

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 48, 2025

«Vostro destino a voi pur vieta l'esser altrove». La definizione dell'io nella lirica tra Petrarca e i petrarchisti

«Vostro destino a voi pur vieta l'esser altrove».

Conceptions of the Self in Lyric poetry from Petrarch to the Petrarchists

ANNA DE ROSA

ABSTRACT

Il saggio esplora la genesi dell'identità individuale nell'Europa medievale attraverso la letteratura, con particolare attenzione alla lirica. La poesia, e in primis quella di Petrarca, diventa spazio privilegiato per la costruzione dell'io, che si definisce in relazione dialettica con l'Altro. Il sonetto LXIV del Canzoniere è analizzato come paradigma di questa dinamica: l'identità del poeta si afferma nel confronto con l'amata, figura di alterità inaccessibile. Il saggio segue poi le riprese petrarchiste nel XVI secolo, evidenziando come l'alterità diventi strumento di riflessione autoriale, non più solo amorosa. Attraverso esempi come Bandello e Bronzino, si mostra come l'io lirico si evolva da riflesso a soggetto agente, capace di ridefinire sé stesso nel confronto con modelli poetici e culturali. In particolare, il ritratto di Laura Battiferri con il "petrarchino" incarna una rivendicazione femminile dell'identità intellettuale, rovesciando il paradigma petrarchesco. Il saggio propone così una lettura della lirica come luogo di negoziazione identitaria, dove l'io si costruisce nel dialogo con l'altro e con la tradizione.

PAROLE CHIAVE: Petrarca, Identità, Bandello, Battiferri, Bronzino.

The essay explores the genesis of individual identity in medieval Europe through literature, with a particular focus on lyric poetry. Poetry, especially that of Petrarch, becomes a privileged space for the construction of the self, which is defined in a dialectical relationship with the Other. Sonnet LXIV of the Canzoniere is analyzed as a paradigm of this dynamic: the poet's identity is affirmed in the confrontation with his beloved, a figure of inaccessible otherness. The essay then follows Petrarch's revival in the sixteenth century, highlighting how otherness becomes a tool for authorial reflection, no longer merely amorous. Through examples such as Bandello and Bronzino, it shows how the lyrical self evolves from a reflex to an active subject, capable of redefining itself in comparison with poetic and cultural models. In particular, the portrait of Laura Battiferri with the "petrarchino" embodies a female reclamation of intellectual identity, reversing the Petrarchan paradigm. The essay thus proposes a reading of lyric poetry as a place of identity negotiation, where the self is constructed in dialogue with the other and with tradition.

KEYWORDS: Petrarca, Identity, Bandello, Battiferri, Bronzino.

AUTORE

Anna De Rosa sta svolgendo il Dottorato di ricerca con il progetto: Gli Emblemata di Alciato rivisti dalle Diverse Imprese: tradizione classica e sperimentazione traduttologica nell'Italia della Controriforma, in cotutela internazionale sotto la direzione di Rosa Giulio (Università di Salerno) e Anne Rolet (Université de Rennes 2). Ha ottenuto nell'anno 2024 una borsa di ricerca presso la Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poésie italienne de la Renaissance. Oltre a saggi in atti di convegno ha pubblicato articoli e recensioni su riviste di classe A, come «Seizième Siècle», «Sinestesieonline», «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», «Studi Rinascimentali».

anderosa@unisa.it

*Quel est votre nom, mon ami?
Et lui qui ne savait son nom en a l'inspiration et il dit que Perceval
Le Gallois est son nom, sans savoir s'il dit vrai ou non.
- Chrétien de Troyes, Le Conte du Graal ou le roman de Perceval*

La genesi del Soggetto e dell'Individuo avviene, nell'Europa medievale, attraverso la letteratura. Essa riveste un ruolo preponderante nella definizione, dunque, nella scoperta e nella percezione dell'Io come identità individuale e non come parte di una collettività, che si afferma quale coscienza personale autoriflessiva. La poesia contribuisce alla determinazione di un sé, di un'interiorità riconoscibile, che trova il proprio posto e si dà voce nello spazio lirico. In questo contesto, si afferma di conseguenza anche la figura dell'Altro, quale specchio e limite dell'autodefinizione soggettiva. L'alterità assume dunque una funzione costitutiva nella determinazione del Soggetto: l'Io prende forma attraverso un processo dialettico, in cui ciò che è altro da sé diviene necessario per circoscrivere e riconoscere ciò che è il sé. Non solo, allora, la lirica favorisce la nascita del Soggetto, ma rende contestualmente visibile il campo della differenza, il confine dell'identità, attraverso la narrazione dell'alterità, che ne delimita l'esistenza in funzione della sua natura relazionale e relativa.

A partire dall'esperienza della poesia in volgare del Petrarca fino a tutto il secolo decimosesto, le nozioni di identità e alterità giocano un ruolo strutturante nella definizione della figura dell'intellettuale. Lungi dall'essere delle semplici categorie tematiche, esse si impongono come elementi costitutivi del discorso lirico, necessari nella costruzione dell'io poetico. Questo contributo individua il sonetto LXIV del *Canzoniere* di Petrarca come un'illustrazione paradigmatica di tale concetto: l'identità del poeta si autodefinisce nello scarto, cioè nella tensione, tra l'amore che professa egli stesso e il disamore al quale deve confrontarsi. La donna amata, al contempo inaccessibile e disdegnosa, incarna un'alterità irriducibile e strutturante che, in quanto tale, permette al soggetto lirico di auto-affermarsi. Questa dialettica tra l'io e l'altra - o, come si vedrà nel caso degli altri due componimenti presi in esame, altro - diviene dunque spazio di formazione del sé, rivelando che l'identità poetica non è pensabile se non in rapporto a ciò che le è esterno o estraneo.

Le ramificazioni di tale postura si propagano nella poesia del XVI secolo, quando il modello petrarchesco diventa anche una fonte di ispirazione per l'auto-definizione dell'autore. Nei casi qui presi in esame, questa alterità non è esclusivamente percepita come elemento conflittuale, ma come condizione del confronto, necessario alla formazione del soggetto lirico e autoriale. Un'analisi di tali riprese, che esula dal solo supporto testuale, illumina una poetica della relatività identitaria ancorata nella tradizione petrarchesca. L'identità dell'intellettuale, in questo contesto, non si costruisce tanto come essenza, ma piuttosto come processo nel quale il dialogo con l'altro

– reale o figurato che sia – diviene lo strumento stesso per raggiungere la conoscenza e l’affermazione di sé.

1. *Dall’epopea cortese all’introspezione lirica.*

Riconfigurazione petrarchesca della quête e del destino

Relativamente alle posizioni identitarie espresse nella poesia lirica, è stato notato come i poeti dell’antichità classica si confacessero a un sistema valoriale comunitario e avallato dal committente. L’Io così espresso era, dunque, un Noi. Diversamente, la funzione conativa della lirica moderna si fonda tutta sulla funzione espressiva o emotiva della prima persona.¹ Se ne deduce che «la nascita del Soggetto e dell’Individuo nel Medio Evo europeo e il ruolo della letteratura nella percezione, nella scoperta e nell’affermazione dell’identità individuale e dell’Io» sono «con ogni evidenza strettamente connesse».² Questo scarto avviene grazie e attraverso la lirica romanza che, con punte esemplificative quali il *Tristano* di Thomas o quello di Béroul, «necessariamente porta con sé organicamente il problema dell’identità e dei rapporti interpersonali insieme a quelli sociali dei protagonisti del fatto amoroso», tema inteso come «fatto identitario della nuova società» nel quale «si manifestano [dei] vincoli sociali [...] quasi istantaneamente inglobati e metabolizzati nella stessa casistica amorosa e nella personalità, nell’identità dei soggetti implicati, a cominciare ovviamente dal soggetto maschile» a partire dal quale si definisce anche «quello femminile, che assume una fisionomia propria [...] prodotto cioè di un immaginario maschile».³ Necessariamente, tuttavia, l’amore cantato dalla coeva poesia lirica non può essere caricato del medesimo significato di quello romanzesco, dai lineamenti marcatamente esemplari e dalla funzione didascalica.

È possibile individuare nei romanzi cavallereschi l’elemento di passaggio, in poesia, tra un’individualità marcatamente collettiva e comunitaria e una, invece, spiccatamente intimistica. Com’è noto, la struttura narrativa portante nonché il principio ordinatore dei romanzi cavallereschi è la *quête*. Il cavaliere può e deve dispiegare il proprio percorso formativo e iniziatico proprio attraverso di essa. Il fine ultimo per cui si mette in moto la macchina narrativa tanto del *roman courtois* quanto di quello *de chevalerie* è un oggetto sempre diverso: ora il Graal, ora l’amore

¹ R. ANTONELLI, M. BUONANNO, L. ROSSI, *La lirica classica e noi: undici domande di Roberto Antonelli a Maria Grazia Bonanno e a Luigi Enrico Rossi*, in «Critica del testo», v, 1, 2002, p. 266.

² R. ANTONELLI, *Identità e riconoscimento dell’Altro nella nascita della lirica romanza*, in «Le forme e la storia», vii, 1, 2015 p. 55. Tuttavia, per una più ampia trattazione del problema dell’identità nella società occidentale, vd. F. REMOTTI, *L’ossessione identitaria*, Laterza, Bari 2019.

³ Ivi, pp. 57-58.

di una donna, un compagno scomparso, l'avventura stessa.⁴ In particolar modo, quest'ultima non può essere compiuta che in forma individuale e, dunque, parziale. Il cavaliere, l'eroe, si definisce attraverso le esperienze che matura e le difficoltà che fronteggia, elementi che sostanzialmente lo definiscono nel suo errare, nel suo vagare, e che gli permettono di divenire individuo eletto, in ogni caso membro di una comunità. In altre parole, il valore allegorico ed etico, se non spirituale, che la *quête d'aventure* assume definisce la maturazione interiore del cavaliere stesso: la ricerca esteriore dell'eroe ne caratterizza quella interiore e incarna ed esprime i valori della società nella quale si inserisce.⁵

Questa ricerca di sé va incontro a un'evoluzione, perché diversamente declinata nel *Canzoniere* di Francesco Petrarca. Il poeta costruisce consapevolmente un autoritratto ideale consegnandolo alle generazioni future, legando indissolubilmente il piano della vita e quello della scrittura. La sua produzione lirica in volgare è centrata sull'esplorazione dell'identità del poeta stesso, che concepisce il mezzo artistico come testimonianza di una ricerca dai connotati esistenziali, orientata verso la conoscenza di sé e volta all'affermazione di un'identità assolutamente personale, singolare, protesa verso la definizione della propria unicità. Con il suo *Canzoniere*, il poeta conferisce un ordine e un valore simbolico ai *fragmenta* della propria vita. Significativamente costituito da 366 poemi lirici, ripartiti nelle due sezioni in vita e in morte di Laura, l'opera riflette il costante dialogo che l'autore intrattiene con sé stesso, soffermandosi sulle contraddizioni e le aspirazioni divergenti della sua esistenza, lacerata tra il terreno e lo spirituale, il corpo e l'anima, Laura e Dio, senza che il conflitto interiore, nonostante sia liberamente espresso, approdi a una risoluzione chiara né tantomeno univoca.⁶ Quindi, a partire dall'esperienza del Petrarca, la poesia diviene spazio e linguaggio privilegiato per l'espressione dell'identità del poeta, che riesce a dialogare con sé stesso, confidando alla pagina scritta il proprio slancio introspettivo.⁷ Di conseguenza, la poesia erotico-amorosa diviene terreno eletto all'espressione dell'Io e delle sue contraddizioni. Si noti come la poesia petrarchesca

⁴ Cfr. M. L. MENEGHETTI, *Il romanzo medievale*, il Mulino, Bologna 2010; R. ANTONELLI, *La questione dell'Io, dal romanzo antico-francese alla lirica italiana*, in *L'espressione dell'identità nella lirica romanica medioevale*, a cura di F. Saviotti e G. Mascherpa, University Press, Pavia 2016, pp. 69-80; C. MORRIS, *The Discovery of the Individual, 1050-1200*, University Press, Toronto 1972.

⁵ P. CHIRON, *Le roman d'aventures chevaleresques (au Moyen Âge)*, in *Dramaxes*, a cura di D. Mellier e L. Ruiz, ENS Éditions, Lyon 1995, online, <https://books.openedition.org/enseditions/21725> (consultato il 5 luglio 2025); D. KELLY, *La forme et le sens de la quête dans l'Erec et Enide de Chrétien de Troyes*, in «Romania», XCII, 367, pp. 326-358.

⁶ A proposito del *dissidium* petrarchesco, vd. almeno A. CANNARSA, «*Versum efficit ipsa relatio contrariorum*»: il modello agostiniano del dissidio in Petrarca, in «Italica», LXXXII, 2, pp. 147-169.

⁷ Cfr. M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del Canzoniere di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1992; A. MORENA, *Autobiografia e struttura nel mezzo delle rime sparse*, in «Italica», LXXXII, 2, pp. 180-193; G. ZAK, *Petrarch's Humanism and the Care of Self*, University Press, Cambridge 2010.

non for risposte definitive agli interrogativi più profondi del lettore, permettendogli tuttavia di sentirsi in comunione con un altro, l'Altro da sé, che nella sua interiorità più segreta si pone le medesime questioni esistenziali, senza mai giungere a una risposta certa e assoluta.⁸

Ora, questi due concetti – la conoscenza di sé acquisita attraverso una ricerca, nel corso di una avventura esistenziale, sintetizzata significativamente in una raccolta che contiene tante liriche quanti sono i giorni di un anno bisestile – sono in realtà i medesimi elementi che Erich Köhler identifica come fondamentali nell'epopea cortese.⁹ Questi non sono dunque introdotti per la prima volta nell'orizzonte lirico da Petrarca, ma quest'ultimo, anche in virtù dei precedenti tentativi messi in essere dalla lirica in volgare,¹⁰ ne modifica le coordinate, staccandoli di fatto dall'elemento collettivo al fine di inscriverli in una dimensione intimista e assolutamente personale.

Laddove gli eroi cortesi «cercano nell'avventura la prova 'non per obbedire all'ispirazione divina, ma per deliberazione della loro autonoma volontà'»¹¹, il poeta di Arezzo intraprende una *quête* individuale e personale della propria identità: una ricerca di spiritualità che al contempo si rivela tentativo di auto-affermazione, attraverso – e malgrado – il sentimento amoroso. D'altronde, nelle canzoni epiche, l'individuo eccezionale «non è più legato al destino solo in quanto membro di una collettività ma come singolo, grazie al quale si decide la sorte della comunità stessa; la guerra e il combattimento dovevano continuare a dare un senso alla vita»¹². Al contrario, nel *Canzoniere* è l'avventura amorosa che costituisce il fondamento dell'individuazione, anche nel momento in cui la ricerca del poeta sembra orientarsi esclusivamente verso l'accettazione divina: quello dei *Fragmenta* è però senza dubbio un romanzo spirituale e di una storia intima.¹³ Inoltre, la nozione di destino, che Köhler identifica come preveggenza e predestinazione del cavaliere errante,¹⁴ sembra essere riletta e reinterpretata da Petrarca: in alcuni passi del *Canzoniere*, e malgrado la sotterranea e onnipresente aspirazione al divino, il poeta sembra affermare che il

⁸ Vd. R. FEDI, *Invito alla lettura di Francesco Petrarca*, Mursia, Milano 2002, p. 123-124.

⁹ E. KÖHLER, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 91-122.

¹⁰ Cfr. V. ATTURO, *Identità, spirito e affetti in Giacomo da Lentini*, in *L'espressione dell'identità nella lirica romanza medioevale*, cit., pp. 50-68.

¹¹ E. KÖHLER, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, il Mulino, Bologna 1985, p. 91.

¹² Ivi, p. 93.

¹³ R. FEDI, *Invito alla lettura di Petrarca*, cit., 2002, p. 115.

¹⁴ Ivi, pp. 94-95.

suo destino di uomo errante – e dunque fallibile – tende inesorabilmente verso l'amore assoluto che prova per Laura, esaurendosi in esso.¹⁵

2. *Dire l'amore per dire sé stessi: alterità, parola e soggettività nel sonetto LXIV*

Petrarca, dunque, nel *Canzoniere* esprime la propria individualità cantando il proprio amore per la donna amata. Nel sonetto LXIV viene cantata la definizione del proprio io attraverso il confronto con l'alterità, confinata nella donna altera:

Se voi poteste per turbati segni,
per chinar gli occhi, o per pieghar la testa,
o per esser più d'altra al fuggir presta,
torcendo 'l viso a' preghi honesti e degni,
uscir già mai, over per altri ingegni,
del petto ove dal primo lauro innesta
Amor più rami, i' direi ben che questa
fosse giusta cagione a' vostri sdegni:
ché gentil pianta in arido terreno
par che si disconvenga, et però lieta
naturalmente quindi si diparte;
ma poi vostro destino a voi pur vieta
l'esser altrove, ove provedete almeno
di non star sempre in odiosa parte.¹⁶

Il sonetto mette significativamente in avanti, sin dal primo verso, il pronome personale «voi», che è sviluppato e definito nel corso dei tredici endecasillabi successivi. In questo modo, l'attenzione dell'io lirico è tutta calibrata sull'Altra, ovvero sull'oggetto amato, piuttosto che sul soggetto amante. La prima quartina, interamente centrata sulla figura della donna, è caratterizzata da una dinamica di movimento: i gesti sono «turbati», lo sguardo «china[to]», cioè distolto, allorché Laura si prepara a sfuggire al poeta. La seguente, al contrario, introduce sottilmente la soggettività del poeta, che si costruisce proprio a partire dall'opposizione coi gesti

¹⁵ Ivi, pp. 121-122.

¹⁶ F. PETRARCA, *Canzoniere*, Parte prima, LXIV, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996, pp. 324-326. Per una più recente analisi del sonetto, vd. A. AFRIBO, *Il sonetto LXIV*, in *Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina*, CXXVII (2014-2015). Parte III: Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Padova, Accademia Galileiana, s.a., pp. 273-288; ma cfr. anche P. BONGIOVANNI, *Risposte a nome di madonna Laura alle rime di messer Francesco Petrarca in vita della medesima*, a cura di T. CRIVELLI e R. FEDI, Antenore, Roma-Padova 2014, pp. 69-70.

dell'amata. Ella cerca di sottrarsi a lui, da lui si allontana, mentre l'Io lirico rimane immobile, solidamente ancorato nel suo sentimento. Questa dinamica, che vede opposti e compresenti i motivi della fuga e dell'immobilità, mette in effetti in luce una contraddizione intrinseca alla poesia petrarchesca: il motivo della fuga della donna amata, poi *topos* per eccellenza nella successiva lirica amorosa, rimanda al mito dafneo, dinamico per antonomasia, e ad esso si lega il mito di Medusa, caratterizzato invece dall'immobilità, dalla stabilità appunto manifestata dallo stesso Petrarca.¹⁷

Un elemento significativo di questa struttura consta nel ricorso alla prima persona, che risiede, e viene esplicitata, nel cuore della seconda quartina. Si noti che, a differenza dell'amata, l'«io» non è associato a un *verbum agendi* bensì a un *verbum dicendi*. Il poeta non definisce la propria identità attraverso l'azione, ma attraverso la parola. Egli si autodetermina prima di tutto come colui che dice, non come colui che agisce. In questo modo, il disamore dell'amata non si rivela soltanto necessario all'amore del poeta, ma è essenziale all'affermazione del proprio sentimento. Di conseguenza, per riprendere la lucidissima disamina di Marco Santagata, è possibile affermare che

Petrarca oppone una sorta di negazione preventiva alle galanterie, alle messe in scena sociali, alle *artes amandi* pseudoe-ovidiane [...]. Per lui, *dire* l'amore significa precisamente eliminare il contingente, il quadro, il pubblico, e al contrario, fondare la ritualità testuale su una esperienza interiore.¹⁸

Una suggestione di lettura particolarmente chiarificante è offerta dai primi versi di una delle *letrillas* di Góngora, pubblicata alla fine del xvi secolo: «Manda Amor en su fatiga/que se sienta y no se diga,/pero a mí más me contenta/que se diga y no se sienta».¹⁹ Il poeta esiste perché dice l'amore, e non necessariamente perché lo prova. Se si segue tale paradosso, la donna amata – unica a provare un vero sentimento, seppur di sdegno più che d'amore – esiste nella misura in cui è pensata, evocata e costruita dal poeta.

Il sonetto del Petrarca si conclude su questa constatazione fondamentale: la certezza di sé e del proprio sentire si definisce attraverso l'affermazione dell'alterità, resa tangibile dalla parola poetica. Attraverso l'espressiva allitterazione della consonante [v] – iniziale di «voi» – e un'attenzione prestata al destino della donna, il poeta dice: «vostro destino a voi pur vieta». Cioè, vi è proibito di essere altrove, altrove che in me, nel mio «arido terreno», altrimenti detto, per riprendere l'idea di sovrapposizione tra vita e scrittura, esclusivamente nella mia poesia. L'Io lirico si

¹⁷ Vd. N. JONARD, *I miti dell'Eros nel «Canzoniere» del Petrarca*, in «Lettere italiane», XXXIV, 4, 1982, in particolare pp. 453-457.

¹⁸ M. SANTAGATA, *Introduzione* a F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. XXVII. *Corsivo mio*.

¹⁹ L. GÓNGORA Y ARGOTE, *Leletrillas*, a cura di R. JAMMES, Castalia, Madrid 1980, pp. 117-119.

sforza così a contenere la molteplicità, facendosi polifonico, producendo uno strappo con la tradizione, nella misura in cui si disfa di ogni pretesa totalizzante o profetica. Il Tu e l'Io si fondono nella prima persona e nel suo punto di vista, acquistando significato esclusivamente in funzione dell'io lirico, che accoglie la contraddizione nel tentativo di conciliarla e di assumerla come dualità costitutiva espressa nell'«arrido terren» della pagina scritta.

3. *Dal riflesso alla reinvenzione: i petrarchisti e l'appropriazione del sonetto LXIV*

D'altra parte, è stato messo in evidenza che Petrarca fu apprezzato dagli umanisti per la sua capacità di cogliere ed esprimere la tensione tra ciò che è comune e ciò che è unico, ovvero per essere stato in grado di articolare la propria scrittura lirica intorno al tentativo di cogliere la vita in quanto esperienza esistenziale paradigmatica e collettiva.²⁰ Leggere Petrarca nel XVI secolo significava tentare di comprendere l'unicità dell'individuo in relazione con gli elementi di contatto e divergenza con l'altro, cogliendone contemporaneamente la sua peculiarità e la sua dimensione universale. È in questa direzione che è possibile definire il petrarchismo come «l'etica del confronto, della consapevolezza che solo attraverso il tu l'io prende consistenza, della convinzione che negli altri vedo me meglio che allo specchio».²¹

Esplorando il *mare magnum* delle riscritture petrarchesche, non è affatto sorprendente che un sonetto del Bandello, estratto dai suoi *Fragmenti de le rime*, si iscriva chiaramente nel solco del sonetto LXIV di Petrarca. Esso, pur mantenendo come nucleo centrale la dinamica dell'autodefinizione dell'io in relazione all'affermazione dell'alterità, se ne distacca in maniera significativa: l'altro da sé non assume i tratti della donna idealizzata, amata e altera. Al contrario, viene proposto un modello di alterità inedito, il cui polo opposto all'io è un altro soggetto scrivente, il modello autoriale che funge da termine di confronto, specchio dialettico, rispetto al quale l'identità del soggetto autoriale si costruisce e articola. In tal modo, l'autodefinizione non si configura più come processo fondato sull'idealizzazione amorosa dell'altra, bensì come pratica riflessiva interna al discorso letterario stesso, volta a interrogare e ridefinire la funzione autoriale attraverso un confronto intertestuale e metanarrativo alle cui fondamenta si pone, inevitabilmente, un necessario dialogo

²⁰ Vd. J. FRECCERO, *The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics*, in *Diacritics*, v, 1975, pp. 34-40; T. BAROLINI, *The Making of a Lyric Sequence: Time and Narrative in Petrarch's Rerum vulgarium fragmenta*, in «MLN», CIV, 1, 1989, pp. 1-38.

²¹ S. JOSSA, *Petrarchismo europeo. Leggere e scrivere Petrarca nel Rinascimento*, in «Italique», XIV, 2011, p. 16.

con il prescelto modello poetico, identificato come altro. E dunque, il sonetto xlv delle *Rime* del Bandello recita:

Torcete pur il viso, e gli occhi ancora
 Volgete altrove, acciò non miri mai
 Ver' me girarsi que' soavi rai,
 sì che di doglia lagrimando i' mora.
 Fuggite com'il vento ognora,
 e più crudel ch'un'aspra tigre assai,
 prendete a gioia i miei tormenti e guai,
 e sia di vostra grazia in tutto fora.
 Se 'n mezzo 'l cor l'immagin vostra porto,
 che giorno e notte sempre adoro e veggio,
 perché dinanzi a me, donna, fuggire?
 Ma se morir in tanta pena deggio,
 almen ritrovi in voi questo conforto,
 che mi veggiate innanzi a voi morire.²²

Il motivo della fuga della donna amata così come quello della sua inefficacia è direttamente prelevato dall'immaginario petrarchesco, nonostante la clausola del sonetto di Matteo Bandello marchi una certa distanza rispetto al suo modello. Malgrado le numerose allusioni esplicite al sonetto del *Canzoniere* – che non possono essere considerate fortuite –, un notevole scarto stilistico e concettuale si manifesta nel modo in cui Bandello ricorre alla prima persona. Contrariamente alla dimensione allegorica e simbolica, spesso sfuggente, evocata dal suo predecessore, Bandello afferma concretamente la presenza del suo soggetto poetico attraverso riferimenti direttamente rivolti al suo cuore e alla sua morte.

L'affermazione del sé presentata attraverso il sonetto è rinforzata dall'abbondanza dei *verba agendi* e dal tono generale del componimento, inaugurato dalla forte proposizione concessiva che occupa l'ultima terzina. Tuttavia, questa insistenza sull'io non sembra rivelare un desiderio di opposizione alla figura femminile evocata, come accadeva nel caso di Petrarca, ma piuttosto la ricerca di un confronto a specchio rispetto allo stesso modello letterario. Così come il poeta aretino aveva costruito la propria identità lirica specchiandosi nel comportamento dell'amata, e dunque invertendolo, Bandello definisce il proprio io poetico attraverso un'alterità assunta in rapporto all'eletto paradigma petrarchesco. In questo modo, laddove il sonetto LXIV subordinava l'espressione del sé all'evocazione dell'Altro-altra, Bandello mette in atto un'inversione della dinamica enunciativa, come dimostrano il quarto

²² M. BANDELLO, *Rime*, a cura di M. Danzi, Panini, Ferrara 1989, p. 56.

endecasillabo, «sì che di doglia lagrimando i' mora», e settimo, «prendete a gioia i miei tormenti e guai», significativamente in chiusura di ciascuna quartina. La prima terzina si presenta come una versione risemantizzata dell'equivalente petrarchesco: invece di ricorrere al vocabolario botanico, si preferisce qui usare quello anatomico, «in mezzo al cor», oppure temporale, «giorno e notte». Ciò evidenzia la pervasività del sentimento amoroso, che perdura nell'interiorità dell'Io poetico riflettendosi anche sul trascorrere del tempo.

In virtù di questi elementi, è possibile affermare che il suo sonetto è organizzato intorno a un Io lirico centralizzato, agente, che soffre e muore d'amore, laddove Petrarca si accontentava di verbalizzare e di tenere a distanza il proprio sentire. Questo scollamento rivela meno una rottura che un prolungamento critico: l'autore petrarchista rivendica la propria alterità rispetto al modello per mezzo di un rinnovato ricorso ad un gioco poetico tipico del fare poetico petrarchesco.

Un secondo caso di rapporto contrastato rispetto al modello petrarchesco può prendere le mosse da un esempio figurativo. Sin dal xv secolo, e in modo assai più ingente durante il xvi, la donna riveste un ruolo sociale sempre più significativo, specialmente in ambiente cortigiano. Nell'immaginario collettivo del Rinascimento, le virtù tradizionalmente attribuite alla figura femminile – dunque la tenerezza, la castità, la grazia – incontrano terreno d'espressione privilegiata nel crescente accesso alla cultura e allo studio delle lettere.²³ Esse sviluppano una certa familiarità con la poesia, in modo particolare con la poesia erotica per eccellenza: quella di Petrarca. Tale dinamica culturale contribuisce in maniera determinante alla diffusione del motivo iconografico della donna col "petrarchino", che, lungi dall'essere mero dettaglio ornamentale, si carica di complessi significati culturali, a esplicita manifestazione di un'identità colta e consapevole. Il gesto del mostrare la piccola edizione della raccolta assume una valenza profondamente rivendicativa: la donna si appropria di un testo associato al canone letterario maschile per esibirlo come segno tangibile della propria adesione a una forma di sapere raffinato se non elitario, tale da conferirle autorevolezza culturale e spessore intellettuale. Questa strategia iconografica sancisce una legittimazione simbolica del soggetto femminile all'interno dello spazio letterario e culturale, operando uno scarto rispetto alle convenzionali rappresentazioni della donna, intesa esclusivamente quale oggetto di contemplazione poetica.²⁴

²³ Cfr. L. BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Bari 2015; L. PANIZZA, *Women in Italian Renaissance culture and society*, Legenda, Oxford 2000; P. GAVITT, *Gender, honor and charity in late Renaissance Florence*, University Press, Cambridge 2011; M. VANNUCCI, *Le grandi donne del Rinascimento italiano. Da Simonetta Cattaneo a Isabella d'Este, da Lucrezia Borgia ad Artemisia Gentileschi: un'affascinante storia tutta al femminile*, Newton Compton, Roma 2004.

²⁴ L. MIGLIO, «Un mondo a parte». *Libri da donne, libri di donne*, in *Governare l'alfabeto. Donne, scrittura e libri nel Medioevo*, Viella, Roma 2008, pp. 225-251.

Di questi ritratti, uno del Bronzino spicca per le sue peculiarità.²⁵ Si tratta del ritratto di una nobile urbinata e poetessa di grande erudizione, Laura Battiferri,²⁶ che sceglie di farsi rappresentare – in rottura con le convenzioni iconografiche del tempo – di profilo, coi tratti spigolosi e uno sguardo volontariamente distolto dallo spettatore.²⁷ Il suo abbigliamento austero e la contestuale gamma cromatica della tavola orientano la lettura del ritratto dalla forte connotazione morale, piuttosto che verso una semplice messa in rilievo dell'esteriorità della donna. Tra le sue mani figura un "petrarchino", intenzionalmente aperto sui sonetti LXIV e CCXL di Petrarca.

Nell'opera, la figura femminile afferma la sua identità tramite la cosciente appropriazione dell'immagine di Laura – la musa petrarchesca –, appropriandosi dei tratti di sdegno che il poeta associava all'amata, capovolgendone il significato. Laddove Petrarca sottolineava l'inutilità di tali gesti sdegnosi attraverso la sua parola poetica, Battiferri, assumendo una chiara postura di rivendicazione intellettuale. Si noti, d'altronde, che le sue labbra sono ben chiuse, la postura è statica: la nobildonna afferma la sua identità attraverso il suo ritratto, senza "dire" né "agire". In tal modo, l'alterità femminile, che Petrarca attivava essenzialmente come strumento per esprimere la propria identità di uomo e di poeta, va incontro a un'incarnazione assolutamente piena e autonoma. Battiferri, in effetti, inverte questo rapporto rivendicando la propria natura in modo consapevole e determinato, iscrivendo la propria alterità in una postura di risposta, e non più di riflesso, affermando coscientemente la propria natura.

La nobildonna non è più la Laura petrarchesca, figura inafferrabile se non in quanto donna amata perché cantata dal poeta, ma acquisisce in questo caso una propria corporeità: forte della propria consapevolezza si auto-afferma, diventando capace di manifestarsi da sé, al di fuori del solo sguardo che la desidera e celebra. Al di là del ritratto qui preso in considerazione, Laura Battiferri ispirò al Bronzino anche un sonetto:

Tutta dentro di ferro, e fuor di ghiaccio,

²⁵ Agnolo Allori detto BRONZINO, *Ritratto di Laura Battiferri*, olio su tavola, 83x60cm, 1550-1560cca, Palazzo Vecchio o della Signoria, Firenze.

²⁶ Vd. L. BATTIFERRI, *Il primo libro delle opere toscane*, a cura di Enrico Maria Guidi, Accademia Raffaello, Urbino 2000; L. MONTANARI, *Le rime edite e inedite di Laura Battiferri degli Ammannati*, in «Italianistica», XXXIV, 3, 2005, pp. 11-27; V. KIRKHAM, *Laura Battiferra and her literary circle: an anthology*, University Press, Chicago 2006.

²⁷ A tal proposito, vd. D. CERRATO, «Ed io che lasciai già l'ago e la gonna». *Questioni di genere in Laura Battiferri*, in «Linguistica y literatura», LXXXII, 2022, pp. 232-248; G. SMITH, *Bronzino's "Portrait of Laura Battiferri"*, in «Notes in the History of Art», xv, 4, 1996, pp. 30-38; V. KIRKHAM, *Dante's Phantom, Petrarch's Specter: Bronzino's Portrait of Laura Battiferra degli Ammannati*, in *Visibile parlare: Images of Dante in the Renaissance*, a cura di Deborah Parker, Lectura Dantis, Charlottesville 1998, pp. 63-139; C. PLAZZOTTA, *Bronzino's Laura*, in «The Burlington Magazine», CXL, 1141, 1998, pp. 251-263.

con lenta mano, e con già spento foco,
e 'n dura scorza alma rinchiusa, in roco
suon chiamo, scaldo, e mansueta faccio;
e poter più del Ciel giungere al laccio
il Sol tento, e tant'alto il pensiero loco,
ch'ogni volo, ogni ardir sarebbe poco,
tardo, e senz'ali, e zoppo l'aura caccio;
tua colpa, e danno mio, folle desire,
che di lei qual di me, falsa credenza,
far promettesti, e 'n che ponemmo speme?
Or disarmato, e vinto meco, e senza
alcun contrasto converrà servire
fuor di mercede, ove scampar si teme.²⁸

Seguendo l'esempio dei due componimenti precedentemente presi in considerazione, questo sonetto non riposa su una dinamica tradizionale di contrasto tra l'io lirico e la donna-oggetto amoroso, frequentemente presentata come alterità inaccessibile. Il punto d'approdo del sonetto è dunque diverso rispetto agli altri: invece di concludere, come aveva fatto Petrarca, con un'asserzione dell'io in opposizione all'amata, il terzetto finale sovverte radicalmente la logica del modello. Bronzino inverte il paradigma petrarchesco di cui si è discusso poc'anzi: non è più la donna amata che deve rendersi all'amante, ma è il poeta stesso che, dichiarandosi vinto, cede dinanzi alla serena e sicura affermazione dell'identità della donna. Tale sentimento di subalternità rispetto alle virtù intellettuali dell'amata è tuttavia già presente in un altro dei sonetti del *Canzoniere*, significativamente collocato in una fase più avanzata della raccolta. La Battiferri indica con un altro dito il sonetto CCXL, le cui terzine recitano:

Voi, con quel cor, che di sì chiaro ingegno
di sì alta vertute il cielo alluma,
quanto mai piovve da benigna stella,
devete dir, pietosa e senza sdegno:
Che pò questi altro? Il mio volto il consuma:
ei perché ingordo, e io perché sì bella?²⁹

²⁸ *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti*, Magheri, Firenze 1823, p. 121.

²⁹ F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., pp. 991-992; vd. anche P. BONGIOVANNI, *Risposte a nome di madonna Laura*, cit., pp. 235-236.

L'aretino canta l'intelligenza e la virtù della donna amata, attribuendone le doti all'influsso celeste: non si esalta l'apparenza fisica di Laura, bensì le sue mirabili capacità intellettive, le sole a poter davvero «consuma[r]» il volto del poeta, e cioè a indurlo in uno stato di assoluta adorazione.

Si torni ora al sonetto del Bronzino, notando come negli ultimi tre endecasillabi l'io lirico si riconosca «disarmato e vinto meco, e senza alcun contrasto». In virtù di quanto detto dal Petrarca, si può notare come la relazione con l'Altra non porti né alla conquista né al rifiuto ma, piuttosto, all'accettazione di un'alterità femminile pienamente cosciente di sé. La costruzione dell'identità poetica non procede più di pari passo con la negazione dell'altro, né attraverso il canto di un disamore esacerbato, ma con il riconoscimento lucido di una presenza che non è più possibile definire in funzione dell'io autoriale. È utile, in quest'ottica, notare la significativa concentrazione dei verbi in prima persona nella quartina iniziale, che culminano col ricorso al verbo «faccio» in esplicito contrasto con l'«i' direi» petrarchesco. Questo slittamento dall'espressione all'azione è funzionale al processo di autoaffermazione compiuta dal Bronzino rispetto al modello poetico. L'artista, pur adottando la prima persona come modalità enunciativa, si denuncia altro rispetto all'essere poeta: la sua soggettività autoriale non si esaurisce nella parola, radicandosi nella prassi concreta del fare artistico. Bronzino si definisce primariamente non come poeta ma come ritrattista, ovvero come soggetto agente attraverso la produzione di immagini e non solo attraverso la mediazione della parola. Così facendo, rivendica uno spazio autonomo e specifico, delineando un'identità creativa che si pone in contrasto rispetto a quella del poeta lirico. L'opposizione tra chi enuncia e chi produce viene tematizzata come snodo centrale nel processo di definizione del sé autoriale: il Bronzino, attraverso questa strategia discorsiva, non si limita a esprimere un'identità, ma la costruisce attivamente nel confronto – e, dunque, nella rottura – con il preesistente modello poetico. Ciò non porta conseguenze esclusive sulla concezione, e l'auto-concezione autoriale, ma anche sulla necessità di auto-definizione e auto-affermazione della donna in questo frangente del secolo decimosesto. Attraverso il proprio ritratto, rimarcando col gesto del dito puntato il sonetto del Petrarca che canta le virtù intellettuali muliebri, Laura Battiferri dichiara fermamente la propria aderenza a quel determinato modello femminile: una donna non necessariamente bella nelle fattezze, come attestano le sue caratteristiche fisiognomiche e la posa, ma feconda e rigogliosa nella sua interiorità.

Questa dimensione acquisisce il suo significato più pieno nel contesto del XVI secolo, fase decisiva per l'affermazione del pittore come artista, ovvero come creatore dotato di un'autonomia intellettuale, in rottura con la figura medioevale dell'*artifex*, artigiano anonimo al servizio di un committente. Il sonetto che Bronzino indirizza alla Battiferri, che a prima vista sembra riprodurre il motivo ben esplorato del

conflitto tra amore e disamore, deve – o può – essere letto come un manifesto poetico e culturale. Lungi dal limitarsi a riprodurre il *topos* lirico da cui questo studio prende le mosse, il testo articola una riconfigurazione dei rapporti tra soggetto, alterità e atto creativo. In questa prospettiva, il testo opera una riconfigurazione del paradigma tradizionale, spostando l'asse dell'attenzione dal sentimento amoroso inteso in senso privato ed esistenziale alla funzione pubblica e intellettuale dell'artista nel contesto rinascimentale. L'io poetico non è più luogo del desiderio o del tormento interiore, ma si presenta come soggetto agente, capace di definire sé stesso attraverso il confronto con l'altro e la propria produzione artistica. Da una parte, allora, il componimento assume i tratti di una rivendicazione consapevole e orgogliosa del valore dell'attività artistica, investita di una precisa funzione sociale: il Bronzino afferma così la centralità dell'artista come figura culturale autonoma e autorevole nel panorama intellettuale del Rinascimento. Dall'altra, infine, esso risulta determinante nel fornire una rappresentazione chiara e inedita della donna cinquecentesca: non più figura delineata sullo sfondo di un quadro nel quale il poeta campeggia come protagonista, ma finalmente voce emancipata, dominante, che fa della cultura e della produzione poetica il mezzo privilegiato per la costruzione e la legittimazione di sé e del proprio ruolo nella società contemporanea.