

Banca Dati “Nuovo Rinascimento”

<http://www.nuovorinascimento.org>

immesso in rete il 26 febbraio 1978

GIAMPIERO GIAMPIERI

IL SONETTO “ALLA SUA DONNA” DI FRANCESCO BERNI

Verso la fine del 1523 Francesco Berni diventa segretario di Giovan Matteo Giberti, il potente datario pontificio che fu poi vescovo di Verona. «L’ingresso nella segreteria del Giberti – scrive Danilo Romei – segna una frattura netta nella vicenda intellettuale e letteraria del Berni.» Il vescovo di Verona è uno “spirituale”, un “illuminato” che vive con appassionato rigore il progetto di un rinnovamento morale e dottrinale della Chiesa cattolica.

Danilo Romei si chiede se «lo scettico e impudico Berni» potesse mai credere negli ideali del Giberti. Nel suo programma politico, no di certo; e neppure «negli aspetti formali e disciplinari della riforma gibertina: vale a dire nella proibizione a portare la barba, nell’obbligo della veste talare, nel “viver a guisa di frate o di sposa”, nei “digiuni in pane et in acqua” [...]».

Ma che dal punto di vista morale le cose andassero diversamente lo dimostra, prima di tutto, il cambiamento avvenuto nella produzione letteraria del poeta di Lamporecchio. Col 1524 il Berni smette di comporre liriche latine e dirada la produzione in volgare. Anzi, scegliendo la prosa, scrive un opuscolo polemico intitolato addirittura *Dialogo contra i poeti*, con cui attacca la poesia umanistica che, atteggiandosi a “theologia fabulosa”, s’intendrebbe di decifrare i misteri divini. Come sono ridicole le pretese dei poeti! Rispetto alle «opere virtuose» e alla rettitudine morale, che valore possono avere quelle «baie» versificate?

Negli anni del soggiorno presso il Giberti, il Berni compone pochi sonetti satirici, tra i quali c’è *Alla sua donna*. «La magra poesia di questi anni [...] – osserva il Romei – è un’antipoesia, una poesia negativa [...], che non si discosta troppo dall’impegno di “spoetarsi” assunto nel *Dialogo*». Ma quello di “spoetarsi” non è il solo proposito negativo del coraggioso artista. Precedentemente (al tempo dello scandalo omosessuale che lo allontanò da Roma e lo fece finire nella badia presso Lanciano, in Abruzzo) aveva scritto un’aggressiva ballata in cui esprimeva tutta la sua insofferenza verso i dispettosi capricci di Amore. Il componimento comincia così: «Amor, io te ne incaco» e termina con

questa constatazione (una specie di minaccioso proposito, quasi un programma di vita, in cui un uomo arrabbiato e deluso sembra deciso a sbarazzarsi delle beghe erotiche): «per nostra Donna, Amor, tu me snamori». Ma sì! – pensa il Berni – facciamola finita col sesso! Basta con lo strapotere delle sue umilianti pretese!

Per denunciare contemporaneamente la falsità della poesia amorosa e l'arbitraria tirannia di Eros cosa c'era di meglio che rifarsela con le melensaggini degli imitatori di Petrarca? Il suo risentimento di ricercatore de «il vero, il bello e 'l bene» induceva il Berni a sfogarsi contro il disimpegno dei petrarchisti del tempo. La sua sincerità lo spingeva a deridere «l'automatico incastro di statici frammenti», la ridicola «eterea vacuità» di quei «divini servi d'Amore». Eppure proprio mentre prende in giro quella «rimeria meccanica» (in un modo che può sembrare altrettanto meccanico), il poeta fa scoperte interessanti. Involontaria, inattesa, gli s'impone una strana verità. Scatta nella mente l'evocazione di “qualcos'altro”... Qualcosa che nasce dalla misteriosa forza visionaria del cervello, non dallo sterile esercizio combinatorio delle parole. Troppi petrarchisti colgono troppo poco della realtà delle cose. Ma il Berni, alle prese col continuo riproporsi della frammentarietà della vita interiore (la quale, arricchendosi, s'ingarbuglia, si fa decifrare sempre peggio), vuole sapere, pretende di capire... Lo scorrere del tempo deforma ciò che ci fu familiare, ciò che a lungo ritenemmo di conoscere bene. Dalle lontananze dell'incessante attività psichica riemerge, nitido eppur sibillino, esatto e tuttavia quasi incomprensibile, quello che Freud ha chiamato il “rimosso”.

Gli artisti – ha scritto Freud – sono degli introversi che stanno al limite della nevrosi. Allontanandosi dalla realtà (cosa che succede a chi è insoddisfatto), trasferiscono ogni loro interesse «sulle formazioni di desiderio della vita fantastica». Non diventano dei nevrotici qualunque perché la loro costituzione, probabilmente, «possiede una forte capacità di sublimazione e una certa labilità quanto a rimozioni che determinano il conflitto». Il genio, secondo Freud, trova il modo di uscire dal «regno intermedio della fantasia» e riapproda alla realtà grazie alla minore potenza della sua rimozione. In primo luogo, l'artista «sa elaborare i propri sogni a occhi aperti in modo che essi perdano gli elementi troppo personali e diventino godibili anche per gli altri [...]. Possiede altresì il misterioso potere di modellare un certo materiale fino a renderlo la fedele immagine della sua rappresentazione fantastica, e sa poi congiungere a questa descrizione della sua fantasia inconscia un tal conseguimento di piacere che le rimozioni ne vengono, almeno temporaneamente, soprafatte e abolite.»

Ora, come scrive Danilo Romei, la derisione dei petrarchisti da parte del Berni «si fonda sul rovesciamento o sullo spostamento degli attributi canonici della venustà». Spostando e ribaltando i termini di cui avevano preso ad abusare i lirici del primo '500, il Berni del sonetto *Alla sua donna* fa un esperimento assai curioso. Lo possiamo accostare (perché no?) alla scrittura automatica dei surrealisti. Nei primi decenni del nostro secolo gli *aficionados* delle libere associazioni, amando i brividi dell'alta velocità, s'infilavano tra gli ingranaggi del famoso ciarpame analogico tramite cui l'inconscio ci fa intravedere la sua complessità. La nostra psiche, essendo un sistema di latenze e di intermittenze, si rivela a noi mostrandoci ciò che ci sottrae e, viceversa, subito sottraendoci quel che ci mostra. Quel che non volevamo (non pensavamo di stare per) dire era lì, pronto a proclamarsi e accendersi, veloce come un'insegna luminosa. Tra i non ricono-

sciuti legislatori del nostro pensiero c'è forse un'aggressiva forma di reminiscenza al tempo stesso platonica e coatta? Ci guida un «oscuro senso reminiscente»? Facendosi largo da sé, l'urgenza della memoria travolge la resistenza della finzione: snida la verità nascosta, la costringe a schizzar fuori...

Nel deridere la monotonia e la ripetitività dei lirici del suo tempo, il Berni scopre di obbedire lui pure a una forma di automatismo, che è di natura molto diversa però! Grazie alla sincerità del poeta-ricercatore, le sue parole si riempiono d'inattesi significati. Non previsti, non richiesti, i contenuti dimenticati del vissuto più lontano fanno all'improvviso capolino. E colui che lotta contro le devastazioni della menzogna, deciso a "spoetarsi" pur di recuperare l'autenticità del "parlar naturale", ricorre all'aiuto della sua volontà di fare antipoesia (o poesia negativa). Di fronte alle cose osservate, l'anatomista crudele, che «ambisce a scoperciare le storte fondamenta del mondo», esaspera il suo gusto della "descrizione deformante".

Come Amleto, anche il Berni è uno a cui tocca capire che «il mondo è fuori di squadra». Pure lui, avvertendone il ribrezzo, ritiene la vita «un giardino di gramigna che va in seme, e vi regnano soltanto cose fetide.» Ma insieme alle storture del mondo, vede e ammette anche le sue personali. Pensa di sé quel che Amleto confessa a Ofelia: «Anch'io sono onesto – press'a poco –, eppure potrei accusarmi di cose tali che mia madre avrebbe fatto meglio a non mettermi al mondo [...] ho più peccati sottomano che pensieri in cui versarli, fantasia per dar loro forma o tempo per compierli. Perché gente come me deve starsene qui a strisciare fra cielo e terra?» Chi è spietato con se stesso è spinto dal furore conoscitivo a perlustrare il buio della sua infernale "notte privata".

Quel lamporecchiano beffardo noi l'avevamo preso per un buffone immorale, per un uomo privo di "alti ideali"... E invece ci ritroviamo davanti un "fratello" di Baudelaire: uno di quei lottatori che, agitando clowneschi sonagli, consumano l'anima in sottili arzigogoli pur di strappare ad essa i suoi segreti. E l'esploratore impietoso, introdottosi nel luogo dove si generano, bizzarre, le immagini psichiche, fa sedere sulle sue ginocchia la Bellezza, come Rimbaud, e siccome la trova amara, la insulta, la scaraventa nel fango.

Proprio l'accanimento contro la Bellezza ci aiuta a penetrare nel laboratorio dell'antipetrarchista. Il gusto parodico del Berni – afferma, con un'immagine efficace, Danilo Romei – nasce dall'«amarezza che ristagna cupa sotto il gioco delle sue "filastrocche e tantaferie"». Il disgusto per le pazzie umane induce il poeta ad aderire sempre più al rigorismo del cenacolo del Giberti. Nell'ambiente veronese si muovevano «intellettuali di sospetta ortodossia [...] impegnati in un umanesimo cristiano che sanciva (come il *Dialogo*) l'indissolubilità di *litterae et boni mores* e l'assoggettamento della letteratura al fine superiore dell'apostolato». Nonostante il cinico disfattismo della sua «natura dappoca», questo toscano, spietato "punitor di se stesso", si dedicò a Cristo con «un impegno che, ben al di là di quanto apertamente egli ammetta, deve essere stato appassionato e solenne».

«Il Berni – ha scritto Delio Cantimori – non era rimasto estraneo alla vita culturale [...] del suo tempo, anzi sentiva forte il problema più importante di allora, quello della riforma dei costumi e della disciplina della Chiesa, e che fra gli italiani aveva portato

non alla lotta ancora, ma piuttosto a “raccolgimento dell’anima, meditazione, effusione di profonda pietà”». In questi anni il poeta di Lamporecchio, «fatto nuova creatura» (come disse Pietro Paolo Vergerio), lavora al *Rifacimento* dell’*Orlando Innamorato* del Boiardo allo scopo di «insegnare la verità dello Evangelio e scoprire gl’inganni del papato a quella maggior parte dell’Italia che egli avesse potuto.»

Vera religione significava tornare all’intima purezza morale. Era questa, per gli italiani, l’unica possibilità a portata di mano per «riformare le persone»:

La santità comincia dalle mani
non dalla bocca o dal viso o da’ panni.
Siate benigni, mansueti, umani,
pietosi all’altrui colpe e gli altrui danni.
Non hanno a far le maschere i cristiani:
chi non mostra quel ch’è va con inganni.
[...]
Levate via la superbia, e la sete
dell’oro, e la profonda ambizione,
e l’odio [...].

Davvero il Berni era in sintonia con certi grandi spiriti religiosi del suo tempo, che egli conosceva e ammirava: Giberti, Priuli, Contarini. Erano gli esponenti di un «radicalismo morale [...], scettico di fronte alle dottrine e alle istituzioni, preoccupato solo degli uomini». Purtroppo in campo cattolico, osserva il Cantimori, «le aspirazioni al rinnovamento della comunità cristiana» assumevano un «carattere incerto e idealmente indeterminato», a cui mancavano la chiarezza delle idee e il coraggio di precise scelte morali e pratiche.

Ora, prima di studiare le ripercussioni di quel periodo sulla sensibilità del nostro autore, ci sembra indispensabile sbarazzarci (senza rimorso) di parecchie delle cose che ci hanno insegnato a scuola. Scrive Francesco De Sanctis, a proposito della poesia del ’400 e del ’500: «La quiete idillica era il solo ideale superstite, nella morte di tutti gli altri, presso una società sensuale e cinica, la cui vita era un carnevale perpetuo. [...] La buffoneria, l’equivoco osceno, lo scherzo grossolano diventano un elemento importante della letteratura in prosa e in verso, l’impronta dello spirito italiano». E uno come il Berni, in un simile contesto, che figura ci farà? Ecco qui: il toscano risulta un «buontempone, amico del suo comodo e del dolce far niente»! Ma non basta: c’è il seguito. «Era in fondo un brav’uomo, senza fiele, un buon compagno col quale si passava piacevolmente un quarto d’ora, anima tranquilla e da canonico, vuota di ambizioni e di cupidigie e di passioni, e anche d’idee».

Isoliamo altre frasi significative. Il protagonista della poesia bernesca, per esempio, è «il borghese vano, poltrone, adulatore, stizzoso, sensuale e letterato, la cui immagine è lo stesso Berni, che mena in trionfo la sua poltroneria e sensualità. [...] Quando certi vizi diventano comuni a tutta una società, non generano più disgusto e sono magnifica materia comica. [...] Il Berni è poltrone e sensuale e cortigiano e non lo dissimula [...], anzi lo mette in evidenza [...]. È sottinteso che in questi ritratti berneschi non è alcuna profondità o serietà di motivi [...]». Con giudizi del genere, a lungo andare, si distrugge non la reputazione di un autore, ma l’onore di una nazione intera.

Il Berni non fu il poltrone che De Sanctis volle darci a intendere. Dalle pagine della sua *Storia*, il critico ha continuato a farci dono dei pregiudizi suoi e della sua epoca. E il guaio è stato che a scuola, per decenni, si è insegnato – quindi imparato – non la storia della letteratura italiana, ma le “filastrocche e tantaferie” ideologiche di un secolo che anche Leopardi definì «superbo e sciocco».

Naturalmente, essendo italiano, il Berni doveva restare un artista futile e immorale anche quando, con gesto degno appunto di Rimbaud, prese la Bellezza e la buttò via. Quel «cervello ozioso e ameno» era il prodotto di un popolo la cui poesia «prima di morire, cantava il suo lamento funebre». Gli Italiani non potevano conseguire altro che «l'ipocrisia, cioè a dire l'osservanza delle forme in disaccordo con la coscienza. Divenne regola di saviezza la dissimulazione e la falsità nel linguaggio, ne' costumi, nella vita pubblica e privata: immoralità profonda, che toglieva ogni autorità alla coscienza ed ogni dignità alla vita». Povera letteratura italiana che, «perduto il suo posto nel mondo, mancato ogni scopo nazionale della sua attività, e costretta alla ripetizione prosaica di una vita di cui non aveva più l'intelligenza e la coscienza [...]» era divenuta «sempre più una forma convenzionale separata dalla vita, un gioco dello spirito senza serietà, perciò essenzialmente frivolo e rettorico, anche sotto le apparenze più eroiche e più serie»! Regista della bugiarda messinscena dunque fu, secondo De Sanctis, l'ipocrisia religiosa, «cioè a dire l'osservanza delle forme in disaccordo con la coscienza». Ebbene, proprio questo è difficile perdonare al laico De Sanctis. Il nostro paese aveva bisogno di critici che, anche avendo non so che controversie personali con l'Italia, non avrebbero dovuto essere così prevenuti, così ideologicamente filogermanici!

Consideriamo uno studioso “nordico” come Gustav R. Hocke. Nel suo libro *Il manierismo nella letteratura* Hocke ha preso sul serio proprio quello che De Sanctis disprezzava. Dovunque o quasi i desanctisiani vedono all'opera, nell'arte italiana, «un ideale frivolo e convenzionale». Il nostro Spirito, assolutamente privo di «senso della vita reale», non fa che produrre «un macchinismo vuoto, un repertorio logoro, in nessuna relazione con la società, un assoluto ozio interno, un'esaltazione lirica a freddo, un naturalismo grossolano sotto velo di sagrestia, il luogo comune sotto ostentazione di originalità, la frivolezza sotto forme pompose e solenni, l'inezia collegata con l'assurdo e il paradossoso [...]».

A questa malevolenza antiitaliana (così caratteristica dei nostri intellettuali laici) potremmo contrapporre certe affermazioni di Gustav R. Hocke. «Sembra sia uno dei compiti della nostra generazione, portare alla luce il *mundus subterraneus* della storia culturale europea con mezzi empirico-critici. Questo mondo spesso consapevolmente celato è veramente affascinante. È ricco di grotte, di intricate gallerie, di fossili, di lividi insetti cavernicoli, di pesci ciechi, di ipersensibili pipistrelli, di stalattiti e stalagmiti». Qui Hocke allude proprio alla necessità (che il '900, finalmente, avvertì) di rivalutare la spericolata *phantasia* dei retori e dei manieristi italiani. Lo studioso richiama alla memoria l'importanza fondamentale di un'antica contrapposizione che, nata in Grecia, divenne (ed è ancora) «una delle tensioni arcaiche dello spirito europeo». Da una parte abbiamo il concetto di *mimesis*, e cioè l'imitazione classica della natura; dall'altra quello di *phantasia*, vale a dire la dimensione soggettiva del manierismo più sfrenato. Si genera da qui la dialettica caratteristica dell'arte europea. L' «oggettivismo della

la dialettica caratteristica dell'arte europea. L' «oggettivismo della *mimesis* – scrive Hocke – viene scacciato dal soggettivismo [...] della gnosi fantastica». Comincia «il riferimento al soggetto di ogni sentimento e pensiero [...]». L'artista «riceve la sua legge dall'intimo». Nasce «una nuova coscienza dell'artisticità creativa e individuale». L'immaginazione dell'artista, la *phantasia*, si «identifica con l'asse di tutta la vita psicologica e culturale [...]». Tutto concentrato nell'osservazione dei propri «stimoli patologici», l'individuo creativo bada soprattutto all'«efficacia artistica della rappresentazione». Già verso il 250 d. C. il pitagorico Filostrato, definendo la fantasia «un artista più abile dell'imitazione», aveva affermato: «L'imitazione raffigura ciò che vede, la fantasia anche ciò che non vede».

Nel corso del nostro Rinascimento si sviluppò una pittura fantastica che, ponendo in primo piano gli eventi psichici e le emozioni, più che alla rappresentazione della realtà visibile mirò alla realizzazione di un'idea. E tra gli europei moderni, gli italiani del '500 furono i primi che, traducendo in “disegno esterno” le immagini della mente, affrontarono la responsabilità di scegliere: o eseguire immagini mimetiche, cioè fedeli alla realtà naturale, o creare immagini puramente fantastiche, prossime all'astrazione. Spuntarono così tutte quelle sorprendenti “invenzioni”: i famosi “capricci”, i “ghiribizzi”, le “fantasie”, che erano operazioni di verifica molto serie. Servivano a mostrare, prima agli occhi dell'artista stesso, poi a quelli dell'osservatore, come forse Iddio, presente in noi, agisce dentro di noi. La Sua presenza, emergendo dal luminoso buio del nostro mistero, si rivela tramite il fatto che, in qualche modo, Egli ci fa partecipi della sua intelligenza, ci lascia abbeverare alla fonte della sua immensa ricchezza.

Spunta qui una domanda (che noi ci facciamo sempre volentieri; più volentieri la porremmo a vari critici e professori di letteratura). Molti pittori italiani del '500 risultano geni formidabili: potenti, completi, universali! Come si spiega allora che quasi tutti i poeti contemporanei, spesso loro amici, siano, o sembrino a noi, così mediocri, così vuoti, così convenzionali? Ovvero: ci sembrano tali quali ce li dipinge la critica romantica? La risposta è contenuta nella domanda: è la menzogna romantica che noi dobbiamo rivedere.

Da parte sua il Berni, nato poco lontano dalla patria di Leonardo, era amico di Sebastiano del Piombo e di Michelangelo, i quali avevamo molta stima di lui. Proprio il Buonarroto lo apprezzava al punto da scrivere:

Il Bernia ringraziate per mio amore,
che fra tanti lui sol conosc' il vero
di me [...].

Non è indecente che nelle scuole italiane si continuino a insegnare certe barzellette, diciamo così, ottocentesche? I letterati del '500 vuoti cortigiani, poltroni viziosi, uomini privi di interiorità e di coscienza... Possiamo anche ammettere (va dimostrato, però) che i nostri lirici del '500 siano stati meno bravi dei grandi spagnoli, francesi o inglesi di quel secolo... Ma tra ammettere questo e dire che ai letterati del nostro *siglo de oro* mancò ogni forma di vita morale ce n'è di differenza!

Francesco Berni, che ebbe una vita interiore molto ricca (e ne fu pienamente consapevole), dedicò alla propria complessità psicologica l'attenzione irriverente di cui sono capaci i poeti, grazie alla forza analitica del loro non convenzionale indagare. Aggirandosi nei labirinti della mente, ebbe il coraggio di rovistare nello sporco e di portare alla

luce lo scenario bizzarro delle sue fantasie e dei loro strani protagonisti. I quali, oltre ai metaforici cardi, pesche, orinali, aghi, erano spesso quei pesci “ghiribizzosi” che amano il simbolico fango di fiumiciattoli familiari. Il poeta infatti è un pescatore curioso che, catturando insieme immagini e parole, vede «figure miste [...] mutare e trasmutare». Sembra che parli di cose insignificanti e invece assiste – come insegna a fare Dante – a straordinarie scene di erotismo :

li deretani alle cosce distese,
e miseli la coda tra 'mbedue,
e dietro per le ren su la ritese [...]
(*Inf.* xxv, 55-57)

Anche il Berni scruta l'inconsistenza del desiderio: tenta di coglierne il guizzo, il balenio che subito sfugge. Per aver modo di catturare le sue prede stravaganti, si creò una tecnica poetica che può far pensare alle antropomorfe nature morte dell'Arcimboldo. Solo in un modo come questo, proiettandoli contro il fervido sfondo intellettuale del Rinascimento, possiamo imparare a decifrare un po' meglio certi testi. Altro che «buontempone, amico del suo comodo e del dolce far niente»! Il Berni vuole che divengano parole, e pervengano così al linguaggio, immagini che ci ossessionano, sconcezze che assediano il nostro cervello. Da laggiù, dall'impudico mondo dove il sesso si contorce e delira, l'enigma di Dio ci manda i suoi messaggi. I più autentici.

Insomma le stravaganze “manieristiche” della poesia del '500 vanno prese altrettanto sul serio di quelle della grande pittura contemporanea. E uno come il Berni merita di essere studiato con lo stesso impegno che ci mettiamo a capire Michelangelo, oppure l'Arcimboldo. Bisognerà che ci sbarazziamo, una buona volta, degli sciocchi pregiudizi dell'Ottocento: quei pregiudizi secondo cui noi italiani, tra l'altro, grandi come pittori, scultori e musicisti, come poeti saremmo vuoti e convenzionali, tanto più insinceri dei nordeuropei.

La nevrosi – tormento conoscitivo per eccellenza – assillava anche il Berni: lo spingeva verso una coraggiosa e tenace forma di sperimentazione psichica. A forza di inseguire gli oscuri camuffamenti del desiderio, il poeta, tra i deliri delle sue allucinazioni falliche, aveva portato alla luce molte altre cose di se stesso. I meccanismi della verità, camaleontici serbatoi di idoli, producono menzogne a getto continuo. E fu sicuramente il tormento dell'insoddisfazione che si tradusse, per l'attenta coscienza del Berni, in voce di Dio: di quel Dio che, se di rado rivela la via giusta direttamente, in modo positivo, ci fa riconoscere la via sbagliata tramite il negativo della disperazione.

Persuaso dal severo umanesimo del Giberti, il Berni si sbarazzò dunque di tutto ciò che in poesia è ciarpame e ornamentazione inutile; si concentrò sullo schietto affiorare del vero dal profondo dell'anima. Sperava di recuperare, per quanto gli era possibile, il “parlar naturale”: vale a dire le parole-immagini che tentano di farsi largo nello straripante caos della mente. Quel linguaggio parla appunto di cose “naturali”, di cose evidenti: i contenuti dell'esperienza quotidiana. Ma chi sta in ascolto dei messaggi che ci manda la natura? Catturare un po' di verità con l'aiuto della poesia non significa, per il toscano Berni, atteggiarsi a ispirato oppure volersi intrufolare nei meandri della teologia. No! Egli scende nella “selva oscura” del cervello per farvi modestamente un po' di pulizia. Va sfoltito l'infernale proliferare delle fantasie e tagliata l'erba dell'eccesso di immagini. Invece di attendere «a quel che sta di fuori», il Berni prova a riformare il proprio cuore:

Siate benigni, mansueti, umani,
pietosi all'altrui colpe e gli altrui danni [...].

Levate via la superbia, e la sete
dell'oro, e la profonda ambizione,
e l'odio che, da quella mossi, avete
a chi dove vorreste non vi pone.
Se fate così dentro, non avete
fatica a riformarvi le persone;
ché, quando la radice via si toglie,
getta l'arbor da sé tutte le foglie.

Anche quando scrive il sonetto *Alla sua donna* il Berni non si limita a fare la parodia del Bembo. Divertendosi a prendere in giro la solennità del padre dei petrarchisti, prende di mira, simultaneamente, un bersaglio molto meno superficiale. È probabile che nei versi di questo sonetto avvenga un'epifania, che riaffiori insomma uno strano volto, tanto brutto quanto effettivamente amato (che si tratti di amore pare confermarlo, al di là dell'ironia, il poeta stesso).

Di quale donna sono le famose «chiome d'argento» che avvolgono incolte quel «viso d'oro»? Chiome così canute dovrebbero rimandare (si presume) a una vecchia, di cui sotto i nostri occhi il poeta immortalava, estrosamente, le fattezze. Lo fa scherzando, senza darci la possibilità di sapere di che donna si tratti. Contrappone il bizzarro oggetto senza nome del suo desiderio all'oggetto vuoto, banalmente bello, dei lirici suoi contemporanei. Davanti a noi giganteggia la bruttezza insostenibile di un volto. Come può, dietro quel mascherone, esserci una donna che sia possibile amare? Ma quale petrarchista, pare suggerirci il Berni, ama davvero la “sua” donna? Ogni poeta si costruisce un idolo, una specie di fantoccio interiore, e tale menzogna amorosa la fa passare per l'oggetto del proprio culto. Finché non si guarda in faccia la verità, non si conosce la natura di colei o colui che diciamo di adorare. Pochi artisti arrivano, come nelle sue liriche Michelangelo, a esprimere con parole l'essenza delle “cose.” Molti si fermano all'uso convenzionale delle “parole.”

È incredibile come si adattino al Berni questi versi di *La Mort des artistes* di Baudelaire: «Consumeremo l'anima in sottili arzigogoli, demoliremo molte pesanti armature, prima di contemplare la grande Creatura, il cui infernale desiderio ci riempie di singhiozzi». Nel tentativo di arrivare a conoscere il volto vero della persona amata, quante vecchie impalcature, quante false incrostazioni psichiche devono essere demolite! Va smantellato tutto ciò che ha via via ricoperto la nudità originaria del nostro percepire (del nostro, che è un percepire dimenticando!). L'amata spesso non è un'unica persona, una creatura concreta, effettiva, reale, ma il fantasma composito di tutti coloro che abbiamo (o non abbiamo) saputo amare. Il nostro eros, così amputato, così castigato, coincide per lo più con le ferite che hanno dissanguato l'antica esuberanza. Schiavi di un amore coatto, amiamo un essere che non c'è, cerchiamo un volto che non esiste.

Accanito ricercatore della verità, il Berni voleva tornare all'origine. Forse anche lui, come lo scultore-poeta Michelangelo, era convinto che per trovare bisogna levar via, togliere il superfluo. Così, nel polemizzare con la genericità dei petrarchisti, il Berni ap-

proda al «bel viso d'oro» incorniciato dalle «chiome d'argento fino». Chi per anni aveva frugato nella “melma” delle sue visioni (ghiozzi, anguille ecc.), venne premiato per la costanza e la fedeltà dell'indagine. Allorché affiora l'“antico” volto giallognolo, la verità si impone sulla menzogna e ne trionfa. Non sembri esagerato affermare che, se la “visione” è il premio più ambito dai poeti, allora forse è Dio stesso che si offre per mezzo del deforme specchio di quel viso, lasciando che la mente beffarda del Berni intraveda l'originario mistero. Dio, che è invisibile, può essere avvertito tramite la rapidità del movimento analogico.

Non si sa (non si può, non importa saperlo) se la vecchia grinzosa, cisposa, forse strabica, approdi alla memoria bernesca da un lontano passato, risorto all'improvviso. Oppure se il poeta ha modo, quando scrive *Alla sua donna*, di vedersi davanti, forse “ancor sana” e (chissà) “snella”, colei a cui quella faccia apparteneva... In tal caso, il sonetto celebrerebbe il recupero di un “innamoramento” remoto, forse il recupero dell'attaccamento infantile a una donna allora giovane, ormai invecchiata e imbruttita. I verbi del sonetto sono rigorosamente al presente. Ma dietro l'attualità scherzosa del tempo verbale potrebbe celarsi un'allusione molto meno ovvia: il rimando a una beatitudine contemplativa che va ben al di là dell'oggetto stesso della contemplazione.

L'emozione del ricordo autentico, interrompendo l'abitudine, spezza la banalità contingente del quotidiano. E il poeta, sempre in lotta contro la finzione, “vede” il lampo della verità che subito si nasconde. Le «chiome d'argento» rimandano a qualcuno che fu giovane, e ora quella giovinezza è tramontata per sempre. Ma l'attributo «fino» parrebbe evocare qualcosa di raffinato. Se è così, tale raffinatezza viene richiamata in vita e subito schernita dal cacofonico ingorgo delle *r* e delle *t* di «*irte* e *attorte* / senz'*arte*.» Questi aggettivi, che vogliono significare l'ispidezza dei capelli incolti, forse denunciano anche la voluta mancanza d'arte del poeta. Con un semplice scatto analogico, il Berni rinnega le artificiosità del petrarchismo e ritrova, al tempo stesso, quell'importante presenza femminile della sua memoria. (Per celebrare la trascuratezza sia della donna cantata che del cantore, il Berni deve ricorrere ai raffinati artifici della poesia. Ma i poeti – si chiamino Francesco Berni o Walt Whitman – sanno che contraddirsi è necessario).

Il primo particolare che si impone sono i capelli, cornice del volto che affiora. Può darsi che al Berni (chissà quanto tempo prima...) il «bel viso d'oro» fosse sembrato davvero bello. Ma in quel ritratto egli riconosce, ora, la contraffazione della bellezza di moda tra i petrarchisti. L'altro momento, quello dell'evocazione, forse gli si chiarì strada facendo, durante l'avventuroso viaggio della scrittura. La «sua donna», invece di aver crespi i capelli, ha crespa la fronte. Nel contesto del sonetto tutto acquista il carattere di una paradossale trasposizione “preziosa”. Confrontato col falso oro dei petrarchisti, ogni particolare della «sua donna» è ridicolo e francamente brutto. Eppure quel volto ha potuto suscitare l'amore del poeta! Davanti alla fronte di lei, per l'emozione egli si sente sbiancare (dice infatti: «mirando io mi scoloro»). Questo venir meno, in lui, del colore, per quanto ironico, e determinato forse da qualcosa visto effettivamente con gli occhi, potrebbe anche nascere da un turbamento tutto interiore. Potrebbe trattarsi di una commozione altamente intellettuale scatenata dalla memoria.

Contro quella fronte, prosegue il Berni, spuntano le loro frecce nientemeno che Amore e Morte! Dunque su quel campo di battaglia entrambi, Eros e Thanatos, fanno cilecca, restano scornati. Per il poeta, sul cui volto c'è il pallore della morte, il risultato di quella sconfitta è stato, parrebbe, l'annientamento della capacità di amare! Anche gli «occhi di perle vaghi» sono impreziositi e fatti appunto «vaghi» dal paragone con le perle. Si tratta di lacrime oppure di cipse? Forse gli occhi perlacei, erranti qua e là (in cerca di chi? di che?), «vagano» per strabismo. Oppure per miopia. Il sospetto dello strabismo si fa strada soprattutto quando il poeta, insistendo sulla vista, parla di «luci torte / da ogni oggetto diseguale a loro». Con il suo sguardo errabondo la donna non osserva affatto il poeta. Lui invece, con attenzione emozionata, contempla «quei» capelli, «quella» fronte, «quelle» pupille. A lui che si scolora corrisponde lei che non ricambia l'interesse. Ma la corrispondenza tra i due può essere letta anche in modo (a)simmetricamente reciproco: lo strabismo della donna rinvia all'errante vagabondare psichico dell'uomo. Fissandola, concentrandosi col pensiero su di lei, il poeta pensa al distorcersi del suo desiderio che s'è fatto sghembo, ha cambiato rotta. Se davvero la donna è strabica, quello strabismo diventa lo specchio della devianza di lui: devianza dalla donna, dalla «sua donna», da tutto il sesso femminile.

Ma quello che la poesia riesce a dire non si ferma qui. Con l'espressione «luci torte / da ogni oggetto» il Berni avrebbe inteso alludere, prima di tutto, all'incapacità della «sua donna» di vedere le cose che le sono intorno. Il difetto fisico, tuttavia, acquista strane implicazioni filosofico-religiose. Forse le «luci torte», per il fatto di non posarsi su ciò che è «diseguale a loro», sdegnano l'ignobile realtà che le circonda? È anche il poeta un oggetto ignobile che la donna evita? Quel vuoto guardar lontano non rimanda per caso alla contemplazione platonico-cristiana dell'Idea?

Le «ciglie di neve» confermano l'anzianità della donna. La «neve» si ricollega infatti all'argento dei capelli. Fin qui il poeta ha descritto la zona del volto. Poi, saltando naso e mento e, per ora, anche bocca e denti, passa direttamente alle «dita e man dolcemente grosse e corte». Per la dolcezza che proviene dalle dita tozze di quella mano il Berni confessa di accorarsi: si strugge, cioè, d'amore; o meglio si sgomenta, come suggerisce Danilo Romei. Che significa? Sarà una delle tipiche ambivalenze di eros? Se di fronte agli occhi di lei il poeta si rassegna a non esser visto (a non essere neanche amato), la fantasia o il ricordo vanno al contatto di quelle mani; e il pensiero di esserne toccato fa fremere di desiderio. Lo sguardo degli amanti, siano o no strabici, in fondo resta impenetrabile. La mente degli esseri umani è sempre altrove. Ma la voluttà delle mani che, in origine, lo accarezzano è un piacere che si attacca alla pelle dell'essere umano, incapace com'è di dimenticare.

Desiderabile una donna come questa? Ma è molto, molto di più! Essa è la fonte stessa del desiderio. Parafrasando malignamente il Giusti di *Sant'Ambrogio*, diremo che proprio questo è l'erotismo che s'impara da piccoli, quando una mano domestica (la mamma? la balia? una serva?) ci tocca. E l'*oblieuse mémoire* continua poi a ripetere quel gioco: lo rievoca nei giorni del dolore, quando la perdita di una persona amata diventa frenesia d'angoscia.

Poi il poeta torna indietro e dalle mani passa a evocare le «labra di latte». Si tratta di labbra bianchicce che appartengono a una larga bocca «celeste»! Subito la presenza del latte può far pensare all'allattamento. In un dettaglio come questo Freud troverebbe un rimando al piacere orale: quello che si apprende succhiando il seno femminile. Ma una vecchia, si obietterà, non può allattare! Qui siamo nell'ambito dell'allucinazione poetica, non nella realtà. Tenendo presenti atmosfere surreali come quelle dell'Arcimboldo, dobbiamo slittare dalle labbra della donna a quelle del poeta che capta remote percezioni. Si capisce meglio, allora, perché egli possa aver chiamato «celeste» quella bocca. Celeste, cioè 'divino', è il piacere che le labbra impararono dall'antica necessità del succhiare. E la bocca, oltre che «celeste», è «ampia»: proprio perché avida di piacere.

Seguendo questa interpretazione, ci muoviamo nel contraddittorio ambito dello psichico, dove fisicità e spiritualità, spietatamente aggrovigliate, duellano senza venire a capo di niente. Gli occhi, sani o torti che siano, possono anche guardare lontano, nel vuoto, verso la luce dell'idea platonica o della speranza cristiana. Ma la bocca, molto meno spirituale, è inguaribilmente avida del piacere che sempre reclama.

Dopo la bocca eccoci ai famosi «denti d'ebano rari e pellegrini». L'immagine preziosamente ripugnante (mescola infatti la carie e i denti all'«ebano» e al «raro») ci conferma sempre la stessa cosa: il sonetto ci parla della familiarità con una donna osservata a lungo e da vicino. Il poeta ha conosciuto a fondo quell'orrida bellezza; essa è ostinatamente viva dentro di lui. C'è ironia (è inevitabile), ma c'è soprattutto spudorata sincerità nel verso «inaudita ineffabile armonia». Forse, più ancora di un'allusione all'armonia della voce di lei che canta, dobbiamo saper vedere nel verso un richiamo alla pace e serenità vissute dal poeta presso quella donna. Viene in mente quel che dice Baudelaire nel sonetto intitolato *La Géante*: il poeta francese avrebbe desiderato vivere ai piedi di una gigantessa, percorrerne a suo piacimento le magnifiche forme e soprattutto

dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

I costumi «alteri e gravi» potrebbero anche voler indicare la solennità e la lentezza dei gesti della donna. Il poeta segue con attenzione quei movimenti: guarda colei di cui adora le iniziative. Come gli è sempre piaciuto venir toccato da quelle dita tozze!

Il sonetto, rivolto ai «divini servi d'Amore», è dunque un'indagine relativa all'aspetto fisico della «sua donna» e contemporaneamente una bizzarra analisi dell'ambivalenza del poeta stesso, della sua schifata attrazione per lei. Viene sottolineato l'intenso aspetto carnale della sensualità. Appena nati, si diventa subito schiavi di quelle carezze di cui poi si ricercano le lusinghe, perché non se ne può fare più a meno. Eppure, la carne è falsa pienezza. A renderla viva e palpitante è il vuoto del desiderio che cerca, cerca senza meta... Al di là del nostro vuoto ci sono le prospettive di Platone, le sue idee. Ma soprattutto c'è la speranza in Cristo.

Il Berni non fu di quegli artisti che «non hanno mai conosciuto il loro Idolo». Percuotendosi il petto, da cristiano sincero, egli vide sbocciare i fiori del suo cervello. Eccome! Spuntavano su dallo «strano e cupo Campidoglio» della speranza, e non erano

fiori soltanto poetici. Lui, dedito ad amori soprattutto maschili in quella corrottissima Roma del primo '500 (dove il tedesco Lutero si sentì casta pecorella smarrita...), ritrovò nel volto ingiallito di chissà chi la propria capacità di amare una creatura dell'altro sesso. Era un'antica possibilità spezzata e rimasta lì, come rattappata. Comunque egli, dall'intimo della sua lacerazione, aveva riattinto la forza di percepirne l'«inaudita inefabile armonia».

Una studiosa, Silvia Longhi, ha accostato il sonetto *Alla sua donna* a un'ottava dell'*Orlando Innamorato* rifatto dal Berni (l'ottava I iii 40). Tale stanza appartiene al noto episodio di Rinaldo che, avendo appena bevuto alla fontana dell'odio, vede immediatamente dissolversi la sua attrazione per Angelica. La bellissima eroina, divenuta spregevole agli occhi del paladino, assume un volto che richiama quello evocato nel sonetto:

Quei belli occhi seren non son più belli,
l'aria di quel bel viso è fatta oscura;
non son più d'oro i bei biondi capelli,
e brutta è la leggiadra portatura:
i denti eran di perle, or non son quelli;
e quel ch'era infinito, or ha misura;
e odio è or quel ch'era prima amore,
vergogna e disonor quel ch'era onore.

«Questa strofa – si legge nel commento di Severino Ferrari – è una fioritura del Berni». Per il Ferrari, la parola “fioritura” naturalmente ha una connotazione negativa. Del resto, per i critici italiani (specialmente tra fine '800 / primi del '900) è sempre difficile essere in sintonia coi nostri poeti e riconoscer loro il merito, al di là di una bella intuizione isolata, dell'effettiva complessità del pensiero che vibra sotto la forma! Quella “fioritura” tradisce l'intensa partecipazione del Berni lettore che, essendo anche “rifacitore” del testo medesimo, può dar voce a ogni sua personale emozione. Probabilmente l'ottava 40 e il sonetto, se davvero si richiamano, formano una specie di corto circuito da cui balza fuori un'importante prospettiva esistenziale.

Provvisoriamente due destini antitetici e divergenti sono fatti combaciare. Agli occhi di Rinaldo, vero e focoso maschio, la più bella di tutte le donne, nel momento in cui cessa di essere desiderata, diventa disgustosamente brutta. Allo stesso modo sul volto della vecchia (che il Berni amò chissà quando, come, dove) sosta irrequieto, prima di restare sconfitto, l'impulso eterosessuale del bizzarro frequentatore dell'eros maschile. Questo sonetto-parodia è forse una specie di sberleffo “palazzeschiiano” relativo a un addio? Non potrebbe, per caso, trattarsi dell'addio dato (adattiamo al Berni un'espressione usata dal Praz per Algernon Charles Swinburne) «all'intravista vita normale»?

Nel suo *Il piacere della letteratura italiana*, Enzo Mandruzzato ha tracciato un ritratto molto veloce (e assai banale) del nostro poeta. È un rapido concentrato di cose dette e ridette. Comunque, dopo aver definito «sciatti e facili» (facili!!) i suoi *Capitoli*, il Mandruzzato fa un'affermazione interessante. Egli afferma che il Berni «fece sonetti bembeschi alla rovescia, trasformando Laura in Dulcinea del Toboso». Ma certo, proprio lei: Dulcinea del Toboso! Come avevamo fatto a non pensarci? Il fatto è che, in

mano a noi italiani, i nostri autori diventano così piccoli, così insipidi, così provinciali! In realtà è da secoli che i nostri classici – come farà l'anno prossimo l'Euro – circolano per l'Europa. Già, il *Don Quijote*! E il sommo Cervantes, «príncipe de los ingenios españoles», forse che non «marchó a Italia, donde se empapó de cultura renacentista»? E sicuramente anche lui, come Shakespeare, si divertì un mondo leggendo il Berni!

L'*ingenioso hidalgo* petrarcheggia sulla bella «moza labradora de muy buen parecer» della quale è innamorato. L'ha ribattezzata Dulcinea del Toboso, pur sapendo che è una contadina e si chiama Aldonza Lorenzo. Alla figura di don Chisciotte, epico consumatore dei propri deliri anche petrarcheschi, si contrappone l'emblema stesso della «réalité rugueuse»: quel Sancho Panza che incarna, diciamo così, lo spirito della contestazione bernesca. Quando, guardando le cose in faccia, e scoprendo di non aver il coraggio di accettare la vita, si vuol tentare di avercelo, bisogna procedere alla demolizione di fantasie e menzogne; dobbiamo smantellare i castelli in aria con cui finora abbiamo ingannato noi stessi. Diciamo che Cervantes, nell'impostare la dialettica sempre ridicola del *desengaño*, ha dato a Sancho il compito festoso di richiamare il reale, a don Chisciotte quello di opporvisi. Lontano, oltre i nostri pregiudizi (quelli di cui, di solito, non si riesce a sbarazzarci) c'è la donna, quella vera... La donna da accettare o da respingere...

Dunque il Berni, a cui da molto tempo la cultura italiana riconosce scarso valore e pochi meriti, nell'ambito della poesia europea del Rinascimento fu un maestro indiscusso. Insegnò l'arte di fare a pezzi le menzogne liriche scritte dall'uomo sulla donna. Insieme a Cervantes (insieme a Du Bellay, Sidney, Góngora...) lo stesso Shakespeare prese sul serio la non serietà del nostro lamporecchiano. Componendo il sonetto *My mistress' eyes are nothing like the sun*, che è il 130 dei *Sonnets*, Shakespeare intese fare un «encomio burlesco sul modello del famoso sonetto del Berni» (Mario Praz).

In che modo ha proceduto Shakespeare nel descrivere le fattezze della famosa «dark lady»? Ha smontato sistematicamente, nota Elio Chinol, «tutti i luoghi comuni e le similitudini convenzionali di tanta lirica amorosa. Come a dire: badate, grazie e vezzi sono nulla, il vero problema è un altro, la realtà è tutta diversa». Già, la realtà è tutta diversa! E il Berni per l'appunto fu uno che, con fredda ferocia, volle «scoperchiare le storte fondamenta del mondo». Anatomizzando le intime ragioni della sua nevrosi, allo scopo di chiarirle prima di tutto a se stesso, aiutò altri spiriti a tirar fuori la loro beffarda capacità di indagine. Li spronò a indagare chi fosse, dove si nascondesse, che volto (e che sesso!) avesse la grande Creatura

dont l'inferral désir nous remplit de sanglots!

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

F. BERNI, *Rime*, a cura di D. Romei, Mursia, Milano 1985

Orlando Innamorato di M. M. BOIARDO rifatto da F. BERNI, testo scelto, compendiato e annotato da S. Ferrari, a cura di G. Albini, ristampa anastatica con nuova presentazione di G. Nencioni, Sansoni, Firenze 1971

D. CANTIMORI, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975

F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, GTE Newton Compton, Roma 1991

S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi*, Boringhieri, Torino 1983

G. R. HOCHE, *Il manierismo in letteratura*, Garzanti, Milano 1975

E. MANDRUZZATO, *Il piacere della letteratura italiana*, A. Mondadori, Milano 1996