

## La lirica lionese in versi italiani: il sonetto di Louise Labé e le ottave di Pernette Du Guillet

### Abstract

The essay recognizes the production in Italian of Louise Labé (in limine of her 24 French sonnets) and Pernette du Guillet (the two octaves of the *Rymes*) as a poetic micro manifesto. It is a lyric that shows with extreme competence its sources – Petrarch but also Serafino Aquilano and Leon Ebreo – to introduce a reflection on the poetry of the ‘dame’ and its cultural implications, not least those of an editorial policy sensitive to the feminine theme and in competition with the Parisian market at the same time.

L'uso stilizzato della lingua italiana nella lirica amorosa europea, segnatamente nell'esercizio del sonetto, si iscrive in una prassi imitativa ed emulativa abbastanza consolidata, a metà del Cinquecento: tale prassi testimonia un'assimilazione culturale perfettamente compiuta e una felice premessa alla sperimentazione poetica nella lingua nazionale<sup>1</sup>. Negli *Escriz de divers poètes a la louenge de Louïze Labé Lionnoïze* – la chiusa encomiastica delle *Euvres* attribuite alla poetessa lionese<sup>2</sup> – le quattro composizioni in italiano<sup>3</sup> costituiscono un omaggio icastico nei confronti della *Belle Cordière*, un mediocre esercizio di bravura che nella lingua della *Lode a Laura*, esalta *Louïze*, per illustrare, innanzitutto, la cultura lionese che le ha dato i natali, «Qui dove in braccio al Rodano si vede Girne la Sona queta»<sup>4</sup>.

Il sonetto in italiano all'interno della raccolta – in limine alla silloge dei 24 sonetti in francese – appare, in verità, di qualità ben più alta e rivela, sul piano tematico quanto su quello formale, una complessità di istanze che la nostra analisi intende indagare. Si tratta, a nostro avviso, di un micro-manifesto poetico che nell'esibire una solida padronanza del modello petrarchista, ne afferma il suo puntuale superamento, espressione liminare di una scrittura al femminile del tradizionale tormento amoroso che è, al contempo, una brillante riflessione sul poetare della dama e sulle sue implicazioni culturali, non ultime quelle di una politica editoriale sensibile al tema femminile e in concorrenza con il mercato parigino coevo.

(1) Sulla produzione in italiano di autori stranieri cfr. G. Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983; J. Balsamo, *L'italianisme lyonnais et l'illustration de la langue française*, in *Lyon et l'illustration de la langue française à Lyon*, Lyon, ENS, 2003, pp. 211-229; F. Brugnolo, *La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2009; *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, a cura di F. Brugnolo, Padova, Unipress, 2009; *Italiano in Europa - Europei in italiano. Gli scrittori*, in *L'italiano in Europa*, a cura di N. Maraschio, D. De Martino, G. Stanchina, Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 135-151; E. Gregori, *Scrittori francesi in lingua italiana*, III, *Claude-Gaspard Bachet*, Padova, Cleup, 2013.

(2) *Escriz de divers poètes a la louenge de Louïze Labé Lionnoïze* in *Euvres de Louïze Labé Lionnoïze*, à Lyon par Jean de Tournes, 1555, p. 125 et sq.

(3) *Ibidem*, p. 130 (Sonetto, *Qui dove in braccio al Rodano si vede*), p. 131 (Sonetto, *Ardo d'un dolce fuoco, e quest'ardore*), p. 131 (Ballata, *Aventurosi fiori*), p. 147 (Madrigale, *Arse così per voi, Donna, il mio core*).

(4) *Euvres de Louïze Labé Lionnoïze*, à Lyon par Jean de Tournes, 1555, p. 130, vv. 1-2.

Riconoscere al sonetto la valenza di un micro-manifesto poetico dell'intera silloge permette nella seconda parte della nostra indagine, di recuperare il senso, peraltro oscuro per la critica contemporanea, di due composizioni in italiano di Pernette Du Guillet, pubblicate nel 1545. La loro presenza fino ad oggi considerata casuale, se non addirittura impropria, acquista infatti maggior significato se riletta alla luce della sperimentazione, consolidata e altamente perfezionata, dieci anni dopo, nel sonetto di Louise Labé, ovvero la scelta della lingua italiana come espressione liminare di una poetica autoriale al femminile: a partire da un esplicito modello d'Oltralpe, si innestano indizi di rinnovamento, appena percepibili, nel caso di Pernette Du Guillet, e tuttavia destinati a investire l'intera raccolta poetica.

Rilette in questa prospettiva, le due ottave sembrano costituire un primo tentativo di sintesi di temi, forme e concetti delle *Rymes*, un micro-manifesto poetico, appunto, piuttosto che un plagio, una lirica in italiano che esibisce sinteticamente le proprie fonti, Petrarca ma soprattutto Serafino Aquilano e i *Dialoghi d'Amore* di Leon Ebreo (tradotti in francese solo due anni dopo la pubblicazione delle *Rymes*). L'analisi intende suggerire l'inedito contributo del neoplatonismo ebraico non solo al pensiero di Pernette Du Guillet, ma soprattutto alla cifra femminile della sua scrittura, così come appare, *in nuce*, nelle due ottave a oggi ingiustamente sottovalutate.

\*\*\*

All'interno delle *Euvres de Louïze Labé, lionnaïze*, una sequenza di 24 sonetti delinea una breve ma intesa disavventura amorosa; il primo di questi sonetti – in italiano – esibisce l'omaggio alla lingua e alla forma del modello petrarchesco, garanzia liminare di una competenza lirica completamente acquisita. I 14 endecasillabi in italiano sanciscono un rito, un'iniziazione, includono in una comunità culturale raffinata e *italianisante*, protagonista del Rinascimento lionese.

Non havria Ulysse o qualunqu'altro mai  
Più accorto fu, da quel divino aspetto,  
Pien di gratie, d'honor et di rispetto,  
Sperato qual i sento affanni e guai.

Pur, Amour, co ì begliochi tu fatt'hai  
Tal piaga dentro al mio innocente petto,  
Di cibo et di calor già tuo ricetta,  
Che rimedio non v'è si tu n'el dai.

O sorte dura, che mi fa esser quale  
Punta d'un Scorpio, et domandar riparo  
Contr' el velen' dall'istesso animale.

Chieggo li sol ancida questa noia,  
Non estingua el desir à me si caro,  
Che mancar non potrà ch'i non mi muoia<sup>5</sup>.

La concessione al petrarchismo traspare immediata nel tessuto lessicale del sonetto, in una successione evocativa di termini consueti – la *piaga*, il *riparo*, la *noia* – che la dittologia tradizionale – *affanni e guai* – rafforza nella chiusa della prima quartina.

(5) *Euvres de Louïze Labé Lionnaïze*, à Lyon par Jean de Tournes, 1555, p. 112.

Anche la struttura tematica della lirica si configura nei termini dell'innamoramento così come accade, con esibita somiglianza, all'interno dei canzonieri cinquecenteschi: lo sguardo folgorante dei *begli occhi* trafigge il cuore dell'amante che riconosce nella sua stessa mortale sofferenza l'unica fonte di vita.

L'evocazione di Ulisse, in sede privilegiata, colloca in un altrove lontano l'amato, ne rammenta il viaggio, l'assenza, in una ripresa del motivo odissiacco che anticipa la traccia narrativa dell'intera silloge, ovvero l'avvento ineluttabile della separazione, l'attesa, il doloroso sentimento dell'abbandono. *L'incipit*, quindi, richiama un'erranza e ancor più il patimento di chi la subisce, nel solco della tradizione ovidiana<sup>6</sup>: l'eco delle *Heroides*, tradotte con successo nella Lione del tempo<sup>7</sup>, ravviva il tono patetico della coppia sinonimica *affanni e guai* e suggerisce, implicitamente, il tratto femminile dell'io lirico.

L'epiteto *accorto* – che accompagna in modo consueto l'evocazione di Ulisse<sup>8</sup> – allude a quella perspicacia, pronta e riflessiva al contempo, che salvaguarda l'eroe in più occasioni e lo sottrae all'incanto della seduzione. Tuttavia, in questa sede, risulta vana l'accortezza di Ulisse, incapace di percepire l'insidia amorosa, ingannato, paradossalmente, da un aspetto gentile, *pien di gratie, d'honor et di rispetto*. Un'impercettibile degradazione avvicina l'eroe omerico al *petto innocente* della quartina successiva e riconduce il mitico *errare* al fatale *errore* di una fanciulla che confonde apparenza e virtù. François Lecercle<sup>9</sup> ha dimostrato puntualmente quanto il tema del disinganno attraversi l'intera raccolta delle *Euvres*, in particolare, il *Débat de Folie et d'Amour*: il sonetto si ricongiunge al tema generale e lo enfatizza, rovesciando doppiamente i termini della tradizione, laddove Ulisse, non solo accorto ma anche astuto mentitore, risulta vittima di un mendace apparire<sup>10</sup>. Il disinganno investe ugualmente il riferimento canonico al neoplatonismo amoroso: l'aspetto che inganna è *divino* solo per una convenzionale attribuzione poetica e non garantisce un ideale ricongiungimento d'ordine spirituale.

L'accorata apostrofe all'*Amour*<sup>11</sup> – il giovane arciere già protagonista nel *Débat* – introduce, nella seconda quartina, il dissidio di ascendenza petrarchesca; la costruzione ritmica, l'aspra elisione e l'*enjambement*, l'affermazione finale espressa in una doppia negazione, intensificano con raffinata abilità il motivo dell'ambivalenza dell'amore, causa e rimedio della sofferenza, individuazione e follia, come già antici-

(6) Cfr. F. Rigolot, *Louise Labé ou la Renaissance au féminin*, Paris, Champion, 2007, in particolare pp. 80-86.

(7) Segnatamente nella traduzione di Octavien de Saint Gelais, *Les XXI epistres d'Ovide translatees de latin en françois par reverend pere en Dieu maistre Octovien de Saint Gelaix évesque d'Angoulesme*, Lyon, Olivier Arnoullet, 1522.

(8) S. D'Amico, *Heureux qui comme Ulysse... Ulisse nella poesia francese e neolatina del XVI secolo*, Milano, Led, 2002, in particolare, pp. 192-193.

(9) F. Lecercle, *L'erreur d'Ulysse. Quelques hypothèses sur l'organisation du "Canzoniere" de Louise Labé, in Louise Labé. Les voix du lyrisme*, éd. G. Demerson, Paris, Editions du CNRS, 1990, pp. 208-221.

(10) Una paradossale prossimità che rende tuttavia più acuto il dolore amoroso iperbolicamente associato alla lunga disavventura dell'eroe omerico. Furio Brugnolo interpreta il ricorso a Ulisse in questa lirica solo come metafora della sofferenza amorosa e vede la fonte di questa associazione nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, di Boccaccio. Pur riconoscendo l'influenza della *Fiammetta* sulle *Euvres*, non ci sembra che in questa sede l'evocazione di Ulisse richiami solo una lunga esperienza di dolore, né tantomeno che il testo di riferimento sia innanzitutto il romanzo d'amore boccaccesco. Cfr. F. Brugnolo, *Ulisse e lo scorpione. Dieci schede per il sonetto italiano di Louise Labé*, in *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Hrsg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Steiner, 2008, pp. 265-294.

(11) Preferisco la forma francese delle due edizioni cinquecentesche, corretta a volte nelle edizioni moderne in *Amor* e attribuita all'iniziativa dell'editore Jean de Tournes. Il termine in francese conferma, a livello microtestuale, il gioco del bilinguismo introdotto nelle *Euvres* da questo sonetto e da quelli inseriti nella parte finale della raccolta. Cfr. P. Budini, *Le sonnet en italien de Louise Labé*, "Francofonia" 20, 1991, pp. 47-59, in particolare, p. 50. Vedi anche P. Budini, *Louise Labé poétesse lyonnaise. Essais, études, épreuves de lecture*, Firenze, Olschki, 2017.

pato nel resto dell'intera opera. La costruzione retorica e l'articolazione sintattica del sonetto suggeriscono una padronanza della materia poetica in aperto contrasto con la semplicità riconosciuta alla lirica femminile e attribuita a una generica esigenza di autenticità; in particolare, la difficoltà del costruito, con il doppio iperbato delle due quartine, esibisce tecnica ed esperienza costringendo il lettore a un difficile cammino interpretativo: le quattro strofe ribadiscono singolarmente la stessa sofferenza, in microstrutture metrico-sintattiche complesse e concluse, che si differenziano chiaramente dalla ritmica piana e fluida di un modello petrarchista ampiamente rivisitato.

La prima terzina trova nello scorpione il suo singolare centro espressivo, lo *Scorpio*, in maiuscolo, alla cesura del decimo verso, presenza fatale dell'aracnide nera e della costellazione zodiacale che ne riflette, lucente, la mitica trasformazione. Il richiamo astrologico non guida il senso primo della terzina, dedicata piuttosto all'animale, ma permane implicito, suggerisce sullo sfondo il tempo autunnale, l'attesa di una natura silente, costretta al buio delle viscere, ma attraversata dalle forze latenti della fecondità<sup>12</sup>. L'immaginario mortifero e rigenerativo, all'origine della genesi mitica della costellazione e della sua fortuna in età rinascimentale<sup>13</sup>, non può che accompagnare, allusivamente, l'evocazione dello scorpione animale inedita nella lirica petrarchesca e privilegiata, in questa sede, per il carattere ambivalente della sua natura. Infatti, come già recita Plinio il Vecchio<sup>14</sup>, il temuto insetto punge violento e repentino con il suo liquido letale; e tuttavia, proprio il corpo dell'insetto, premuto con forza sulla puntura, assorbe il suo stesso veleno e salva la vittima, morendo. La natura prevede la circolarità del passaggio tra la vita e la morte, accetta una sorte di sconfinamento continuo, sottile, liquido che rende pericolosamente prossimi distruzione e salvezza. La metaforica presenza dello scorpione pone nel cuore del sonetto questa vertiginosa prossimità, intensificando in modo inconsueto il tratto contraddittorio dell'esperienza d'amore.

La tonalità erotica della puntura velenosa rafforza la componente seduttiva della sofferenza e dà una fisicità alla *cupiditas dolendi* di tradizione petrarchista; la vittima di tale seduzione, *Punta*, all'inizio del verso, si afferma via via come soggetto, femminile e attivo in entrambe le strofe finali – domanda e chiede – mentre lo *Scorpio*, ridotto al lessema *animale*, scompare alla fine della prima terzina. Una felice sintassi di sottrazione riflette il passaggio dalla vita alla morte e il suo simultaneo contrario, laddove l'istanza femminile sopprime ciò che attiva la sua stessa esistenza e invoca come riparo un'alienante separazione. D'altronde la metafora, *qual Punta d'un Scorpio*, suggerisce un significato secondo che amplifica ancor più questa ambivalenza: l'io lirico può diventare la punta dello scorpione, come sostantivo, quindi soggetto che punge<sup>15</sup>, ferisce, protagonista del gioco seduttivo da cui tuttavia chiede riparo, veleno e antidoto di sé stessa, in contrasto innanzitutto con la violenza sconcertante del suo proprio sentimento.

L'ultima terzina concentra la medesima tensione in un appello all'amore, nuovamente duplice e contrapposto: l'io lirico chiede la morte della noia, ovvero la fine degli affanni e dei guai e invoca al contrario il persistere del suo desiderio. Il verbo

(12) Cfr. L. Aurigemma, *Le signe zodiacal du scorpion dans les traditions occidentales de l'Antiquité gréco-latine à la Renaissance*, Paris-La Haye, Mouton, 1976.

(13) Si veda il celeberrimo scorpione del ritratto di Elisabetta di Gonzaga, cfr. L. Capodiecì, *Les secrets d'une Gonzaga. Le pouvoir des étoiles dans le portrait de la duchesse d'Urbino*, in *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, éd. Ph. Morel, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2017, pp. 21-40.

(14) Plinio, *Naturalis Historiae*, XXXVII, l. X, pp. 72-93.

(15) Come nel fortunato emistichio di Petrarca, «m'unge et punge» (sonetto 221) che nell'*hysteron proteron* rafforza l'effetto ossimorico dell'esperienza d'amore.

prescelto *Non estingua* associa il desiderio al fuoco, riattivando l'immaginario evocato dallo *Scorpio* e dalla sua costellazione, mortifera e rigenerante: il veleno da cui ripararsi contiene la linfa vitale senza la quale si muore.

La chiusa riafferma l'inevitabile dissonanza del sentire amoroso, in un movimento antitetico e circolare, senza soluzione, in linea con la consuetudine petrarchista. Tuttavia, anche la terzina finale introduce uno scarto importante ed esalta, sul piano alto della durata e su quello più intimo della predilezione, il mero desiderio, il piacere sensualmente connotato dalla punta velenosa dell'animale. Anche qui, gli indizi stilistici dell'*imitatio* petrarchista – la ripresa del sintagma *O sorte dura*<sup>16</sup>, la rima paronomastica *noia/muoia* – accentuano, per contrasto, la sostanza scarsamente convenzionale dell'intero sonetto, ovvero l'esaltazione franca e vigorosa di un desiderio al femminile, la presenza sconcertante dello scorpione, l'immagine di Ulisse sopraffatto dall'inganno. La critica ha ampiamente riconosciuto la cifra antipetrarchista di questa silloge lionese, senza considerare del tutto, a nostro avviso, il sonetto in italiano che ne è un'espressione articolata e consapevole. François Rigolot, per esempio, scrive:

Dès le seuil, le premier sonnet, écrit en italien, semble sacrifier à l'imitation de la tradition toscane et renoncer momentanément à l'expression personnelle, pour recourir à une langue et à une forme poétique d'emprunt [...]. Cependant le jeu sur les conventions du lyrisme pétrarquien n'est nulle part aussi clair que dans le second sonnet du recueil, le premier en français, qui reproduit l'évocation traditionnelle des signes manifestes de la passion<sup>17</sup>.

Elementi di dissonanza costellano, in verità, già la prima lirica della serie, in forte correlazione con i sonetti successivi e con l'intera raccolta poetica, a testimonianza di una continuità tematico-formale che trova, nel sonetto stesso, una sorta di programmatica condensazione. Proprio la scelta eversiva della lingua italiana, che interrompe il *continuum* francese delle *Euvres*, esibisce dall'interno del codice originario la sua contestazione e riconduce il tema dell'avvelenamento a un discorso poetico auto-referenziale: se la scrittura riapre la ferita d'amore e al tempo stesso la guarisce, i due 'corpi' testuali, modello e riscrittura, si sovrappongono, in un passaggio letale e fecondo, che assorbe, esaurisce e si rinnova, circolarmente. Anche il motivo tradizionale della noia, da questo punto di vista, assume una valenza riflessiva che denuncia, innanzitutto, la deriva petrarchista, l'estetica di un'estenuante variazione sul tema, ossessiva, sterile, menzognera. A essa si oppone l'esaltazione del vero desiderio e della sua rinnovata espressione, a partire da un soggetto donna, destabilizzante quanto la *Punta* che turba la sintassi e la semantica del sonetto. L'istanza femminile dell'io lirico, in sintonia con la *Préface* rivolta alle dame lionesi del tempo<sup>18</sup>, è qui ricompresa in un più organico progetto di rinnovamento, e va ben oltre la rivendicazione di genere ampiamente valorizzata dalla critica moderna<sup>19</sup>.

(16) Nel *Canzoniere* il sintagma ricorre sempre invertito, *dura sorte* (sonetto 311; Canzone 323; Canzone 331; sonetto 253).

(17) F. Rigolot, *Quand Laure retrouve sa voix française: Louise Labé anti-pétrarquiste?*, "Travaux de Littérature" 9, 1996, pp. 51-64, qui p. 58. Brugnolo è più attento alla specificità di questo sonetto, tuttavia non considera l'elemento metapoetico.

(18) *Euvres* cit. A.M.C.D.B.L., f. a2v: «je ne puis faire autre chose que prier les vertueuses Dames d'eslever un peu leurs esprits par dessus leur quenouilles et fuseaus».

(19) Cfr. *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, ed. M.W. Ferguson, M. Qulligan and N. G. Vickers, Chicago, University Press, 1986; M.B. Moore, *Women Sonneteers and Petrarchism*, Southern Illinois University Press, 2000; *Louise Labé 2005*, éd. B. Alonso et É. Viennot, Saint-Étienne, PUSE, 2004; B. Alonso, *Louise Labé, une revendication féministe plutôt que féminine? L'exemple du sonnet II*, 2018, <http://preo.ubourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1811>.

Il sonetto in italiano, la forma lirica più aderente al petrarchismo, diventa l'espressione prima, icastica potremmo dire, di un processo di trasformazione risonante: *Louïze* dà una voce *lionnoïze* a Laura, sconfinata in modo spregiudicato dal perimetro netto della dinamica petrarchista, ne denuncia l'usura, lasciando emergere un altro punto di vista, quello che il titolo dell'opera riconduce all'autore donna dell'intero canzoniere. L'operazione, come è noto, è frutto di un'iniziativa culturale promossa dall'editore Jean de Tournes e sostenuta da una cerchia di poeti che opera nella Lione del tempo e che trova espressione anche all'interno della raccolta, in un omaggio di 24 composizioni dedicate a Louïze Labé<sup>20</sup>. Un sostegno che non significa necessariamente una costruzione fittizia: il privilegio che accompagna la pubblicazione contribuisce a dare un'esistenza 'legale' alla penna di Louise Labé<sup>21</sup>, peraltro stilisticamente connotata nella sua singolarità. Tuttavia, al di là di un dibattito che non concerne questa sede<sup>22</sup>, la trasposizione femminile dell'io lirico, affidata in questo sonetto a un solo participio passato, *Punta*, e connotata dall'immagine potente dello scorpione, è un'indicazione precisa di rinnovamento, in linea con le attese di un pubblico «affamé de nouveauté»<sup>23</sup>. Il mercato editoriale lionese accoglie le suggestioni della lirica femminile – che già costituisce, da qualche decennio, un percorso innovativo del petrarchismo italiano – e risponde, in una sua precisa direzione<sup>24</sup> alla pretesa egemonia poetica della cosiddetta Pléiade. Ci sembra significativo che proprio l'immagine dello scorpione ritorni, qualche anno dopo, nei versi di Du Bellay: il poeta dei *Regrets*, accoglie la suggestione lionese e sviluppa il gioco del veleno-antidoto, riattivandone a sua volta il significato metapoetico:

[...] Si les vers ont été l'abus de ma jeunesse,  
Les vers seront aussi l'appui de ma vieillesse,  
S'ils furent ma folie, ils seront ma raison,

S'ils furent ma blessure, ils seront mon Achille,  
S'ils furent mon venin, le scorpion utile  
Qui sera de mon mal la seule guérison<sup>25</sup>.

Si può quindi affermare che il primo sonetto della raccolta assunta, all'interno delle *Euvres*, il valore di un micro-manifesto poetico: la lingua italiana ne valorizza tutta la raffinatezza, indicando simultaneamente l'origine della scrittura lirica, la sua compiuta acquisizione e il suo superamento, in linea con l'intera silloge e con il progetto culturale che la pubblicazione rappresenta. L'assimilazione del modello traspare per essere capovolta con un'abilità compositiva e, più in generale, formale, di indiscutibile pregio, un'abilità in grado di rendere i 14 versi l'espressione e la riflessione al contempo dell'inedito poetare della dama. La qualità appare elevata, superiore, senza dubbio, al mero petrarchismo delle composizioni in italiano, presenti nell'ultima parte della raccolta, come tradizionale tributo maschile alla virtuosa bellezza dell'amata.

(20) Cfr. M. Huchon, *Dé-Tournes-ment*, "Seizième Siècle" 10, 2014, pp. 105-126.

(21) Cfr. M. Clément, *Nom d'auteur et identité littéraire: Louise Labé lyonnaise sous quel nom être publiée en France au XVI<sup>e</sup> siècle?*, "Réforme, Humanisme et Renaissance" 70, 2010, pp. 73-101.

(22) Ci riferiamo al testo di M. Huchon, *Louise Labé. Une créature de papier*, Genève, Droz, 2006 e alla letteratura critica che ha generato.

(23) C. Marot, *Les Œuvres*, Lyon, J. de Tournes, 1546, *avis au lecteur*, p. 3.

(24) M. Clément, *Comment un nouveau champ littéraire est créé à Lyon: "En donnant lieu à la Main féminine (1530-1555)"*, in *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, Saint-Etienne, PUSE, 2008, pp. 15-28.

(25) J. Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet XIII.

Ci limitiamo a citare la prima quartina del secondo sonetto dedicato a Louïze per rimarcare la singolarità della lirica *in limine* alla silloge, all'interno della raccolta.

Ardo d'un dolce fuoco, e quest'ardore  
Smorzar non cerco; anzi m'è caro tanto,  
Che lieto in mezzo de le fiamme io canto  
Le vostre lodi e'l sopran vostro honore<sup>26</sup>

Riconoscere al componimento attribuito a Louise Labé il valore di un micro-manifesto poetico che esibisce la sua fonte, per rinnovarne le istanze più profonde, ci permette di rileggere con più attenzione altre composizioni in italiano precedenti la pubblicazione delle *Œuvres*, in particolare due ottave, all'interno di una raccolta ancora una volta lionese, le *Rymes*, e nuovamente attribuita alla penna di una donna, Pernette Du Guillet. Il sonetto della *Belle Cordière* potrebbe infatti costituire un omaggio alla lirica femminile che l'ha anticipata, la felice ripresa di un'intuizione da consolidare, ormai, con ben altra maturità, in un dialogo a distanza con l'altra scrittura 'della dama'; un'operazione che assumerebbe, dal punto di vista dell'editore, un carattere promozionale di rilievo.

Le *Rymes* di Pernette Du Guillet vengono pubblicate da Jean de Tournes una decina di anni prima, nel 1545<sup>27</sup>, e rappresentano, in effetti, un primo tassello di quella poetica editoriale al 'femminile' che l'officina lionese intende perseguire. La pubblicazione avviene a pochi mesi dalla scomparsa dell'autrice e si configura per iniziativa di Antoine Du Moulin, uno dei più autorevoli collaboratori dell'*atelier* lionese<sup>28</sup>, già curatore nel 1544 del *Recueil des œuvres du feu Bonaventures Des Periers*, la prima opera poetica pubblicata da Jean de Tournes. In entrambe le raccolte, postume, l'editore si assume l'intera responsabilità della pubblicazione e in assenza d'autore affida al curatore un ruolo di primo piano, decisionale e fortemente orientativo. Nel caso di Pernette Du Guillet è un'istanza del marito «dolent»<sup>29</sup> e «affectionné»<sup>30</sup> a sollecitare la pubblicazione dei versi: Antoine du Moulin lo riferisce nella sua epistola prefatoria a conferma, innanzitutto, delle virtù coniugali della giovane poetessa e a sostegno del suo alto profilo morale, «vertueuse, gentile, et toute spirituelle Dame D. Pernette du Guillet». Il nome femminile, iscritto per la prima volta, a Lione, sul frontespizio di una raccolta poetica, esige questa premessa di ordine etico e sociale ancor prima dell'elogio intellettuale che Du Moulin propone<sup>31</sup>, nelle righe successive, evocando l'abilità musicale della dama, la sua familiarità con le lettere e con le lingue della cultura, il latino, quanto il toscano e il castigliano<sup>32</sup>. Il carattere straordinario di tale

(26) *Escriz de divers poëtes a la louenge de Louïze Labé Lionnoïze in Œuvres de Louïze Labé Lionnoïze, à Lyon par Jean de Tournes, 1555, p. 131, Sonetto, vv. 1-4.*

(27) *Rymes de gentile et vertueuse dame D. Pernette du Guillet, Lyonnoïse, Lyon, Jean de Tournes, 1545, in-8°, 80 p.* Le *Rymes* vengono pubblicate senza privilegio, assenza che permette l'edizione parigina dell'anno successivo (Jeanne de Marnef, 1546, in-12°, 80 p.). Citeremo le *Rymes* dall'edizione critica moderna a cura di E. Rajchenbach (Genève, Droz, 2006).

(28) Antoine du Moulin valet de chambre di Marguerite de Navarre dal 1537 al 1543, collabora con Jean de Tournes dal 1544, cfr. E. Rajchenbach-Teller, «*Mais devant tous est le Lyon marchand*». *Construction littéraire d'un milieu éditorial et livres de poésie française à Lyon (1536-1551)*, Genève, Droz, 2016, in particolare pp. 142-155.

(29) *Rymes*, p. 109: *Antoine du Moulin aux Dames Lyonnoïses S.*, «*Mais les instantes, et affectionnées remonstrances de son dolent mary, m'ont persuadé [...]*».

(30) *Ibidem*, p. 111.

(31) L'ottava dell'*Imprimeur au lecteur* di Jean de Tournes che apre la raccolta e i quattro epitaffi che la chiudono elegantemente legittimano nella stessa direzione morale l'opera dell'autrice, secondo una sorta di protocollo di garanzia 'maschile' riproposto nei 24 componimenti che chiudono les *Œuvres* di Louise Labé.

(32) *Antoine du Moulin aux Dames Lyonnoïses S. cit.*, «*elle avoit eu premierement entiere et familiere congnoissance des plus louables vulgaires (oultre le sien) comme du Thuscan, et Castillan*» p. 110.

sapienza, in una donna, scomparsa a soli venticinque anni, illustra in verità la felice contingenza culturale che risplende nella Lione coeva e promuove una moderna *paidéia* femminile, virtuosa e mondana, perfettamente in linea con il modello di origine italiana, la donna colta e raffinata del *Cortigiano*.

Il titolo stesso dell'opera *Rymes* echeggia tutta una tradizione petrarchista che nutre copiosamente il gusto e la sensibilità delle «dames lyonnaises»<sup>33</sup>: a loro Du Moulin rivolge la sua epistola prefatoria, individuando per la prima volta nelle lettrici di buona cultura il pubblico da privilegiare anche in ambito lirico. *Rime* è il titolo della raccolta di successo di Vittoria Colonna, una sorta di avanguardia della poesia d'amore in volgare, al femminile, che l'opera di Pernette Du Guillet può rendere lionese<sup>34</sup>. Tuttavia, il carattere sparso e disorganico del «petit amas de rymes» che Du Moulin si accinge a pubblicare, non costituisce solo un richiamo letterario *italianisant*: il curatore sottolinea la reale frammentarietà degli scritti consegnati dal marito, un «brouillart en assés povre ordre»<sup>35</sup> che la morte prematura dell'autrice ha privato di un'adeguata rifinitura. Una raccolta destrutturata, grezza, una scrittura imprecisa che risponde a un destino biografico ma che al tempo stesso colloca la silloge di Pernette Du Guillet all'interno di una fortunata produzione lionese degli anni Trenta, la poesia epigrammatica neolatina di grandi autori come Bourbon, Ducher et Visagier. L'immediatezza dei toni, la varietà occasionale dei soggetti, la mancanza di una canonica limatura, costituiscono, in queste raccolte, una strategia retorica di successo che trova nella *Silvae* di Stazio, il suo paradigma classico più brillante<sup>36</sup>; nel racconto commentivo di una giovinezza incompiuta, acerba anche sul piano letterario, Du Moulin suggerisce in verità i tratti di un'«arte dell'improvvisazione» molto apprezzata e inserisce la giovane poetessa nel panorama lirico coevo. Del resto, la scrittura «femminile», inedita, estranea al dibattito erudito umanistico, ai margini delle istituzioni culturali di prestigio, gode di un tradizionale carattere di autenticità, diretta, immediata, che la letteratura di stampo evangelico, in questi anni, promuove, anche presso l'officina lionese di Jean de Tournes<sup>37</sup>. Come una sorta di *miroir* dell'animo umano, la «silva» di Pernette du Guillet appare frammentaria, grezza ma cristallina, segnata da un'incompletezza che paradossalmente ne esalta l'intima, seducente veridicità.

Di fatto, l'ordine dei componimenti all'interno della raccolta non corrisponde alla volontà dell'autrice: le due ottave in italiano che intendiamo analizzare non si trovano all'inizio della silloge, come il sonetto nelle *Euvres* di Louise Labé, ma in una posizione intermedia, in linea, d'altronde, con l'*amas de rymes* che Du Moulin denuncia in apertura. I due componimenti presentano otto versi rimati, secondo lo schema toscano ABABABCC, con sei endecasillabi in rima alternata e due in rima baciata. Lo schema epigrammatico richiama ancora una volta la poesia neolatina contemporanea;

(33) Il titolo *Rymes* in francese non ha precedenti a Lione, ma ritorna insistentemente nelle opere italiane che circolano nei salotti colti e mondani della città, cfr. tra le altre, le *Rime di Pietro Bembo*, Venezia, Jacob del Borgo, 1532; *Rime toscane d'Amomo*, Parigi, S. Colineo, 1535, *Rime di Lodovico Domenichi*, Venezia, Giolito, 1544 e soprattutto *Rime della divina Vittoria Colonna*, Parma, Antonio Viotti, 1538.

(34) *Antoine du Moulin aux Dames Lyonnaises* S. cit., «pour participer de ce grand et immortel los, que les Dames d'Italie se sont aujourd'hui acquis», p. 112.

(35) *Ibidem*, pp. 110-111.

(36) Cfr. P. Galand, *Quelques coïncidences (paradoxaes?) entre l'«Épître aux Pisons» d'Horace et la poétique de la silve (au début du XVI<sup>e</sup> siècle en France)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» LX, 1998, 3, pp. 609-639.

(37) Sull'interesse di Jean de Tournes per una letteratura femminile di stampo evangelico, cfr. A. Preda, *La tranquillità del Lando in terra francese*, «Studi di letteratura francese» XLI, 2016, pp. 141-154; E. Kammerer, *Nouvelles hypothèses sur Jean de Vauzelles, Maurice Scève et Jean de Tournes en domaine italien*, in *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, éd. S. D'Amico, S. Gambino Longo, Genève, Droz, 2017, pp. 343-357.



tuttavia, la scelta della lingua, indica più precisamente una matrice italiana, sempre di tradizione petrarchista, ma anteriore alla grande stagione cinquecentesca, le ottave degli strambotti amorosi, ampiamente diffusi dalle fortunate raccolte di Poliziano, Cariteo, Serafino Aquilano.

Una luminosa visione dell'io lirico occupa interamente la prima ottava: in un paesaggio mitico – le sacre sponde della fonte Castalia – appare colui che Apollo medesimo riconosce come uno dei suoi, una luce destinata alla gloria, un poeta già incoronato d'alloro.

Vidi d'intorno del Parnaso fonte  
 Per gratia di colei, che nulla asconde,  
 Di gente piena tutto el piano e'l monte:  
 E piu vidi un, ch'en le sacrate sponde  
 Stava de l'acque, e tre ghirlande assonte  
 Havea d'un Lauro, ch'ombreggiava l'onde:  
 Tal ch'Apollo disse, come dir suole,  
 Questo sarà l'honor mio gran sê vuole.

All'origine quindi, una fonte, un'acqua purissima, purificante, una profusione di zampilli ininterrotta che riflette il cielo e ne restituisce la luce, trasfigurando il mistero dell'ispirazione poetica: a questa fonte attinge, innanzitutto, la lirica di Pernettes Du Guillet che rielabora un immaginario classico, felicemente riproposto dalla poesia neolatina contemporanea<sup>38</sup> e riattivato, nelle *Rymes*, alla luce di forti istanze spirituali, anche di stampo ermetico-ficiniano. Ne è testimonianza l'immagine di colei che presiede alla visione, la Musa, secondo una lettura critica<sup>39</sup>, il veicolo per eccellenza dell'ispirazione divina, o più precisamente, a nostro avviso, Venere, la divina protettrice della città di Lione, che la letteratura coeva esalta, nella confluenza dei due fiumi cittadini e che una delle più recenti opere visionarie, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, rappresenta, ai bordi di una fontana, disposta a non nascondere nulla a chi persegue, nell'amore, la sua trasformazione interiore<sup>40</sup>. La *Magna Venus*, colei che media l'emanazione noumenica alla sfera del sensibile, la dea generatrice per eccellenza, presiede anche il *locus* della creazione apollinea e introduce l'io lirico alla visione delle sacre sponde; lì dimora stabilmente, *stava*, colui che si distingue, *un*, l'unico predestinato alle Muse. Le tre ghirlande che lo assimilano al Lauro<sup>41</sup>, suggeriscono la filiazione petrarchista delle *Rymes*, indicando in un bellissimo ornamento l'intreccio di rimandi al *Canzoniere* che foggia l'intera raccolta – la *clere fontaine* (XLIII), le trasformazioni, l'*erreur* (V), il *Desespoir* (LXIX) – e la inserisce in un'articolata tradizione lirica, dal Quattrocento italiano alla produzione lionese contemporanea. Tuttavia, l'ombra che vela la purezza dell'acqua, *ombreggiava* e che ha il Lauro e il suo Poeta come duplice, sovrapposto soggetto, rimanda a un'altra fonte della raccolta, i *Dialoghi d'amore* di Jehudah Abarbanel, meglio noto come Leone Ebreo<sup>42</sup>: nel terzo dialogo, in un passaggio in cui Sofia interroga Filone intorno alla luna e alle sue metaforiche inclinazione

(38) Da Pontano, Sannazzaro, Marullo a Bourbon e Salmon Macrin, cfr. G. Soubeille, *Le thème de la source chez Horace et chez Salmon Macrin*, "Pallas" 20, 1973, pp. 59-74.

(39) Pernettes Du Guillet, *Rymes*, éd. par C. Barataud, D. Trudeau, Paris, Classiques Garnier, 2006, *Introduction*, p. 148: «périphrase qui désigne probablement la Muse en général».

(40) Cfr. M. Gabriele, *Il viaggio dell'anima*, in F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Milano, Adelphi, 2004, IX-XXX.

(41) Cfr. Petrarca, *Canzone 23*, «facendomi d'uom vivo un lauro verde», v. 39.

(42) Il nome Leone era un appellativo comune di chi si chiamava Yehudah, in relazione alla *Genesi*, 49, 9, «Giuda è un giovane leone».

verso il sole e la terra, si allude al valore dell'ombra, riverbero di una luce che paradossalmente si opaca, tra la materia e il cielo, luminoso riflesso corporeo, che figura un passaggio della dinamica cosmica, «mirabil circulo de li enti in la sua gradual ordinazione»<sup>43</sup>. Solo il Poeta genera un'ombra sullo specchio purissimo della fonte, vi imprime una traccia del corpo, già incorporea, trasfigurando nella poesia l'effigie di una precaria umanità. L'intera raccolta di Pernette Du Guillet trattiene l'incanto di questa ombra, la traccia del corpo che nei *Dialoghi* di Leon Ebreo partecipa comunque dell'avventura erotico-ermeneutica destinata all'*ascensus*, correggendo decisamente l'insanabile dualismo neoplatonico tra corpo e incorporeo<sup>44</sup>; le *Rymes* accolgono questa umbratile fisicità, ne mantengono la percezione se non la presenza, con una grazia fragile e duratura che l'imperfetto di questa ottava, *ombreggiava*, racchiude.

La fonte di Vaucluse – cui rimanda, per assonanza, la lingua italiana del componimento – riflette dolcemente il volto della donna amata, evoca le belle membra di una Laura 'al bagno', che Petrarca non sa smettere di ammirare, «Captus loci dulcedine»<sup>45</sup>, sedotto dalle acque chiare in cui si abbandona lui stesso<sup>46</sup>. L'eccezionale scenografia si presenta, nella nostra ottava, in un'ottica rovesciata: il pronome indefinito mostra un uomo presso la sacra fonte e nel riflesso dell'acqua che l'io lirico contempla; il deittico *questo*, con cui Apollo lo indica sulla riva, lo declina al maschile e lo rivela mirabilmente prossimo al dio della poesia. La contiguità è tradizionale, soprattutto nella letteratura neoplatonica che assimila l'Amante al Sole, la poesia all'espressione divina<sup>47</sup>; tuttavia l'identificazione acquista nelle *Rymes* un significato secondo, evoca la figura dell'Apollo lionese del tempo, Maurice Scève, e della sua *Délie*, l'amata alla quale consacra i suoi versi, l'«object de plus haute vertu» in cui si identifica, come è noto, la stessa Pernette Du Guillet.

Introdotta dalla grazia di Venere, lo sguardo femminile 'deliano' accede all'epifania che consacra l'amante come poeta e in quell'istante, *vidi*, per una sorta di emanazione luminosa, percepisce la sua stessa esistenza: *d'intorno* alla fonte, nella contemplazione di quella luce abbagliante, l'io lirico assume la sua propria vocazione poetica e di riflesso, potremmo dire, nasce alla scrittura<sup>48</sup>.

Mais quand je vis que l'auble apparoissoit  
En couleurs mille et diverse, et seraine,  
Je me trouvoy de liesse si pleine

(43) L. Ebreo, *Dialoghi d'amore*, ed. D. Giovannozzi, introduzione di E. Canone, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 189. I *Dialoghi* circolano a Lione nelle prime edizioni italiane (Roma, Blado, 1535/ Venezia, eredi di Aldo Manunzio, 1541 e 1545). Verranno tradotte in francese solo nel 1551 da Pontus de Tyard (Lyon, Jean de Tournes) e Denis Sauvage (Lyon, Roville & Payen). Cfr. D. Heitsch, *Concurrence, émulation, espionnage: les Dialoghi d'amore de Léon Hébreu et leurs éditions françaises de 1551*, "Renaissance and Reformation" 27, 3, 2003, pp. 63-77.

(44) Cfr. M. Ariani, *Imago fabulosa. Mito e allegoria nei 'Dialoghi d'amore' di Leon Ebreo*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 162: «Leon Ebreo non ha perseguito una radicale svalutazione della parte bassa del macrocosmo, ne ha anzi assunto l'oscura turbolenza come componente di un circolo ininterrotto di dissoluzione e fecondazione che è la legge stessa del suo cosmo panteista [...] senza niente abbandonare ad una pura negatività, estranea a questo cosmo amoroso e fecondo che Leone Ebreo ha voluto raffigurare come pienezza, come paradossale pleroma di materia e forma».

(45) *Posteritati*, in Petrarca, *Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 12.

(46) Cfr. G. Brugnoli, *Le acque del Petrarca*, "Italianistica" 33, 2, 2004, pp. 35-45; P. Blanc, *Poétique des lieux pétarquiens: Vallis Clausa ad fontem Sorgiae*, *Rvf* 23, 52, 126, "Chroniques italiennes" 41, 1995, pp. 5-18.

(47) La comparazione è presente anche nella lirica italiana femminile, cfr. Gaspara Stampa, *Rime*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554, sonetto V, «Io assomiglio il mio signor al cielo/ meco sovente. Il suo bel viso è 'l sole; gli occhi, le stelle, e 'l suon de le parole/ è l'armonia, che fa 'l signor di Delo».

(48) Cfr. C.H. Winn, *Le Chant de la nouvelle-née. Les Rymes de Pernette du Guillet*, "Poétique" XX, 1989, pp. 207-217.

(Voyant desjà la clarté à la ronde)  
 Que commençay louer à voix haultaine  
 Celui qui feit pour moy ce Jour au Monde (*Rymes*, II, vv. 5-10)

Il quarto epigramma della silloge, che presenta nuovamente il paragone dell'amante con Apollo<sup>49</sup>, identifica l'amante stesso con la sorgente, o meglio con l'onda che ne propaga l'energia sapienziale e la divina facondia, «Pour la vertu dont es la source, et l'onde/ Ton eloquence avecques ta faconde/ Et hault sçavoir auquel tu es appris». A questa fonte, al centro della nostra ottava, le *Rymes* attingono originariamente, in linea con la parola di Jehudah, ovvero con il terzo dei *Dialoghi d'amore* e il suo discorso sulla propagazione creativa.

La letteratura critica si è soffermata più volte sulla parola riflessa da cui prende forma la poesia di Pernette Du Guillet, evidenziando il carattere ripetitivo, «répondeur»<sup>50</sup> addirittura «chétif»<sup>51</sup> di versi che rimandano precisamente alla poesia di Scève, spesso nella stessa forma metrica del *dizain*: paragonata alla figura di Eco, la giovane poetessa sembra costretta a esistere per risonanza, destinata a un'aderenza mimetica con la scrittura del modello inevitabilmente incompiuta, parziale quanto il discorso frammentario della ninfa; d'altronde la *reductio* che sottrae il corpo alla voce di Eco, minaccia anche Pernette, soggetto lirico al femminile, che è già un personaggio ideale, un «objet de plus haulte vertu», nella *Délie* del Poeta.

Nel promuovere la pubblicazione della *Rymes*, Jean de Tournes sfrutta proprio questo carattere a specchio della raccolta amorosa che dà voce a una *Délie* ormai 'in morte', secondo la celebre bipartizione del *Canzoniere*, contribuendo a fondare l'identità poetica lionese sulla prestigiosa assimilazione del Petrarca volgare. Accanto alle *Rymes*, Jean de Tournes pubblica, lo stesso anno, l'edizione del suo *Pétrarca*, con un'epistola liminare indirizzata a Scève, in cui rievoca la scoperta della presunta tomba di Laura ad Avignone e l'epitaffio che il poeta le ha dedicato nel 1533<sup>52</sup>. Il primo verso di tale epitaffio torna, liberamente tradotto, in uno degli epitaffi con cui l'editore chiude il volume delle *Rymes*, pochi versi, attribuiti al poeta di *Délie*, che elogiano l'eterna virtù della compianta Pernette Du Guillet:

Mortal bellezza indarno si sospira<sup>53</sup>

Beauté mortelle ici en vain souspire  
 Puisque la Mort le corps soubdain ravit.  
 Mais vertu vive, et qui jamais n'empire, così?  
 Comme l'Esprit au ciel, en Terre vit<sup>54</sup>.

(49) «Esprit celeste, et des Dieux transformé/En corps mortel transmis en ce bas Monde,/A Apollo peulx estre conformé», *Rymes*, IV, vv. 1-3.

(50) Cfr. G. Mathieu-Castellani, *Parole d'Écho? Pernette au miroir des Rymes*, "L'Esprit Créateur" 30, 4, 1990, pp. 61-71. Si veda anche G. Mathieu-Castellani, *La quenouille et la lyre*, Paris, José Corti, 1998.

(51) Cfr. G. Mathieu-Castellani, *La parole chétive: les Rymes de Pernette du Guillet*, "Littérature" 73, 1989, pp. 47-60. In generale su eco e la poesia femminile rinascimentale cfr. L. Borsetto, *Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni e appunti*, in *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del sedicesimo secolo*, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 171-233.

(52) Jean de Tournes, epistola a Maurice Scève, datato 25 agosto 1545 in *Il Petrarca*, Lyon, Jean de Tournes, 1545, f. a2r.

(53) *Ibidem*, epitaffio II, f a4r°, v. 1. Cfr. O. Millet, *Le tombeau de la morte et la voix du poète: la mémoire de Pétrarque en France autour de 1533*, in *Regards sur le passé dans l'Europe des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, ed. F. Wild, Berne, Lang, 1997, pp. 183-195.

(54) *Rymes*, ed. cit., p. 201, «Epitaphes de la gentile et spirituelle Dame Pernette du Guillet dicte cousine traspassee L'an M.D. XXXXVle XII juillet», *Aultre*, vv. 1-4.

L'iniziativa editoriale sembra ricongiungere in una sorta di poetica della reliquia Laura, Délie e Pernette, imperiture creazioni amorose di bellezze mortali in cui risorge, dalla Toscana a Lione, il petrarchismo stesso: la seconda nascita che la lirica aurorale delle *Rymes* rappresenta, «Puis que mon Jour par clarté adoulcie/M'esclaira toute» (VIII, vv. 5-6), eccede il perimetro autobiografico e acquista, nell'ottica dell'editore, un più ampio significato per il rinascimento lionese.

Legittimata dall'appartenenza a questa ideale *familia* femminile, la poetessa ne rappresenta la continuità e al tempo stesso la variazione – la cifra della modernità lirica a Lione – in quella inconsueta presa di parola con cui dà la sua stessa voce all'esistenza poetica che la precede, «Preste moy donc ton eloquent sçavoir/ pour te louer ainsi que tu me loues» (VI, vv. 9-10). Una voce inadeguata<sup>55</sup>, imperfetta, ripetitiva che tuttavia rimanda, come i versi di Eco, un'interpretazione: l'*hunc coeamus* ossia l'*incontriamoci*, con cui il Narciso ovidiano esorta la ninfa a mostrarsi, risuona nelle parole di lei, *coeamus / amiamoci*<sup>56</sup>, in un gioco di sottrazione che afferma, paradossalmente, il desiderio, il corpo, l'individualità. Solo da questo punto di vista, a nostro avviso, la poesia di Pernette du Guillet può rappresentare una forma di risonanza, un'eco che è anche correzione, scarto, approssimazione voluta, consapevole appropriazione femminile di un modello lirico maschile per tradizione. Nell'ottava che stiamo analizzando il carattere trasgressivo dell'episodio alla fonte non concerne la vista – interdetta nella consuetudine mitica di Atteone e infranta anche nelle acque fresche e dolci del Petrarca – ma riguarda la voce, il soggetto lirico che descrive l'amante alla fonte e riporta, non le parole di lui, ma il discorso diretto e divino di Apollo. Con il concorso di una sonorità divina, di cui si appropriava appunto l'io lirico al femminile, il visivo raggiunge la piena euritmia e traduce l'iniziazione poetica, non solo di 'Scève', ma di entrambi gli amanti, laddove le parole di Apollo che riconoscono il Poeta, sono dette, in lingua toscana, dalla colei che lo ama.

La seconda ottava presente nelle *Rymes* appare come una riscrittura pressoché identica al suo modello, uno strambotto attribuito a Serafino Aquilano<sup>57</sup>:

<p>Colpa ne sei, Amor, se troppo volsi          Aggiungendo alla tua la bocca mia:          Ma se punir' mi vuoi di quel, che tolsi,          Fa che concesso il replicar mi sia:          Che tal dolcezza in le tuoi labbia accolsi,          Che fu lo spirto per partirsi via:          So ch'al secondo bacio uscirà fuora:          Bascia me adunque, se tu vuoi ch'imuora.          (<i>Rymes</i>, LXII)</p>	<p>Incolpa, Donna, amor se troppo io volsi          Aggiungendo alla tua, la bocca mia          Se pur punirmi voi di quel ch'io tolsi,          Fa che concesso replicar mi sia.          Che tal dolcezza in quelli labri accolsi,          Che'l spirto mio fu per fugirsi via.          So che al secondo tocco uscirà fora;          Bastar ti de', che per tal fallo io mora          (Serafino Aquilano, <i>Opere</i>, fol. 179)</p>
--	---

Nel suo brillante studio consacrato a Pernette Du Guillet, Verdun-Louis Saulnier evidenzia questa sorta di plagio e ne ipotizza le ragioni nella confusa modalità con cui l'opera della poetessa ha visto la luce:

(55) «Par ce dizain clerement je m'accuse/ De ne sçavoir tes vertus honorer», *Rymes*, VI, vv. 1-2.

(56) Ovidio, *Metamorfosi*, ed. G. Rosati, Milano, Mondadori, 2009, v. 3, vv. 386-87. Cfr. G. Grassigli, *La voce, il corpo. Cercando Eco*, "Annali di Archeologia e Storia Antica" 15-16, 2009, pp. 207-216.

(57) S. Aquilano, *Opere dello elegantissimo poeta Seraphino Aquilano nuouamente con diligentia impresse con molte cose aggiunte*, Venezia, Nicolò da Bascarini, 1548. L'improvvisa morte del poeta, nell'agosto del 1500, diede inizio a una serie di iniziative editoriali che diffusero ampiamente le rime serafiniane ma in modo molto confuso: questo strambotto non è attribuito all'Aquilano nell'edizione critica moderna curata da Antonio Rossi (Parma, Guanda, 2002).

le poème présenté sous la signature de Pernette n'est qu'une copie d'un brouillon de Serafino égarée dans son manuscrit et confondue avec ses œuvres par l'éditeur; étant donné les circonstances de la publication, la chose n'a rien que de vraisemblable et les très minces différences qu'on voit entre les deux versions du poème n'auraient pas de quoi surprendre, si l'on songe aux conditions dans lesquelles on connaissait les strambotti et le désordre qui régnait dans leur publication<sup>58</sup>.

Eppure le 'sottili differenze' – che al momento non abbiamo ritrovato in alcuna tradizione manoscritta o stampata di strambotti – non possono essere sottovalutate, soprattutto se all'interno di una retorica che procede per lievi sottrazioni e minimi scarti. L'*incipit*, innanzitutto, apostrofa direttamente l'Amore e non la Donna, legittimando una lettura al femminile del soggetto lirico, altrimenti impossibile: l'ambiguità di genere che ne deriva introduce un tema di identità intercambiabile che filosoficamente si esprime, nella tradizione amorosa, nel pensiero neoplatonico; d'altronde a tale pensiero, a uno dei suoi motivi ricorrenti, rimanda l'intera composizione. Si tratta del tema del bacio, o meglio del bacio di morte: l'amante, che ha goduto di un bacio dolcissimo, chiede di essere 'punito' attraverso un secondo bacio, il quale sarà talmente appagante, da assorbire lo spirito dell'amante stesso, provocando la morte corporea. L'anima che sfugge dalle labbra è un'immagine ripresa in più direzioni dalla cultura umanistica, a partire da un distico che l'*Antologia greca* attribuisce a Platone, «L'anima mentre Agatone baciavo, l'avevo sul labbro:/misera! Emerse come per trasformarsi», ripreso nelle *Noctes Atticae* di Gello e perpetuato con variegata sfumatura nella poesia epigrammatica neolatina, da Marullo a Pontano<sup>59</sup>. Lo strambotto sviluppa con una certa leggerezza il tema, peraltro denso di implicazioni mistico-religiose: l'autore gioca sulla dolce punizione, allude a un tocco, esalta un piacere più forte della morte, in un corteggiamento galante intorno al bacio. Una grazia, una musicalità, che ha già influenzato la lirica lionese – Marot e Scève riprendono un altro strambotto serafiniano dedicato a questo tema<sup>60</sup> – e che ritorna in Pernette Du Guillet, per una via parallela, in omaggio al poeta musicante, abilissimo nell'accompagnare le rime con il suo celebre liuto.

L'ultimo verso dell'ottava, tuttavia, costituisce una variante significativa: scompare il *fallo*, la colpa dell'amante che insiste per il bacio, mentre il verbo in apertura, *bascia*, riprende il *bascio* che ha sostituito il *tocco* del verso precedente, in un gioco di ripetizioni interne, una sorta di poliptote<sup>61</sup>, che caratterizza lo stile di Pernette Du Guillet e che segnala, in questa sede, il tema centrale, incalzante, la congiunzione delle labbra. Il primo emistichio, «Bascia me adunque» sembra alludere al *Cantico dei Cantici*, al celebre «Baciami con i baci della tua bocca» con cui la Sulamita, l'amante, la sposa invoca con ardore le labbra dell'amato Salomone. Nell'interpretazione allegorica che legittima il *Cantico* nel contesto biblico, questa sensuale invocazione esprime con forza il desiderio e il godimento dell'anima, la quale, assetata, si accosta alla fonte, cioè alla bocca di Dio e suggella una congiunzione destinata all'eternità. Nel bacio muore il corpo, la materia, la *fnitudo* umana che il divino riscatta, innamorato, potremmo dire, della sua

(58) V.-L. Saulnier, *Étude sur Pernette du Guillet et se Rymes*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 1944, pp. 1-119, qui p. 41.

(59) Aulo Gellio, *Noctes Atticae* 19,11, 2-4; Marullo, *Epigrammata*, II, 4, 1-5; Pontano, *Eridanus* II, 10, 1-2.

(60) Lo strambotto 128 nell'edizione curata da Antonio Rossi. Cfr. C. Marot, *Œuvres poétiques*, Paris, Flammarion, 1973, pp. 327-328; M. Scève, *Délie*, dizain 364, Paris, Classiques Garnier, 1996, p. 168.

(61) U. Langer, *De la métamorphose: le polyptote comme figure du plaisir (Pétrarque, Scève, Ronsard)*, in *Esprit généreux, esprit pantagruélique, Essays by his Students in Honor of François Rigolot*, éd. R. Leushuis et Z. Zalloua, Genève, Droz, 2008, pp. 39-55.

stessa creatura. Una lunga tradizione filosofica rilegge questo verso del *Cantico*, ed altri baci biblici, in sintonia con il distico di Agatone, con quel ‘trasfondersi’ dello spirito per bocca che suggella nel bacio la morte e la vita vera, la *mors osculi* del neoplatonismo ficiniano, la *Binsica* ebraica<sup>62</sup>, riproposta nella produzione cabalista cristiana di Pico della Mirandola<sup>63</sup>. La morte intellettuale segna il distacco estatico dell’anima dal corpo e prelude all’unione mistica con la divinità; la morte del corpo rappresenta al contempo il superamento della bellezza fisica e l’ascesi dell’amore vero, fondamento dell’etica amorosa, dal *Cortigiano* alla *Parfaicte Amye*<sup>64</sup>.

Leon Ebreo, che concilia l’umanesimo neoplatonico al misticismo giudaico<sup>65</sup>, dedica diversi passaggi dei suoi *Dialoghi* alla morte di bacio, lo riconduce all’origine biblica, al rapimento divino, metaforico di Aronne e Mosé<sup>66</sup> e al tempo stesso se ne serve, in linea diretta con il *Cantico*, per riaffermare l’intensità dell’amore – desiderio, attrazione, godimento – in cui ci abbandoniamo all’altro, la cosiddetta ‘morte’, per ricongiungerci a Dio, al nostro destino più alto e profondo che ci fa vivere per intero. A nostro avviso, proprio questa interferenza tra il *Cantico* e i *Dialoghi*, rappresenta la fonte prima del verso finale, «Bascia me adunque, se tu vuoi ch’imuora», dove, eliminato il sentimento riprovevole del *fallo*, resta la forza del desiderio come chiave di accesso all’amore, slancio potente, anche sensuale, che malgrado i suoi tratti imperfetti, impetuosi, conduce alla Vita, come recitano altri versi di Pernette Du Guillet:

Le grand desir du plaisir admirable  
Se doit nourrir par un contentement  
[...] quand pour la grande envie  
On veult mourir, s’on ne l’a promptement:  
Mais ce mourir engendre une autre vie (XIV, vv. 1-2; vv. 6-8)

La seconda ottava, dunque, aderisce ai toni lievi del musicista Aquilano, testimoniando una relazione felice con questa produzione italiana e con la lirica epigrammatica neolatina che ne riecheggia ritmi e motivi; al tempo stesso si discosta, di poco, e allude a uno dei modelli privilegiati di Pernette Du Guillet, anticipando in parte una teoria dell’amore che modula i contenuti e le forme di tutte le *Rymes*. D’altronde i *Dialoghi* danno la parola a una donna, Sofia, che non si limita a figurare l’immagine nobile e

(62) Cfr. M. Fishbane, *Il bacio di Dio. Morte spirituale e morte mistica nella tradizione ebraica*, Firenze, Giuntina, 2002.

(63) È nota che la più perfetta e intima unione che possa l’amante avere della celeste amata si denota per la unione di bacio [...] binsica, cioè morte di bacio, è quando l’anima nel ratto intellettuale tanto alle cose separate si unisce, che dal corpo elevata in tutto l’abbandona [...] Questo è quello che il divino nostro Salomone nella sua Cantica desiderando esclama: Baciarmi co’ baci della tua bocca. Mostra nel primo verso la intenzione totale del libro e l’ultimo fine del suo amore». Cfr. *Commento dello Illustrissimo Signor Conte Joanni Pico Mirandolano sopra una canzone de amore composta da Girolamo Benivieni*, in *De Hominis dignitate*, ed. E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1942, pp. 557-558; cfr. anche l’undicesima delle *Conclusiones cabalisticæ numero.LXXI secundum opinionem propriam*.

(64) «Or s’il advient quelque foys en la vie,/ Que l’ame estant en tel estât ravie,/ Les corps voisins comme morts delaissés/ D’Amour et non d’aulture chose pressés/ Sans y penser se mettent à leur ayse./ Que la main touche, ou que la bouche baise [...] Prins le plaisir, plus ne leur en souvient./ Ny les esprits scauroyent estre records/ De ce qu’ont fait en absence les corps» (A. Héroët, *La Parfaicte Amye*, Lyon, Pierre de Tours, 1542, vv. 593-604, f. Biiiv<sup>o</sup>).

(65) A. Guidi, “Di poi si rinnovò quel poco che ci è al presente”, *Leon Ebreo e la cultura umanistica*, “Lettere italiane” 67, 2015, pp. 26-53.

(66) «Tale è stata la morte de’ nostri beati, che, contemplando con sommo desiderio la bellezza divina, convertendo tutta l’anima in quella, abbandonano il corpo; onde la Sacra Scrittura, parlando della morte de’ duì santi pastori Moisè e Aron, disse che morirono per bocca di Dio, e li sapienti metaforicamente dichiarano che morirono baciando la divinità, cioè rapiti da l’amorosa contemplazione e unione divina», L. Ebreo, *Dialoghi d’amore*, ed. cit., p. 169.

colta della dama di corte, alta e altamente modalizzante, ma afferma una sua differente personalità, una 'luna' rispetto al 'sole', che interroga, insinua e tenta anche di sottrarsi all'*auctoritas* ebraica di Filone. Il *Cantico* stesso presenta una donna, innanzitutto, la Sulamita, nel suo misterioso dialogo con l'Altro, nell'incalzante tensione al congiungimento che esalta le differenze, anche del corpo, per unirle, infine e per sempre, almeno in una comune grammatica poetica. E il *Cantico*, appunto, permane un modello stilistico oltre che religioso di Abrabanel<sup>67</sup> che ben conosce l'interpretazione di Mosé Maimonide del testo biblico e dei suoi baci e annovera fra le sue fonti più significative la traduzione di Flavio Mitridate al commento di Gersonide al *Cantico dei Cantici*<sup>68</sup>.

Ai *Dialoghi*, dunque, si ispira la poesia di Pernette Du Guillet, e le due ottave italiane, a nostro avviso, lo testimoniano, anche attraverso una sorta di minimalismo citazionale che stempera, in parte, l'eccesso intellettualistico delle dottrine d'amore coeve, e, in parte, al contrario, riconduce l'inebriante musicalità dello strambotto al suo senso più alto, di vera armonia delle parti. Le due composizioni mostrano insomma una lettura diretta, italiana, anche del testo di Abrabanel che circola, a Lione, nella prima edizione romana del 1535, tradotta solo nel 1551, contemporaneamente, da Pontus de Tyard e Denis Sauvage<sup>69</sup>. L'italiano non allude, dunque, innanzitutto, all'uso liturgico di Petrarca, così come l'intera operazione editoriale di des Tournes e Du Moulin vorrebbe indicare, in una sorta di avvicinamento tra Laura Délie e Pernette che costituisce, in verità, un tentativo di appropriazione anche dell'opera di Scève, profondamente antitetica al *Canzoniere* toscano<sup>70</sup>. Le due ottave prediligono una rivisitazione del petrarchismo, estranea al rigore bembiano per il Maestro e aperta al continuo dialogo, con la produzione filosofica contemporanea ma anche con la tradizione lirica francese, dai Grands Rhétoriciens a Marot, solidamente presente in tutte le *Rymes*.

Certo, non si ritrova in queste ottave la padronanza lirica, la competenza linguistica<sup>71</sup>, la consapevolezza critica di Louise Labé e della sua manipolazione petrarchista, tuttavia, pur nel perimetro già perfettamente *signatum* dalla comunicazione letteraria di stampo maschile, anche Pernette Du Guillet insinua la sua variazione, il suo punto di vista, lionese e al femminile, che obliqua potremmo dire la tradizione, in cui peraltro si iscrive esattamente. Una parola desinenziale come quella di Eco, un acerbo tentativo di appropriazione da «escholière»<sup>72</sup>, l'indizio di una singolare rinascita e di un dialogo lirico-amoroso che prevede due eguali protagonisti. Un'istanza inedita, in verità, che in italiano esibisce le sue fonti filosofico-letterarie e le rinnova, potremmo dire, dal di dentro. Le due ottave suggeriscono un raffinato controcanto femminile che dieci anni dopo ritroverà, nel sonetto attribuito a Louise Labé, un'eccellente risonanza.

ALESSANDRA PREDÀ  
Università degli Studi di Milano

(67) Cfr. A. Guidi, *Amour et Sagesse. Les Dialogues d'amour de Juda Abravanel dans la tradition salomonienne*, Leiden-Boston, Brill, 2011.

(68) Cfr. Gersonide, *Commento al Cantico dei Cantici nella traduzione ebraico-latina di Flavio Mitridate*, ed. M. Andreatta, Firenze, Olschki, 2009.

(69) Cfr. D. Heitsch, *Concurrence, émulation, espionnage: Les "Dialoghi d'Amore" de Léon Hébreu et leurs éditions françaises de 1551, "Renaissance and Reformation"* 27, 3, 2003, pp. 63-77.

(70) Cfr. C. Aldouy, *Scève et Pétrarque: «de mort à vie»* in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004, pp. 157-170.

(71) C'è un errore evidente nel terzo verso della prima ottava, dove «piena» si dovrebbe riferire non alla «gratia» ma al «piano e'l monte».

(72) E. Rajchenbach intitola un paragrafo della sua introduzione alle *Rymes*, «l'Escholière et le Maistre» cit., p. 29.