

# Leggendaria

LIBRI LETTURE LINGUAGGI



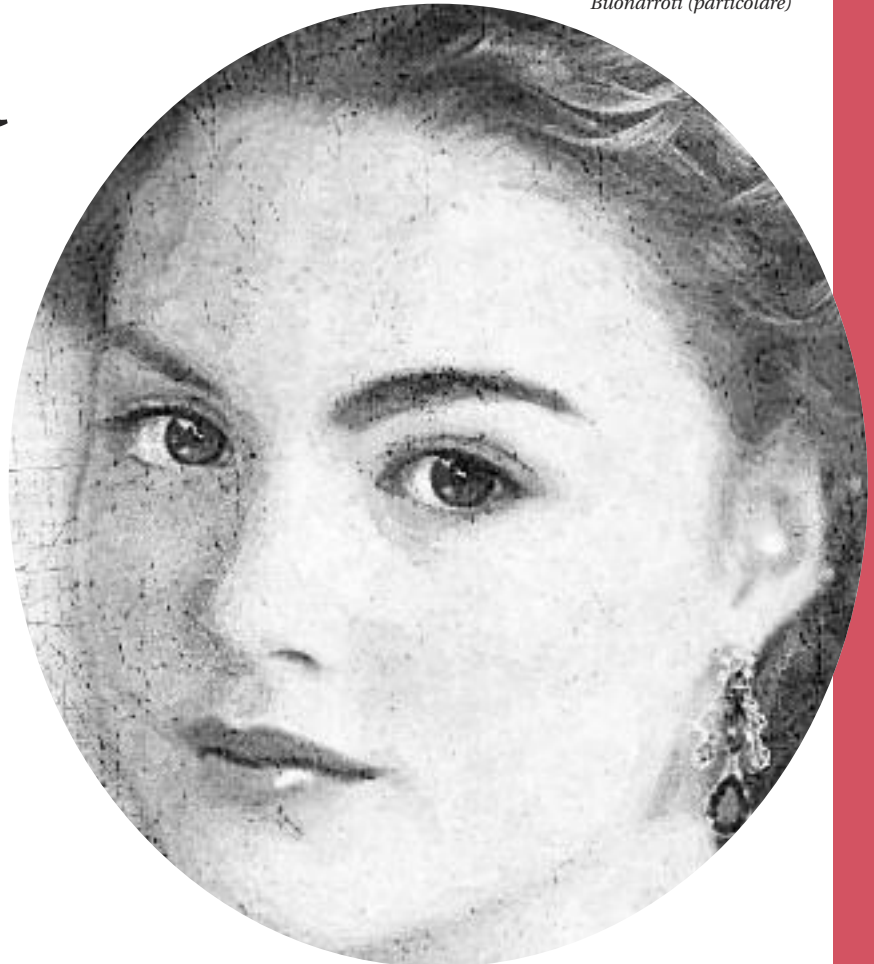
## PENSARE IL FUTURO

# Fingere somiglianza per esprimere differenza

Vittoria Colonna,  
ritratto di Michelangelo  
Buonarroti (particolare)

*Otto poetesse del Cinquecento  
introdotte e commentate  
da altrettante studiose  
in un'antologia che ne rivela  
l'originalità rispetto al canone  
petrarchesco. L'amor cantato  
in ogni sua declinazione  
non si rifugia nell'ideale  
ma resta aderente all'esperienza*

DI LAURA ANTONELLA PIRAS



«Ben mi par di veder ch'al secol nostro  
tanta virtù fra belle donne emerge,  
che può dare opra a carte et ad inchiostro,  
perché nei futuri anni si disperga»  
(*Orlando furioso* XX, 3 1-4)

**L**iriche del Cinquecento nasce con il proposito di riproporre un capitolo rimosso della letteratura italiana, andando oltre il canone vigente e segnando una svolta nella storia letteraria.

L'antologia raccoglie le più rappresentative e affascinanti voci femminili della lirica del Cinquecento: Isabella Andreini, Vittoria Colonna, Veronica Fran-

co, Veronica Gambara, Chiara Matraini, Isabella Morra, Gaspara Stampa, Laura Terracina, otto come nella fortunata antologia settecentesca della lirica femminile dell'antica Grecia, *Poetriarum octo fragmenta*, a cura di Johann Christian Wolf. A ogni autrice sono riservati un profilo critico e l'edizione di una scelta esemplare di testi, accompagnati da accurati commenti, a firma di sette studiose e uno studioso, e hanno il pregio non solo di fare il punto sulla bibliografia esistente ma anche, e soprattutto, di illuminare di luce nuova la produzione in oggetto. Ciascun profilo è tratteggiato in maniera chiara e rigorosa; ogni lirica è analizzata con acuto spirito critico e accompagnata da un denso apparato che

riporta, con precisione filologica, dati testuali ed extra testuali quali datazioni, storia del testo e discussione delle fonti.

Il titolo del libro, ancipite, volutamente ambiguo, intende alludere sia al fatto che al suo interno si parla di componimenti lirici scritti nel Cinquecento, sia al fatto che queste poesie sono state scritte da donne; con tono, se non polemico, certo divertito, esso riprende e modifica quello di due testi capitali precedenti: *Lirici del Cinquecento* di Carlo Bo, del 1941, e *Lirici del Cinquecento* di Luigi Baldacci, del 1957.

*Liriche del Cinquecento* è decisamente un libro di notevole spessore critico e scientifico, che si impone nel panorama letterario anche come efficace strumen-



Correggio, ritratto di Veronica Gambara



Gaspara Stampa

to didattico. Fra le caratteristiche che lo contraddistinguono vi è infatti la capacità di superare i recinti accademici e di rendere l'opera delle otto autrici selezionate disponibile anche a un pubblico di non addetti/e ai lavori. L'elemento fondamentale che emerge, fin dalle prime pagine, è che la lirica femminile cinquecentesca, pur inserendosi a pieno titolo nella tradizione, ne prende allo stesso tempo le distanze, sottoponendola a una profonda innovazione: stante che ciascuna poetessa, sebbene aderisca alla lezione di Bembo, riesce a creare un proprio personale e originale sistema espressivo.

La lingua e il repertorio stilistico sono, fondamentalmente, quelli del Petrarca dei *Rerum vulgarium fragmenta* e in alcuni casi dei *Triumphs*; il verso maggiormente utilizzato è l'endecasillabo e lo schema metrico prediletto è il sonetto, ma troviamo anche canzoni, sestine,

qualche ballata e alcuni madrigali. In certi casi a insegnare sono anche Ariosto o Poliziano e la rima scelta è l'ottava, in altri è il Dante della *Commedia* e la forma metrica favorita è la terza rima. I temi son gli stessi che imbandivano la mensa di Platone e poi quella di Petrarca, sostiene

Monica Farnetti: «l'amore terreno e la sua perdita, l'aspirazione all'amore divino e la consolazione della poesia», ma, come vedremo, appaiono declinati in maniera differente.

Il Canzoniere petrarchesco, assunto a modello prevalentemente grammaticale e stilistico, ha permesso alle poetesse di trovare il modo di far sentire la propria voce. Tuttavia l'imitazione di Petrarca è solo apparente, servendo loro per essere accettate e riconosciute all'interno della cerchia dei letterati, e venire autorizzate al bel mestiere della poesia. «D'altra parte la differenza femminile – nota Farnetti – si sarebbe rivelata sconcertante, e con ogni probabilità inaccettabile, se si fosse subito palesata per quel che era. Per queste poetesse è stato dunque necessario fingere la somiglianza per esprimere la differenza, e per guadagnarsi quella posizione strategica fra dentro e fuori dal sistema letterario che ha garantito loro al medesimo tempo l'appartenenza e la libertà» (pp. 13-14).

Emerge – e con forza – una differente concezione dell'amore e un modo di sentire, di vivere e di rappresentare la realtà e l'interiorità del tutto originale. Si nota subito che queste donne del Cinquecento, a differenza di Petrarca, poeta melanconico dell'assenza e del desiderio fantasmatico di una donna sempre irrag-

giungibile, riescono a immortalare ed esaltare, con altrettanta intensità, il sentimento amoroso nel suo svolgersi al cospetto di un uomo realmente amato e stimato nella quotidianità della vita, tanto nell'amore coniugale o filiale, quanto nella passione erotica. Nessuna di loro insegue una vita o un amore ideale; tutto, nella loro poesia, è letterale, tutto è legato all'esperienza. In particolar modo, ciascuna di queste donne è capace di vivere pienamente il sentimento amoroso e di abbandonarsi ad esso, anche se ciò significa esporsi coraggiosamente all'altro e quindi alla possibilità di una sua reale perdita.

L'amore cantato da Gaspara Stampa, ad esempio, è un amore tutto umano e terreno, ma non si configura mai quale errore, peccato o causa di alienazione dell'io, come avviene invece in Petrarca. Al contrario, afferma Farnetti, è «un privilegio, un'esperienza che onora la condizione umana ed esalta, magnificandola, la [...] persona, pur nella pena grande che le arreca» (p. 233). Da questa pena, scrive la Stampa, nasce virtù «che 'l senso del dolor vince ed abbaglia, / sì che o non duole, o non si sente appena» (III 10-11, p. 244). La vicinanza dell'amato è vissuta con gioia ed esultanza. In quei momenti di beatitudine i versi si caricano della tensione del desiderio di vivere a pieno i piaceri che la vita terrena offre, senza mai rinnegarli ma sperando e pregando che non finiscano mai: «Sia la mia vita in mille dolci, eletti / piaceri involta, e tutta alma e serena, / e se stessa gioendo ognor diletta» (V 12-14, p. 250). La perdita dell'amato provoca dolore e struggimento; tuttavia la poetessa non si chiude mai nella solitudine tipica dei malati d'amore, ma cerca – sorprendente – il conforto delle altre donne: «Dunque, essendo più fresco il mio dolore, / aiutatemi amiche a disfogarlo, / ch'io per me non ho tanto entro vigore» (IX 9-11, p. 262) e, promettendo altrettanta solidarietà, crea una comunità femminile del pianto: «e se piace ad Amor mai di scemar, / io piangerò poi 'l vostro a tutte le ore / con quanto stile ed arte potrò farlo» (IX 10-14, p. 262).

Il canzoniere della Stampa, fa notare inoltre Farnetti, è notoriamente «a più fuochi», perché non canta un unico amore ma un amore «inammissibilmente plurale» (p. 235). Nel sonetto *Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco*, la Stampa esulta infatti all'arrivo di un nuovo amore forse, addirittura, più forte del prece-

dente: «A pena era che anche estinto il primo ardore, / che accese l'altro Amore, a quel ch'io sento / fin qui per prova, più vivo e maggiore» (XI 9-11, p. 267). La poetessa non ha paura di amare ancora e di «arder amando» non si pente, «pur che», scrive, «chi m'ha di novo tolto il core / resti de l'arder mio pago e contento» (XI 12-14, p. 267): poiché amare, per Gaspara Stampa, è a conti fatti più importante anche dell'essere amata.

La raccolta di rime di Veronica Franco è pervasa da vivace erotismo e dall'esaltazione delle gioie terrene, e costituisce una vera e propria eccezione e una sfida alle convenzioni. La poetessa, scrive Tatiana Crivelli, esibisce la propria diversità senza vergognarsene, rivendicando anzi la libertà di «muoversi secondo il proprio desiderio» e di rappresentare «una realtà che ancora non conosceva forme di espressione pubblica» (p. 283). Una delle novità assolute dell'opera di Veronica Franco risiede nella libera espressione del desiderio, messo in scena, per la prima volta, secondo il punto di vista di una donna; così, nel capitolo in terza rima *S'esser del vostro amor potessi certa*, leggiamo: «così dolce e gustevole divento, / quando mi trovo con persona in letto, / da cui amata e gradita mi sento, / che quel mio piacer vince ogni diletto, / sì che quel, che strettissimo pareo, / nodo de l'altrui amor divien più stretto» (I 154-159, p. 292). La poetessa, continua Crivelli, esibisce «un io poetico e narrativo sensualmente femminile ma capace di assumere tratti virili, in grado di alternare liricità e ironica arguzia retorico-argomentativa, elegia e esemplarità didascalica» (p. 279). Emblematico, a tal riguardo, è il capitolo *Non più parole: ai fatti, in campo, a l'armi* scritto in risposta agli offensivi versi che il poeta dialettale Maffio Venier aveva diffuso contro la poetessa, e dove, fa notare ancora Crivelli, la Franco mette in scena «una vera e propria guerra fra sessi» (p. 298), vestendo i panni tipici del duellante e «giocando sul doppio registro dell'agone corporale e di quello artistico» (*ibidem*).

La Terracina, addirittura, si cimenta in pratiche letterarie generalmente estranee alle donne, specializzandosi nella poesia encomiastica e mostrandosi interessata ad argomenti tipicamente maschili quali la politica e la guerra. Le sue opere ottengono un successo editoriale e commerciale strepitoso; il suo *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso*, composto da quarantasei canti in



Isabella Andreini



Laura Terracina

ottave e considerato il suo capolavoro – fa notare Deanna Shemek – viene «ristampato in almeno ventiquattro edizioni tra l'*editio princeps* e il 1638» (p. 174). Il libro non è un commento, ma una sorta di revisione antifrastica del poema ariostesco, in cui la poetessa intreccia i suoi versi con quelli dell'autore, ne riprende le riflessioni morali e solo superficialmente gli eventi raccontati, mettendo in discussione la fonte e affermando il proprio punto di vista. Il *Discorso*, afferma Shemek, «rappresentò un'operazione straordinariamente efficace e brillante nell'ambiente culturale del tempo. Di fatto, la poetessa altro non fece che seguire alla lettera il consiglio impartito da Ariosto alle donne [e cioè quello di dedicarsi alla scrittura]: nell'impugnare la penna e nel mettersi a scrivere, contravenne a una tradizione letteraria che la escludeva, per di più decapitando i canti del *Furioso*, imprigionando nelle proprie stanze la voce dell'Ariosto e mettendola al servizio di una nuova poesia: la poesia scritta da una donna che metteva in versi la propria differenza» (p. 175). Memorabili ed estremamente moderne, come bene evidenzia Shemek, sono le sue pagine dedicate alla relazione fra i sessi. Particolarmente incisive le sue parole contro le ingiustizie degli uomini nei confronti delle donne: «Vorrei parlar, ma l'ira il dir m'intoppa /

Poi che sola difendo il nostro sesso. / Già il desiderio mio brama, e galoppa / Di vendicarsi, e pur non m'è concesso, / contra costor c'han sì la mente zoppa / Appo noi Donne, in darne oltraggi spesso: / Ma spero che dal ciel verrà saetta, / Et credo che di noi farà vendetta» (IV, p. 186).

La Andreini, poetessa e attrice di grande fama, riesce, sia nella poesia che sul palcoscenico, a calarsi con disinvoltura in panni sia maschili che femminili: «e come ne' i Teatri or donna ed ora / uom fei, rappresentando in vario stile / quanto volle insegnar Natura ed Arte, così la stella mia seguendo ancora, / di fuggitiva età nel verde aprile / vergai con vario stil ben mille carte» (I 9-14, p. 340). In lei l'animo della poetessa e quello dell'attrice si intrecciano in maniera inestricabile, come sottolinea Marco Dorigatti: «l'attrice e la poetessa non si possono né si devono separare completamente, essendo due manifestazioni della medesima forza creativa ovvero personalità: e così mentre l'attrice portò la poesia nel teatro, la poetessa portò il teatro nella poesia» (p. 337). A differenza di altre poetesse del Cinquecento, la Andreini non vede la poesia come sfogo intimo o analisi introspettiva, bensì, sottolinea ancora lo studioso, «come una pluralità di parti tra cui scegliere liberamente [...] ma è evi-



Isabella Morra

dente che l'io della poetessa svolge una funzione polivalente, che la porta ad esorbitare dalla sfera prettamente personale e ad allargarsi a prospettive di volta in volta nuove e diverse. [...] Recitativi che sono parti recitate, ma [...] non per questo meno sentite, meno vere o meno avvincenti» (p. 338).

Le rime di Vittoria Colonna, Veronica Gambara e Chiara Matraini si incentrano, invece, sull'amore per i rispettivi mariti e sulla sofferenza dovuta alla loro perdita. Queste donne, pur non rifiutando la bellezza dell'esperienza terrena, vestono i panni dell'amante casta e devota che attende la fine dei propri giorni per potersi ricongiungere all'amato e, per suo tramite, a Dio. In tutte sono presenti i temi della lontananza e della perdita e si assiste alla trasformazione dell'amore terreno in quello spirituale e divino.

In particolar modo, nella raccolta di rime di Chiara Matraini, fa notare Giuliana Ortu, l'amato, che nella redazione finale dell'opera assume le sembianze del Sole («Se lieta in verde età sola cantai / dell'interne mie fiamme i cari ardori, / la virtù, la beltà, gli eccelsi onori / di quell'alto mio Sol che tanto amai», I 1-4, p. 138), «da pungolo amoroso e glorioso diviene il tramite per aspirare a un eterno Sole» (p. 134), e quindi a Dio. Un profondo e sincero sentimento religioso pervade il canzoniere della poetessa luc-

chese e, come ben sottolinea Ortu, «tramontato l'effimero sole sorge quello divino, il quale sancirà l'elezione in cielo di Chiara. Al Dio Padre saranno rivolte preghiere, ma anche domande che rivelano un atteggiamento inusuale [più critico] della creatura nei confronti del Creatore» (p. 135). La studiosa, inoltre, accompagna lettori e lettrici attraverso le tre redazioni del canzoniere cui la poetessa lavora fino alla fine dei suoi giorni e che – come catturata dalla sublime nevrosi petrarchesca – sottopone a un costante e accurato *labor limae*. Da una redazione all'altra si assiste alla trasformazione non solo del testo poetico, ma anche dell'immagine che la poetessa vuole dare di sé e consegnare ai posteri. Come sostiene Giovanna Rabitti, opportunamente citata quale prima editrice delle opere della Matraini, «da specchio di un'inquieta e vivace animatrice di salotti, il libro di rime si trasforma nel programmatico ritratto di una matura e saggia dama» (p. 132). Il canzoniere della Matraini si configura quale rappresentazione di un percorso conoscitivo e «sublimazione espressiva» dell'esperienza esistenziale e letteraria dell'autrice; «l'epilogo appare sereno», sostiene Ortu, e, sempre citando la Rabitti, prosegue: «nulla è rimasto della tormentata ricerca petrarchesca, interrogativo aperto senza una soluzione pacificante, essendo la volontà di una globale sistemazione di tutta un'esperienza spirituale [...] la nota dominante dell'impresa poetica della lucchese» (pp. 135-136).

Di intensa spiritualità è impregnata l'opera di Vittoria Colonna, forse la più famosa tra le poetesse finora citate. «Astro di prima grandezza nell'orizzonte letterario del primo Cinquecento – afferma Adriana Chemello – celebrata da poeti e letterati come specchio e lume di virtù» (p. 63), Vittoria Colonna durante la sua vita intrattiene, infatti, stretti rapporti con i personaggi più illustri del panorama culturale italiano, e le sue rime vivamente attestano «la pratica dello scambio, del colloquio con la società» (p. 65). Dopo la morte del marito avviene in lei un profondo cambiamento che la porta alla decisione di ritirarsi in convento. Dissuasa dal fratello e dal papa Clemente VII, la poetessa decide comunque di ritirarsi per un lungo periodo a vita privata, in una sorta di «clausura vedovile» nel suo castello di Ischia. Si è soliti considerare questo periodo come uno spartiacque all'interno dell'opera

dell'autrice, caratterizzato dalla rinuncia alla poesia amorosa. In realtà, avverte Chemello, «provando a ricostruire una seppur cursoria filologia dei testi a stampa, mi pare che risulti una interna coerenza testuale, «una evoluzione graduale e complessa della sua spiritualità»» (p. 79); questo lungo periodo di assenza dal mondo deve essere inteso, secondo la studiosa, «come un cammino di introspezione, di ripiegamento nell'*intus* che accompagna il distanziamento dalla dimensione mondana, seguita alla perdita del consorte, verso una forma di spiritualità che finisce per abitare la mente e l'anima della poetessa» (p. 79).

Le rime della Colonna andrebbero dunque ricollocate entro «un'unica *inventio* stilistica che riflette un'esperienza intellettuale tra platonismo e spiritualità evangelica» (p. 81). Pervasi dall'urgenza di una agostiniana *mutatio vitae*, i suoi versi, sostiene inoltre la studiosa, sono «un soliloquio dell'anima nel tempo sospeso di chi ha sancito la propria separazione dal fluire della storia» (p. 81). L'opera si fa così palcoscenico dell'anima dell'autrice, con suoi tormenti e le sue inquietudini che trovano pacificazione solo nella misericordia divina, in un sentito percorso spirituale che non è altro se non «l'*itinerarium Victoriae in Deum*» (p. 83). Nell'ultima terzina del sonetto *Poi che 'l mio casto amor gran tempo tenne* emblematicamente assistiamo all'ardente desiderio di accedere alla *fons vitae* divina: «quel Sol ch'alluma gli elementi e 'l Cielo / prego, ch'aprendo il Suo lucido fonte / mi porga umor a la grande sete eguale» (XI 12-14, p. 110).

Fra i vari e illustri personaggi con i quali la Colonna intrattiene rapporti intellettuali spicca – e non solo ai fini del nostro discorso – Veronica Gambara. I rapporti tra le due poetesse furono così intensi, spiega Laura Fortini, «che i loro componimenti vennero spesso attribuiti erroneamente o all'una o all'altra» (p. 31), come nel caso delle *Stanze*, a lungo presunte di mano della Colonna. Presentata dalla studiosa quale «signora austera e misurata della poesia» (p. 25) per la sua opera tutta improntata alla ricerca della *medietas*, Veronica Gambara è una figura sicuramente molto interessante, con una vita operosa, densa di impegni e preoccupazioni. La Gambara ha, infatti, un ruolo attivo all'interno della società in cui si trova a operare e riesce mirabilmente, anche dopo la morte del marito,

a conciliare i suoi impegni politici, sociali e familiari con l'attività letteraria. Una «vita activa» la sua, sostiene la Fortini, usando una definizione arendtiana, «per quella positiva tensione alle opere e all'agire che si può dire abbia connotato la sua vita: lo testimoniano le lettere oltre che le sue poesie, che sovente hanno la forma della corrispondenza poetica, sempre caratterizzate le une e le altre dalla riflessione continua e mai interrotta su di sé e dal dialogo con i suoi e le sue interlocutrici» (p. 27).

L'opera della Gambara vede la prima edizione in volume solo nel 1759; è costituita da sonetti, madrigali, stanze, frottole per musica con, fa notare la Fortini, «un'assenza significativa di sestine, ma soprattutto di canzoni, presenti invece nel canzoniere petrarchesco, a dimostrazione di una sostanziale indipendenza per parte di Veronica Gambara rispetto all'incipiente petrarchismo bembino» (p. 32).

Il tema dominante è l'amore per il marito, adorato e celebrato con appassionata devozione: «Amor, ch'in tal stagion forza riprende, / rinnova in ogni cor antichi amori, / e mille cari e leggiadretti ardori / d'ogni fedele amante in petto accende» (IV 5-8, p. 40) e al quale dedica, fino alla fine dei suoi giorni, un culto solenne. Significative sono inoltre le sue riflessioni sull'esistenza: «Beato dunque, se beato lice / chiamar, mentre che vive, uomo mortale, / e, se vivendo si può dir felice, / parmi esser qual che vive in vita tale; / ma chi esser poi desia qual la fenice / e cerca di mortal farsi immortale / ami quella che l'uomo eterno serba, dolce nel fine e nel principio acerba» (X 161-168, p. 56), e sulla brevità della vita: «e con molte fatiche e affanni molti / rari avendo i piacer, i dolori spessi, / procacciamo di far noiosa e greve / la vita, che purtroppo è inferma e breve» (X 53- 56, p. 53).

Davvero breve è stata la vita di Isabella Morra, uccisa in giovane età dai fratelli, che sospettarono una relazione tra la fanciulla e un nobile spagnolo, Diego Sandoval di Castro. A causa di questa vicenda, sulla figura della poetessa, avverte Maria Antonietta Grignani, sono state ricamate varie leggende che hanno impedito una lettura obiettiva e veramente critica della sua opera. Ora però, precisa la studiosa, si è riusciti ad andare al di là del «mito-stereotipo della fanciulla perseguitata, nobile sfortunata, morta tragicamente per mano dei congiunti» (p. 199) e a trattare, finalmente, la poetessa



Veronica Franco



Chiara Matraini

come autrice di testi. Delitto di onore o regolamento di conti, sotto mentite spoglie, perché Diego parteggiava apertamente per Carlo V, mentre la famiglia Morra era tutta per Francesco I? La studiosa insinua il dubbio, ma lo lascia aperto e sposta lo sguardo su ciò che è davvero meritevole di attenzione: l'opera della Morra, di cui sono rimasti solo dieci sonetti e tre canzoni che sono, tra l'altro, l'unico fatto concreto di cui disponiamo.

Anche il suo tanto lodato preleopardismo, sostiene la Grignani, andrebbe riconsiderato: esso è in realtà «la ricezione di spunti coevi e anticipazione di toni tasseschi, assorbiti da Leopardi» (p. 202-203). La Grignani sottolinea, invece, quanto l'opera della Morra appaia ben allineata con la tradizione meridionale e come il riuso personale del codice petrarchesco sia in realtà «retto da intenzioni quasi antifrastiche, tanto per via del genere femminile della scrivente, quanto per via della situazione esistenziale ben lontana dal solito tormento amoroso» (p. 204). La tematica amorosa è del tutto assente nel canzoniere morriano, nessun accenno al suo presunto amante, solo qualche vago desiderio di matrimonio che la salvi dal suo stato di sconforto.

Nei suoi versi la giovane poetessa, confinata nel feudo di Favale, *locus terribilis*, esprime il dolore dovuto all'abbandono del padre e la desolazione di un'esi-

stenza solitaria che trova consolazione e pace solo nella poesia: «D'un alto monte onde si scorge il mare / miro sovente io, tua figlia Isabella, / s'alcun legno spalmato in quello appare / che di te, padre, a me doni novella. / Ma la mia adversa e dispietata stella / non vuol ch'alcun conforto possa entrare / nel tristo cor, ma di pietà rubella, / la calda speme in pianto fa mutare. / Ch'io non veggio nel mar remo né vela / (Così deserto è lo infelice lito) / che l'onde fenda o che la gonfi il vento. / Contra Fortuna alor spargo querela / ed ho in odio il denigrato sito, / come sola cagion del mio tormento» (II, p. 212).

Isabella Morra come, del resto, Vittoria Colonna e Gaspara Stampa, «pensa al trionfo dello stile o comunque della memoria letteraria sulla negatività dell'esistenza. Ma non punta sul tema amoroso: segregata, isolata dalla cultura e dal contesto civile, vuole un riscatto per forza di scrittura» (p. 209).

Crede che finalmente lo abbia avuto. È attraverso la scrittura infatti che non solo lei ma tutte queste donne sono riuscite a raggiungere l'immortalità loro augurata dall'Ariosto, ed è grazie all'impegno di studiosi e studiosi competenti che la loro opera sta ottenendo il giusto riconoscimento: «e le lor lode appariranno in guisa, / che di gran lunga avvanzeran Marfisa» (*Orlando furioso* XX, 3 7-8). ■