si conduceva] vita sontuosa / [come quella] di Sergio che rinchiuse il lago di Lucrino / per far tesoro [allevare intensivamente per sé] delle ostriche o del pesce; / ma [si conduceva] vita frugale, e ognuna delle loro vivande [questo sintagma sta in realtà al verso successivo] era infusa [ricoperta] / di manna celeste, / non confusa [adulterata] con profumi [aromi, spezie] e sapori [forse: salse] di vario tipo. / La elazione [superbia] che inganna sé stessa / lì era [ridotta a] nulla, e non faceva levare il ciglio [non faceva insuperbire] / la vittoria alle Termopili o a Canne [cioè, complessivamente, la gloria militare]".

de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote,  
però che senza colpe fa **vergogna**.

Altro interessante protosatirico è il veneziano Antonio Vinciguerra Cronico. La data della stampa postuma delle sue opere, tra cui i ternari satirici, è incerta, ma è in genere fissata al 1505; leggiamo un passo della satira che apre la raccolta, dal titolo *Contra falsum et imperitum vulgi iudicium*:

*Sat.* I 1-24

Chi è quel che possi contra il vulgo ignaro  
cieco de opinion, fallace e duro  
tener senza ira un animo preclaro?

Or sappia el mondo che de altrui non curo,  
salvo de le mie Muse, rime e versi,  
che tratto me han da el suo costume oscuro.

Già so ben io quanti pensier diversi  
fanno gli avari in cumular tesoro,  
e come lor desegni al fin son persi.

E so come si coglie el sacro alloro  
e per qual strada al giogo di Parnaso  
si pò salir fra lo appollineo coro.

E so quanto liquor empie el mio vaso,  
e come l'arte povera e lo ingegno  
va mendicando fuor del suo ginnaso.

E so per qual sentier si fa l'om degno,  
e ove ha germogliar l'oculto seme  
che nel centro del cor chiuso ritegno.

E so dove riposta ho la mia speme,  
e a qual fucina el spirto pronto indulgo;  
e so de che si spera al mondo e teme.

Taci, dunque, ignorante e cieco vulgo,  
pieno de sogni, de ombra, vento e fumi,  
che troppo al debel tuo viso refulgo.<sup>14</sup>

La caratteristica principale di questa satira è la solennità. L'*indignatio* 'aristocratica' e i toni declamatori rendono evidente, in effetti, la sua appartenenza a un territorio ancora giovenaliano. Ma è degna di nota, perché in qualche modo destinata a divenire una parola importante nella satira ariostesca, la comparsa di *fumi* in sede privilegiata, ossia proprio in rima (: *piumi* : *lumi*). I *fumi* della vanagloria torneranno nella

---

<sup>14</sup> Parafrasi: "Chi mai può mantenere un animo pacifico e nobile di fronte al popolo ignaro, cieco nel suo giudizio, ingannatore e malvagio? Il mondo sappia che non mi preoccupo di nulla fuorché delle mie Muse, ossia della poesia, che mi ha liberato dall'ignoranza [del volgo]. Già so bene in quanti modi gli avari accumulino le ricchezze e come tutti i loro progetti alla fine si perdano. E so come si coglie il sacro alloro e per quale via si possa salire al monte Parnaso fra le schiere dei poeti [= il coro di Apollo]. E so quanta ispirazione [*liquor*] riempie il mio animo [*vaso*] e come la poesia [*arte povera*] e l'ingegno siano costretti a mendicare in giro, banditi dal loro luogo consueto [il *ginnaso*]. E so per quale sentiero l'uomo si rende degno, e dove deve germogliare il seme nascosto [o forse *culto* 'coltivato?'] che tengo chiuso nel centro del cuore. E so dove ho riposto la mia speranza e a quale fucina [quella di Vulcano, dove si fabbricano le saette, a cui la satira è equiparata] concedo il [mio] pronto spirito, e so ciò che il mondo spera e ciò che teme. Taci, dunque, popolo cieco e ignorante, pieno di illusioni, di ombra, di ambizioni [*vento e fumi*], che di fronte al tuo viso splendo troppo". Cito da VINCIGUERRA, Antonio: *Opera nova*, Venezia, Alessandro Bindoni, 1520, c. Aii r (stampa custodita in British Library, con segnatura 11426.bbb.9). Nella trascrizione sono semplificate le grafie latineggianti (*obscura*, *gymnaso* etc.), *et* è ridotto a *e*, e sono regolati secondo l'uso moderno punteggiatura, diacritici, unione e separazione delle parole. Come si diceva, la *princeps* dell'*Opera nova de Misser Antonio Vinciguerra secretario de la illustrissima signoria di Vinetia* non reca alcuna datazione, ma solo l'indicazione "Impressus Venetiis: per Manfredum de Monferrato" (negli studi è invalsa la datazione – convenzionale – al 1505; lo stampatore è attivo dal 1491 al 1516: cfr. Edit16, e per l'indicazione dubitativa del 1505 *STC* 728).

rivendicazione anticortigiana di *Sat. I* 174, dove si legge “ch’io non lascio accecarmi in questi fumi” (I 170 sgg.: *consumi: lumi: fumi*), e poi in *Sat. V* 118-120: “Non cercar chi più dote, o chi ti porte / titoli e fumi e più nobile parenti / che al tuo aver si convenga e alla tua sorte”; un’espressione analoga ricorre poi nel sintagma “Roma fumosa” di *Sat. II* 164. La storia della parola – o meglio della parola-rima – è importante perché per *fumoso* ‘borioso’ o ‘vanaglorioso’ il *GDLI* (VI 454<sup>7</sup>) porta come primi esempi Alberti e Ariosto; per *fumo* ‘superbia’, ‘boria’, ‘presunzione’, esempi da Lorenzo de’ Medici e Ariosto (ivi 451<sup>5</sup>), di cui cita un luogo dei *Cinque canti* (scritti dopo la satira I)<sup>15</sup>. Dunque, anche sotto il rispetto cronologico, il passo del Vinciguerra costituisce un precedente non trascurabile.

L’ironia nella satira volgare sarà una conquista di Ariosto, e in Vinciguerra c’è semmai qualche timida insorgenza di procedimenti antifrastici, forse ancora compromessi con Giovenale e il suo sarcasmo. Leggiamo alcuni versi della satira antimatrimoniale del Vinciguerra (*Utrum deceat sapientem ducere uxorem an in caelibatu vivere* I), che usa un tono basso-comico quando deve esemplificare il vizio, come Giovenale:

*Utrum deceat...* I 154-159

Capo sventato de intelletto scemo  
 credi in riposo goder bella e **ricca**  
 se tu non sei de ogni viltà supremo.  
 Lo altro ignorante da meror se **apicca**  
 vedendo moglie aver povera e vaga  
 che dietro ognun se apresca a darle **ficca**.<sup>16</sup>

Ariosto scrive nella satira matrimoniale, la più ‘giovenaliana’ (visto il tema: i pericoli del matrimonio, dunque delle donne) e forse la più antica:

*Sat. V* 136-138

Ma se l’altre n’han dui, ne vuol la **ricca**  
 quattro; se le compiaci, più che ’l conte  
 Rinaldo mio la te aviluppa e **ficca**.

Torna la rima *ricca: ficca* e quest’ultima tessera sembra prelevata dall’espressione di Vinciguerra “darle ficca”. Si può supporre che *ficca* valga qui *ficcata*, con senso osceno:<sup>17</sup> in effetti, com’è prevedibile, molti pretendenti insidiano una moglie povera e bella; *ficca* per ‘ficcata’ può ben essere vocabolo di Vinciguerra, incline ai neologismi. Ariosto, da par suo, usa *ficca* nel senso di ‘inganna’, e l’espressione è un *hapax* nelle *Satire* (né mai compare nelle altre opere ariostesche). A finire intrappolato, nel testo di Ariosto, è però un uomo, ossia il cugino Rinaldo: questi aveva mostrato grande disponibilità a farsi ingannare dalle donne se si era sposato tre volte.<sup>18</sup>

## 2. Ariosto<sup>19</sup>

Con Ariosto, che recupera il modello di Orazio, il quotidiano entra nel dicibile poetico della satira.<sup>20</sup> Si tratta di un esperimento stilistico notevole: non è eccessivo affermare, in effetti, che la quotidianità satirica

<sup>15</sup> Per un’ipotesi di datazione dei *Cinque canti*, cfr. CAMPEGGIANI, Ida: *L’ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa 2017, 139-215. Per l’indicazione del contatto tra Vinciguerra e Ariosto cfr. CAMPEGGIANI 2017b: 286.

<sup>16</sup> Cito sempre da VINCIGUERRA 1520, c. Div.

<sup>17</sup> *GDLIV*, 934; *Dizionario del lessico erotico*, Valter BOGGIONE/Giovanni CASALEGNO (a cura di), Torino 2004, 212 (s.v. *ficcata*).

<sup>18</sup> Per la segnalazione del contatto, cfr. già CAMPEGGIANI 2017b: 287-288.

<sup>19</sup> Cito i testi da ARIOSTO, Ludovico: *Satire*, Alfredo D’ORTO (a cura di), Parma-Milano 2002, tenendo sempre presente anche ID.: *Satire*, Cesare SEGRE (a cura di), Torino 1987.

<sup>20</sup> Riprendendo la tesi di De Lollis e Petrini sulla poesia italiana moderna, si può dire che abbiamo a che fare con il fenomeno di una poesia che tenta di accostarsi al reale quotidiano senza rinunciare alle conquiste formali della

riapparirà nella poesia italiana solo con i poeti crepuscolari, che però si riferiranno alla realtà con un'aria un po' umoristica. La *res* sarà ridicolizzata, sempre sottilmente degradata in quanto sottoposta a un languido confronto con la soggettività del poeta; non sarà, come invece accade in Ariosto, rappresentata nella sua pienezza, nella sua essenza opaca e ingrata.

La rima diviene uno strumento fondamentale di questo nuovo realismo comico-polemico. Non a caso le parole-rima di Ariosto funzionano, come vedremo, tanto come valvole di sfogo quanto come occasioni di diversione. Osserveremo cioè un atteggiamento elusivo, per il quale è forte il modello di Orazio satiro, a cui pure la rima era estranea. Ciò che viene recuperato, e in qualche modo trasposto sul piano rimico, è la legge oraziana del genere, secondo la quale la satira deve essere affabile ('parlata') ma incisiva. D'altronde nei *Sermones* non conta tanto l'equilibrio tra il dire e il non dire, quanto la capacità di mantenere uno stile 'basso' e 'alto' al tempo stesso, secondo un cortocircuito teorizzato espressamente e fondato sul confronto con lo stile di Lucilio (è appena il caso di ricordare che in *Serm.* I 4 Orazio, mentre predica il linguaggio impoetico della satira, di fatto ne rivendica la perfezione contro la luttolenza del suo predecessore).<sup>21</sup> Da questa magistrale sprezzatura dipendono i giochi metrici che nelle satire ariostesche sono replicati variamente.<sup>22</sup>

Che Ariosto riesca bene nell'imitazione di Orazio sul terreno della satira non stupisce. Il *Furioso* ci ricorda che abbiamo a che fare con il poeta dell'ironia (oltre che dell'armonia). Ma l'ironia nel poema è spesso, anzi quasi sempre, di secondo grado: è ben noto, infatti, il comportamento ludico e citazionistico dell'autore del *Furioso*, intento a comporre usando materiali di riporto (in genere stilemi alti e ben riconoscibili, danteschi e petrarcheschi, che nel nuovo quadro risultano abbassati maliziosamente). Per questi procedimenti, la cui riuscita comica molto deve alla rima, si è parlato di "parodia metrica".<sup>23</sup>

Naturalmente nelle satire non manca la parodia metrica, che per altro – essendo una parodia stilistica – richiede un lettore colto, in grado di compiere precise agnizioni testuali; ma nella maggior parte dei casi, data la vocazione militante del genere, l'ironia di Ariosto satiro si appunta intorno a referenti reali, non

---

tradizione classica (BLASUCCI, Luigi: *Gli oggetti di Montale*, Bologna 2002, 51); all'origine di questo lungo processo è scontato situare la *Commedia* di Dante.

<sup>21</sup> "Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus, / mutatis tantum pedibus numerisque, facetus, / emunctae naris, durus componere versus. / (Nam fuit hoc vitiosus: in hora saepe ducentos, / ut magnum, versus dictabat stans pede in uno; / cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles); / garrulus atque piger scribendi ferre laborem, / scribendi recte: nam ut multum, nil moror [...]" (*Serm.* I 4 6-13; cito il testo da ORAZIO, Quinto Flacco: *Tutte le poesie*, Paolo FEDELI (a cura di), Carlo CARENA (trad.), Torino 2009, 380).

<sup>22</sup> Tra gli effetti raffinati della satira oraziana ricordo qui l'ironia imitativa, sensibile già solo nel ritmo franto e accidentato degli esametri, che mimano dialoghi o situazioni concitate della quotidianità; o effetti come quelli prodotti dalla tecnica in un certo senso opposta a quella dell'imitazione, ossia la parodia per straniamento: una sorta di studiata collisione tra forma e contenuto sensibile ad esempio nell'uso di polisillabi o formule enfatiche per designare cose vili, soggetti o comportamenti da deridere (al riguardo cfr. il saggio introduttivo di Antonio La Penna in ORAZIO, Quinto Flacco, *Tutte le opere*, Enzo CETRANGOLO [a cura di], Firenze 1993, LXIV). Per alcuni esempi di riuso ariostesco di questi stilemi, cfr. CAMPEGGIANI, Ida: "Il fantasma del tono medio e la dissonante armonia delle cose. Sul ritmo delle Satire di Ariosto", in Simone ALBONICO/Amelia JURI (a cura di): *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, Pisa 2018, 101-126.

<sup>23</sup> BLASUCCI, Luigi: "La *Commedia* come fonte linguistica e stilistica del *Furioso*" (1968), in: ID.: *Sulla struttura metrica del *Furioso* e altri studi ariosteschi*, Firenze 2014, 55-97; in part. cfr. la seguente osservazione: "Nasce allora una forma di allusività più sottilmente ammiccante che il Segre definisce 'scherzosa', ma che non può comunque identificarsi con un atteggiamento di aperta parodia: in questo senso essa viene anzi a costituire un'altra faccia, tutta letteraria e culta, di quella più generale 'ironia' che caratterizza il contegno poetico dell'Ariosto" (ivi 73); mentre Cabani usa l'espressione "parodia metrica" (in: CABANI, Maria Cristina: *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca 2016, 33: "La parodia metrica è un aspetto fondamentale delle riscritture ariostesche"), sia pure con la consapevolezza dell'effetto di *medietas* sempre dominante nel poema: "Nello stesso tempo l'ottava garantisce quel senso di sostanziale uniformità e di omologazione che il dettato ariostesco offre al lettore" (*ibid.*). Cfr., della stessa CABANI: *Fra omaggio e parodia: Petrarca e il petrarchismo nel "Furioso"*, Pisa 1990 (sulle rime che evocano intenzioni parodiche cfr. ivi, 62 e sgg. in specie; mentre per le "forme della parodia", a prescindere dalla rima ma certo legate a procedimenti metrico-stilistici, cfr. ivi, 105-177).

verbali. E ciò presuppone un lettore capace di apprezzare l'allusione perché prossimo al poeta e al suo ambiente.

Come funziona, dunque, la rima satirica ariostesca? È ben vero che anche nelle *Satire*, come nell'*Orlando furioso*, essa appare del tutto naturale e spontanea (il che in fondo è miracolo ancora più alto che farla apparire creativa). Pure per Ariosto satiro si dovrà quindi sottoscrivere quanto scritto da Parodi sul diverso atteggiamento in rima di Dante e di Ariosto:

Nella sua immaginazione maravigliosamente plastica e, come quella di tutti i grandi poeti primitivi, rudemente originale, egli [Dante] vuole la rima vigorosa ed audace, che s'adatti ai muscoli del suo pensiero [...]; e se la rima non si pieghi di buona voglia, egli cerca altrove [nei vari dialetti italiani] il suo vocabolo o ne foggia uno nuovo [...]. Se lo paragoniamo coll'Ariosto, ci sembra di vedere due giganti, che vadano insieme per una densa ed intricata foresta; ma questi, con un sorriso sulle labbra, gira intorno agli alberi d'alto fusto e cerca i più comodi e fioriti sentieri, incurante d'allungare il cammino, Dante va diritto davanti a sé, e atterra d'un urto gli ostacoli.<sup>24</sup>

Se nella terza rima dantesca domina l'inventiva, e la rima è tanto più mirabile quanto più imprevedibile, creata 'a forza', nella rima ariostesca, pure in quella satirica, domina invece la naturalezza. Ma quali significati sfuggenti sono celati da questa naturalezza?

### 2.1. Rime elusive

Alcuni esempi possono dar conto del carattere elusivo delle rime di Ariosto satiro. Il primo caso in esame sembra piuttosto vicino ai modi del *Furioso*, anche perché si trova in un apologo, cioè in un inserto favoloso:

*Sat.* III 220-225

chi con canestro e chi con sacco per la  
montagna cominciar correr in **su**,  
ingordi tutti a gara di volerla.

Vedendo poi non esser giunti **più**  
vicini a lei, cadeano a terra lassi,  
bramando in van d'esser rimasi **giù**.

Le rime tronche *su* : *più* : *giù* restituiscono il vano moto del 'saliscendi' con "ironia imitativa".<sup>25</sup> Mentre racconta l'apologo, Ariosto fa insomma la parodia dei folli che corrono sul monte per catturare la luna, prendendone le distanze in maniera derisoria. La presa di distanza attraverso il racconto è certo un fenomeno tipico del *Furioso* e qui siamo in effetti portati a riconoscere il Narratore ironico del poema. Ma per i nostri scopi è più importante notare che un caso di rima tronca in *-u* è già nell'*Inferno* (*Inf.* XXXII 62: *Artù* : *più* : *fù*); il suono a buon diritto appartiene alle rime aspre e chiocce che Dante invoca all'inizio del canto ("S'io avessi le rime aspre e chiocce, / come si converrebbe al tristo buco / sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce"). Il punto essenziale è che Ariosto *non* replica l'*asperitas* del suono; piuttosto, degli avverbi tronchi in rima fa un uso 'allusivo', fonicamente e semanticamente beffardo (in questo senso 'oraziano').

Sono per natura elusive, e perciò potenzialmente adatte alla satira, anche le rime frante, perché possono congiungere l'apparente casualità del taglio versale con effetti di ironia e parodia. Esse sono – formalmente – d'ascendenza dantesca,<sup>26</sup> ma si direbbe che Ariosto le usi per ricreare il finto parlato, orazianamente. In Dante compaiono talvolta in sede di clausola sintattica (cfr. *Inf.* XXVIII 117-123: *come* : *chiome* : *Oh me!*; *Inf.*

<sup>24</sup> PARODI, Ernesto Giacomo: "La rima e i vocaboli in rima nella *Divina Commedia*" (1896), ora in: Gianfranco FOLENA (a cura di): *Lingua e letteratura*, Venezia 1957, II, 203-284: 215-216. Commenta Blasucci in un suo recente saggio sulla terzina dantesca: "l'idea di un poeta primitivo che si esprime con rude originalità è il frutto di un vichianesimo romantico oggi non più condivisibile: Dante era a suo modo un artista assai raffinato, e il suo sperimentalismo stilistico, documentabile con la varietà della sua raccolta di *Rime*, sta a dimostrarcelo. Ma a parte questo, il paragone di Parodi è efficace ed arguto" (BLASUCCI, Luigi: "Nel laboratorio della Commedia. Una lezione liceale", in *Oblivio* VII, 28 (2017) 29-50: 35).

<sup>25</sup> SEGRE, Cesare: "Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto" (1965), ora in: ID.: *Esperienze ariostesche*, Pisa 1966, 88.

<sup>26</sup> Un censimento delle rime frante è nel saggio di PARODI 1957: 267 e sgg., che rammenta come la tipologia rimica fosse già presente nei poeti provenzali e nella lirica delle origini.

XXX 82-87: *oncia : sconcia : non ci ha; Purg. XXIV 130-135: oltre : sol tre?: poltre*) e invece Ariosto vi scivola sempre sopra, usandole nello svolgimento della frase:<sup>27</sup>

Sat. II 55-60

Cotesti che farian, che son ne' duri  
scogli de Corsi ladri o **d'infedeli**  
Greci o d'instabil Liguri maturi?  
Chiuso nel studio frate Ciurla **se li**  
bea, mentre fuori il populo digiuno  
lo aspetta che gli esponga gli **Evangelii**;

Nel ms. apografo (F) delle satire su cui è intervenuto con una campagna correttoria negli ultimi anni della sua vita, Ariosto non ha sentito il bisogno di rifare il verso 58 (nel ms. F *nel* + *s-* implicata è spesso corretto) e ha lasciato la rima *infedeli : se li : Evangelii*. Qui l'inarcatura è molto forte,<sup>28</sup> ma la sua intensità non intacca la sua straordinaria espressività, legata alla sorpresa del gesto sacrilego del frate che si ubriaca prima di salire sul pulpito. Si osserva poi che l'inarcatura si insinua in questo punto per tenere insieme le due parole-rima *infedeli : Evangelii*; l'ironico disincanto fa pensare alla rima gozzaniana *Nietzsche : camicie*, o comunque a orchestrazioni raffinate moderne, tipiche di una voce poetica borghese-discorsiva.<sup>29</sup>

In tema di governo della sintassi, Ariosto satiro è dantesco – direi dantesco-oraziano – più che petrarchesco, e dunque più spregiudicato. Basti in questa sede scorrere alcuni *enjambements* ariosteschi inauditi rispetto alle leggi della lirica, *enjambements* che spezzano nome + aggettivo:

Sat. III 46-48

che all'altrui mensa tordo, starna o **porco**  
**selvaggio**; e così sotto una vil coltre,  
come di seta o d'oro, ben mi corco.

O, in rima franta, preposizione + articolo e nome:

Sat. III 220-222

chi con canestro e chi con sacco **per la**  
**montagna** cominciar correr in su,  
ingordi tutti a gara di **volerla**.

Notevole l'*enjambement* “per la / montagna”: insieme alle inarcature appena sopra (“inequale / luna” ai vv. 214-215 e “suprema / parte” ai vv. 217-218) la rima franta mima la graduale scoperta della luna e la crescente bramosia di catturarla.

Nel ms. F la prima lezione *vederla* fu corretta da Ariosto in *volerla*: si ignora se la prima lezione fosse una svista del copista che ripeteva il *vederla* del v. 218 (“parte del monte giungervi, e vederla”) o se invece fosse una lezione d'autore con rima identica (forse troppo netto il commentatore Alfredo D'Orto, che ritiene d'autore la lezione *vederla* e rinvia a *Inf.* XVIII 118-119: “sì gordo di riguardar”). Non che Ariosto satiro non usi rime identiche o equivoche, ma vi fa ricorso in casi eccezionali: degna di nota, per la sua tragicità assertiva e polemica (quasi degna dell'allucinazione delle parole-rima della sestina dantesca)<sup>30</sup>, la rima *capo : capo* :

<sup>27</sup> BLASUCCI 2014a: 63 e 81 (da cui cito: “A differenza di ciò che accade qualche volta in Dante (esattamente tre volte su otto casi di rime composte: *Inf.* XXVIII 123 e XXX 87; *Purg.* XXIV 133), l'Ariosto, consapevole del carattere in fondo eccentrico di quella figura metrica, non colloca mai la rima composta in posizione di clausola ritmico-sintattica, ma vi scivola sopra sistematicamente, impiegandola come un elemento di pura transizione ritmica [...] anche nei due casi in cui l'arresto era pur sintatticamente possibile [...]).”

<sup>28</sup> Seguo la classificazione di MENICETTI, Aldo: *La metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova 1993, 489.

<sup>29</sup> L'esempio è già discusso in CAMPEGGIANI 2018: 116.

<sup>30</sup> Cfr. l'affermazione di Contini: “gravitando verso l'allucinazione della parola in rima, il verso può elaborare per solito solo un altro centro verbale di evocazione” (ALIGHIERI, Dante: *Rime*, Gianfranco CONTINI [a cura di], Torino 1946, 154).

*capo*, che nella *Sat.* IV fa emergere l'ossessione per il potere del feroce Lorenzino de' Medici:

*Sat.* IV 91-96

E pur grande e magnifico se appella,  
né senza prima discoprirsi il **capo**  
il nobile o il plebeo mai gli favella.  
Laurin si fa de la sua patria **capo**,  
et in privato il publico converte;  
tre ne confina, a sei ne taglia il **capo**;

Un'altra inarcatura con rima franta spezza preposizione e pronome (*mal di: saldi: ribaldi*):

*Sat.* III 286-288

ma li onesti e li buoni dicon **mal di**  
**te**, e dicon ver; che carte false e dadi  
ti danno i beni c'hai, mobili e saldi.

C'è poi la frattura di avverbio e aggettivo, nella terzina già citata sopra:

*Sat.* III 223-225

Vedendo poi non esser giunti **più**  
**vicini** a lei, cadeano a terra lassi,  
bramando in van d'esser rimasi giù.

Si è indugiato sulle inarcature perché quando si parla di rime frante (e se ne nota l'ispirazione dantesca) è doveroso considerare il contesto sintattico. Non è un caso che la teoria dell'*enjambement* – un po' come la teoria della rima, del resto – sia ancora in buona parte da scrivere.<sup>31</sup> Questi pochi esempi sono utili perché mostrano la differenza rispetto alle inarcature veramente prosastiche di Sommariva (che nel suo linguaggio erano infrazioni alla norma tutto sommato liricheggiante, petrarchesca, che egli cerca di seguire sotto il profilo degli 'a capo'). Quelle ariostesche lo sono solo in apparenza, mentre di fatto creano spesso effetti espressivi notevolissimi.

## 2.2. *Dantismi in rima*

La forza e l'asprezza di certe rime delle *Satire* proviene da Dante. Ma – come abbiamo già notato riguardo alle due tipologie rimiche d'ascendenza dantesca (le tronche e le frante) sulle quali Ariosto 'scivola' con la consueta fluidità – non si tratta di un'*asperitas* esibita di per sé. Vediamo qualche esempio, cominciando con il finale della satira III:

*Sat.* III 304-313

Se bene è stato in bando un pezzo, or gode  
l'ereditate in pace, e chi gli **agogna**  
mal, freme indarno e indarno se ne rode.  
Quello altro va se stesso a porre in **gogna**  
facendosi veder con quella **aguzza**  
mitra acquistata con tanta **vergogna**.  
Non avendo più pel d'una **cuccuzza**,  
ha meritato con brutti servigi  
la dignitate e 'l titolo che **puzza**  
a' spirti umani, alli celesti e a' stigi.

Notiamo la trama di rime infernali, a partire da *agogna*: *vergogna* (già in *Inf.* XXVI 5-9). Inoltre, la rima *aguzza*: *puzza* rinvia a *Inf.* XVII 1-3 (D'Orto) e all'immagine mostruosa di Gerione "con cui Dante rappresenta

---

Sulla sestina tra Dante e Petrarca cfr. BLASUCCI, Luigi: "Una sestina 'dantesca' del Petrarca" (1983), ora in: ID.: *Lecture e saggi danteschi*, Pisa 2014, 195-214.

<sup>31</sup> Cfr. MENICETTI 1993: 477-480 e SOLDANI, Arnaldo: *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze 2009, 108 e sgg.

la frode”.<sup>32</sup> Si può forse supporre che la coda biforcuta del mostro (la “venenosa forca”: *Inferno* XVII 26) sia implicitamente accostata da Ariosto alle due cuspidi della mitra del losco vescovo. In tal caso sulla rima *aguzza*: *puzza* agirebbe un dantismo profondo, ‘immaginativo’.<sup>33</sup>

La vischiosità della parola-rima *puzza* rimanda anche a un altro luogo dantesco trascurato dai commentatori, e tuttavia affine alle terzine ariostesche per l’invettiva anticuriale: “Quelli ch’usurpa in terra il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio che vaca / ne la presenza del Figliuol di Dio, / fatt’ ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza; onde ’l perverso / che cadde di qua sù, là giù si placa” (*Par.* XXVII 22-27). Anche Ariosto comincia il suo ritratto con un pronome sdegnoso (*quello*, al v. 307, come in Dante *quelli*, pronunciato da San Pietro e riferito a Bonifacio VIII); e naturalmente in *Furioso* A XXXI 8o 6 si legge “or putia forte”, riferito all’atto fasullo della Donazione di Costantino, simbolo della degenerazione della Chiesa.

A questo punto, un primo bilancio indurrebbe a valorizzare le fitte rime dantesche e soprattutto la loro vischiosità semantica. Ma è ben più significativo il comportamento che abbiamo già notato: quello della dissimulazione ariostesca dell’*asperitas*. In effetti, uno sguardo più ampio sulle satire mostrerebbe che non è affatto consueto per Ariosto ‘danteggiare’ così scopertamente nei finali. Poi, è istruttivo confrontare il suo atteggiamento sulle soglie dei testi con quello di Dante sulle soglie dei canti. Come ha mostrato Blasucci, Dante sfrutta il particolare concatenamento delle rime escogitando rime difficili là dove l’ingranaggio delle terzine gli richiede un solo adempimento rimico, ossia appunto nelle zone liminari, nell’esordio e nel finale di canto. Con rime ricercate, o *rimas caras* (come *aguzza*: *appuzza*; ma anche *orizzonta*: *dismonta*, *nocque*: *introque* etc.), Dante crea una forma di demarcazione retorica del canto, spesso conferendo una *asperitas* gratuita, mirante cioè solo a un potenziamento formale e non semantico (il fenomeno è infatti particolarmente evidente nel caso di *rimas caras* nelle soglie di canti non infernali).<sup>34</sup> È dunque una prova del temperamento inventivo di Dante in rima, già messo in luce sotto altri rispetti da Parodi. È allora interessante notare che qui, al contrario, accanto al tessuto infernale delle rime si dispone l’adempimento rimico finale retoricamente ‘facile’: *servigi*: *stigi*. È una chiusura certamente polemica, ma in sé quasi secca, priva di risalto. Insomma, Ariosto non sfrutta l’unicità della rima liminare per dare incisività retorica, come invece faceva Dante con il suo atteggiamento demiurgico orgoglioso.

Questa osservazione si può estendere alle altre zone liminari delle satire ariostesche. Di séguito raduno gli esempi di ‘adempimenti rimici unici’ fonicamente sedati, affabili-discorsivi e in ogni caso privi di cimento retorico:

*voi*: *noi* (*Sat.* I 1-3); *stima*: *prima* (ivi 263-5); *voglia*: *spoglia* (*Sat.* II 1-3); *muli*: *iuli* (ivi 269-271); *come*: *some* (*Sat.* III 1-3); *febraio*: *rovaio* (*Sat.* IV 1-3); *paese*: *cortese* (ivi 230-232); *odo*: *lodo* (*Sat.* V 1-3); *vergogna*: *dispogna* (ivi 326-328); *disio*: *mio* (*Sat.* VI 1-3); *porga*: *scorga* (ivi 245-247); *appresso*: *messo* (*Sat.* VII 1-3); *tosto*: *discosto* (ivi 179-181).<sup>35</sup>

Tuttavia, talora si può forse parlare di un’incisività dissimulata o latente, consona ai modi della satira ariostesca. Significativo il finale della satira I, dove varie memorie dantesche sono intrecciate alla rima finale ‘facile’ *stima*: *prima*:

*Sat.* I 259-265  
a vomitar bisogna che cominci  
ciò c’hai nel corpo, e che ritorni **macro**,

<sup>32</sup> MARINI, Paolo: “Ariosto magnanimo, Sulla figura dell’lo poetico nelle Satire”, in *Lettere italiane* 60 (2008) 84-101: 87 nota 13.

<sup>33</sup> Il che renderebbe un po’ secondario il rimando alla rima *puzzo*: *aguzzo* di *Paradiso* XVI 55-57 (D’Orto).

<sup>34</sup> BLASUCCI, Luigi: “Sul canto come unità testuale” (2003), ora in: Id.: *Letture e saggi danteschi*, Pisa 2014, 108-125; il fenomeno è analizzato ancora in BLASUCCI 2017.

<sup>35</sup> Sempre in quest’ottica, è notevole che Ariosto – diversamente da Dante nei canti – non concluda mai una satira con un verso sintatticamente isolato (cioè che abbia una “connotazione epigrafica”: cfr. ancora BLASUCCI 2014b: 119). Eppure i finali sono meditati dal punto di vista retorico: talvolta c’è un richiamo alla cornice epistolare; altrove un crescendo che culmina con l’apologo (quando la cornice epistolare non si chiude, ciò può accadere anche per la forza dell’invettiva, che nella finzione fa dimenticare al poeta di congedare il suo interlocutore: è il caso della *Sat.* III).

altrimenti quel buco mai non vinci”.

Or, conchiudendo, dico che, se 'l **sacro**  
Cardinal comperato avermi stima  
con li suoi doni, non mi è acerbo et **acro**  
renderli, e tòr la libertà mia prima.

La penultima serie rimica rinvia a *macro: sacro: acro* di *Purg.* XXXI 1-3, e potenzia il finale della prima satira (ricordo, tra i possibili precedenti, anche la rima con toponimo *Acri: sacri: macri* di *Inf.* XXVII 89-93 e la rima *sacro: macro* di *Par.* XXV 1-3, che è tra quelle ritenute da Blasucci rilevanti per la deliberata *asperitas* retorica, vista la zona testuale semanticamente neutra in cui si trova). Ma, anche in questo caso, Ariosto ricerca non tanto il potenziamento ‘dantesco’ e aspro della zona liminare, quanto effetti più sottili. Colpisce l'*enjambement* beffardo (“sacro / Cardinal”), che introduce versi che sprigionano tutto il loro risentimento. E la rima finale non replicabile, quella dove Ariosto avrebbe potuto tentare – sulle orme di Dante – una soluzione difficile, è invece priva di asprezza, quasi sedata.

Altri dantismi in rima sono ‘smorzati’ in modi diversi. Ad esempio:

*Sat.* III 1-3

Poi che, Annibale, intendere vuoi **come**  
la fo col duca Alfonso, e s'io mi sento  
più grave o men de le mutate **some**

Nell'esordio della satira III è dantesca la rima *come: some* (*Purg.* XIX 103-105; Segre). Si affaccia qui l'isotopia della ‘bestia da soma’, utile al ritratto del poeta già oscillante tra autodenigrazione e autocommiserazione, e non è impossibile che la rima sia giunta alla memoria di Ariosto sulla scorta di una consonanza semantica con il passo dantesco: Adriano V, papa per poco più di un mese, dichiara: “Un mese e poco più prova’ io come / pesa il gran manto a chi dal fango il guarda, / che piuma sembran tutte l’altre some”. Certo, il tono grave di queste parole piene di consapevolezza evapora nel dettato ariostesco, incline all’autoironia e già sulla difensiva. Ma soprattutto, ciò che risalta qui è che la rima dantesca è usata nella forma oraziana scorrevole, quella del *sermo solutus*, il che provoca un’attenuazione sintattica del nerbo originario (è evidente la ripresa del modulo oraziano “scire laboro” di *Epist.* I 3 2).

Altre volte, le forme di smorzamento sono pienamente semantiche: è il caso dei dantismi in rima usati per creare un’interferenza ironica con la *Commedia*, che il lettore potrà eventualmente cogliere:

*Sat.* III 46-51

che all'altrui mensa tordo, starna o porco  
selvaggio; e così sotto una vil **coltre**,  
come di seta o d'oro, ben mi corco.  
E più mi piace di posar le **poltre**  
membra, che di vantarle che alli Sciti  
sien state, agli Indi, alli Etiopi, et **oltre**.

Per *poltre*, ‘impoltronite’, ‘pigre’, cfr. *Purg.* XXIV 135 (“come fan bestie spaventate e poltre”), ma soprattutto, per la serie rimica, *Inf.* XXIV 46 (“Omai convien che tu così ti spoltre” : *oltre: coltre*). Il latinismo, rilevato dalla posizione in punta di verso, è usato con una certa dose di autoironia: sensibile, infatti, il contrasto con la scena della *Commedia* in cui Virgilio incita Dante:

*Inf.* XXIV 43-48

La lena m'era del polmon sì munta  
quand'io fui sù, ch'i' non potea più **oltre**,  
anzi m'assisi ne la prima giunta.  
“Omai convien che tu così ti **spoltre**”,  
disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,  
in fama non si vien, né sotto **coltre**;

In altri casi ancora il dantismo rimico è a tal punto introiettato da uscirne perfettamente ricreato. Leggiamo la seguente terzina:

*Sat.* III 142-144

Questo una gaza, che già amata assai  
fu dal padrone et in delizie avuta,  
vedendo et ascoltando, gridò: “**Guai!**”<sup>36</sup>

In un verso come “vedendo et ascoltando, gridò: – Guai!” il gerundio raddoppiato a formare un emistichio (“vedendo et ascoltando”) sembra dantesco;<sup>37</sup> il secondo emistichio, poi, è forse onomatopeico nell’imitare l’acuto strillo della gazza (*guai* vale ‘ahimè’), e certo è anch’esso dantesco (viene in mente il grido di Caronte che ammonisce le anime prave; e *guai* è usato in rima con *lagrimai* in *Inf.* III 22-24). Si apprezza qui il taglio dinamico della terzina,<sup>38</sup> che Fubini considerava come un’altra lezione dantesca: infatti soggetto e verbo (*gaza* e *gridò*) incorniciano l’unità metrica, che risulta mossa e già protesa verso una continuazione (per l’inizio del discorso diretto in punta del terzo verso). Abissale la distanza rispetto ai protosatirici e agli epigoni, dove per altro il dantismo si ridurrà per lo più al gusto della singola espressione polemica e concentrata.

### 2.3. Rime che cozzano

Esiste poi un’altra eredità dantesca visibile in rima. In Ariosto infatti non mancano rime che fanno scintille, alle quali si addice il motto di Fontenelle citato da Parodi: “[la rime] est d’autant plus parfaite que les deux mots qui la forment sont plus étonnés de se trouver ensemble”.<sup>39</sup> Come ci si aspetta vista la tendenza osservata fin qui, si tratta di cozzi rilevanti non tanto retoricamente o per l’estro linguistico; sono cozzi rilevanti semanticamente, perché provocatori e satirici. È sintomatico che ve ne siano molti nella satira II, la più ‘aretiniana’, con le sue descrizioni di Roma corrotta:

*Sat.* II 1-6

Perc’ho molto bisogno, più che voglia,  
d’esser in Roma, or che li **cardinali**  
a guisa de le serpi mutan spoglia;  
or che son men pericolosi i **mali**  
a’ corpi, ancor che maggior peste affliga  
le travagliate menti de’ **mortali**:

Lo stridore di *cardinali* : *mali* : *mortali* caratterizza l’inizio del componimento in modo inequivocabile, rinforzando il paragone formidabile tra i cardinali che svestono l’abito rosso per indossare quello violaceo (in occasione dell’Avvento) e le serpi che fanno la muta. E più avanti:

*Sat.* II 79-84

“signor,” (se fosse ben mozzo da spuola)  
dirò “fate, per Dio, che **monsignore**  
reverendissimo oda una parola.”  
“Agora non si puede, et es **meiore**  
che vos torneis a la magnana.” “Almeno,  
fate ch’ei sappia ch’io son qui di **fuore**”.

Le parole dell’uscire spagnolo rimano con *monsignore* e il disperato “di fuore” del poeta costretto a fare

---

<sup>36</sup> Stampo *gaza*, e non *gazza* (ed. Segre), in linea con la recentissima revisione del testo dovuta a Simone Albonico: cfr. ARIOSTO, Ludovico, *Satire*, nuova ed. commentata dir. da Emilio RUSSO, Roma 2019.

<sup>37</sup> BELTRAMI, Pietro G.: “Primi appunti sull’arte del verso nella *Divina Commedia*” (1975), ora in: ID.: *L’esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna 2015, 17-46.

<sup>38</sup> Cfr. FUBINI, Mario: “Il metro della *Divina Commedia*” nel suo *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane. 1. Dal Duecento al Petrarca*, Milano 1962, 185-221, e ID.: “La terzina dopo Dante”, ivi, 222-235 (dove è illustrata l’opposizione tra la “sintassi dinamica” di Dante e la monotonia scenica nei *Trionfi*).

<sup>39</sup> PARODI 1957: 213.

anticamera realizzando una notevolissima rima plurilinguistica, anch'essa considerabile come il frutto di un dantismo profondo.

E ancora:

*Sat.* II 208-213

Che fia s'avrà la catedra beata?  
tosto vorrà gli figli o li **nepoti**  
levar da la civil vita privata.  
Non penserà d'Achivi o **d'Epiroti**  
dar lor dominio; non avrà disegno  
de la Morea o de l'Arta far **despòti**;

La parole-rima *nepoti*, *Epiroti* e *despòti* racchiudono emblematicamente il senso della polemica sul nepotismo dei papi e la loro condotta da tirannelli che combattono guerre intestine anziché contro gli infedeli; il cozzo tra il domestico *nepoti* e l'esotico *Epiroti* è tanto sorprendente quanto incisivo.

Ma ci sono anche scontri forse più sofisticati, che vanno nel senso della parodia metrica. Si tratta di rime che, più che cozzare tra di loro, cozzano con un ipotesto. Mi limito a proporre un solo esempio, tratto sempre dalla satira II (l'esemplificazione potrebbe essere ampliata, anche se – va ricordato – questa tipologia non spesseggia nelle satire tanto quanto nel poema):

*Sat.* II 241-246

Quanto è più ricco, tanto più assottiglia  
la spesa; che i tre quarti si **delibra**  
por da canto di ciò che l'anno piglia.  
Da le otto oncie per bocca a mezza **libra**  
si vien di carne, e al pan di cui la vecchia  
nata con lui, né il loglio fuor si **cribra**.

Nella rima *libra* : *cribra* il gioco rimico si complica con una vivace parodia metrica petrarchesca, tipica del *Furioso*. Infatti *cribra* – *hapax* tanto in Petrarca quanto in Ariosto – è tratto da uno dei sonetti detti dell'*aura*,<sup>40</sup> il *Rvf* CXC VIII: se in Ariosto, nelle terzine sull'avidità del prelado, *cribrare* vale 'setacciare'; in Petrarca 'librarsi' soavemente:

*Rvf* CXC VIII 1-4

L'aura soave al sole spiega et vibra  
l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse  
là da' belli occhi, et de le chiome stesse  
lega 'l cor lasso, e i lievi spirti **cribra**.

Ariosto recupera sostanzialmente anche l'andamento del verso da cui ha tratto la tessera (1 3-4 6 8 10). Ed è evidente che, sotto forma di parola-rima, la sinopia petrarchesca è ripresa e desublimata fino alla parodia.

#### 2.4. Rime con nome proprio

Infine, un altro repertorio sul quale si avverte – rielaborato – il magistero dantesco sembra quello delle rime innescate da un nome proprio. Nessuno più di Dante nomina il reale, e il nome proprio è necessario a una poesia comico-realistica a intonazione satirica. L'aspetto più intrigante è che il nome condiziona la serie rimica, spesso costringendo a escogitare metafore o perifrasi negli altri rimanti; e Dante è maestro anche in questo, dato che nella *Commedia* i nomi propri compaiono spesso in rima. Nella terza rima ariostesca, ancora una volta, il comportamento dantesco risulta piegato al registro satirico elusivo, generando sfumature varie, che a mio parere si avvicinano a tonalità eroicomiche. Ad esempio:

*Sat.* I 127-132

A me, per esser stato contumace

---

<sup>40</sup> PETRARCA, Francesco: *Canzoniere*, Marco SANTAGATA (a cura di), Milano 2004.

di non voler Agria veder né **Buda**,  
che si ritoglia il suo sì non mi spiace  
(se ben le miglior penne che avea in **muda**  
rimesse, e tutte, mi tarpasse), come  
che da l'amor e grazia sua mi **escluda**,

Qui è sintomatico che una delle parole-rima sia metaforica (*muda*), a conferma della difficoltà di trovare i rimanti posto il vincolo del nome proprio (il toponimo *Buda*); inoltre, la scelta di *muda* – coerente con la metafora del poeta-falcone che muta le penne (ossia: i benefici ritolti dal Cardinale) – suggerisce la tendenza all'innalzamento eroicomico. Poco oltre:

*Sat. I 232-237*

A Filo, a Cento, in Ariano, a Calto  
arriverei, ma non sin al **Danubio**,  
ch'io non ho piei gagliardi a sì gran salto.  
Ma se a vogliar di novo avessi al **subbio**  
li quindici anni che in servirlo ho spesi,  
passar la Tana ancor non starei in **dubbio**.

È notevole che l'ipercorrettismo *Danubio* agevoli la rima e tuttavia inneschi una metafora (*subbio* per le fila del tempo, che dà una sfumatura solenne e autoironica insieme).

Più semplicemente:

*Sat. II 85-90*

Risponde che 'l patron non vuol gli siéno  
fatte imbasciate, se venisse **Pietro**,  
Pavol, Giovanni e il Mastro Nazereno.  
Ma se fin dove col pensier **penètro**  
avessi, a penetrarvi, occhi lincei,  
o ' muri trasparesser come **vetro**,

Il nome dell'apostolo, Pietro, porta con sé una difficile rima in *-etro* (anch'essa dantesca: cfr. *Inf.* XXXIV 12: "e trasparen come festuca in vetro": *metro*: *retro*).

E passando all'esempio forse più stimolante di tutti:

*Sat. II 79-84*

Tu 'l vedi in Banchi, alla dogana, al porto,  
in Camera apostolica, in **Castello**,  
da un ponte all'altro a un volgier d'occhi sorto.  
Si stilla notte e di sempre il **cervello**,  
come al Papa ognor dia freschi guadagni  
con novi dazii e multe e con **balzello**.

Nella serie *Castello*: *cervello*: *balzello* è quanto mai interessante applicare il discorso cognitivo condotto da Blasucci nel suo recente saggio sulla terzina:<sup>41</sup> ovvero, si può individuare, tra le parole rima, la 'prima nata'? Qui in effetti sembra che un toponimo porti con sé l'intera scena di sadica riscossione delle tasse. Talvolta, quando i rimanti sono escogitati a partire da un nome proprio, allora abbiamo l'occasione di vedere come il poeta crea le sue immagini: non a caso *balzello* è fiorentinismo, il che sembra una riprova del fatto che Ariosto è condizionato da *Castello*.

Eppure in genere non è facile distinguere la parola 'necessaria' al proseguimento del discorso, usata in senso letterale, e i due rimanti condizionati da quella e tendenzialmente eccentrici rispetto al discorso principale, se non metaforici. Ciò si deve – va da sé – all'effetto di naturalezza complessiva; dominante anche là dove – come in questa ultima sezione – entrano in scena i nomi propri. In casi simili Dante era costretto

---

<sup>41</sup> BLASUCCI 2017; e prima di lui tentato, con altri esiti, da WCLASSICS, Tibor: *Interpretazioni di prosodia dantesca*, Roma 1972, 9-23 (per Wclassics la 'prima nata' tra le parole-rima è in genere l'ultima in ordine di comparizione).

ad accensioni lessicali che in Ariosto sono assenti. Anche sotto questo profilo, dunque, la *medietas* oraziana agisce come correttivo rispetto al modello dantesco, con l'imprevedibile 'elettricità' della sua parola-rima.

Il paradosso – avviandoci alla conclusione – è allora che Ariosto è l'unico satirico moderno davvero 'dantesco' nei modi; tuttavia, in rima non ha il comportamento di Dante perché il modello di Orazio prende il sopravvento.<sup>42</sup>

### 3. Verso il burlesco

Concludiamo con una prospezione concentrata su un solo autore: Ercole Bentivoglio, che iniziò a scrivere le sue satire già negli anni Venti del Cinquecento, a Ferrara. Il modello ariostesco è ineludibile, ma risulta, subito, inimitabile. Conviene allora riprendere quanto si accennava all'inizio di questo saggio, ossia che la storia letteraria italiana è per molti aspetti riluttante a un realismo in grande stile, capace di usare il comico in modi e registri vari, non solo passando per il basso, il burlesco o il grottesco. È paradigmatico quanto scrive Francesco Sansovino nel *Discorso sopra la materia della satira* posto in apertura alla sua antologia: egli indica il tratto saliente della satira nello "stile umile e basso e imitante la natura",<sup>43</sup> di fatto schiacciando su una sola prospettiva la grande varietà stilistica ariostesca. Poco oltre, egli giunge persino a teorizzare l'assenza di virtuosismo poetico, allegando un esempio di tmesi che sarebbe esemplare di un discorso assolutamente privo di grazia.<sup>44</sup>

La complessità tonale delle *Satire* si associava poi a un secondo aspetto non trascurabile, ma sempre difficile da cogliere: la naturale, schietta, vocazione satirica di Ariosto. In effetti, chi conosce le vicende complesse e a tratti piuttosto sfortunate della vita di messer Ludovico sa come la satira fosse per lui, almeno in parte, anche una necessità interiore. Eppure, il suo equilibrio tra militanza e evasione poteva essere perso di vista, rubricato tra le convenzioni del genere (e del resto, se mi si passa un parallelo un po' audace, l'equilibrio tra realtà e fuga dalla realtà in Italia non viene capito nemmeno all'uscita di *Satura* di Montale). Non stupisce quindi che Bentivoglio, pur così prossimo geograficamente e cronologicamente, sia il primo grande 'banalizzatore', autore di una satira 'di maniera'.

In questi versi Bentivoglio deride l'innamorato pretenzioso Cuppennio (nome oraziano):

*Sat.* I 52-66

Lasciate che Cuppennio l'amor faccia,  
che sol le nate di gran sangue mira,  
e ogn'altra par ch'a lui puzzi e dispiaccia;  
che profumato tutto 'l dì sospira,  
al sole et a la pioggia, e a la **finestra**  
gli occhi con certa gravitate gira,  
con la bagaglia e dentro la **ginestra**;  
Dio sa se poi, quando egli a casa arriva,  
ha pane o carne cotta o la **minestra**.

<sup>42</sup> Notevole, anche per il piglio quasi paradossale, l'osservazione metrica di Fubini riguardo alla terzina di Ariosto satiro, che sarebbe per lui "un'ottava abbassata di tono" (cito dalla *Introduzione* di Maria Cristina CABANI a FUBINI, Mario: *Lezioni inedite sull'ottava*, Maria Cristina CABANI [a cura di], Pisa 2016, 31): il punto su cui Fubini insiste (forse persino troppo radicalmente) nel suo discorso sulla terzina è proprio la distanza dal modello dantesco (cfr. ivi 272-273); riguardo alla rima afferma: "non c'è chiusura intensa come accade in Dante" (ivi, 272).

<sup>43</sup> Francesco SANSOVINO (a cura di): *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Ercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino e d'altri Scrittori, con un discorso in materia della Satira*, cit., c. \*6v.

<sup>44</sup> "[...] la satira richiede la verità nuda e aperta, intanto che Orazio fra ' Latini e l'Ariosto fra i Volgari fanno versi così bassi che non vi è punto di differenza tra loro e la prosa. Anzi qualche volta la parola è divisa in così fatto modo, che par che si continovi il periodo come si fa nelle prose, come sarebbe a dire: Egli le man le pose addosso, e fiera - / mente le diede per ira, e per sdegno. Laonde si vede manifestamente che alla materia satirica non si convien l'ornamento né la grazia [...]" (ivi, c. \*7r). Nella trascrizione ho semplificato le grafie latineggianti (*Horatio* etc.), ridotto *et a e*, e regolato la punteggiatura secondo l'uso moderno.

Ma quanti questa volontà lasciva,  
 questo amoroso errore, anzi il dì loro  
 mandò di Stige a la dolente riva!  
 O quanti in braccio de le donne foro  
 Occisi dai mariti d'ira accesi,  
 per un bel occhio e un capel crespo d'oro!<sup>45</sup>

L'intonazione è significativamente difforme, sospesa tra l'umoristico (nella descrizione dell'innamorato alla finestra, con il suo trucco di usare i fiori di ginestra per imbiondire i capelli) e il serio: il verso 63 ("mandò di Stige a la dolente riva") è un dantismo marcato che chiude una terzina accorata. Bentivoglio fa poi il verso a Petrarca (cfr. 66: "per un bel occhio e un capel crespo d'oro!") con l'esplicitzza di un Berni, dal quale non per caso trae la rima *ginestra*: *minestra*.<sup>46</sup>

Proprio la visuale privilegiata della rima può dar conto di questa crescente contaminazione col burlesco.

*Sat.* II 73-78  
 E veggo altri crudeli atti infiniti  
 che d'onor privan le captive **donne**  
 presenti i padri e i miseri mariti.  
 E, tolte lor annella e cuffie e **gonne**,  
 fannosi cuoche e meretrici tutte  
 quelle che dianzi fur caste e **madonne**.<sup>47</sup>

La rima *Donne*: *gonne*: *madonne* sarà sfruttata, per intenderci, nel *Capitolo del ravanello* del Bronzino.<sup>48</sup> Si può forse notare che l'accostamento dei contrari in rima (in questo caso *donne* e *gonne* da una parte e, con effetto-sorpresa, *madonne* dall'altra) è tipico – più che della scrittura satirica – di quella burlesca. Nei versi appena citati un tale schema rimico spicca ancora di più perché contrasta con il tono del testo nel suo complesso, che è piuttosto serio, quasi dolente (Bentivoglio infatti sta narrando i soprusi compiuti dai vincitori di una battaglia).

Dunque, la storia della rima nella satira in volgare rivela qualcosa della storia dell'evoluzione del genere: ossia la sua inesorabile caduta nel comico di tipo burlesco. Vediamo altre rime 'bernesche' o comunque tendenzialmente giocose del Bentivoglio, tratte da un passo precedente di questa stessa satira:

*Sat.* II 64-69  
 Quivi 'l misero fecer restar senza  
 membro viril, che gli tagliar di **botto**  
 sordi a mille miei prieghi in mia presenza.  
 Né sazi fur di tal martir quegli **otto**  
 ladri, del sangue italico sì ingordi,  
 che l'arser ancor tutti col **pillotto**.<sup>49</sup>

Le rime *botto*: *otto*: *pillotto* culminano nella sorpresa comica finale data da *pillotto* (ramaiolo con cui si

<sup>45</sup> Cito da BENTIVOGLIO, Ercole: *Satire*, Antonio, CORSARO (ed.), Ferrara, SATE, 1987, 46.

<sup>46</sup> *Capitolo primo della peste* 8-12: "[...] una materia astratta, una minestra / che non la può capire ogni scudella. / Cominciano e poeti dalla destra / parte dell'anno e fanno venir fuori / un castron coronato di ginestra" (BERNI, Francesco: *Rime*, Danilo ROMEI (a cura di), Milano 1985, 139). Il Bentivoglio poté leggere i capitoli berneschi almeno ne *I capitoli del Mauro et del Bernia et altri authori nuovamente con ogni diligentia et correctione stampati*, Venezia, Curtio Navò, 1537 (due esemplari di questa ed. recano sul frontespizio la dicitura *Terze rime*, anziché *capitoli*: cfr. *Poeti del Cinquecento*, Massimo DANZI/Guglielmo GORNI/Silvia LONGHI (a cura di), Milano-Napoli 2001, 633-634).

<sup>47</sup> BENTIVOGLIO 1987: 54-55.

<sup>48</sup> BRONZINO, Agnolo: *Rime in burla*, Franca PETRUCCI NARDELLI (a cura di), Roma 1988, 396: "Voi l'adoprate spesso a far cristeri / e dir solete che piace alle donne, / più che non fan le chiacchiere ai barbieri. / Ma le regine e l'altre gran madonne / alor se tengon esser più felici / quand'hanno il ravel sotto le gonne" (*Del ravanello* 37-42).

<sup>49</sup> BENTIVOGLIO 1987: 54.

versa il grasso sull'arrosto che gira<sup>50</sup>). L'innesco è l'ariostesco (*Sat.* III 7: "senza molto pensar, dirò di botto"), ma l'espressione è staccata dal suo irrequieto sfondo dialogico ed è assorbita entro una logica rimica nuova, mirante a realizzare una *pointe* grottesca.

A volte la comicità richiede parole-rima meno inventive; basta un dettato semplice e scorrevole:

*Sat.* III 28-33

E oltre 'l saper, quella amorevol cura,  
quella vostra bontà già nota a **tanti**,  
v'acquistan fama al mondo non oscura.

Ma per Ferrara medicando **quanti**  
veggo andar io, che barbagianni sono  
ridicoli inesperti et **ignoranti**;<sup>51</sup>

Il traliccio *tanti* : *quanti* : *ignoranti* è intensificativo: la terza parola-rima, *ignoranti*, compie un *tricolon* aggettivale e insieme si correla – indirettamente – ai due quantitativi *tanti* e *quanti*. I *tanti* che ammirano la bontà del medico cui Bentivoglio si rivolge fingendo di lodarlo (l'illustre Brasavola, teologo e medico di Alfonso I) sono contrapposti ai molti (*quanti*) che vanno per Ferrara vendendo la loro arte da ciarlatani. In realtà il motivo critico *contra medicum* vale anche per il Brasavola, rendendo robusto – non solo fonico – il legame tra le tre parole rima di queste terzine.

Un altro esempio:

*Sat.* III 34-39

che non studiar duo anni, e fur a suono  
di gran campana alzati al **dottorato**,  
per amicizia o per promesso dono;  
che né Aristotil mai lesser né **Plato**,  
né Avicenna o Galen, ma due ricette  
e le regole a pena di **Donato**.<sup>52</sup>

Qui è evidente la caduta comica in *Donato*, il grammatico che rappresenta per antonomasia il latino elementare. Questa serie rimica, come la precedente, serve a comporre un ritratto 'caricaturale', e si potrebbe osservare che la parola-rima *Plato* è trasposta in un contesto ben diverso dal solenne discorso di Virgilio in *Purg.* III 41-45, dove il nome del filosofo, in rima con *quetato* e *turbato*, è simbolo dell'impotenza della mente umana priva della luce della grazia (cfr. in particolare il v. 43: "io dico d'Aristotile e di Plato").

Non indugiamo su altri esempi, ma basterebbe enunciarli, anche decontestualizzati, per capire che le parole-rima fanno urtare i 'contrari' (ad es.: III 95 e sgg.: *troppo* : *zoppo* : *galoppo* etc.). Proprio grazie a questo 'cozzo dei contrari', tipicamente burlesco, il tono giocoso sembra offuscare la serietà. Le rime, insomma, obbediscono più al principio del riso che a sollecitazioni complesse.

E, se obbediscono alla realtà, magari lo fanno di seconda mano, ossia ispirandosi ad Ariosto manieristicamente:

*Sat.* IV 91-96

dove un pezzo di bue con quattro pani  
soave mi serà col brusco **vino**  
più ch'i trebbiani ai principi e i fagiani;  
li quai per tranguiar Don **Berrardino**  
spesso a l'ebreo porta il gaban sul braccio,  
compagno in Gorgadel di **Chiuchiolino**.<sup>53</sup>

Le rime con i nomi propri ariosteschi (come *Chiuchiolino*) creano un'atmosfera provinciale tutta ferrarese.

---

<sup>50</sup> *GDL* XIII, 480<sup>t</sup>.

<sup>51</sup> BENTIVOGLIO 1987: 60.

<sup>52</sup> *Ivi*, 60-61.

<sup>53</sup> *Ivi*, 73.

Ma siamo lontani dall'incisività di un'argomentazione serrata, perché qui prevale una forma di descrittivismo, e il motivo oraziano e ariostesco della rivendicazione della *rusticitas* passa quasi in secondo piano. Non a caso la scena cittadina, tenuto conto dell'*ebreo* e dell'osteria del Gorgadello con lo stesso *Chiuchiolino*, sembra tolta di peso da una commedia (penso alla *Lena*).

Un ultimo esempio, dalla bellissima satira V (forse il capolavoro del Bentivoglio):

*Sat. V 25-30*

Né muschio né odorifera mistura  
adopro io mai, ché gli è costume **vano**,  
ch'esser voglio io come mi fé' Natura;  
ché gli usa solamente il **cortigiano**  
cui puzza il naso o le ditella o 'l fiato,  
e la sporca puttana e 'l **ruffiano**.<sup>54</sup>

La serie *vano : cortigiano : ruffiano* è scoppiettante e il tema è, di per sé, incandescente: la deplorazione del proprio tempo e dei valori comuni, così distanti da quel vivere appartato e dignitoso rivendicato dal poeta. Ma l'affinità con l'incipit 'aretiniano' della satira II di Ariosto – con le sue rime audaci *cardinali : mali : mortali* – è solo apparente. Qui il *pathos* polemico, nutrito dalle sventure e dalle amarezze sperimentate sulla propria pelle, lascia il posto al quadretto descrittivo. E le rime suscitano il riso del lettore proprio perché emergono da un fondale tutto sommato placido e scorrevole. La verbalità – nemmeno troppo ingegnosa (siamo lontani da Burchiello e da Berni) – torna a prevalere sulla realtà.

---

<sup>54</sup> Ivi, 82.

## Bibliografia

### Testi

- ALAMANNI, Luigi: *Opere toscane*, Lyon, Gryphius, 1532.
- ALIGHIERI, Dante: *Rime*, Gianfranco CONTINI (a cura di), Torino 1946.
- ARIOSTO, Ludovico, *Satire*, Cesare SEGRE (a cura di), Torino 1987.
- ARIOSTO, Ludovico: *Satire*, Alfredo D'ORTO (a cura di), Parma-Milano 2002.
- ARIOSTO, Ludovico, *Satire*, nuova ed. commentata dir. da Emilio, RUSSO, Roma 2019.
- BENTIVOGLIO, Ercole: *Le satire et altre rime piacevoli del Signor Hercole Bentivoglio*, Venezia, Giolito, 1546.
- BENTIVOGLIO, Ercole: *Satire*, Antonio CORSARO (a cura di), Ferrara 1987.
- BERNI, Francesco: *Rime*, Danilo ROMEI (a cura di), Milano 1985.
- BRONZINO, Agnolo: *Rime in burla*, Franca PETRUCCI NARDELLI (a cura di), Roma 1988.
- I capitoli del Mauro et del Bernia et altri authori nuovamente con ogni diligentia et corretione stampati*, Venezia, Curtio Navò, 1537.
- I capitoli del Mauro et del Bernia et altri authori nuovamente con ogni diligentia et corretione stampati*, Venezia, Curtio Navò, 1537.
- Iuvenal tradotto di latino in volgar lingua per Georgio Summaripa Veronese, novamente impresso*, [Toscolano], P. Alex. Pag. Benacenses F. Bena. V.V., 1527 (esemplare della Biblioteca Malatestiana di Cesena, segnatura MAGAZ 068076).
- NELLI, Pietro: *Le satire alla carlona di Messer Andrea da Bergamo*, Venezia, P. Gherardo, 1546
- ORAZIO, Quinto Flacco, *Tutte le opere*, Enzo CETRANGOLO (a cura di), Firenze 1993.
- ORAZIO, Quinto Flacco: *Tutte le poesie*, Paolo FEDELI (a cura di), Carlo CARENA (trad.), Torino 2009.
- PETRARCA, Francesco: *Canzoniere*, Marco SANTAGATA (a cura di), Milano 2004.
- Francesco SANSOVINO (ed.): *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino e d'altri Scrittori, con un discorso in materia della Satira*, Venezia, Sansovino, 1560.
- SOMMARIVA, Giorgio: *Iuvenal tradotto di latino in volgar lingua*, Treviso, M. Manzolo, 1480.
- VINCIGUERRA, Antonio: *Opera nova de Misser Antonio Vinciguerra secretario de la illustrissima signoria di Vinetia*, Venezia, Manfredo Bonelli di Monferrato, 1505(?).
- VINCIGUERRA, Antonio: *Opera nova de Misser Antonio Vinciguerra secretario de la illustrissima signoria di Vinetia*, Venezia, Alessandro Bindoni, 1520 (stampa custodita in British Library, con segnatura 11426.bbb.9).

### Studi

- BALDUINO, Armando: *Le esperienze della poesia volgare*, in: Girolamo ARNALDI/Manlio PASTORE STOCCHI (a cura di): *Storia della cultura veneta*, Vicenza 1976, vol. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 3.1, 265-367.
- BELTRAMI, Pietro G.: "Primi appunti sull'arte del verso nella *Divina Commedia*" (1975), ora in: ID.: *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna 2015, 17-46.
- BLASUCCI, Luigi: *Gli oggetti di Montale*, Bologna 2002.
- BLASUCCI, Luigi: "La *Commedia* come fonte linguistica e stilistica del *Furioso*" (1968), in: ID.: *Sulla struttura metrica del Furioso e altri studi ariosteschi*, Firenze 2014, 55-97. (BLASUCCI 2014a)
- BLASUCCI, Luigi: "Sul canto come unità testuale" (2003), ora in: ID.: *Letture e saggi danteschi*, Pisa 2014, 108-125. (BLASUCCI 2014b)
- BLASUCCI, Luigi: "Una sestina 'dantesca' del Petrarca" (1983), ora in: ID.: *Letture e saggi danteschi*, Pisa 2014, 195-214. (BLASUCCI 2014c)
- BLASUCCI, Luigi: "Nel laboratorio della *Commedia*. Una lezione liceale", in: *Oblio* VII,28 (2017) 29-50. <https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2021/02/OblioVII28.pdf> [ultimo accesso: 20.01.2023]
- CABANI, Maria Cristina: *Fra omaggio e parodia: Petrarca e il petrarchismo nel "Furioso"*, Pisa 1990.
- CABANI, Maria Cristina: *Ariosto. I volgari e i latini suoi*, Lucca 2016.
- CAMPEGGIANI, Ida: *L'ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa 2017. (CAMPEGGIANI 2017a)
- CAMPEGGIANI, Ida: "I pericoli del matrimonio. Qualche tessera per la satira V di Ariosto (senza dimenticare le altre)", in: Maria Pia ELLERO/Matteo RESIDORI/Massimiliano ROSSI/Andrea TORRE (a cura di): *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni*, Lucca 2017, 279-289. (CAMPEGGIANI 2017b)
- CAMPEGGIANI, Ida: "Il fantasma del tono medio e la discorde armonia delle cose. Sul ritmo delle *Satire* di Ariosto", in: Simone ALBONICO/Amelia JURI (a cura di): *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, Pisa

2018, 101-126.

- CIAN, Vittorio: *Una satira di Niccolò Lelio Cosmico*, Pisa 1903.
- DI GIROLAMO, Costanzo: *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna 1976.
- DI SANTO, Federico: “La ragion d’essere della rima fra retorica e figuralità”, in: *Enthymema* XVII (2017) 133-164.
- DIONISOTTI, Carlo: *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Italia medioevale e umanistica* 1 (1958) 427-431, poi ampliato in ID.: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, 125-178.
- Dizionario del lessico erotico*, Valter BOGGIONE/Giovanni CASALEGNO (a cura di), Torino 2004.
- Edit16: *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*. <http://edit16.iccu.sbn.it> [ultimo accesso: 20.01.2023]
- FLORIANI, Piero: *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma 1988.
- FUBINI, Mario: “Il metro della *Divina Commedia*”, in: ID.: *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane. 1. Dal Duecento al Petrarca*, Milano 1962, 185-221. (FUBINI 1962a)
- FUBINI, Mario: “La terzina dopo Dante”, in: ID.: *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane. 1. Dal Duecento al Petrarca*, Milano 1962, 222-235. (FUBINI 1962b)
- FUBINI, Mario: *Lezioni inedite sull’ottava*, Maria Cristina CABANI (a cura di), Pisa 2016.
- GDLI: Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore BATTAGLIA/Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, Torino 1961-2002, 21 voll.
- LEI: Lessico etimologico italiano*, diretto da Max PFISTER e Wolfgang SCHWEICKARD, Wiesbaden 1979- .
- MARINI, Paolo: “Ariosto magnanimo, Sulla figura dell’Io poetico nelle Satire”, in: *Lettere italiane* 60 (2008) 84-101.
- MENICHETTI, Aldo: *La metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova 1993.
- PARODI, Ernesto Giacomo: “La rima e i vocaboli in rima nella *Divina Commedia*” (1896), ora in Gianfranco FOLENA (a cura di): *Lingua e letteratura*, Venezia 1957, II, 203-284.
- Poeti del Cinquecento*, Massimo DANZI/Guglielmo GORNI/Silvia LONGHI (a cura di), Milano-Napoli 2001.
- SEGRE, Cesare: “Leon Battista Alberti e Ludovico Ariosto” (1965), ora in: ID.: *Esperienze ariostesche*, Pisa 1966.
- SOLDANI, Arnaldo: *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze 2009.
- STC: Short-title catalogue of books printed in Italy in France and of French books printed in other countries from 1470 to 1600 now in the British Library*.
- WCLASSICS, Tibor: *Interpretazioni di prosodia dantesca*, Roma 1972.

Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin  
Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss  
Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Freie Universität Berlin  
Italienzentrum  
Geschäftsführung  
Habelschwerdter Allee 45  
D-14195 Berlin