

## Canto terzo dell'Inferno

Benedetto Croce esortava a leggere Dante “poco badando all’altro mondo, pochissimo alle partizioni morali, nient’affatto alle allegorie, e molto godendo delle rappresentazioni poetiche, in cui tutta la sua multiforme passione si condensa, si purifica, si esprime”. Era un invito alla lettura rapsodica del Poema, in cui il lettore scinde ciò che è poesia e ciò che è non poesia, cioè letteratura. Prima della lezione del filosofo napoletano, la *Lectura Dantis* non era praticata in maniera episodica e intermittente. Si era sempre privilegiata la lettura integrale di un canto, e anche questo inserito nel contesto unitario del poema. Si pensi alla prima *lectura* iniziata dal Boccaccio nel Battistero di Firenze e non portata a termine dallo scrittore per motivi di salute. Recentemente questo modo di avvicinarsi alla Divina commedia, alla stregua della lettura di un romanzo, ha avuto illustri interpreti e studiosi. Si pensi alla dotta *lectura Dantis* di Sermoni e a quella poetico-teatrale di Benigni. Ma la ricetta crociana ha avuto fortuna nelle scuole, perché ha consentito a molti docenti di proporre agli alunni una collana di frammenti poetici, scelti secondo il canone crociano di poesia e non poesia, la prima intesa come intuizione lirica pura, il suo contrario, costituito, invece, dagli elementi strutturali, la cosiddetta parte ‘allogria’. Comunque, a dispetto dello scarso interesse che negli ultimi decenni ha condizionato lo studio di Dante nelle scuole superiori e financo nei licei, la cui lettura è stata ridotta a qualche canto, si può dire che stiamo assistendo ad un nuovo interesse per la Commedia, non solo grazie agli studi di maestri come Gilson e Curtius, Auerbach e Spitzer, Nardi e Schiaffini, ma anche grazie all’opera di divulgazione dei mezzi di comunicazione di massa, che sono riusciti a portare Dante in mezzo alla gente e a far sentire la sua voce per le vie e le piazze, come, con qualche riserva, annotava a suo tempo il Petrarca, che in vero disdegnava la popolarità plebea e storciva il naso quando sentiva recitare i versi del divino poeta all’artigiano intento al suo lavoro manuale. Oggi, riscoprire Dante vuol dire riappropriarci della nostra identità nazionale ed europea, se è vero che la Commedia rappresenta la più alta testimonianza poetica del medioevo, una ricca enciclopedia di civiltà, che si offre a diversi livelli di lettura.

Il canto terzo dell'Inferno è strutturalmente diviso in due parti, che hanno un denominatore comune: la grande folla di dannati, che sgomenta il poeta-viandante e con lui il lettore. I primi due canti sono serviti all'autore per contestualizzare la materia narrativa, senza rappresentare eventi oltre quello dell'incontro salvifico di Virgilio, che dà una motivazione, oseremmo dire, razionale del viaggio ultraterreno di Dante. Al contrario, il canto terzo si apre con uno scenario dirompente: la porta infernale con la sua scritta paurosa, attraverso la quale si accede direttamente nella città del dolore eterno e delle anime perdute senza speranza. L'anafora dei primi tre versi "*Per me si va ne la città dolente/ per me si va ne l'eterno dolore/ per me si va tra la perduta gente*" accentua la drammaticità della scritta, che minacciosa campeggia al di sopra di quest'ingresso a senso unico, attraversato dalle *genti dolorose/ c'hanno perduto il ben de l'intelletto*. Il poeta, rincuorato dalla sua guida, si addentra in quell'atmosfera infernale, *senza tempo tinta*, dove l'udito è il primo senso a restare violentemente colpito. Da abile regista del suono e della luce, Dante sa bene che il tumulto delle voci, gli alti lamenti, le grida di dolore e d'ira, il suono di percosse raggelano il sangue, soprattutto se non si riesce a vederne la provenienza e a individuarne la causa. La sensazione è di smarrimento e di orrore fino alle lacrime. Non si tratta certo di lacrime dettate dalla pietà, ma della naturale espressione di sgomento dinanzi ad un'esperienza mai prima vissuta. Dante, quindi, percepisce la gravità della pena cui sono condannate queste anime esclusivamente attraverso i loro pianti, lamenti e sospiri. Questa prima confusa folla di spiriti non consente al poeta di focalizzare, come avverrà nei canti successivi, alcun dannato. La ragione è insita nella stessa pena del contrappasso, laddove Dio ha voluto aggiungere alle pene, per così dire, corporali, anche quella più esecranda: la *damnatio nominis* imposta dalla storia. Di loro, infatti, non è rimasta traccia sulla terra, né hanno meritato una collocazione infernale, quella stessa che assegna il giudice Minosse ad ogni peccatore. Si tratta di squallidi soggetti, che la tradizione, non Dante, ha denominato ignavi, spregevoli per aver vissuto *senza 'nfamia e senza lodo*. Dante, come gli capiterà di frequente nel corso della sua Commedia, sa andare ben oltre gli scrupoli teologici e scritturali. Il poeta dimentica il teologo e il magistero della Chiesa se le ragioni della poesia lo esigono. E, in questo caso, andando oltre la Scrittura, s'inventa liberamente la misera condizione degli ignavi, alla cui schiera anzi aggiunge quella degli angeli, che ri-

masero neutrali nella rivolta capeggiata da Lucifero: tutto ciò per soddisfare le sue esigenze etiche e poetiche, consapevole dell'autorevolezza che gli proviene dal privilegio accordatogli da Dio e dalla dotta guida che si è meritata. Il messaggio che lancia ai suoi lettori è chiaro: la vita impone continuamente delle scelte, e il libero arbitrio, concesso in dono da Dio all'uomo, può diventare strumento di salvezza o di perdizione eterna. La libertà di coscienza è, in ogni caso, una risorsa eccezionale, di cui sulla terra solo l'uomo può e deve disporre. Offende il Creatore, quindi, chi non sa spendere i talenti che gli sono stati affidati, preferendo tenerli oziosi e improduttivi. Per cui, *questi sciaurati, che mai non fur vivi* non meritano, è lo stesso Virgilio a suggerirlo al discepolo, che di loro si ragioni. La condanna è totale e riflette la fierezza di un uomo, che ha accettato la dura scelta dell'esilio, pur di non scendere a compromessi con la propria coscienza.

Certo non è peregrino chiedersi come mai Dante abbia deciso per questi tristi soggetti una pena tanto severa, da indurli ad essere invidiosi *d'ogne altra sorte*, atteggiamento che li distingue, anche per questo, dai dannati posti nei cerchi più bassi dell'Inferno. Qui il realismo descrittivo della pena prende il sopravvento al fine di rendere più drammatica l'intera scena: questi peccatori sono costretti a correre ignudi dietro ad un'insegna insignificante, loro che non hanno mai operato sotto alcuna bandiera e a versare il loro sangue, destinato a nutrire vermi immondi, stimolati e feriti dai pungiglioni di vespe e mosconi, sebbene in vita non abbiano avvertito alcuno stimolo a schierarsi con qualcuno o contro qualcuno. Tanto accanimento può essere giustificato dal riconoscimento di un soggetto, confuso nella moltitudine, la cui ignavia fu la causa prima di tutte le disgrazie di Dante? E questo personaggio, non nominato, è proprio quel papa Celestino V, *che fece per viltade il gran rifiuto*, favorendo con tale scelta la successione dell'acerrimo nemico di Dante, Bonifacio VIII? A questo punto sorge un dubbio, che merita un altro interrogativo. Si può dire che sia vissuto *sanza infamia e sanza lodo* l'eremita Pietro da Morrone, che ebbe l'onore di ascendere al soglio pontificio nel luglio del 1294 col nome di Celestino V e di meritare da morto di essere annoverato nella schiera dei santi dalla stessa Chiesa? La risposta non è facile. Né convince molto la tesi di chi, come Paolo Baldan, nei suoi *Ritorni su Dante*, sostiene che Dante scagli la sua veemente invettiva, non contro Celestino V, ma contro il giovane ricco che si rifiutò di disfarsi dei suoi beni e di seguire Gesù, come si legge nel vangelo di

Matteo(19, 20). In questo caso, infatti, non si tratterebbe di un ignavo, che si rifiuta di operare una scelta ma di un individuo che tra due possibilità sceglie quella che ritiene a lui più favorevole. Lo si può accusare di egoismo, di indifferenza verso i poveri e la grazia promessa da Cristo, ma in nessun caso di non aver voluto scegliere: alla proposta di Cristo, che lo esortava a vendere tutte le sue ricchezze, per raggiungere la perfezione, il giovane “se ne andò triste , perché aveva molte ricchezze”. Ma, già nel XIV secolo, Benvenuto da Imola proponeva l'ipotesi che l'anima che fece il gran rifiuto potesse essere quella di Esaù, il quale rinunciò al diritto della primogenitura in favore del fratello Giacobbe. Non mancano, poi, quanti intravedono nello spirito più enigmatico del Poema l'anima di Ponzio Pilato, che non volle schierarsi né con Cristo né contro di Lui, dichiarandosi innocente del sangue di quel giusto, che la folla voleva crocifisso. Del resto, anche la posizione del Petrarca è di assoluzione nei confronti di Celestino V. Nella sua opera latina, *De vita solitaria*, il poeta loda la scelta di Pietro da Morrone, sostenendo che la vita solitaria è la condizione ideale perché l'uomo possa vivere intensamente la propria vita e occuparsi dei suoi studi preferiti. Se si pensa, invece, che la ferita dell'esilio ancora è aperta e sanguina, non è difficile supporre che l'uomo Dante abbia tanto rancore in cuor suo verso chi è stato la causa indiretta della sua tragedia umana da superare la sfera della coerenza razionale e della riflessione teologica con un impeto di animosità, che si trasforma in ostilità verso l'innocente frate eremita, accusato di viltà e di disobbedienza al volere dello Spirito Santo, ma canonizzato da Clemente V nel 1313.

La seconda parte del canto ha un incipit rapido e scenograficamente coerente con la prima parte. Anche qui, infatti, la nuova massa di dannati, che scompostamente si affanna a salire sulla barca di Caronte è descritta con efficace realismo. A detta del Sapegno, il poeta ancora non ha affinato le armi dello scavo psicologico, quasi non sia ancora in grado di rappresentare il peccato attraverso la costruzione di personaggi reali. Tuttavia, si potrebbe obiettare all'illustre maestro che certamente i primi quattro canti hanno la funzione di un *introibo*, di una preparazione logica e psicologica del lettore alla visione della realtà ultraterrena. Anzi, lo stesso poeta preferisce collocarsi accanto al suo lettore, per guidarlo nell'interpretazione dello spettacolo terrificante che domina la scena e per renderlo partecipe dell'ansia e dell'irrequietudine che egli prova. Lo smarrimento del pellegrino, da po-

co giunto in una dimensione ignota all'uomo, è tale da spingerlo a chiedere subito alla sua guida come interpretare l'ansia che muove i dannati a salire precipitosamente sulla barca di Caronte. Sennonché, l'intempestività della domanda merita da parte di Virgilio una risposta di malcelato rimprovero: impari il discepolo a trovare da sé la motivazione che spinge quella turba assiepata lungo la riva dell'Acheronte a salire sulla barca del nocchiero infernale, cercando di ricordare quanto aveva letto nel suo poema, l'Eneide. Virgilio, in tal modo, ristabilisce il suo ruolo di duca e di maestro e, allo stesso tempo, colora il rapporto col discepolo di una nota di affettuosa umanità, che conferisce al viaggio maggiore realismo e il carattere di una progressiva scoperta. Il poeta-pellegrino, da parte sua, indossa la veste di *actor* e solo alla fine della sua esperienza ultraterrena, dopo che gli si sarà presentato il barlume della luce della Verità, potrà finalmente dichiararsi *auctor* e proporre la sua vicenda sovrumana a paradigma della condizione umana. È evidente che nel suo realismo descrittivo Dante tiene presente i suggerimenti della poetica aristotelica, laddove il filosofo invita i poeti a porsi quanto più è possibile dinanzi agli occhi lo svolgimento dell'azione (cap. XVII).

Questa seconda parte del canto procede sotto la guida letteraria di Virgilio e, in particolare, del libro VI del suo poema. La descrizione dell'Acheronte, il cui nome riporta alla sua etimologia di luogo di dolore, senza grazia e quindi crudele, è qui trattata con particolari essenziali, come nell'Eneide. *Turbidus hic caeno vastaque voragine gurges*, definisce il fiume infernale Virgilio, ancora più sintetico Dante, che si limita a indicare il *gran fiume* come una *trista riviera* e, più avanti come *livida palude*, che traduce l'espressione virgiliana *vada livida*. Ma se il poeta latino si limita a dare la rappresentazione scenografica dell'ambiente, al contrario, il suo discepolo sottolinea la desolazione spirituale del luogo, allorché l'aggettivo *trista* traduce lo stato di depressione e la diffusa e cupa malinconia delle anime, che ancora ignorano la loro punizione eterna e, pertanto, secondo l'interpretazione figurale del medioevo, non sono ancora figure *implete*, ma mantengono il loro stato di incompletezza terrena.

È interessante porre a confronto il ritratto di Caronte, quale risulta dalle descrizioni dei due poeti. Alcune caratteristiche somatiche sono pressoché corrispondenti: *plurima ... canities inculta* ricopre il volto del Caronte virgiliano, laddove Dante, con perfetta corrispondenza descrittiva, attribuisce *lanose gote* a quel *vecchio bianco per an-*

*tico pelo*, sebbene Virgilio tenda a precisare che quel *portitor horrendus* è certamente *iam senior, sed cruda ... viridisque senectus*, che è come dire gagliardo e florido. E ancora, Dante, riprendendo l'espressione virgiliana *stant lumina flamma*, mette in risalto lo sguardo terrificante del nocchiero infernale, attribuendogli *occhi di bragia*, cerchiati di fiamme (*avea di fiamme rote*), ma, allo stesso tempo, riesce a conferire allo sguardo demoniaco di Caronte una motilità che non riscontriamo nella staticità del volto caronteo. Sul suo volto gli occhi *stant*, cioè presentano uno sguardo fisso; in Dante, al contrario, Caronte con i suoi *occhi di bragia* accenna e impartisce ordini ai dannati. Molto più espressivo, quindi, il ritratto curato dall'Alighieri, che trascura altri particolari presenti in Virgilio, come il *sordidus amictus*, lo squallido mantelletto che pende dagli omeri del traghettatore di anime.

Dante vuole partecipare al lettore la sua condizione psicologica di smarrimento, soffermandosi a contemplare soprattutto la miseria della condizione umana, che la folla delle anime, pronte ad essere traghettate, drammaticamente esprime. Così, se il discepolo si richiama palesemente al suo maestro nella similitudine delle foglie, che si staccano ad una ad una dai rami in autunno, è pur vero che il lettore nella similitudine virgiliana è colpito solo dalla grande moltitudine degli spiriti dannati, e non coglie la qualità della loro disperata condizione morale. La nota realistica prevale su quella etica, inducendo ad una sorta di commozione per la perdita della vita terrena di tante anime: *matres atque viri defunctaque corpora vita/ magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae/ impositique rogis iuvenes ante ora parentum*. Dante, invece, senza nulla togliere alla rappresentazione realistica, esprime una valutazione morale di quell'anime *lasse e nude*, disperate e prive di ogni difesa, angosciate per quella stessa nudità, che Adamo ed Eva scoprirono in se stessi dopo aver mangiato il frutto proibito. Esse cambiano colore e battono i denti, bestemmiano Dio e i loro genitori, maledicono il genere umano, invidiano la sorte altrui, sebbene più dolorosa ma meno degradante. La loro disperazione scaturisce dalla stessa rivisitazione e riprovazione della loro vicenda terrena e allo stesso tempo rappresenta il dramma di chi sa di non aver alcun futuro e alcuna speranza di rivedere la luce. Da qui l'ansia di oltrepassare il fiume e di conoscere finalmente il destino assegnato loro dalla giustizia divina. Il modello descrittivo e pittorico di Virgilio si è arricchito di una vigorosa drammatizzazione dell'azione e dei sentimenti.

L'Inferno, per la prima volta, pone Dante a contatto con una dimensione ultraterrena, dove la presenza di Dio è più presente e più avvertita che nella dimensione terrena dell'esistenza. Non deve far meraviglia, quindi, che il poeta ricorra all'intervento soprannaturale per giustificare il suo passaggio al di là dell'Acheronte. Il terremoto che scuote la campagna, il vento che si sprigiona dalla terra, il balenare improvviso di una luce vermiglia danno al lettore la cifra della potenza divina e lo stato di privilegio in cui Dio ha posto il poeta-viaggiatore. La drammaticità della scena è tale che le virtù sensoriali cedono, l'actor cade *come l'uom che sonno piglia*, ma solo per predisporre ad un processo di palingenesi dopo il risveglio, il primo passo verso la Verità e la Luce.

ANTONINO TOBIA

## Louise Labé (1524?-1566)

### La Saffo di Francia

Nel clima poetico della Francia del Cinquecento, impregnato di modelli ronsardiani, la poetessa francese Louise Charlin, soprannominata Labé, nella società progredita della sua città, Lyon, pur essendo soggiogata dalla poesia del Petrarca, riuscì a differenziarsi per l'indubbio ed autentico talento poetico.

Nata a Parcieux, vicino Lyon, forse nel 1524 e morta nel 1566, di lei ci sono pervenute scarse e incongrue notizie poiché, a causa della sua vita disinibita, ebbe molti ammiratori ma anche molti denigratori; risulta perciò impossibile distinguere tra le notizie fondate e quelle menzognere.

Sappiamo che fu detta la *Belle Cordière* perché era figlia di un ricco commerciante di canapa di nome Pierre Charly (probabilmente di origine italiana), talmente analfabeta che non sapeva neanche apporre la sua firma.

Sua madre, Guillermette Decuchermois, era vedova dal 1489 di Jacques Humbert, detto Labé (ou L'Abbé), cordaio e Pierre prende il soprannome di Labé in quanto collegato alla proprietà di quest'ultimo; per lo stesso motivo, Louise lo utilizzerà come pseudonimo.

Quando Guillermette muore, Pierre Charly è dunque un artigiano benestante, proprietario di un laboratorio, di vari palazzi, due grandi case in città, vasti vigneti nella vicina campagna e un bel giardino nella "Rue de l'arbore" al centro di Lyon, a due passi dell'Hotel de Ville.

*Louise amerà molto questo giardino che è proprio quello descritto nelle "Louanges de Dame Louïze Labé, Lionnoïze".*

A l'entrée on voyoit d'herbes  
 Et de thin verflorissant,  
 Les lis et croissans superbes  
 De notre Prince puissant  
 Et tout autour de la plante  
 De petits ramelets vers  
 De marjoleine flairante

Estoient plantez ces six vers

.....

Les coulomnes bien polies  
 Estoient autour enrichies  
 De Romarins et rosiers,  
 Lesquels faciles à tordre  
 S'entrelassoient en bel ordre  
 En mile neus fais d'osiers.

.....

Il y ut une fonteine,  
 Dont l'eau, coulant contre val  
 En sautant hors de sa veine  
 Sembloit au plus cler cristal

L'educazione di Louise sembra che sia stata particolarmente accurata: molto presto impara a leggere e a scrivere il latino, l'italiano, lo spagnolo; oltre alla musica, impara l'arte del ricamo ma anche la scherma e l'equitazione. È possibile persino che a Lyon abbia partecipato a dei tornei. Secondo una leggenda, Louise, in abiti maschili, avrebbe preso parte all'assedio di Perpignan con il nome di "capitano Loys".

Nel 1543 Labé, sposatasi con un artigiano cordaio di 25 anni più vecchio di lei, comincia a frequentare gli ambienti intellettuali della sua città e la sua stessa casa di Parcieux-en-Dombes diviene il centro di ritrovo dei poeti della Scuola lionese, influenzati dalla poesia petrarchista italiana.

Tra gli altri, conosce Jacques Peletier du Mans, Jean Antoine de Baïf, Pontus de Tyard (che furono poi con Pierre de Ronsard, membri della Pleiade) e ancora avvocati, ricchi italiani, scienziati, intellettuali, capitani e sacerdoti.

Nel 1554 viene pubblicata la prima edizione delle sue *Opere*, comprendenti il *Débat de Folie et d'Amour*, tre *Odi* e 24 sonetti dedicate all'amica Clémence de Bourges.

Frattanto Louise conduce una vita assai scandalosa: circola persino una canzone sui suoi amori e lo stesso Olivier de Magny con cui ha una storia d'amore, indirizza al marito un'ode, rimproverandogli l'eccessiva noncuranza sulla condotta della moglie.

Louise morirà a Parcieux dove, ammalata, si era ritirata nel 1565.

Tutta la sua opera poetica comprende 24 sonetti, il primo dei quali curiosamente scritto in italiano, a testimonianza della grande ammirazione che Louise nutriva per il Petrarca, e 3 lunghe elegie, ispirate ad un infelice amore giovanile. Louise è anche autrice di vari versi scritti in greco, latino, italiano e spagnolo che non sono inseriti nelle sue opere.

Ribelle e sovversiva, dichiarava di voler vedere le donne superare gli uomini *“non soltanto in bellezza ma anche in scienza e virtù”* e per questo le invita ad elevare *“leurs esprits par dessus leurs quenouilles et leurs fuseaux ...”*

Tema delle sue delicate poesie comunque fu l'amore. Il tema amoroso è trattato con slancio di origine petrarchesca e neoplatonica, ma anche con senso vivo dei valori fisici e carnali, sulla linea di Catullo e dei poeti erotici dell'antichità. La sua religiosità risiede nell'amore, la sua etica nel desiderio, la sua emancipazione si identifica con la passione. Louise afferma: *“Le plus grand plaisir qu'il soit après l'amour, c'est d'en parler”*

E' chiamata la “Saffo del suo secolo” ma anche La “Saffo di Francia” perchè è la sola poetessa francese che possa paragonarsi a Saffo. Spesso propone anche il tema dell'amore infelice e dei contrasti dell'amore, intrecciando versi appassionati, impregnati di calda sensualità o contrapposizioni, come nel sonetto

Je vis, je meurs; je me brûle et me noie;  
 J'ai chaud extrême en endurent froidure:  
 La vie m'est et trop molle et trop dure.  
 J'ai grands ennuis entremêlés de joie.  
 Tout à aun coup je ris et je larmoie...

Io vivo, io muoio, mi brucio e m'annego,  
 ho caldo estremo mentre soffro il freddo.  
 La vita m'è troppo tenera e troppo dura,  
 ho grandi affanni confusi con la gioia.  
 Nello stesso tempo io rido e lacrimo...

Dei suoi amori misteriosi, sappiamo soltanto ciò che la stessa poetessa ha raccontato: *“Je n'avais vu encore seize hivers/ lorsque j'entrai*

*en ces ennuis divers*", si sarebbe cioè data a 16 anni. Nei suoi racconti amorosi è assolutamente sincera; Louise dà voce all'espressione femminile della passione: una donna può osare di dichiarare il suo desiderio senza aspettare di sentirsi desiderata. Nel sonetto tredicesimo, *Oh! se fossi rapita*", con toni di accesa passione sensuale ritroviamo un tema tipico dell'amore, il desiderio di morire tra le braccia dell'amante.

Louise scandalizzò con le sue composizioni traboccanti di abbandoni erotici e di desideri che dichiarava legittimi nonostante i severi divieti morali dell'epoca.

A uno dei suoi amanti indirizza i versi più roventi.

*Baise m'encor, rebaise moy et baise:  
Donne m'en un de tes plus sauoureux,  
Donne m'en un de tes plus amoureux:  
Je t'en rendray quatre plus chaus que braise.  
Las, te pleins tu? ça que ce mal i'apaise,  
En t'en donnant dix autres doucereus.  
Ainsi meslans nos baisers tant heureux  
Iouissons nous l'un de l'autre à notre aise.  
Lors double vie à chacun en suiura.  
Chacun en soy et son ami viura.  
Permets m'Amour penser quelque folie:  
Tousiours suis mal, viuant discrettement,  
Et ne me puis donner contentement,  
Si hors de moy ne fay quelque saillie.*

*Baciami ancora, ribaciami e bacia:  
dammene uno dei più saporosi,  
dammene uno dei più amorosi,  
te ne renderò quattro più ardenti che brace.  
Ahimè, ti lamenti? Ma è un male che allevio,  
donandotene altri dieci di quelli dolcissimi.  
Così, intrecciando i tenerissimi baci,  
l'un dell'altro l'altro in pien' agio godiamo.  
Allora per entrambi seguirà raddoppiata la vita.  
Ed ognuno nell'altro più che in se stesso vivrà.  
Permettimi, Amore, qualche follia pensare:  
quando rinchiudermi in me stessa è il male  
nessuna gioia donare mi è concessa,  
se fuor di me non mi posso liberare.*

Alcuni critici l'hanno guardata come una cortigiana ma non mancano quelli che hanno lodato la sua castità e le sue virtù. Se è vero che le sue opere le procurarono dei nemici, è anche vero che furono ammirate da coloro che avevano il gusto delle belle cose.

I maggiori nemici furono le donne di Lyon, per gelosia; non potendo sminuire il suo talento letterario, l'attaccarono sui suoi costumi.

Si può applicare a lei, ciò che si è detto di Saffo; *“la morte non ha ancora cancellato la macchia della sua condotta e forse non sarà mai cancellata; perchè l'invidia per gli uomini illustri, muore con la verità; ma la calunnia non muore mai”*.

Louise Labé, nonostante i suoi abusi di languori e abbandoni lussuriosi, costituì una voce diversa nel quadro poetico del tempo, gentile, amabile, provinciale ma esclusiva e originale; per la raffinatezza dei suoi versi si colloca indubbiamente tra le figure di maggior rilievo della lirica femminile europea.

Le sue opere, ritenute scabrose, furono ammesse nei manuali scolastici soltanto nel 1966.

LEONARDO A. GRECO