

GIORGIO FORNI

LIRICA E IRONIA NELLA POESIA FEMMINILE  
DEL RINASCIMENTO\*Negabit Sara, dicens: Non risi.  
*Genesi* 18, 15

«Si j'estois du mestier, je naturaliserois l'art autant comme ils artialisent la nature. Laissons là Bembo...», scriveva Michel de Montaigne (*Essais*, III, 5) inaugurando una contrapposizione per noi familiare fra l'eleganza imitativa delle belle lettere e la verità immediata e mutevole dell'io che necessita della «forme naturelle» di una confessione prosaica e ironica esente dal principio del decoro e dell'ornamento. Non si comprende tuttavia il consenso e il fervore di un'intera generazione di poeti dinanzi alla riforma petrarchista di Pietro Bembo se non si riconosce che al centro della sua operazione vi era proprio il vincolo fra la parola storicizzata della poesia e la verità dell'io o, come scrive Anthony Oldcorn, «the idea that stylistic and ethical elevation are coterminous»<sup>1</sup>. Si potrebbe dire allora che il «Laissons là Bembo» di Montaigne segnala il crinale storico fra Rinascimento e modernità<sup>2</sup>.

\* Si pubblica un'anticipazione dell'intervento presentato al convegno *Ripartendo da Vittoria Colonna (e dintorni): il contributo femminile alla storia della lirica cinquecentesca*, Seminario internazionale «Ricerche in corso sulla poesia e la scrittura femminile in età moderna», Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1-2 dicembre 2016.

<sup>1</sup> Vd. A. OLDCORN, *The Cinquecento. Lyric poetry*, in *The Cambridge History of Italian Literature*, edited by P. BRAND and L. PERTILE, Cambridge 1996, 252.

<sup>2</sup> Sulla scrittura di sé da Petrarca a Montaigne si veda ora G. ALFANO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma 2016, 35-70.

Vero è che, nella sua coerenza interna, la rottura fondativa e moderna del Bembo non poggia soltanto sul rapporto di complementarità fra *Prose* e *Rime*, fra il principio dell'imitazione integrale del solo modello storicamente più autorevole e il suo farsi opera di poesia «per dare al mondo exempio», ma si articola sull'assiduo, mobile intersecarsi di tre elementi costitutivi: lo studio dell'eleganza volgare, la scrittura di sé e la riflessione filosofica e spirituale. In fondo, era proprio con il dialogo teorico degli *Asolani*, pubblicato fin dal 1505, che il Bembo additava la poesia lirica come luogo di identificazione interiore e di perfetta trasparenza fra pensiero e parola, verità intima e decoro formale. Divisi in tre libri e con tre protagonisti, l'infelice Perottino, l'allegro Gismondo e il meditativo Lavinello, i ragionamenti sull'amore alla corte di Asolo indagano lo statuto della parola letteraria in rapporto alla «natura» e alla «verità» dell'esistere. A fronte del linguaggio poetico ereditato dalla tradizione è possibile o esagerarne le figure per uno «sfrenato disio» di effetti patetici e dolenti; o alleggerirle «a meraviglioso gioco e a dilettevole sollazzo»; o invece, ed è la proposta petrarchista del Bembo, ricondurle alla realtà intima dell'io evitando l'una e l'altra «menzogna» per «ritrovare la verità delle cose»<sup>3</sup>. Sicché la poesia non deve più essere lamento o arguzia, svago o moralità, ma prima di tutto misura di approfondimento interiore, tirocinio di un possesso di sé, esercizio spirituale per dare forma all'io. Nel *Canzoniere* petrarchesco il Bembo identificava in tal modo un paradigma espressivo pienamente adeguato al nuovo cetto degli intellettuali di corte in cerca di un comune codice linguistico, retorico e comportamentale. Non si spiega d'altronde il diffondersi rapido e straordinario della lirica petrarchista se non si ammette che nel rapporto lento, laborioso fra la «verità» fluida dell'io e l'eccellenza codificata della «poesia» si schiudesse il margine per una costruzione negoziale di sé come processo misto di conformità e resistenza al modello petrarchesco. Nel sedimentare una sorta di filtro o intervallo culturale fra passioni e parole, il classicismo lirico definiva così una nuova antropologia delle forme capace di piegare pa-

<sup>3</sup> Vd. almeno C. BERRA, *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, Firenze 1996, 190-255.

role e strutture del *Canzoniere* a nuove intenzioni e a nuovi significati fra i mutamenti, le speranze e i conflitti molteplici di un'epoca turbinosa e drammatica.

Ciò su cui vorrei soffermarmi non è però il luogo comune dell'esperienza petrarchista, ma piuttosto i suoi bordi, i punti di rottura del sistema, le sue possibilità atipiche, le incrinature nascoste ed eccezionali che ci permettono di mettere a fuoco, dietro l'uniformità di un vocabolario condiviso, le spinte irregolari e discordanti per cui dal classicismo petrarchesco si passa a qualcosa di diverso che oggi siamo soliti definire la ' lirica moderna '.

Sulla lirica spirituale come uno dei luoghi rilevanti dell'innovazione letteraria e stilistica tra Rinascimento e Barocco si soffermava vent'anni fa uno studio ampio e fortunato di Marc Föcking<sup>4</sup>. Proprio la poesia spirituale portava a disarticolare, secondo la diagnosi del Föcking, la progressione diacronica del canzoniere, la parabola narrativa di una storia interiore, facendo di ciascun sonetto il culmine tormentato di un risveglio, la presa di coscienza irreversibile di una lotta spirituale, mentre l'insieme si strutturava come una sorta di galleria di quadri edificanti offerti alla meditazione. Del resto, la parola interiore della poesia, quando deve esprimere «l'oggetto divino et immortale» che la trascende e «sopra ogni vanto in infinito sale» (Gabriel Fiamma, *Rime spirituali*, III), non può che alterare la correlazione ciceroniana tra *verba* e *res* su cui si era costituita la riforma regolare del Bembo, orientandosi dapprima verso lo stile grave («la gravità, e l'ornamento, ma puro e senza affettazione», scrive ancora il Fiamma) fino a trarre da presupposti classicistici esiti anticlassici in una sorta di calcolata abolizione della norma che trasporta al di là dei generi e degli stili, dagli «scherzi di parole» ricchi di ossimori e di *figurae etymologicae* alla sublime «umiltà» contemplativa del madrigale sacro ormai in area barocca<sup>5</sup>.

Quel che vorrei esperire è tuttavia una linea diversa e poco studiata. A ben riflettere, l'idea bembiana della piena trasparenza e nitidezza

<sup>4</sup> M. FÖCKING, «*Rime sacre*» und die Genese des barocken Stils. *Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536-1614*, Stuttgart 1994.

<sup>5</sup> Nell'orma del Föcking, una ricognizione recente di grande intelligenza anche teorica è quella di F. FERRETTI, *Le Muse del Calvario*, Bologna 2012.

grammaticale del dettato poetico ha un limite possibile, almeno teoricamente, nell'espressione ironica perché in tal caso la «verità» viene indicata con una parola capovolta e incongrua. Infatti, non vi è solo un oggetto poetico che sfugge alla resa verbale verso l'alto, ma anche, per così dire, verso il basso negli spazi singolari e incodificabili della percezione di sé. Si potrebbe pensare che in nessun caso l'ironia abbia diritto d'accesso nel circuito ristretto e selettivo della lirica rinascimentale. Ma vi sono, appunto, dei momenti d'eccezione, dei punti più risentiti di dissonanza fra parola e significato che potremmo riporre sotto l'etichetta provvisoria di 'Ironie liriche'. Ed è il primo, minimo, sotterraneo fenomeno di rottura del bembismo.

Consideriamo la poesia spirituale di Vittoria Colonna con il suo senso sottilmente tragico nel riconoscere che «la libertà dello spirito non corrisponde alla pace del cuore»<sup>6</sup>. Certo, chi legga il carteggio della Colonna o i *Dialoghi romani* del pittore Francisco de Hollanda, si trova di fronte a una persona di straordinaria, splendida ironia; e invece l'officina delle *Rime spirituali* punta a una serietà devota e penitenziale contro «quei che ride» (S1 70, 5)<sup>7</sup>. Ma non è sempre così e a leggere lentamente i testi si scopre qua e là qualcosa di trattenuto, qualche increspatura anomala.

È stato detto che nei giochi sottili dell'ironia si ritrova sempre una dichiarazione sottintesa di dignità personale. Proviamo allora a leggere S1 155, attestato unicamente dalle *Rime spirituali* del 1546, e scritto perciò dopo il 1542, negli anni difficili e dolorosi in cui diventava irrevocabile la frattura tra il Cattolicesimo e la Riforma e s'inaspriva il dispositivo autoritario contro ogni forma di spiritualismo evangelico ed eterodosso. Al centro del sonetto vi è la figura di Maria Maddalena che entra nel Sepolcro per desiderio di vedere il corpo di Gesù, interpretata come simbolo e modello della morte mistica che «sgombra ogni paura».

La bella donna, a cui dolente preme  
quel gran desio che sgombra ogni paura,

<sup>6</sup> R. DE MAIO, *Rinascimento lievemente narrato*, Napoli 1993, 145.

<sup>7</sup> D'ora in avanti si farà riferimento al testo e alle sigle di V. COLONNA, *Rime*, a cura di A. BULLOCK, Roma - Bari 1982.

di notte, sola, inerme, umile e pura,  
 armata sol di viva ardente speme,  
 entra dentro 'l sepolcro, e piange e geme;  
 gli angeli lascia e più di sé non cura,  
 ma a' piedi del Signor cade sicura,  
 ché 'l cor, ch'arde d'amor, di nulla teme.

Ed agli uomini, eletti a grazie tante,  
 forti, insieme richiusi, il Lume vero  
 per timor parve nudo spirto ed ombra;  
 onde, se 'l ver dal falso non s'adombra,  
 convien dar a le donne il preggio intero  
 d'aver il cor più acceso e più costante.

Tutto lo spartito del sonetto verte sull'antitesi fra la Maddalena e gli Apostoli, anzi fra «donne» e «uomini» di fede: la Maddalena si libera di «ogni paura» mentre gli Apostoli sono ancora presi dal «timor» al punto da negare il «Lume vero». Prima di risolversi nell'epilogo generalizzante ed epigrammatico in lode delle donne, il contrasto viene messo in evidenza da una doppia serie di aggettivi in chiasmo che legano quartine e terzetti: da una lato, in crescendo, «sola, inerme, [...] | armata sol di viva ardente speme»; dall'altro, in diminuendo, «eletti a grazie tante, | forti, insieme richiusi». Gli Apostoli sono «insieme richiusi», la Maddalena è «sola»; gli uni sono «forti», lei invece è «inerme» (e «forti» ha già un timbro ironico); essi infine sono «eletti a grazie tante», ossia a guidare la Chiesa, ed ella è «armata sol di viva ardente speme». Ma l'ironia del raffronto riesce tanto più notevole se si paragona la scena tratteggiata nel sonetto con i diversi racconti evangelici in *Mt* 28, *Mc* 16, *Lc* 24 e *Gv* 20. Ogni Vangelo infatti riferisce in modo discordante l'annuncio della Resurrezione compiuto da uno o due angeli e la prima apparizione di Cristo risorto. Intanto, solo in *Gv* 20, 1 è ancora notte («cum adhuc tenebrae essent») mentre negli altri Vangeli è già l'alba. Poi, in nessun racconto evangelico compare la Maddalena «sola» che «entra dentro 'l sepolcro»: in *Mt* 28 l'annuncio dell'angelo alle donne avviene fuori dal Sepolcro; in *Mc* 16, 5 e *Lc* 24, 3 le donne entrano insieme all'interno della tomba; in *Gv* 20, 6 è solo Pietro a entrarvi. Analogamente, in *Mt* 28, 9-10 Gesù appare per la prima volta al

gruppo delle donne; in *Lc* 24 va incontro a due discepoli sulla via di Emmaus e, senza essere riconosciuto, li interroga ironicamente (*Lc* 24, 17: «Qui sunt hi sermones quos confertis ad invicem ambulantes?»); invece, Gesù si rivela dapprima alla sola Maddalena in *Mc* 16, 9 («apparuit primo Mariae Magdalene») e in *Gv* 20, 14 dove però la donna, tutt'altro che «sicura», tarda a riconoscerlo («vidit Jesum stantem et non sciebat quia Jesus est»). Infine, l'incredulità unanime degli Apostoli è attestata solo in *Mc* 16, 11-13 e, con cadenza simile al «parve nudo spirito ed ombra», in *Lc* 24, 11 («Et visa sunt ante illos sicut deliramentum verba ista»). Risulta perciò evidente che la Colonna non segue un singolo Vangelo, né mescola insieme elementi presi da più di un testo, ma costruisce la scena su due gesti taciuti e contraddetti da tutti i resoconti evangelici: «di notte, sola [...] entra dentro 'l sepolcro» e «a' piedi del Signor cade sicura». È come se la Colonna riconoscesse nelle discrepanze fra gli evangelisti una sorta di imbarazzo o di resistenza nell'attribuire alla Maddalena il primato, il «preggio intero» della «viva fede», e ritrovasse in sé, al presente («entra», «cade»), una diversa verità non adombrata dal «falso», leggendola nel «suo proprio libro» interiore di donna, sempre aperto dinanzi agli occhi dell'anima secondo l'insegnamento di Juan de Valdés:

Trovando io sempre cose nuove da leggere in questo mio libro et veggendo ciò ch'io avanzo studiando in lui, mi ricreo tanto di leggere in lui che non m'avanza tempo di leggere nelli libri degli altri. Et così gli ho serrati tutti, lasciando solamente aperto il libro della santa Scrittura, del quale mi servo come d'interprete o commentario per intendere meglio il mio libro, passando agevolissimamente per tutte le cose che non mi servono a questo effetto<sup>8</sup>.

È la via «certa e veloce» dell'«*inspiratione interiore*» teorizzata dal Valdés cui corrisponde un percorso appartato di rivelazioni divine individuali che definiscono lo statuto stesso delle *Rime spirituali* e il rapporto nuovo, personale fra poesia, preghiera e Scrittura<sup>9</sup>. Tuttavia il dato singolare è che nel sonetto sulla Maddalena ciò avviene sotto il segno implicito ma evidente dell'ironia, con un rimando arguto e

<sup>8</sup> J. DE VALDÉS, *Alfabeto cristiano*, a cura di M. FIRPO, Torino 1994, 118.

<sup>9</sup> Vd. G. FORNI, *Pluralità del petrarchismo*, Pisa 2011, 93-118.

allusivo alle incertezze del presente in cui gli eredi degli Apostoli cedono ancora al «timor» dinanzi al valore fondante della fede «umile e pura» ispirata nell'anima. È un tratto d'ironia isolato? oppure può essere ricondotto a una tensione più generale della scrittura lirica della Colonna?

A voler trovare un esempio analogo di 'ironia lirica' si potrebbe considerare S2 29, attestato soltanto dal codice 2051 I della Biblioteca Angelica di Roma<sup>10</sup>, quindi verosimilmente posteriore alle *Rime spirituali* edite nel novembre del '46 e cioè composto negli ultimi mesi di vita, allorché veniva pubblicato il *Decretum de iustificatione* con sul frontespizio l'immagine di Gesù e la Samaritana al pozzo incorniciata dal motto «Qui biberit ex hac aqua, non sitiet in aeternum» (Gv 4, 13)<sup>11</sup>. Ora, nell'episodio della Samaritana narrato unicamente in Gv 4 non vi è soltanto l'annuncio di un tempo nuovo e interiore del rapporto con Dio per cui «veri adoratores adorabunt Patrem in spiritu et veritate» (Gv 4, 23). Vi è anche lo stupore e l'imbarazzo dei discepoli che ritornano dalla città mentre Gesù discorre con la donna samaritana («mirabantur quia cum muliere loquebatur») e vorrebbero chiedergli «Che desiderì?» o «Perché parli con lei?», ma finiscono col pregarlo di mangiare ciò che hanno portato, in maniera insieme comica e premurosa perché in tal modo essi cercano di ribadire il loro ruolo di discepoli proprio mentre non ne comprendono l'insegnamento: «Rabbi, manduca» (Gv 4, 27-42). Ed è un'incapacità tanto più palese perché ha come sfondo l'efficacia della testimonianza della donna samaritana: «Ex civitate autem illa multi crediderunt in

<sup>10</sup> Vd. COLONNA, *Rime*, 241-42, 473 e 484. Proprio il fatto inconsueto che non vi siano altre attestazioni del sonetto se non quella del ms. 2051 I della Biblioteca Angelica di Roma dovrebbe forse riportare l'attenzione su questo codice cinquecentesco tutto di una sola mano che reca 148 liriche della Colonna e potrebbe in qualche misura rivelarsi prossimo all'ultimo scrittoio della poetessa.

<sup>11</sup> *Decretum de iustificatione, unanimi consensu omnium patrum approbatum & publicatum in sexta publica Sessione Sacrosancti Oecumenici & generalis Concilii Tridentini, die Iovis, Idib. Ianuarii. Anno salutis MDXLVII, Venetiis, apud Andream Arrivabenum, [1547].* Discusso ed elaborato fra il 22 giugno 1546 e il 4 gennaio '47, il *Decretum de iustificatione* veniva reso pubblico il 13 gennaio '47 mentre la Colonna sarebbe morta di lì a poco il 25 febbraio nel palazzo romano di Giulia Colonna a Torre Argentina.

eum Samaritanorum propter verbum mulieris» (*Gv* 4, 39). Ma leggiamo il sonetto:

Felice donna, a cui disse sul fonte  
 Colui, che d'ogni vero è il proprio mare,  
 che in spirto e verità deveasi orare,  
 e non più al tempio antico o al sacro monte,  
 ma con sincera fede ed umil fronte,  
 or con lacrime dolci, or con amare,  
 far al gran Padre, a cui son sempre chiare,  
 l'interne voglie in bel silenzio conte.

Ma alor fu sazio il tuo desire ardente  
 quando ti aperse i vivi accesi raggi  
 del Sol ch'avea a infiammar Sammaria e 'l mondo;  
 onde in fretta n'andasti a quei più saggi  
 che venisser col cor, l'alma e la mente  
 ad onorar il dì festo e giocondo.

Nella chiusa, «a quei più saggi» fa appunto riferimento ai Samaritani venuti a incontrare Gesù solo in base alle parole della donna. A prima vista si direbbe quindi che il sonetto non faccia alcuna menzione dei discepoli; ma quel «più saggi» allude però ad altri 'meno saggi' che ancora non riescono ad avvicinarsi a Dio «col cor, l'alma e la mente», «in spirto e verità»; né può spiegarsi altrimenti il comparativo se non come rimando implicito alla condotta incerta dei discepoli che pensano una cosa e ne dicono un'altra ritenendo così di assolvere al proprio compito e mostrandosi invece 'da meno' rispetto alla «sincera fede ed umil fronte» della Samaritana. Ma allora pure in «Felice donna» potrebbe leggersi una sfumatura di remota ironia: «Felice», sì, ma anche svilita e incompresa da coloro che «più» dovrebbero comprenderla giacché si trovano tanto vicini alla sostanza prima di «ogni vero». Anche qui l'invenzione lirica della Colonna pare originarsi da un raffronto ironico fra i discorsi degli uomini e le verità dell'anima – fra la «prudencia umana» e la «fede ispirata», per dirla col Valdés – che tuttavia alla fine si purifica e si risolve in un dettato lirico terso e assertivo, nel «bel silenzio» di un enunciato interamente spirituale, sottratto ai condizionamenti del mondo perché il «vero» non deve lasciarsi intaccare dal «falso»: «Lontan da sé



l'imagin falsa sgombri, | e, mentre può, s'adorni de la vera | chiunque al vero onor l'anima invia...» (S1 55, 9-11). Senonché la tensione sottaciuta da cui prende forma la poesia religiosa della Colonna resta però attiva nell'energia segreta delle sue figure.

Si prenda ad esempio una celebre dichiarazione di poetica come «i santi chiodi omai sieno mie penne, | e puro inchiostro il prezioso sangue, | vergata carta il sacro corpo exangue, | sì ch'io scriva per me quel ch'ei sostenne» (S1 1, 5-8). Nel forte rilievo che assume qui «per me» ('attraverso di me') vi è l'idea di una Scrittura che si fa esperienza intima di vita in contrasto implicito e indefinito con le parole di 'altri' tracciate su 'altra' carta e con 'altro' inchiostro. Vi si deve leggere solamente una presa di distanza dal repertorio petrarchista della poesia d'amore? oppure in quel «per me» vi è l'affermazione di un rapporto senza intermediari fra l'anima e Cristo ed è quindi l'indice di un divario fra verità trascendente e autorità umana? Forse si potrebbe riconoscere un antefatto di quei versi nelle lettere in difesa della Regola severa e rigorista dei Cappuccini ancora non approvata da decreti ufficiali e per la quale la Colonna rivendicava polemicamente l'autorevolezza di una convalida solo mistica e soprannaturale: «le miracolose scripture ch'hanno sonno le ferventissime opere, che denotano ciascun d'epsi et tutti insieme avere la bulla de le piaghe di Cristo nel core et li brevi delle stigmate di san Francesco ne la mente»<sup>12</sup>. E ha certo ragione Romeo De Maio quando segnala la valenza conflittuale di quei documenti solo interiori e metaforici: «questa donna ironica pone in discussione tutto il lessico della Cancelleria pontificia, moralmente governata dal suo amico Pietro Bembo: si chiede che rapporto intercorra tra le *bolle* papali e il sangue di Cristo e fra i *brevi* e le sue piaghe»<sup>13</sup>. Ma anche la trasposizione lirica di quella punta polemica legittimata da 2 *Cor* 3, 3 («epistola estis Christi [...] scripta non atramento, sed Spiritu Dei vivi») conserva forse un'impercettibile risonanza ironica che si allarga poi all'antitesi tra la parola ispirata e la

<sup>12</sup> Vd. V. COLONNA, *Carteggio*, raccolto e pubblicato da E. FERRERO e G. MÜLLER, seconda edizione con Supplemento raccolto ed annotato da D. TORDI, Torino 1892, 114.

<sup>13</sup> Vd. DE MAIO, *Rinascimento lievemente narrato*, 239, e FORNI, *Pluralità del petrarchismo*, 94-99.

semplice ‘carta’, tra il vivente «libro de la croce» e i «libri degli altri»: «in carte questa legge non si scrisse, | ma con la stampa Sua nel cor purgato | col foco de l’amor Gesù l’imprese» (S1 78, 12-14), e quindi «Che giova il voler di cotante carte?» (S1 164, 5)...

Se ciò è esatto, la dialogicità dell’ironia, pur riassorbita in limpide forme poetiche, non può non avere lasciato tracce più estese anche nel sistema di figure e di simboli delle *Rime spirituali*. Prendiamo il caso dell’immagine evangelica del «tesoro» celeste desunta da *Lc* 12, 33 («Facite vobis [...] thesaurum non deficientem in caelis») e variamente svolta in S1 33, S1 52, S1 54, S1 98, S1 145 e S1 175. Ora, la dottrina del *Thesaurus Ecclesiae* era al centro delle 95 tesi di Lutero e fu argomento principale del suo interrogatorio ad Augusta da parte del cardinale Caetano diventando così una delle questioni teologiche più dibattute a metà Cinquecento<sup>14</sup>. Per Lutero il fatto che fosse l’autorità ecclesiastica ad amministrare il «tesoro dei meriti di Cristo» e a detenere il «potere delle chiavi e delle indulgenze» rappresentava una concezione spiritualmente inaccettabile perché impediva di ‘farsi un tesoro in cielo’ e consegnava alla fallibilità di una gerarchia il dono divino del perdono e della salvezza che deve invece fondarsi sulla parola di giudizio e di grazia di Dio in Cristo: «Verus Thesaurus Ecclesiae est sacrosanctum Evangelium gloriae et gratiae Dei» (*Tesi*, 62). Ed era questione ben presente alla Colonna lettrice di «libri lutherani» se si deve credere alla tarda testimonianza di Giovan Battista Scotti secondo cui «il voler dire che fusse bisogno di prendere l’absolutione per mezo dell’autorità delle chiave le pareva che fusse un turbarle la sua pace della conscientia»<sup>15</sup>. Del resto, un assunto analogo può leggersi pure in S1 54, 9-13:

Con la piagata man dolce e soave  
giogo m’ha posto al collo, e lieve peso  
sembrar mi face col Suo lume chiaro;

<sup>14</sup> Al riguardo si veda almeno E. ISELOCH, J. GLAZIK, H. JEDIN, *Storia della Chiesa*, VI, *Riforma e Controriforma. Crisi, consolidamento, diffusione missionaria, XVI-XVIII secolo*, Milano 2001, 51-76.

<sup>15</sup> Vd. *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, Nuova edizione critica, a cura di M. FIRPO e D. MARCATTO, Roma 2011-2015, I, 19-25 e 818-19: «Mi

a l'alme umili con secreta chiave  
apre il tesoro Suo

Nel designare quella «chiave» come «secreta» la Colonna non sperimenta solo una metafora poetica per esprimere le vie misteriose della grazia divina, ma rimanda sottilmente anche ad altre 'chiavi' appariscenti e autorevoli e tuttavia esteriori e inefficaci ad aprire quel «tesoro»: infatti la «chiave» che può aprirlo non risulta in mano all'autorità ecclesiastica, ma consiste nella «fede viva» ispirata da Dio; e quel «tesoro» dei doni di Cristo non dipende perciò da realtà o poteri esterni, ma risplende sul fondo dell'anima illuminata dallo Spirito allorché «i più segreti alberghi apre del petto | con l'invisibil sua divina chiave» (S1 153, 3-4). In quello che si direbbe uno degli ultimi sonetti spirituali apparso postumo solo nel 1548 e annesso impropriamente alle *Rime amoroze disperse* (A2 40), la Colonna dialoga con il proprio direttore di coscienza che la vorrebbe trattenere dai digiuni e si chiede ironicamente se la «luce» della sua fede sia «viva» oppure «morta o dipinta» – è la formula del *Beneficio di Cristo*<sup>16</sup> – configurando un duplice piano della sua scelta di vita, «di fuor» e «dentro»:

ond'a quei ch'hanno in Lui di me la cura  
di fuor la lascio, e dentro i puri affetti  
volgo al Signor ch'ha del mio cor la chiave.

disse ancora la signora marchesa che legeva una opera di Luthero, non so se era sopra alli romani o alli galati, et essa diceva trovarsi bellissime cose dentro, che se se togliessero le maledicentie saria stato grandamente utile ad ognuno; et mostrava assai piacerli, massime l'articolo della giustificatione in detto libro». Ma si veda ora il quadro d'insieme delineato da G. FRAGNITO, «*Per lungo e dubbioso sentero*»: *l'itinerario spirituale di Vittoria Colonna*, in *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a cura di M.S. SAPEGNO, Roma 2016, 177-213.

<sup>16</sup> *Trattato utilissimo del beneficio di Giesù Cristo crocifisso verso i cristiani*, in C. GINZBURG e A. PROSPERI, *Giochi di pazienza. Un seminario sul Beneficio di Cristo*, Torino 1975, 235: «questa fede non può esser senza le buone opere; perché, si come, vedendo noi una fiamma di fuoco che non luce, conosciamo quella esser dipinta e vana, e così, non vedendo noi in alcuno la luce delle buone opere, è segno che quel tale non ha la vera fede ispirata, la qual Dio dona alli suoi eletti per giustificarli e glorificarli».

Ma proprio questo è il punto. Già nel sonetto sulla Maddalena al Sepolcro vi è la ricerca ironica di una verità dietro e oltre il testo evangelico. Più in generale, nella poesia spirituale della Colonna non si ha più la conformità a un paradigma unitario e autorevole come educazione di sé. Segretamente, anch'essa pronuncia il suo «Laissons là Bembo...» mentre «di fuor» ne osserva ancora il canone formale di nitida eleganza.

Non credo però si possa intendere appieno una qualsivoglia scrittrice del passato rivendicandone la «divina spontaneità», o rifacendosi solo a una differenza di genere, a una nativa «immediatezza femminile», o anche all'ipotesi di una «voce lirica femminile [...] nutrita di verità»<sup>17</sup>, perché elevando a simbolo un dato storico e originario si rischia di aggirare la dimensione specifica e conflittuale della cultura entro cui quell'esperienza ha preso forma, con le regole, le asimmetrie, le tensioni, i contrasti e i disinganni molteplici propri di un tempo che non è più il nostro e che non si lascia spiegare con le categorie ereditate dall'Ottocento borghese. Tanto più che, se una vocazione poetica definisce sempre un rapporto mediato con la coscienza di sé, ciò vale a maggior ragione per una personalità complessa e coltissima come la Colonna, riconosciuta ben presto dai suoi interlocutori nella sua limpida intelligenza dialogica, nel suo profilo versatile e singolare di protagonista delle lettere e del sapere:

ea sese a teneris annis tanta discendi cupiditate omnium prope disciplinarum studiis imbuerit, ut disceptantem et scribentem philosophi laudibus extollant, theologi prope rigentes auscultent, humaniorum vero studiorum cultores et poetae penitus admirentur [...]<sup>18</sup>

essa fin da giovanissima educò sé stessa negli studi di quasi tutte le discipline per un desiderio d'imparare così grande che i filosofi la lodano molto

<sup>17</sup> Vd. M. FARNETTI, *Poetriarum octo fragmenta*, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di M. FARNETTI e L. FORNINI, Roma 2014, 16: «Inaudita ancor più che inedita, nella tradizione della lirica, risulta la voce lirica femminile, così nutrita di verità da riuscire infine – se non subito – persuasiva, e di una intensità tale da sbaragliare presto o tardi ogni fronte di resistenza».

<sup>18</sup> P. GIOVIO, *Dialogi et Descriptiones*, a cura di E. TRAVI e M. PENCO, Roma 1984, 321.

quando dibatte e scrive, i teologi più inflessibili la ascoltano, e pure gli intellettuali e i poeti l'ammirano profondamente [...]

Proprio la poesia della Colonna dimostra che quella del Giovio non è solo una formula convenzionale d'elogio e si tratta allora di percepire l'intensità ardua e inquieta della sua voce lirica a metà tra filosofia, teologia e tradizione letteraria.

Orbene, nell'asserto ironico ha sempre luogo un'anomala volontà di verità, poiché quest'ultima non risiede più nell'enunciato stesso, ma nel modo irrituale ed eccentrico della sua enunciazione; non consiste in ciò che viene detto, ma nel moto d'inquietudine che produce. Quando Erasmo da Rotterdam, nei primissimi anni del Cinquecento, s'interrogava sull'ironia di certe frasi di Gesù («salvo aliorum iudicio potest sermo Christi habere nonnullam ironiam»), egli non stava soltanto indicando una figura retorica che permette di intendere il vero senso di un singolo versetto, ma invitava piuttosto a una lettura ravvicinata, personale e non ovvia del testo dei Vangeli: ed era l'invito, per così dire, a un esercizio spirituale d'individualità, a un nuovo modo di rapporto con il testo. Qualche decennio più tardi, l'incontro inatteso fra lirica e ironia non appare certo privo di agganci con l'inquietudine religiosa in quanto mette in gioco il contrasto fra «verità» e «autorità»<sup>19</sup>; ma quell'incontro dipende anzitutto da un modo nuovo di leggere il testo sacro che di per sé non ha nulla di eccezionale né di eterodosso. Prova ne sia la posizione di un teologo amico della Colonna e intransigente contro ogni deviazione dogmatica come Ambrogio Catarino Politi:

Sed quia in historia introducuntur alii loquentes, ideo et aliae figurae reperiuntur in scripturis, ut Ironia, Sinecdoché, et aliae, quarum consideratio ad Grammaticum spectat. Quare oportet lectorem esse circumspectum in his.

<sup>19</sup> Vd. ad esempio S. JOSSA, *Petrarchismo e umorismo. Ludovico Castelvetro poeta*, «Lettere italiane», 57 (2005), 1, 65-86, e P. PETTERUTI PELLEGRINO, *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento*, Roma 2013, 62-65. Ma l'umorismo lirico sarà poi un tratto distintivo del genio barocco: «l'umorismo è una qualità autenticamente barocca» (E. PANOFSKY, *Tre saggi sullo stile: il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, a cura di I. LAVIN, Milano 1996, 77 e 82).

Nam quaedam certe perperam a quibusdam accepta sunt, quia non sunt accepta ut per figuram dicta. Verbigratia illud: «Ecce Adam quasi unus ex nobis factus est, sciens bonum et malum» [Gn 3, 22]. Haec verba, quia non sunt accepta tamquam per Ironiam dicta a quibusdam, vehementer erratum est. Sunt et alia similiter, quae salva sit omnis pax et veritas cum omnibus, puto communiter non fuisse intellecta, ut cum dixit Dominus: «Ceterum», seu «Quod superest», ut latinus vertit interpres, «date eleemosynam, et ecce omnia munda sunt vobis» [Lc 11, 41]. Quod dictum non dubito ironice prolatum fuisse. Similiter et illud alterius difficillimae parabola quod dixit: «Et ego vobis dico: Facite vobis amicos de mammona iniquitatis» [Lc 16, 9], et c.<sup>20</sup>

Ma poiché nella narrazione storica si introducono altri a parlare, così nelle Scritture si ritrovano anche altre figure, come l'ironia, la sineddoche e altre, la cui considerazione spetta al grammatico. Perciò occorre che il lettore sia prudente nell'interpretarle. Alcune infatti sono state intese certamente a torto da qualcuno, poiché non sono state intese in senso figurato. Ad esempio questo: «Ecco, l'uomo è diventato come uno di noi, quanto alla conoscenza del bene e del male». È sommamente sbagliato che queste parole non siano state intese da qualcuno come dette per ironia. Lo sono, e altre parimenti che, fatta salva ogni pace e verità con ciascuno, reputo non siano state generalmente comprese, come quando il Signore disse: «Il resto» o «Quel che avanza», come interpreta il traduttore latino, «datelo in elemosina, ed ecco per voi ogni cosa sarà pura». Non dubito che questa frase sia stata pronunciata ironicamente. Parimenti anche quella di un'altra ardua parabola che dice: «E io vi dico: fatevi degli amici con le ricchezze ingiuste», eccetera.

Nell'ammettere, dopo Erasmo, la figura duplice e aperta dell'ironia nell'ambito regolato e univoco del discorso autorevole emergeva invero un punto di resistenza alla logica classicistica dell'imitazione – scrivere *come* il modello – e diventava possibile l'ironia lirica del *come se* articolata sulla compresenza di due paradigmi contraddittori. Ed è un presupposto nuovo, una tensione espressiva che riguarda in

<sup>20</sup> A. C. POLITI, *Claves duae, ad aperiendas intelligendasve Scripturas sacras perquam necessariae*, quod opus nunc primum in lucem prodijt. Cum indice alphabetico, praecipuas quasque sententias notatu dignas complectente, Lugduni, Excudebat Petrus a Sancta Lucia, 1543, 116-17.

profondità la lirica moderna se ad esempio si dà ascolto a un appunto di Vittorio Sereni intorno all'esperienza della poesia:

Ci piace pensare al poeta come a un credente che aspetti i segni della grazia, *convinto esclusivamente* della predestinazione e senza fiducia nel merito che l'operare potrà acquistargli; e che tuttavia *non può fare a meno* di operare sapendo che non le opere gli daranno la grazia ma che attraverso le opere soltanto egli potrà spiare l'avvento dei segni che aspetta<sup>21</sup>.

Né diversa era la prospettiva spirituale del *Beneficio di Cristo*, divisa anch'essa fra «dentro» e «di fuor»:

Onde il vero cristiano *da un lato tiene per fermo* di esser predestinato alla vita eterna e di doversi salvare, non già per gli suoi meriti, ma per la elezione di Dio, il quale non per l'opere nostre, ma per mostrare la sua misericordia, ci ha predestinati; *e dall'altro lato* così attende alle buone opere e alla imitazione di Cristo, *come se* la salute sua dependesse dalla industria e diligenza propria<sup>22</sup>.

Ma del tutto analogo era anche il duplice «consiglio» con cui il cardinale Reginald Pole aveva risposto ai dubbi della Colonna intorno al problema della giustificazione: credere *come se* contasse la sola fede, operare *come se* la salvezza risiedesse nelle opere. Così Pietro Carnesecchi ricorderà quell'insolito precetto nel corso del suo processo inquisitoriale:

Non mi ricordo che si sia parlato né trattato tra noi [il Carnesecchi, Alvisi Priuli e Marco Antonio Flaminio] et quella signora d'altro dogma che della giustificatione per la fede, et neanche questo saprei dire a punto con che circostante ella se tenesse. Ma basta che l'attribuiva molto alla gratia et alla fede in suoi ragionamenti, et *d'altra parte* nella vita et nelle attioni sue mostrava di tenere gran conto dell'opere, facendo grand'elemosine et usando charità universalmente con tutti. Nel che veniva a osservare et seguire il consiglio che ella diceva haverli dato il cardinale [Pole], al quale ella

<sup>21</sup> V. SERENI, *Esperienza della poesia* [1950], ora in Id., *La tentazione della prosa*, a cura di G. RABONI, Milano 1998, 30.

<sup>22</sup> *Trattato utilissimo del beneficio di Giesù Cristo crocifisso verso i cristiani*, 257.

credeva come a un oracolo, cioè che ella dovesse attendere a credere *come se* per la fede sola s'havesse a salvare, et *d'altra parte* attendere ad operare *come se* la salute sua consistesse nelle opere<sup>23</sup>.

Importa allora notare che la formula meditativa e ipotetica del *come se* non appartiene alla tradizione cristiana, ma si spiega piuttosto con gli 'esercizi spirituali' della filosofia antica derivati dalla saggezza ironica di Socrate<sup>24</sup>. Né sorprende che il «consiglio» del Pole ricalchi la struttura della massima morale del mondo classico, rivissuta ora in chiave moderna come frammento da interiorizzare al di fuori di un richiamo estensivo e vincolante ai modelli:

Atque ego optimum et emendatissimum existimo, qui ceteris ita ignoscit, *tamquam* ipse cotidie peccet, ita peccatis abstinet *tamquam* nemini ignoscat.

Per mio conto, io considero come il più alto esemplare della bontà e dell'integrità colui che perdona agli altri *come se* personalmente mancasse ogni giorno e che si tiene lontano dalle mancanze *come se* non perdonasse a nessuno<sup>25</sup>.

D'altronde, nelle scritture di sé che si moltiplicano in età rinascimentale rivivono schemi ed elementi delle pratiche interiori della cultura tardoantica in cui la parola scritta era il luogo di un'ermeneutica e di una trasformazione dell'io<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, edizione critica a cura di M. FIRPO e D. MARCATTO, Città del Vaticano 2000, II/2, 431.

<sup>24</sup> Vd. P. HADOT, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, a cura di A. I. DAVIDSON, Torino 2005, 87-117.

<sup>25</sup> Plinio il Giovane, *Epistulae*, 8, 22, in Id., *Opere*, a cura di F. TRISOGLIO, Torino 1979, II, 854-55.

<sup>26</sup> Vd. M. FOUCAULT, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, edizione stabilita da F. GROS, trad. it. di M. BERTANI, Milano 2003, 318-23 e *passim*: «Quel che sarebbe interessante allora [...] sarebbe di confrontare tutte queste attività, la forma e il contenuto delle attività costituite dalla lettura, dalle annotazioni, dalla redazione di una sorta di diario di bordo, dalla corrispondenza, con ciò che accadrà nel XVI secolo in Europa, allorché nel contesto della Riforma e del contemporaneo ritorno a forme o a preoccupazioni etiche abbastanza simili a quelle



Quest'inquietudine, quest'apertura viene ereditata da Gaspara Stampa. Non è certo un caso che le sue rime rechino segni evidenti di una spiritualità libera ed eterodossa da ricondurre forse alla dottrina del *Beneficio di Cristo*: «Signor, che doni il paradiso e tolli, | doni e tolli a la molta e poca fede | (per opre no, ch'a sì larga mercede | sono i nostri operar deboli e folli)...» (CCCVI, 1-4)<sup>27</sup>. Né meno indicativo appare d'altro canto il rapporto assiduo e ambivalente che la Stampa intrattiene sottotraccia con la poesia della Colonna: infatti, anziché isolare il momento dell'ascesi spirituale, la Stampa lo mescola e lo fonde con le vicissitudini dell'esistenza in un gioco di contrasti attraente e ironico, «perché questo d'Amor fiorito prato | non è a mio giudicio a pien perfetto, | se non è misto di contrario effetto» (CXCVII, 5-7)<sup>28</sup>. Non v'è dubbio che la Stampa abbia recepito in modo avveduto e penetrante la novità della Colonna, sebbene non proceda a dissolvere la parabola narrativa del racconto di sé in istanti irrelati di preghiera e di contemplazione del «vero», ma scelga invece di ironizzare dall'interno l'autorità esclusiva del *Canzoniere* petrarchesco con una riscrittura in contrappunto all'insegna di un vissuto a un tempo «fosco»

del I-II secolo, assisteremo anche al rinnovamento di un genere come quello dell'attività di annotazione, del diario intimo, del resoconto di vita, del giornale di bordo dell'esistenza, e in seguito della corrispondenza. La cosa interessante, però, è che mentre in testi come quelli del I-II secolo – in corrispondenze come quella con Lucilio o in trattati come quelli di Plutarco – l'autobiografia, o la descrizione di se stessi nel corso dello svolgimento della propria vita, intervengono, di fatto, solo pochissime volte, per contro, al momento della riapparizione di un tal genere di scrittura durante il XVI secolo, l'autobiografia risulterà invece assolutamente centrale» (p. 322).

<sup>27</sup> D'ora in avanti si farà riferimento al testo e all'ordinamento di G. STAMPA, *Rime*, Milano 2002. Sull'inquietudine religiosa della Stampa qualche indicazione si ricava da M. DANZI, *Gaspara Stampa*, in *Poeti del Cinquecento. I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. GORNI, M. DANZI e S. LONGHI, Milano - Napoli 2001, 312-17, e FORNI, *Pluralità del petrarchismo*, 170, 186-87 e 193. Non credo peraltro che la sola *Commedia* dantesca basti a spiegare la spiritualità della Stampa come suggerisce M. FARNETTI, *Dolceridente. La scoperta di Gaspara Stampa*, Bergamo 2017, 77-83. Forse si tratterebbe invece di ricostruire gli orientamenti religiosi del conte Collaltino di Collalto e della sua cerchia anche esaminando l'archivio di famiglia conservato nel castello di Pírnitz in Moravia ove non è escluso che possa trovarsi qualche documento relativo alla Stampa.

<sup>28</sup> Sulla Stampa lettrice della Colonna si veda ora FARNETTI, *Dolceridente. La scoperta di Gaspara Stampa*, 84-108.

e «chiaro», «vile» e «sublime». Soltanto l'allontanamento dal codice ben regolato del petrarchismo, ossia la ritrattazione del «casto amor» che introduce le *Rime spirituali* della Colonna, poteva aprire la strada a un ritorno ironico su quella norma espressiva, per dare voce alla dissimmetria fra sé e il mondo, fra verità e potere, fra desiderio e destino. E verrebbe quasi da aggiungere «Our wills and fates do so contrary run...».

Del resto, gli approfondimenti critici degli ultimi trent'anni hanno reso evidente che la poesia della Stampa svolge una sorta di contro-canto al *Canzoniere* drammatizzandolo in cadenze più mosse e patetiche. Non solo le sue *Rime* accolgono variazioni in chiave erotica, elegiaca e ironica sulla scorta plurima di Ovidio<sup>29</sup>, Boccaccio<sup>30</sup>, Berni<sup>31</sup>..., ma si organizzano secondo un'inedita spiritualità antipenitenziale configurando nell'epilogo una pluralità esibita e aperta di amori che avrebbe poi condotto nel 1913 all'edizione manipolata e moralizzante di Abdelkader Salza<sup>32</sup>. Nella sua scrittura lirica vi è anzitutto la ripresa ironica del modello con una tecnica a eco che ripete e mette in distanza la formula accreditata e autorevole: così, fin dal sonetto proemiale, «*gloria*, non che perdon, [...] spero trovar» (I, 6-7) trascrive a rovescio il petrarchesco «spero trovar *pietà*, nonché perdono»<sup>33</sup>. Ma vi è anche la figura ricorrente della ritrattazione e della palinodia per cui Ovidio viene assunto in funzione oppositiva e dialettica rispetto al paradigma esemplare del *Canzoniere*: «Poi

<sup>29</sup> Vd. P. PHILLIPPY BERRAHOU, *Love's Remedies. Recantation and Renaissance Lyric Poetry*, Lewisburg 1995, 92-135.

<sup>30</sup> Vd. M. P. MUSSINI SACCHI, *L'eredità di Fiammetta. Per una lettura delle Rime di Gaspara Stampa*, «Studi italiani», 19 (1998), 1, 35-51.

<sup>31</sup> Vd. FORNI, *Pluralità del petrarchismo*, 165-77.

<sup>32</sup> G. STAMPA - V. FRANCO, *Rime*, a cura di A. SALZA, Bari 1913. Sulla manomissione editoriale del Salza conviene ancora rifarsi a M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino 1998, 94-96 e 169-70. Una meritoria edizione recente della *princeps* è invece G. STAMPA, *The Complete Poems. The 1554 Edition of the Rime, a Bilingual Edition*, edited by T. TOWER and J. TYLUS, Chicago and London 2010.

<sup>33</sup> Vd. L. BORSETTO, *Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni e appunti*, in *Nel cerchio della luna*, a cura di M. ZANCAN, Venezia 1983, 171-233.

torno a me, e del mio dir mi pento» (XXV, 9), «e son resa a me stessa, e non men pento» (LXXXVII, 10), «e non mi pento, anzi glorio e gioisco» (CLV, 6), «Ed io d'arder amando non mi pento» (CCVIII, 12)<sup>34</sup>. Né va tralasciata l'ironia sentimentale di stampo ariostesco giocata sul contrasto fra desideri 'non corrispondenti' e sul lamento contro Amore: «Ingiustissimo Amor, perché sì raro | corrispondenti fai nostri desiri? | onde, perfido, avvien che t'è sì caro | il discorde voler ch'in duo cor miri?» (*Or. fur.* II, 1). Fra gli autori che entrano nell'officina lirica della Stampa si può certo annoverare anche l'Ariosto se solo si considera l'attacco ironico di certi sonetti come ad esempio il XCVII sulla falsariga di «Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!» (*Or. fur.* I, 22):

O *gran* valor d'un cavalier *cortese*  
 d'aver portato fin in Francia il core  
 d'una giovane incauta, ch'Amore  
 a lo splendor de' suoi begli occhi prese!

Per gli attributi risentiti e ironici d'apertura («gran», «cortese») credo sarebbe arduo trovare un antecedente lirico all'infuori degli Apostoli «eletti a grazie tante, | forti, insieme richiusi» della Colonna. Ma si legga anche l'esordio del sonetto CLXVIII:

Che *bella lode*, Amor, che *ricche spoglie*  
 avrai d'una infiammata giovenetta,  
 che t'è stata sì fida e sì soggetta,  
 seguendo più le tue che le sue voglie [...]?

Nel sottolineare con ironia la sproporzione fra gloria apparente ed eroismo autentico, la Stampa ricorre qui alla metafora ariostesca del bottino di guerra per cui la donna diventa «spoglia opima» della conquista d'amore (*Or. fur.* I, 41; XXVIII, 46; XXXVI, 45: «- Guàrdati (grida), perfido Ruggiero: | tu non andrai, s'io posso, de la opima | spoglia del cor d'una donzella altiero»). Ma di taglio ariostesco si di-

<sup>34</sup> Vd. P. PHILLIPPY BERRAHO, *Gaspara Stampa's Rime: Replication and Retraction*, «Philological Quarterly», 68 (1989), 1-23.

rebbero anche certe iperboli ironiche impostate sulla figura del duello, come nel sonetto CLXXVI dove l'accento elegiaco di Bradamante gelosa (*Or. fur.* XXXII, 37-43) si combina con l'aggraziato motteggio contro la viltà sentimentale del conte di Collalto non conforme al suo valore di uomo d'armi. Pur in elegante equilibrio fra ironia e pathos, vi è qui qualcosa dei «gran colpi» dei paladini trasposto in chiave affettiva e autobiografica:

Se voi vedete a mille chiari segni  
che tanto ho cara, e non più, questa vita,  
quant'è con voi, quant'è da voi gradita,  
ultimo fin de tutti i miei disegni,

a che pur con nov'arte e novi ingegni  
darmi qualche novella aspra ferita,  
tramando or questa, or quella dipartita,  
quasi ogni pace mia da voi si sdegni?

Se volete ch'io mora, *un colpo solo*  
*m'uccida*, sì ch'omai si ponga fine  
al dispiacervi, al vivere ed al duolo;  
perché così sta sempre sul confine  
di morte l'alma, e mai non prende il volo  
pensando pur a voi, luci divine.

Non si tratta però solo di coloriture espressive o di prelievi circoscritti innestati sul codice stabile e condiviso del petrarchismo, ma quei differenti modelli vengono ora assunti integralmente come schemi possibili e compresenti del discorso lirico, mettendoli a frutto entro un disegno nuovo e moderno. Né alla costruzione lirica della Stampa resta peraltro estranea una misura propriamente spirituale, ma anch'essa risulta fusa entro lo spartito inedito del racconto di sé, come ad esempio nel sonetto CCXVII che rimedia e attualizza in modo tutto personale la conclusione del Discorso della Montagna e l'invito di Gesù ad essere perfetti (*Mt* 5, 43-48).

A che bramar, signor, che venga manco  
quel che avete di me disire e speme,  
s'Amor, poi che per lui si spera e teme,  
i più giusti di lor non vide unquanco?

Che vuol dir ch'ogni dì divien più franco  
 quel che di voi desir m'ingombra e preme?  
 La speme no, che par ch'ognor si sceme,  
 vostra mercede, ond'io mi snervo e 'mbianco.

– Ama chi t'odia – grida da lontano, –  
 non pur chi t'ama, – il Signor, che la via  
 ci aperse in croce da salire al cielo.

Riverite la sua possente mano,  
 non cercate, signor, la morte mia,  
 ché questo è 'l vero et a Dio caro zelo.

Non basta allora dire che nelle *Rime* della Stampa vi è qualcosa di Ovidio o di Boccaccio o di Berni, ma importa altresì precisare in quale modo quelle differenti letture abbiano contribuito alla forma specifica del suo libro di rime e al profilo ironico e frastagliato dell'io su cui si articola la sua singolare, inconfondibile invenzione poetica.

Nell'elogio postumo dei contemporanei ricorre la formula nobilitante di «Saffo de' nostri giorni», «de' nostri di Saffo novella». Pur trattandosi di un'indicazione abbastanza convenzionale, non può essere tuttavia soltanto un caso che nelle *Rime* della Stampa figurino alcune riscritture di motivi e immagini riconducibili alla «Sapphica musa» proprio negli anni in cui la cultura veneta andava riscoprendo la poesia tenera e arguta di Saffo: il sonetto *Quando innanti ai begli occhi almi e lucenti* (XXVIII) riscrive infatti la più celebre ode di Saffo (fr. 31); *Quasi quercia di monte urtata e scossa* (XCII) svolge l'immagine eroica della donna che ama come quercia percossa dal vento (fr. 47); *Quasi vago e purpureo giacinto* (CLXXXVIII) reinterpreta invece la similitudine del giacinto purpureo calpestato dai pastori (fr. 105b); e del resto il suo «povero libretto» si apre e si chiude nel segno implicito di Saffo<sup>35</sup>. Né vi sono ragioni per screditare la testimonianza settecentesca di Antonio Rambaldo di Collalto («Apprese le due lingue, Latina e Greca, con maraviglioso profitto»)<sup>36</sup>, tanto più che – se anche la si volesse ritenere tarda e inaffidabile – resta il fatto

<sup>35</sup> Vd. FORNI, *Pluralità del petrarchismo*, 170-71 e *passim*.

<sup>36</sup> G. STAMPA, *Rime*, con alcune altre di Collaltino, e di Vinciguerra conti di Collalto, e di Baldassare Stampa. Giuntovi diversi componimenti di varj Autori in lode della medesima, In Venezia, Appresso Francesco Piacentini, MDCCXXXVIII, p.

che la Stampa partecipava ai salotti colti ed eruditi della Venezia di metà Cinquecento e avrebbe al limite potuto conoscere la poesia di Saffo per via orale o indiretta anche attraverso il dibattito che cresceva intorno al *De sublimi orationis genere* dello Pseudo-Longino e al *De elocutione* di Demetrio dove Saffo viene esaminata fra l'altro come esempio sommo di stile 'grazioso', di *glaphyrós*, in quanto capace di temperare affetto e ironia, soavità e tratti dimessi e persino comici<sup>37</sup>. Ed è un principio stilistico che potrebbe spiegare, non più in termini semplicistici di imperizia formale o di spontaneità poetica, l'evidente estraneità della Stampa ai «principi della perfetta imitazione» codificati dal Bembo<sup>38</sup>.

D'altro canto, il richiamo a Saffo potrebbe non avere solo rilevanza episodica in qualche sonetto, né forse risponde unicamente a una strategia esterna di nobilitazione autoriale, ma pare invece disseminato in motivi e figure plurime tanto da legittimare la domanda se quel modello abbia avuto anche un peso strutturale nel libro di rime della

XVII. A una cultura letteraria d'eccezione faceva già riferimento Francesco Sansovino allorché dedicava alla Stampa un opuscolo del Varchi: «tacendo le lodi e del Varchi e di Monsignor Dalla Casa, solamente dirò che assai sé terranno amendui lodati, quando essi sapranno le cose loro, da voi lodatissima, esser e lette e avute care, conciosia che il valore e il purgatissimo giudizio vostro di gran lunga avanzi la lode comune» (B. VARCHI, *Letture sopra un sonetto della Gelosia di Monsignor Dalla Casa, fatta nella celebratissima Accademia de gl'Inflammati a Padova*, In Mantova, [Venturino Ruffinelli], il dì XX di luglio del XXXXV, c. 2v). D'altronde, la conoscenza di Saffo che la Stampa mostra di avere non si spiega soltanto con la prima delle *Heroides* ovidiane come ritiene invece FARNETTI, *Dolceridente. La scoperta di Gaspara Stampa*, 133-56.

<sup>37</sup> Si veda ora al riguardo J. TYLUS, *Naming Sappho: Gaspara Stampa and the Recovery of Sublime in Early Modern Europe*, in *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*, edited by U. FALKEID and A. A. FENG, London and New York 2015, 15-38. A un colloquio assiduo con gli eruditi del tempo allude peraltro la *Vita* della Stampa di Alessandro Zilioli scritta a fine Cinquecento: «datasi a conversar liberamente con gli uomini dotti» (ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, 162).

<sup>38</sup> Vd. *Lirici del Cinquecento*, a cura di L. BALDACCI, Milano 1975, 79: «Certo i principi della perfetta imitazione come il Bembo li aveva enunciati [...] non hanno tracce nella poesia di Gasparina: questa poetica del totale rilievo dell'esempio prescelto le fu ignota e il suo petrarchismo si ridusse quasi sempre a una trascrizione meccanica priva di intima necessità».

Stampa. Consideriamo allora il sonetto XXVIII accanto al frammento 31 di Saffo e al carme 51 di Catullo, appaiati da Marc Antoine Muret nel suo *Catullus, et in eum commentarius*<sup>39</sup>:

Quando innanti ai begli occhi almi e lucenti,  
 per mia rara ventura al mondo, i' vegno,  
 lo stil, la lingua, l'ardire e l'ingegno,  
 i pensieri, i concetti e i sentimenti  
     o restan tutti oppressi o tutti spenti,  
 e quasi muta e stupida divegno;  
 o sia la riverenza in che li tegno,  
 o sia che sono in quel bel lume intenti.  
 Basta ch'io non so mai formar parola,  
 sì quel fatale e mio divino aspetto  
 la forza insieme e l'anima m'invola.  
 O mirabil d'Amore e raro effetto,  
 ch'una sol cosa, una bellezza sola  
 mi dia la vita, e tolga l'intelletto!

Non si tratta di una traduzione dell'ode, ma di un libero adattamento entro lo sviluppo del racconto lirico. Mentre, quando si rifà a esempi del Petrarca, la Stampa rende sempre ben riconoscibile il proprio modello per metterlo in distanza, allorché si misura con formule antiche se ne appropria invece in chiave moderna sotto il segno del pathos. Così, forse sulla scorta del riferimento di Saffo al 'cuore' (καρδίαν) assente in Catullo, nella sua riscrittura la Stampa amplifica il proprio smarrimento sul duplice versante del corpo e dell'anima: da un lato la «lingua» e i «sentimenti», ossia i sensi («omnes [...] sensus», in Catullo); dall'altro, «l'ingegno, | i pensieri, i concetti»; essa infatti diventa a un tempo «quasi muta e *stupida*»; sente venir meno «la forza insieme e *l'anima*». Ma è una lettura di Saffo avvalorata peraltro dal *Sublime* dello Pseudo-Longino:

Non provi meraviglia come in una sola volta essa vada ricercando *l'anima sua* (τὸ αὐτὸ τὴν ψυχὴν), il corpo, l'udito, la lingua, gli occhi, la pelle, quasi

<sup>39</sup> *Catullus, et in eum commentarius M. Antonii Mureti*, Venetiis, apud Paulum Manutium, MDLIII, cc. 56v-58r.

fosse a lei estranea e dispersa ogni parte? Che in una sequenza di opposizioni essa geli e nel contempo bruci, sragioni e recuperi il senno (infatti essa è in preda all'angoscia, e poco manca che sia morta), in modo che non una sola passione traspare in lei, ma un accavallarsi di passioni?<sup>40</sup>

Ciò che conta nell'ode è il mescolarsi confuso delle passioni che trova ora la sua resa espressiva in un accumulo disordinato come «lo stil, la lingua, l'ardire e l'ingegno, | i pensieri, i concetti e i sentimenti». Ma è una dispersione di sé su cui la Stampa costruisce la propria individualità poetica nuova e anticonvenzionale prefiggendosi di «scrivere solamente | l'istoria de le mie gioiose pene, | che mi fan singolar fra l'altra gente» (CXIV, 9-11).

D'altro canto, nel testo di Saffo che la Stampa poteva leggere, l'uomo ἴσος θεοῖσιν ἐ ἀνὴρ, 'sposo', e la lettura dell'ode come epitalamio potrebbe aver rivestito un ruolo strutturante nell'impianto atipico del «povero libretto» in cui, a un certo punto, il conte di Collalto sceglierà di «prender moglie, | e divenir marito» (CLXXIX, 3-4) relegando sempre più l'io lirico dell'amante respinta in una condizione disgregata di pena e di abbandono, dove andrà appunto «ricercando l'anima sua». Ma allora anche l'ode saffica con cui si chiude il canzoniere della Stampa (CCXCVII) potrebbe avere il valore allusivo di una palinodia in cui, al cospetto di «tante onorat'alme», tocca infine al Collalto che vuole «prender moglie» di provare a sua volta le pene d'amore dinanzi ai «begli occhi» di una nobildonna bella e altera «che sola | tutto n'involà». Non so se l'ipotesi possa risultare persuasiva, ma se così fosse un frammento antico, ben oltre l'esercizio isolato di traduzione di un pezzo singolo, sovrintenderebbe all'intera struttura del libro di rime, tutto costruito su paradigmi compresenti e opposti nel quadro ormai postpetrarchista di un classicismo libero e moderno, in cui vige un pluralismo di forze poetiche che si fronteggiano creativamente e si tratta di scrivere, per così dire, «d'un foco in altro», e anzi «tenendo sempre fra due, lassa, il core».

Vero è che in un regesto di 'ironie liriche' bisognerebbe guardare anche ad altri poeti del pieno Cinquecento e anzitutto a un lettore at-

<sup>40</sup> PSEUDO-LONGINO, *Del sublime*, a cura di F. DONADI, Milano 1996, 180-81 (10, 3).



tento della Colonna come Luigi Tansillo, partendo magari da quella silloge innovativa che già Erasmo Pèrcopo definiva a buon diritto la sua «piccola raccolta», allestita «dal poeta istesso», cioè la scelta inclusa nel *Libro terzo* poi *Quinto* delle *Rime di diversi illustri signori napoletani* edito dal Giolito nel 1552, dove al Tansillo compete la posizione d'apertura che era stata del Bembo nel *Libro primo*<sup>41</sup>. Al centro non vi è infatti la costruzione idealizzata di un'identità esemplare, né la ricerca di una conciliazione dei frammenti lirici che armonizzi i contrasti, quanto piuttosto la crisi d'ira di *Amor, se vôi ch'io torni al giogo antico* e l'eloquenza acre dello Sdegno per cui la raccolta risulta tutta proiettata verso il suo scioglimento teso e sfrangiato da «altrui nodi» e «altri legami, | che i primi», tra la sfida ironica ad Amore che acquista valore conclusivo («togli al tempo il passato, | fa che, per cosa al mondo ed a Dio nova, | chi mi diede il velen, non l'abbia dato; | fa ch'io non abbia visto quel ch'io vidi») e l'effetto di luce di una contrizione nata dallo Sdegno che si eleva improvvisa sul chiaroscuro emotivo di «fangose strade» e «nubiloso ciel», con un ordinamento assai poco convenzionale<sup>42</sup>. Né meno irregolare e anti-conformista appare la «novità capricciosa» delle *Rime* di Luigi Groto, dispiegata già nella *Prima parte* uscita nel 1577 e rivolta a sorprendere il lettore con le chimere pungenti della similitudine e le illusioni sceniche dell'equivoco, fra lirica e teatro. Educato sui testi arguti ed

<sup>41</sup> Vd. L. TANSILLO, *Il canzoniere edito ed inedito. Secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di E. PÈRCOPO, I, *Poesie amorose, pastorali e pescatorie, personali, famigliari e religiose*, Napoli 1996, XIX-XX. Non si pronuncia invece sulla rilevanza della «piccola raccolta» la recente e pur ottima edizione critica di L. TANSILLO, *Rime*, introduzione e testo a cura di T. R. TOSCANO, commento di E. MILBURN e R. PESTARINO, Roma 2011, 165-68 e 75-76 (dove quell'esordio pubblico e prestigioso non viene accolto fra le «stampe autorizzate»). Ma se si proietta l'architettura testuale del 1552 sulle raccolte antecedenti rimaste manoscritte, risulta tuttavia evidente che quel canzoniere in formato ridotto configura una cristallizzazione distinta e storicamente rappresentativa della volontà d'autore: vd. al riguardo G. FORNI, *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento (1989-2000)*. II. *Dal Tansillo al Tasso*, «Lettere italiane», 53 (2001), 3, 429-31.

<sup>42</sup> Sulla citazione ironica nella lirica del Tansillo conviene ancora rifarsi ad A. AFRIBO, *Aspetti del petrarchismo di Luigi Tansillo*, «Riv. di lett. italiana», 12 (1994), 1, 43-77, e ID., *La ripetizione e altro in Luigi Tansillo*, *ibid.*, 2-3, 351-82.

eleganti di Erasmo<sup>43</sup>, anche il Groto è un poeta della molteplicità dei paradigmi e del contrasto ingegnoso dei *come se* al fine di scomporre dall'interno l'effetto di identificazione interiore con il modello narrativo del Petrarca e aprire così uno spazio illusionistico e ironico fra norma e vissuto. Ed è il disegno strutturale di una sorta di anticanzoniere se si accoglie l'analisi limpida e perspicace che ne ha dato Giovanni Pozzi:

La successione delle parti non ubbidisce al criterio della causalità e della concatenazione cronologica, bensì al principio della contraddizione, per cui l'essere di una cosa presuppone anche il suo non essere<sup>44</sup>.

Forse il Groto non rappresenta solo un fenomeno isolato, ma interpreta a suo modo una linea di fuga interna all'esperienza del petrarchismo rinascimentale.

Per concludere, vorrei però provare a svolgere un ragionamento differente mettendo in rapporto la poesia affettuosa e ironica della Stampa con l'eccezionale raccolta lirica del giovane Tasso edita nelle *Rime de gli Academici Eterei* del 1567 e anch'essa organizzata intorno al matrimonio dell'amata e al lamento contro Amore. Non pochi sono infatti gli elementi stilistici e tematici che rendono possibile un raffronto fra i due testi: un'effusa narratività sentimentale, la ritrattazione di assunti precedenti, la centralità del tema della Gelosia, la ripresa di frammenti antichi iscritti nel racconto autobiografico. Tanto più che anche il Tasso andrà poi costruendo un canzoniere d'amore «d'un foco in altro», diviso fra due passioni consecutive, fra le nozze di Lucrezia Bendidio e il nuovo amore per Laura Peperara, sicché la Stampa di «tenendo sempre fra due, lassa, il core» può ben paragonarsi al Tasso di «Serve indiviso a due tiranni il core»... Ma proprio gli evidenti tratti di somiglianza rendono subito palese la fondamentale differenza di tonalità: quella del Tasso non è più una poesia del contrasto ironico,

<sup>43</sup> Per una valutazione dell'ironia del Groto non è da trascurare l'episodio riferito da S. SEIDEL MENCHI, *Erasmo in Italia: 1520-1580*, Torino 1987, 291-96. Ma si veda ora anche L. GROTO, *Le rime*, edizione critica a cura di B. SPAGGIARI, Adria 2014, I, XXVII-XXXVIII.

<sup>44</sup> G. POZZI, *Alternatim*, Milano 1996, 197.

quanto piuttosto della contraddizione patetica. Ed è uno scarto che potrebbe spiegarsi anzitutto con il diverso clima storico, incline a una più rigida normalizzazione di costumi e codici morali<sup>45</sup>. Nel momento in cui uno dei due contrari che vi sono implicati diventa univocamente condannabile, l'ironia non è più possibile e il soggetto si costituisce attraverso il conflitto con un nemico interiore da vincere e la rimozione patetica di una parte di sé. In tal modo, l'apertura inventiva dell'ironia rinascimentale che permetteva di sperimentare il molteplice, il deviante, l'errore, il «non mi pento», si rovescia e si nega nel pathos sentimentale e funebre di un io diviso, lacerato fra illusione e verità. Ma, per costituirsi, la nuova immaginazione patetica necessita però sempre di nascoste premesse ironiche da riscrivere in chiave di sottrazione e di lutto, come la *Gerusalemme liberata* ha bisogno dell'*Orlando furioso* e il fallimento esistenziale di Tancredi implica e capovolge il romanzo di formazione di Ruggiero.

Ora, non solo il canzoniere del Tasso ventenne si chiude con una canzone in forma di epitalamio anomalo, proprio come il «libretto» lirico della Stampa, ma esso accoglie in quinta sede anche una riscrittura dell'ode di Saffo in misura di sonetto: «Gareggia con Saffo, non traducendo, ma recando altre cose a l'incontro», postillerà anni dopo.

Veggio, quando tal vista Amor m'impetra,  
 sopra l'uso mortal madonna alzarsi:  
 tal ch'entro chiude le gran fiamme, ond'arsi,  
 riverenza, e stupor l'anima impetra.

Tace la lingua allora e 'l piè s'arretra,  
 e i miei sospir son chetamente sparsi;  
 pur nel pallido volto può mirarsi  
 scritto il mio affetto, quasi in bianca pietra.

Ben ella il legge, e 'n dir cortese e pio  
 m'affida; e forse perch'ardisca e parle,  
 di sua divinità parte si spoglia.

<sup>45</sup> È argomento addotto di recente anche da F. FERRETTI, *Pudicizia e «virtù donnesca» nella Gerusalemme liberata*, in «Griseldaonline», 13 (2013), [www.griseldaonline.it](http://www.griseldaonline.it), 23 e 8: «I tempi, evidentemente, non consentivano a Tasso di sfoggiare l'ironia che si era potuto permettere Ariosto».

Ma sì quest'atto adempie ogni mia voglia,  
 ch'io più non cheggio e non ho che narrarle,  
 ché quanto unqua sofferesi allora oblio<sup>46</sup>.

Non si tratta tanto di decidere se qui il Tasso gareggi di riflesso pure con la «Saffo novella», benché una dittologia rara come «riverenza, e stupor» non abbia alcun precedente lirico se non la Stampa di «e quasi muta e *stupida* divegno; | o sia la *riverenza* [...]». Né può valere come indice sicuro di una relazione il fatto che entrambi i sonetti insistano più sul dato psichico che su quello corporeo perché certamente anche il Tasso teneva conto del *Sublime* dello Pseudo-Longino e intendeva rappresentare un «accavallarsi di passioni»: l'intreccio confuso di reazioni fisiche («lingua», «piè», «sospir», «pallido volto») ed emotive («anima», «affetto», «voglia»). Né occorre soffermarsi sul fatto che il giovane Tasso aveva frequentato a Venezia il circolo di Ca' Venier in cui la Stampa era divenuta celebre quindici anni prima come musicista e poetessa. A prescindere dall'ipotesi pur verosimile di un rapporto fra i due rifacimenti, quel che importa ora mettere in evidenza è piuttosto la mutata tonalità della trasposizione: nella Stampa vi è un contrasto arguto fra «lo stil, la lingua» impediti e dispersi e la tenace vitalità della scrittura poetica come ricerca ironica di sé in quanto «abietta e vile | donna» (VIII, 1-2); nel Tasso vi è invece l'illusione soggettiva di un colloquio («Ben ella il legge») che priva pateticamente il soggetto del proprio discorso («non ho che narrarle») e induce all'opposto, e forse «a l'incontro», un fuggevole e attraente oblio di sé.

Ma non è un divario fortuito od occasionale. Nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica* il Tasso afferma infatti che il poeta lirico deve imitare i «concetti» dell'animo proprio come la «favola» è il fondamento imitativo dell'epica e della tragedia. Nel «concetto» non può più esservi la risonanza ironica del «contrario», ma solo forme elette di «fiorita vaghezza», poiché esso dipende sempre dall'oggettivazione poetica di uno sguardo soggettivo e momentaneo: «I concetti sono

<sup>46</sup> D'ora in avanti si fa riferimento a T. TASSO, *Rime eteree*, a cura di R. PESTARINO, Parma 2013.

immagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l'immaginazione degli uomini». Sicché il «concetto» lirico esprime sempre una visione prospettica, imperfetta rispetto alla verità e al limite illusoria e inconsistente:

Concetti non sono altro che immagini de le cose; le quali immagini non hanno soda e reale consistenza in se stesse come le cose, ma nell'animo nostro hanno un certo loro essere imperfetto, e quivi dall'immaginazione sono formate e figurate<sup>47</sup>.

A una poesia come ricerca e invenzione ironica di sé subentrava così l'imitazione delle parvenze soggettive dell'immaginazione di un io oggettivato in personaggio, da ricondurre infine alla realtà delle cose entro un disegno narrativo esemplare che recupera il petrarchismo bembiano nel quadro di un progetto letterario ormai al di là del Bembo, perché l'incontro fra «poesia» e «verità» non si realizza più nello spazio frammentario della lirica, ma nell'ordine morale della «favola» che riporta senza ambivalenze l'errore individuale all'unicità del vero. Né sorprende che un'intera terzina delle *Rime eteree* passi poi nell'*Aminta* (*Rime eteree*, XXII, 12-14; *Aminta*, I, I, 228-230):

Specchi de 'l cor, fallaci infidi lumi,  
ben riconosco in voi gl'inganni vostri;  
ma che pro, se schivarli Amor mi toglie?

Il momento lirico è il momento patetico dell'illusione<sup>48</sup>. La scrittura poetica come soggettivazione ironica diventa così nel Tasso sofferta oggettivazione di un destino.

Ora, se la deriva ironica del petrarchismo rinascimentale che abbiamo provato a tracciare ha una sua effettiva consistenza storica come possibilità latente di un sistema letterario in cui il classicismo normativo del Bembo interagisce con l'inquietudine religiosa che fa dell'individuo la principale autorità ermeneutica contro i «libri degli

<sup>47</sup> Vd. T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari 1964, 49-50, 43 e *passim*.

<sup>48</sup> Vd. G. FORNI, *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa 2001, 226-28 e 234-39.

altri», – se ciò non pare solo un'ipotesi accademica costruita su elementi marginali e irrilevanti elevati a indici di una tensione profonda e sottaciuta, – bisogna riconoscere al Tasso la genialità di aver perseguito una soluzione alternativa rispetto ai giochi sottili e impliciti del «contrario»: una diversa modernità lirica in cui la molteplicità irriducibile dell'io deve commisurarsi a un senso luttuoso del destino umano che dissolve alla fine ogni ambivalenza e illusione. Al centro non vi è più la dinamica estroversa e ironica della ritrattazione e del rovesciamento per cui «ne la tua scola, Amor, si face | sempre il contrario» (Stampa, *Rime*, XLIII, 12-13), ma prevale invece il patetico come contraddizione immobile che troverà però la sua misura più compiuta e congeniale solo nella *Gerusalemme liberata*, in quanto quello schema costruttivo del personaggio verrà rimodulato nel poema su più livelli tematici: l'amante senza amore (Erminia, Tancredi), il re senza corona (Solimano), l'eroe senza eroismi (Goffredo). È la distanza minima e decisiva fra il 'concepire' e il «concetto», fra pluralità del senso e sdoppiamento dell'io lirico, fra soggettivazione ironica e oggettivazione patetica in un destino. Ed è un crinale su cui si gioca peraltro anche la differente invenzione lirica del Groto:

*Oggetto dell'Opera*

Vago de trarmi fuor del vulgo ignaro,  
 e andar da terra eretto  
 bramai, o d'haver io degno soggetto,  
 con cui scrivendo io mi facesse chiaro;  
 o d'esser io da qualche spirto raro  
 per sua materia eletto.  
 Ma né più questo, né più quello aspetto,  
 poiché ad Amor mi son reso soggetto:  
 che ben da dir mi trova, e insieme l'arte  
 da saperlo spiegar mi mostra in carte;  
 sì che a dir le mie pene mi son messo  
 e soggetto, e scrittore fatto a me stesso<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> GROTO, *Le rime*, II, 449. Non sfugga l'accento prosastico e comico forse modellato sul Berni di «Provai un tratto a scrivere elegante | in prosa e in versi e fecine

Tuttavia, se nel Tasso i «concetti lirici» trovano pieno compimento nelle geometrie prospettiche e sentimentali della «favola», restava però da definire, dopo la *Liberata*, quale potesse essere il tratto distintivo e fondante del genere lirico. In un quadro teorico neoaristotelico, era un problema risolvibile ormai solo in termini di artificio e di apparenza anziché nel segno di un rapporto vincolante fra poesia e verità, come argomentava Lodovico Castelvetro nella sua *Poetica*:

le cose picciole oltre il convenevole, per la loro picciolezza faticando l'occhio, non possono essere ben comprese *se cosa accidentale non le fa parer grandi*, come sono gioie, e tra l'altre il carbonchio, che *paiono maggiori per lo lampo* [...] e la favola picciola, la quale per la sua picciolezza sarebbe sprezzata, e quasi come cosa vile sarebbe dalla memoria gittata via, con *alcuna cosa accidentale* si nobilita e si rende memorevole<sup>50</sup>.

La perizia del poeta lirico risiede allora nel lampo ingegnoso dell'illusionismo sintattico che riesce a dare attrattiva e grandezza a un oggetto indistinto, che non esiste o, se si vuole, al fiore «absente de tout bouquets». Valga da esempio il manifesto poetico che il Tasso introduce nelle *Rime d'amore* risistemate fra il 1583 e il 1584:

Era de l'età mia nel lieto Aprile,  
e per vaghezza l'alma giovinetta  
già ricercando di beltà ch'alletta  
di piacere in piacer spirito gentile,  
quando m'apparve Donna assai simile  
ne la voce e nel volto ad Angioletta:  
l'ale non mostrò già ma quasi eletta  
sembrò per darle al mio leggiadro stile.

Miracol novo, ella a' miei versi et io  
impennava al suo nome altere piume,  
e l'un per l'altro andò volando a prova.

parecchi | et ebbi voglia anch'io d'esser gigante, | ma messer Cinzio mi tirò gli orecchi».

<sup>50</sup> Vd. L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, Bari 1978, I, 224-25 e *passim*.

Questa fu quella il cui soave lume  
di pianger solo e di cantar mi giova,  
e i primi amori sparge un dolce oblio<sup>51</sup>.

In effetti, se «l'alma giovinetta» che va «di piacere in piacer» può ricordare «l'anima semplicetta» di *Purg.* XVI, 85-93 («di picciol bene in pria sente sapore; | quivi s'inganna, e dietro ad esso corre, | se guida o fren non torce suo amore»), l'elemento artificioso e patetico del sonetto consiste tuttavia nel fatto che la miracolosa «Angioletta» non è più una presenza salvifica, ma solo un'illusione sintattica, un paralogismo dell'immaginazione: le sue «ale», le sue «altere piume» non hanno «soda e reale consistenza»: «l'ale non mostrò già...»; infatti, è per il suo canto armonioso che la donna appare soggettivamente «assai simile» a un angelo – e la stesura definitiva insisterà ancor più sull'abbaglio emotivo della somiglianza: «assai simile | *ne la sua voce* a candida angeletta»; – essa perciò non possiede ali, anche se sul momento sembra che ciò accada «quasi» soltanto perché ha ricevuto l'incarico di cederle alle parole alate del poeta («quasi eletta | sembrò per darle al mio leggiadro stile»). Quelle ali che mancano sono l'emblema della poesia lirica fondata sulla contraddizione patetica dell'illusione poiché rappresentano un oggetto solo immaginato che appare tanto più incantevole ed esaltante per l'io quanto più risulta sfuggente e introvabile<sup>52</sup>. Proprio la fragilità di quelle «piume» raffigura la dolce consolazione di una pienezza soggettiva del bello che non può mai risolversi né coincidere con

<sup>51</sup> T. TASSO, *Rime d'amore (secondo il codice Chigiano L VIII 302)*, edizione critica a cura di F. GAVAZZENI e V. MARTIGNONE, Alessandria 2004, 4.

<sup>52</sup> Sui giochi dell'apparenza e dell'illusione come confine tra Rinascimento e modernità converrà altresì riconsiderare la prospettiva teorica di M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Con un saggio critico di G. CANGUILHEM, traduzione dal francese di E. PANAITESCU, Milano 1978, 61-73: «L'età del simile sta per chiudersi su se stessa. Dietro sé non lascia che giochi. Giochi i cui poteri magici traggono alimento dalla nuova parentela tra somiglianza e illusione; le chimere della similitudine prendono ovunque forma, ma si sa che sono chimere; è il tempo privilegiato del *trompe-l'oeil*, dell'illusione scenica, del teatro che si sdoppia e rappresenta un teatro, del *qui pro quo*, dei sogni e delle visioni; è il tempo dei sensi fallaci; è il tempo in cui metafore, paragoni, allegorie definiscono lo spazio poetico del linguaggio» (p. 66).



l'oggettività del vero. Ed è lo schema fondamentale del pathos lirico e soggettivo dei personaggi della *Liberata*: «Magnanima menzogna! or quando è il vero | sì bello, che si possa a te preporre?» (II, 22). È un interrogativo che coinvolge in fondo, a ben riflettere, lo statuto stesso della poesia: quello dell'immaginazione è un *luogo* alternativo al reale, un altrove rispetto alla storia e al destino, uno spazio attraente e immobile assai più che un tempo determinato; e ciò è tanto più evidente se si presta ascolto alla primitiva stesura di quei versi: «Magnanima menzogna, or *dove è un vero* | sì bello che si possa a te preporre?»<sup>53</sup>. Per mostrare la straordinaria rilevanza storica della concezione patetica del Tasso, basti dire che a quell'accorata domanda risponderà ancora, due secoli dopo, Giulie morente nel finale della *Nouvelle Héloïse* di Rousseau:

Le pays des chimeres est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'Etre existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas<sup>54</sup>.

Pur smentita e annientata dal reale, l'illusione resta però l'unica, fragile verità abitabile dal soggetto.

Così, proprio la soluzione che il Tasso aveva opposto alla crisi del Rinascimento escludeva i giochi mobili e ambigui dell'ironia e imponeva invece una netta divaricazione fra le illusioni dell'io e la realtà delle cose consegnando i percorsi di soggettivazione lirica a una modernità minore, secondaria, che tuttavia oggi forse ci riguarda più da vicino. Nell'assumere un'autorità ermeneutica individuale trasferendo l'inquietudine religiosa sul piano della poesia, la Colonna e la Stampa ricercano la verità del proprio io a partire dal contrasto fra modelli sociali e vita interiore, e non sorprende che siano proprio delle donne a sperimentare per prime la possibilità di 'ironie liriche' sui margini del codice uniformante del petrarchismo perché, in quanto soggetti subalterni e asimmetrici, esse vivono quel contrasto

<sup>53</sup> T. TASSO, *Il Goffredo*, Nuovamente dato in luce, In Vinegia, Appresso Domenico Cavalcalupo. A Instantia di Marc'Antonio Malaspina, MDLXXX, c. 6v.

<sup>54</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de B. GAGNEBIN et M. RAYMOND, Paris 1959-1995, II, 693.

fra norma esterna e invenzione di sé in modo più marcato e più consapevole<sup>55</sup>. Nel Tasso, il rovesciamento di quella subalternità troverà espressione nel personaggio di Clorinda («Dunque sol tanto a donna e più non lice?»), esclama in *Gerusalemme liberata*, XII, 3), ma anche Clorinda dovrà ormai sottostare alla legge del patetico: essa infatti è un ‘soggetto senza verità’ giacché tutto quello che ha vissuto e appreso non le appartiene («e ’l vero a te celai», le confessa il fedele Arsete durante la sua ultima notte) ed è, per così dire, una ‘donna senza identità’ che trova sé stessa non nel contrario dell’ironia, ma nella negazione del mondo, o meglio in un mondo oltre il mondo<sup>56</sup>. Nessuna ‘ironia lirica’ era allora più possibile.

Va da sé che un discorso abbozzato e congetturale come quello che si è provato a svolgere non meriterebbe alcuna conclusione definitiva se non l’invito a verifiche e indagini ulteriori e più puntuali. Ma volendo riassumerne il senso, si potrebbe dire che vi sono esperienze minori, marginalizzate, e tuttavia capaci di configurare una modernità alternativa e differente: ed è forse per questo che la Colonna e la Stampa risultano oggi due voci straordinarie del Rinascimento che parlano in modo nuovo e singolare al nostro inquieto, difficile presente.

Nel linguaggio lirico del Cinquecento il ricorso all’ironia come affermazione di dignità personale è un fatto anzitutto della poesia femminile. Forse, proprio tale accentuazione di una soggettività concreta e anticonvenzionale segna il passaggio dal classicismo petrarchista del Bembo alla lirica moderna.

<sup>55</sup> Non credo si possa trascurare l’elemento orizzontale e individualizzante dell’anticonformismo religioso e dell’approfondimento spirituale di sé per valorizzare invece il ruolo di «madre autorevole» della Colonna rispetto alla Stampa come suggerisce FARNETTI, *Dolceridente. La scoperta di Gaspara Stampa*, 106-08.

<sup>56</sup> Non mi pare vi siano studi e indagini sui rapporti fra il Tasso e la Colonna o la Stampa, ma potrebbe non essere un percorso infruttuoso se un verso della Stampa (LXIX, 1: «Mentre, signor, a l’alte cose intento») è richiamato per l’esordio del IV canto della *Liberata* («Mentre son questi a le bell’opre intenti») da R. BRAGANTINI, *Canto IV*, in *Lettura della Gerusalemme liberata*, a cura di F. TOMASI, Alessandria 2005, 82.

*In the lyrical language of the Sixteenth Century, the use of irony as an affirmation of personal dignity is a feature, above all, of female poetry. Perhaps, it is precisely this accentuation of concrete and unconventional subjectivity that marks the passage from Bembo's Petrarchist classicism to modern lyrical poetry.*

