

Voci della persuasione

Scrittrici e retorica nell'Italia
del Rinascimento

a cura di **SERENA MAURIELLO**

RIFRAZIONI



*Come una luce esce rifratta
da un prisma scomponendosi
in più colori, così la lente del
critico può far scaturire dalla
sua analisi una molteplicità di
prospettive interdisciplinari.
“Rifrazioni” promuove quindi
un approccio comparativo a
tutte le discipline dell’italia-
nistica, raccogliendo studi che
affrontano questioni letterarie,
linguistiche o storiche attraverso
un ampio spettro di metodologie
critiche, echi interpretativi volti
ad aprire nuove piste d’analisi.*

*Il comitato scientifico è
composto da esperti di diverse*

*discipline – dagli studi di gene-
re alla traduttologia, dall’uma-
nistica digitale alle letterature
comparate – ed è attento alle
suggerzioni interpretative delle
varie scuole di italianistica.*

*“Rifrazioni” si offre come in-
terlocutore per quanti propongono
lavori innovativi basati sulla
compenetrazione di approcci
metodologici solitamente distan-
ti ed è uno spazio collaborativo
aperto al dialogo con i lettori e
gli autori.*

Voci della persuasione

Scrittrici e retorica nell'Italia
del Rinascimento

a cura di SERENA MAURIELLO

introduzione di Luca Marcozzi e Serena Mauriello

UNIVERSITÀ

Volume stampato e messo on line in open access con i fondi del Progetto PRIN 2022
PoetRi: Poetesse del Rinascimento. Finanziato dall'Unione europea –
Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 (CUP F53D23007570006).



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italia Domani
PIANO NAZIONALE
D'INNOVAZIONE E TECNOLOGIA



Roma Tre

DIPARTIMENTO DI
STUDI UMANISTICI

tab edizioni

© 2026 Gruppo editoriale Tab s.r.l.
viale Manzoni 24/c
00185 Roma
www.tabedizioni.it

Prima edizione febbraio 2026
ISBN versione cartacea 979-12-5669-348-1
ISBN versione digitale open access
(licenza CC BY-NC-ND 4.0) 979-12-5669-349-8

Indice

- p. 9 Introduzione di Luca Marcozzi e Serena Mauriello
- 19 *Retorica, satira, e sovversione nell’“In asinarium funus oratio” di Laura Cereta*
di Maria Sole Costanzo
- 43 *Contaminazioni verbo-visive nelle “Rime Spirituali” di Vittoria Colonna*
di Matteo Petriccione
- 71 *Vittoria Colonna: un “exemplum” retorico e un “exemplum” di donna*
di Giulia Lanciotti
- 91 *Persuadere alla virtù. Chiara Matraini e il modello isocrateo, tra oratoria ed epistolario*
di Cristina Acucella
- 119 *«Comporrai una qualche operetta e a qual raro giovine la manderai». Commistione di modelli e persuasione amorosa in “Urania” di Giulia Bigolina*
di Giada Tonetto

- p. 143 *«Scrivete la cagion del mio dolore». Retoriche del lamento nella lirica di Gaspara Stampa*
di Veronica Andreani
- 167 *Tra poesia e retorica. Su alcuni cambiamenti stilistici e formali nel primo canto della “Scanderbeide” di Margherita Sarrocchi*
di Angelo Chiarelli
- 187 *«Come ne’ teatri». La retorica nelle “Rime” di Isabella Andreini*
di Matteo Bosisio
- 225 *Il martirio nella retorica del magnifico. Per una analisi di forme e stilemi nelle narrazioni agiografiche di Lucrezia Marinella*
di Carolina Truzzi
- 247 Indice dei nomi
- 255 Autrici e autori

Introduzione

Voci della persuasione. Scrittrici e retorica nell'Italia del Rinascimento raccoglie le comunicazioni presentate nell'omonimo convegno internazionale tenutosi a Roma (Università degli Studi Roma Tre e Notre Dame Rome) il 25 e 26 settembre 2025, nella sede delle attività di divulgazione del PRIN 2022 PoetRi: Poetesse del Rinascimento, con il sostegno dell'International Society for the History of Rhetoric e dell'Università Notre Dame Rome.

La ricerca PoetRi ha avuto l'obiettivo di ricostruire la produzione poetica complessiva delle autrici del Rinascimento, indagando la sua cornice storico-culturale ma soprattutto letteraria, e conducendo una ricognizione bio-bibliografica complessiva sulle protagoniste della scena poetica cinquecentesca. L'impatto della scrittura poetica delle donne nel XVI secolo si è esteso ben oltre la sua epoca: l'indagine su di essa, finora rivolta soprattutto agli aspetti sociali della scrittura, ha talvolta tralasciato gli aspetti più strettamente letterari, legati alla tecnica compositiva, allo stile, alla retorica, e tale carenza è evidente se si considera la scarsità di edizioni commentate. Una conoscenza ampia e articolata della produzione poetica femminile rinasci-

mentale passa necessariamente dall'indagine sulla scrittura delle autrici e sul grado di adesione o distanza della loro produzione rispetto ai canoni retorici consolidati. Pur concentrandosi sulla poesia, la ricerca non ha potuto ignorare la varietà di scritture rinascimentali: epistolari, testi spirituali, libellistica prodotta nel dibattito religioso, dibattito poetico nei circoli letterari, poesia d'occasione o encomiastica nelle accademie. A questa varia produzione ha guardato la ricerca PoetRi, con l'obiettivo di porre nuove basi contestuali, documentarie e storiche per la ricostruzione del *corpus* delle opere prodotte dalle poetesse del Rinascimento, analizzando il rapporto delle autrici con la cultura letteraria coeva e con la sua espressività. Il censimento, la digitalizzazione e l'indicizzazione dei testi poetici e la ricostruzione bio-bibliografica delle autrici hanno portato alla creazione di un atlante digitale delle poetesse del Rinascimento pubblicato on line e in accesso aperto sul portale www.poetri.uniroma3.it, che nutre l'ambizione, con la sua architettura volta alla piena accessibilità e interoperabilità dei dati, di proporsi come vantaggioso mezzo di accesso a tutte le informazioni necessarie per uno studio approfondito dell'oggetto individuato (le poetesse attive tra l'inizio del XVI e il primo quarto del XVII secolo). Per ciascuna autrice sono stati verificati e riscritti i profili biografici (in più di un caso con diverse novità storico-documentarie e interpretative), raccolte bibliografie aggiornate, fornite indicazioni archivistiche; delle poetesse sono stati proposti testi digitalizzati, con particolare attenzione alle antologie cinquecentesche e seicentesche che raccolsero le loro opere. Il database, grazie all'impiego di tecnologie del Semantic Web e dei Linked Data, collega in maniera immediata te-

sti, autrici e contesti, fornendo uno strumento di lavoro essenziale, in vista di una conoscenza sempre più ampia e sistematica della letteratura rinascimentale prodotta dalle donne. A questa attività di censimento su larga scala sono stati affiancati seminari metodologici, incontri di ricerca, giornate di studio e convegni utili sia per programmare l'attività, sia per discutere i primi risultati, sia per consolidare la rete di studiosi coinvolti. L'obiettivo a lungo termine del progetto è fornire, con gli strumenti digitali messi a punto, ma anche con gli approfondimenti le ricerche puntuali e con le edizioni e i commenti programmati, una visione innovativa della letteratura del Rinascimento, restituendo la ricchezza e la complessità di un fenomeno che ebbe grande rilevanza culturale e sociale quale quello della scrittura delle donne.

Il convegno, nato nell'alveo di PoetRi, ha esplorato uno dei temi individuati nel progetto: quello cioè relativo agli aspetti formali della produzione letteraria e poetica delle donne del Rinascimento. Esso ha raccolto interventi non solo dedicati alla lirica ma più in generale alla totalità della produzione scrittoria delle donne attive nel panorama culturale italiano del Rinascimento. La ragione di questa scelta proviene dall'attività di schedatura svolta nella sede del progetto, che, seppur mirata al censimento lirico, ha tracciato l'intera produzione letteraria delle scrittrici appartenenti al *corpus*. Oltre alla poesia, la cui prolificità rimane indiscussa, è stato possibile individuare una grande varietà di generi in cui le donne italiane sperimentarono forme e modi di comunicazione letteraria per tutto il corso del Cinquecento, fino ai primi decenni del Seicento. Lirica, romanzo, drammaturgia, epistolografia, agiografia, tradu-

zione, poema eroico sono solo alcuni dei generi praticati dalle donne (spesso con risultati stilistici eccellenti e già apparsi rimarchevoli ai lettori contemporanei) che questo volume si impegna a indagare attraverso una serie di casi di studio. Alla luce di un dato quantitativamente significativo, appare necessario rispondere a una serie di domande di natura qualitativa: come si caratterizza la voce letteraria delle donne nel Rinascimento? qual è il loro livello di consapevolezza retorica e stilistica? Sono individuabili alcuni tratti esteriori che caratterizzino la scrittura come femminile? L'approccio retorico è sembrato per noi il più utile per poter fornire una risposta.

Questo percorso è volto, dunque, a indagare la distinzione retorica delle autrici italiane dal XV al XVII secolo e prende avvio dalla scrittura di Laura Cereta. Se gli interventi che qui si pubblicano seguono un ordinamento cronologico per nascita della scrittrice, allo stesso tempo sembrava inevitabile cominciare i nostri ragionamenti e questionamenti sulla scrittura delle donne a partire dalle riflessioni di Cereta delineate acutamente da Maria Sole Costanzo nel suo contributo (*Retorica, satira, e sovversione nell'In asinarium funus oratio di Laura Cereta*): nelle lettere l'autrice lamenta infatti la difficoltà delle donne nel raggiungere delle competenze scrittorie elevate, non per incapacità di apprendimento, ma per l'ostacolato accesso a un'istruzione di qualità. Come ben argomenta Costanzo, è così che Cereta decostruisce l'idea «che la donna scrittrice fosse una sorta di creatura rara» denunciando uno svantaggio sistematico a cui le donne dovevano far fronte. L'azione di denuncia di Cereta non corrisponde ad ogni modo alla sua condizione né alla sua perizia stilistica e retorica, un saggio della sua scrittura è offerto in questa

miscellanea tramite l'analisi di un suo testo dialogico in prosa dal complesso sistema di fonti, la *In asinarium funus oratio* (1485), che, come dimostra Costanzo, si caratterizza per l'uso consapevole di forme logiche retoriche e oratorie, legittimando il ruolo dell'autrice ben degna di comparire all'interno del contesto letterario e delle professioni legate alla scrittura dominato dagli uomini.

Gli interventi di Matteo Petriccione e Giulia Lanciotti indagano secondo prospettive plurime le rime di Vittoria Colonna, prima autrice canonizzata nel Rinascimento italiano e modello riconosciuto dalla coeva e successiva generazione di poetesse. Il primo, in *Contaminazioni verbo-visive nelle Rime Spirituali di Vittoria Colonna*, analizza la funzione delle immagini e il loro rapporto con le parole nel percorso meditativo. Partendo da una riflessione sulla pratica della *lectio spiritualis*, incentrata sulla visualizzazione interiore di immagini derivate dalle sacre scritture, l'indagine interroga le forme dell'ecfrasi e le sfumature metaforiche nella scrittura della Marchesa di Pescara. Muovendosi nella contaminazione dei codici espressivi, Petriccione traccia un percorso di spiritualizzazione degli strumenti retorici: nelle rime colonnesi l'arte oratoria si mostra così non mero strumento elocutivo, ma mezzo attivo di contemplazione in grado di rendere la rappresentazione una figurazione significativa e meditativa. In *Vittoria Colonna: un exemplum retorico e un exemplum di donna*, Lanciotti riporta, invece, l'indagine alla trattatistica morale interrogando le rappresentazioni dell'autrice nel panorama culturale coevo. Nel processo di canonizzazione Colonna è innanzitutto un modello di donna, incarnando così un principio oratorio fondamentale, quello del *vir bonus dicendi peritus* ma volto al femminile. Nel

processo di canonizzazione Vittoria Colonna, modello retorico per tutta la successiva generazione di autrici, prima ancora di essere esemplata come ottima scrittrice, è consacrata come ottima donna, moglie e vedova, esempio assoluto di morale.

Anche e soprattutto a partire dall'esempio di Vittoria Colonna, la scrittura in versi nella declinazione lirica e spirituale ha rappresentato un modello espressivo fondamentale per le autrici del Cinquecento, ma le si sono affiancate altre forme. Come mette in luce Cristina Acucella nel suo contributo a questa miscellanea (*Persuadere alla virtù. Chiara Matraini e il modello isocrateo, tra oratoria ed epistolario*), Chiara Matraini già dalla sua prima raccolta poetica «aveva inteso presentarsi come scrittrice a tutto tondo», accostando alle sue rime due prose. In una rivendicazione dello spazio testuale prosastico, l'autrice decide consapevolmente di affidarsi a una prosa retoricamente alta e tramite essa ottenere un'affermazione personale. Matraini è la prima donna a tradurre l'orazione pseudoisocratea *A Demonico* partendo dalla versione latina, e, come ben dimostra Acucella, nella sua operazione di volgarizzamento sottopone il testo a un processo «di rifinitura stilistica, acclimatemento morale e amplificazione retorica che rivela un forte intento competitivo nei confronti degli altri traduttori a lei contemporanei» riproponendo più avanti i medesimi temi e stilemi nella *Lettera al figlio*. L'esempio di Chiara Matraini dimostra come nel Cinquecento le donne arrivino a un livello di consapevolezza retorica tale da permettere loro di piegare il testo alle proprie necessità personali e sociali.

Tra le pagine di un «romanzo in prosa» si muove l'intervento di Giada Tonetto, dal titolo *«Comporrai una qualche*

operetta e a quel raro goivine la manderai». Commistione di modelli e persuasione amorosa in Urania di Giulia Bigolina. Unico caso di autorialità femminile romanzesca nel Rinascimento, *Urania* rappresenta un settore di indagine imprescindibile. Il testo di Bigolina, infatti, si impone come spazio privilegiato in cui una voce di donna sperimenta modelli espressivi molteplici – epistola, dialogo, novella – piegandoli a un disegno narrativo e argomentativo personale. Tonetto indaga nello specifico gli inserti extra-novellistici, come la lettera dedicatoria a Bartolomeo Salvatico o l'addio che Urania indirizza a Fabio, che assumono nell'opera la funzione di soglie discorsive attraverso cui l'autrice dichiara le proprie competenze, dialoga con la trattatistica amorosa coeva e al contempo ne ridefinisce gli esiti. La lettura dell'esperimento narrativo di *Urania* è fondamentale in questo percorso per restituire alle scrittrici del Rinascimento un ruolo attivo nel dibattito sulla persuasione amorosa.

Veronica Andreani in *«Scrivete la cagion del mio dolore». Retoriche del lamento nella lirica di Gaspara Stampa* indaga sulle modalità discorsive per mezzo delle quali nella poesia stampiana la voce femminile rimodella forme della tradizione elegiaca per raccontare l'aspetto doloroso della propria esperienza d'amore. Ribaltando dunque l'istanza comunicativa io-uomo-scrivente / tu-donna-ricevente, Stampa riprende elementi caratteristici che si tramandano invariati nei secoli apponendovi la propria marca retorico-autoriale. Come dimostra Andreani, l'operazione della poetessa è fondamentale nella storia della scrittura lirica femminile dal momento che, nel lamento elegiaco di un amore infelice, l'autrice esprime apertamente il desiderio di creare legami sororali. Ponendosi come modello, dunque, Stampa rende il

lamento condiviso uno «strumento catartico e di riscatto da ottenere attraverso la scrittura».

Una delle prime attestazioni di poema eroico scritto da una donna è indagata da Angelo Chiarelli in *Tra poesia e retorica: su alcuni cambiamenti stilistici e formali nel primo canto della Scanderbeide di Margherita Sarrocchi*. Sarrocchi vide pubblicare la sua *Scanderbeide* in maniera forse non autorizzata e in una forma incompleta nel 1606. Il testo edito nella sua forma definitiva e integrale sarebbe stato invece stampato solo sei anni dopo la morte dell'autrice (1623). Chiarelli propone in questa sede una lettura comparativa del primo canto delle due edizioni, con l'obiettivo di esaminarne l'evoluzione retorica, il mutamento metrico e la variazione prosodica. L'applicazione del campo diacronico all'analisi retorica permette quindi di mettere in luce la parabola evolutiva di Sarrocchi versificatrice, dimostrando la consapevolezza scrittoria di un'autrice ben inserita e riconosciuta nel contesto culturale coevo, anche se ad oggi non adeguatamente approfondita dalla critica.

In «*Come ne' teatri*». *La retorica nelle Rime di Isabella Andreini*, Matteo Bosisio indaga le influenze dell'esperienze teatrali di Isabella Andreini nelle scelte formali e nella costruzione della sua voce poetica. Proponendo letture analitiche di una selezione lirica della poetessa, che danno particolare valore all'impiego di singole forme e stilemi, lo studioso evidenzia come la ricchezza degli artifici espressivi, talvolta percepita dai contemporanei come un eccesso, venga rivendicata dall'autrice in qualità di valore fondante della propria scrittura. La difesa di una poesia ornata e concettosa si configura così come una dichiarazione di poetica che colloca Andreini al crocevia tra tradizione rinascimentale e sensibilità nuove,

anticipando soluzioni che troveranno pieno sviluppo nella stagione barocca.

È dedicato alla produzione agiografica di Lucrezia Marinella il contributo di Carolina Truzzi, posto a chiusura di questa miscellanea (*Il martirio nella retorica del magnifico: per una analisi di forme e stilemi nelle narrazioni agiografiche di Lucrezia Marinella*). L'autrice, che si distingue nel panorama coevo per la sua scrittura eterogenea e sperimentale in grado di muoversi in tutti i generi letterari in voga nel tempo, si dedicò ampiamente ad argomenti religiosi. Truzzi offre una lettura dell'*Holocausto d'amore della Vergine Santa Giustina*, proponendo una riflessione sensibile all'aspetto retorico nel contesto specificatamente agiografico in grado di lasciare emergere un'operazione che conduce al «concettismo proprio del diciassettesimo secolo [...] legittimato e promosso dopo il Concilio di Trento dalla ricerca di una nuova eloquenza sacra ispirata ai Padri della Chiesa», in cui si ravvede tramite la prospettiva di una donna la conciliazione tra l'umanesimo ciceroniano e le istanze del *De doctrina christiana* di Agostino.

Tutti gli interventi, come evidenziato, sono accomunati dall'attenzione riservata alle forme dell'espressività e ai suoi caratteri costitutivi. La scrittura delle donne è stata esaminata spesso, in passato, sotto una prevalente angolazione socioculturale e in una prospettiva di genere: molte indagini hanno privilegiato il ruolo sociale delle autrici, o la specificità tematica della scrittura femminile, in una prospettiva che presupponeva un automatismo nel rapporto tra condizione femminile e la scelta di particolari modelli spesso ricorrenti. Gli aspetti squisitamente letterari (lingua poetica, stile, retorica) sono rimasti talvolta in ombra. Questo vo-

lume, partendo dalla consapevolezza del vuoto da colmare in tal senso, mette a fuoco alcune autrici e opera su di esse diversi sondaggi per comprendere se e se e quanto la loro produzione sia caratterizzata dall'adesione stilistica ai diversi canoni che si sono affermati nel corso del XVI secolo, la loro educazione letteraria, i caratteri dominanti della loro espressività, il peso della retorica nelle loro scelte espressive.

Luca Marcozzi

Università degli Studi Roma Tre

Serena Mauriello

Centre d'études supérieures de la Renaissance

Retorica, satira, e sovversione nell’*“In asinarium funus oratio”* di Laura Cereta

di Maria Sole Costanzo

Laura Cereta nacque nel 1469 da una famiglia bresciana della piccola nobiltà¹. A sette anni fu mandata in un convento per ricevere un’educazione di base. Tornata a casa due anni dopo, apprese il greco e il latino dal padre². Questo,

1. Sulla vita di Laura Cereta si vedano almeno: A.Jr. Rabil, *Laura Cereta Quattrocento Humanist*, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton (NY) 1981; A. McCue Gill, *Fraught Relations in the Letters of Laura Cereta: Marriage, Friendship, and Humanist Epistolary*, in «Renaissance Quarterly», 62 (4), 2009, pp. 1098-1129; A.A. Feng, *Humanist Petrarchism and the Politics of Gender*, University of Toronto Press, Toronto 2017, pp. 68-135; Q. Griffin, “*Salve Atque Vale.*” *Satire and Consolation in Laura Cereta’s In asinarum funus oratio*, in «Humanistica Lovaniensia: Journal of Neo-Latin Studies», 67 (1), 2018, pp. 69-89, a pp. 69-73.

2. Mentre esisteva, a Brescia, un «wide array of choices for men to be educated» in scuole laiche, «women were absent from these institutions» (J. Carlsmith, *Schooling in Bergamo and the Venetian Republic 1500-1650*, University of Toronto Press, Toronto 2010, p. 286). Quanto alle università, le donne ne erano formalmente escluse (P. Burke, *The Polymath. A Cultural History from Leonardo da Vinci to Susan Sontag*, Yale University Press, New Haven-London 2020, p. 44). Tipicamente, le donne ricevevano un’educazione elementare e poi erano «entrusted to mothers and governesses to learn household duties» (M. Vardala, *Meus me ordo deridet: Female Mysogyny as Perceived by Isotta Nogarola and Laura Cereta*, in *Voces disidentes contra la misoginia, nuevas perspectivas desde la sociología*,

per quanto il modello dell'«household academy» per dirla con Ross³, in cui un padre erudito impartiva un'educazione superiore a una figlia femmina, stesse iniziando a diffondersi al tempo, restava in ogni caso un trattamento eccezionale, «unusual in a typically male oriented culture»⁴ in cui le donne si fermavano agli studi di grammatica e non proseguivano con quelli di logica e dialettica⁵. Prima dei quindici anni, Laura componeva orazioni e lettere in latino. Sposata nel 1484 a Pietro Serina, un mercante locale, rimase vedova e senza figli dopo soli diciotto mesi. A differenza di altre donne, come Alessandra Scala, Cassandra Fedele, Costanza Varano e Ginevra Nogarola⁶, che con il matrimonio avevano dovuto rinunciare agli impegni umanistici, Laura continuò a coltivare una vivace corrispondenza in latino con intellettuali del suo tempo⁷.

L'unicità della scelta di Laura Cereta è decisiva per comprenderne l'opera e la posizione nell'umanesimo, movimento a prevalenza maschile⁸. Non si tratta di recriminare contro un canone che l'ha esclusa, ma di leggerne la produzione attraverso il filtro culturale dell'epoca⁹. Infatti

la literatura y el arte, a cura di P.G. Valdes, R. Gorgojo Iglesias, E. Mayor de la Iglesia, Dykinson, Madrid 2022, pp. 379-386, a p. 380).

3. S.G. Ross, *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 2009, p. 8.

4. Rabil, *Laura Cereta*, cit., p. 4.

5. Cfr. J. Gibson, *Educating For Silence: Renaissance Women and the Language Arts*, in «Hypatia», 4, 1989, pp. 9-27, a p. 20.

6. Cfr. M.L. King, *Book-Lined Cells: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance*, in *Renaissance Humanism*, vol. I, *Foundations, Forms, Legacies*, a cura di A. Rabil, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988, pp. 434-449, a p. 436.

7. Rabil, *Laura Cereta*, cit., p. 9.

8. Come ricorda per esempio King, *Book-Lined Cells*, cit., p. 434.

9. Secondo un principio raccomandato anche da S.C. Jarrat, *Performing Feminism, Histories, Rhetorics*, in «Rhetoric Society Quarterly», 22, 1992, pp. 1-5, p. 2.

le donne soffrivano una «epistemic injustice»¹⁰ intrinseca nella prescrizione scolastica alla base dei valori del tempo¹¹, per la quale castità, obbedienza e silenzio erano la controparte femminile delle virtù maschili dell'erudizione e dell'onore¹². Nelle sue lettere, spesso Laura lamenta la difficoltà delle donne di imparare a scrivere con eleganza¹³, non per loro mancanza di capacità di apprendere, che tutte le donne, precisa l'autrice, possiedono in modo uguale¹⁴, ma a causa degli ostacoli che incontrano nell'accedere all'istruzione, e degli attacchi che subiscono¹⁵. In questo modo Laura decostruisce il *topos* «del terzo sesso» ovvero l'idea che la donna scrittrice fosse una sorta di creatura rara, al di là del genere maschile e femminile¹⁶, sostituendolo piuttosto con la denuncia dello svantaggio sistematico, per dirla con King, in cui le donne si trovavano¹⁷. A

10. P. Adamson, *Don't Think for Yourself: Authority and Belief in Medieval Philosophy*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 2022, p. 114.

11. Cfr. V. Cox, *Origins*, in Ead., *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 2008, p. 21.

12. Cfr. Gibson, *Educating For Silence*, cit., p. 10.

13. Si veda ad esempio la lettera al cardinale Ascanio Sforza (Rabil, *Laura Cereta*, cit., n. 84): «cum rara inveniatur omni aevo puellaquae libros accurate minoris elegantia condiderit».

14. Cfr. Rabil, *Laura Cereta*, cit., n. 77.

15. Esemplari in questo senso la lettera a Lucia Vernacola (Rabil, *Laura Cereta*, cit., n. 71) sul disprezzo subito da parte di altre donne, e quella a Sempronio Bibolo (Rabil, *Laura Cereta*, cit., n. 77) in difesa dell'istruzione femminile.

16. Cfr. King, *Book-Lined Cells*, cit., p. 440; S. Schibanoff, *Botticelli's Madonna del Magnificat: Constructing the Woman Writer in Early Humanist Italy*, in «PMLA», 109, 1992, pp. 190-206, a p. 196.

17. «Being women, they were burdened. To succeed wholly, they would have had to cast off that burden—but it was a burden that could not be cast off. Or they would have had to elevate the whole of their sex—but this they were powerless to do. The ambitions of the learned women of the Renaissance were thwarted in part because, being women, they were vanquished from within: by their own self-doubt, punctuated by moments of pride; and by their low evaluation of their

causa delle sue posizioni non convenzionali, Laura dovette fronteggiare un ventaglio assai ampio di accuse: gli uomini la accoglievano con sarcasmo¹⁸ e la accusavano di perdere tempo dedicandosi allo studio¹⁹, le donne guardavano con disprezzo alla sua formazione²⁰, e, più in generale, una “folla di ignoranti” («vulgus indoctus») la bersagliava mossa dall’invidia²¹. Nonostante le critiche, secondo alcune fonti a vent’anni iniziò a insegnare filosofia a Padova e, alla sua morte prematura nel 1499, ricevette solenni onoranze nella cattedrale di Brescia.

Nel 1485 Cereta, consapevole della propria abilità letteraria²², editò una raccolta di lettere indirizzate sia a figure allegoriche sia a intellettuali del tempo, includendo anche donne – fatto raro tra le sue coetanee²³. In queste lettere intrecciava temi tipicamente umanistici, come virtù e fortuna, amicizia e morte, con argomenti domestici come il ricamo, superando i confini di genere e delineando un vero «protofeminist project»²⁴. Alla raccolta aggiunse inoltre un testo dialogico in prosa, *In asinarium funus oratio*, data-

sex, which undermined their confidence further and which was confirmed by the behavior of other women, for whom the intellectual strivings of a few threatened their condition of comfortable servitude», King, *Book-Lined Cells*, cit., p. 440.

18. Rabil, *Laura Cerreta*, cit. n. 81.

19. Ivi, n. 84.

20. Ivi, n. 71.

21. Ivi, n. 30.

22. «Remarkable people sometimes know they are remarkable. Laura Cereta did. She enjoyed her studies; she understood her talents; she delighted in describing to those who asked and to some who did not how she had progressed to her present stage of knowledge», King, *Book-Lined Cells*, cit., p. 438.

23. Cfr. M.K. Ray, *Women's Vernacular Letters in Context*, in Ead., *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2009, pp. 19-42, a p. 23.

24. McCue Gill, *Fraught Relations*, cit., p. 1100.

to alla prima metà del 1485²⁵, che inscena il funerale dell'asino Asellus. Vi compaiono Giovanni Soldo – padrone di Asellus, disperato dalla sua perdita tanto da desiderare la morte –, il servo Filonaco, e la stessa Laura, che definisce sé stessa appunto col neologismo *oratrix* (da cui il titolo, *Oratio*), e agisce da *princeps sermonis*, intrecciando una serie di citazioni classiche per consolare i due personaggi maschili colpiti dal lutto.

L'orazione di Cereta, sebbene ancora poco studiata, è stata oggetto di contributi rilevanti. L'edizione critica di Rabil²⁶ ha analizzato i manoscritti, e offerto la prima traduzione e una solida contestualizzazione. Studi più recenti²⁷ hanno fatto luce sui generi cui ascrivere il lavoro – dialogo, orazione, *consolatio*, elogio funebre – e le fonti classiche e cristiane: non solo, come si vedrà, Luciano nella struttura, ma anche Seneca, Boezio e le *Epistole* paoline nei passi filosofici; Catullo e Marziale in quelli elegiaci; Agostino e Porfirio in quelli teologici. Restano tuttavia aperti molti interrogativi su questo testo cruciale per la storia delle donne nella letteratura rinascimentale, caso unico di autorappresentazione e *self-fashioning* femminile nell'umanesimo, che anticipa fenomeni molto più tardi, come la presenza di una donna in un dialogo negli *Asolani* (1505) – ed anche in quel caso si tratta di un personaggio costruito *ad hoc* da un uomo – o l'auto-rappresentazione di Moderata Fonte (1591) – dove tuttavia l'autrice si rivolge a sole donne e non a personaggi maschili,

25. Cfr. Ray, *Women's Vernacular Letters*, cit., p. 52.

26. Rabil, *Laura Cereta*, cit., pp. 118-134.

27. Cfr. Griffin, “*Salve Atque Vale*,” cit.; *Voci di donne umaniste; dialoghi di Laura Cereta e Olimpia Fulvia Morata*, a cura di M. Icardi, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022.

come invece fa l'*oratix* Cereta. Questioni ancora irrisolte riguardano il rapporto tra pressione sociale e scelta del soggetto, il vero obiettivo della funzione satirica dell'opera, e il pubblico a cui Cereta intendeva rivolgersi.

A tal proposito, a mio avviso, è possibile avanzare una tesi ancora più incisiva rispetto a quella proposta da Griffin: infatti, oltre a costituire, come sostiene Griffin²⁸ uno «spazio sicuro» per esercitare il proprio talento, l'*Oratio* di Cereta va letta come una dimostrazione sistematica di professionalità, nel senso delineato da Jardine²⁹: l'uso consapevole di competenze logiche, retoriche e oratorie per esercitare un ruolo attivo nella comunità degli studiosi. Come nota Jardine, le opere delle umaniste erano ammirate come prodotti letterari, ma la loro partecipazione attiva al contesto sociale era considerata sovversiva:

The idiosyncrasies of the female humanists' work/performance are, in my view, directly the product of the predicament in which each achieving woman finds herself vis-a-vis the male community: she is competent to craft a product which earns her a place in the scholarly community. But to recognize that fact, the fact that she can actively participate, was to countenance female transgression at the social level.³⁰

L'analisi degli strumenti retorici impiegati da Cereta mostra invece che ella costruisce la propria identità autoriale di *oratrix* professionista, incarnando «the learned training

28. Cfr. Griffin, «*Salve Atque Vale*», p. 74.

29. Cfr. L. Jardine, «*O Decus Italiae Virgo*», or *The Myth of the Learned Lady in the Renaissance*, in «*The Historical Journal*», 28 (4), 1985, pp. 799-819, a p. 813.

30. *Ibidem*.

of the active civic figure»³¹, in opposizione al modello passivo della «noble leisured pupil». Già nell'Epistola a Europa Solitaria³², dove Europa rappresenta un suo alter ego, Laura aveva lamentato l'impossibilità di accedere agli incarichi pubblici. Nel dialogo, la figura di Laura può finalmente assumere una funzione pubblica, mostrando indirettamente l'abilità retorica e la naturale inclinazione alla leadership dell'autrice.

A questo punto, occorre una digressione. Negli anni Ottanta del '400, quando Cereta scrive, convivevano due concezioni opposte della retorica. Da un lato, quella classico-umanistica, che vedeva nella retorica uno strumento di perfezionamento morale e conoscitivo; dall'altro, una nuova retorica, sviluppata in area veneta e teorizzata poco dopo la stesura dell'*Oratio* da Ermolao Barbaro nella sua celebre epistola a Giustinian, fondata su *insinuatio*, *consilium* e *ductus*³³. L'*insinuatio* era una tecnica di esordio specifica per argomenti scabrosi o indegni dell'eloquenza, in particolare davanti a pubblici difficili o ostili; il *consilium*, mutuato da Quintiliano, era vicino al *iudicium*, ma più flessibile e pro-

31. Ivi, p. 817.

32. Cfr. Rabil, *Laura Cereta*, cit., n. 81.

33. Come illustra Cox (V. Cox, *Rhetoric and Humanism in Quattrocento Venice*, in «Renaissance Quarterly», 56 (3), 2003, pp. 652-694), all'inizio del Quattrocento, nel Veneto, lo studio della retorica non era prioritario: si preferiva una formazione matematica ed economica. Solo pochi patrizi coltivarono l'oratoria epidittica, adattandola al contesto veneziano e valorizzandone l'aspetto civico, seguendo Quintiliano, che privilegiava la funzione politica e forense dell'oratore. Ne derivò un'eloquenza ibrida, funzionale alla *res publica* più che al modello classico. Dal 1446 si affermò una seconda generazione di retori, destinata alla formazione dei funzionari della cancelleria. Nel 1460 fu creata un'altra cattedra di retorica e nel 1468 il Senato ne riconobbe l'utilità pubblica. In questo periodo l'umanesimo si divise in due indirizzi: uno filologico, teorico, e uno pratico, volto all'applicazione politica e forense della retorica.

babilistico, e indicava la capacità di adattarsi a circostanze particolarmente mutevoli e insidiose; il *ductus*, innovazione quattrocentesca, guidava il discorso verso la tesi con gradi diversi di dissimulazione, valorizzando l'efficacia tecnica più che l'integrità morale dell'oratore³⁴.

Il *ductus* si articolava in tre forme: *simplex*, *subtilis* e *figuratus*. Il *ductus simplex* consisteva nell'affermare la propria tesi come un dato di fatto. Si suddivideva a sua volta in *rectus*, quando si esponevano le motivazioni reali, e in *simulatus*, quando invece si ricorreva a ragioni fittizie. Il *ductus subtilis* prevedeva di introdurre la tesi in modo indiretto, insinuandola senza dichiararla apertamente. Il *ductus figuratus*, infine, si basava sull'evocazione obliqua della tesi e presentava tre varianti, ordinate secondo il grado di dissimulazione: il *contrarius*, che sosteneva inizialmente una tesi opposta per poi ricondurre il discorso a quella autentica; l'*oblicus*, che partiva da una tesi contigua; e il *per subiectionem*, fondato su allusioni sottili destinate a un pubblico d'élite³⁵.

La triade di *insinuatō*, *consilium* e *ductus*, affermatasi negli anni Settanta, rifletteva la svolta utilitaristica della retorica, distinta dall'indirizzo filologico. Centrale in tal senso fu l'intervento di Giorgio Merula, con il *Proemio* alla sua edizione della *Pro Ligario* (1478), che legò *consilium* e *ductus*, promuovendo una declinazione politica della disciplina³⁶. Un centro di particolare rilevanza per questa seconda scuola era Padova, ambiente con cui era in contatto Cereta e presso il quale sembra avesse insegnato³⁷. Tra gli allievi di Merula,

34. Cfr. Cox, *Rhetoric and Humanism*, cit., p. 658.

35. Questo schema parafrasa ivi, p. 657.

36. Cfr. ivi, p. 660.

37. Cfr. ivi, p. 687.

inoltre, figura Bonifacio Bembo, amico del padre di Laura e interlocutore epistolare della stessa³⁸. L'*Oratio* di Laura integra entrambi gli approcci: quello umanistico-ermeneutico e quello tecnico-politico. Pertanto, si può concludere che l'intreccio di generi, già segnalato dalla critica, non solo dimostra una complessiva competenza letteraria, ma anche e più precisamente è funzionale a presentarsi come oratrice completa, capace di fondere virtù e sapienza con abilità persuasiva e strategica.

Infatti, la cornice dialogica dell'*Oratio* ospita una *laus* paradossale dell'asino operata da Laura, Soldo, e Filonaco, ma nell'intelaiatura epidittica a sua volta è prominente la *consolatio* pronunciata da Laura-personaggio. Qui l'*oratrix* applica con padronanza gli strumenti della nuova retorica – *insinuatō*, *consilium* e *ductus* – trasformando l'epicedio in una dimostrazione di perizia tecnica. La sua capacità di combinare queste strategie non solo persuade Soldo a vivere, ma convince anche i lettori della professionalità di Laura-scrittrice. Così, per quanto la consolatoria si collochi nell'area dell'oratoria cerimoniale e occasionale, la scelta di costruirla come dibattito mette Cereta nella condizione di dover persuadere un triplice pubblico: gli ambigui interlocutori Soldo e Filonaco, i numerosi astanti, ed il lettore, illuminando quindi la sua abilità deliberativa e pratica oltre che accademica e umanistica.

Iniziando dal livello più esterno – la cornice dialogica –, si vede la figura autoriale di Cereta emergere innanzitutto attraverso la scelta del dialogo luciano, il cui recupero era stato inaugurato pochi anni prima dalla *Musca* e dal *Canis* di

38. Cfr. Rabil, *Laura Cereta*, cit., n. 10 e n. 63.

Leon Battista Alberti³⁹. Come Alberti, Cereta dimostra di risuonare con le innovazioni dell'umanesimo provenienti da percorsi non convenzionali, ispirate a fonti meno frequentate, come la *Laus Muscae* di Luciano, ma anche la lode della noce di Ovidio e della calvizie di Sinesio⁴⁰. Alberti, figlio illegittimo di un esule fiorentino, e Cereta, una donna di famiglia non dinastica⁴¹, entrambi figure diverse dagli uomini in posizioni di rilievo che dominavano l'umanesimo ufficiale⁴², utilizzarono infatti la *laus* paradossale per mettere in questione gerarchie letterarie e di genere. Il paradosso per definizione (*para doxa*) promette che le apparenze saranno smentite, e che una verità contro le aspettative del lettore verrà rivelata⁴³. L'adossografia diventa così strumento per criticare comportamenti umani⁴⁴, rovesciando le convenzioni, come si vedrà più oltre.

In questo, Alberti e Cereta si rivelano all'avanguardia rispetto ai loro tempi: la letteratura paradossale, in particolare l'adossografia dell'asino impiegata come denuncia delle convenzioni, godrà di grandissimo successo nel sedicesimo secolo (si pensi all'*Asino d'oro* di Machiavelli, o alla *Digres-*

39. «It inspired quattrocento humanists to compose their most novel kind of dialogues, in which they often sought to express moral indignation satirically in dramatic allegories and apologies», D. Marsh, *The Quattrocento Dialogue*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1980, p. 7.

40. Cfr. R. Colie, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton University Press, Princeton 1966, p. 4.

41. Sulla distinzione tra famiglie dinastiche e non dinastiche: Cox, *Origins*, cit., p. 3.

42. Cfr. Schibanoff, *Botticelli's Madonna del Magnificat*, cit., p. 197.

43. Cfr. A.E. Malloch, *The Techniques and Function of the Renaissance Paradox*, in «Studies in philology», 53, 1956, pp. 191-203, a p. 192.

44. Cfr. B. Arbel, *The Renaissance Transformation of Animal Meaning: From Petrarch to Montaigne*, in *Making Animal Meaning*, a cura di L. Kalof, G.M. Montgomery, Michigan State University Press, East Lansing 2011, p. 67.

sio *ad encomium asini* di Cornelio Agrippa, o alla *Cabala* di Giordano Bruno)⁴⁵, mentre è ancora di nicchia e legata a testi meno noti nel secolo precedente⁴⁶. L'importanza di questa singolare affinità tra l'opera di Alberti e quella di Cereta, composte a pochi decenni di distanza, non può essere enfatizzata a sufficienza. Entrambi, come si vedrà in seguito, promuovono infatti istanze di rinnovamento culturale che possono emergere solo mettendo in luce, attraverso l'exasperazione parodica, le lacune della cultura contemporanea e, al contempo, la propria capacità di proporre un modo di porvi un rimedio. L'encomio paradossale potrebbe apparire, nella sua irriverenza⁴⁷, un genere di facile esecuzione, ma nasconde in realtà un nodo logico di fondamentale rilievo: come è possibile lodare ciò che non merita di essere lodato? Se si ammette che possa essere lodato, esso non era davvero indegno di lode; se invece si nega questa possibilità, si deve concludere, contro ogni evidenza, che l'encomio stesso non esiste⁴⁸. La scelta del genere encomiastico paradossale, pertanto, non solo rivela la familiarità di Cereta con i modelli classici, ma le permette anche di presentarsi al pubblico

45. Il ruolo pervasivo dell'asino nella *Cabala* di Bruno è studiato da N. Ordine, *Giordano Bruno and the Philosophy of the Ass*, Yale University Press, New Haven-London 1996, soprattutto pp. 9-66.

46. Si registra, per ora, salvo errori, un solo antecedente moderno, ovvero la *Disputa de lase* di Anselm Turmeda (1417), che però non sembra essere tra le fonti di Cereta. La lunga lista di encomi paradossali stilata da Dornau (dove, peraltro, Cereta è assente) include undici encomi dell'asino (C. Dornau, *Amphitheatrum Sapientiae Socraticae Joco-Seriae. Schauplatz scherz-und ernsthafter Weisheiten*, Neudruck der Ausgabe Hanau, Texte der Frühen Neuzeit 9, 1619, [rist. Goldbach, 1995], pp. 493-503) ma si tratta di testi classici (Claudiano, *De Mulabus* [sic] *Galicis*) o successivi.

47. Marsh, *The Quattrocento Dialogue*, cit., p. 78 sostiene gli encomi paradossali fossero meramente «intended as amusement for the learned audience».

48. Cfr. Colie, *Paradoxia Epidemica*, cit., p. 5.

come un'oratrice capace di affrontare e risolvere una sfida di natura logica.

A tal fine, Cereta sfrutta a suo vantaggio un'altra caratteristica tipica del dialogo luciano: l'ambientazione astratta, distante dal tempo della composizione. Solo a dialogo iniziato emerge, tramite Laura, che il corteo funebre giunge presso un arco⁴⁹ e poi in un teatro romano con orchestra, dove, gli oratori occupano a turno un podio⁵⁰. A differenza del dialogo ciceroniano, legato all'attualità, il modello luciano si presenta come classicheggiante e indipendente dal reale, permettendo a Cereta di dimostrare non solo conoscenza delle fonti ma anche di sfruttare a suo vantaggio la libertà data dal genere. In assenza di spazi pubblici per le donne⁵¹, Laura crea un'occasione di parlare davanti a un pubblico vasto: infatti, mentre altri dialoghi luciani rappresentavano un «brief encounter, between a cynical and astute protagonist and one or a number of passers by»⁵², Cereta si rivolge a «conglobati gregatim advenae et frequentioris populi lamentabile vulgus»⁵³, «astantes catervae»⁵⁴, «plebis innumerae»⁵⁵, «caespitium tribunal»⁵⁶. La dimensione collettiva è inoltre ribadita dalle numerose occorrenze di «nos omnes»⁵⁷ attraverso il dialogo. Così Cereta trasforma la finzione in

49. Cfr. L. Cereta, *Orazione per il funerale di un asino*, in *Voci di donne umaniste. Dialoghi di Laura Cereta e Olimpia Fulvia Morata*, a cura di M. Icardi, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, p. 82.

50. Cfr. *ivi*, p. 101.

51. Cfr. Gibson, *Educating For Silence*, cit., p. 18.

52. Marsh, *The Quattrocento Dialogue*, cit., p. 7.

53. Cereta, *Orazione per il funerale di un asino*, cit., p. 74.

54. *Ivi*, p. 86.

55. *Ivi*, p. 88.

56. *Ivi*, p. 93.

57. *Ivi*, p. 77.

strumento per affermare la propria presenza pubblica e capacità persuasiva.

Inoltre, la doppia professionalità di Cereta emerge nella scelta della tipologia dialogica precettistica, in cui ogni personaggio espone un punto di vista tramite lunghi monologhi, tra i quali quello del *princeps sermonis* è preminente e ha funzione pedagogica⁵⁸. Il dialogo avanza lentamente, senza contrasti improvvisi: Laura invita Soldo e Filonaco a esporre le loro istanze di uomini sconvolti dal dolore che offusca la loro ragione, e in parte le accoglie e in parte le contraddice, conducendo il discorso alla sua perorazione finale. Questo processo di integrazione permette a Laura di dimostrare il controllo sia della retorica classica sia della triade innovativa *insinuatio-consilium-ductus*.

Il dialogo si apre con un'*insinuatio*. L'*insinuatio*, si è detto, è un tipo di esordio che si usa quando, nella retorica dal vivo, ci si aspetta di trattare un argomento scabroso, come è appunto la lode paradossale per sua natura⁵⁹, davanti a un pubblico sul quale una tradizionale *captatio benevolentiae* non funzionerebbe⁶⁰. Alcuni modi di impostare l'*insinuatio* includono l'umorismo o l'anticipazione di un aspetto particolarmente criticabile del proprio discorso. Infatti Laura si schermisce, dichiarando apertamente la sua paura di non essere all'altezza della situazione e anticipando le possibili critiche del pubblico verso la sua abilità di oratrice:

58. S. Bozzola, *Purità e ornamento di parole*, Antenore, Padova 1999, p. 41 più dettagliatamente la definisce come quella caratterizzata da «sequenze di equivalenza e di progressione debole; preponderanza del *princeps*, che espone prevalentemente nei modi dell'*oratio perpetua*; tendenziale assenza di domande maieutiche: l'interrogazione è semmai posta dal discente».

59. Cfr. Colie, *Paradoxia Epidemica*, cit., p. 3.

60. Cfr. Cox, *Rhetoric and Humanism*, cit., p. 656.

Sed longe certe refert, ut dictura considerem finem orandi, ne aut in complexionis ocioire defluxu mergatur epilagus, aut nescia materiae narratio suis se tricis ita perimplicet, ut primos locos post venienda praecurrant. Sciunt enim dicendi magistri consuesse auditorum conceptam spem supra modum offendi, si attentis mentibus insipidior dispositio primum ad aures eat' et surdior. Hinc solitavit triforas vocum organulas ni respondeant fistulator infringere. Hinc vel ipsa praedita etiam ornatu copiaque dicendi, si ad movendos animos digestionem atque arte venerim incondita, maiestatis oratoriae mox rea ab munere splendidis eloquentiae proscibar.⁶¹

Dopo l'esordio, Laura apostrofa Soldo: «Incipe igitur, saucie senex». Tuttavia, prima di cedere davvero la parola a Soldo, si dedica lei stessa a fare un breve epicedio di Asellus e a descrivere la processione funebre in suo onore, dopo una dichiarazione di poetica su cui tornerò a breve. Infine, dopo svariate interrogative indirette, incoraggia Soldo a frenare i singhiozzi per prendere effettivamente la parola. Soldo concorda, riecheggiando la conclusione di Laura: «Non facit ad lacrimas cantus»⁶², e procede a sua volta l'epicedio, raccontando di come ha incontrato Asellus – asino di rara bellezza – e l'ha comprato per una moneta d'oro, lodando i suoi servizi in vita; e infine lamentando la propria condizione di lutto ora che l'ha perduto. Subito Laura convalida i suoi sentimenti: «Et sortem tuam dolemus omnes»⁶³, prima di incalzarlo ulteriormente: «Dic insidiantes

61. Cereta, *Orazione per il funerale di un asino*, cit., p. 74.

62. Ivi, p. 82.

63. Ivi, p. 86.

Fortunae laqueos»⁶⁴. Soldo obbedisce, ma il compito gli ricorda le sue sfortune, provocando in lui un'espressione di disperazione suicida. A questo punto, Laura si oppone attraverso una sequenza di domande retoriche⁶⁵, concludendo infine che potrebbe essere preferibile lasciare che qualcuno dotato di più familiarità con Asellus pronunci l'elogio funebre, in modo che la riflessione sulle virtù dell'animale possa consolare e distrarre Soldo: «Oret unum rerum instructor!»⁶⁶. Filonaco, per quanto «nullis litterulis imbutus»⁶⁷, scende dalla platea e pronuncia il lungo epicedio in cui si assume la responsabilità della morte di Asellus: dapprima ne loda la resistenza alla fatica, agli insetti e alle intemperie, la capacità di placare i bambini, di prevedere le piogge e di percepire il cambiamento dell'ora, e infine l'abilità di organizzare scherzi, poi confessa che proprio uno scherzo di cui era stato vittima aveva spinto lui stesso a vendicarsi e accidentalmente portarlo alla morte. Laura, ripresa la parola, ne ripete e sintetizza i punti salienti, per poi passare al problema teologico dell'anima di Asellus e concludere con il monologo finale (di cui più avanti) in cui persuade, a suo dire, Soldo a vivere. Le sequenze dialogiche non funzionano come semplici espedienti per mascherare un monologo, come accadrà in autori successivi, ma costituiscono veri e propri elementi di una costruzione logica. Esse permettono a Laura di mettere in luce non solo la sua erudizione, il senso di giustizia, la prudenza e la razio-

64. *Ibidem*.

65. *Ivi*, p. 90.

66. *Ivi*, p. 92.

67. *Ibidem*.

nalità, ma anche la capacità di persuadere⁶⁸. Laura non si dimostra capace soltanto di «delight, perhaps teach», ma anche e soprattutto di «persuade and move to action»⁶⁹.

Il lento avanzamento verso la tesi finale le consente di inserire passi metaletterari che evidenziano la sua abilità retorica. Tra questi, la dichiarazione di poetica: «Movendae itaque misericordiae nervis innitemur attentius. Asciscamus desperationi flumen ingeni et medio pelago sollicitatae eloquentiae vela pandamus»⁷⁰. Questa richiama Cicerone (Tusc. IV, 5, 9), che oppone le vele dell'eloquenza ai remi della dialettica, sottolineando il ruolo della persuasione nel discorso.

M. [...] quarebam igitur, utrum panderem vela orationis statim, an eam ante paullulum dialecticorum remis propellerem.
A. Isto modo vero. Erit enim hoc totum, quod quaro, ex utroque perfectius.

Laura quindi si schiera apertamente in favore di un uso non dialettico della retorica. Tuttavia, non molto dopo, è evidente che Laura padroneggia ben più dell'eloquenza: quando Filonaco la loda come fanciulla nata per l'eloquenza («eloquio nata puella»⁷¹) lei non gli crede e lo apostrofa aspramente:

Nec tacebo quod puer iste, vulpecula, primo vix lanuginis flore vestitus, hoc adinvenerit aucupium, ab mea dicendi ieiuni-

68. Cfr. Cox, *Rhetoric and Humanism*, cit., p. 652.

69. Gibson, *Educating For Silence*, cit., p. 19.

70. Cereta, *Orazione per il funerale di un asino*, cit., p. 74.

71. Ivi, p. 100.

tate prorsus abhorrens, quo agreste meum ingenium et stilum
ipsum femineo sexu languentem atque gestus omnis incultos
sub viscario laudis fraudatae tentavit.⁷²

Laura accusa Filonaco di avere attaccato il suo ingegno fingendo di lodarlo: una forma di *ductus contrarius* in cui l'oratore avanza una tesi intendendo il contrario. Questa sua sensibilità dimostra padronanza del *consilium*, che, come detto sopra, consiste nel comprendere e saper rispondere alle circostanze in cui l'oratore si trova, ed è mutuato dal VI libro dell'*Institutio* di Quintiliano, di cui invita Laura a «cospargere la bocca di nettare» («Sparge nunc ore virgineo Quintiliani nectaris»⁷³).

Laura, inoltre, in tutta l'orazione utilizza il *ductus simulatus*, presentando la propria tesi iniziale come dato di fatto, per poi rivelare progressivamente il vero obiettivo. All'inizio, vuole riconoscere la tristezza comune⁷⁴ e evocare compassione («movendae misericordiae»⁷⁵). Una volta ottenuto questo risultato («iam communis infortunii quo agimur liquet omnibus causa, ibidem»), mira a stimolare la saggezza per porre fine allo stato d'animo malinconico⁷⁶.

Quando Soldo minaccia il suicidio, Laura introduce la tesi secondo cui i sospiri dei vivi sono irrilevanti per i morti⁷⁷. Infine, propone la tesi finale opposta a quella d'esor-

72. Ivi, p. 102.

73. *Ibidem*.

74. Ivi, p. 76.

75. Ivi, p. 78.

76. Ivi, p. 80.

77. Ivi, p. 102.

dio: bisogna celebrare la Fortuna che ha concesso ad Asello gloria attraverso la morte⁷⁸.

Con questo progressivo svelamento del suo vero scopo, la tesi insinuata all'inizio⁷⁹ è verificata: Laura ha scelto la materia del lutto, esplorato le posizioni degli antenati e declamato un discorso persuasivo. L'apparente incapacità iniziale si rivela quale finzione deliberata: un esempio di *ductus oblicus*.

Questa inaffidabilità della parola non sfugge a Soldo, il quale richiama l'attenzione sul tema classico della sua funzione terapeutica, esprimendo, tuttavia, dubbi sulla sua veridicità: «Vulnus enim irremediabilis dmni verborum medicina non sustinet»⁸⁰. La sua perplessità è giustificata, poiché la *laus* di Asellus declamata da Filonaco risulta inefficace. L'elogio, conforme alle divisioni quintilianee di *laus corporis* e *laus animi*, sottolinea la forza, la disciplina e le virtù dell'asino, inclusa la capacità di prevedere le piogge, calmare i bambini, fare scherzi spiritosi, ma la pedissequa applicazione delle regole retoriche non convince: per Laura, Filonaco appare come un contadino ampolloso⁸¹.

Ella interviene con un'avversativa – «Enitar ipsa nunc pro causae nervis ea complecti quae possint figuris suis et suasibili argumento, vestros animos ad arbitrium a dolore subvehere»⁸², – che introduce la propria perorazione finale,

78. Ivi, p. 112.

79. «[...] hodie si pastoria lugendi materia ad hos funebres planctus consulisset Musas agrestes et certum haberet animus quasnam sedes asinis fata posuerint, vel si doctam me fecisset Celebris illa quaestio maiorum, quam de animarum circuitione sub obitu iterato Pythagoras Porphyriusque monstrarunt, declamarem miserioris aerumnae contiones et guttatim humectarem vobiscum haec ora lacrimulis», ivi, p. 74.

80. Ivi, p. 88.

81. Cfr. ivi, p. 102.

82. *Ibidem*.

basata su «*medendi studium*»⁸³, il desiderio di curare con la parola, concentrandosi sulle possibilità di Asellus di sopravvivere o attraverso i risultati durevoli dei servizi offerti, o nell'aldilà grazie alla sua anima, o, in ultima istanza, grazie alla fama guadagnata a Soldo in quanto suo padrone. Tale perorazione, tuttavia, è modellata sulla *Naturalis historia* di Plinio prima, e poi sugli argomenti teologici di Porfirio, Agostino e Pitagora. Non si tratta quindi della medicina della lode, ma della medicina della filosofia, della teologia e della scienza. Cereta in questa ultima arringa piega le sue conoscenze all'ideale umanista della fama, insinuando che forse è proprio la fama, in ultima analisi, il grande vantaggio che Soldo può trarre dalla morte di Asellus.

Adesso, dopo aver guadagnato la fiducia del lettore tramite la confessione di Filonaco, la cui forma classica è volta a garantire veridicità, e suscitato una risposta empatica verso le virtù di Asello, Laura afferma che in fondo è meglio che sia morto. Questa posizione contraddittoria tuttavia è assunta per essere superata. Com'è tipico del paradosso, il discorso non procede per deduzioni ma piuttosto fa perno su una «equivocation upon which two arguments (logically unconnected) meet and turn»⁸⁴. In questo modo, la somma degli equivoci crea un cortocircuito che ha lo scopo di rivelare una verità scomoda⁸⁵. Nel caso in esame, la teorica conversione dal lutto alla gioia, in cui il lettore è portato da Cereta al rovesciamento dell'empatia che lei stessa aveva creato, è occasione per prendere le distanze dall'ideale uma-

83. Ivi, p. 106.

84. Malloch, *The Techniques and Function*, cit., p. 194.

85. Cfr. ivi, p. 196.

nista del suo tempo in generale, e, nello specifico, denunciare le limitazioni che ella stessa aveva incontrato nel suo sforzo di adeguarvisi. Il cambiamento che Cereta promuove è l'inizio di un nuovo umanesimo, inaugurato da sé stessa, umanesimo in cui la donna è professionista partecipante attivamente alla comunità letteraria e non una nobile istruita per la quale le lettere sono un grazioso passatempo. Questo si comprende osservando la *laus* di Asellus in primo luogo in parallelo alle descrizioni delle donne in generale, ed in secondo luogo attraverso la filigrana delle epistole di Cereta.

In primo luogo, Asellus è presentato come un caso esemplare di *coincidentia oppositorum*: ignorante e tuttavia sapiente, umile e tuttavia orgoglioso. Questi tratti non sono esclusivi dell'epicedio ceretiano. La compresenza, in un unico individuo o elemento, di qualità incongruenti – razionalità e follia, sapienza e insipienza, essere “tutto” ed essere “niente” – costituisce infatti un topos tipico del paradosso⁸⁶. Le caratteristiche attribuite ad Asellus appartengono in particolare alla tradizione dell'encomio paradossale dell'asino, già attestata in Claudiano. Cereta sceglie consapevolmente questo soggetto tradizionale perché gli stessi topoi erano stati applicati anche alle donne: proprio in quanto considerate modelli di umiltà – manifestata attraverso la mortificazione del corpo, il silenzio e l'obbedienza –, ricorda Adamson, le donne medievali erano ritenute in grado di accedere alla dimensione ultraterrena e al divino; di conseguenza le scrittrici medievali adottavano intenzionalmente una «rhetoric of humility and transcendence»⁸⁷ quando desiderava-

86. Cfr. Colie, *Paradoxia Epidemica*, cit., p. 27.

87. Adamson, *Don't Think for Yourself*, cit. p. 110.

no esprimere nei loro testi posizioni complesse o inusuali che altrimenti non sarebbero state socialmente accettate. Cereta riprende questa postura retorica mettendola però in bocca a due uomini, Soldo e Filonaco, oratori inefficaci che, proprio attraverso la loro goffaggine, finiscono per dimostrare l'inadeguatezza di tale strategia.

In secondo luogo, accanto all'umiltà, Asello incarna anche le qualità del nuovo «uomo universale» di memoria burckhardtiana: una straordinaria resistenza alle avversità, un'insolita capacità previsionale e persino un marcato senso dell'umorismo. Nonostante ciò, egli era stato comunque ostracizzato dalla sua stessa comunità. Questa dinamica rispecchia da vicino l'esperienza narrata da Cereta nelle sue lettere: nelle epistole, infatti, ella attribuisce a sé stessa gli stessi interessi per l'astrologia, la previsione del futuro e l'umorismo che celebra tra le doti di Asello. Eppure, le qualità eccezionali di entrambi si sono rivelate insufficienti per ottenere riconoscimento e fama – almeno fino ad ora.

Ciò dimostra che, analogamente ad Alberti, la cui *Musca* si concentra su «what Alberti values most about himself»⁸⁸, Cereta propone l'asino come alter ego di sé stessa, o meglio della propria versione passata, quella che attraverso tali imprese aveva tentato di conquistare la fama. Con questa strategia satirica, Cereta mette in evidenza i limiti del topos umanistico della fama eternatrice – un ideale che l'aveva profondamente affascinata⁸⁹ – e nell'*Oratio* lo oltrepassa, segnando così un vero e proprio cambiamento di paradigma.

88. A. Saiber, *Quadrivial Comedy in Leon Battista Alberti's Musca*, in «*Albertiana*», 23 (2), 2020, pp. 191-205, p. 197.

89. Rabil, *Laura Cereta*, cit., n. 4.

Sfruttando la qualità autocritica e autoriflessiva insita nel genere dell'encomio paradossale⁹⁰, con l'*Oratio* Laura "seppellisce" il vecchio umanista⁹¹, cui lei stessa si era ispirata, e inaugura un nuovo umanesimo in cui la donna non è più una dilettante, ma una professionista attiva nella comunità letteraria. Il tessuto di citazioni dalle *Metamorfosi* di Apuleio conferma l'intento trasformativo di Cereta⁹².

L'intera orazione è costruita nel segno del sovvertimento dei valori e in particolare di quello che vuole la donna, nello specifico Laura, silenziosa e obbediente, rimpiazzandolo con la dimostrazione del suo valore tramite l'eloquenza. Siccome, per funzionare, questo speciale meccanismo dell'encomio paradossale deve presumere dei valori condivisi prima di metterli in questione, rovesciarli, e sostituirli con un nuovo insieme di principi tramite l'epideissi⁹³, questo risponde anche alla domanda sul pubblico di Cereta: gli esponenti dell'umanesimo latino, capaci sia di decifrare la fitta rete di citazioni sia di comprendere l'esperto uso del *ductus* nelle sue declinazioni.

Completata la *consolatio* e ottenuto il risultato, Cereta abbassa il registro stilistico, sostituendo le lunghe subordinate con frasi brevi: «Eamus. Exue quicquid nigrigat circum. Surge iam tandem. Hora nos admonet». Ormai è buio e l'argomento esaurito; Laura, ora «ideal humanist [...] speaker of

90. Colie, *Paradoxia Epidemica*, cit., p. 7.

91. Questa strategia in un certo senso ricorda il passo (successivo) della *Apologie pour Raymond Sebond* di Michel de Montaigne, il quale giungerà a paragonare il paradosso a una forma di autodistruzione dell'autore, anticipando tensioni simili tra esercizio retorico e desiderio di annientare una propria identità passata (Montaigne, *Essays*, II.1).

92. Griffin, "Salve Atque Vale", cit., p. 88.

93. Colie, *Paradoxia Epidemica*, cit., p. 8.

words and doer of deeds»⁹⁴, congeda i dialoganti e il pubblico, chiudendo col noto riferimento metatestuale a Catullo⁹⁵.

In conclusione, l'intreccio tra le *auctoritates* classiche, già rilevate dalla critica, con la nuova retorica deliberativa, analizzata nel presente contributo, rivela la piena padronanza oratoria con cui Cereta si inserisce nello spazio pubblico, nonostante le norme del tempo escludessero lei e le altre donne letterate dall'esercizio di tale competenza. In questa prospettiva, la scelta del soggetto, ovvero l'adossografia dell'asino, acquista un doppio significato strategico: l'asino incarna infatti il tradizionale paradigma femminile fondato sulla sopportazione silenziosa; su queste Cereta proietta inoltre qualità inattese, trasformandolo in emblema delle capacità straordinarie con cui lei stessa aveva cercato di distinguersi, e che ora mostra come obsolete. L'orazione diventa così un gesto programmatico, volto a superare quel modello e a proporne uno nuovo, quello della donna umanista consapevole del proprio valore. Il pubblico implicito è quello dei colleghi umanisti, gli unici in grado di cogliere i codici che Cereta intende sovvertire e di decifrarne il messaggio sottilmente provocatorio. Pur non avendo «succeeded in establishing a counter trope as valid in broader culture»⁹⁶, Cereta rompe infatti il paradigma della donna ridotta a oggetto del giudizio o desiderio maschile, dimostrando la possibilità di eccellere negli stessi ambiti professionali degli uomini⁹⁷ e aprendo la strada alla prima generazione di scrittrici di professione⁹⁸.

94. Gibson, *Educating For Silence*, cit., p. 27.

95. Cfr. Cereta, *Orazione per il funerale di un asino*, cit., p. 113.

96. Cfr. Schibanoff, *Botticelli's Madonna del Magnificat*, cit., p. 207.

97. Cfr. Adamson, *Don't Think for Yourself*, cit., p. 112.

98. Cfr. Feng, *Humanist Petrarchism*, cit., p. 68.

Contaminazioni verbo-visive nelle “Rime Spirituali” di Vittoria Colonna

di Matteo Petriccione

Il presente intervento intende analizzare la funzione delle immagini e il loro rapporto con le parole nel percorso meditativo descritto all'interno *Rime spirituali* di Vittoria Colonna. Che la Marchesa di Pescara attribuisca alle figurazioni il valore di strumenti poetici e contemplativi appare chiaro tenendo in considerazione il rapporto da lei intrattenuto con Michelangelo¹, nonché i più ampi interessi per la pittura, dimostrati dalla commissione dello stesso soggetto, una Maddalena, sia al Buonarroti che a Tiziano². È però da nota-

1. Ampia è la bibliografia in tal senso, si vedano almeno *Vittoria Colonna e Michelangelo*, a cura di P. Ragionieri, Mandragora, Firenze 2005; M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Viella, Roma 2009; A. Moroncini, *I disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna e la poesia del “Beneficio di Cristo”*, in «Italian Studies», 1, 2009, pp. 38-55; L. Puppi, «Non se pò veder più ben fatta, più viva et più finita imagine». *La pittura ritrovata di Michelangelo per Vittoria Colonna*, in «Humanistica», 11 (1-2), 2016, pp. 182-202; C. Mazzoncini, *Nuove acquisizioni su Michelangelo Buonarroti scrittore (con notizia di un nuovo lacerto autografo)*, in «Scaffale Aperto», 8, 2017, pp. 121-130.

2. Cfr. B. Agosti, *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, cit., pp. 71-81 e A. Donati, *Vittoria*

re che tale interesse nel Cinquecento non è affatto scontato, infatti il quadro teorico relativo al valore delle immagini in questo periodo è piuttosto complesso. Sul piano artistico l'importanza dell'arte figurativa è oggetto di dibattito: alcuni la considerano un mezzo espressivo utile ad un percorso verso la divinità; mentre altri, poggiando sul *topos* platonico dell'arte come imitazione della natura, la reputano una tipologia di rappresentazione inferiore rispetto alla poesia³. Anche sul piano filosofico e teologico si contrappongono due posizioni: da un lato le correnti del neoplatonismo e dell'agostinismo ritengono la percezione sensoriale ingannevole e fonte di perdizione morale; dall'altro si diffonde sempre di più, a partire dal XIII secolo⁴ e particolarmente nel Cinquecento⁵, l'utilizzo di immagini sia raffigurate nelle Chiese che descritte nelle prediche: in questo modo il popolo, proprio

Colonna e l'eredità degli spirituali, Etgraphiae, Roma 2023 (1ª ed. 2019), pp. 67-79. Per la figura della Maddalena nella poesia di Vittoria Colonna si veda A. Valerio, *Cristianesimo al femminile. Donne protagoniste nella storia delle Chiese*, D'Auria, Napoli 1990, pp. 161-170 e Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali*, cit., pp. 229-238.

3. Cfr. *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese e A. Torre, Carocci, Roma 2021.

4. Cfr. almeno M.A. Polo De Beaulieu, *Predicazione*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, a cura di J. Le Goff e J. Schmitt, Einaudi, Torino 2004, 2 voll., II, pp. 899-910; M.J. Carruthers, *Machina memorialis: meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, trad. it. di L. Iseppi, Edizioni della Normale, Pisa 2006; Ead., *The book of memory: a study of memory in medieval culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2008; L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2009.

5. Cfr. F.A. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 2007 (1ª ed. 1984); L. Bolzoni, *Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo*, in «Lettere italiane», 48, 1996, pp. 527-558; Ead., *Imitazione dell'antico e creazione del nuovo: il ruolo della memoria nel dibattito fra Quattro e Cinquecento*, in *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento. Sei lezioni*, Atti del Convegno (Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014), a cura di R. Pestarino, A. Menozzi, E. Nicolai, Pavia University Press, Pavia 2016, pp. 1-18.

grazie alla contaminazione verbo-visiva del messaggio, può assorbire meglio i contenuti veicolati dalle autorità ecclesiastiche e dai predicatori.

Nel contesto monastico sorge, tuttavia, un tentativo di sintesi tra le posizioni, che appare di particolare interesse per interpretare la poesia di Vittoria Colonna, ossia la pratica della *lectio spiritualis*⁶, nata alla fine del XIII secolo, quando la maggior diffusione di manoscritti permetteva una lettura intenta e silenziosa del Testo Sacro⁷. Questo tipo di lettura si configurava come una pratica meditativa incentrata sulla visualizzazione interiore e sulla meditazione morale delle immagini derivate dalle Scritture. È questo, come ha ricostruito Carruthers, un esempio di quel processo di spiritualizzazione delle tecniche retoriche classiche cui si assiste in ambito monastico⁸: gli strumenti di traduzione verbo-visiva del testo, quali l'ecfrasi, non sono più solo mezzi per mettere sotto gli occhi del lettore un dettaglio narrativo o una scena, ma divengono veri e propri supporti meditativi utili al percorso spirituale. In questo modo le figure nate interiormente durante la lettura vengono equiparate per importanza allo stesso Testo Sacro, generando una sovrapposizione completa tra parola

6. Cfr. B. Stock, "Lectio divina" e "lectio spiritualis": la scrittura come pratica contemplativa nel Medioevo, in «Lettere italiane», 52 (2), 2000, pp. 169-183. Si veda anche E. Petrobon, *La penna interprete della cetra. I Salmi in volgare e la poesia spirituale italiana nel Rinascimento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2019, p. 28.

7. Cfr. J. Hamesse, *Il modello della lettura nell'età della Scolastica*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo, R. Chartier, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 91-115.

8. Cfr. Carruthers, *Machina memorialis*, cit., p. 15: «Non è corretto dire o lasciare intendere [...] che i monaci abbiano eliminato la retorica. Si potrà dire piuttosto che l'abbiano reindirizzata alla formazione dei cittadini della città di Dio».

e immagine, non solo per quanto riguarda il loro valore, ma anche per la loro fruizione: la parola viene letta come figura e la figura mentale si tramuta di nuovo in parola, in testo privato di meditazione o in testo predicatorio utile a trasmettere la verità alle masse di fedeli⁹. La *lectio spiritualis* si configura dunque come l'origine di un processo di *ruminatio* che, contaminando parola e immagine, trova nella retorica il mezzo di ascensione a Dio.

La pratica della *lectio spiritualis* e la dimensione fortemente visionaria delle prediche erano tecniche largamente diffuse e teorizzate in ambito monastico, ma erano ben conosciute anche dal pubblico laico e dotto. Non ci si stupirà in tal senso nel rintracciare tracce della pratica della *lectio spiritualis* nelle *Rime spirituali* di Colonna, come fa Rolfe Prodan¹⁰. Anche per quanto riguarda la tradizione predicatoria diversi sono i legami con la poesia colonnese: Giovanni Bardazzi in tal senso ha individuato stretti rapporti tra la raccolta spirituale della Marchesa e le prediche di Bernardino Ochino, ritracciando nei componimenti della poetessa una corposa serie di tessere testuali tratte dalle orazioni del frate¹¹.

9. Cfr. A. Torre, *La finestra sul testo. Aspetti dell'ecfrasi da Dante a Tasso*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, cit., pp. 21-56.

10. S. Rolfe Prodan, *Religious Desire in the Poetry of Vittoria Colonna: Insights into Early Modern Piety and Poetics*, in *Vittoria Colonna. Poetry, Religion, Art, Impact*, a cura di V. Cox, S. McHugh, Amsterdam University Press, Amsterdam 2022, pp. 153-172. Cfr. Valerio, *Cristianesimo al femminile*, cit., pp. 159-160: «Vittoria Colonna instaura con il testo sacro [una rapporto basato sulla] lettura del testo, la riflessione, la contemplazione, l'azione».

11. G. Bardazzi, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, «Itaque», 4, 2001, pp. 61-101. Cfr. E. Campi, *Vittoria Colonna and Bernardino Ochino*, in *A companion to Vittoria*, a cura di A. Brundin, T. Crivelli, M.S. Sapegno, Brill Leiden-Boston 2016, pp. 371-398.

Il rapporto tra Colonna e Ochino, d'altronde, è ampiamente documentato: i due si incontrarono probabilmente nel 1534 (quando il frate entrò nell'ordine cappuccino, nella difesa del quale era impegnata la poetessa)¹², anche se le prime testimonianze documentarie risalgono al 1537¹³. Tra di loro nacque quella che Pietro Carnesecchi ebbe a definire «intrinsechezza»¹⁴, una vicinanza di idee e concezioni che portò probabilmente la poetessa a seguire il frate nella sua attività predicatoria a Ferrara, Pisa, Firenze e Lucca tra il 1537 e il 1538, mentre Ochino fece visita a Vittoria Colonna ad Arpino e Roma¹⁵. I due furono poi vicini al gruppo viterbese degli spirituali, le cui teorie penetrarono tanto nell'attività del predicatore, quanto nella poesia colonnese¹⁶. Si nota tuttavia una particolare influenza delle riflessioni del frate sulla produzione spirituale della poetessa, soprattutto riguardo alcuni elementi retorici e concezioni sviluppate all'interno dell'ambiente dei predicatori¹⁷. In tal senso Colonna sembra assorbire dal frate molte riflessioni attraverso

12. Cfr. S. Bowd, *Prudential Friendship and Religious Reform: Vittoria Colonna and Gasparo Contarini*, in *A companion to Vittoria*, cit., pp. 349-370; M. Liguori, *Su Vittoria Colonna e la riforma cappuccina. Documenti epistolari e un'appendice inedita*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», 6, 2017, pp. 85-104; V. Copello, *Nuovi elementi su Vittoria Colonna i cappuccini e i gesuiti*, in «Lettere italiane», 69 (2), 2017, pp. 296-327.

13. Cfr. V. Colonna, *Carteggio*, a cura di V. Copello, Edizioni della Normale, Pisa 2023, Lettera 130 al cardinale Ercole Gonzaga, 22 aprile 1537, pp. 182-183.

14. Estratto del processo di Pietro Carnesecchi, a cura di G. Manzoni, in *Miscellanea di storia italiana*, edita per cura della Regia Deputazione di Storia Patria, t. X, Fratelli Bocca Libraj di S. M., Torino 1870, pp. 187-573, a p. 493.

15. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali*, cit., p. 83.

16. C. Ossola, *Introduzione storica*, in Juan de Valdes, *Lo Evangelio di San Matteo*, a cura di A.M. Cavallarin, Bulzoni, Roma 1985, pp. 83, 85-86. Cfr. Campi, *Vittoria Colonna and Bernardino Ochino*, cit.

17. Cfr. A. D'Ascoli, *La predicazione dei cappuccini nel Cinquecento in Italia*, Libreria S. Francesco d'Assisi, Loreto 1956.

le quali contaminare e rileggere il suo patrimonio culturale neoplatonico, biblico e letterario¹⁸.

L'influenza di Ochino sulle *Rime spirituali* colonnesi si nota già dal componimento che apre l'edizione Valgrisi, nel quale compare una serie di metafore che pone in analogia l'atto della scrittura alla crocifissione: «i santi chiodi ornai sieno mie penne, / e puro inchiostro il prezioso sangue, / vergata carta il sacro corpo exangue, / si ch'io scriva per me quel ch'Eu sostenne» (S1: 1, vv. 5-8)¹⁹. Come ha posto in evidenza Bardazzi²⁰ i versi appaiono molto simili alla Predica IX di Ochino, intitolata *Perché Christo non scrisse alcuna cosa*:

Christo adunque trentatre anni continuamente spirando lume e amore, e particolarmente in su la croce, scrivendo sempre in spirito, usò per carta il core delle persone, per inchiostro lacrime, sudore e sangue: per penna i chiodi, la lancia e la croce e la sua mano fu lo Spirito santo, col quale nel core de suoi eletti, impresse spirito, sì come e poi ch'egli fu resuscitato.²¹

18. Cfr. Bardazzi, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, cit., pp. 85-86: «Che cosa concluderne? Non si tratta di “fonti” in senso tradizionale, ma spesso non si tratta neanche di coincidenze poligenetiche imputabili alle comuni matrici scritturali o ad una comune spiritualità valdesiana. L'ipotesi più probabile mi pare quella di un lento assorbimento, da parte della Colonna, di moduli espressivi, tematico-lessicali, ochiniani: percepiti di frequente, attraverso le parole ufficiali del pulpito o le private della conversazione, da un orecchio quanto mai ricettivo ed emotivamente partecipe, per affetto e condiviso sentire».

19. Per le *Rime spirituali* si riferimento all'edizione V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Laterza, Roma-Bari 1982.

20. Ivi, p. 85.

21. *Prediche di Bernardino Ochino da Siena novellamente ristampate e con grande diligentia rivedute e corrette*, Pietro Perna, Basilea 1551, cc. ddr-dd3v, a c. dd2v, corsivo mio.

Il richiamo testuale non è di poco conto: è vero infatti che l'edizione Valgrisi non venne licenziata da Colonna, ma la struttura del sonetto rende probabile una sua posizione incipitaria in una raccolta che probabilmente la poetessa voleva approntare²². Il fatto che la metafora portante del componimento di apertura di un canzoniere spirituale sia tratta da una predica di Ochino testimonia innegabilmente l'influenza dell'attività predicatoria del frate sulla poesia spirituale di Colonna.

Il legame tra scrittura e crocifissione, tra l'altro, non viene evidenziato solo in S1: 1, ma si sviluppa come un motivo portante delle *Rime spirituali*, giungendo a descrivere il libro della croce, concetto centrale nelle prediche di Ochino e nelle teorie degli spirituali²³:

Et io dico, che senza tante fatiche, in breve tempo, si può diventare dottissimo, e che basta un libro solo, cio è Christo in su la croce, nel quale come in uno compendio, sonno tutte le verità, utili e necessarie alla salute, e tutti i tesori della scienza e sapientia ascosti.²⁴

Questo passo si pone all'interno della più ampia polemica del frate contro coloro che ritengono di poter osservare

22. Per la storia editoriale e le caratteristiche dell'edizione Valgrisi si vedano C. Scarpati, *Le Rime Spirituali di Vittoria Colonna nel Codice Vaticano donato a Michelangelo*, in «Aevum», 78 (3), 2004, pp. 693-717; F. Pignatti, *Il manoscritto di tipografia dei sonetti aggiunti nell'edizione Valgrisi 1548 delle Rime spirituali di Vittoria Colonna*, in «Critica letteraria», 195 (2), 2022, pp. 217-236.

23. Cfr. B. Fontanini, *Trattato Utilissimo del Beneficio di Giesu Christo Crocifisso verso i christiani*, Apud Bernardinum de Bindonis, Venezia 1543.

24. *Predica VIII: Che libro si dovrebbe studiare, per sapere in breve tempo e facilmente tutte le cose utili e necessarie alla salute*, in *Prediche di Bernardino Ochino*, cit., pp. cc6r-dd, a p. cc8v-cc9r.

la verità divina attraverso il solo studio delle Scritture²⁵: per Ochino tale posizione non è sostenibile, poiché l'approfondimento del Testo Sacro permette unicamente una comprensione intellettuale della divinità, ma non restituisce la sua esperienza, che è al centro del percorso spirituale del fedele²⁶. La stessa tematica viene sviluppata da Colonna nei sonetti 164 e 165. Nel primo la poetessa si chiede «Che giova il volger di cotante carte?» (S1: 164, v. 5), invitando chi cerca la salvezza alla preghiera (vv. 6-8: «Preghiamo Lui che d'ogni error ne scioglia, / ché quanto, l'alma in se stessa s'invoglia / tanto dal vero suo lume si parte»). Nel secondo, invece, Colonna afferma:

Doi modi abbiam da veder l'alte e care
 grazie del Ciel: l'uno è guardando spesso
 le sacre carte ov'è quel Lume expresso
 ch'a l'occhio vivo sì lucente appare;
 l'altro è alzando del cor le luci chiare
 al libro de la croce, ov'Egli stesso
 si mostra a noi sì vivo e sì da presso
 che l'alma allor non può per l'occhio errare.
 (S1: 165, vv. 1-8, corsivo mio)²⁷

25. Cfr. *Predica IX*, cit., p. dd2v: «La vera theologia non consiste in litere, scritti, humane opinioni, eloquentie, ò scientie: ma in esperientia e vivo spirituale santimento di Dio, della sua gran bontà, scoperta supremamente in Chrifto in su la croce».

26. Cfr. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali*, cit., p. 74.

27. Per il rapporto di Vittoria Colonna con le scritture, considerate in modo meno radicale rispetto a Ochino si vedano Valerio, *Cristianesimo al femminile*, cit. e Forcellino (*Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali*, cit., p. 85) nota che in questo sonetto Cristo viene descritto mentre è ancora in vita sulla croce e individua delle analogie con alcune rappresentazioni michelangiolesche.

Si noti come il motivo del libro della croce venga qui posto in relazione alla contrapposizione tra sensi esterni e sensi interni: mentre le «luci del cuore» innalzano l'io lirico alla croce, l'occhio esterno che legge le «sacre carte», può salvare il fedele, ma può anche «errare». È chiaro qui che le «luci del cuore» corrispondono agli occhi appartenenti ai sensi interni, quelli dell'«alma [che] non può per l'occhio errare», mentre quelli carnali distolgono dalla meditazione spirituale. La contrapposizione tra le due sensorialità, studiata da Doglio nelle epistole colonnesi²⁸ e presente in Ochino²⁹, è un *topos* di origine platonica e largamente diffuso nella tradizione³⁰. Come si accennava, infatti la concezione platonico-cristiana, e con essa la filosofia agostiniana che permeava la tradizione monastica, poneva in evidenza la fallacia della realtà sensibile e dunque l'impossibilità della visione divina e soprattutto della crescita spirituale per mezzo delle immagini.

Su questa stessa linea si pone Ochino, il quale nella Predica LXIV afferma che il fedele non deve in nessun caso «adorare le cose visibili e sensibili». Dunque, secondo il frate, le immagini derivanti dai sensi sono insidiose, eppure esse alcune volte possono essere utili a «reducir in memoria

28. M.L. Doglio, *L'«occhio interiore» e la scrittura nelle lettere spirituali di Vittoria Colonna*, in *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattrocento e Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 17-31. In particolare si veda ivi, p. 30: «Solo il vedere con l'occhio interno, che implica vedere e capire, "considerare" e "pensare", permette di "discernere"». Cfr. Valerio, *Cristianesimo al femminile*, cit., pp. 159 e 165.

29. Ad esempio in *Predica I: Che sì come da lume che hanno gl'huomini di Dio, nasce ognor lor bene, così dall'essere ciechi a tanta sua bontà, nasce ogni lor male*, in *Prediche di Bernardino Ochino*, cit., cc. Aaar-Aaa4v, a cc. Aaar-v e *Predica XV: se alcuno si salva senza Christo*, cc. ggr-gg4v, a c. gg4v.

30. Cfr. C. Mazzoncini, «Con la scorta gentil del raggio ardente»: l'immaginario filosofico delle rime di Vittoria Colonna, Vecchiarelli, Manziana 2025, p. 65.

Christo, i santi e la lor vita». Se infatti è vero che di per sé gli stimoli sensoriali sono una distrazione dal percorso morale e intellettuale che conduce alla divinità, è altrettanto vero che meditare in modo corretto alcune immagini può essere utile a compiere il proprio percorso spirituale, anche se, ricorda Ochino, si dovrebbero comunque evitare gli stimoli sensoriali, poiché essendo gli uomini «carnali», sono «inclinatissimi ad adorare le cose visibili e sensibili», distraendosi dal percorso spirituale³¹.

Vittoria Colonna approfondisce il tema della contrapposizione tra le due sensorialità attingendo alla filosofia neoplatonica e a partire da questa sviluppa il suo discorso poetico a partire da due apparati metaforici largamente presenti nella tradizione: quello della nebbia e quello della fuliggine³². Ad esempio in S1: 85 il «Sol divino» (v. 1) viene oscurato dalla nebbia dei sensi (vv. 9-11: «Ma la nebbia dei sensi a noi sì spesso / l'asconde che l'interna vista inferma / quel fulgor cerca in altra minor luce»), mentre in S1: 90 ancora la poetessa lamenta di riuscire solo a intravedere la divinità nel mezzo della nebbia prodotta dai sensi (vv. 1-4: «Quando fia il dì, Signor, che 'l mio pensiero, / intento e fisso in Voi sempre, Vi veggia? / *Ché mentre fra le nebbie erra e vaneggia / mal si puote fermar nel lume vero*», corsivo mio). La medesima questione viene riproposta in S1: 76, dove Colonna sviluppa il tema della meditazione, proponendo un'analogia tra la necessità di coprire la brace per trattenere il calore durante la notte e quella di trattenere la divinità all'interno del cuore. I

31. Predica LXIV Dell'imagini e reliquie, in *Prediche di Bernardino Ochino*, cit., cc. GG3v-HH2v, a cc. GG7r-v.

32. Mazzoncini, «Con la scorta gentil del raggio ardente», cit., pp. 8-9.

sensi dunque si devono chiudere al mondo, affinché la scintilla divina, immagine di fede, non si spenga:

Se per serbar la notte il vivo ardore
 dei carboni da noi la sera accensi
 nel legno incenerito arso conviensi
 coprirli, sì che non si mostrin fore,
 quanto più si conviene a tutte l'ore
chiuder in modo d'ogn'intorno i sensi,
 che sian ministri a serbar vivi e intensi
 i bei spirti divini entro nel core?
 Se s'apre in questa fredda notte oscura
 per noi la porta a l'inimico vento
 le scintille del cor dureran poco;
 ordinar ne convien con sottil cura
 il senso, *onde non sia da l'alma spento,*
per le insidie di fuor, l'interno foco.
 (S1: 76, corsivi miei)

Il componimento presenta due richiami alla tradizione predicatoria: il primo risiede nella scelta della scena quotidiana impiegata per veicolare un significato spirituale, la semplicità dell'immagine, infatti, facilita la memorizzazione del significato complesso che essa sottende, in linea con le pratiche diffuse nella predicazione. Il secondo riguarda la metaforica che lega il fuoco alla fede, ricorrente nei testi di Ochino³³. Ma in senso più ampio il tema centrale del so-

33. Cfr. ad esempio *Predica XXII: Del maggior stolto, che si truovi al mondo*, in *Prediche di Bernardino Ochino*, cit., cc. Ll3r-Ll8r, a c. Ll3v: «E tanto più, quanto che Dio non è tenebra, ma è una luce, a noi per la sua immensità presentissima e intima, la quale ci si dimostra sempre in ogni tempo, loco e creatura, massime

netto è inerente alla pratica della meditazione: l'isolamento dai turbamenti del mondo esterno, infatti, è la base della costruzione di uno stato mentale necessario al percorso meditativo e mnemonico nella riflessione dei predicatori³⁴. Lo stesso Ochino, in tal senso, ricorda che le sollecitazioni derivanti dal mondo esterno sono in grado di turbare la contemplazione di Dio:

*La contemplatione di Dio è molto delicata, ogni mino strepito del mondo la disturba, però bisogna con Moise ascendere al monte, e entrare nella divina caligine (imperò che nell'oscuro la mente è più raccolta) à vedere che non sei per te atto, né degno di contemplare Dio in Christo, né delle scritture sante. Per entrare adunque nel humile scuola di Christo, bisogna abbassare la testò, lassar fuori ogni superbia, pertinacia, arroganza e infidelità.*³⁵

A fronte di quanto detto sarebbe lecito chiedersi come un percorso spirituale possa basarsi sulla contemplazione delle immagini se queste, in quanto sensoriali, producono

in Christo in su la croce: e con tanti, tali e sì continui benefitij, in sostentarci, adiuvarci, e governarci, che sì come se un fusse in mezo d'una immensa e potentissima fiamma di fuoco e non la sentisse, sarebbe più che stupido, così scintillando Dio per tutto, e di continui gratie, chi non lo vede, non lo gusta, non lo sente, e non crede che sia, è più che cieco, insensato e stolto».

34. Alla base di questa teorizzazione, come ricorda Delcorno, c'era la contrapposizione tra città e deserto sviluppata nelle *Vitae patrum*, cfr. C. Delcorno, *Le «Vitae Patrum» nella letteratura religiosa medievale (secc. XIII-XV)*, in «Lettere italiane», 48 (2), 1991, pp. 187-207.

35. *Predica VII: Come debba prepararsi chi vuole studiare le scritture sacre, e contemplare Christo in esse, e in su la croce*, in *Prediche di Bernardino Ochino*, cit., pp. cc3r-cc6v, a p. cc4v, corsivo mio. Si veda qui anche il tema della caligine prima menzionato in relazione alla poesia di Colonna.

solo distrazione o, peggio, perdita della direzione morale. Colonna affronta il tema in S1: 3, sonetto che problematizza la possibilità di parlare di cose eterne quando queste sono impossibili da percepire per l'occhio mortale (vv. 1-4: «Parrà forse ad alcun che non ben sano / sia il mio parlar di quelle eterne cose / *tanto a l'occhio mortai lontane*, ascose, / che son sovra l'ingegno e corso umano», corsivo mio). La risposta della poetessa è la fede, che mostra al desiderio i giusti obiettivi, i quali sono «altamente scolpiti in mezzo 'l core» (v. 11) dell'io lirico, seguendo una metafora che di nuovo richiama la tradizione mnemonica³⁶, oltre che quella petrarchesca³⁷. Qui sarebbe necessario aprire una parentesi sul problema della salvezza per sola fede, che è uno dei nodi della riforma luterana e che influenza anche la teorizzazione degli spirituali e la poesia di Colonna³⁸, la quale tuttavia non scioglie mai la sua ambiguità rispetto al complesso quadro dottrinario del suo tempo³⁹. Ma per non allontanarsi dal problema del ruolo delle immagini nella meditazione spirituale colonnese, ci si limiterà a notare che nel componi-

36. Cfr. M.J. Carruthers, *The book of memory*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 22.

37. Ruf 100, vv. 12-13: «e 'l volto, et le parole che mi stanno / altamente con-
fite in mezzo 'l core».

38. Cfr. Bowd, *Prudential Friendship and Religious Reform*, cit., pp. 365-367 e Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali*, cit., pp. 44-51.

39. Cfr. Campi, *Vittoria Colonna and Bernardino Ochino*, cit., p. 371: «Yet despite her evident passion for the study of theology, Colonna never actually produced any unambiguous statement of her own religious views». In particolare Colonna sembra distaccarsi dalla posizione di Ochino e in generale degli spirituali riguardo il ridimensionamento del ruolo della Vergine (ivi, pp. 392-398); Forcelli, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali*, cit., p. 78; G. Fragnito, «Per lungo e dubbioso sentiero»: l'itinerario spirituale di Vittoria Colonna, in *Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a cura di M.S. Sapegno, Viella, Roma 2016, pp. 177-216.

mento la poetessa sembra individuare, agostinianamente, la grazia divina quale unico mezzo di ascensione a Dio in grado di dare valore alla parola poetica (S1: 3, vv. 12-14: «Lui, che sol il può far, prego che mandi / virtù che scioglia e spezzi i duri nodi / a la mia lingua, onde Li renda onore»).

La possibilità di trattare cose invisibili agli occhi carnali è dunque garantita dalla grazia divina e dalla fede dell'individuo, caratteristiche che gli permettono di attuare una meditazione intenta. Il termine "intentus" nella tradizione monastica implica un'adesione completa all'immagine e alla parola, sia sul piano dell'attenzione che su quello morale⁴⁰: solo attraverso una meditazione intenta è possibile allontanarsi dalle distrazioni etiche e sensibili del mondo esterno. È questo il metodo di lettura corretto del testo sacro, ma anche quello della meditazione, come spiega Ochino:

Et per che l'ardente desiderio di fare una cosa, adiuta molto à farla: però bisogna un'accesa voglia cognoscere Dio: havervi volto il core, e applicato l'animo, e la volontà. Non basta un volgare, debile, infermo e remisso desiderio, per truovare quelle pretiose

40. Cfr. G. Stabile, *Teoria della visione come teoria della conoscenza*, in Id., *Dante e la filosofia della natura: percezioni, linguaggi, cosmologie*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, pp. 9-29, a p. 22, n.: «L'opinione comune è che il senso gnoseologico di *intentio* derivi dalle traduzioni latine del termine arabo *ma'na*, che appunto significa 'tendere', 'intendere', 'fare uno sforzo', 'voler dire', 'significare', 'porre attenzione', ma non si tiene conto che nella tradizione terminologica latina il termine era già pronto e di perfetta simmetria semantica, con le [...] connotazioni sia del linguaggio medico che di quello stoico e logico». Cfr. Carruthers, *Machina memorialis*, cit., p. 21: «il termine latino *intentio*, che deriva dal verbo *intendo*, non si riferisce solo alle attitudini, agli obiettivi, alle inclinazioni dell'individuo che ricorda, ma anche allo stato di concentrazione fisica e mentale richiesto per ricordare».

gemme delle divine verità. Dio infonde lume di sé, e dona le sue gratie all'anima sitienti.⁴¹

Ma questo è anche il tipo di meditazione attuato da Colonna in diversi luoghi delle *Rime spirituali*, tra i quali di particolare interesse risulta S1: 8. Qui la meditazione corretta viene nuovamente posta in relazione allo spegnimento degli «altri desiri» nel «cor»:

Tempo è pur ch'io, con la precinta vesta;
con l'orecchie e con gli occhi avidi intenti,
e con le faci in man vive ed ardenti,
aspetti il caro Sposo e lieta e presta
per onorarLo reverente onesta,
avendo al cor gli altri desiri spenti,
e brami l'amor Suo, l'ira paventi,
si ch'Ei mi trovi al gran bisogno desta
(S1: 8, vv. 1-8, corsivi miei)⁴²

Sorge dunque nella poesia colonnese una precisa tecnica di meditazione necessaria all'elevazione spirituale: la fede, infatti, spinge al perseguimento dei desideri e degli obiettivi corretti, mentre la pratica dell'osservazione intenta a scopo morale depura l'immagine sensoriale dalla componente carnale.

41. *Predica VII*, cit., p. cc5r, corsivo mio.

42. Cfr. S2: 15, vv. 1-8: «Quand'io riguardo il nobil raggio ardente / de la grazia divina, e quel valore / ch'illustra l'intelletto, infiamma il core / con virtù sovra umana, alta e possente, / l'alma le voglie alor fisse ed intente / raccoglie tutte insieme a farli onore, / ma tanto ha di poter quant'è 'l favore / che dal lume e dal foco intende e sente», corsivo mio e S2: 36, vv. 43-45: «Ma pria convien che tutta umil mi porgi / gli occhi ed intenti, sì che di quel poco / raggio che 'n me lampeggia almen t'accorgi», corsivo mio.

Ebbene, seguendo quanto affermato nelle prediche di Ochino l'immagine più meditata da Colonna nelle *Rime spirituali* è quella della crocifissione. Non è questa una novità nella poesia spirituale e religiosa⁴³, la croce infatti è altrettanto ricorrente, per esempio, nella raccolta di rime di Girolamo Benivieni, antecedente a quella colonnese⁴⁴, ma anche in Girolamo Malipiero⁴⁵, così pure l'Aretino invita a meditare la croce come tecnica di elevazione spirituale e morale⁴⁶. La poesia di Colonna, tuttavia, differisce da questi esempi per la dimensione fortemente visionaria della crocifissione, essa non è solo menzionata genericamente, ma è vista, descritta, meditata e talvolta gustata attraverso i sensi dalla poetessa⁴⁷:

43. Per la tradizione spirituale precedente a Colonna si vedano: A. Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, in *Paradigmi e tradizioni*, a cura di Id., Bulzoni, Roma 2005, pp. 127-21; S. Carrai, *La lirica spirituale del Cinquecento*, in Id., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Carocci, Roma 2006, pp. 123-135; P.G. Riga, *Esegesi e teoria della lirica spirituale nel Rinascimento*, in *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, a cura di L. Geri, E. Pietrobon, Arcane, Roma 2020, pp. 249-280.

44. Cfr. R. Leporatti, *Formazione di una raccolta: le «Opere» di Girolamo Benivieni*, in *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2010, 3 voll., vol. II, pp. 177-244.

45. Cfr. A. Quondam, *Riscrittura – Citazione – Parodia del Codice. Il «Petrarca spirituale» di Girolamo Malipiero*, in «Studi e problemi di critica testuale», 17, 1978, pp. 77-125.

46. Si veda in tal senso la lettera di Pietro Aretino a Tiziano su un dipinto del Cristo deriso donato dal pittore allo scrittore, in *Tiziano. Pietro Aretino*, Giorgio Vasari, a cura di S. Zuffi, Abscondita, Milano 2008, p. 24: «il dolore, in cui si restringe la di Gesù figura, commuove a pentirsi qualunque cristianamente gli mira le braccia recise da la corda, che gli lega le mani; impara a essere umile chi contempla l'atto miserrimo de la canna la quale sostiene in la destra; né ardisce di tenere in sé punto di odio e rancore colui che scorge la pacifica grazia che in la sembianza dimostra».

47. Cfr. S1: 57, vv. 6-9: «Li fosse albergo, e n' quel breve soggiorno / si mi scaldasse il Suo bel lume adorno / ch'io gustassi altro che mondan diletto»; S1: 147,

Vedea l'alto Signor, ch'ardendo langue
 del nostro amor, tutti i rimedi scarsi
 per noi s'Ei non scendea qui in terra a farSi
 uomo, e donarci in croce il proprio sangue.
Ivi si vede aver, nudo ed exangue,
disarmati i nimici, e rotti e sparsi
lor fieri artigli, e non può più vantarsi
del primo inganno il rio pestifero angue
 (S1: 30, vv. 1-8, corsivi miei)

Egli pietoso non risguarda il merto,
 né l'indegna natura, e solo scorge
 l'amor ch'a tanto ardir l'accende e sprona,
 tal ch'ì secreti Suoi nel lato aperto
le mostra, e la piagata man le porge
soavemente, e poi seco ragiona
 (S1: 66, vv. 9-14, corsivo mio)

Veggio in croce il Signor nudo e disteso,
 coi piedi e man chiodate, e 'l dext ro lato

vv. 5-8: «e del Suo vivo raggio ardendo, imparo / *che non quel dolce che qui il senso vole / è buon cibo per noi, ma quel che sòle / esser al gusto più noioso e amaro*»; S2: 13, vv. 9-14: «Per breve stilla di quel largo mare / *si gusta come in breve ne fia tolta, / anzi pur sazia, questa ardente sete / di veder poi là su, pura, disciolta, / la prima vena di quest'acque chiare / che fan le voglie eternamente liete*», corsivi miei. Cfr. ad esempio *Predica XXII: Del maggior stolto, che si truovi al mondo*, in *Prediche di Bernardino Ochino*, cit., pp. Lll3r-Lll8r, a p. Lll3v: «E tanto più, quanto che Dio non è tenebra, ma è una luce, a noi per la sua immensità presentissima e intima, la quale ci si dimostra sempre in ogni tempo, loco e creatura, massime in Cristo in su la croce: e con tanti, tali e sì continui benefitij, in sostentarci, adiutarci, e governarci, che sì come se un fusse in mezoo d'una immensa e potentissima fiamma di fuoco e non la sentisse, sarebbe più che stupido, così scintillando Dio per tutto, e di continui gratie, chi non lo vede, non lo gusta, non lo sente, e non crede che sia, è più che cieco, insensato e stolto», corsivo mio.

*aperto, e 'l capo sol di spine ornato,
e da vil gente d'ogni parte offeso,
avendo su le spalle il grave peso
de le colpe del mondo, e 'n tale stato
la morte e l'avversario stuolo irato
vincer solo col cor d'amor acceso*
(S1: 77, vv. 1-8, corsivo mio)

*Se 'l nome sol di Cristo in cor dipinto
basta a far forte e pien d'alto valore
un fedel servo, sì ch'ogni vigore
ha sempre in guerra di vittorie cinto*
(S1: 125, vv. 1-4, corsivo mio)

*Vanno i pensier talor carghi di vera
fede al gran Figlio in croce, ed indi quella
luce, ch'Èi porge lor serena e bella,
li guida al Padre in gloriosa schiera*
(S1: 45, vv. 1-4, corsivo mio)

È questa un'altra caratteristica che pone in relazione la poesia spirituale di Colonna con la tradizione predicatoria, all'interno della quale la visualizzazione della croce era spesso al centro della predica, come dimostrano, ad esempio, testi di Domenico Cavalca⁴⁸. Tale centralità viene ripresa,

48. Cfr. tra gli altri C. Delcorno, *Città e deserto. Studi sulle "Vite dei Santi Padri" di Domenico Cavalca*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2016; S. Tarud Bettini, «Così sia punta»: criteri compositivi, classificazione dei peccati e categorie di peccatori nel Plurilingua di Domenico Cavalca, in *I domenicani e la letteratura*, cit., pp. 59-68; A. Troiano, *Quella totale presenza della sua umanità passionata: immagini e affetti nello Specchio Di Croce di Domenico Cavalca*, in «Specula. Revista de Humanidades y Espiritualidad», 8 (1), 2024, pp. 33-77.

seppure con un'accezione differente, anche negli ambienti legati al circolo degli spirituali⁴⁹.

Questa dimensione visionaria d'altro canto conduce a riflettere sulla metafora che precedentemente analizzata: da quanto osservato è possibile dedurre che il libro della croce nella concezione di Ochino e Colonna non sia solo una metafora, ma piuttosto un'immagine da meditare, da leggere interiormente e silenziosamente come un libro. La figura del libro della croce, dunque, sottende una lunga e radicata tradizione di contaminazione tra parola e immagine in ambito predicatorio, configurandosi come un'ecfrasi con valore sia retorico che spirituale. La funzione di questa ecfrasi è quella di mostrare al fedele la verità morale, facendogli sperimentare in prima persona l'esperienza di Cristo, spingendolo a portare con lui la croce. Questo è ciò che afferma Ochino nella Predica VIII: «In su la croce si cognosce la virtù, il vizio, l'inferno, il paradiso, tutto quello che è necessario alla salute»⁵⁰, ma è anche un tema ricorrente nelle *Rime spirituali*:

Con la croce a gran passi ir vorrei dietro
al Signor per angusto erto sentero,
sì ch'io scorgessi in parte il lume vero
ch'altro che 'l senso aperse al fedel Pietro
(S1: 5, vv. 1-4)

49. Cfr. Campi, *Vittoria Colonna and Bernardino Ochino*, cit., p. 385: «Colonna's appeal to make Christ upon the cross one's sole object of contemplation does not reflect the medieval *contemplatio crucis*, centered on a number of devotional interests, with its own self-justifications and religious certainties. Instead, it represents the joyous rediscovery of an ancient and seemingly forgotten truth».

50. *Predica VIII: Che libro si doverebbe studiare*, cit., c. cc8r.

Quando in se stesso il pensier nostro riede
 e poi sopra di sé s'erge la mente,
 si che d'altra virtù fatta possente
vivo ne l'aspra croce il Signor vede,
sale a cotanto ardir che non pur crede
esser Suo caro membro, anzi alor sente
le spine, i chiodi, il fele e quella ardente
Sua fiamma in parte sol per viva fede
 (S1: 41, vv. 1-8, corsivo mio)

Alma, poiché di vivo e dolce umore
 ti pasce il caro Padre, ergi sovente
 la speme a Lui, ch'ha dileguate e spente
 le 'nsidie ascose in noi dal proprio amore.
Con la croce, col sangue e col sudore,
con lo spirito al periglio ognor più ardente,
e non con voglie pigre ed opre lente
dee l'uom servir al suo vero Signore
 (S1: 87, vv. 1-8, corsivo mio)

Tramite questa esperienza il fedele può imparare a specchiarsi in Cristo e vedere sé stesso, secondo un motivo già presente in Agostino e Gregorio Magno⁵¹ e ripreso da Ochino: «Dio ci ha dato Christo, per unico specchio, norma, regola, maestro et guida»⁵², ma anche da Colonna:

Contra speranza: in te, divina speme,
credette quel che per verace fede

51. Cfr. Agostino, *En. in Ps.* 103, 1, 4 e Gregorio Magno, *Moralia in Job*, II, 1.

52. *Predica XLI Del modo per salire al Cielo*, in *Prediche di Bernardino Ochino*, cit., cc. u8r-x2r, a p. u8r.

fu specchio, exempio e padre agli altri eletti;
 te credette per detti, essendo in seme
 ne la croce previsa; or per gli effetti
 chi te riguarda in frutto al Ciel ti vede
 (S2: 27, vv. 9-14, corsivo mio)

Attraverso questa pratica, infine, l'uomo può salire la scala di Giacobbe, *topos* mnemonico ben presente anche nelle *Rime spirituali*⁵³, per riconoscere in sé stesso la divinità, come ricorda Ochino: «tutta la vita s'eleui infin al supremo grado: cio è infin'alla morte della croce, e lì in cima della scala, con Gacob vedrà Dio in Christo, per essere un chiaro, limpido e divino specchio di Dio»⁵⁴.

La meditazione dell'immagine e la lettura del libro della croce, dunque, permettono la sperimentazione diretta del messaggio cristiano da parte del fedele, creando una contaminazione verbo-visiva, che, inducendo il coinvolgimento del credente, supera per importanza la lettura e l'esegesi delle Scritture. Questo è uno dei punti sostanziali della riforma spirituale sostenuta da Ochino che costerà al frate la persecuzione⁵⁵.

53. S1: 37, vv. 1-8: «L'Occhio divin, che sempre il tutto vede, / nulla vide qua giuso in terra eguale / a l'alma, Sua mercé, fatta immortale, / onde per proprio obietto il Ciel le diede, / sposandola con pura ardente fede, / e di ricche amorose e leggiere aie / di speme ornando, acciò per cotai scale / lieta salisse a la celeste sede», corsivo mio; S1: 73, vv. 9-14: «radi di fede e caritate e speme / e di quella umiltà che l'uom sublima / ne fanno scala infino al Ciel superno, / ove l'alme beate unite insieme / di mano in man da l'ultima a la prima / si miran tutte nel gran specchio eterno», corsivi miei, dove la scala ricorre insieme al motivo dello specchio.

54. *Predica XI Come Dio non si può da noi cognoscere a sufficientia, se non in Christo, e per Christo*, in *Prediche di Bernardino Ochino*, cit., cc. dd6r-dd9r, a c. dd7v.

55. Bardazzi, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, cit., pp. 65-68.

L'importanza della contemplazione del crocifisso all'interno del circolo degli spirituali e la contemplazione verbo-visiva in essa implicata sono testimoniate anche da una Crocifissione prodotta da Michelangelo su commissione di Vittoria Colonna e regalata a Reginald Pole. È questo un caso di particolare interesse, nel quale la pittura, equiparandosi alla poesia, permette la focalizzazione e lo sviluppo del percorso spirituale, infatti il crocifisso per Reginald Pole era accompagnato dal seguente sonetto composto dalla Marchesa⁵⁶:

Perché la mente vostra, ornata e cinta
 d'eterno lume, *serbi la sembianza*
del gran Motor ne la più interna stanza
ove albergar non puote imagin finta,
 forse da quella ardente voglia spinta
 che mai non s'empie, anzi ad ognor s'avanza
 com'esser suol de' veri amanti usanza,
aggradir le potrebbe anco dipinta.
 Ciò pensando, signor, la vostra umile
 nova madre ed ancella ora v'invia
 l'opra ch'in voi miglior mastro scolpio,
 pregandovi ch'a dir grave non sia
 se questa in parte a quell'altra è simile
 cui sempre mira il vostro alto desio
 (S1: 142, corsivi miei)

⁵⁶. Per le questioni relative alla possibile identificazione del dipinto e al legame tra questo e il sonetto di Colonna si vedano Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali*, cit., pp. 100-103 e Donati, *Vittoria Colonna e l'eredità degli spirituali*, cit., p. 172.

Il componimento, a ben vedere, sottende che Pole pratici già una meditazione interiore della crocifissione, Colonna infatti gli chiede se il dipinto sia simile all'immagine che egli contempla sempre dentro di sé (vv. 12-14). Allo stesso tempo, tuttavia, la poetessa nota che nella mente del suo interlocutore «albergar non puote imagin finta» (v. 4), dimostrando che la fede permette una perfetta meditazione della verità, ripulendo dell'accidentalità carnale l'immagine sensoriale, la quale viene così contemplata dall'occhio interno. Eppure un dipinto, figura visibile dai sensi esterni, potrebbe comunque essere gradita a Pole, il quale, come un amante spinto da «ardente voglia» (v. 5), desidera un'immagine dell'oggetto del suo amore da poter guardare. Poesia e pittura, dunque, si sovrappongono quali mezzi di espressione di un'immagine interiore, nata dall'amore e dalla fede, e, in quanto tale, necessariamente utile.

Ancora, Colonna si sofferma sull'importanza del crocifisso come strumento meditativo, dimostrando anche una certa attenzione alla tecnica pittorica come si osserva in una lettera a Michelangelo, datata al novembre 1543 e relativa probabilmente a un altro crocifisso prodotto dal Buonarroti. Qui la Marchesa nota innanzitutto come «il *Crucifixo*» abbia «crucifixe nella memoria mia quante altre picture viddi mai», richiamando ancora la tradizione mnemonica e meditativa: il crocifisso di Michelangelo cancella infatti tutti quelli che la poetessa ha visto nella sua vita, in quanto migliore strumento contemplativo. Di seguito Colonna racconta: «l'ho ben visto al lume et col vetro et col specchio, et non viddi mai la più finita cosa»⁵⁷, testimoniando la sua

57. Colonna, *Carteggio*, cit., Lettera 237 a Michelangelo Buonarroti, Roma, dopo l'8 novembre 1543, p. 287.

analisi tecnica attraverso gli strumenti a lei disponibili, per capire la fattura dell'opera e gli artifici che permettono una simile meraviglia⁵⁸.

Il percorso fin qui delineato dimostra come la trasposizione testuale dell'immagine della crocifissione meditata da Colonna rappresenti un viaggio ascensivo, un atto di culto, compiuto tramite una tecnica retorica. In questo processo la grande operazione intellettuale della poetessa si realizza nella contaminazione di temi, dinamiche e strutture retoriche della predicazione con *topoi* della tradizione letteraria, in particolar modo di quella petrarchesca⁵⁹. In tale operazione il problema da cui si è mosso questo intervento, ossia il rapporto tra parola e immagine, trova una soluzione fortemente ispirata alle riflessioni sviluppare in ambito predicatorio, ma con una maggiore apertura riguardo il valore delle immagini. Secondo Ochino, infatti testi e figure sono inefficaci nel restituire l'esperienza della divinità e sono diventati necessari a causa del graduale allontanamento dell'uomo dalla verità della fede:

Nel principio della militante chiesa, per essere la vita del Christiano tutta spirituale, non pur si scrisse l'Evangelio. Havevano nel core la spiritual preferentia di Christo. però non si curavano di parole né d'imagini, ma hora essendo senza spirito, per mostrarsi più santi de santi, n'hanno fatto per tutto dipingere, e molte volte si goffe, che

58. Donati, *Vittoria Colonna e l'eredità degli spirituali*, cit., pp. 161-162.

59. Cfr. tra gli altri C. Ranieri, *Premesse umanistiche alla religiosità di Vittoria Colonna*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 33, 1996, pp. 531-548; G. Forni, *Vittoria Colonna, la Canzone alla vergine e la poesia spirituale*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di M.L. Doglio, C. Delcorno, il Mulino, Bologna 2005, pp. 63-94.

muovano à riso: ò si belle, che fermano la mente à contemplare quell'artificio. e qualche volta sonno in modo lascive, che eccitano à male e sai che non le chiamano i libri de semplici. Non si spende tanto in pascere e in vestire Christo nelli suoi poveri e santi vivi, sì come si spende in fare imagini e vestirle.⁶⁰

Questi strumenti, invece, sono riconosciuti come validi da Colonna, a patto che siano ispirati dalla divinità. Così in una lettera a Michelangelo la Marchesa sostiene che parola e immagine, in questo caso scolpita, sono entrambe mezzi preziosi sul piano spirituale, come si osservava anche in S1: 3:

sì grande è la fama che vi dà la vostra virtù che mai forsi haveresti creso che per il tempo né per cosa alcuna fussi stata mortale, se non veniva nel cor vostro quella luce che ve ha dimostrato che la gloria terrena, per longa che sia, ha pur la sua seconda morte. Sì che, *riguardando nelle vostre sculture la bontà de colui che ve ne ha fatto unico maestro, cognoscerite che io de' miei quasi già morti scritti ringratio solamente il S.^{or}* perché l'offendeva meno scrivendoli che con l'otio ora non fo.⁶¹

Il tema ricorre anche nei *Dialoghi michelangioleschi* di Francesco d'Olanda, in cui il pittore portoghese riporta le

60. Predica LXIV: *Dell'immagini e reliquie*, in *Prediche di Bernardino Ochino*, cit., pp. GG3v-HH2v, a p. GG8v, corsivo mio.

61. Colonna, *Carteggio*, cit., Lettera 265 a Michelangelo Buonarroti, Roma autunno 1546, pp. 317-318. Cfr. Copello in ivi, p. 510: «Le opere dell'artista [...] vengono [...] chiamate in causa perché egli possa comprendere la relazione esistente fra la poetessa e le sue rime; guardando il risultato della propria arte, entrambi dovranno riconoscere che è frutto della bontà divina: dovranno riconoscerne l'origine, e dunque lo scopo».

riflessioni di Colonna sulla funzione dell'immagine dipinta, sia sul piano religioso, che su quello storico e familiare:

Nem quem será o vertuoso e quieto (se de santidade a menosprezar), que não faça muita reverencia e adore as spirituaes contemplações e devotas da santa pintura? Tempo mais asinha creio que mingoasse que matéria nem louvores d'esta virtude. *Ella ao manencolizado provoca alegria; o contente, e o alterado ao conhecimento da miséria humana; ao austinado move-o á compunção; o mundano á penitencia; o contemplativo á contemplação e medo e vergonha.* Ella nos mostra a morte e o que somos, mais suavemente que de outra maneira; ella os tormentos e perigos dos infernos; | ella, quanto é possível, nos representa a gloria e paz dos beraaventurados, e aquella incomprehensivel imagem do Senhor Deus. Representa-nos a modéstia dos seus santos, a constância dos martyres, a pureza das virgens, a formosura dos anjos e o amor e charidade em que ardem os seraphins, melhor mostrado que de nenhuma outra maneira, e nos enleva e profunda o spirito e a mente além das estrellas, a imaginar o império que lá vay. *Que direi de como nos mostra presentes os varões que ha tanto tempo que passaram, e de que já não parecem nem os ossos sobre a terra para os poderemos emitir em seus feitos claros?* Nem de como nos mostra seus conselhos e batalhas, por exemplos e historias deleitosas? seus autos fortes, sua piedade e costumes? Aos capitães mostra a fôrma dos exercitos antigos e das cohortes e ordenanças, desceplina e ordem militar. Anima e mete ousadia com a emulação e honesta enveja dos famosos, como o confessava Scipião o Africano. Deixa dos presentes memória para os que hão de vir de | pois d'elles. A pintura nos mostra os trajos peregrinos ou antigos, a variedade das gentes e nações stranhas, dos edificios, das alimarias e

monstros, que em scripto seriam proluxos de ouvir, e emfim mal entendidos. E não sómente estas cousas faz esta nobre arte, mas põenos diante dos olhos a imagem de qualquer grande homem, por seus feitos desejado de ser visto e conhecido; e assi mesmo a fremosura da molher strangeira, que stà de nós muitas legoas apartada, cousa que muito pondera Plinio. *Ao que morre dá vida muitos annos, ficando o seu proprio vulto pintado, e sua mulher consola, vendo cada dia diante de si a imagem do defunto marido*; e os filhos, que mininos ficarão, folgão quando são já homens, de conhecer a presença e o natural de seu caro pai, e hão d'elle medo e vergonha.⁶²

È dunque nella pratica meditativa che parola e immagine acquisiscono uno statuto analogo: entrambe fallaci perché riconducibili al mondo sensibile, ma entrambe preziose in quanto supporto al percorso spirituale verso la divinità. È in questo modo che la retorica non è più una tecnica suasoria o di ornamento, ma uno strumento meditativo, nel quale la rappresentazione fallace si fa figurazione significativa, contaminando i codici espressivi, per portare in primo piano il messaggio morale e l'esperienza spirituale, storica e familiare dell'io lirico.

62. Francisco de Hollanda, *Quatro dialogos de pintura antiga*: Francisco De Hollanda, Miguel Angelo, Vittoria Colonna, Lattanzio Tolomei, Joaquim de Vasconcellos, Porto 1896, pp. 16-17, corsivi miei. Cfr. Donati, *Vittoria Colonna e l'eredità degli spirituali*, cit., pp. 130-131.

Vittoria Colonna: un “exemplum” retorico e un “exemplum” di donna

di Giulia Lanciotti

Il riconoscimento di Vittoria Colonna, nel corso del Rinascimento e non solo, come un modello poetico è indiscusso ed è stato anche ampiamente dimostrato¹. A titolo esemplificativo basti pensare a quanto scritto da Ludovico Ariosto nell'edizione del 1532 dell'*Orlando Furioso*, quando scelse proprio Colonna come archetipo della donna intellettuale, l'*unica e sola*, adatta a ricoprire questo ruolo:

Sceglieronne *una*; e sceglierolla tale
che superato avrà l'invidia in modo
che nessun'altra potrà havere a male
se l'altre taccio, e se *lei sola* lodo.
(canto 37, st. 16, vv. 1-4)²

1. Basti citare a tal proposito il volume *A companion to Vittoria Colonna*, a cura di A. Brundin, T. Crivelli, M.S. Sapegno, Brill, Leiden-Boston 2016 o il volume *Al crocevia della storia: poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a cura di M.S. Sapegno, Viella, Roma 2016.

2. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1976, p. 954. Qui e in seguito corsivo mio.

O si pensi a quanto scritto da Bernardo Tasso nell'epistola dedicatoria della quarta sezione del *Libro secondo degli Amori*, intitolata «Egloghe et elegie», quando costruì l'immagine della sua nuova protettrice come una donna dallo straordinario talento da superare Saffo e le altre poetesse della storia:

Sperando che, sì come sola, quell'altissimo grado di perfezione che in ciascun'arte et in ogni scienza si ritrova, occupato tenendo, Safo [sic] e tutte l'altre nelle bone lettere più famose di gran lunga avanzando, e' col volo delle vostre proprie penne sopra le stelle levandovi, avete co' raggi della vostra virtù illustrata questa nostra età, sarete eziandio contenta che queste mie egloghe et elegie vivino nel seno della vostra gloria, e col lume de' vostri onori sgombrando le tenebre della loro imperfezione, tanto più volentieri dal mondo lette sieno, quanto più gli ornamenti delle vostre virtù le renderanno belle.³

Secondo Giovanna Rabitti infatti:

Vittoria Colonna ha funzionato, per le numerose poetesse che fioriranno intorno alla metà del secolo, da modello proprio come Bembo. Il prestigio del personaggio, l'organicità della sua produzione e la sua fama [...] hanno fornito alle scrittrici, specie in ambito centro-meridionale [...] un codice espressivo già volto al femminile e pronto per l'uso.⁴

3. B. Tasso, *Libro primo [et secondo] de gli Amori di Bernardo Tasso*, Vinegia, Ioan Ant. da Sabio, 1534, cc. O2v-O3r. Cfr. a tal proposito A. Magalhães, *L'immagine della marchesa: Bernardo Tasso e la raffigurazione di Vittoria Colonna nel Libro secondo degli Amori*, in «Studia Aurea», 14, 2020, pp. 537-578.

4. G. Rabitti, *Vittoria Colonna, Bembo e Firenze: un caso di ricezione e qualche postilla*, in «Studi e problemi di critica testuale», 44, 1992, pp. 127-155, a pp. 149-150. Cfr. anche G. Rabitti, *Vittoria Colonna as a role model for Cinquecento women*

E dunque in Vittoria Colonna convergono da una parte le virtù morali del personaggio storico e dall'altra le virtù intellettuali, che mai prima di questo momento erano state combinate in un'unica figura e che, come sostiene Cox, la rendono «esemplare in modo esemplare»⁵.

A partire da questo quadro, l'obiettivo di tale intervento è quello di riflettere su come e quanto il ritratto e il modello di moglie devota che emerge spesso dai componimenti di Vittoria Colonna, a partire dall'incipitario *Scrivo sol per sfogar l'interna doglia*, abbia influenzato il modello di donna e di moglie delineato in alcuni trattati cinquecenteschi. In altre parole, lo scopo è quello di esaminare come il motivo dell'*exemplum* di moglie e di vedova cinquecentesca modelli la sua poesia e allo stesso tempo come la poetessa costruisca un proprio *exemplum* fondamentale per la tradizione coeva e successiva. Difatti nella tradizione retorica l'ottimo oratore è *vir bonus dicendi peritus*, ossia racchiude in sé non solo le qualità morali ma anche quelle tecniche dell'eloquenza. Così Vittoria Colonna, nel suo processo di canonizzazione come modello retorico per tutta la successiva generazione di

poets, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a cura di L. Panizza, European Humanities Research Centre, Oxford 2000, pp. 478-497 e V. Andreani, «Con tanta donna a paro». Emulazione, gloria poetica e immagini del sé nelle rime di Vittoria Colonna e Gaspara Stampa, in *Ripartendo da Vittoria Colonna (e dintorni). Il contributo femminile alla lirica cinquecentesca*, a cura di M.T. Girardi, V. Copello, M.C. Tarsi, ETS, Pisa 2024, pp. 93-113.

5. In tal senso risulta interessante il riferimento avanzato da Virginia Cox in *The Exemplary Vittoria Colonna*, in *A companion to Vittoria Colonna*, cit., pp. 468-469, quando racconta che in occasione della morte della poetessa nel 1547, per commemorarla, venne tenuta presso l'Accademia Fiorentina un'orazione anonima. Si sosteneva che la poetessa appena scomparsa avesse raggiunto i livelli più alti della cultura laica femminile, riuscendo a eclissare le più illustri donne dell'Antichità classica.

autrici, è prima stata celebrata come *exemplum* di moglie e vedova e poi come *exemplum* di scrittrice.

Come sappiamo nel Rinascimento il matrimonio è un'istituzione che pone gli interessi delle famiglie al di sopra delle singole persone. Le donne erano spesso date in moglie a uomini che erano stati scelti per loro dai parenti. Nello *Specchio d'amore* di Bartolomeo Gottifreddi del 1542 «nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi», Maddalena e Coppina discutono sul tipo di rapporto che c'è tra moglie e marito, se prima questi si sono amati oppure no, e Maddalena chiede a Coppina: «Non si dovrebbe adunque mai pigliar marito?» e la seconda risponde «Altra cosa è la necessità, altra il diletto. Per necessità si marita, sendo così strette dalle leggi e dall'uso, e per diletto s'ama»⁶. La scelta del coniuge, infatti, aveva delle conseguenze sociali e finanziarie, come pure il benessere e la felicità personali; dunque, spesso, nell'alta società, vi erano dietro delle vere e proprie ragioni pragmatiche, motivo per cui non si poteva lasciare tale scelta ai due giovani⁷.

Lo sostiene anche Lodovico Dolce nel suo dialogo *Della institutione delle donne* stampato da Gabriele Giolito nel 1545, che si compone di tre libri, ciascuno dedicato ai ragionamenti e alle regole di comportamento da tenere nelle tre fasi di vita delle donne, cioè le vergini, le maritate e le vedove. In un paragrafo del primo libro l'autore afferma che è il padre della donna a scegliere il marito e che

6. B. Gottifreddi, *Specchio d'amore. Dialogo di messer Bartolomeo Gottifreddi nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di G. Zonta, Laterza, Bari 1912², p. 291.

7. Cfr. M.E. Wiesner-Hanks, *Le donne nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 2017, p. 63.

nel farlo con diligenza, dovrà tenere in considerazione due fattori:

*Due cose sono da esser considerate nel matrimonio; la compagnia e la prole. Nell'una consiste il perpetuo vivere: nell'altra il modo di mantenere i figliuoli, secondo il grado e la conditione del padre. [...] è mestiero, che 'l padre consideri primieramente la condition di colui, che cerca eleggerle a marito, scegliendo huomo di eguale alla sua, e non di maggiore, né di minore. Perché tra disuguali di rado si vede nascere amore, che fermo e durabile sia; et spesso il marito Nobile rimprovera alla moglie la ignobilità; e così all'incontro la moglie Nobile biasima il marito ignobile: mentre l'uno si pensa d'esser superiore all'altro, ne seguono le contese e le discordie fra ambedue.*⁸

Dovendo infatti la donna lasciare la propria famiglia e vivere soggetta all'uomo, affinché nasca una perfetta unione, il padre dovrà porre particolare attenzione alla condizione di colui che ne diverrà il marito. Un amore più duraturo si verificherà, secondo l'autore, se c'è una maggiore uguaglianza di *status* e conformità di natura e di abitudini. Questo è anche il modello del matrimonio di Vittoria Colonna; come scrive Paolo Giovio, infatti, fu promessa sposa «Non avendo ancora tre anni» a Ferrante d'Avalos, che era quasi «di una medesima età con lei»⁹. Fabrizio Colonna e Alfonso d'Avalos si erano accordati reciprocamente per concludere questo

8. L. Dolce, *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana*, In Vinegia, Appresso Gabriele Giolito de Ferrari, 1545, p. 33.

9. Cfr. P. Giovio, *Le vite del Gran Capitano e del Marchese di Pescara, volgarizzate da Ludovico Domenichi*, a cura di C. Panigada, Laterza, Bari 1931, p. 208.

contratto politico¹⁰. Nel luglio del 1495 Fabrizio Colonna passò dal partito francese a quello aragonese di Ferrante II, che nel 1501 lo nominò luogotenente generale del Regno di Napoli. Vittoria Colonna e Ferrante D'Avalos si sposarono ufficialmente nel castello dell'isola di Ischia il 27 dicembre del 1509. Che avessero una conformità di status e di abitudini, lo conferma Giambattista Rota nella sua *Vita della Marchesa* quando scrive che:

Questa ragguardevole Coppia non ebbe forse pari in Italia di que' tempi, perciocché siccome Vittoria per le accennate sue doti sollevavasi sopra tutte l'altre del suo sesso; così il Marchese suo Sposo, oltre che in costumi, ed in ogni maniera di buone Lettere avea pochi eguali tra' suoi coetanei; dandosi ne' primi suoi anni all'esercizio dell'armi, diede sì certe e belle speranze del suo valore, che ancor giovinetto ascese ai supremi gradi nella milizia, ed allorché morte lo colse nella sua più bella età, era già salito in riputazione del più saggio, e prode Capitano del suo tempo.¹¹

La formazione letteraria era un elemento importante nella cultura cinquecentesca, soprattutto per le donne. Era infatti un fattore fondamentale nella crescita di una dama da maritare. La cultura risulta indispensabile perché, ancora secondo Dolce, avvicina le donne ai nobili concetti di

10. Ferrante II d'Aragona persuase Fabrizio Colonna a legare "in nodo matrimonial" la figlia Vittoria all'erede degli Avalos; cfr. A. Reumont, *Vittoria Colonna Marchesa di Pescara. Vita, fede e poesia nel secolo decimosesto*, Loescher, Torino 1892², pp. 7, 10-11.

11. Cfr. *La vita di Vittoria Colonna Marchesana di Pescara*, scritta da Giambattista Rota. Accademico Eccitato, in *Rime di Vittoria Colonna Marchesana di Pescara corrette e illustrate. Colla vita della Medesima scritta da Giambattista Rota Accademico Eccitato*, in Bergamo, appresso Pietro Lancellotti, 1760, p. IX.

castità, onestà, modestia. Non a caso nel lungo elenco che pone di nomi di letterate illustri troviamo proprio Vittoria Colonna, accanto a Veronica Gambara, definite «ambedue dotte nelle humane et nelle divine lettere»¹². Ma quali testi sono i più conformi alla formazione di una giovane fanciulla? *In primis* le sacre scritture che permettono di sviluppare il sentimento religioso, ma non si esclude la filosofia morale di Platone e di Seneca. Tra i testi latini Dolce suggerisce la lettura di Virgilio e Orazio e consiglia gli scritti di Cicerone. Per i testi in volgare afferma che «Nella lingua Volgare fuggano tutti i libri lascivi, come si fuggono le Serpi e gli altri animali velenosi»¹³.

Tra quelli, che si debbono fuggire, le Novelle del Boccaccio terranno il primo luogo: e tra quelli, che meritano esser letti, saranno i primi il Petrarca e Dante. Nell'uno troveranno insieme con le bellezze della volgar Poesia e de la lingua Thoscana esempio d'honestissimo e castissimo amore, e nell'altro un eccellente ritratto di tutta la Philosophia Christiana.¹⁴

Non a caso Dante e Petrarca, sono proprio i due modelli letterari alla base delle rime spirituali della marchesa. Ricordiamo che Vittoria Colonna era la figlia di Agnese da Montefeltro, figlia di Federico da Montefeltro e Battista Sforza, duchi di Urbino, la stessa corte dove Baldassar Castiglione aveva pubblicato il *Cortegiano*, testo, che la Colonna aveva letto, come testimoniano alcune sue lettere a Baldassar Ca-

12. Dolce, *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati*, cit., p. 18.

13. Ivi, p. 21.

14. Ivi, p. 22.

stiglione stesso; anzi per la precisione nella lettera datata 20 settembre 1524 afferma di averlo letto per la seconda volta e che non ci sono pari per argomento e stile ad altre opere in prosa¹⁵. Proprio Castiglione che nel terzo libro del *Cortegiano* aveva descritto le qualità della perfetta donna di palazzo, qualità come avere «notizia di lettere, di musica, di pittura, e sappia danzare e festeggiare; [...] e così sarà nel conversare, nel ridere, nel giocare, nel motteggiare, in somma in ogni cosa graziatissima»¹⁶.

In effetti l'educazione di Vittoria, sotto la supervisione della madre Agnesina, fu meticolosa:

*Posero ogni cura i genitori di Vittoria nel coltivare il di lei animo, indirizzandola, per quanto l'età sua il sostenea, nella via delle Lettere, ed all'acquisto delle morali virtù, cui essendo ella per natura disposta, vi riusciva con gran lode, ed oltre l'aspettazione d'ogn'uno. Venne frattanto crescendo in costumi, in sapere, ed in bellezza, non meno che in persona, ed in età, di guisa che in lei vedesi raccolto quanto di pregevole appena ritruovasi sparso fra molte altre.*¹⁷

Nei primi anni del matrimonio la Marchesa di Pescara si fa notare per le sue qualità; leggendo la *Question de amor*, un'opera anonima stampata a Valencia nel 1513, possiamo

15. V. Colonna, *Carteggio*, a cura di V. Copello, Edizioni della Normale, Pisa 2023, pp. 66-67. Lettera numero 25 "A Baldassarre Castiglione", Marino, 20 settembre 1524: «et perché son già al mezo della seconda volta ch'io la lego, prego la S.V. me la voglia lassar finire».

16. B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, a cura di N. Longo, Garzanti, Milano 2007, p. 272.

17. Cfr. *La vita di Vittoria Colonna Marchesana di Pescara*, scritta da Giambattista Rota, cit., p. VIII.

notare l'immagine di Colonna che partecipa a cacce e tornei, sfoggiando abiti lussuosi, secondo la moda del tempo:

la marquesa de persiana saco una saya de terciopelo carmesi con unos fresos de oro de tres dedos de ancho passados por la saya a escaques de manera que estava hecha un tablero, avia en cada escaque del carmesi una coluna de oro: la gorra dela misma manera, un rico collar de colunas, la guarnicion de un cavallo deka manera dela saya, los maços vestidos todos de amarillo.¹⁸

Qualche anno più tardi, un intellettuale vicino alla Marchesa e al suo circolo letterario, Girolamo Britonio conosciuto come autore della *Gelosia del Sole*, pubblicò un opuscolo intitolato *Ordene et recollectione de la festa fatta a Napoli per la nuova havuta de lo imperatore Carlo de Austria*, nel quale racconta della festa organizzata dalla nobiltà napoletana in onore dell'elezione imperiale di Carlo V. In realtà alla festa non partecipò Vittoria Colonna, a causa dell'assenza del marito, ma Britonio prende questa assenza come un'occasione persa di dare maggiore lustro all'evento:

Non lassarò pur dirvi che disdicevole cosa stata non fusse il non essere tra l'altre degnissime Danzanti questa Gloriosa & singular Donna: percioché in Ischia da non colpabile, ma giusta occasione fu contra sua volontà detenuta. Costei verissimamente non picciola adornezza stata sarrebbe degli alternanti balli, però che di tanta non più veduta maniera aballar suolem che meglio è molto

18. *Question de amor*, Estudio crítico, edición y notas de C. Perugini, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1995, p. 144.

*tacerlo che ragionando dirne poco. Perché né con antiche, né con moderne comparationi il suo merito si potrebbe agguagliare: perciocché dalle Sacratissime Camene accompagnata, ballando quasi non donna, ma veramente una immortale Idea a gli circostanti rassembler suole.*¹⁹

Dunque, fino a questo momento i requisiti di *status* e di natura illustrati dal Dolce nel suo trattato sono conformi a una delle coppie più illustri della nobiltà cinquecentesca, manca però la seconda prerogativa prima esposta, quella della prole.

Vittoria Colonna e Ferrante d'Avalos non ebbero figli, come ricorda la stessa Colonna nel componimento 30 delle *Amorose*:

*Sterili i corpi fur, l'alme feconde;
il suo valor qui col mio nome unito
mi fan pur madre di sua chiara prole,
la qual vive immortal, ed io ne l'onde
del pianto son, perch'ei nel Ciel salito,
vinse il duol la vittoria ed egli il sole.*²⁰

Eppure, nonostante la mancanza di figli, come scrive la stessa Colonna ben altra fu la loro prole, ossia quella spirituale. Dall'unione del valore di Ferrante e il nome della poe-

19. Cfr. Paolo Giovio, *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*, in *Opera*, t. IX, a cura di E. Travi, M. Penco, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1984, p. 316. Cfr. V. Colonna, *Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara*, Edizione del ms. XIII.G.43 della Biblioteca nazionale di Napoli, a cura di Tobia R. Toscano, G. Mondadori, Milano 1998, p. 10.

20. V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Laterza, Bari 1982, pp. 53-56.

tessa nasce una prole superiore e immortale. Come sostiene Sapegno affinché il valore di Ferrante si manifesti necessita dell'insegna di lei, proprio come lei ha bisogno del suo dolore per scrivere la sua poesia. Come spiegava Diotima nel *Simposio* platonico, tutti gli umani sono dominati da un ardente desiderio di immortalità e di gloria, qualcuno lo fa mettendo al mondo dei figli, altri invece «procreano nelle anime più di quanto avvenga nei corpi». Questi individui ricercano allora ciò che è bello e degno di essere eternato, alla ricerca di anime nobili, per raggiungere finalmente la procreazione spirituale. "Ognuno – continua Diotima – preferirebbe dar vita a figli di tal genere piuttosto che a figli carnali, se solo volesse imitare Omero, Esiodo e gli altri grandi poeti: essi sono invidiabili, perché lasciarono ai posteri creature capaci di procurar loro fama e memoria eterne". Le opere diventano così la prole tanto attesa²¹.

Lo stesso Dolce nel secondo libro del suo trattato, nelle parole dei suoi protagonisti Flaminio e Dorothea, afferma che con il matrimonio marito e moglie non sono più due spiriti separati o due corpi, ma uno solo²². Così Vittoria e Ferrante diventano nella scrittura un corpo unico e immortale, in cui lui si fa oggetto del suo canto e lei l'artefice della sua memoria.

Anche Ficino nel commento al *Simposio* platonico affermava: «Qui cosa meravigliosa avviene, quando duoi insieme

21. Cfr. E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 152. Cfr. M.S. Sapegno, *La costruzione di un Io lirico al femminile nella poesia di Vittoria Colonna*, in «Versants», 46, 2003, pp. 15-48, p. 23.

22. Dolce, *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati*, cit., p. 44.

si amano: costui in colui, e colui in costui vive»²³, a sottolineare come sostiene Luciana Borsetto quell'eroismo epitalamico, quel nodo del *coniugium* che non si interrompe mai e che anzi è rinsaldato e vivificato dalla morte²⁴.

Dunque, se nella sua fase giovanile Colonna aveva seguito i dettami e gli *exempla* della fanciulla maritabile, come ravvisabile dai trattati dell'epoca, sposandosi aveva perseguito l'ideale della moglie che attende con pazienza il ritorno del marito in guerra. Nell'epistola *Excelso mio signor* (A2:1), infatti, Vittoria Colonna è "dolente e abbandonata" nell'attesa del ritorno di Ferrante:

Non noce a voi seguir le dubbie imprese,
m'a noi, dogliose, afflitte, ch'aspettando
semo da dubbio e da timore offese;
voi, spinti dal *furor*, non ripensando
ad altro ch'ad onor, contr'il periglio
solete con gran furia andar gridando.
Noi timide nel cor, meste nel ciglio
semo per voi;
(vv. 40-47)

Mentre gli uomini ricercano la gloria e la fama in battaglia, non si preoccupano del dolore che arrecano alle donne

23. M. Ficino, *Sopra lo Amore ovver Convito di Platone*, a cura di G. Rensi, Carabba, Lanciano 1914, p. 38.

24. L. Borsetto, *Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni e appunti*, in *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Marsilio, Venezia 1983, pp. 171-233, p. 204. Ricordiamo, come sosteneva Sapegno, che sebbene si parli di rime amorose, bisogna comunque tenere a mente che si tratta di rime *post mortem*, che si caratterizzano per l'assenza dell'amato *ab origine* (cfr. Sapegno, *La costruzione di un Io lirico al femminile*, cit., p. 16).

che li attendono. Partendo dall'archetipo delle *Heroides* ovidiane, Colonna inizia a costruire il suo personaggio eroico, al pari di quello del marito:

*Se vittoria volevi io t'era a presso,
ma tu, lasciando me, lasciasti lei,
e cerca ognun seguir chi fugge d'esso.
Nocque a Pompeo, come saper tu dei,
lasciar Cornelia, ed a Catone ancora
nocque lasciando Marzia in pianti rei.
Seguir si deve il sposo dentro e fora,
e s'egli pate affanno ella patisca,
e lieto lieta, e se vi more mora;
a quel che arrisca l'un l'altro s'arrisca;
eguali in vita eguali siano in morte,
e ciò che avien a lui a lei sortisca.
Felice Mitridate e tua consorte,
che faceste egualmente di fortuna
i fausti giorni e le disgrazie torte l
Tu vivi lieto, e non hai doglia alcuna,
ché, pensando di fama il novo acquisto,
non curi farmi del tuo amor digiuna;
ma io, con volto disdegnoso e tristo,
serbo il tuo letto abbandonato e solo,
tenendo con la speme il dolor misto,
e col vostro gioir tempr'il mio duolo.
(vv. 91-112)*

Ma la Marchesa sta cambiando il suo modello di moglie, non persegue più solo la perseveranza, la compostezza e l'accorta custodia del focolare domestico, ma anche la forza

di una sposa eroica come Ispicratea, moglie di Mitridate di Ponto, che accompagnò il marito in battaglia. Infatti ammonisce Ferrante d'Avalos: se avesse voluto la "vittoria" (chiaro rimando alla moglie stessa e alla vittoria in battaglia) avrebbe dovuto portarla con sé, non abbandonarla. L'immagine dell'eroina diventa così speculare a quella dell'eroe, demarcata da sempre nello statuto anagrafico del suo stesso nome²⁵.

In tal senso risulta interessante quanto sostenuto da Tasso nel trattatello *Della virtù femminile e donnesca* composto nei primi tempi della prigionia a Sant'Anna nel settembre-novembre 1580, quando distingueva la "virtù femminile" caratterizzata da qualità come la parsimonia, il silenzio, la pudicizia, tipiche delle madri e delle donne di famiglia, dalla "virtù donnesca" tipica di una donna di maggiore estrazione morale, alla quale appartiene la virtù eroica:

Ma a chi scriv'io della feminil virtù? non già ad una cittadina o ad una gentildonna privata, né ad una industriosa madre di famiglia, ma ad una nata di sangue imperiale ed eroico, la qual con le proprie virtù agguaglia le virili virtù di tutti i suoi gloriosi antecessori. Dunque, non più la feminil virtù, ma la donnesca virtù si consideri: né più s'usi il nome di femina, ma

25. In tal senso risulta interessante la dedica alla Marchesa di Pescara fatta da Pompeo Colonna, suo cugino, nell'*Apologia mulierum*: «Dunque abbiamo bisogno di una guida, di un combattente, di un regolatore di questa nostra intrapresa, di un precettore, e che sia una figura più forte dell'ordinario, e se si dovesse sceglierne uno solo fra tutti, non vediamo, o Vittoria, chi si possa – ed è un dato incontestabile – porre al confronto con te. A te dunque mi appello, e imploro la tua potenza ed il tuo sacro nome, a te concesso dal fato, soprattutto in considerazione del fatto che ho intrapreso un compito così arduo e faticoso spinto dal tuo autorevole consiglio [...]», cfr. P. Colonna, *Apologia mulierum*, a cura di Franco Minonizio, Polyhistor, Lecco 2015, p. 83.

quel di donnesco, il qual tanto vale quanto signorile. Onde appresso Dante si legge: Donnescamente disse: vien con nui; così signorilmente e imperiosamente. Or considerando non la feminea ma la donnesca virtù, dico che sì come fra gli uomini sono alcuni ch'ecedendo l'umana condizione sono stimati eroi, così fra le donne molte ci nascono d'animo e di virtù eroica, e molte ancora nate di sangue regio, se ben perfettamente non si possono chiamar donne eroiche, molto nondimeno alle donne eroiche s'assomigliano [...].²⁶

E poco più avanti racconta proprio di Colonna:

E per non defraudare della lode a lor debita quelle ch'alla memoria de' padri e degli avi nostri sono state eccellenti, chi può tacere o di Lucrezia Borgia, o d'Isabella Estense Gonzaga, o d'Anna o di Giovanna d'Aragona, delle quali questa s'è condotta tant'oltre con gli anni ch'io ho potuto vederla? *E chi non deve con lodi immortali celebrar l'altezza dell'ingegno e la felicissima eloquenza e la divina poesia di Vittoria Colonna?*²⁷

Una trasformazione che si attua nel componimento "Mentre la nave mia", nella quale Colonna giunge alla conclusione che non c'è *exemplum* in cui possa riconoscersi. Nessuna delle donne nominate, né Penelope, né Cornelia, né Marzia, né Ispicratea, e neanche Arianna e Medea o l'ultima eroina Porzia, moglie di Bruto, possono equipararla, il suo dolore è più grande delle altre perché, come sostiene Cox,

26. T. Tasso, *Discorso della virtù femminile e donnesca, del Sig. Torquato Tasso alla Serenissima Sig. Duchessa Di Mantova, etc.*, In Venetia, appresso Bernardo Giunti, e fratelli, 1582, cc. B1v-B2r.

27. Ivi, c. B4r.

non ha via d'uscita o fine né attraverso la rabbia, né attraverso la follia o il suicidio. Così facendo si è trasformata ancora una volta, se non ci sono esempi nella storia che possano rappresentare la sua esperienza personale, creerà essa stessa il modello di vedova ideale.

Quando nel 1545 Betussi dà alle stampe il suo volgarizzamento *Libro di M. Gio. Boccaccio delle Donne illustri*, pone non a caso Vittoria Colonna per ultima, a chiudere il numero delle donne illustri; infatti, secondo l'autore abbraccia tutte le particolari virtù e i meriti delle altre. Non ci sono paragoni né nell'antichità, né nella modernità:

*non s'è veduto spirito dotato di maggior nobiltà d'animo, ne che negli studi delle lettere, e sopra tutto della Poesia, abbia avanzato il donnesco sesso più di lei: la quale si può dire, che col volo delle proprie penne dell'intelletto suo si sia alzata sopra le stelle, e co' raggi della virtù sua abbia illustrato questa nostra età. Non so qual veramente sia stato maggiore splendore, e nobiltà di lei, o l'essere uscita di quel generoso e nobilissimo sangue, dal quale sono nati tanti signori, Duchi, e Pontefici, o che dalla virtù e valor suo sia aggiunto un chiarissimo lume al ceppo Colonnese. Qual nobiltà poi maggiormente sia da commendare o quella del sangue o quella delle virtù, non ho dubbio alcuno, come che vi sia da dire assai.*²⁸

A colpire Betussi, tuttavia, è l'atteggiamento di Colonna alla morte del marito. Infatti, a differenza di tante altre

28. *Libro di Messer Giovanni Boccaccio delle donne illustri, tradotto per Messer Giuseppe Betussi, con una additione fatta dal medesimo delle donne famose dal tempo di M. Giovanni fino a i giorni nostri, & alcune altre state per inanzi, Pietro de Nicolini da Sabbio, Venezia 1547, c. 208v.*

donne che, per non rimanere sole o per leggerezza, dimenticano subito i mariti e si risposano, lei non ha mai dimenticato Ferrante e non si è mai risposata, anzi. Non basta infatti la vedovanza delle vesti a testimoniare il dolore, ma piuttosto la vedovanza dei sentimenti, altrimenti si chiede Betussi come è possibile che li abbiano amati in vita, se così poco dopo la morte, ne tengono memoria? Allora fa un parallelo importante con Valeria, moglie di Servio, la quale dopo la morte del marito quando le veniva proposto di rimaritarsi si rifiutava e rispondeva che il marito Servio viveva, anzi afferma Betussi «volendo inferire nel cuor suo, esservi piantate le radici del maritale amore senza potere esser svelte»²⁹.

Un simile pensiero lo aveva espresso anche Dolce quando nel terzo libro a proposito delle vedove affermava che queste devono considerare di essere prive del marito in quanto alla carne, ma non allo spirito, che vive sempre in loro e vive nella memoria. Nel riproporre l'esempio di Valeria, moglie di Servio, che era pagana, Dolce si chiede cosa debba fare una cristiana nella stessa situazione, e risponde:

Honori questa il consorte, non come morto ma, come assente, da lei, et più con gli uffici di pietà che col pianto. Et quindi rivolgendosi a i cari figliuoli, et in quelli riconoscendo la imagine del marito, congiunta insieme alla sua, tale s'affatichi di mostrarsi ne gli effetti verso di loro, che essi possano veramente giudicare non esser privi di padre: tale alla famiglia, che ella si avegga non haver bisogno di capo: tale finalmente verso Iddio eterno, che egli habbia giusta cagione (se è lecito

29. *Ibidem*.

dire) di mostrare in lei, quanto sia sempre difensore et protettore delle Vedove.³⁰

È così che pone le basi alla successiva lode alla Marchesa di Pescara:

la quale doppo la morte del suo Illustre Consorte, quel savio et dotto petto, che sempre fu tempio di casto amore, hora l'ha fatto di religione e di santità: dimostrando quando con le opere, et quando con la penna, di queste ricche gioie, et di quanti nobili thesori delle sue gratie habbia Dio da tutte parti fregiata, et adorna quella ben nata anima.³¹

La poesia di Vittoria Colonna diventa espressione del suo stato vedovile, un mezzo non solo per eternare la memoria del defunto marito, ma un punto di avvio a quel processo di trasformazione in una vedova spirituale che testimonia a Dio le sue sofferenze. Una vedova cristiana deve spogliarsi di tutti gli ornamenti che era solita portare quando era in vita il marito e tenere gli ornamenti della vedovanza, ossia i digiuni, le orazioni, la vita lontana da tutti i diletti del mondo. Ora deve rivolgersi allo sposo immortale, a Cristo e abbandonare tutti i piaceri mortali.

Il percorso fin qui delineato dimostra come Vittoria Colonna modelli la sua identità seguendo i dettami e gli *exempla* esposti nei trattati a lei coevi: da fanciulla da maritare, la Marchesa diventa una moglie fedele e devota fino alla morte

30. Dolce, *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati*, cit., p. 70.

31. Ivi, p. 73.

del marito. La mancanza di prole, tuttavia impedisce alla Colonna di rispettare il modello vedovile, così è costretta a creare un nuovo *exemplum*, quello della poetessa spirituale che tramanda la propria eredità e quella del marito tramite la propria poesia. In questo modo la Marchesa incarna per la tradizione successiva il modello di vedova ideale, che attende solo di ricongiungersi con il suo Sole immortale, ma allo stesso tempo, l'ultima fase della sua poesia è anche quella che l'ha elevata e canonizzata come *exemplum* di scrittura.

Persuadere alla virtù

Chiara Matraini e il modello isocrateo,
tra oratoria ed epistolario

di Cristina Acucella

1. Gli esordi della prosatrice e il contesto del volgarizzamento

Nel 1556, la quarantunenne Chiara Matraini pubblica a Firenze, presso Torrentino, il volgarizzamento dell'*Orazione di Isocrate a Demonico*¹, testo centrale per la formazione morale dei giovani aristocratici. L'opera esce in un momento cruciale per l'autrice, che fino ad allora aveva scritto rimanendo nell'ombra rispetto al mercato editoriale: è lo stesso anno in cui Lodovico Dolce inserisce il suo primo canzoniere, da poco stampato a Lucca², in una raccolta poetica a prevalenza napoletana³, rivelando che era in atto una ben precisa stra-

1. C. Matraini, *Oratione d'Isocrate a Demonico figliuolo d'Ipponico. Circa a l'esortation de' costumi che si convengono a tutti i nobilissimi giovani; di Latino in volgare tradotta da madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese*, [Torrentino], Firenze 1556. Da ora in poi: Matraini, 1556.

2. C. Matraini, *Rime et prose di Madonna Chiara Matraini Gentildonna lucchese*, Busdraghi, Lucca 1555. Da ora in poi: Matraini, 1555.

3. *Rime di diversi signori napolitani, e d'altri. Libro settimo*, Giolito, Venezia 1556.

tegia di promozione su larga scala della poetessa lucchese esordiente⁴.

Già nella sua prima raccolta poetica, che nell'edizione lucchese pubblicata da Busdraghi recava il significativo titolo di *Rime et prose*, Matraini aveva inteso presentarsi come scrittrice a tutto tondo, poiché, dopo la sezione dei testi poetici, pubblicava appunto due prose: la *Lettera a M.L.* (un destinatario incerto), che è un'appassionata apologia in difesa della sua casata e della nobiltà d'animo contro quella di sangue, e un'*Orazione [...] in lode dell'arte della guerra*. L'idea che la scrittura in prosa fosse un elemento prioritario, secondo l'autrice, perché si potesse riconoscere piena dignità a chi si cimentava nella scrittura trova conferma qualche anno dopo, nel 1562, in una lettera che Matraini scrive a Cesare Coccapani, nella quale contesta l'esiguità dello spazio poetico – confine entro cui tipicamente era stata relegata la scrittura femminile – e rivendica, parallelamente, il diritto di comporre (poesia) e scrivere (prosa): «Credo bene che Vostra Signoria mi lodi nel core come nelle parole per esser donna, le quali alla comune bassamente sogliono parlare ne' loro scritti; ma io, che oltre il comune uso delle donne che si dilettono di comporre e degli uomini che non lodevolmente hanno composto o scritto, vorrei comporre e scrivere»⁵.

4. G. Rabitti, *Foto di gruppo. Uno sguardo sulle «Rime di diversi signori napoletani e d'altri nuovamente raccolte et impresse. Libro settimo» (1556)*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. Cremante, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, pp. 155-176. Per la bibliografia sull'autrice, e per le sue opere in prosa e in rima, si rinvia a C. Matraini, *Le opere in prosa e altre poesie*, a cura di A. Mario, Aguaplano, Perugia 2017 (da ora in poi Matraini, 2017) e a C. Matraini, *Lettere e rime*. Introduzione e commento a cura di C. Acucella, Firenze University Press, Firenze 2018 (da ora in poi Matraini, 2018).

5. Matraini, 2017, p. 150.

Il quadro appena tratteggiato chiarisce la posizione dell'autrice e mostra come il volgarizzamento isocrateo si possa ritenere il primo passo per la costruzione di un'identità d'intellettuale interessata al piano letterario a tutto tondo e, in parallelo, a quello morale. Questa esigenza troverà ampia realizzazione nei decenni successivi, con altre cinque opere in prosa e prosimetro, tra dialoghi, trattati, scritti devozionali e di esegesi biblica. L'opera di traduzione va letta, poi, nel più ampio contesto dell'ambiente editoriale fiorentino: presso Torrentino, stampatore ufficiale dei Medici, lavorava Lodovico Domenichi, che Matraini aveva conosciuto poco tempo prima, forse nel 1554⁶. Il legame tra i due si fondava su un duplice interesse del poligrafo, il quale da un lato era impegnato nella difesa della nobiltà delle donne nel quadro della *querelle des femmes*, dall'altro era altamente interessato al campo delle traduzioni, come i suoi numerosi lavori attestano⁷. Entrambi gli aspetti evidenziati potrebbero aver dato slancio a questa feconda collaborazione con Matraini, al tempo pronta ad emergere presso il grande pubblico. All'operazione promozionale su larga scala si dovrà collegare anche la dedica al giovane Giulio de' Medici, figlio illegittimo di Alessandro. Come la stessa autrice sottolineava nella sua dedicatoria, il destinatario incarnava perfettamente tutte le virtù che venivano esaltate nel testo. D'accordo con quanto ha fatto notare di recente Carinci⁸, si dovrà presumere che l'opera-

6. Cfr. G. Rabitti, *Linee per il ritratto di Chiara Matraini*, in «Studi e problemi di critica testuale», 22, 1981, pp. 141-163, a p. 161.

7. Cfr. A. Piscini, s.v. «Domenichi, Ludovico», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1991, pp. 595-600.

8. Cfr. E. Carinci, *Chiara Matraini traduttrice. L'Oratione d'Isocrate a Demo-*

zione risponda *in primis* all'esigenza di affidarsi alla prosa "alta" per ottenere un riscatto intellettuale e una riaffermazione personale, dopo gli scandali personali e familiari che avevano coinvolto l'autrice, fino ad allora rimasta nell'ombra. Esordire in pubblico con la traduzione di un testo classico (si ricordi che la paternità del testo pseudo-isocrateo al tempo non era in discussione) di matrice maschile e fondato su un modello educativo virile assumeva diversi significati. Innanzitutto, un paradigma viene ribaltato: le donne, come è noto, erano più spesso le destinatarie e dedicatee dei testi volgarizzati, alla luce della loro non scontata conoscenza del greco e del latino⁹. Questa tendenza trova una direttrice inversa nel caso che stiamo esaminando: Matraini è la prima donna a tradurre il testo isocrateo, partendo dal latino¹⁰. Come è già possibile intendere dal sottotitolo dell'opera, «Circa a l'essortation de' costumi che si convengono a tutti i nobilissimi giovani; di Latino in volgare tradotta da madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese», si è di fronte a una scrittrice che interviene nel discorso etico riservato alla sfera maschile indicando ai lettori uomini i principi della virtù civile che Giulio de' Medici già incarnava alla perfezione, fungendo da ottimo esempio per i destinatari ideali del testo, secon-

nico (1556) e altri scritti, in *Women and Translation in the Italian Tradition*, a cura di H. Sanson, Classiques Garnier, Paris 2022, pp. 105-128, a p. 115.

9. Cfr. B. Richardson, *The Social Transmission of Translations in Renaissance Italy: Strategies of Dedication*, in *Trust and Proof: Translators in Renaissance Print Culture*, a cura di A. Rizzi, Brill, Leiden-Boston 2018, pp. 11-32; Id., *Women and the circulation of texts in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2020, pp. 1-82; Carinci, *Chiara Matraini traduttrice*, cit.

10. Cfr. *ivi*, p. 118. In generale, sul tema delle traduzioni femminili, cfr. H. Sanson, *Introduction*, in *Women and Translation in the Italian Tradition*, cit., pp. 9-51.

do una prassi dedicatoria diffusa al tempo¹¹. Il punto cruciale che questo studio si propone di indagare è proprio l'ambizione retorica che sottostà all'operazione. L'autrice, infatti, come si cercherà di dimostrare, non si limita a tradurre il testo, ma lo sottopone a un lavoro di rifinitura stilistica, acclimatamento morale e amplificazione retorica che rivela un forte intento competitivo nei confronti degli altri traduttori a lei contemporanei. Si cercherà inoltre di dimostrare che questa tendenza sarà ulteriormente accentuata nella lettera al figlio (pubblicata nei successivi canzonieri) che costituisce un compendio "personalizzato" di questa orazione.

2. Oltre la traduzione: strategie dell'"amplificatio" nell'"Orazione" matrainiana

L'epistola dedicatoria a Giulio di Alessandro de' Medici che accompagna il volgarizzamento isocrateo costituisce una prima importante specola da cui osservare le ambizioni della mittente. La riportiamo per esteso.

Allo illustrissimo Signor il Signor Giulio de' Medici.

Fu già costume degli antichi e valorosi cavalieri, virtuosissimo e molto generoso signore, doppo l'alte e vittoriose loro imprese onorare i sacri tempî de l'armi lor vincitrici, acciò che al donator de le grazie non si rendessero ingrati. Laonde

11. Cfr. Richardson, *The Social Transmission of Translations*, cit., pp. 13-32; Carinci, *Chiara Matraini traduttrice*, cit., pp. 114-116.

a me parendo tal cosa da loro esser ben fatta, imitandoli ho voluto la presente *Orazione*, la qual ho di latino in volgar tradotta, a Vostra Illustrissima Signoria, come a sacrata imagine e vivacissimo essemplio di virtù, dedicare. Con ciò sia cosa ch'ella primieramente mi sia stata cagione d'invitarmi a così santa et onorata fatica, con la fama de le sue bellissime lodi et il maraviglioso splendore de l'infinita sua gloria. Laonde, sentendomi tutt'accesa di desiderio di farle per alcun segno manifestamente conoscere *qual fosse il buono de la mente mia* verso di quella et in che alta estimazione io la tengo, deliberai d'offerirle un dono, *per arra di essa mia mente*, il qual fosse convenevole ancora alla grandezza e bontà de l'animo suo. Ma fra me stessa considerando qual potess'esser questo dono, giudicai che niuno più prezioso e più degno dar le poteva di quello incorruttibile tesoro il quale ella stessa, fra tutti i mortali di questo corrotto secolo, s'ha fedelmente eletto e dentro (come di fuori adornatosene) nel suo saggio e generoso seno felicemente riposto: ciò è quella vera norma di bellissimo e santissimo vivere, che la fa come una idea del mondo da' più purgati ingegni maravigliosamente riguardare. Degnisi dunque la grandezza de l'animo suo, con la pura sincerità del mio, d'accettarla, *non volendo alla bassezza de le parole con le quali io la tradussi, ma solamente agli ottimi intendimenti di quelle, aver riguardo*, considerando da qual fonte essi derivati siano, ché certamente degni del sapientissimo Isocrate sono; *né doverà similmente disprezzarla ancora detta Orazione, quantunque a lei per aventura non fosse nuova, avendola forse da qualcun altro ricevuta*. Con ciò sia che, *non sapendo da nessun altro essere stata tradotta*, io la tradussi et a Vostra Signoria Illustrissima con ottima intenzione la dedicai (la qual sola dev'esserli grata), e così l'ho voluta con l'effetto a lei consacrare et a lei mantene-

re, quanto con l'animo liberamente l'aveva promesso non altro desiderando da quella verso di me che la sola gratitudine del bellissimo animo suo, il quale Dio sempre faccia perpetuamente felice.

Di Vostra Signoria affezionatissima Chiara Matraini¹²

Riconoscendo nel destinatario un esempio ideale di tutte le virtù di cui il testo si fa promotore, Matraini gli si rivolge come a una figura che riflette e incarna i precetti isocratici, tanto da ispirare l'autrice con le proprie lodevoli e gloriose imprese. Entro questa consistente e convenzionale cornice encomiastica, la scrittrice introduce un passaggio piuttosto ambiguo in cui afferma di non sapere se altri abbiano tradotto prima di lei l'opera¹³. È difficile credere che Matraini ignorasse le versioni già circolanti ed è inoltre da considerare che, come ha fatto notare Mario¹⁴, la sua è la prima traduzione a stampa dell'orazione dal latino al volgare. Si potrà dunque presumere che, con i suoi depistaggi, la mittente stava cercando di ritagliarsi uno spazio autonomo nell'agone delle traduzioni isocratiche. Parallelamente, infatti, nella dedica agisce sulla leva del proprio sforzo intellettuale e creativo, come alcuni elementi paiono sottolineare velatamente. Tra questi, uno è il riferimento – ripetuto nel giro di poche righe – alla propria «mente», ovvero all'inge-

12. Matraini, 2017, pp. 71-72, corsivo mio.

13. Cfr. A. Mario, *Introduzione* a C. Matraini, *Orazione di Isocrate a Demonico*, in Matraini, 2017, pp. 57-69, a p. 59; Carinci, *Chiara Matraini traduttrice*, cit., pp. 117-118.

14. Cfr. Mario, *Introduzione* a C. Matraini, *Orazione di Isocrate a Demonico*, cit., p. 61.

gno da cui è scaturito un prodotto che si auspica all'altezza del destinatario; l'altro emerge nel passo in cui la mittente accenna alla «bassezza» delle parole con cui ha tradotto l'orazione. Più che alla loro forma, Giulio de' Medici dovrà guardare ai loro «ottimi intendimenti», riconducibili all'autorevolezza di Isocrate¹⁵. Questa dichiarata modestia, letta insieme alla duplice allusione ad altri possibili traduttori di cui Matraini sostiene di non essere a conoscenza, sembra rispondere a una precisa strategia. La cura della prosa, già percepibile nello stile della lettera dedicatoria, contraddice, infatti, apertamente le diffuse attestazioni di umiltà e rivela che l'intento della traduttrice non è semplicemente quello di offrire un umile lavoro al servizio della fonte, ma di affermarsi come interprete colta e originale, che si serve del paratesto per mettere in atto la prassi del «generating authority», frequente nei lavori di traduzione¹⁶. Dietro il velo delle lusinghe e della *diminutio personae*, Matraini intende imporsi, infatti, come voce autoriale autonoma, accanto a Isocrate, e distinguersi consapevolmente dai traduttori che l'avevano preceduta.

A supporto di queste prime osservazioni, sarà utile il confronto con alcuni casi del tempo. Non si sa con certezza quale versione del testo isocrateo abbia funto da base per la traduzione matrainiana¹⁷. Va considerato, peraltro, che l'autrice potrebbe averne consultate più di una, come dimostrerebbe un caso analogo deducibile dal carteggio privato con Coccapani, da cui si evince che conosceva bene la *Consolazione della*

15. Cfr. *ivi*, p. 72.

16. Cfr. Richardson, *The Social Transmission of Translations*, cit., p. 13.

17. Cfr. Mario, *Introduzione* a C. Matraini, *Orazione di Isocrate a Demonico*, cit., pp. 61-63; Carinci, *Chiara Matraini traduttrice*, cit., pp. 119-120.

Filosofia di Boezio – ipotesto di molta parte delle sue riflessioni filosofiche – sia nella traduzione del Varchi sia in quella del Domenichi¹⁸. Confronteremo il testo matrainiano, basato – come la lettera di dedica appena riportata – sull'edizione critica di Mario¹⁹, alla quale si devono anche i primi confronti sinottici²⁰, con traduzioni cronologicamente vicine al lavoro dell'autrice. Tra queste, quella anonima, dal greco al latino, del 1549²¹, ristampata nel 1555, e, come possibili esemplari di riscontro per la versione italiana, le traduzioni dal greco al volgare di Crisolfo²² e Carrario²³. A queste andrà aggiunta la prima traduzione in latino stampata, risalente alla fine del Quattrocento, di cui era autore Rudolfo Agricola, la quale circolò all'interno di una famosa raccolta ad uso didattico curata da Erasmo che ebbe enorme fortuna in tutta Europa²⁴, con molte ristampe anche in Italia, tra le quali prenderemo a riferimento quella bresciana del 1538²⁵.

18. Cfr. Matraini, 2017, p. 121.

19. Cfr. Matraini, 2017, pp. 71-85.

20. Ivi, pp. 63-69.

21. Isocrate, *Isocratis Orationes tres cum interpretatione latina, nunc primum ad verbum facta, ad discentium utilitatem. Ad Demonicum admonitoria. Ad Nicoclem Cypri regem de regno. Nicocles sive Auxiliaris*, eredi Pietro Ravani, Venetiis 1549. Da ora in poi: Isocrate, 1549.

22. Isocrate, *La prima oratione d'Isocrate a' Demonico, tradotta dal greco idioma nel italico per Bernardino Chrisolfo*, appresso Battista et Stefano compagni al segno di Santo Moise, 1548. Da ora in poi: Isocrate, 1548.

23. Isocrate, *Tutte le Orationi d'Isocrate Atheniense; tradotte in lingua italiana da M. Pietro Carrario dottor Paduouano*, per Michele Tramezino, Venetia 1555. Da ora in poi: Isocrate, 1555.

24. Cfr. D. Verbeke, *Cato in England: Translating Latin Sayings for Moral and Linguistic Instruction, in Renaissance Cultural Crossroads: Translation, Print and Culture in Britain, 1473-1640*, a cura di S.K. Barker., B.M. Hosington, Brill, Leiden-Boston 2013 pp. 139-155, a p. 140; Carinci, *Chiara Matraini traduttrice*, cit., pp. 119-120.

25. Isocrate, *In hoc volumine haec continentur. Disticha moralia titulo Catonis cum scholijs auctis Erasmi Roterodami. Apophthegmata Graeciae sapientium interprete Erasmo. Eadem per Ausonium cum scholijs Erasmi. Mimi Publiani cum eiusdem scholijs*

Lo studio sinottico che segue intende mettere in luce, a fronte di una sostanziale omogeneità delle altre versioni – latine e volgari – la ricerca di originalità della voce da parte di Chiara Matraini, la quale va letta in parallelo con la ricerca di uno spazio all'interno di un perimetro discorsivo tipicamente maschile, quello dell'oratoria e della precettistica morale. Partiremo dall'*incipit*, particolarmente denso di spunti per la nostra analisi contrastiva.

Agricola:

Sed et tu quoque, memor patris tui vivendi sectae, nonne habebis pulchrum atque domesticum eorum quae a me tibi dicentur exemplum? Neque enim parvi virtutem faciens neque secordiae deditus egit aetatem, sed corpus laboribus exercebat animo pericula subibat.

(Isocrate, 1538, c. 37r)

Anonimo:

Quanquam et patris tui studiorum recordatus, domesticum ac pulchrum habebis exemplum a me dictorum. Non enim parvipendens virtutem neque torpescens transegit vitam; sed corpus quidem laboribus exercuit, animo autem pericula sustinuit.

(Isocrate, 1549, c. 34r)

auctis recogniti. Institutum hominis christiani carmine per eundem Erasmus Roterodamum. Isocratis Paraenesis ad demonicum denuo cum Graecis collata per Erasmus. Erudita iuxta ac salutaris epistola clarissimi viri Eucharj episcopi Lugdunensis ad Ualerianum propinquum de philosophia christiana recognita et scholijs illustrata per Erasmus Roterodamum, apud Ludouicum Britannicum, Brixiae 1538. Da ora in poi: Isocrate, 1538.

Chrisolfo:

Ma certamente, se ti ridurai a memoria gli istituti e propositi del padre, potrai un domestico e bello esempio delle cose ch'ora dico havere. Imperò ch'egli non era circa la virtù negligente, né dato al cattivo ocio passò la sua vita; ma essercitava con fatiche el corpo e con l'animo pericoli sosteneva.

(Isocrate, 1548, c. 6r)

Carrario:

Oltre di ciò, riducendoti a memoria la vita et gesti di tuo padre, haverai un proprio et bello esempio delle cose da me dette; il quale, né pigro né tardo alla virtù passò il corso della vita sua, ma, essercitando il corpo alle fatiche, hebbe l'animo ad ogni pericolo patientissimo.

(Isocrate, 1555, c. 22r)

Matraini:

Di tutte queste cose averai un familiare esempio et un lucidissimo specchio dinanzi agli occhi, ricordandoti de la buona et esemplar vita del padre tuo e de le sue sante operazioni; il quale, <tenendo la virtute in quel pregio che tener deve ciascun virtuoso>, avea tutti i giorni de la sua vita dedicati non a l'ozio né a' propri commodi, o vero a' vani dilette, ma agli studi et a le fatiche e a' pericoli, <per li quali egli già mai non si vide avvilito né stanco>.

(Matraini, 2017, p. 75)²⁶

26. Il testo del volgarizzamento (Matraini, 1556) si trae dall'edizione moderna curata da Anna Mario (Matraini, 2017), cui le pagine indicate fanno riferimento.

Il semplice colpo d'occhio mostra che testo di Matraini si distingue per una maggiore estensione. Un'analisi più ravvicinata rivela anche una maggiore complessità sintattica: periodi più ampi e articolati, dominati dall'ipotassi, arricchiti da duplicazioni o triplicazioni di aggettivi e concetti. Insieme alla ricerca di un registro alto e di un lessico accuratamente selezionato, questi espedienti puntano a conferire solennità al dettato. Dal confronto con le altre traduzioni, si coglie lo sforzo dell'autrice di trovare un equilibrio tra adesione al testo latino e ricerca di una prosa ariosa e ritmica, ispirata all'ideale classicistico del suo tempo. Matraini rifugge, insomma, dalla traduzione meccanica, a differenza dei suoi predecessori, per affermare una voce autoriale forte, capace di imprimere al testo una personale impronta retorica e stilistica. Questa intenzione si ravvisa con evidenza anche nella presenza di metafore introdotte *ex novo* dalla traduttrice. Una è quella dello specchio (presente nell'esempio appena riportato), inteso come figura dell'esemplarità²⁷; altra metafora è quella delle nebbie:

Agricola:

Omnium curam gere, quae ad vitam pertinent, maximeque omnium providentiam tui ipsius exerce: maximum enim in minimo est, mens bona in humano corpore.

(Isocrate, 1538, c. 40v)

27. Ricomparirà, per esempio, nel *Discorso sopra la vita della Vergine*: «Poniamoci adunque davanti il suo santo e bellissimo essemio d'ogni virtù singolare, et in quello, come in lucido specchio guardando, consideriamo di quai ricchi e preciosissimi adornamenti di rare virtù si adornasse per piacer al suo diletteissimo sposo, e cerchiamo con ogni nostro studio, per quanto a noi sia possibile, d'imitarla per piacere al nostro eterno e benignissimo Dio» (Matraini, 2017, p. 549).

Anonimo:

Omnium quidem curam habe, quae ad vitam faciunt; maxime vero tuam ipsius prudentiam exerce: maximum enim in minimo, mens bona in hominis corpore.

(Isocrate, 1549, c. 15v)

Chrisolfo:

Habbi cura de tutte cose ch'alla vita appartengono, e specialmente essercita la tua prudenza. Imperoché la buona mente in un picciolo corpo d'un mortale è cosa grandissima.

(Isocrate, 1548, c. 10r-v)

Carrario:

Habbi cura di ciò che alla vita s'appartiene, et sopra tutto cura te stesso, perché il buono intelletto è una cosa grandissima in un picciolo corpo raccolta.

(Isocrate, 1555, c. 27r)

Matraini:

Guarda di conservare e provvedere tutte quelle cose che al viver tuo s'appartengono <e sopra tutto di non ti lassare offuscar da le *nebbie de l'ignoranza* e passion de l'animo l'intelletto>, il quale è una cosa grandissima di divinità in un picciolo corpo rinchiusa.

(Matraini, 2017, p. 83, corsivo mio)

L'immagine, già classica (Cic., *Tusc.* I, 64), e molto presente nella *Consolatio* boeziana, sarà spesso intesa in altre opere in prosa e in rima di Matraini come metafora sia dell'ignoranza sia della materia corporeale o dell'errore da cui l'intelletto è

offuscato²⁸. I passaggi riportati consentono dunque di delineare una generale tendenza all'*amplificatio* sul piano sintattico, lessicale e concettuale; a questa medesima tendenza andranno ricondotte anche le digressioni e le aggiunte (che negli esempi appena visti e nei successivi sono segnalate tra parentesi angolari), così come la domanda retorica che si trova più avanti nel testo, assente nell'originale isocrateo e nelle altre traduzioni («Ma perché mi vado io in queste cose più oltre dilungando? Con ciò sia cosa che, se tutte le sue virtuose operazioni volessi minutamente raccontare, più tosto il tempo che la materia mi mancherebbe»²⁹), utile a conferire al testo uno stile più vivace, e al contempo elevato e magniloquente.

Un altro importante aspetto da osservare è quello religioso, senz'altro cruciale per l'autrice³⁰:

Agricola:

Primum quidem pie divina colas, non solum sacrificans, sed etiam quod iuraveris praestans.

(Isocrate, 1538, c. 37v)

Anonimo:

Primum igitur venerare quae ad deos attinent: non solum sacrificans, sed et iuramenta servans.

(Isocrate, 1549, c. 5v)

28. Cfr. Matraini, 2018, p. 153, n.

29. Matraini, 2017, p. 76; cfr. Mario, *Introduzione* a C. Matraini, *Orazione di Isocrate a Demonico*, cit. p. 67.

30. Cfr. S. Adorni Braccesi, *Una città infetta: la Repubblica di Lucca nella crisi religiosa del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1994; D. Marcheschi, *Chiara Matraini poetessa lucchese e la letteratura delle donne nei nuovi fermenti religiosi del '500*, Pacini Fazzi, Lucca 2008; E. Carinci, *L'inquietudine lucchese. Tracce di evangelismo nelle opere religiose di Chiara Matraini*, in «Bruniana & Campanelliana», 23 (1), 2017, pp. 145-160.

Chrisolfo:

Prima dunque, onora con reverenza quelle cose ch'agli Dei immortali appartengono: non solamente facendo sacrifici, ma ancora stando alli giuramenti.

(Isocrate, 1548, c. 6v)

Carrario:

Primieramente tu dei esser intento al colto degli Dij, non solamente sacrificando, ma inviolabilmente e' giuramenti osservando.

(Isocrate, 1555, c. 22v)

Matraini:

Primieramente dunque innanzi ad ogni altra cosa s'ha da proporre il culto divino, laonde procurerai d'essere spirituale non solamente conesso i sacrifici <ma col mantenere ancora inviolabilmente il bel legame de la santissima fede>.

(Matraini, 2017, p. 76)

Come si può notare, i riferimenti pagani del modello latino vengono attenuati attraverso scelte lessicali più caute, come l'espressione «culto divino», con cui l'autrice elude un plurale che avrebbe potuto destare qualche imbarazzo. Lo zelo ortodosso conduce anche a importanti forzature ideologiche, come quella che porta a sostituire il concetto classico del giuramento con la perifrasi del «bel legame de la santissima fede»³¹.

31. Da questo esempio è possibile notare, inoltre, che l'avverbio “inviolabilmente” usato da Carrario ritorna in Matraini per essere associato a un contesto diverso. La peculiare coincidenza di un tale avverbio di uso non scontato, incrociata con eventuali ulteriori dati, potrebbe permettere di includere questa

L'ultimo caso tratto dal volgarizzamento isocrateo è utile non solo perché conferma quelle stesse dinamiche relative all'*amplificatio* che abbiamo fin qui messo in evidenza (si noti, per esempio, l'introduzione di una temporale implicita con scopi ipotattici) ma anche perché attesta una sorta di "appropriazione" del contenuto del testo:

Agricola:

Vitae ocium studio percipiendae eruditionis impende: sic enim, difficulter ab aliis inventa, facile tibi percipere continget.
(Isocrate, 1538, c. 38r)

Anonimo:

Consume vitae otium in sermonibus audiendis: fit enim ab aliis cum difficultate inventa, continget tibi facile discere.
(Isocrate, 1549, c. 7r-v)

Chrisolfo:

Consumma l'ocio nell'udire orationi, perch'in questo modo ti accaderà trovar facili quelle cose ch'agli altri sono da imparar difficili.
(Isocrate, 1548, c. 7r)

Carrario:

Spendi il tempo della vita tua nel studio et nell'imparare le buone dottrine: in tal modo facilmente potrai intendere quel che difficilmente è stato da gl'altri ritrovato.
(Isocrate, 1555, c. 23r)

possibile ripresa tra gli indizi di un'effettiva lettura della traduzione del Carrario da parte dell'autrice.

Matraini:

«Ritrovandoti disoccupato da li soliti tuoi negozi», non stare ozioso, ma dispensa tutto quel tempo agli *studi de le buone lettere*, perché così facendo conesso mediocre fatica apprenderai quelle scienze che da molti con grandissima difficoltà sono state trovate.

(Matraini, 2017, p. 78, corsivo mio)

Variando notevolmente l'originale, Matraini colloca precisamente gli «studi de le buone lettere» quale base fondante dell'apprendimento, adattando, così, il testo isocrateo al proprio sistema di valori³².

3. L'orazione isocratea nell'approdo epistolare (e alcune osservazioni finali)

I punti fin qui evidenziati, che proviamo a ricapitolare, ovvero Matraini come figura autoriale esordiente presso il grande pubblico ma consapevole, che mette in atto l'operazione trattativa come gesto strategico di legittimazione e affermazio-

32. Cfr. Mario, *Introduzione* a C. Matraini, *Orazione di Isocrate a Demonico*, cit., pp. 66-67. Ancora, a una notevole distanza di anni, nei *Dialoghi Spirituali* (1602), opera di approdo e testamento spirituale di Matraini, così il giovane Filocalio si esprimerà con Teofila, sua guida e *alter ego* dell'autrice: «*Filo*. Voi m'avete, signora Teofila, tanto lodato et esaltato questo vostro giardino dello studio, che m'è nato nell'animo un ardente desiderio di possederlo a tal che, dove io ero quasi del tutto risoluto fra pochi giorni (con mio non picciol travaglio e forse grave pericolo) andar solcando mari, passando monti e trascorendo terre per accrescer e ampliar le nostre ricchezze, ho pensato di seguir piuttosto *lo studio delle buone lettere*, cominciato con sicuro e soave riposo, al qual sempre sono stato e sono per natura inclinato, per acquistar quei beni dell'animo che sono più preciosi che tutti li tesori del mondo», Matraini, 2017, p. 669, corsivo mio.

ne intellettuale, la presenza di un intento competitivo, che si manifesta nell'*amplificatio*, e infine la riscrittura in chiave cristiana del testo antico sono tutti elementi che denotano la volontà di costruire una voce femminile colta e autorevole, che si affianca e talvolta perfino si sovrappone all'autore greco. Tutti questi aspetti sembrano rafforzarsi nell'altro testo per cui l'autrice ebbe a modello l'orazione isocratea, vale a dire l'epistola *Al suo figliuolo Federigo Cantarini. Gli scrive molti degni e memorabili ricordi*. Il testo rientra nel *corpus* epistolare che costituisce la prima parte delle due diverse raccolte di lettere e rime stampate rispettivamente nel 1595 e nel 1597³³. La sua pubblicazione segue di più di vent'anni la morte del figlio (avvenuta probabilmente nel 1571), ma la sua elaborazione potrebbe essere avvenuta in tempi vicini al volgarizzamento, quando Federigo era ancora giovane.

Gli studi hanno dimostrato che, in generale, negli epistolari matrainiani il dato biografico passa in secondo piano: ciò che conta è la funzione rappresentativa delle lettere, che sono il luogo in cui Matraini costruisce la propria identità di letterata e di intellettuale, in parallelo alle rime, con le quali formano dei libri unitari³⁴; Quondam³⁵, per esempio, aveva

33. C. Matraini, *Lettere della Signora Chiara Matraini, gentildonna luchese, con la prima e la seconda parte delle sue Rime*, Busdraghi, Lucca 1595; Ead., *Lettere di madonna Chiara Matraini, gentildonna luchese, con la prima e seconda parte delle sue Rime. Con una lettera in difesa delle Lettere e delle Arme*, Nicolò Moretti, Venezia 1597, da ora in poi Matraini, 1597.

34. Cfr. G. Rabitti, *Le lettere di Chiara Matraini tra pubblico e privato. Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia, secoli XV-XVII*, a cura di G. Zarri, Viella, Roma 1999, pp. 109-145; C. Acucella, *Ai margini della crisi di un genere: le Lettere di Chiara Matraini tra il «comporre» e lo «scrivere»*, in *Epistolari italiani e latini dal Due al Seicento: modelli, temi, esperienze ecdotiche*, a cura di C. Berra, P. Borsa, M. Comelli, S. Martinelli Tempesta, Dipartimento di studi letterari, filologici e linguistici, Università degli Studi di Milano, Milano 2018, pp. 743-768.

35. Cfr. A. Quondam, *Dal "formulario" al "formulario": cento anni di libri di*

inserito i suoi ultimi due canzonieri come esemplari casi-limite nell'ambito della cosiddetta "crisi" dei libri di lettere. Al pari degli altri testi del *corpus*, anche questa lettera, pur accogliendo un dato autobiografico, costituisce un prodotto pienamente letterario, fortemente rimaneggiato nel periodo che intercorse tra la scrittura e la pubblicazione; in più, la sua uscita a stampa andava a riabilitare in forma postuma il rapporto burrascoso tra Matraini e il figlio adulto³⁶.

L'analisi comparata tra l'epistola a Federigo e il volgarizzamento di Isocrate, di cui la prima costituisce una sorta di riscrittura-compendio, è interessante innanzitutto per sondare come l'autrice rielaborò il dettato isocrateo nel passaggio dalla prosa oratoria al registro epistolare. Un dato centrale è nel cambio di voce, non più quella di Isocrate, ma quella della madre che forma un futuro uomo, come afferma chiaramente nell'*incipit* della lettera: «Considerando fra me medesima che sì come è cosa giusta che i figliuoli delle paterne facoltà rimanghino eredi, così sia ragionevole ancora che de i beni dell'animo del padre e della madre debbino possedere»³⁷. Questa dichiarazione programmatica sancisce la piena legittimità dell'intervento materno nel campo dell'educazione morale e civile; inoltre, il nuovo contesto pseudo-privato e familiare fa sì che il tono si faccia più intimo. Sono frequenti gli ammonimenti, affettuosi ma fermi, tipici della madre amorevole e al contempo severa. Per esempio,

lettere, in *Le "carte messaggere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di Id., Bulzoni, Roma 1981, pp. 13-156, a p. 123.

36. I due si scontrarono in una lunga causa giudiziaria durante la quale la madre chiedeva al figlio la restituzione della propria dote, da lui ereditata dopo la morte del padre. Una ricostruzione è in Matraini, 2018, p. 148 (nota).

37. Ivi, p. 147.

nel passo che segue l'autrice inserisce esplicitamente il tema del castigo, assente nel testo originale, e rafforza la coppia bene/male mediante l'aggiunta dell'opposizione vero/falso:

Matraini, *Orazione di Isocrate* (1556)

Proponendo che tu avessi alcun magistrato nel governo e reggimento, non seguitare il consiglio di coloro che, senza discernere il ben dal male, van sempre secondando l'inclinazioni et appetiti propri d'altrui perché, se quelli errassero, tu solo saresti incolpato.³⁸

Matraini, *Lettera al figlio* (1597)

Proponendo che dal principe o governatore della città dove che abiterai, qualche importante cura o publico negozio di quella ti fusse dato, non seguir nel governo di essa il parer di coloro che non sanno il ben dal male <né il vero dal falso> discernere, seguendo gli altrui appetiti e le loro inclinazioni, perché, se quelli errassero, tu solo saresti incolpato <e, con tuo disonore e danno, finalmente *castigato*>.³⁹

In generale, nel passaggio dalla traduzione alla lettera, la scrittura di Chiara Matraini sembra portare avanti quella strategia retorica già evidenziata nel volgarizzamento del testo isocrateo, al livello stilistico e contenutistico. Anzi, alla luce del contesto familiare e confidenziale, l'intento educativo è rinforzato e amplificato: si moltiplicano i riferimenti religiosi, i precetti etici si fanno più schematici e il discorso viene massicciamente strutturato secondo serie binarie e

38. Matraini, 2017, p. 82.

39. Matraini, 2018, p. 152, corsivo mio.

ternarie che assumono un evidente valore ritmico e insieme didascalico:

Matraini, *Orazione di Isocrate* (1556)

Primieramente dunque innanzi ad ogni altra cosa s'ha da preporre il culto divino, laonde procurerai d'essere spirituale non solamente conesso i sacrifici⁴⁰ <ma col mantenere ancora inviolabilmente il bel legame de la santissima fede>⁴⁰

Matraini, *Lettera al figlio* (1597)

<Ma perché convenevole cosa è che ciascheduna cosa che l'uomo fa, dall'ammirabile e santo nome di colui il qual fu di tutte le cose autore, le dia principio>, però primieramente ti esorto che vogli innanzi a tutte le altre cose cercar di conoscer dall'opere mirabili del grande e immortale Iddio *l'insuperabile sua potenza, l'ammirabile sapienza e la somma sua divina infinita bontà*, acciò che, conoscendolo, tu lo venghi ad *amare, temerlo e onorare* sopra tutte le cose da Lui create.⁴¹

Senza perdere la complessità ipotattica e la cura retorica già profuse nel volgarizzamento, Matraini opera nel senso di una semplificazione finalizzata a persuadere un destinatario giovane come Federigo, e dunque i giovanissimi. Il registro si fa più diretto, ma non per questo meno elegante. Al contrario, la cura per il ritmo, l'uso consapevole di anafore e parallelismi, l'invenzione di metafore nuove accanto a quelle già introdotte nel volgarizzamento (si ricordino i casi dello specchio e della nebbia) ordiscono una prosa letterariamen-

40. Matraini, 2017, p. 76.

41. Matraini, 2018, p. 149, corsivo mio.

te alta, e insieme un efficace strumento pedagogico. Le figure non hanno solo una funzione ornamentale: sono strategie dell'*evidentia* che servono a trasmettere “per immagini” la virtù, risultando facilmente comprensibili, dunque, anche per i lettori ideali, ovvero giovani uomini per i quali un discorso troppo astratto non avrebbe avuto la stessa efficacia. In quest’ottica andrà letta l’invenzione, *ex novo*, della similitudine delle sirene, nel primo dei due esempi riportati di seguito, e della metafora continuata incentrata sulla porta, nel secondo, entrambi assenti nel discorso isocrateo e interpretabili come *exempla* di facile memorizzazione:

1)

Matraini, *Orazione di Isocrate* (1556)

Fuggi egualmente e odia gli adulatori e’ traditori, perché l’uno e l’altro cercherà con bugie e fraude d’ingannarti.⁴²

Matraini, *Lettera al figlio* (1597)

Fuggi e abbi sempre mai in odio tutti gli adulatori, i quali a *guisa di sirene che soavemente cantino*, con l’aggradevole lor parlare tradiscono quei che l’ascoltano.⁴³

2)

Matraini, *Orazione di Isocrate* (1556)

[assente]

Matraini, *Lettera al figlio* (1597)

Aiutalo [il buon amico] in tutto quello che puoi, perché, es-

42. Matraini, 2017, p. 81.

43. Matraini, 2018, p. 149, corsivo mio.

sendoti vero amico e ritrovando *aperto l'uscio della tua liberalità, non chiuderà la porta della memoria a te con la chiave della ingratitudine*.⁴⁴

Rilevante è anche l'ampio uso di anafore e di strutture negative in sequenza, le quali rafforzano la retorica dell'imperativo educativo e costruiscono una catena etica fondata sul precetto, sul dovere e sulla responsabilità, come si vede nel passaggio seguente:

Matraini, *Lettera al figlio* (1597)

fa' d'esser tale verso de i tuoi genitori qual vorresti che essi fossero verso di te gli tuoi discendenti. Fa' d'onorar quel signore overver governor di quel luoco, nel quale abiterai [...] <fa' che sempre sia d'ogni vizio netto e purgato, fortificandolo sempre di celesti virtù, per poter a' vizî resistere, che ne circondano>. [...] Non dire né far mai cosa che giusta et onorata non sia, con isperanza che non s'abbia mai da risapere: perché il tempo revela e dà a conoscer tutte le cose. Non porre in oblivione le cose da altri udite e degne di perpetua memoria.⁴⁵

La lettera a Federigo presenta tutti gli aspetti di una prosa che, ancor più nel passaggio dall'oratoria al genere epistolare, subisce poco i vincoli del testo di partenza. Una diretta ripercussione di questa più ampia autonomia è anche la maggiore musicalità interna della prosa, scandita da assonanze, consonanze, parallelismi, simmetrie e richiami, esemplarmente concentrati, per esempio, in questo passo:

44. Matraini, 2018, p. 152, corsivo mio.

45. Matraini, 2018, p. 149, corsivo mio.

Matraini, *Lettera al figlio* (1597)

Intentamente attendi all'onorato studio delle migliori scienze, perché il frutto che da quelle si raccoglie è molto più prezioso che qual si voglia tesoro che si possa nel mondo acquistare; né ti debba parer grave l'andar molte miglia lontano per potere alcuna cosa buona e onorata apparare, con ciò sia che, se i mercanti *con fatica e con pericolo* passano *tanti mari e tante terre* per acquistar le *corrottibili et instabili* ricchezze, sconvenevole cosa sarebbe che una persona nobile e di elevato intelletto lasciasse, per non si affaticare, *un bene* che mai si perde, *un utile* ch'è senza fine e *una gloria* che vive sempre in eterno. Non consentir già mai al desiderio de' gli inonesti piaceri, perché sconvenevole cosa è a chi può comandare, di farsi schiavo e soggetto de' suoi *vili* e disonesti appetiti: ma siate sempre a mente che il piacer tosto passa e il pentimento a passo lento ne aggiunge. Guardati, come da cosa *vile* e crudele, di rinfacciare ad alcuno le sue disgrazie e miserie.⁴⁶

Tra i tanti fenomeni evidenziati, andrà segnalata, in particolare, la notevole elaborazione retorica della terna centrale, «*un bene che mai si perde, un utile ch'è senza fine, e una gloria che vive sempre in eterno*», caratterizzata dalla giustapposizione di riformulazioni di uno stesso concetto improntate alla *variatio* e organizzate in un crescendo di importanza e solennità, dal terreno all'ultraterreno⁴⁷. Questa

46. Matraini, 2018, pp. 149-150, corsivo mio.

47. In questo, così come in passi analoghi della lettera, sembra emergere la consapevolezza, seppure mediata dal latino, dello stile dell'*auctoritas*, in cui la costruzione armonica e sonora del periodo, contraddistinto al livello lessicale da una forte ricerca sinonimica, ha, come ha evidenziato Marzi (M. Marzi, *Introduzione a Isocrate, Opere*, a cura di M. Marzi, Utet, Torino 1991, pp. 21-22), il fine precipuo di ottenere un decoro solenne.

scrittura altamente sorvegliata non trascura neppure il piano strutturale, come ci è confermato dalla conclusione della lettera, che, al pari di molte epistole matrainiane, presenta una struttura ad anello:

Matraini, *Lettera al figlio* (1597)

[incipit]

pertanto egli m'è parso, carissimo figliuolo, di darti e di lasciarti in vita e doppio morte un salutevole e breve compendio de i più degni ricordi [...] acciò possi da quello, come da erario, a tua posta cavare tutto quell'utile e vera gloria immortale che più ti parrà, vivendo e doppio morte d'essere ornato.

[explicit]

E certo è cosa degna e d'animo generoso operar cose eccelse e di mirabile esempio, con ciò sia che la vera sapienza non è quella che se ne va volando con *l'ale delle parole*, ma quella che si fa conoscere con l'opere delle virtù, come hanno già fatto tanti illustri e valorosi uomini da' quali esempi doverai le migliori azioni imitare, se desideri virtù e gloria in vita e dopo morte acquistare.⁴⁸

La ricerca della gloria in vita e in morte apre e sigilla il testo, quasi a rappresentare un testamento morale e letterario per Federigo e per la scrivente.

Un ultimo aspetto da evidenziare, non direttamente connesso a quelli fino ad ora affrontati, ma utile a testimoniare l'alto tasso di rielaborazione letteraria dei testi (anche epistolari) pubblicati nei canzonieri matrainiani, è il lavoro variantistico che si ravvisa nel passaggio dalla prima

48. Matraini, 2018, pp. 10, 153, corsivo mio.

alla seconda versione della lettera a Federigo, nel giro di due anni. A dimostrare che il lavoro dell'autrice sulla propria prosa fu continuo, consapevole, e a tratti perfino ossessivo, è, per esempio, la cancellazione sistematica dei riferimenti alla fortuna, che ancora erano presenti nel volgarizzamento isocrateo e nella versione della lettera del 1595. Nell'ultima versione, il concetto, senz'altro problematico in piena Controriforma, viene cassato nelle sue occorrenze esplicite e sostituito da riferimenti più generici («avversa fortuna» diventa per esempio «avversità») o da più ortodosse e complicate perifrasi, come «il volger di tempo o variar de' cieli»⁴⁹.

Questa breve rassegna ha inteso offrire un'idea complessiva del lavoro dell'autrice, la quale, come si è visto, muovendosi con padronanza tra il genere oratorio e quello epistolare, non si confinò in una posizione ancillare rispetto al modello isocrateo. L'aspirazione che la giovane Chiara confidava all'*ami de plume* Cesare Coccapani, ovvero quella a scrivere in prosa – come, e meglio, dei cattivi scrittori – e non soltanto a comporre versi, come era consentito alle donne, restò immutata nel tempo, tanto da emergere ancora negli ultimi interventi variantistici sulla lettera al figlio redatti quando l'autrice era ormai ottantaduenne. L'approccio non servile al testo isocrateo e il lavoro di cesello sulla prosa, sia nella traduzione sia, in misura maggiore, nella lettera, costituiscono una specola particolare da cui è possibile comprendere che per tutta la sua vita Matraini fu alla ricerca di uno spazio letterario non limitato, come ancora rimarcava

49. Matraini, 2018, p. 148, di cui si veda la nota di commento, nonché, per una panoramica generale, l'apparato delle varianti pubblicato in calce alla stessa epistola (ivi, pp. 154-155) e l'introduzione, ivi, p. 43.

la lettera prefatoria dello stampatore Torrentino, all'ambito «donesco»⁵⁰. L'analisi delle strategie retoriche qui condotta consente infatti di concludere che l'autrice gareggiò con i contemporanei e si pose a fianco di Isocrate come intellettuale capace di educare gli uomini e, parallelamente, come scrittrice completa, riconoscibile da una prosa non subalterna – e forse anche superiore – a quella degli scrittori.

50. Rivolgendosi all'autrice, lo stampatore scriveva che aveva ricevuto dal Domenichi la sua «bellissima et moralissima *Orazione d'Isocrate*» e che quindi aveva deciso di pubblicarla «per far conoscere agli animi generosi e amatori di virtù quanto virtuosamente può operare lo spirito donesco, quando sia ben coltivato», Matraini, 2017, p. 71.

«Comporrai una qualche operetta e a qual raro giovine la manderai»

Commistione di modelli e persuasione
amorosa in “Urania” di Giulia Bigolina

di Giada Tonetto

1. Questioni di metodo: la costruzione narrativa di Giulia Bigolina

Giulia Bigolina (Padova, 1518-1569) è nota alla critica per essere stata la prima autrice di novellistica di mano femminile in età rinascimentale¹. Della sua opera sono sopravvissuti *Urania*, definito da Valeria Finucci «romanzo psicologico di 309 pagine manoscritte, più una lunga introduzione dedicatoria di 41 pagine»², e la *Novella di Giulia Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani*, un testo classificabile come novella nel suo senso più tradizionale³. Conosciamo inoltre il titolo di

1. Cfr. V. Finucci, *Introduzione. Giulia Bigolina e il romanzo in prosa del Rinascimento*, in G. Bigolina, *Urania*, a cura di V. Finucci, Bulzoni, Roma 2002, pp. 13-68; C. Nissen, *Introduction*, in G. Bigolina, *Urania. The Story of a Young Woman's Love*, traduzione e cura di C. Nissen, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe (Arizona) 2004, pp. 1-55. Da ora in poi si rimanderà all'edizione Finucci con Bigolina, 2002; all'edizione Nissen con Bigolina, 2004.

2. Finucci, *Introduzione*, in Bigolina 2002, p. 44.

3. Cfr. Ivi, pp. 29-32 e Nissen, *Introduction*, in Bigolina, 2004, pp. 42-50.

una terza composizione, la *Fabula de Pamphilo*, grazie alla catalogazione secentesca di Giacomo Filippo Tomasini, che registra il manoscritto della novella nella propria biblioteca personale⁴; la *Fabula*, tuttavia, risulta ad oggi perduta. Uno dei nodi critici attorno alla produzione di Bigolina riguarda lo statuto di genere di *Urania*: il testo è stato variamente definito romanzo, novella e novella-romanzo, secondo l'interpretazione di Mario Baratto legata alle novelle «avventurose» del *Decameron* boccacciano⁵. In questa sede, la discussione vuole essere adottata come punto di vista dubitativo, e dunque produttivo, che mette in luce le molteplici influenze e tradizioni impiegate da Bigolina nelle proprie costruzioni novellistiche, non solo a fini narrativi, ma anche etico-morali e ideologici.

Da una lettura non solo di *Urania*, ma anche della *Novella*, emerge evidente come l'autrice metta in dialogo differenti tradizioni narrative, da cui estrapola moduli narrativi tipici – in particolare, quelli che ruotano attorno al travestimento: inganno per travestimento a fini seduttivi e viaggio femminile dietro travestimento maschile – che ri-funzionalizza all'interno della propria composizione affini-

4. «Iuliae Bigolinae clarae memoriae Fabula de Pamphilo etrusco idiomate Principi Salernitano inscripta. Ch. 4», G.F. Tomasini, *Bibliotheca Patavina manuscriptorum publica et privata*, Nicolai Schiratti, Udine 1639, p. 128; cfr. Finucci, *Introduzione*, cit., p. 26.

5. Cfr. M. Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Neri Pozza, Vicenza 1974, pp. 129-154. Preciso che sia Finucci, cfr. la citazione in apertura, sia Nissen definiscono *Urania* «romanzo». Cfr. C. Nissen, *La novella-romanzo e il romanzo-novella nelle opere di Giulia Bigolina*, in «Levia Gravia», 15-16, 2013-2014, pp. 465-475, a p. 475: «Bigolina ci lascia solo due opere, un romanzo d'amore con molte caratteristiche della novella [*Urania*, n.d.r.], e una novella-romanzo d'amore che presume di raccontare i fatti più affidabili della cronaca [*Novella di Giulia da Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani*, n.d.r.]».

ché afferiscano a un sostrato etico-morale di rispettabilità, onore e amore normato. Si presenta qui un singolo esempio legato al *topos* dell'inganno per travestimento, proveniente dalla *Novella di Giulia da Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani*: alla corte dell'imperatore Sigismondo si trovano sia Tesibaldo, come ambasciatore, sia il suo antagonista Lucio Orsino. Mosso da invidia e gelosia, Orsino corrompe un servitore perché gli procuri i vestiti solitamente indossati da Tesibaldo in occasioni pubbliche, e così travestito si reca nella camera della principessa imperiale Odolarica, innamorata, non ricambiata, di Tesibaldo, e col favore dell'oscurità e degli abiti fasulli riesce a giacere con lei. Verrà infine visto da un altro servitore, che lo denuncerà credendolo, appunto, Tesibaldo; l'avvenimento sarà l'innesco di una serie di vicende marcatamente tragico-patetiche, culminanti nella condanna a morte per rogo sia di Tesibaldo che della principessa. La lettura della sezione narrativa restituisce in modo evidente le influenze boccacciane che Bigolina raccoglie, amplifica e in parte muta di segno: il modulo della donna ingannata a scopo di soddisfazione sessuale, si pensi alla novella di Castella e Ricciardo Minutolo⁶, perde qui qualsiasi connotazione positiva o comica, portando invece a conseguenze nefaste e al finale ritiro in convento di Odolarica. Completamente assente è anche una qualunque menzione dell'astuzia e della capacità intellettuale di Orsino: se il travestimento, nella

6. Dec. III, 6. Si ricorda la rubrica (III, 6, 1): «Ricciardo Minutolo ama la moglie di Filippello Sighinolfi; la quale sentendo gelosa, col mostrare Filippello il di seguente con la moglie di lui dovere essere a un bagno, fa che ella vi va, e credendosi col marito essere stata si truova che con Ricciardo si è dimorata». L'edizione di riferimento è G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. IV, Mondadori, Milano 1976.

novella boccacciana, è sovente un dispositivo narrativo che vuole metaforicamente minare la fissità dell'ordine sociale costituito e celebrare la capacità di interpretare correttamente la realtà attraverso l'intelligenza razionale e emotiva, in questo caso esso è motivato solamente dalla psicologia malvagia e vendicativa di Orsino, e permesso dall'ingenuità di Odolarica, che mai mette in dubbio la genuinità delle visite del finto Tesibaldo.

In questo contributo, ci si propone di applicare questo schema interpretativo non agli sviluppi narrativi, animati da ragioni *in primis* testuali, ma ad alcuni inserti extra-novellistici inclusi in *Urania*, nei quali l'autrice sembra rifunzionalizzare la trattatistica d'amore contemporanea secondo un personale schema morale e valoriale.

1.1. *Questioni di metodo: sulla tradizione del dialogo d'amore*

Nel corso del Cinquecento, i grandi strumenti di teorizzazione del sentimento amoroso si riconducono spesso al genere dialogico. La critica ha prodotto numerose classificazioni, che tuttavia possono essere ridotte al canone tripartito rappresentato dagli *Asolani* di Pietro Bembo, dai *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, e dal III e IV libro del *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, che in diversa misura producono una trattazione basata sulle teorie neoplatoniche diffuse a partire dal commento ficiniano al *Simposio* di Platone⁷, e alle successive evoluzioni, a partire dal *Dialogo*

7. Sugli aspetti filosofici dell'interpretazione del *Simposio* da parte di Marsilio Ficino, cfr. M. Corradi, *Alle origini della lettura neoplatonica del «Convito»*:

d'amore di Sperone Speroni, votate alla rappresentazione di dispute maggiormente mimetiche e meno debitorie del modello ciceroniano⁸.

Gli *Asolani*, come è noto, sono caratterizzati dall'ambientazione narrativa del dialogo filosofico, significativamente estesa rispetto al dialogo di marca classicheggiante, e diretto risultato della commistione fra il modello ciceroniano e le influenze boccacciane che permeano l'opera⁹. Allo stesso modo, il *Cortegiano* mette in scena un dinamismo retorico che rende il dialogo luogo della piacevole conversazione a fini tuttavia didascalici, un processo dilettevole attraverso il quale gli astanti pervengono ad una determinata verità ideologica. Differiscono in parte i *Dialoghi* di Leone Ebreo, poiché il processo retorico che rappresentano è sì un'ascesa graduale al sentimento amoroso virtuoso, come ben

Marsilio Ficino e il «*De Amore*», in «*Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*», 69 (3), 1977, pp. 406-422, e il più recente L. Catana, *Readings of Platonic Virtue Theories from the Middle Ages to the Renaissance: The Case of Marsilio Ficino's «De Amore»*, in «*British Journal for the History of Philosophy*», 22 (4), 2014, pp. 680-703.

8. Cfr. E. Bilancia, *Il dialogo in volgare. Forme dell'argomentazione retorica nel XVI secolo*, BIT&S, Milano 2024, in particolare i capp. 2 (*Il doppio e il molteplice: forme del dialogo in volgare nella prima metà del XVI secolo*) e 3 (*Conflitti di verità: oralità, scrittura, stampa negli anni '40-'60 del Cinquecento*), a pp. 43-82. Riguardo alla trattatistica d'amore, cfr. i classici J.C. Nelson, *Renaissance Theory of Love*, Columbia University Press, New York 1958, e M. Pozzi, *Introduzione*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, ristampa a cura di M. Pozzi, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. V-XL; quest'ultimo è stato ripubblicato in forma ampliata nel 1989, come *Aspetti della trattatistica amorosa* in Id., *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1989, pp. 57-100.

9. Cfr. C. Berra, *La scrittura degli «Asolani» di Pietro Bembo*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 45-47; R. Leushuis, *Speaking of Love. The Love Dialogue in Italian and French Renaissance Literature*, Brill, Leiden-Boston 2017, p. 72; sui modi argomentativo-dialogici degli *Asolani*, si veda anche F. Tateo, *La disputa dell'amore: retorica e poetica del contrario*, in *Il dialogo filosofico nel '500 europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Milano, 28-30 maggio 1987), a cura di D. Bigalli, G. Canziani, FrancoAngeli, Milano 1990, pp. 210-217.

simboleggiava già la partizione dialogica degli *Asolani*, ma è anche un rispecchiamento della *praxis* sentimentale fra Filone e Sofia¹⁰. I protagonisti dei *Dialoghi*, difatti, sebbene subiscano un'evidente caratterizzazione simbolica a partire dai loro nomi, vivono un dinamismo dialettico che riproduce nella *performance* orale la vera e propria pratica sentimentale di quanto vanno discorrendo. Nel saggio *Speaking of Love*, Reinier Leushuis, a proposito del *Dialogo d'amore* di Speroni e delle interazioni fra Bernardo Tasso e Tullia d'Aragona, sostiene che «dialogue is not a cognitive tool to reach truths or understanding: their speaking is not *about* love, but *of* love, i.e. the practice of their amorous dialogical speaking is a reflection and performance of the experience of a couple of lovers»¹¹. In Leone Ebreo questa funzione ermeneutica è percepibile al suo stadio embrionale, ed è forse il risultato obbligato di un'operazione come quella dei *Dialoghi*, che vuole ibridare e compendiare ambiti di conoscenza amorosa fra loro ben distinti, quali quello platonico, aristotelico, e cabbalistico¹². Da questi presupposti muovono i testi dialogici prodotti attorno alla metà del secolo. A partire dalla scuola speroniana, che, va ricordato, è debitrice dell'ambiente accademico a cui l'autore apparteneva, e dunque ad

10. Cfr. Bilancia, *Il dialogo in volgare*, cit., pp. 57-58; in Leushuis, *Speaking of love*, cit., pp. 53-107. Filone e Sofia vengono invece ridotti a «allegorical agents of a larger mimetics of desire and knowledge» (p. 80), in comparazione alle discussioni di Tullia d'Aragona e Bernardo Tasso nel *Dialogo d'amore* di Speroni, strettamente legate all'esperienza erotico-sentimentale individuale.

11. Leushuis, *Speaking of love*, cit., p. 70 (il corsivo è nel testo).

12. Cfr. A. Guidi, *Chokhmà e filosofia: i «Dialoghi d'amore» di Yehudà Abravanel nella cultura del Rinascimento*, in «La Rassegna Mensile di Israel», 73 (3), 2007, pp. 1-27; per una discussione dell'ibridismo sopramenzionato, cfr. A. Maggi, *Il «Libro de natura de amore» di Mario Equicola e l'ibridismo rinascimentale*, in «Bruniana & Campanelliana», 23 (2), 2017, pp. 473-482.

un naturale gusto per la dissertazione e discussione come dispositivo produttivo di conoscenza, la dialogistica amorosa dopo gli anni Quaranta del Cinquecento seguirà il modello del dialogo quale spazio testuale della discussione mimetica, ibridata e portatrice di istanze potenzialmente divergenti. Compiuta questa premessa, sarà opportuno entrare nel testo di *Urania*.

2. “Urania”: struttura e inserti extra-novellistici

Urania è una narrazione in prosa databile alla fine degli anni Cinquanta del Cinquecento¹³, conservata dal ms. Trivulziano 88 e da un suo *descriptus* risalente alla fine del XVIII secolo, oggi il ms. Patetta 358 della Biblioteca Apostolica Vaticana¹⁴. Essa ha come trama principale la peregrinazione amorosa della protagonista, il cui nome dà il titolo all'opera. Urania, abbandonata dall'innamorato, Fabio, sceglie di tentare di superare il proprio dolore allontanandosi da Salerno, città di origine e sviluppo delle vicende, per intraprendere un viaggio dal fine esplicitamente catartico, travestendosi con panni maschili. Il viaggio della donna camuffata rappresenta il nucleo degli sviluppi extra-salernitani del racconto; a essi si affiancano gli intrecci attorno ai personaggi rimasti nella città di partenza. Il testo è ricco di influenze provenienti da molteplici tradizioni letterarie: la produzione boccacciana, quella cavalleresca a partire dal romanzo antico-francese giungendo sino al *Furioso* ariostesco, il romanzo greco per il

13. Finucci, *Introduction*, in Bigolina, 2002, pp. 49-50.

14. Ivi, pp. 27-28.

modello della fanciulla perseguitata¹⁵. Tuttavia, un punto d'osservazione privilegiato per analizzare le strategie retoriche di Bigolina proviene dagli inserti extra-novellistici – due lettere e due episodi dialogico-trattatistici – che l'autrice impiega per scandire la prima sezione di *Urania*. Essi instaurano un dialogo fra realtà autoriale e finzione narrativa di notevole interesse sin dal principio dell'opera; per prima cosa, andranno quindi analizzati i brani epistolografici, entrambi svolgenti funzione incipitaria. Si tratta della prefazione sotto forma di lettera dedicatoria a Bartolomeo Salvatico, avvocato, docente di diritto allo Studio padovano, membro dell'Accademia degli Elevati prima e dei Ricovrati poi¹⁶, e della lettera d'addio che Urania dirige a Fabio prima di lasciare Salerno e dare avvio alle proprie avventure.

2.1. *La lettera dedicatoria a Bartolomeo Salvatico*

Nella dedicatoria Bigolina si rivolge a Salvatico esprimendo la propria devozione; dichiara di aver meditato a lungo su quale potesse essere il dono migliore da inviare all'uomo, un regalo che fungesse da *memento* di lei e del suo amore, risolvendosi infine per un proprio ritratto. A questo punto, Bigolina racconta di essere stata sorpresa dalla *visio* di un «Pigmeo», che le sarebbe apparso per redarguirla rispetto alla vanità e alla sciocchezza delle sue intenzioni. Si riporta il primo brano della conversazione in cui il Pigmeo costruisce un affondo teorico-filosofico rispetto al suo rimprovero:

15. Cfr. il par. 4, *La stesura di Urania*, in *ivi*, pp. 44-54.

16. *Ivi*, pp. 47-48.

E così voglio dir della immagine tua, la quale per sé sola non sarebbe buon mezzo per lo quale si potesse cagionar quello effetto che tu desideri che in quel virtuosissimo giovine si cagioni, che essendo la immagine cosa materiale, non potrà da sé sola, sanz'altro aiuto in cosa la qual fosse a sua natura contraria, operare, come sarebbe ch'ella da sé avesse valore di poter l'animo a passione alcuna muovere e alterare. Imperciò che essendo, come più volte ho detto, la immagine cosa materiale e l'animo, over l'intelletto nel quale ella ha da operare, essendo essenza dello spirito, l'uno nell'altro non opererebbono mai se un altro mezzo, il quale dell'una e dell'altra natura partecipasse, non vi si interponesse.¹⁷

Bigolina, per voce del personaggio immaginario, determina il primo assunto della sua teoria amorosa, basata evidentemente sul neoplatonico "amore per gradi", secondo il quale l'immagine sola non può essere oggetto e motivazione di sentimenti amorosi, giacché appartiene a una sfera esistenziale completamente estranea a quella dell'intelletto. L'unico mezzo per instaurare una connessione, un canale comunicativo fra la cosa materiale e l'essenza spirituale, è legato allo strumento sensoriale con cui la materialità viene esperita: il Pigmeo postula la superiorità dell'udito, le cui sensazioni giungono direttamente all'intelletto dell'ascoltatore, rispetto alla vista. Procedo allora nel suo discorso rivolgendosi alla donna:

Dimmi adunque con qual cosa ami, e con quale osservi tu costui giovine così valoroso?

17. Bigolina, 2002, p. 77.

Oh, – gli risposi – io l'amo col cuore e con l'intelletto l'osservo. Sta bene – diss'egli. – Se adunque col cuore tu l'ami e l'osservi con lo intelletto, mandagli una immagine del cuore e lo tuo proprio intelletto gli puoi mandare.¹⁸

La donna appare allora visibilmente confusa, e mette in questione il suggerimento del Pigmeo. La conclusione della conversazione, e il nodo narrativo che unisce paratesto e testo, viene allora pienamente svelata:

O sciocca che sei – mi disse egli allora – non sai tu che le composizioni, le invenzioni e infine tutto quello che ingenuamente si opera così sono i frutti che producono gli umani intelletti [...]? E perciò, se dal tuo intelletto qualche invenzione traendo comporrai una qualche operetta e a qual [sic] raro giovine la manderai, potrai ancora tu dire allora che una immagine del tuo intelletto gli avrai donata, e che quello ch'era invisibile l'avrai fatto visibilmente apparere.¹⁹

La teoria amorosa costruita da Bigolina instaura qui una forte dialettica fra percezione sensibile e percezione intellettuale, manipolando i tratti che erano propri della dottrina erotico-agapica del periodo. La canonizzazione del neoplatonismo ficiniano come fondamento della filosofia d'amore attraverso il nucleo fondamentale del *De amore* era a quest'altezza mediata dall'enorme popolarità dei sopramenzionati *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, editi a Roma nel 1535. L'opera è citata in numerosi dialoghi amorosi di

18. Ivi, p. 79.

19. Ivi, pp. 81-82.

metà '500: il principio del *Raverta* di Giuseppe Betussi, ad esempio, vedeva Franceschina Baffo intenta a leggere proprio Leone Ebreo, prima di interrompersi per chiedere delucidazioni al riguardo a Ottaviano Raverta²⁰. In *Urania*, da parte sua, Giulia Bigolina impiega gli inserti extranovellistici – lettera, “questione d’amore” – come luoghi deputati alla costruzione teorica di personali ideologie amorose, che tradiscono la conoscenza da parte della donna dei grandi trattati del suo tempo: ad essere menzionati da Finucci sono naturalmente i *Dialoghi* di Leone Ebreo, ma anche gli *Asolani* e il *Libro del Cortegiano*²¹. Non si tratta di un dato sorprendente, tenendo in considerazione la reputazione di Bigolina quale nobildonna colta già presso la società contemporanea: su questo dato si tornerà più oltre. Ciò che è però di grande interesse è notare come il sistema di nozioni legate al sentimento amoroso, alla sua conformazione, alla sua nascita e fine, venga metabolizzato e integrato da Bigolina all’interno della sua narrazione, e in certa misura riadattato ad un sistema valoriale personale che si fa autore di una retorica amorosa sostanzialmente opposta a quanto suggerivano i modelli contemporanei.

Nella lettera dedicatoria a Bartolomeo Salvatico, Bigolina non si limita ad instaurare un *paragone*²² fra arte figura-

20. G. Betussi, *Il Raverta. Dialogo di messer Giuseppe Betussi nel quale si ragiona d'Amore e degli effetti suoi*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, ristampa a cura di M. Pozzi, Laterza, Bari 1975, pp. 1-150, a pp. 3-4.

21. Finucci, in particolare, limita la discussione di queste influenze alle sezioni che la studiosa considera trattatistiche: «Bigolina sperimenta due forme di narrazione spesso usate da scrittori di novelle del periodo: il trattato d'amore e quello sull'eccellenza delle donne», Finucci, *Introduction*, in Bigolina, 2002, p. 55.

22. Cfr. C. Nissen, *Kissing the Wild Woman. Art, Beauty, and the Reformation of the Italian Prose Romance in Giulia Bigolina's «Urania»*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2011, pp. 109-124, che concentra la propria analisi

tiva e rappresentazione del reale: se nel neoplatonismo ficiniano la contemplazione della bellezza fisica è strumento di ascesi all'amore divino – a patto che il desiderio non sia diretto alla materialità del corpo – Bigolina rivendica la primazia dell'intelletto, i cui frutti, la composizione letteraria, risultano essere dunque il *memento* più opportuno per il suo innamorato. I testi cardine della dottrina d'amore propria del canone contemporaneo a Bigolina ben comunicavano invece la gradualità del processo di innamoramento, con applicazioni esemplari della dottrina neoplatonico-ficiniana: così nel III libro degli *Asolani* Lavinello sosteneva che «sì come è bello quel corpo, le cui membra tengono proporzione tra loro, così è bello quello animo, le cui virtù fanno tra sé armonia [...] È adunque il buono amore desiderio di bellezza tale, quale tu vedi, e d'animo parimente e di corpo, e allei, sì come a suo vero obbietto, batte e stende le sue ali per andare»²³; e il suo ragionamento veniva poi precisato dall'eremita, poiché «non è il buono amore disio solamente di bellezza, come tu stimi, ma è della vera bellezza disio»²⁴; Pietro Bembo stesso, nelle vesti di personaggio del *Libro del Cortegiano*, aveva assunto il ruolo di *princeps sermonis* del libro IV ricordando che «amor non è altro che un certo desiderio di fruir la bellezza; e perché il desiderio non appetisce se non le cose conosciute, bisogna sempre che la cognizion

si attorno al tema della competizione fra arte letteraria e arte figurativa, considerando *Urania* un contributo alla storia di tale dibattito in età rinascimentale.

23. *Asolani*, III, vi. L'edizione di riferimento è P. Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di G. Dilemmi, Accademia della Crusca, Firenze 1991.

24. *Asolani*, III, xvii. Nella redazione del 1530 il discorso dell'eremita sarà ampliato (*Asolani*, III, xiii-xiv) con un'integrazione di indirizzo aristotelico-tomistico sulla distinzione fra amore e desiderio. Cfr. Berra, *La scrittura degli «Asolani»*, cit., pp. 246-247.

preceda il desiderio; il quale per sua natura vuole il bene, ma da sé è cieco e non lo conosce»²⁵.

2.2. *L'addio di Urania a Fabio. Una nuova eroide*

Entrando nella dimensione narrativo-diegetica, la lettera d'addio di Urania a Fabio conchiude un atteggiamento filosofico-etico di simile costruzione. La missiva viene composta dalla protagonista femminile con l'esplicito intento di comunicare compiutamente all'amante le proprie motivazioni nel lasciare la città di Salerno. Urania, attraverso la penna di Bigolina, costruisce un'epistola dal raffinato procedere argomentativo, con il fine di biasimare la cattiva scelta d'amore di Fabio e rivendicare la propria personale virtù. Sarà utile ricordare per prima cosa la presentazione di Urania nel primo paragrafo della novella:

Si trovava in quella città una giovane d'assai nobil famiglia, per nome Urania chiamata, la quale oltre che nelle volgari lettere fosse assai convenevolmente dotta e che le Muse sì nelle prose qual nelle rime le fossero amiche, era ancora d'un cos' nobile animo ornata, che più tosto che un sol vizio da quel suo così bel animo s'avesse veduto uscire, avrebbe eletto di morir mille volte. [...] Era costei per cagion di cotali sue virtudi, più che per gran bellezza che 'n lei si ritrovasse, da molti nobili giovani di Salerno amata e desiderata.²⁶

25. *Cortegiano*, IV, li. L'edizione di riferimento è B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, intr. di A. Quondam, note di N. Longo, Garzanti, Milano 1981.

26. Bigolina, 2002, p. 87.

L'autrice non nega esplicitamente la bellezza di Urania, ma ne stabilisce fin da subito la non-significanza rispetto alle sue virtù e alla sua nobiltà d'animo. L'argomentazione costruita da Bigolina nella lettera di commiato rispetta lo stesso statuto concettuale: dopo un'introduzione tipicamente neoplatonica e neoaristotelica, che lega la percezione dell'amato con la vista e con l'udito alla capacità di formarne un'immagine ideale che sopperisca alla sua temporanea assenza, viene introdotta la gerarchizzazione fra bellezza intellettuale e bellezza estetica:

Or se dunque non può lo amante, in assenza, nella corporal bellezza della amata sua donna mirare, se gl'interpositi mezzi non vi intervengono e lo intelletto della sua parte, che son le parole udite, le quali la bellezza dell'anima gli scuoprano, può molto ben sanz'altri mezzi da se stessa mirarla e intenderla, manifesta cosa è adunque che assai più nobile la bellezza dell'anima sia da tenere e tanto maggior la bellezza nell'una che nell'altra anima s'intende essere, quanto è più atta a riempir de' sue varie bellezze gl'intelletti e le memorie di quei che la mirano e delle bellezze sue vari ritratti può fare.²⁷

Il debito verso i *Dialoghi* di Leone Ebreo che Finucci rileva²⁸ in *Urania*, basato in particolare sul valore posto nella percezione intellettuale e razionale dell'amato, risulta di ulteriore interesse se ricordiamo che la conoscenza dell'autore da parte di Bigolina è testimoniata dalle sue parole nell'ine-

27. Ivi, p. 93. Sul ruolo della percezione sensoriale estetica nell'innamramento, e la novità della teoria di Bigolina, cfr. Bigolina, 2004, p. 97, n. 17.

28. Finucci, *Introduzione*, in Bigolina, 2002, p. 56.

dito dialogo *A ragionar d'amore*, attribuito a Mario Melechini e datato attorno al 1555²⁹. Qui Bigolina viene scelta dai due protagonisti maschili come l'illustre donna padovana meglio atta a partecipare alla loro interlocuzione, manifestando da subito le proprie conoscenze:

Perché come dice Lione Hebreo, se ben tal volta si desidera, non si pon amare le cose anchora fino che non si possegono, ma è ben vero, che quando s'haverà havuta la cosa amata, che non più si desidererà, ma cesserà tale desiderio: perché già la cosa amata s'ha, et la desiderata manca; et che volete voi più chiaro essemplio di quello quando noi desideramo sempre che la prole nostra si perpetui! Che sono li figliuoli: che, chi non gli ha non li può amare, ma bensì ne desidera; et chi gli ha, non più li desidera, ma solo gli ama, et così avviene d'ogn'altro oggetto.³⁰

Tornando all'epistola d'addio, l'avvicinamento alla conclusione avviene sotto il segno di una consapevolezza matura, che riflette quanto è stato insegnato a Bigolina-personaggio nella lettera prefatoria. Il disvalore del ritratto risiede nel suo ricondursi al mero senso della vista e alla bellezza corporea:

Dimmi adunque, ti prego, quanti ritratti ti trovi aver teco i quali la bellezza mia ti rappresentano tutti? Ed ecco il loro miracolo grande, che quello che dar non ti può la tua bella donna in eterno, né tutti i più eccellenti pittori, né ancora la gran ma-

29. Ivi, pp. 35-37; Nissen, *Introduction*, in Bigolina, 2004, pp. 17-19.

30. Besançon, Bibliothèque Municipale, ms. 597, f. 58v.

estra Natura lo ti potrebbe dare, io già te l'ho dato, che quante volte miri e consideri le tante e varie sorti di rime e prose che da me composte tieni nelle tue mani, tanti ritratti vedrai esser quelli, quantunque diversi fossero, li quali ciascun da per sé, e tutti insieme, quanta sia in me bellezza ti manifestano.³¹

La bellezza di Urania risiede esplicitamente nelle sue rime e nelle sue prose; la «bellezza intellettuale» viene in sostanza snaturata del suo valore ascensionale e metafisico, proprio della filosofia d'amore tradizionale, e diviene invece incarnazione di una vera e propria «bellezza dell'intelletto», posta all'interno del piano squisitamente fisico delle qualità da apprezzare nella donna da amare. In altre parole, Bigolina rende la virtù intellettuale di Urania, e dunque per traslazione quella femminile, non una delle sedi di maturazione ed evoluzione del sentimento amoroso, ma principale caratteristica nella quale esso si dovrebbe concretamente radicare. È una decostruzione peculiare. Basti pensare a quanto farà Lucrezia Marinelli nel 1600 all'interno de *Le nobiltà et eccellenze delle donne*, utilizzando la grazia del corpo femminile come mezzo per giustificare la nobiltà dell'anima muliebre:

più chiaramente ci hanno insegnato questa cosa i leggiadrisimi Poeti che hanno mostrato che l'anima splende fuori dal corpo, come fanno i raggi del Sole fuori di un purissimo vetro: e quanto è più bella la donna, tanto affermano, che l'anima di lei rendi in quel tal corpo gratia, e leggiadria.³²

31. Bigolina, 2002, p. 94.

32. L. Marinelli, *Le nobiltà, et eccellenze delle donne: et I diffetti, e mancamenti de gli huomini. Discorso di Lucrezia Marinella. In due parti diviso*, appresso Giovan Battista Ciotti Senese, in Venetia 1600, c. 6v. Cfr. A. Cagnolati, «Affinché tutti

Se Marinelli giocava fra opposizioni e contrasti, ribaltando polemicamente gli argomenti della *vituperatio* femminile, Bigolina tenta la creazione di un nuovo paradigma amoroso, che rifiuta la bellezza del corpo e si rimette completamente a quella intellettuale. L'ultima sezione dell'epistola sottolinea e precisa questo spostamento di fuoco:

Or se dunque chi più conosce la perfezione della cosa amata più ama, come mi negherai che io, più d'ogn'altra e più perfettamente, non t'ami quando io son certissima che da alcun'altra non è, né esser potrebbe, l'ottime interne tue parti così perfettamente come da me conosciute giamai? E non potendosi perfettamente amare quello che perfettamente non è conosciuto, seguita adunque che io, la quale sola perfettamente ti conosco, eziandio sola perfettamente ti amo, il che più volte a molti espressi segni innanzi che ora hai potuto conoscere.³³

La conclusione presenta una commistione fra il vocabolario filosofico tipicamente cinquecentesco, attraverso il legame ragione-conoscenza-amore di marca aristotelica e chiaramente presentato già nei *Dialoghi* di Leone Ebreo³⁴, e un tono assertivo di difesa del proprio valore come amante che ricorda la voce di Fiammetta nell'*Elegia* boccaccia-

conoscano la verità la quale è che il sesso femminile sia più nobile, e eccellente di quello degli uomini». *Strategie filosofiche in Lucrezia Marinelli*, in *Debating the querelle des femmes. Literature, theatre and education*, a cura di M. Arriaga Flórez, D. Del Maestro, M. Martín Clavijo, E.M. Moreno Lago, D. Krzanowski, Szczecin 2018, pp. 209-221, a p. 215.

33. Bigolina, 2002, pp. 94-95.

34. «FILONE. Il perfetto e vero amore, che è quello ch'io ti porto, è padre del desiderio e figlio de la ragione; e in me la retta ragione conoscitiva l'ha prodotto». Y Abrabanel detto Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di D. Giovannozzi, intr. di E. Canone, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 50.

na³⁵. Il legame con quest'ultimo testo, al di là dell'evidente debito insito nell'intreccio stesso di *Urania*, è incoraggiato da alcune marche lessicali evidenti nella sezione narrativa immediatamente successiva: si tratta del momento di transizione fra la lettera e la prima "questione d'amore", di cui si discuterà nel prossimo paragrafo. *Urania*, cominciata la sua peregrinazione, prorompe in un lamento dai toni fortemente elegiaci:

Deh, Fabio mio, come esser può che 'n così corto spazio di tempo il tuo cuore cotanto grande mutazione abbia fatto? Che s'io voglio ad alcuna subita cosa rassomigliarla, così subita è ella stata che a null'altra cosa, eccetto al baleno, rassomigliar non la posso, che così come il baleno co'l suo tanto splendore in un punto gli occhi ci abbaglia e in quello istesso punto, da noi dipartendosi, come ciechi ci lascia, così tu medesimamente in me meschina hai operato, che avendo lo splendor dell'eccellentissime tue virtùdi e il valor della tua grazia lo mio cuore abbagliato, a pena d'esserti in grazia m'accorsi, che da quella esser abbandonata m'avvidi. [...] E dove pensi tu ritrovar donna più mai che, come io l'avrei fatto, così volentieri lo facesse, overamente che quanto io sono fosse atta con mille modi le eccellenti tue virtùdi in carte lodare?³⁶

Si notino il «Deh» iniziale, l'autodefinizione di «meschina», e il perno retorico della topica dell'abbandono; inol-

35. «Se tu avessi amato, come io credeva, tu saresti ancora mio, e di cui potresti tu mai essere, che più t'amasse di me?», G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. V, to. II, Mondadori, Milano 1994, VI, iv, 12, p. 133.

36. Bigolina, *Urania*, cit., p. 100.

tre, Valeria Finucci nota lo *status* di poeta che Bigolina si attribuisce, sostenendo che «se non fosse questa un'imitazione precisa di *topoi* della poesia petrarchesca proiettati al femminile, si direbbe che Urania sia la personificazione del narcisismo più sfrenato»³⁷. È pur vero, per tornare un'ultima volta all'epistola d'addio, che là dove l'*Elegia di Madonna Fiammetta* si organizza in strutture discorsive che oscillano, com'è naturale per il suo statuto di genere, fra l'allocuzione lamentatoria, che vede le donne formalmente destinatarie del libello come complici e compagne nel dolore, e il resoconto a volte dialogico-narrativo, che le rende invece depositarie di notizie e dati reali³⁸, la lettera di Urania mostra un evidente andamento suasorio in cui si potrebbe identificare la diretta influenza delle *Heroides* ovidiane, senza ricorso alla mediazione boccacciana³⁹. Sebbene siano riconoscibili numerosi *topoi* già costanti nell'opera di Ovidio, colpisce particolarmente la vicinanza tematica con il *carmen* 15, *Sappho Phaoni*, rivestito di uno specifico significato metaletterario e in posizione centrale all'interno dell'opera. Si ricordi l'*incipit*, «Ecquid, ut adspectast studiosae littera dextrae, / Protinus est oculis cognita nostra tuis?»⁴⁰, in cui la voce della poeta presenta sé stessa come “colta mano” nell'atto di composizione epistolare; ma soprattutto i versi 31-32, «Si mihi difficilis formam natura negavit / Ingenio formae damna reppendo meae», e 41-44, «At mea cum legeres, etiam formosa

37. *Ibidem*, nota 13.

38. Cfr. C. Segre, *Strutture e registri nella «Fiammetta»*, in Id., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-115, vd. in partic. pp. 109-110.

39. Cfr. S. Carrai, *Boccaccio, i volgarizzamenti e l'invenzione dell'elegia volgare*, in *Gli antichi e i moderni: studi in onore di Roberto Cardini*, a cura di L. Bertolini, D. Coppini, Polistampa, Firenze 2010, pp. 293-309.

40. Ovidio, *Ep.* XV, 1-2.

videbar: / Unam iurabas usque decere loqui; / Cantabam, memini (meminerunt omnia amantes): / Oscula cantanti tu mihi rapta dabas». La dicotomia fra bellezza e intelletto, in stretto legame con la capacità di composizione poetica e la riconosciuta fama che ne deriva, e il tono assertivo che la voce di Saffo assume, non possono non generare quantomeno la suggestione di una diretta influenza sulla costruzione retorica messa in atto da Giulia Bigolina-Urania nel suo proprio lamento amoroso.

2.3. *Una questione d'amore, fra intrecci di tradizione*

Nel panorama dei modi narrativi impiegati da Giulia Bigolina, la prima delle “questioni d'amore” incontrate da Urania potrà fungere da corollario conclusivo. Dopo il suo lamento boschivo, provata dalla sofferenza amorosa, la protagonista si lascia guidare dal proprio cavallo fino ad imbattersi in un gruppo di donne, riunite in un *locus amoenus* descritto in pochi dettagli di notevole pregnanza: si tratta di un «piacevol boschetto», con una «bellissima fonte» circondata «verdi e diritti alberi» che la riparano dai «meridionali raggi del sole»⁴¹. Le donne accolgono Urania credendola un giovane nobiluomo, e la donna, da parte sua, reggerà il gioco presentandosi con il nome di Fabio e costruendo un curioso gioco di inversioni e rispecchiamenti nel proprio innamorato:

Fabio è il mio nome, e da quelle parti ch'ora dissi, per cagione di contraria sorte amorosa, mi parto. Dove vado non lo so per non aver al partir mio altri che fortuna e il destino tolti

41. Bigolina, 2002, p. 101.

per guida, come alli segnali esservene già accorte potete, e la professione mia già tutta fu con sommo studio nelle volgari lettere posta e di compor rime e prose dilettrandomi assai, ma ora in rammarichi, in singulti, in lagrime e in sospiri amorosi tutta tramutata si trova.⁴²

Le giovani procedono dunque a interrogare Urania-Fabio su quali siano le caratteristiche da ricercare in un futuro marito, trovandosi inesperte nei fatti d'amore, e incapaci di giungere ad un accordo discutendo fra loro. Se è possibile rilevare l'influenza del IV libro del *Filocolo*, in particolare per quanto riguarda le marche lessicali legate al vocabolario cortese, ad esempio nei richiami riscontrabili fra le battute iniziali dell'incontro fra Urania e le donne e della presentazione di Filocolo-Florio a Caleon, la posizione di Urania-Fabio quale "regina" boccacciana è mediata dal ribaltamento di genere che subisce attraverso il travestimento maschile. Bigolina produce così una commistione fra dinamiche conservative proprie dell'onda lunga del dialogo di argomento amoroso, caratterizzato dalla piacevolezza e dal principio del *miscere utile dulci* e qui rappresentato sia dal contesto dell'incontro che dal suo argomento, e fra il rapporto verticalizzato *magister-discipula* evidente nei *Dialoghi* di Leone Ebreo e in numerosi dialoghi cinquecenteschi in cui vi sia la presenza di un'interlocutrice femminile⁴³. Una certa

42. Ivi, p. 102.

43. Va ricordato che in Leone Ebreo l'andamento dialettico maestro-allieva fra Filone e Sofia è sottoposto a ribaltamenti che offrono dinamicità speculativa alla disputa filosofica, e che mostrano Sofia nell'atto di sollecitare socraticamente Filone al perseguimento della verità: cfr. Bilancia, *Il dialogo in volgare*, cit., p. 57. Per un catalogo esaustivo (ma non ancora completo) dei dialoghi rinascimentali con interlocutrici femminili (tuttavia escludendo «abstractions or historical

mescidazione è presente però anche nel contenuto dell'ammaestramento di Urania-Fabio, che elenca con minuzia le caratteristiche di un uomo desiderabile come compagno di vita. Posta di fronte al problema «di qual sorte e condizione debbe la donna eleggersi amante»⁴⁴, la donna cita i seguenti requisiti⁴⁵, che si riportano schematicamente per agio del lettore:

1. E dirò così che a me non pare che tanto debbiat aver cura alla età, nobilitade o ricchezza di quello che elegger per amante vi volete, quanto maggiormente dovete esser bene avvertite che d'ottimi costumi sia ornato e di qualche particolar virtù si diletta, ma sopra tutto dovete avere a mente che tale amante non sia vano, cioè ch'egli come per arte non tenesse il fare a molte donne il vagheggio.
2. Ma ben vorrei che cotesto suo bell'animo a qualche lodevole opra avesse applicato, come sarebbe che d'armeggiare o di agricoltura o di caccia o di musica, ovvero d'altra sorte d'operazione tra lodevoli gentiluomini usata, si diletta, pur che in ozio non vivesse né dietro il vizio non camminasse.
3. Gli è vero che a me più d'ogn'altra cosa aggradirebbe ch'egli assai dotto nelle greche, nelle latine ed eziandio nelle volgari lettere fosse.
4. Vorrei che avvertiste ancora, che l'amante da voi eletto fosse modestissimo e rispettoso, di poche parole e non de' propri fatti vantatore, e che non molto curioso fosse, imperciò che, essendo per natura rispettoso e modesto, non potrà

or mythological figures», p. 79), cfr. V. Cox, *Note: Italian Dialogues Incorporating Female Speakers*, in «Modern Language Notes», 128, 2013, pp. 79-83.

44. Bigolina, 2002, p. 104.

45. Ivi, p. 107.

mancare che in ogni tempo e in ogni occasione gran rispetto e onor sempre non vi porti.

Le attività lodevoli per un uomo virtuoso richiamano quelle elencate nel I libro del *Cortegiano*, e così il fatto che sia opportunamente dotto negli *studia humanitatis*⁴⁶. Sorprendono tuttavia alcuni dettagli che Bigolina mimetizza all'interno del discorso di Urania-Fabio: al punto a) viene citata un'indesiderabile vanità, legata al «vagheggio» di molteplici donne; «vane» erano le parole che la donna di palazzo doveva in ogni modo evitare nel III libro del *Cortegiano*, essendo dunque istruita in modo sufficiente a discernere quali discorsi fossero adatti al suo interlocutore⁴⁷; il punto d) risulta ancor più interessante, poiché le principali quali-

46. *Cortegiano*, I, xlv: «Il qual [scil. Il cortegiano] voglio che nelle lettere sia più che mediocrementemente erudito, almeno in questi studi che chiamano d'umanità; e non solamente della lingua latina, ma ancor della greca abbia cognizione, per le molte e varie cose che in quella divinamente scritte sono. Sia versato nei poeti e non meno negli oratori ed istorici ed ancor esercitato nel scriver versi e prosa, massimamente in questa nostra lingua vulgare; ché, oltre al contento che egli stesso pigliarà, per questo mezzo non gli mancheran mai piacevoli intertenimenti con donne. [...] Voglio ben però che 'l nostro cortegiano fisso si tenga nell'animo un precetto: cioè che in questo ed in ogni altra cosa sia sempre avvertito e timido più presto che audace, e guardi di non persuadersi falsamente di saper quello che non sa».

47. *Cortegiano* III, vi: «E perché le parole sotto le quali non è subietto di qualche importanza son vane e puerili, bisogna che la donna di palazzo, oltre al giudicio di conoscere la qualità di colui con cui parla, per intertenerlo gentilmente, abbia notizia di molte cose; e sappia parlando elegger quelle che sono a proposito della condition di colui con cui parla e sia cauta in non dir talor non volendo parole che lo offendano. Si guardi, laudando se stessa indiscretamente, o vero con l'esser troppo prolissa, non gli generar fastidio. Non vada mescolando nei ragionamenti piacevoli e da ridere cose di gravità, né meno nei gravi facezie e burle. Non mostri inettamente di saper quello che non sa, ma con modestia cerchi d'onorarsi di quello che sa, fuggendo, come s'è detto, l'affettazione in ogni cosa».

tà che costituiscono il perfetto amante ruotano attorno alla sfera concettuale della modestia, attributo tradizionalmente auspicabile nella donna; tra gli elementi difettivi sono citate sia la loquacità che la curiosità, tipici argomenti della *vituperatio mulierum*⁴⁸.

3. Conclusione

La composizione delle proprie opere fu per Giulia Bigolina un momento di espressione intellettuale e ideologica. Se il sistema di corrispondenze istituito fra la lettera dedicatoria a Bartolomeo Salvatico e la lettera d'addio a Fabio suggerisce un'intenzione autobiografica, l'autrice mette per iscritto il ritratto della propria educazione sentimentale, tentando la costruzione di un rinnovato canone della virtù femminile meritevole di amore. La dottrina amorosa rinascimentale, canonizzata e manipolata all'interno dei dialoghi e dei trattati in voga al tempo, viene allora rimescolata per mettersi al servizio di una rifunzionalizzazione della "bellezza d'animo", non più ficiniano momento dell'ascesa alla contemplazione della bellezza spirituale, ma concreta virtù intellettuale, opposta alla grazia dell'ideale corpo femminile. La riscrittura approda ad un'ironica canonizzazione dell'uomo modesto, pudico, di poche parole e di posati costumi: il tutto in un necessario, provocatorio e legittimante al contempo, travestimento maschile.

48. *Ibidem*. Sul biasimo verso la parola femminile, cfr. H. Sanson, *Donne, precettistica e lingua nell'Italia del Cinquecento. Un contributo alla storia del pensiero linguistico*, Accademia della Crusca, Firenze 2007, pp. 78-131.

«Scrivete la cagion del mio dolore»

Retoriche del lamento nella lirica
di Gaspara Stampa

di Veronica Andreani

Le *Rime* di Gaspara Stampa si inscrivono pienamente nel genere elegiaco¹. Lo attesta innanzitutto la lettera *Allo illustre mio signore*, posta a mo' di introduzione della raccolta e indirizzata all'amato Collaltino di Collalto. Qui l'autrice sottolinea le proprie pene d'amore, insistendo sul «pelago delle passioni, delle lagrime e de' tormenti» provati, si autorappresenta come amante sommamente devota e addolorata, definendosi «fidissima ed infelicissima» e «dimenticata ed abbandonata», e, pur esaltando senza riserve Collaltino, ne delinea un ritratto ambivalente, descrivendolo come «oggetto nobile [...] chiaro [...] divino», ma anche insensibile alle sofferenze da lui inferte e «né anco cortese» di scrivere all'amata una parola di conforto in risposta alle «diverse let-

1. Cfr. P. Phillippy, *Gaspara Stampa's Rime: Replication and Retraction*, in «Philological Quarterly», 68, 1989, pp. 1-23; Id., «Altera Dido: The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco», in «Italica», 69, 1992, pp. 1-18; M.P. Mussini Sacchi, *L'eredità di Fiammetta. Per una lettura delle "Rime" di Gaspara Stampa*, in «Studi italiani», 19, 1998 pp. 35-51; M.C. Tarsi, *Il culto del genere elegiaco*, in Ead., *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, I libri di Emil, Bologna 2018, pp. 107-129.

tere e rime» a lui inviate². Il rapporto tra Stampa e Collalto si connota costitutivamente di una disparità sociale – lei donna di origini “borghesi”, figlia di un orafo padovano, lui membro di una casata di antico lignaggio, in rapporto diretto con principi e sovrani del suo tempo – che è anche, soprattutto, emotiva, per cui il sentimento nutrito da Gaspara è profondo, costante e senza oscillazioni, mentre il contegno di Collaltino è per lo più ondivago, distaccato e indifferente. Nel loro insieme, le *Rime* risultano dunque conformi al «sistema formale e ideologico» dell'elegia erotica latina, dove il legame amoroso è «inquieto, tormentato, fatto di rare gioie e molte sofferenze»³.

Mutatis mutandis, e con quel fondamentale rovesciamento di ruoli già introdotto da Ovidio per cui l'amante infelice non è più l'uomo ma la donna⁴, tale rappresentazione è in

2. Cfr. G. Stampa, V. Franco, *Rime*, a cura di A. Salza, Laterza, Bari 1913, pp. 3-4. Tutte le citazioni dei testi stampiani si intendono tratte da questa edizione. Sull'importanza della dedica per la collocazione delle *Rime* nell'ambito della scrittura elegiaca cfr. M.C. Tarsi, *Valori strutturali del «povero libretto»* in Ead., *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, cit., pp. 67-84 e Ead., *Il culto del genere elegiaco*, cit., pp. 110-112.

3. Cfr. G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 29, 1992, pp. 71-94, pp. 73-74. «Si può dire, in generale, che la poesia elegiaca concepisce l'amore (se si escludono gli amori celebrati dal mito, ideali e in quanto tali paradigmi irrealizzabili) come un rapporto socialmente “irregolare” (dal che derivano molte delle tensioni e inquietudini che lo attraversano) e segnato al suo interno da uno squilibrio congenito fra una parte “forte” (di norma la donna) e una parte “debole” (l'uomo), quest'ultima soggetta ai capricci e alle crudeltà di chi, proprio perché *domina*, sa di poter imporre la sua legge: in termini appunto di *servitium*, una condizione cui il poeta-amante si vede inesorabilmente condannato e di cui lamenta la durezza», ivi, p. 74.

4. A questo proposito, Rosati fa notare che Ovidio compie una sorta di ritorno alle origini, perché nella letteratura ellenistica di norma la «protagonista-vittima della passione» era la donna (Rosati, *L'elegia al femminile*, cit., p. 92). Gli elegiaci latini (Catullo, Tibullo, Propertio) trasferiscono questo ruolo al par-

tutto e per tutto sovrapponibile al rapporto d'amore descritto nelle *Rime*, dove inoltre la voce parlante è finalmente quella di una scrittrice reale e non più quella di una donna fittizia ventriloquizzata da un autore uomo. Fin dai primi sonetti del canzoniere amoroso, Stampa descrive Collaltino come «gelato più ch'io non vorria» (4, 11) ed «empio in amore» (7, 8), insistendo poi in modo sempre più marcato sulla sua freddezza e crudeltà: questo corrisponde all'accusa elegiaca di «*saevitia*, [...] fra le più frequenti sulla bocca di un innamorato infelice perché respinto dalla persona amata»⁵. Di conseguenza, le pene d'amore sono la materia principale del canto, e l'io lirico si spinge perfino ad invocare la morte quando il dolore è considerato insopportabile⁶. Si tratta anche in questo caso di un elemento caratteristico della poesia elegiaca, in cui «la tendenza all'autocommiserazione», oltre a tradire «una sorta di acquiescenza al dolore», ha anche «un'evidente funzione pragmatica, come strumento di pressione» su chi quelle pene infligge⁷. Rientra in questo quadro anche la diffusa presenza del tema della gelosia, scarsamente attestato nel canzoniere petrarchesco e invece molto pro-

tner maschile (anzi, alla figura stessa del poeta-amante) e Ovidio poi sovverte nuovamente tale schema.

5. Cfr. *ivi*, p. 79. Si vedano nelle *Rime* le seguenti occorrenze: «S'avien ch'un giorno Amor a me mi renda, / e mi ritolga a questo empio signore» (9, 1-2); «— Tràmi — dico ad Amor talora — omai / fuor de le man di questo crudo ed empio, / che vive del mio danno e del mio scempio» (25, 1-3); «Rimandatemi il cor, empio tiranno, / ch'a sì gran torto avete ed istraziate» (142, 1-2).

6. «Almen venisse acerba morte ancora, / mentr'io dolente mi lamento e sdegno» (60, 12-13); «Sia morte meco almen, più che non suole, / pietosa a trarmi fuor di tante pene» (92, 12-13).

7. Cfr. Rosati, *L'elegia al femminile*, cit., p. 75. Si veda ad esempio il seguente caso: «O morte dunque queste luci chiuda, / od apritele voi tornando tosto» (84, 12-13).

duttivo nell'opera stampiana, dove si riscontrano numerose occorrenze del termine «gelosia» e varie situazioni emotive che sottendono la presenza di questo sentimento⁸. A ciò si collega anche il motivo del “rivale”, «figura costante e tipica dell'universo elegiaco»⁹, nel caso di *Stampa femminile* e sostanzialmente presente in tutto il canzoniere amoroso¹⁰. Alla denuncia delle mancanze di Collaltino, l'io lirico contrappone l'esaltazione della propria *fides*, per mezzo della quale è possibile conseguire un primato sul pur sommo valore di lui:

[...]

il valor, che degli altri il pregio fura,
del mio signor, che vince ogni valore,

8. Cfr. i seguenti casi: «Onde, che questo mar turbate spesso, / come turba anco me la gelosia» (40, 1-2); «e tuttavia nel cor mi rode un verme / di fredda gelosia» (106, 9-10); «– Vorrei che mi dicessi un poco, Amore, / c'ho da far io con queste tue sorelle / Temenza e Gelosia?» (125.1-3); «Su, speranza, su, fe', prendete l'armi / contra questa crudel nemica mia, / importuna e spietata gelosia» (127, 1-3). La gelosia si configura come parte integrante dell'esperienza amorosa narrata nelle *Rime*. Su questo tema cfr. A.R. Jones, *Voi e tu, Love and Law: Gaspara Stampa's Post-Petrarchan Jealousy*, in *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*, a cura di U. Falkeid, A.A. Feng., Ashgate, Farnham 2015, pp. 93-116; Tarsi, *Valori strutturali*, cit., vd. in partic. p. 81; Ead., *Il culto del genere elegiaco*, cit., vd. in partic. pp. 124-126; V. Andreani, «Contra questa crudel nemica mia»: la gelosia in *Gaspara Stampa fra teoria amorosa e prassi lirica*, in *Gelosia e cultura letteraria nel Rinascimento tra Italia ed Europa*, a cura di F. Tomasi, P. Zaja, Carocci, Roma i.c.s.

9. Cfr. Rosati, *L'elegia al femminile*, cit., p. 80.

10. Cfr. le seguenti occorrenze: «E piaccia pur a lui [Amore], che mi governa, / che non sia la cagion di questo oblio / novella fiamma nel cor vostro interna!» (79, 9-11); «E vo' morir, ché rimirar d'altrui / quel che fu mio quest'occhi non potranno» (83, 9-10); «ed in una gran téma mi mantiene / che, fatto d'altra donna, in breve spazio / mi torrà le sue luci alme e serene» (169, 12-14); «Voi potete, signor, ben tòrmi voi / con quel cor d'indurato diamante, / e farvi d'altra donna novo amante; / di che cosa non è, che più m'annoi» (171, 1-4).

è vinto, lassa, sol dal mio dolore,
dolor, a petto a cui null'altro dura.

Quant'ei tutt'altri cavalieri eccede
in esser bello, nobile ed ardito,
tanto è vinto da me, da la mia fede.

Miracol fuor d'amor mai non udito!
Dolor, che chi nol prova non lo crede!
Lassa, ch'io sola vinco l'infinito!
(91, 5-14)

Nelle *Rime* stampiane si rintracciano dunque tutti i principali nuclei tematici dell'elegia: enfasi sul proprio dolore, accuse di crudeltà rivolte all'amato, tendenza all'autocommiserazione, invocazione della morte, sentimento di gelosia, paura di un'ipotetica rivale, esaltazione della propria fedeltà. In altre parole, la poetessa individua nel modello retorico-stilistico dell'elegia il paradigma più consono a esprimere la propria esperienza di amore infelice.

1. «Cantate meco, Progne e Filomena»

Se l'elegia è, etimologicamente, pianto e lamento, il canzoniere amoroso stampiano vi rientra a pieno titolo in quanto per lo più espressione del dolore provato a causa di un amore non adeguatamente corrisposto. Non è un caso che fin dal sonetto proemiale le «rime» siano definite «meste» – aggettivo che nel Cinquecento aveva una connotazione più forte di quella attuale, connesso com'era ai temi del lutto e della

perdita¹¹ – e gli «accenti» di cui esse si sostanziano «mesti» e «oscuri» (1, 2): la poesia di Stampa è innanzitutto una forma di lamento. Petrarchescamente, però, essa è anche strumento di consolazione (cfr. *Rvf* 23, 4: «perché cantando il duol si disacerba»), e Stampa mostra un peculiare desiderio di sfogare il proprio dolore attraverso la scrittura e di condividerlo con altre figure femminili, percepite come affini e come fonte di conforto nella sventura. Si veda a questo proposito il sonetto 173:

Cantate meco, Progne e Filomena,
anzi piangete il mio grave martire,
or che la primavera e 'l suo fiorire
i miei lamenti e voi, tornando, mena.

A voi rinnova la memoria e pena
de l'onta di Tereo e le giust'ire;
a me l'acerbo e crudo dipartire
del mio signore morte empia rimena.

Dunque, essendo più fresco il mio dolore,
aitatemi amiche a disfogarlo,
ch'io per me non ho tanto entro vigore.

E, se piace ad Amor mai di scemarlo,
io piangerò poi 'l vostro a tutte l'ore,
con quanto stile ed arte potrò farlo.

11. Cfr. in proposito V. Andreani, *Le "meste rime" di Gaspara Stampa fra petrarchismo ed elegia*, in «Pandemos», I, pp. 1-11, on line (<https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/issue/view/259>).

Al ritorno della primavera, mentre è imminente una nuova partenza dell'amato («l'acerbo e crudo dipartire / del mio signore», 7-8), Stampa invoca quali creature a lei care le mitiche sorelle Progne e Filomena, affinché cantino, o meglio piangano con lei, la sua «grave» (v. 2) pena. L'incipit del testo richiama apertamente *Rvf* 310 («Zephиро torna, e 'l bel tempo rimena / e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia, / et garrir Progne et pianger Philomena, / et primavera candida et vermiglia», 1-4), nel quale Petrarca delinea un quadro di risveglio primaverile che contrasta con l'infelicità del poeta dovuta alla perdita di Laura. Rispetto al modello, appare evidente come Stampa valorizzi la tessera mitologica dando particolare risalto alle figure di Progne e Filomena, che non sono evocate in modo esornativo, soltanto per alludere alla primavera incipiente, ma sono rese vere e proprie protagoniste del sonetto. Si tratta delle sorelle trasformate in rondine e usignolo dopo la tragica vicenda di violenza e sopraffazione narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (VI, 412-674). Progne, figlia del re dell'Attica Pandione, diventa moglie di Tereo, re della Tracia, e dalla loro unione nasce il figlio Iti. Su richiesta della moglie, desiderosa di rivedere la sorella rimasta ad Atene, Tereo si reca a prendere la cognata. Invaghitosi di lei, giunto in terra tracia la violenta e, per impedire che la moglie venga a saperlo, le mozza la lingua e la rinchiude in un luogo inaccessibile. Alla moglie che chiede notizie della sorella, Tereo comunica che la donna è morta. Filomena però ricama una tela dove raffigura quanto le è accaduto e riesce ad inviarla a Progne, che scopre quindi dove Filomena è tenuta prigioniera e si ricongiunge a lei, venendo anche a conoscenza del turpe abuso compiuto dal marito. A quel punto le donne, sconvolte, ordiscono un piano efferato:

decidono di vendicarsi di Tereo servendogli le carni del piccolo Iti. Scoperto l'orribile delitto, Tereo si avventa contro le sorelle per ucciderle e allora gli dei, pietosi, trasformano tutti i personaggi in uccelli: Progne in usignolo, Filomena in rondine e Tereo in upupa¹².

Nel sonetto, il canto degli uccelli è legato esplicitamente al desiderio di piangere «l'onta» (v. 6) di Tereo, e Stampa si accosta alle figure mitiche sulla base della condivisione di una comune sofferenza, per lei causata dall'imminente partenza di Collaltino. In tal modo, come evidenziato da Fabrizio Bondi, «il tema generico del distacco dall'essere amato acquista [...] una risonanza più cupa»¹³ e, soprattutto, attraverso questo parallelo si crea una connessione sororale tra diverse figure femminili colpite dolorosamente nell'amore. Stampa lega quindi il potere del canto come lamento catartico, capace di sfogare gli affetti, al desiderio di costruire quella che Monica Farnetti ha chiamato una «comunità femminile del piangere»: chiede cioè alle sorelle del mito di aiutarla a sfogare un dolore non sopportabile con le sue sole forze, più «fresco» (v. 9) e per questo più cocente del loro, stabilendo con esse una connessione profonda¹⁴. Infine,

12. Dal v. 3 di *Rvf* 310 («et garrir Progne et pianger Philomena») si desume che Petrarca segue una versione differente del mito, secondo cui è Progne a trasformarsi in rondine.

13. Cfr. F. Bondi, «*Cantate meco, Progne e Filomena*». *Riscritture cinquecentesche di un mito ovidiano*, in «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», 3, 2011, pp. 27-62, p. 41.

14. Cfr. M. Farnetti, *Gaspara Stampa*, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di M. Farnetti, L. Fortini, Iacobelli, Roma 2014, pp. 231-276, a p. 262: «Nulla osta infatti a che la Stampa spartisca con le due alate creature, oltre al pianto, reciprocamente mutuato ("Cantate [...] / anzi piangete il mio grave martire", vv. 1-2, "io piangerò poi 'l vostro", v. 13), e alla pena accumulata e solennemente spartita ("A voi [...] / a me [...]", vv. 4-6), anche un medesimo piano storico, comune all'una e

promette che, se Amore lenirà le sue sofferenze, lei si sdebiterà con le due creature «amiche» (v. 10) dando voce alla loro pena «con quanto stile ed arte» (v. 14) sarà in grado di fare, trasponendo nella *fictio* del sonetto l'atto stesso della creazione poetica.

2. Il confronto tra io lirico e volatile

Il componimento stampiano si rivela particolarmente interessante perché testimonia anche la vitalità del confronto tra io lirico e creature alate per alludere alle pene d'amore. Il motivo, desunto dal canzoniere petrarchesco¹⁵, è produttivo anche nelle *Rime* di Pietro Bembo. Si pensi al sonetto *Picciol cantor, ch'al mio verde soggiorno*¹⁶, che risulta molto vicino al modello petrarchesco nella ripresa del dialogo con l'uccellino in un'ambientazione silvestre e che potrebbe anche aver funto da ispirazione per Stampa: infatti, i versi in cui Bembo scrive che il volatile avrà presto un compagno, che aggiungerà nuovo dolore al suo più antico («tosto havrai tu, chi suoi novi lamenti / giunga agli antichi tuoi la notte e 'l giorno», vv. 7-8), sembrano non troppo distanti dal passo in cui la poetessa afferma che il suo dolore è «più

all'altra dentro alla grande cornice del tempo dell'infelicità femminile ("Dunque, essendo più fresco il mio dolore")».

15. Cfr. *Rvf* 311, 1-2, dove compare il «rosignuol, che sì soave piagne / forse suoi figli o sua cara consorte», unendo le sue lacrime a quelle del poeta («et tutta notte par che m'accompagne, / et mi rammente la mia dura sorte», 5-6); e *Rvf* 353, dove nel «vago augelletto» che va «cantando, [...] / over piangendo» i suoi «gravosi affanni» (1-2, 5) il poeta riconosce un suo simile, invitato a condividere con lui «i dolorosi guai» (v. 8).

16. P. Bembo, *Le rime*, a cura di A. Donnini, Salerno, Roma 2008, n. 4.

fresco» di quello delle sorelle del mito (*Rime* 173, v. 9). Ancor maggior interesse in ottica stampiana riveste il sonetto *Solingo augello, se piangendo vai*¹⁷, un testo giovanile basato sul confronto tra innamorato e uccellino che Bembo aveva incluso nella redazione queriniana degli *Asolani* e che poi ebbe una stratificata storia redazionale. Infatti, Bembo lo rivide una prima volta nella canzone 189, dal medesimo *incipit*, inviata con lettera del 20 aprile 1500 a Maria Savorgnan, e poi soprattutto in un successivo rifacimento della canzone, *O rossignuol, che 'n queste verdi fronde*, apparso a stampa nelle *Rime* del 1530¹⁸. Il mutamento di maggiore evidenza tra la prima e l'ultima redazione è relativo alla specie del volatile: se infatti la prosa che negli *Asolani* precedeva il componimento rivelava che l'uccellino era un «soletario tortorin»¹⁹, nel testo finale quest'ultimo diventa un usignolo, citato esplicitamente in apertura. Come notato da Stefano Carrai, con tale variante Bembo intendeva aderire in modo più fedele all'ornitologia del canzoniere petrarchesco, inserendo in esordio uno spunto tematico che chiunque poteva facilmente ricondurre alle immagini di *Rvf* 10, 10-11 («e 'l rosignuol che dolcemente all'ombra / tutte le notti si lamenta et piagne») e del già citato *Rvf* 311: la trasformazione del *tortorin* asolano nel *rossignuol* delle

17. Ivi, n. 51.

18. Ivi, n. 59. In quell'anno, nell'atto di ripubblicare gli *Asolani* e di dare alle stampe le *Rime*, Bembo tolse la canzone dal prosimetro e la inserì nella raccolta poetica.

19. Cfr. ivi, p. 123, citaz. dal ms. Venezia, Biblioteca Querini Stampalia, Cl. VI 4 (1043), XXVI, rr. 30-35: «Perciò che errando heri in questa hora del giorno, involatomi da costoro, solo per queste piagge fuori di strada et venendomi un soletario tortorin veduto, che a me, quasi pieno di doglia, pareva venire, in questa guisa lachrimando le parlai» (il testo rimane pressoché invariato nella *princeps* degli *Asolani*).

Rime è dunque rivelatrice dell'evoluzione da «un petrarchismo quattrocentesco e cortigiano a un gusto pienamente bembiano»²⁰. Da questo punto di vista è interessante allora notare come invece nelle *Rime* di Stampa sia presente anche la «tortorella», citata insieme al «rosignuolin» nel capitolo *De le ricche beate e chiare rive* [244, 289 *ed. princeps*²¹] – un testo elegiaco in cui l'autrice lamenta l'assenza dell'amato e invita entrambi i volatili a comunicare a quest'ultimo con il loro canto la triste situazione di lei, che attende il suo ritorno provata dal dolore²² – e nel sonetto *Signor, ite felice ove 'l disio* [199, 200 *ed. princeps*], dove la «tortorella» stavolta è oggetto di un esplicito parallelo con la condizione della poetessa, la quale ricorda all'amato la condizione in cui versa in sua assenza: «Signor, ite felice ove 'l disio / ad or ad or più chiaro vi richiama [...]; / ricordatevi sol come rest'io, / solinga tortorella in secca rama, / che senza lui, che

20. Cfr. S. Carrai, *I petrarchismi di Bembo (su una variante ornitologica)*, in Id., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Carocci, Roma 2006, pp. 101-109, p. 101. Nella lirica umanistica e cortigiana era infatti frequente il paragone poetico con la condizione vedovile della tortora che si lamenta per la morte della compagna o del compagno (ve ne sono esempi in Tebaldeo, Serafino Aquilano, Niccolò da Correggio). Cfr. in proposito anche Tarsi, *Il culto del genere elegiaco*, cit., p. 129. Più in generale, sul percorso variantistico bembiano cfr. L. Marcozzi, *Pietro Bembo e le varianti d'autore petrarchesche. Teoria del "mutamento" nelle "Prose" e pratica variantistica nelle "Rime"*, in "Prose della volgar lingua" di Pietro Bembo, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (4-7 ottobre 2000), a cura di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Cisalpino, Milano 2001, pp. 209-254.

21. Qualora diversa da quella dell'edizione moderna, qui e in seguito si riporta la posizione del componimento stampiano anche all'interno dell'*editio princeps* delle *Rime* (Venezia, Pietrasanta, 1554).

22. «Tu, che volando vai di rama in rama, / consorte amata e fida tortorella, / e sai quanto si tema e quanto s'ama, / quando, volando in questa parte e 'n quella, / sei vicina al mio ben [...] / digli quant'è 'l mio stato aspro ed incerto [...]. / E tu, rosignuolin, quando ti punge / giusto disio di disfogar tuoi lai / con voce ove cantando non s'aggiunge, / digli, dolente quanto fossi mai, / che la mia vita è tutta oscura notte, / essendo priva di quei dolci rai» (vv. 10-14, 16, 19-24).

sol sospira e brama, / fugge ogni verde pianta e chiaro rio» (vv. 1-2, 5-8). Resta dunque vivo nella memoria stampiana il ricordo della tradizione lirica tardo-quattrocentesca, che pare altresì riproporsi nel cuore del sonetto su Progne e Filomena, al v. 6, laddove l'«onta» di Tereo esplicitamente menzionata sembra recuperare una tessera da un capitolo ternario elegiaco di Antonio Tebaldeo:

Bandito in questo loco solitario,
fra fiere fò mia vita miserabile:
colpa del ceco Amor perfido e vario

anci pur per cagion di donna instabile
[...]
Domestico a' leon', cum gli orsi pratico
son facto hormai, che meco se accompagnano,
e agricultor son facto de gramatico;

e Progne e Philomena, che se lagnano
de l'onta di Tereo, a veder vengono
i pianti mei che l'herbe verde bagnano.²³

Il testo tebaldeano, che descrive la sofferenza d'amore che ha portato l'io lirico ad auto-escludersi dal consesso civile, sembra essere stato un importante precedente per Stampa, la cui ispirazione è quindi alimentata anche dalla produzione poetica di tipo elegiaco del secolo precedente²⁴.

23. A. Tebaldeo, *Rime*, a cura di T. Basile, J.J. Marchand, Franco Cosimo Panini, Modena 1989-1992, n. 270, 1-4, 10-15.

24. Per un'estesa disamina dei rapporti delle *Rime* con la tradizione elegiaca

3. Il motivo dell'epitaffio

C'è un altro motivo caratteristico dell'elegia che compare nelle *Rime* stampiane e ispira due componimenti gemelli dai quali emerge di nuovo l'intenzione di creare una «comunità femminile del piangere». Si tratta dei testi 86 e 151, che condividono il medesimo *incipit* (ripreso solo nel primo emistichio nel sonetto 86 e per intero nel 151) derivante da *Rvf* 92, *Piangete, donne, et con voi pianga Amore*, sonetto in morte di Cino da Pistoia. I testi ospitano infatti entrambi, nelle terzine, il motivo dell'epitaffio, che Stampa immagina di far pronunciare o scrivere dalle sue interlocutrici predilette:

Piangete, donne, e poi che la mia morte,
non move il signor mio crudo e lontano,
voi, che sète di cor dolce ed umano,
aprite di pietade almen le porte.

Piangete meco la mia acerba sorte,
chiamando Amor, il ciel empio, inumano,
e lei, che mi ferì, spietata mano,
che mi vegga morir e lo comporte.

E, poi ch'io sarò cenere e favilla,
dica alcuna di voi mesta e pietosa,
sentita del mio foco una scintilla:

volgare si rimanda a Tarsi, *Il culto del genere elegiaco*, cit., in cui compaiono numerosi riferimenti anche a Tebaldeo.

– Sotto quest'aspra pietra giace ascosa
l'infelice e fidissima Anassilla,
raro esempio di fede alta amorosa.

*

Piangete, donne, e con voi pianga Amore,
poi che non piange lui, che m'ha ferita
sì, che l'anima farà tosto partita
da questo corpo tormentato fuore.

E, se mai da pietoso e gentil core
l'estrema voce altrui fu essaudita,
dapoì ch'io sarò morta e sepolita,
scrivete la cagion del mio dolore:

«Per amar molto ed esser poco amata
visse e morì infelice, ed or qui giace
la più fidel amante che sia stata.

Pregale, viator, riposo e pace,
ed impara da lei, sì mal trattata,
a non seguir un cor crudo e fugace».

I due sonetti si trovano all'interno di sezioni di lontananza in cui l'io lirico lamenta la crudeltà dell'amato indifferente alle sue pene. Nel primo, la poetessa chiede alle donne di piangere il suo destino infelice poiché loro sono dotate del «cor dolce ed umano» (v. 3) che difetta invece all'amato, e possono quindi provare quel sentimento di pietà di cui egli si mostra privo. In questo modo, anche

loro potranno apostrofare «Amore» e il «ciel» come «empio, inumano» (v. 6), e quella «mano» (v. 7) da cui lei è stata mortalmente ferita come «spietata» (v. 7). Le terzine aprono poi ad uno scarto verso il futuro: la poetessa immagina che dopo la sua morte, in suo ricordo, sull'«aspra pietra» (v. 12) del sepolcro vengano pronunciate parole pie-tose, in una commemorazione che esalti la sua figura come *exemplum* di fedeltà («fidissima Anassilla, / raro essemplio di fede alta amorosa», 13-14, dove Anassilla è lo pseudonimo pastorale che la poetessa assume nelle *Rime*). Analogamente nel sonetto 151 l'invocazione alle donne è a piangere con lei il suo destino di dolore. Quale ultimo desiderio («estrema voce», v. 6), la poetessa chiede nuovamente che venga scritta la ragione della sua morte ormai imminente: «amar molto ed esser poco amata» (v. 9). Anche in questo caso l'epitaffio sottolinea la straordinaria dedizione e fedeltà della poetessa («la più fidel amante che sia stata», v. 11), e l'ultimo appello ad un anonimo viandante (il «viator» del v. 12) unisce alla preghiera di «riposo e pace» (v. 12) il monito ad imparare dal triste esempio di lei «a non seguir un cor crudo e fugace» (v. 14).

Di nuovo con le parole di Gianpiero Rosati, «l'uso di immaginare [...] l'epigrafe tombale [...] suona come l'oggettivazione' esterna dell'infelice destino del poeta-amante, il riconoscimento pubblico del suo ruolo di vittima degna di compianto»²⁵. Inoltre, come accadeva anche per le eroine ovidiane, «l'idea della morte [...] agli occhi di chi parla assume il valore di un argomento risolutivo, di una prova d'amore inoppugnabile», e l'epitaffio serve proprio a veder

25. Rosati, *L'elegia al femminile*, cit., p. 77.

sancite le ragioni e il ruolo di vittima dell'innamorato²⁶. Precedenti importanti nell'uso di questo motivo tradizionale si trovano, tra gli altri, in Properzio, che nella parte conclusiva dell'elegia proemiale del secondo libro immagina il giorno in cui Mecenate passerà davanti alla sua tomba ricordando la causa della sua morte: «Quandocumque igitur vitam mea fata reposcent / et breve in exiguo marmore nomen ero, / Maecenas [...] / si te forte meo ducet via proxima busto, / esseda caelatis siste Britannia iugis, / taliaque illacrimans mutae iace verba favillae: / “Huic miser fatum dura puella fuit”»²⁷. Celebri epitaffi compaiono poi anche nelle *Heroides*, dove le eroine, «sole e lontane dall'uomo amato [...] indugiano [...] a contemplare la propria morte, a proporre l'immagine [...] come strumento di pressione psicologica»²⁸. In questo caso gli esempi più famosi sono quelli di Fillide a Demofonte e di Didone a Enea: «Inscribere meo causa invidiosa sepulcro; / aut hoc aut simili carmine notus eris: / PHYLLIDA DEMOPHOON LETO DEDIT HOSPES AMANTEM; / ILLE NECIS CAUSAM PRAEBUIT,

26. Ivi, pp. 78-79.

27. S.A. Properzio, *Elegie*, introduzione di P. Fedeli, traduzione di L. Canali, commento di R. Scarcia, Bur, Milano 2018, II.1, 71-78: «Allorché, dunque, i fati richiederanno la mia vita e sarò un breve nome su un tassello di marmo, o Mecenate, [...] se per caso la via ti condurrà vicino al mio sepolcro, ferma il tuo carro britanno dai gioghi istoriati, e in lagrime parla così alle mute ceneri: “A questo infelice riuscì fatale un'aspra fanciulla”». Cfr. anche ivi, II.13, 31-36: «deinde, ubi suppositus cinerem me fecerit ardor, / accipiat Manis parvula testa meos / et sit in exiguo laurus super addita busto, / quae tegat exstincti funeris umbra locum, / et duo sint versus: QUI NUNC IACET HORRIDA PULVIS, / UNIUS HIC QUONDAM SERVUS AMORIS ERAT» («E quando le fiamme mi avranno incenerito, accolga i miei Mani una piccola urna fittile; un lauro sia piantato sul mio modesto tumulo a coprire d'ombra il luogo del rogo estinto; per epigrafe due versi: “Colui che qui giace, squallida polvere, un tempo fu schiavo d'un solo amore”»).

28. Rosati, *L'elegia al femminile*, cit., p. 78.

IPSA MANUM»²⁹; «Hoc tamen in tumuli marmore carmen erit: / PRAEBUIT AENEAS ET CAUSAM MORTIS ET ENSEM; / IPSA SUA DIDO CONCIDIT USA MANU»³⁰.

Il tema della vita dell'amante tutta dedicata al servizio amoroso fino al sacrificio di sé è presente anche nel *Canzoniere*, benché Petrarca dica che preferirebbe una tomba bella e bianca, senza alcuna scritta, piuttosto che vedervi inciso il nome di chi l'ha condotto a morte: «et voglio anzi un sepolcro bello et bianco, / che 'l vostro nome a mio danno si scriva / in alcun marmo, ove di spirto priva / sia la mia carne che pò star seco ancho» (82, 5-8)³¹. Il motivo elegiaco dell'epitaffio si ripropone nella poesia cinquecentesca e la sua canonicità è sancita dalle *Rime bembiane*, dove una coppia di componimenti indirizzati a Bernardo Cappello è unificata proprio dalla comune presenza dell'iscrizione funebre. Nel primo componimento Bembo racconta all'amico la propria sofferta rinuncia all'amore e conclude che l'immagine della donna gli è però ancora così presente da sentirsi destinato a morire presto: «Ma l'immagine sua dolente et schiva / m'è sempre inanzi, et preme il cor sì forte / ch'io son di Lethe homai presso a la riva. / S'io 'l varcherò, farai tu che si scriva / sovra 'l mio sasso com'io venni a morte, / togliendomi

29. P.N. Ovidio, *Lettere di eroine*, a cura di G. Rosati, Bur, Milano 1998, II, 145-148: «Tu sarai designato sul mio sepolcro come l'odioso responsabile: sarai conosciuto con questo epitaffio, o con uno simile a questo: "Demofonte fece morire Fillide, lui suo ospite fece morire lei che lo amava; alla sua morte egli fornì la causa, ella la mano"».

30. Ivi, VII, 194-196: «sul marmo della mia tomba ci sarà questo epitaffio: "Enea ha fornito la causa della morte e la spada; Didone è morta grazie alla sua stessa mano"».

31. In altre parole, Petrarca afferma che non vorrebbe morire prematuramente d'amore per Laura; in *Chiare, fresche et dolci acque* dà però voce anch'egli alla visione dell'amata piangente sul suo sepolcro (cfr. vv. 27-39).

ad Amor mentr'io fuggiva» (*Rime* 131, 9-14). Sostanzialmente analoga è la chiusa del sonetto successivo: «Morrommi; et tu dirai, mia fine udità: / “Questi per non veder il suo gran danno, / lasciata la sua donna, uscìo di vita”» (*Rime* 132, 12-14). Uno speciale elemento di interesse di questo dittico è dato dal rapporto tra i due interlocutori: infatti, colui a cui Bembo chiede di essere ricordato con un epitaffio – nel primo caso scritto, nel secondo pronunciato a voce – non è un destinatario qualunque, bensì un caro amico. La stessa situazione si ripropone anche in un altro testo con epitaffio della lirica veneziana, indirizzato da Girolamo Molin a Domenico Venier. Sentendosi sfibrato dall'amore e prossimo alla morte, Molin si rivolge con un sonetto all'amico di una vita Venier per comunicargli le parole da far incidere sulla sua tomba: «Quando fia 'l dì, ch'io già molto no 'l temo, / Venier, tu cui di me tanto amor strinse, / scolpir farai sovra il mio albergo estremo: “Qui giace un uom ch'Amor più volte vinse / e fuggì sempre, fuor ch'un duol supremo, / ch'egro, con l'ardor suo, primo l'estinse”»³². Non si conosce la data di composizione delle *Rime* di Molin, pubblicate postume nel 1573, ma è possibile che, oltre ai testi bembiani, Stampa avesse potuto leggere anche questo componimento, in virtù di una circolazione manoscritta e dal momento che la poetessa era legata al circolo di ca' Venier e in particolare allo stesso Molin, cui sono indirizzati due sonetti delle *Rime* (n. 260-261, 240-241 *ed. princeps*)³³. I testi con epitaffio di Bembo e Molin segnalano dunque l'esistenza di una particolare affi-

32. G. Molin, *Rime*, a cura di M. Dal Cengio, BIT&S, Milano 2023, n. 233, 12-14.

33. Inoltre, nelle *Rime* di Molin i sonetti n. 200 e 225 contengono dei riferimenti a Stampa e alla sua relazione con Collaltino (cfr. in proposito *ivi*, *ad loc.*).

nità tra il poeta che chiede di essere ricordato come amante infelice e coloro ai quali questa richiesta viene indirizzata: alla luce di quanto osservato nei sonetti stampiani con epittaffio, ciò rafforza l'idea che anche Stampa ritenesse il suo pubblico femminile alla stregua di un ampio gruppo amicale, a lei particolarmente caro perché considerato in grado di *com-patire* sinceramente il suo dolore.

4. L'epittaffio nell'elegia cortigiana

Da ultimo, anche nel caso dei testi con epittaffio è opportuno rimandare all'importanza della tradizione cortigiana per la retorica stampiana del lamento. Infatti, tale motivo conosce notevole fortuna nella produzione elegiaca tardo-quattrocentesca in volgare³⁴. In particolare, nel metro del capitolo ternario – che in quel periodo viene a connotarsi di una forte relazione con il genere elegiaco³⁵ – si riscontra la presenza

34. Se ne hanno esempi in: Tebaldeo, *Rime*, cit. (n. 33, 59, 143, 264, 274, 281, 288); S. Aquilano, *Sonetti e altre rime*, a cura A. Rossi, Bulzoni, Roma 2005 (*Epistole* 6); N. Da Correggio, *Rime*, in Id., *Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Laterza, Bari 1969 (n. 353, 357, 358); B. Cariteo, *Le rime di Benedetto Gareth detto il Cariteo secondo le due stampe originali*, a cura di E. Pèrcopo, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, Napoli 1892, 2 voll. (*Strambotti* V); oltre che in M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Interlinea edizioni, Novara 2012 (II.11) e L. Ariosto, *Rime secondo il ms. Rossiano 639*, a cura di N. Volta, BIT&S, Milano 2024 (n. 10).

35. Esso viene considerato adatto alla trasposizione del modello ovidiano delle *Heroides*. Cfr. in proposito S. Longhi, *Lettere a Ippolito e a Teseo. La voce femminile nell'elegia, in Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Olschki, Firenze 1989, pp. 385-398; F. Pich, «Qual sempre fui, tal esser voglio» (*O. F. XLIV*, 61-66). *Bradamante e la fede sognata di Ruggiero*, in «Schifanoia», 34-35, 2008, pp. 259-267; Tarsi, *Valori strutturali*, cit., pp. 69-71; Tarsi, *Il culto del genere elegiaco*, cit., pp. 108-114; M. Largaioli, *Decoro e ordine. Vincenzo Calmeta e le forme dell'epistola in versi in volgare*

di alcuni componimenti in voce femminile che contengono degli epitaffi. Tra questi, il capitolo di Antonio Tebaldeo *Non expectò già mai cum tal desio* (n. 274), che fu un *best-seller* nel Cinquecento e che è certo anche Stampa conoscesse dal momento che lo prese a modello per l'*incipit* del suo capitolo *Non aspettò giamai focoso amante* (n. 296, 291 *ed. princeps*) indirizzato all'amica Mirtilla³⁶. Il testo di Tebaldeo è una lettera di dolorosa rassegnazione in cui l'io lirico femminile, dopo aver pronunciato una serie di rimproveri contro l'amato, si prepara a morire a causa del suo amore infelice, chiedendo all'uomo almeno di ricordarla una volta giunto presso il suo sepolcro: «E se per caso mai tu giongi al loco / ove io serò sepulta in tetra fossa, / non me negare almen (questo fia poco): / “Requiescite in pace, infelice ossa”» (vv. 58-61).

Anche Niccolò da Correggio è un autore importante nella tradizione dei componimenti elegiaci al femminile: si pensi ad esempio all'epistola *Como Penelope scrisse al suo Ulisse* (n. 354), che si finge scritta da una donna al marito lontano e che fin dall'*incipit* dichiara esplicitamente il recupero del modello ovidiano delle *Heroides*³⁷. Particolarmente inte-

tra Quattro e Cinquecento, in *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*, a cura di P. Taravacci, F. Zambon, Università degli Studi di Trento, Trento 2020, pp. 17-54; C. Stella, «Come a donna si conviene». *Riscritture ovidiane in due esempi di epistole amorose d'autrice*, in *La lettera in versi*, cit., pp. 55-68.

36. Sul rapporto tra i testi di Stampa e Tebaldeo cfr. M. Farnetti, *Carte gioconde. Annotazioni sul capitolo “Non aspettò giamai focoso amante”*, in «Rivista di letteratura italiana», 41 (numero monografico “Nova salamandra al mondo. Studi per il centenario di Gaspara Stampa”, a cura di D. Perocco), 2023, pp. 51-63. Sul fronte teorico, è celebre la lettera di Vincenzo Calmeta a Isabella d'Este in cui il critico elogia proprio questo capitolo tebaldeano elevandolo a modello di elegia amorosa in volgare (cfr. V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di C. Grayson, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1959, p. 55).

37. Gaia Gentili ha notato come Niccolò da Correggio riprenda il verso di apertura della lettera *Penelope Ulixi* («Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulix») »

ressante è poi la coppia formata dalle epistole 358 (*Morendo, una umil serva, al suo signore*) e 359 (*Si tosto como vider gli occhi mei*), entrambe di 100 versi, in cui la prima è la proposta della donna, che scrive all'amato sentendosi ormai prossima alla morte a causa del suo amore infelice, e la seconda è la risposta maschile³⁸. Anche in questo caso è possibile rintracciare nella lettera della donna l'insistenza sul motivo della fedeltà («Littera mia, tu mi darai ancor fama / se, per fede observar, vita abandono, / ché onore acquista assai chi fidele ama», vv. 70-72), la colpevolizzazione dell'amato, la richiesta di compassione rivolta al pubblico femminile – invitate anche a trarre un insegnamento dalla triste vicenda dell'io lirico («Puoi ciascuna, da me tolto l'exempio, / un suspir getti, ché altro non dimando, / sì che 'l senta colui che è a me tanto empio», vv. 85-87) –, e infine la conclusione sul motivo dell'epitaffio: «E qual più grato gli è di mie' conservi, / el preghi, in premio de' mei giorni persi, / d'un sepulcro che l'ossa mie riservi; / sul qual vorrei che fusson questi versi, / ma sculpti ancor più voluntier su un sasso, / che longamente potesson vedersi: / – Qui una dongella el corpo carco e

I, 1), «con i nomi dei personaggi mitologici [...] collocati allo stesso modo, l'uno nel primo emistichio, l'altro in clausola» (cfr. G. Gentili, *Il capitolo in terza rima di Nicolò da Correggio*, in *L'egloga nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni, A. Di Ricco, Università degli Studi di Trento, Trento 2003, pp. 115-145, a p. 123, con ulteriori confronti). Il capitolo prende spunto da un episodio reale: fatto prigioniero durante la guerra tra Ferrara e Venezia nel 1482, il poeta finge che sia sua moglie a parlare, lamentando la situazione del marito (che è dunque il destinatario dello scritto) e maledicendo il suo interesse per le imprese militari. Cfr. in proposito Longhi, *Lettere*, cit., p. 395.

38. Sulla relazione tra i due componimenti si vedano Gentili, *Il capitolo in terza rima di Nicolò da Correggio*, cit.; M. Sartor, *Edizione commentata delle Rime di Niccolò da Correggio*, tesi del dottorato di ricerca in scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche, ciclo XXXV, Università degli Studi di Parma, Parma 2022.

lasso / de affanni e pene, innumerabil some, / serra, per far l'alma più leve al passo. / Non cercar, tu che legi, causa o nome. → (vv. 91-100)³⁹.

Altro caso degno di nota è infine quello dell'*Epistola d'una donna dal suo amante derelicta* di Serafino Aquilano (*Epistole*, 6) che mette in scena una consueta situazione elegiaca per cui l'uomo, partito per mare, non fa ritorno, e la donna, che all'inizio lo pensava trattenuto da maltempo o altro, si è poi convinta che la causa sia un nuovo amore: «Quella ingannata, afflicta e miseranda / donna, non donna più ma orrendo monstro, / questa infelice epistola te manda, / in ne la qual valor non te dimonstro / ma foco, fiamma, stridi, assentio e fele, / quale ha più scripte lacryme ch'inchiostro» (vv. 1-6). Anche in questo testo, nella parte finale, la voce femminile arriva ad immaginare il proprio epitaffio: «Or ecco qui d'Amor l'ultimo segno, / più non te scrivo, anzi finita questa / a Morte, che m'aspecta, io mi consegno / quale ho davanti agli occhi orrida e mesta, / ch'al mundo di dolor non lassa dramma, / a me sol grata, a tucti altri molesta. / Ma se mai del mio amor te scaldò fiamma, / tornando mai de qui fermarai el passo, / dove sculpto vedrai questo epigramma: / «Una qui giace in loco oscuro e basso / che fu per bene amar de vita priva, / e ben che giaccia lei socto el dur sasso, / se allegra che sua fé resta ancor viva»» (vv. 97-109). Il testo evidenzia di nuovo l'autoesaltazione dell'io lirico quale donna di incrollabile fedeltà, elemento valorizzato da Serafino proprio all'interno dell'iscrizione funebre come accade anche nei versi in cui Stampa si defi-

39. Su un epitaffio si chiude anche l'epistola precedente 357 (*Sul puncto extremo l'una man ti scrive*), in voce maschile e isolata (vv. 85-94).

nisce «raro essemplio di fede alta amorosa» (86, v. 14) e «la più fidel amante che sia stata» (151, v. 11).

In conclusione, il percorso delineato fin qui ha inteso mostrare come le diverse retoriche del lamento utilizzate da Stampa nelle *Rime* siano debitrice del modello elegiaco, ripreso nei suoi elementi più caratteristici che si tramandano per lo più invariati nelle diverse epoche storiche. La narrazione della propria vicenda di amore infelice si accompagna al desiderio più volte espresso di creare legami sororiali tra diverse figure femminili, unite nella sventura ma anche, più ampiamente, da una speciale sensibilità che permette loro di comprendere la forza dei sentimenti e delle passioni. L'appello alle donne diventa poi negli epitaffi un mezzo di autocelebrazione, allorché Stampa chiede di essere immortalata quale *exemplum* di assoluta fedeltà. In questo modo il lamento condiviso diventa uno strumento catartico e di riscatto da ottenere attraverso la scrittura.

Tra poesia e retorica

Su alcuni cambiamenti stilistici e formali
nel primo canto della “Scanderbeide”
di Margherita Sarrocchi

di Angelo Chiarelli

La *Scanderbeide* di Margherita Sarrocchi, poetessa di origini napoletane, interlocutrice d'eccezione di Galileo Galilei, Giovan Battista Marino, Torquato Tasso e Alessandro Tassoni, costituisce senza dubbio un esempio di poema eroico di primo Seicento di rara raffinatezza e consapevolezza stilistico-retorica, fondato sulla verità storica¹.

1. I dati biografici pervenuti risultano disorganici e frammentari: sappiamo che nacque a Gragnano intorno al 1560, che ricevette un'ottima educazione (alcune fonti, le cui informazioni non sono, però, corroborate da riscontri oggettivi, confermano rapporti con il cardinale Guglielmo Sirleto, bibliotecario apostolico dal 1570, con l'erudito Rinaldo Corso e con Luca Valerio, che avrebbe fatto da precettore negli studi di astrologia, aritmetica e geometria), che si dedicò sin da giovanissima alla stesura di opere letterarie ambiziose (Aldo Manuzio il Giovane nelle *Lettere volgari*, stampate a Venezia nel 1592, riferisce di una sua traduzione dal greco all'italiano del poemetto *Ero e Leandro* di Museo Grammatico, mentre Alessandro Tassoni nelle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, loda un commentario petrarchesco che la poetessa avrebbe composto in giovane età) sfortunatamente disperse e alla scrittura lirica, e, infine, che morì il 29 ottobre 1617. Per una convincente ricostruzione, realizzata sulla base delle fonti antiche, di repertori sette-ottocenteschi, nonché di documenti d'archivio inediti, rimando a M. Mandalà, «Donna dottissima [...] e

In un'epoca ancora profondamente segnata da un diffuso sentimento antiottomano, per nulla smussato dagli esiti incerti della battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571), alla quale non seguì lo sradicamento definitivo – annunciato con toni entusiasti dall'opinione pubblica contemporanea – della minaccia turca sul Mediterraneo, Sarrocchi scelse di basare la sua narrazione sulla lotta di resistenza e liberazione contro i turchi, guidata dall'eroe albanese Giorgio Castriota, detto Scanderbeg – Alessandro nel poema – il *defensor fidei* della cristianità, le cui gesta, sottoposte a un processo di mitizzazione favolistica da una parte della storiografia umanistico-rinascimentale, finirono per rappresentare l'emblema dello scontro della civiltà occidentale contro gli infedeli². L'idea di sviluppare, in linea con gli approdi teorici degli scritti di poetica tassiani, una materia né troppo remota né

d'ingegno acutissimo»: per una biografia di Margherita Sarrocchi, in «Studi sull'Oriente cristiano», 27 (1), 2023, pp. 108-112. Sul poema eroico seicentesco cfr. G. Arbizzoni, *Vicende e ambagi dell'epica secentesca. Qualche ricognizione tra scritti teorici e paratesti*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi, Urbino (15 e 16 giugno 2004), a cura di G.M. Faini, T. Mattioli, G. Arbizzoni, Antenore, Roma-Padova 2005, pp. 21-33.

2. Sarrocchi poté giovare di un solido retroterra storiografico, che contribuì in modo determinante all'idealizzazione edificante della figura di Scanderbeg: si pensi, per esempio, alla fortunatissima *Historia de vita et gestis Scanderbegi, Epirotarum Principis*, prima biografia in ordine cronologico sull'eroe albanese, composta dal canonico e umanista Marin Barleti (1460-1512), edita a Roma intorno al 1508, ma più volte ristampata e tradotta o al *Commentario delle cose de Turchi, et del S. Giorgio Scanderbeg, principe di Epyrro* di Demetrio Franco (1443-1525), tesoriere e segretario di Castriota o ancora ai *Fatti e la vita di Scanderbeg* di Andrea Cambini e Paolo Giovio, acclusa ai *Commentari de le cose dei Turchi* (Venezia, 1541). Su queste biografie cfr. G. Ghetti, *Giorgio Castriota Scanderbeg nella storiografia*, in «Shëjzat-Le Pleiadi», 12 (1-3), 1968, pp. 13-36; E. Pall, *Di nuovo sulle biografie scanderbegiane del XVI secolo*, in «Revue des Etudes Sud-Est Européennes», 9, 1971, pp. 91-106 e A. Vaccaro, *Lo sviluppo degli studi su Giorgio Castriota Scanderbeg: dalle prime biografie alla storiografia recente*, in «Miscellanea di studi storici», 13, 2004-2005, pp. 173-248.

troppo recente, consentì alla poetessa di sfruttare i risvolti ideologici e politici delle gesta di Scanderbeg e, nello stesso tempo, di innestare sull'intelaiatura storica del suo poema una dose adeguata di elementi di fantasia: la presenza della storia non reprime, in altri termini, l'estro e l'afflato immaginativo di Sarrocchi, ma le consente, al contrario, di raggiungere il giusto compromesso tra storia e invenzione, di preservare l'impianto eroico della propria opera, senza scendere nel rischio di un resoconto fattuale e distaccato degli eventi³.

Risulta utile, prima di proseguire, richiamare le vicende editoriali del poema⁴. La *Scanderbeide* fu stampata per la prima volta a Roma per i tipi di Lepido Faci in forma imperfetta (nove canti completi, X e XI riassunti, XIII assente e XIV privo del finale) e senza l'autorizzazione dell'autrice, allo scopo di evitare che l'opera potesse essere plagiata, come precisa il non meglio identificato «Arrotato Accademico Raffrontato» nella dedicatoria⁵. Secondo

3. Sull'importanza di fondare il testo eroico su un'azione illustre, sulla verosimiglianza della narrazione e sull'esigenza di storicizzazione cfr. K.W. Hempfer, *Letture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento*, trad. it. a cura di H. Honnacker, Franco Cosimo Panini, Modena 2004; D. Rasi, *Diacronie cinquecentesche: «unità» e «varietà», «verità» e «finzione» nella «favola epica». Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, in *Quaderni dell'Istituto di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Padova*, a cura di G. Baldassarri, Unicopli, Milano 1982, pp. 31-56; S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Carocci, Roma 2002, pp. 105-137 e 247-252 e G. Alfano, *Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica di Aristotele*, in «Filologia e critica», 26, 2001, pp. 187-209.

4. Per la tradizione testuale del poema e per un'analisi del ruolo svolto dai vari personaggi coinvolti nelle vicende editoriali cfr. M. Mandalà, «*Io vorrei che la [lingua] fusse toscana*, cit., pp. 124-154.

5. «Mi è parso quantunque senza saputa di lei mandarli alla stampa [i canti del poema], sì perché il poema, per l'eloquenza et per l'eruditione lo merita, sì ancora perché ho visto et inteso che molti che l'hanno letto et sentito si sono

Matteo Mandalà, Sarrocchi non fu del tutto inconsapevole dell'operazione editoriale – forse caldeggiata da Luca Valerio, che qualche mese prima aveva dato alle stampe presso lo stesso editore il trattato *De centro gravitatis solidorum*: lo confermerebbero, soprattutto, le annotazioni poste rispettivamente alla fine del IX e del XII canto, con cui si informa il lettore del contenuto dei canti mancanti (chi, se non l'autrice, avrebbe potuto compilare queste note?), e la dedicatoria a Costanza Colonna, figlia di Marcantonio II e di Felice Orsini, molto vicini a Sarrocchi – va, tuttavia, notata l'assenza nel proemio delle ottave di dedica, un elemento che apre nuovi interrogativi circa le reali intenzioni dell'autrice.

Il poema fu riedito nel 1623, dopo la morte dell'autrice, sempre a Roma, presso la tipografia di Andrea Fei, grazie all'impegno del poco noto Giovanni Latini, forse un nipote dell'autrice, in una versione in ventitré canti (da qui in avanti **F**) molto più organica dal punto di vista linguistico e formale rispetto a **P**⁶. La nuova edizione è

appropriate diverse sue inventioni et concetti, et se bene dall'opera ciascheduno apertamente vedrà che l'inventrice di cose maggiori più facilmente ha possuto ritrovare et fare le minori, nondimeno ho voluto con stamparle far riuscir vana a questi tali quella fiducia che eglino hanno presa co' l' darsi a credere che non si potesse mai stimare dal mondo ingegno d'una donna essere stato di ciò inventore e facitore». Sull'identità dell'anonimo accademico ha formulato due ipotesi Angelo Borzelli (Id., *Note intorno a Margherita Sarrocchi e al suo poema «La Scanderbeide»*, Artigianelli, Napoli 1935, p. 13): l'erudito propone di identificarlo o con il marito di Sarrocchi o con uno dei «cinque fratelli di Francesco [Birago] che nel 1616 dedicò le *Dichiarazioni... alla Gerusalemme conquistata del Tasso* a Muzio Sforza [...] o qualcuno del ramo minore dei Birago feudatari di Ottobiano e di Mettone [...]». Le due supposizioni sono, tuttavia, prive di riscontri oggettivi e andrebbero, perciò, scartate. Da qui in avanti ci si riferirà alla *princeps* con la sigla **P**.

6. Sull'identità del giovane e sulla scelta del tipografo cfr. M. Mandalà, «Io vorrei che la [lingua] fusse toscana, cit., pp. 144-145.

dedicata a Giulia d'Este (1588-1645), figlia di Cesare, duca di Modena e Reggio dal 1597 alla sua morte e di Virginia de' Medici, figlia di Cosimo I, granduca di Toscana, un chiaro segnale del cambiamento delle mire encomiastiche della poetessa⁷.

Queste pagine intendono esaminare in modo analitico l'evoluzione retorica e il mutamento metrico e prosodico che alcune ottave del primo canto del poema subiscono nel passaggio dalla *princeps* alla seconda edizione. L'obiettivo è quello di illustrare, *in primis*, le dinamiche del processo di riorientamento stilistico, cui Sarrocchi sottopone la sua opera, attraverso un confronto testuale sistematico di alcuni luoghi chiave che presentano, a fronte del processo di riscrittura, differenze più marcate sul piano dell'*elocutio* e della *dispositio*; quindi di chiarire la funzione delle variazioni retoriche e formali sul complessivo assetto concettuale del canto.

7. Va segnalata, infine, l'esistenza di un manoscritto (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, NV.32), descritto nella scheda n. 1777 del catalogo *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* di Giuseppe Mazzantini: del codice, gravemente danneggiato, al pari di altri documenti del fondo manoscritto della suddetta biblioteca torinese, dall'incendio verificatosi tra il 25-26 gennaio, restano oggi solo alcuni frammenti, che rivestono un limitato valore filologico cfr. G. Mazzantini, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, a cura di A. Sorbelli, vol. 28, L.S. Olschki, Firenze 1922, p. 175. Il manoscritto fu segnalato per la prima volta nel 1749 dal padovano Giuseppe Luca Pasini (1687-1770), il quale riportò la segnatura «CLXII. k, I. 92» cfr. G. Pasini, *Codices manuscripti Bibliothecae Regiae taurinensis Athenaei per linguas digesti [...]*, ex Typographia regia, Torino 1749, pp. 451-452. La notizia fu confermata molti anni dopo dal filologo Tommaso Vallauri (1805-1897) che descrisse il codice e ne trascrisse due ottave da lui ritenute particolarmente eleganti, fornendo, però, una segnatura differente da quella indicata da Pasini («codice cartaceo della Biblioteca della R. Università di Torino, di fogli 30, del secolo XVII, segnato V, 18» cfr. T. Vallauri, *Storia della poesia in Piemonte*, vol. II, Tipografia Chirio e Mina, Torino 1841, pp. 400-401.

Un confronto tra le due edizioni rivela in primo luogo una diversa distribuzione del materiale narrativo:

P	F	
		Ottave di P cassate in F: I, 13; I, 18; I, 45-46; II, 8; II, 10-12.
I, 1	I, 1	
I, 2-12	I, 21-31	
I, 14-23	I, 32-40	Ottave aggiunte in F: I, 8-20; I, 41; I, 43; I, 52, I, 72; I, 85, II, 10-12
I, 24	I, 42	
I, 25-31	I, 44-51	
I, 32-44	I, 53-65	
I, 47-64	I, 66-84	
I, 65-72	I, 86-93	
I, 83-91	II, 1-9	

Mi pare utile muovere dall'analisi del proemio, luogo in cui, generalmente, si definiscono le coordinate poetiche dell'opera e da cui si evincono le intenzioni dell'autore, il rapporto con la tradizione e gli elementi di innovazione⁸. Il proemio della *Scanderbeide* – in controtendenza rispetto alla

8. Nella trascrizione dei testi si è optato per un moderato ammodernamento. Di seguito i criteri adottati: ho distinto *u* da *v*; ho espunto *l'h* etimologica e paretimologica in tutte le sue occorrenze; ho ammodernato i nessi latineggianti *-ti*, *-ss*, *-tt* e *dv*; ho ricondotto alle abitudini odierne anche le grafie *ch'havria*, *ch'huom*, *ch'hor* etc.; ho adeguato l'uso delle maiuscole, degli accenti e degli apostrofi alla norma linguistica odierna; ho registrato le oscillazioni; ho conservato la *i* diacritica nella forma *ogniuno/ogniun*, ho impiegato la *d* eufonica in luogo di

formula incipitaria virgiliana, ripresa variamente nella tradizione epica post-ariostesca e dallo stesso Tasso nella *Liberata*, in cui il poeta enuncia in prima persona protasi, argomento e dedica – aderisce, in entrambe le edizioni, alla linea minoritaria omerizzante, una scelta che consente di adombrare il ruolo dell'autrice e di dar voce direttamente alla Musa:

Canta Musa la guerra onde sofferse
tanti e sì gravi affanni il re d'Epiro,
allor che 'l Sole eterno il dì gl'aperse,
di doppia notte l'ombre a lui spariro.
Di tanti corpi il pian si ricoperse,
tante alme al Ciel, tante a l'Inferno giro,
restando co 'l grand'oste a Croia vinto
il tracio imperator dal duolo estinto.
(P, c. 1r).

*

Canta Musa il valore onde sofferse
e oprò tanto il forte re d'Epiro,
contra cui genti arabe e scite e perse,
a Croia il turco imperator seguìro.
Di morti il monte e 'l pian si ricoperse,
gonfi di sangue i fiumi al mar se ne 'n giro,
co 'l Barbaro Ottoman, sue squadre uccise
furo dal re, cui il Ciel benigno arrise.
(F, c. 1).

et, ho sciolto tacitamente abbreviazioni, *titulus* e note tironiane e ho provveduto a risolvere, senza alcuna segnalazione, le occasionali irregolarità nella spaziatura.

Saltano subito all'occhio vistose riprese tassiane: il v. 2 riecheggia, infatti, *Liberata*, I, 1, 3 («Molto egli oprò co 'l senno e con la mano»); al v. 3 la composizione dello schieramento nemico («genti arabe e scite e perse») richiama il sintagma «popol misto» (*Liberata*, I, 1, 6); infine il secondo emistichio del distico finale («il Ciel benigno arrise») rievoca «il Ciel gli diè favore» (*Liberata*, I, 1, 7)⁹. La variante più significativa sul piano ideologico e narrativo è, tuttavia, «valore» che sostituisce il lessema «guerra» impiegato nella *princeps*, una chiara spia dell'impronta edificante che si intende conferire al testo: l'esigenza di storicizzazione e l'interesse per la rappresentazione tecnicistica del conflitto, largamente presenti nella produzione epico-eroica nel medio e tardo Cinquecento, cedono il passo alla messa a fuoco del profilo morale dell'eroe eponimo, la cui integrità può essere agevolmente interpretata come espressione dello spirito di crociata contro il «Barbaro Ottoman», variante seriore del più generico «tracio imperator» da cui traspare con efficacia il sentimento anti-turco¹⁰.

9. Come è stato osservato il verso tassiano «Molto egli oprò co 'l senno e con la mano» risente della memoria di *Inferno*, XVI, 39 («fece col senno assai e con la spada»), nonché di un passo delle *Metamorfosi* (XIII, 205-206) di Ovidio che potrebbe costituire una fonte comune («longo referre mora est, quae consilioque manue / utiliter feci spatiosi tempore belli»). Sulla questione cfr. A. Villa, «Molto egli oprò co 'l senno e con la mano». Esempi di ricontestualizzazioni dantesche nella «Gerusalemme Liberata», in «Lettere italiane», 51 (1), 1999, pp. 27-51. La ripresa operata da Sarrocchi non sembra, tuttavia, risentire di questa fitta rete di richiami intertestuali: il riferimento riguarda, infatti, solo il primo emistichio del verso del I canto del poema gerosolimitano.

10. Nella seconda metà del Cinquecento, si assiste, come è noto, a una riformulazione tipologica della guerra d'età medievale, condizionata dalla cosiddetta «rivoluzione militare» e dalla straordinaria fioritura della trattatistica militare coeva, che trova riscontro anche nella produzione eroica. Sulla rivoluzione militare e sulla fortuna della trattatistica militare cinquecentesca cfr. almeno

Tali intenti ideologici sono rimarcati, sul piano più propriamente stilistico e formale, dall'utilizzo di alcuni accorgimenti retorici che comportano una maggiore complessità delle strutture sintattiche: l'inarcatura marcata del v. 2 della *princeps* («sofferse / tanti e sì gravi affanni») è sostituita da una più articolata dittologia in *enjambement* «sofferse / e oprò», attraverso cui si intende isolare due verbi chiave su cui poggia l'intelaiatura concettuale dell'ottava (la sofferenza e la tenacia sono le sole peculiarità capaci di garantire il successo dell'impresa); la costruzione anastrofica, invero piuttosto lineare, al v. 5 («Di tanti corpi il pian si ricoperse») è rimpiazzata, nell'edizione definitiva, da un ben più audace iperbato («Di morti il monte e 'l pian si ricoperse»), con allitterazione di /m/ e /t/, suoni della *gravitas*, a cui segue l'*adynton* «gonfi di sangue i fiumi al mar se ne 'n giro» che, nel suo eccesso amplificante, rende conto dell'enorme perdita di vite umane in guerra¹¹.

In F, a differenza della *princeps*, priva, come si è avuto modo di anticipare, delle tradizionali ottave di dedica, la protasi è immediatamente seguita da una ricercata celebra-

A.A. Settia, *Il riflesso ossidionale. Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 77-182; M. Pretalli, *L'Arte della guerra di Machiavelli e la letteratura militare del Cinquecento*, in «Nuova Antologia Militare», 1 (3), 2020, 11-92. Sulla presenza della guerra nella produzione eroica cinquecentesca cfr. G. Baldassarri, *Il Sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Bulzoni, Roma 1982, pp. 43-58 e P. Luparia, *L'Arte della guerra nell'«Italia liberata da' Gotthi». Allestimento dell'esercito*, in *Guerre combattute e guerre raccontate tra Medioevo ed età moderna*, ACAS, La Morra 2018, pp. 84-126, che si sofferma soprattutto sulle innovazioni tecniche introdotte da Trissino nel catalogo omerico dei guerrieri, ma che propone un'analisi circostanziata del fenomeno, con puntuali riferimenti anche ad altri poemi coevi.

11. L'espressione potrebbe essere modellata su due versi dei *Punica* («ripas fluuiorum exire Latino / sanguine fas fuerit», VI, 603-604) di Silio Italico.

zione della nuova dedicataria, su cui è interessante soffermarsi. Sarrocchi chiede a Giulia, eccezionalmente dotata di ogni virtù («le virtù, che perfetta altra disgiunte / far ponno, ammira il mondo in lei congiunte») di alleviare il peso («salma») dell'ambizioso compito che si è prefissata («[...] aprire al mondo sì famose imprese»): una dichiarazione che, spogliata dagli evidenti intenti celebrativi, richiama il ruolo della nobildonna – personaggio di primo piano nella vita politica dell'epoca – nella pubblicazione dell'opera che avrebbe potuto favorire a fronte della sua grande disponibilità finanziaria, assicurata non solo dall'ingente patrimonio familiare, ma anche da un fondo personale donatole dallo zio Alessandro (1568-1624), figura di rilievo della Curia romana e grande amante della musica, della cultura e, *lato sensu*, dell'arte¹².

La poetessa preconizza il destino luminoso di Giulia, destinata a reggere – accanto ad uno sposo che potrà godere, «felice e fortunato», di così tante virtù («a cui goder tante eccellenze in sorte») e che potrà riposare nel suo «pudico seno» – i popoli italiani, «paghi e lieti» di essere guidati da «sì felici scorte», giunte a un grado di perfezione tale da superare la stessa Minerva, dea della saggezza, delle arti e delle virtù eroiche. Lo stesso tono elogiativo presenta l'ottava con cui si chiude la dedica: a Giulia, «donna magnanima e gentile», la poetessa chiede di accogliere e favorire – il sintagma «aquila bianca» è un chiaro riferimento all'impresa ufficiale degli Este, l'aquila bianca in campo azzurro – la sua «Musa

12. Sulla questione cfr. G. Martinelli Braglia, *Un ritrovato dipinto di Sante Peranda: Il ritratto di Giulia D'Este del 1621 nella Fototeca "Federico Zeri"*, in «Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie», 9 (2), 2018, pp. 94-96 e Mandala, «Io vorrei che la [lingua] fusse toscana, cit., p. 146.

umile», un *topos modestiæ*, attraverso il quale l'autrice allude per la prima volta a sé stessa¹³.

Una novità sostanziale dell'assetto narrativo è costituita dalla sequenza che in F (21-31) segue immediatamente le ottave di dedica: se nella *princeps* la protasi è seguita dal racconto dell'assedio di Belgrado (Berat) e dalle motivazioni che hanno spinto Alessandro a convertirsi al cristianesimo e, dunque, a ribellarsi al sultano Amuratte, F propone una giuntura in cui si descrive il viaggio in mare di Suarte, consigliere di Alessandro, al quale è affidato il compito di recarsi a Napoli, presso la corte di Alfonso I d'Aragona, allo scopo di informarlo della ribellione che Scanderbeg intende intraprendere («Al re partenopeo, d'amore antico / avinto al genitor, pria messo invia, / che rappresenti a lui, ch'essergli amico / egli non men del padre ama e desia, / come è di man del barbaro inimico / fuori or tornato a Dio verace fia, / e diagli di qualunque evento occorso / contezza e pronto il renda al suo soccorso» I, 7). L'itinerario marittimo di Suarte, esempio di *vir bonus dicendi peritus* («Appo sé fra' più degni era Suarte, / sì d'eloquenza naturale ornato, / ch'a lui più d'un restò dott'in quell'arte / spesso secondo e in favellar men grato» I, 1-4), conferisce maggiore verosimiglianza al racconto: si menzionano, infatti, la città di Croia, odierna Kruja, Lezha («Lisano»), Capo Rodoni («Redon»), promontorio roccioso a nord di Durazzo, Bari, Benevento, Brindisi

13. Per l'espressione proverbiale «il Sol, così quando dal Battro al Tile / avvien ch'al corso i suoi corsier rivolga / luogo, benché sia umil, non sdegna mai / d'illuminar co' luminosi rai», utilizzata per indicare “da un capo all'altro del mondo”, “dall'oriente all'occidente” (Il Battro è un fiume della Battiana, odierna Afghanistan; Tile o Tule, remota isola nordica, verosimilmente l'Islanda) cfr., per esempio, Petrarca, *Canzoniere*, CXLVI, 10, Tasso, *Liberata*, VII, 69, 4 e Gaspara Stampa, *Rime*, CCXC, 13.

e il territorio dell'antica Daunia. La *descriptio loci* rinvia in alcuni casi a note fonti classiche: Ruvo di Puglia («Ruo») richiama, per esempio, l'*Iter Brundisinum* (*Satire*, I, V) compiuto da Virgilio e Orazio («l'epico il grande e 'l lirico latino» I, 13, 6), mentre il fiume Ofanto («Lofante»), lungo il corso del quale si combatté la battaglia di Canne (216 a.C.), richiama i *Punica* di Silio Italico. Questa nuova sequenza incide anche sulle scelte narrative: se, infatti, nella *princeps* la narrazione dell'assedio di Belgrado è affidata al resoconto in *medias res* della poetessa, in F (21 ss.) gli eventi sono richiamati dal lungo racconto retrospettivo di Suarte, modellato su quello dell'Enea virgiliano (*Eneide*, III, 716 ss.). La storia dell'innamoramento di Alessandro è, dunque, spostata all'interno di questo racconto di secondo grado e, rispetto alla redazione originaria, presenta delle differenze sulle quali è utile soffermarsi. Protagonista dell'episodio è Dori, *senhal* sotto cui si adombra Andronica Arianiti, detta Donica (nome attribuito al personaggio nella *princeps*), futura moglie di Scanderbeg e figlia di Arnite, il generale albanese Giorgio Arianiti Topia Comneno (1383-1462), che abbandonò il genere dopo la sconfitta subita nella battaglia di Berat (1450), preferendo allearsi con la Repubblica di Venezia.

La giovane donna è vittima delle macchinazioni del Sultano, invaghitosi, secondo il consolidato *topos* provenzale dell'amor *de lonh*, della fama della sua bellezza. Bramoso di soddisfare i suoi desideri lascivi, il sovrano ordina a Lagnete, uomo avido e spregiudicato, «sol' à l'ozio, a la gola, al lusso nato», di rapire la fanciulla, ma il piano fallisce e il turco, catturato dagli uomini di Alessandro, nel tentativo di giustificare le proprie azioni turpi, cerca di far ricadere la colpa su Dori, accusandola di essersi spontaneamente proposta

come consorte del Sultano. Dori ricuserà, tuttavia, con straordinaria fermezza d'animo ogni accusa, incantando Alessandro con il suo fascino, la sua eloquenza, il suo coraggio e il suo senso di giustizia.

L'episodio riveste una notevole importanza sul versante narrativo: la storia della fanciulla e del tentato stupro¹⁴ costituisce il motore psicologico dell'azione, il motivo scatenante della conversione religiosa dell'eroe eponimo, il quale, in virtù del suo irrepreensibile senso di giustizia, non può restare indifferente di fronte a un atto di inaudita violenza, commesso contro una fanciulla che assurge a simbolo di purezza e innocenza, la cui violazione rivela la distanza morale tra cristiani e infedeli: i primi dotati delle tipiche virtù morali e civili (prudenza, giustizia, fortezza, temperanza, liberalità etc.), i secondi esempi di fallacia, lussuria e crudeltà.

In questa sede vorrei soffermarmi, soprattutto, sulla ripresa del modulo della *descriptio puellae* (28-30), *topos* classico, variamente rimodulato in epoca umanistico rinascimentale¹⁵. Sarrocchi aderisce allo schema del canone "lungo" della bellezza muliebre, contrapposto, nella ormai classica distinzione proposta da Giovanni Pozzi, a quello "breve", altamente codificato nell'impiego delle parti anatomiche (ca-

14. Quest'aspetto è stato recentemente analizzato in S. Lorenzetti, *Note per una rappresentazione dello stupro nel Seicento: il caso di Margherita Sarrocchi e Margherita Costa*, in «Il capitale culturale», 19, 2025, pp. 79-100, vd. in partic. pp. 84-86.

15. Sul *topos* della *descriptio puellae* cfr. A.M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: an Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Droz, Genève 1965; A. Moroldo, *Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, au XII et XIII siècles*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 16 (2), pp. 147-167 e M. De Las Nieves Muniz, *La «descriptio puellae» nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul locus amoenus*, Cesati, Firenze 2018.

pellì, occhi, guance, bocca), nella gamma cromatica (giallo, rosso e bianco) e nella riduzione dei figuranti metaforici¹⁶. La scelta le consente, sulla falsariga di comprovati modelli¹⁷, di esibire una più ampia gradazione di effetti luministici e coloristici e di misurarsi con ibridazioni concettuali e interferenze sensoriali più audaci.

Il ritratto di Dori, in linea con l'ideale della *kalokagathia*, istituisce sin dalle prime battute della versione definitiva del poema («[...]ornata / era d'ogni virtù, ma vaga e bella, sì che ne resta ogn'altra bella a dietro, / come a terso adamante ignobil vetro») una convergenza tra bellezza fisica e virtù, attraverso cui si rievoca l'importante motivo umanistico-rinascimentale della connessione sincretistica tra le varie virtù¹⁸ (ogni virtù è interdipendente dall'altra), sul quale la poetessa aveva indugiato anche nella dedica proemiale a Giulia d'Este («le virtù, che perfetta altra disgiunte / far ponno, ammira il mondo in lei congiunte»): la notazione le permette di superare la tradizionale concezione aristotelica, ripresa anche da Tasso nel *Discorso della virtù femminile e donnesca*, secondo cui la donna, priva delle virtù civili proprie dell'uomo, avrebbe potuto aspirare solo al raggiungimento delle virtù domestiche quali il silenzio, la parsimonia e la pudicizia. Segue l'esaltazione delle altre parti anatomiche, spesso accentuata dall'uso di metafore: i capelli biondi comparati all'oro, le guance rapportate al «vermiglio» delle rose e al

16. Sulla questione cfr. G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia di inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», 21, 1979, pp. 1-30.

17. Basti pensare al ritratto di Emilia nel *Teseida* (XII, 53-63) di Boccaccio, di Antea (XV, 99-104) nel *Morgante* di Pulci, di Simonetta nelle *Stanze* (I, 42-26) di Poliziano, di Alcina (VII, 10-15) e Olimpia (XI, 65-69) nel *Furioso* di Ariosto e di Armida (IV, 29-32) nella *Liberata* di Tasso.

18. In merito cfr. Tommaso, *Summa Theologiae*, I^a-II^{ae}, q. 65, a. 1.

«candor» delle brine, la fronte, la bocca, il collo rispettivamente accostati al diamante, al rubino e all'avorio, e, infine, i piedi, le mani e le braccia che «voce non può lodar che mortal suona».

Queste ottave subiscono nel processo di riscrittura variazioni rilevanti. Vediamo da vicino il percorso delle varianti (per praticità attribuisco un numero progressivo alle ottave che presentano una diversa collocazione nelle due edizioni):

1

Ben da le vene più riposte e fine,
ch'in sen la terra chiuda, l'oro tolse
Natura per formarle il biondo crine,
ch'Amor ridusse in fila e 'n cresp'avvolse.
E stillando dal ciel candide brine,
la più bell'alba in oriente colse
d'ambe le gote le vermiglie rose,
cui dure spine a guardia onestà pose.

2

La tersa fronte un bel diamante pare,
ch'i pudichi del cor pensier rivela:
vincono di splendor le luci chiare
il Sole, allor che nulla nube il vela.
Rubin più fini e perle unqua più care,
ne le radici sue Mandro non cела,
né in conca sua la Taprobanic'onda,
di quelle onde la bocca orna e circonda.

3

Latte è la gola, il collo avorio schietto,
ch'indora in vagh'anella il crin lucente,
neve le mamme de l'acerbo petto,

sovra i gioghi de l'alpi allor cadente.
Par ch'Amor prenda d'avventar diletto
da la neve gelata il foco ardente.
I piè, le man, le braccia e la persona,
voce non può lodar che mortal suona.
(P, I, 9-11)

*

1

Ben da le vene più riposte e fine,
ch'abbia la terra entro al suo grembo, tolse
l'oro per farle Amor il biondo crine,
che, poi ridotto in fila, in cresse accolse.
Elette rose e preziose brine,
a colorir le belle guancie colse,
e ben dirai splendor in lor l'istesso
candor celeste al bel vermiglio impresso.

2

La tersa fronte un bel diamante appare,
ch'i pudichi pensier del cor rivela,
vincono di splendor le luci chiare
il Sole, allor che nulla nube il vela.
Rubin più fini e perle unqua più care,
ne le radici sue monte non cела,
né in conca oriental nutrisce Aurora
di quelle onde la bocca orna e colora.

3

Latte è la gola, il collo avorio schietto,
ch'orna, errando in anella il crin lucente.
Neve le poma de l'acerbo petto,

sovra i gioghi de l'Alpi allor cadente.
Da più gelata neve, Amor diletto
Prender sembra aventar foco più ardente:
i piè, le man, le braccia e la persona,
voce non può lodar che mortal suona.
(F, I, 28-30)

In 1, 2-4 i capelli della donna, rapportati al comparante tradizionale «oro», nella *princeps* sono plasmati dalla Natura, per poi essere modellati in «fila e 'n cresp[e]» da Amore, una suddivisione di ruoli rimossa nell'edizione definitiva, che tradisce la forma erronea «accolse», da emendare, sulla base della lezione della prima edizione, in «avvolse». Nella *princeps* la parte anatomica «gote» (1,6), collocata in posizione marginale, non è interessata, complice l'indefinitezza sintattica del gerundio («stillando»), da nessun tipo di notazione cromatica e luministica: il bianco e il rosso, colori topici, sono strettamente connessi ai due comparanti («candide brine» e «vermiglie rose») dislocati a fine verso, e limitano di fatto la capacità plastica della versificazione. Nell'edizione definitiva, invece, i comparanti sono spostati nella medesima posizione («elette rose e preziose brine»), mentre i riferimenti cromatici al bianco e al rosso chiudono il secondo distico dell'ottava con il sintagma «bel vermiglio», di tassiana memoria («De le fiorite guance il bel vermiglio / ov'è fuggito? ov'è il seren del ciglio?», Tasso, *Liberata*, XIX, 106, 7-8), collocato in seconda sede.

Interessante anche la presenza nella *princeps* (2, 6-8) di due indicazioni geografiche, desunte dalla *Geografia* di Claudio Tolomeo: il Mandro, monte della Libia e il Taprobane, nome con cui gli antichi greci conoscevano l'isola di Sri Lan-

ka. I due luoghi qui nominati sono espunti nell'edizione del 1623, nella quale troviamo «conca oriental nutrice Aurora»: un riferimento solo apparentemente generico, che rimanda in realtà all'antica credenza risalente a Plinio (*Naturalis historia*, IX, 35), ripresa anche dai naturalisti medievali, secondo cui le perle sarebbero nate dall'influsso benefico dell'Aurora.

Le considerazioni fin qui svolte, circoscritte a piccole porzioni del primo canto della *Scanderbeide*, non offrono un quadro esaustivo delle scelte poetiche e degli accorgimenti stilistici e retorici adottati da Sarrocchi nel resto del poema. Risulta, tuttavia, evidente l'intento di operare un raffinamento stilistico dell'opera attraverso un complesso processo di riorientamento ideologico del racconto e di complicazione retorica della partitura sintattica, a cui sembra puntare la revisione del poema attuata nell'edizione del 1623.

L'esito più evidente di questo procedimento è senza dubbio un progressivo adeguamento allo stile magnifico, teorizzato da Tasso prima nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, quindi nei *Discorsi del poema eroico*, al quale Sarrocchi intende avvicinarsi grazie all'adozione di un'intonazione melodica solenne, attraversata da un andamento ritmico grave, da una disposizione sintattica articolata e da un'elocuzione ornata, costellata da cultismi, latinismi, forestierismi e altre forme linguistiche inusitate.

I mutamenti operati sul piano dell'*elocutio* e della *dispositio*, l'accentuazione metaforica e le variazioni prosodiche conferiscono una fisionomia più solenne all'impalcatura ideologica del poema, che si fa portatore di un messaggio morale, politico e civile ben preciso: il rinnovamento dello spirito di crociata anti-ottomana. In tal senso, la seconda parte di questo studio si è soffermata sulla funzione narra-

tiva dell'episodio della tentata violenza di Dori, sul valore paradigmatico del suo ritratto, in cui convergono, in linea con l'ideale della *kalokagathia*, bellezza fisica, virtù morali e civili, un tentativo di rottura rispetto alle tradizionali concezioni aristoteliche e alla linea misogina della trattatistica rinascimentale.

La bellezza di Dori, unitamente alla sua fermezza d'animo, alla pudicizia e al coraggio, costituisce, come ho precisato, il motore psicologico dell'azione, risvegliando nell'eroe eponimo il suo senso di giustizia, la sua *pietas*, che innesci di fatto la volontà di conversione al Cristianesimo e, parallelamente, il desiderio di rivalsa contro la dominazione degli infedeli. La ripresa del *topos* classico, quindi umanistico-rinascimentale, della *descriptio puellae* (28-30), dunque, non è meramente esornativa, ma concorre a delineare con maggiore efficacia le qualità fisiche e morali della donna, responsabili della metamorfosi dell'eroe: un'accentuazione parossistica ancora più marcata dalla meticolosa e raffinata revisione stilistico e retorica a cui l'autrice sottopone l'originaria redazione del poema.

«Come ne' teatri»

La retorica nelle “Rime” di Isabella Andreini

di Matteo Bosisio

1. Per iniziare: i sonetti di corrispondenza

L'attrice Isabella Andreini (1562-1604) è nota anche per la produzione poetica¹. Tra le sue pubblicazioni non manca un libro di *Rime*: la *princeps* risale al 1601 (Milano, Bordoni-Lo-carni), mentre una stampa parigina è del 1603. Nel 1605 esce un'edizione postuma in due tomi con l'aggiunta di 18 madrigali e 105 sonetti (quasi tutti di corrispondenza). Tra questi ultimi componimenti spicca un sonetto inviato alla poetessa dal letterato e uomo di teatro Angelo Ingegneri con la successiva risposta:

In ischietto vestir vera bellezza
meglio riluce e in verde prato erboso,
talor vie più che in bel giardino ombroso,

1. Cfr. S. Mazzoni, *La vita di Isabella*, in «Culture teatrali», 10, 2004, pp. 85-105; C. Grazioli, *La vita, l'arte, il mito: un'introduzione alla figura di Isabella Canali Andreini*, in *Isabella Andreini. Una letterata in scena*, a cura di C. Manfio, Il Poligrafo, Padova 2014, pp. 9-24.

di natura il valor s'ama e s'apprezza.

Così, bench'abbia il favellar vaghezza,
quand'egli è di color ricco e pomposo,
più chiaro splende un artificio ascoso,
se pura il copre e semplice dolcezza.

Donna, ch'or tutta bella, or tutta ornata,
or l'uno e l'altro i più contrari affetti
con istupor altrui sempre imitate,

di par ne gite ognor chiara e lodata
più forte, alorché i bei soavi detti
con minor arte o men palese usate.

*

Un bel semblante in abito negletto
sua grazia perde; ai risguardanti è grato
viepiù colto giardin, che verde prato.
L'abborre sol chi sprezza almo diletto.

Così più degno è pellegrin concetto,
quand'altri di bei detti il rende ornato.
Ciò non tocca al mio dir, cui fu negato
quel che in te sol risplende, Angel perfetto.

Arte non ho per ricoprir con l'arte
mio stil, che in tutto di dolcezza privo
loda non merta di celeste canto.

Deh, saggio tu, se di lodarmi a schivo
non hai, del vero dir pria dammi parte
e confuso non fia col biasmo il vanto.²

Ingegneri non cela le sue critiche verso l'eccessiva artificiosità delle poesie di Andreini: le metafore del vestito e del prato conferiscono concretezza ai rilievi, che si fondano sul doppio principio aristotelico del giusto mezzo e dell'arte come imitazione della natura. L'antitesi tra «ricco e pomposo» e «pura [...] e semplice dolcezza», che ricorda il contrasto affettazione / sprezzatura del *Cortegiano*, introduce il consiglio finale: avvalersi di «minor arte» – rispetto all'ostentazione della parola «ornata», volta all'«i-stupor» – consente al pubblico di fruire di rime armoniose («bei soavi detti»).

Nella replica la poetessa si serve di alcuni termini presenti nel sonetto di Ingegneri, quali «prato», «giardino», «detti», «arte», «bello», e in più sceglie un rimante in comune («ornato»)³; anche i complementi e la sintassi dei due sonetti sono analoghi nelle quartine. Andreini intende sì competere con il corrispondente e utilizzare le sue stesse parole, ma allo scopo di descrivere una realtà diversa, in cui il primato spetta al «diletto»⁴. La poetessa, nelle terzine in cui critica strategicamente le proprie qualità letterarie, palesa un'ironia sottile. Ingegneri è definito «perfetto»⁵, giacché sa

2. I. Andreini, *Rime*, II, Bordini-Locarni, Milano 1605, pp. 74-75.

3. Il vocabolo è centrale nel lessico letterario di fine secolo. Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in Id., *Prose*, a cura di E. Mazzali, Ricciardi, Milano-Napoli 1959, p. 395: «lo stile del lirico poi [...] molto più deve essere fiorito ed ornato».

4. Ivi, p. 385: «essendo il fine della poesia il diletto, quelle poesie sono più eccellenti che meglio questo fine conseguiscono».

5. Andreini impiega un altro termine tecnico. Cfr. T. Tasso, *Le Lettere*, I, a

impiegare l'«arte» e non disdegna affatto quelle soluzioni raffinate, che invece biasima nel suo sonetto: le numerose figure retoriche che punteggiano *In ischietto vestir* – si pensi alle inarcature (vv. 1-2 e 6-7), alle dittologie («s'ama e s'apprezza», «ricco e pomposo»), alle anastrofi (vv. 4, 8, 11), ai parallelismi (vv. 9, 12 e 14), alle metafore (vv. 1-4), alle antitesi (vv. 5 e 8), alle epanalessi (v. 9) – invalidano gli appunti di Ingegneri, mettendo in luce le contraddizioni e la strumentalità dei suoi assunti.

L'arguzia e l'attenzione per il dato formale contrassegnano spesso i testi di corrispondenza di Andreini⁶. Prendiamo in esame il sonetto CLXXVI della prima raccolta del 1601, che risponde al poeta Gherardo Borgogni⁷:

Apollo, questa, il cui valor cotanto
ammiri e ave per teatro e scena
Italia e 'l mondo e d'eloquenza piena
e de' socchi e coturni illustre vanto,

or con l'eburneo plettro ed or col canto
teco s'agguaglia e qual del ciel sirena
move gli accenti con sì dolce vena,
ch'altri col carme non poggiò mai tanto.

Siale tu dunque degno padre ed ella

cura di C. Guasti, *Le Monnier*, Firenze 1852, n. 39, pp. 99-101: «il poeta ama il perfettissimo: dunque il non perfetto non è lecito».

6. La poetessa si ispira ai sonetti responsivi di Tasso: cfr. A. Di Benedetto, *Con e intorno a Torquato Tasso*, Liguori, Napoli 1996, pp. 89-96.

7. La didascalia del sonetto di Andreini definisce Borgogni «l'Errante accademico inquieto di Milano». L'Accademia è fondata nel 1594, *terminus post quem* di scrittura.

a te sia figlia e quelle carte e 'l nome
sien d'alto grido un immortal tesoro.

Vada co' lustrì a par l'alma Isabella
e le fia fregio a l'onorate chiome
de la tua Dafne il sempre verde alloro.

*

Se tu, che qui tra noi splendi cotanto,
spiegghi un de' raggi tuoi su questa scena,
allor sarò di sì gran luce piena,
ch'oscurerò d'ogn'altra il pregio e 'l vanto.

Ben sarà tua mercé, tale il mio canto,
ch'altri mi crederà del ciel sirena.
Né rosignol, né rio d'alpestre vena
al canto, al mormorio fu grato tanto.

Dirassi poi: «quei le diè lume ed ella
innalzò per virtù tant'alto il nome,
ch'ora dispregia ogni mortal tesoro.

Così, ad onta di Morte, andrà Isabella
al ciel poggiando e le neglette chiome
avran fors'anco a vil palma ed alloro».⁸

8. Da qui in poi citiamo da: I. Andreini, *Rime*, a cura di N. Soglia, Edisud, Salerno 2015. L'edizione è fortemente conservativa: pertanto si interviene sulla punteggiatura, si regolarizza l'uso delle lettere minuscole e maiuscole e si riducono le forme latineggianti.

Andreini ripropone le parole rima di Borgogni all'interno di una prova virtuosistica⁹. Inoltre la scrittrice ignora l'interlocutore, che non viene mai nominato¹⁰: infatti il "tu" cui si riferisce in apertura è Apollo e non il poeta. Il distacco che si vuole mantenere risulta efficace: l'atteggiamento di freddezza si oppone ai toni cerimoniosi dei sonetti responsivi del tempo¹¹. Come in *Un bel semblante*, replicare lo stile del corrispondente non porta a riproporre meccanicamente le sue idee. Andreini, a differenza del sonetto ironico inviato a Ingegneri, non fa leva su alcun *topos* di modestia, anzi rivendica a più riprese il proprio valore e il desiderio di gloria; sicché il tema della fama poetica si collega alla qualità retorica dei testi e alla «scena», luogo imprescindibile nell'immaginario della poetessa.

2. Dalle scene alla lirica

La densità retorica delle poesie e i temi della gloria e del palcoscenico sono una presenza costante nelle *Rime*, tanto da affiorare in sinergia nel sonetto proemiale:

S'alcun fia mai che i versi miei negletti
legga, non creda a questi finti ardori:

9. Un'analoga impostazione si presenta al sonetto CLXXVIII, che risponde al letterato Iacopo Castelvetro, nipote del più celebre Ludovico.

10. Sui legami tra Borgogni e Andreini vd. F. Taviani, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone letteratura», 35, 1984, pp. 3-76, a pp. 15-25.

11. Per una prima classificazione tipologica delle rime di corrispondenza si rinvia a: D. Chiodo, *Varchi rimatore: i modi della poesia di corrispondenza*, in Id., *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Vecchiarelli, Manziana 2013, pp. 150-164.

ché ne le scene imaginati amori
usa a trattar con non leali affetti,

con bugiardi non men, con finti detti,
de le Muse spiegai gli alti furori,
talor piangendo i falsi miei dolori,
talor cantando i falsi miei diletti.

E come ne' teatri or donna ed ora
uom fei, rappresentando in vario stile
quanto volle insegnar natura ed arte.

Così la stella mia seguendo ancora,
di fuggitiva età nel verde aprile
vergai con vario stil ben mille carte.

Come alcuni studiosi hanno osservato¹², Andreini attinge dalla tradizione lirica con prestiti evidenti: ad esempio, il v. 14 fa perno su una combinazione di tessere prelevate da Petrarca (*Rvf* I, 5: «vario stile») e da Della Casa (*Rime* XLV, 12: «mille carte»)¹³. Oltre alle soluzioni convenzionali, spicca una confessione curiosa, in quanto la poetessa dichiara l'assoluta pretestuosità dei propri componimenti: Andreini non racconta quasi mai una storia verosimile, né tantomeno reale¹⁴.

12. Cfr. L. Giachino, *Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità. Le «Rime» di Isabella Andreini*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», 178, 2001, pp. 530-552, a pp. 534-535; V. Cox, *Women's writing in Italy, 1400-1650*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 2008, p. 152; S. Santosuosso, «Salcun fia mai»: *Isabella petrarchista?*, in «Esperienze letterarie», 45, 2020, pp. 549-554.

13. Citiamo da F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura M. Santagata, Mondadori, Milano 2004 e da G. Della Casa, *Rime*, a cura di S. Carrai, Mimesis, Milano 2014.

14. La poetessa si smarca perciò dal modello di T. Tasso, *Le rime*, a cura di

Mediante espressioni eloquenti e insistite – si pensi a «finti ardori», «imaginati amori», «bugiardi [...] finti detti», «falsi miei dolori», «falsi miei dilette» – la poetessa definisce la propria vocazione letteraria come complementare alla scena: la falsità dei sentimenti descritti nelle *Rime* non consiste petrarchescamente in un inganno psicologico o nell'inferiorità morale dell'amore e della poesia rispetto alla religione. All'opposto, la *fictio* consente di assimilare letteratura e recitazione teatrale, in un binomio privo di gerarchie tra «arte» e «natura»¹⁵.

In aggiunta, Andreini, come afferma ai vv. 9-11, alterna nelle *Rime* le voci maschili a quelle femminili con un certo studio¹⁶: su 125 madrigali, 66 sono scritti dal punto di vista di un uomo, 34 di una donna, mentre 25 non sono riconoscibili (in due casi prende la parola una scultura); quasi simmetricamente, su 196 sonetti, 65 sono realizzati in voce di donna, 34 di uomo, laddove 97 non sono connotati¹⁷. Ciò riflette, in un rapporto osmotico tra poesia e teatro, una propensione dell'Andreini attrice. Pensiamo alla testimonianza di Borgogni (vv. 81-88): «l'alma Isabella anco nomar si sente: / hora Aminta si mostra et ora Clori, / hor sembra Amore con la

B. Basile, Salerno, Roma 1994. Si veda il celebre verso d'esordio delle *Rime* (I, 1: «vere fur queste gioie e questi ardori»); *S'alcun fia* riprende dal sonetto tassiano i rimanti «ardori»: «amori».

15. Un altro collegamento significativo tra poesia e teatro emerge al sonetto CXXIX, là dove la sofferenza amorosa è accostata a una «tragedia» (v. 11).

16. Cfr. D. Perocco, *Donna / uomo, attrice / scrittrice, Isabella / Francesco: metamorfosi della scrittura di Isabella Andreini*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di S. Morando, Marsilio, Venezia 2007, pp. 87-111.

17. Tra questi va annoverato il sonetto CLVI, in cui parla una vite. L'allocuzione disperata dei primi undici versi è così sorprendentemente chiarita ai vv. 12-14: «così dolente i morti aridi rami / la vite abbraccia del suo tronco amato / e par che lagrimando in vita 'l chiami».

faccia ardente / fra comici, fra ninfe e fra pastori. / Hor con
 fante serena, or con dolente / in tragico sermon appar
 di fuori. / Hor pianto versa ed hor minaccia morte, / con
 nobil arte e con maniere accorte»¹⁸. Di rincalzo, il figlio di
 Andreini, Giovanni Battista, scrive nel *Pianto di Apollo*: «'n
 theatro altero / hor donna saggia, hor huom virile e forte,
 / Palla sembrava: ed in sembiante fero / Marte sanguigno
 altrui sfidando a morte»¹⁹.

L'accostamento tra letteratura e teatro è stato ben messo in luce da Luisella Giachino, secondo cui in Andreini la «*forma mentis* dell'attrice [...] plasma anche la poetessa»; è altrettanto giusto aggiungere che le *Rime* presentano «tratti fortemente peculiari», tanto da «non somigliare a nessuno dei libri di rime delle poetesse di metà Cinquecento»²⁰. Tuttavia la «lirica femminile» non va interpretata come portatrice di istanze diverse da quelle dominanti e avulsa dalle poetiche del tempo: infatti il senso autentico delle *Rime* di Andreini risiede nella ricerca agonistica della gloria poetica²¹, raggiunta portando alle estreme conseguenze le sperimentazioni tassiane e le soluzioni retoriche più ardite.

Tale consapevolezza operativa è esibita nel sonetto di dedica, che apre la raccolta (vv. 12-14): «il cieco oblio / non tem'io, che, vinto il tempo edace, / starommi ognor con que-

18. G. Borgogni, *Corona di stanze alla signora Isabella Andreini*, in Id., *Rime*, Minima Compagnia, Venezia 1599, p. 137.

19. G.B. Andreini, *Pianto d'Apollo: rime funebri in morte d'Isabella Andreini*, Bordoni-Locarni, Milano 1606, p. 25.

20. Giachino, *Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità*, cit., pp. 532-533.

21. Cfr. C. Cedrati, *Isabella Andreini: moderne strategie di autopromozione tra scrittura e palcoscenico*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XII Congresso dell'ADI, a cura di A. Quondam et al., Dipartimento di italianistica e spettacolo, Roma 2009, pp. 1-8.

ste rime in vita». Al sonetto LXX, 12-14 si legge: «che, dopo noi, nulla di noi qui resta, / se non se 'n quanto ne l'eterne carte / lasciamo i nomi in bei vestigi sparsi». Nella canzonetta morale I, inviata a Gabriello Chiabrera, Andreini esplicita i suoi propositi, da perseguire con determinazione (vv. 37-40): «di tentar fama io mai non sarà stanca, / perché 'l mio nome invido oblio non copra, / benché m'aveggia che sudando a l'opra / divien pallido il volto e 'l crin s'imbianca»²². Nel sonetto CLXX la poetessa entra in competizione con il pittore Iacopo Calderone Goudano e sogna di vincere contemporaneamente le Parche e Saffo. Nel sonetto CLXXI Chiabrera saluta Andreini come «di scena dolcissima sirena», «de' teatri italici fenice» e «tra coturni insuperabil Clio» (vv. 12-14); la poetessa risponde evidenziando il nesso inscindibile tra «stile adorno», «valor» poetico e «gloria» (vv. 9-11).

L'eccellenza letteraria va raggiunta anche grazie all'ausilio di un dedicatario di rilievo, ossia del potente cardinale Cinzio Aldobrandini: questi fonda un'accademia presso la sua residenza romana, finanzia la pubblicazione della *Gerusalemme conquistata* e promuove, ancorché senza fortuna, il progetto di incoronazione in Campidoglio di Tasso²³. Dedicare le *Rime* ad Aldobrandini significa porsi sotto l'ala protettrice di un celebre mecenate e cultore delle arti, in grado di promuovere scrittori meritevoli. Nella raccolta Andreini inserisce nove sonetti in onore del cardinale: impostati sulla metafora del Sole e sulla ripetizione del nome Cinzio,

22. F. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, in «Teatro e storia», 6, 1991, pp. 305-334.

23. Cfr. C. Molinari, *Gli Aldobrandini e Torquato Tasso*, in «Schifanoia», 38-39, 2011, pp. 215-236, pp. 215-236.

che rimanda all'epiteto di Apollo²⁴, sfruttano artifici retorici non scontati. Si ponga mente soprattutto al XXI, in cui Andreini auspica che la fama del personaggio si rifletta indirettamente su di lei:

Alta sorte, ma giusta, in ogni terra,
in ogni bosco ancor lodar s'intende,
Cinzio, il tuo nome, ond'altri oggi comprende
ch'è spazio angusto al tuo valor la Terra.

E quei che 'l tutto frange e 'l tutto atterra
a' tuoi gran pregi omai vinto si rende,
poiché, mentre a lodarti ogn'uno intende,
l'ultimo che ti loda è 'l primo ch'erra.

E dritto è ben, poi che col Sol la luce
non è congiunta, sì com'or il senno,
la virtù, la bontà teco e ristretta.

Tal ch'ogni lingua è d'onorar costretta
quella gloria immortal, che 'n te riluce
e chi parlar non sa loda col cenno.

I costrutti asindetici ai vv. 1-2 e 10-11 e le inarcature dei vv. 3-4 e 12-13, finalizzate alla tensione narrativa e alla *gravitas*, suggeriscono l'esistenza di infinite qualità da parte di Aldobrandini. Le frasi sentenziose ai vv. 8 e 14 conferiscono un tono lapidario ai ragionamenti della poetessa, che ribadisce il

24. La scelta di tale *aequivocatio* per definire Aldobrandini è già tassiana, cfr. Tasso, *Rime* 1539-1542.

suo elogio attraverso la *correptio* iniziale, l'epanalessi e l'antitesi ai vv. 7-8. A colpire è però il sistema rimico su cui si fonda il testo, concepito quale corrispettivo di un *tour de force* attorale mediante rime equivoche («terra» : «Terra» e «intende [scil. “comprende”]» : «intende [scil. “desidera”]»), derivative («terra» : «atterra» e «luce» : «riluce»), inclusive («terra» : «erra» e «comprende» : «rende») e ricche («ristretta» : «costretta»)²⁵. La scelta non è insolita nella silloge, là dove l'architettura dello schema rimico serve a esaltare la preziosità dei testi e talvolta a collegare tra loro gruppi di sonetti²⁶.

3. Teatralità delle “Rime”

Dopo questa panoramica, occorre capire in che cosa consista la “teatralità” delle rime di Andreini e verificare come l'uso sistematico degli artifici retorici sia funzionale a definirne lo stile²⁷. Non di rado nelle *Rime* vengono inserite scene che si aprono *in medias res*: lo spunto proviene da Tasso, che non disdegna, soprattutto nella giovanile raccolta eterea, un avvio sorprendente delle sue poesie. Si pensi per esempio al sonetto incipitario *Avean gli atti soavi* (4), che enumera gli effetti dell'amore senza ricorrere ad alcuna premessa; parimenti il madrigale *Come vivrò* (25) parte da una domanda sconsolata, che non è preceduta dalla presentazione delle cause scatenanti. Nel sonetto *Fuggite, egre*

25. Aggiungiamo che lo schema ABBA ABBA CDE ECD è peregrino ed estraneo a Petrarca.

26. Giachino, *Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità*, cit., p. 548.

27. Cfr. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante*, cit., p. 312, per cui le *Rime* sono «in sintonia con le esperienze poetiche più originali di fine Cinquecento».

mie cure (34) si nota già nei primi versi un discorso privo di contestualizzazione.

In Andreini le rime mirano ad accentuare ancora di più lo spaesamento del lettore: tale effetto è ricercato mediante un avvio che esplicita riferimenti spaziali precisi²⁸; alcuni sonetti iniziano da un'avversativa²⁹, altri si avvalgono dei deittici³⁰. In certi componimenti Andreini connota con l'avverbio «pur» un'azione che persiste da tempo, ma di cui si coglie solo un frammento episodico:

Pur vede nel mio volto
la mia bella nemica,
senza ch'io 'l dica il mio dolor accolto.
Pur ode i miei sospiri,
vede pur del mio cor la piaga antica,
vede il pianto e i martiri,
né la move a pietà de la mia sorte
pianto, piaga, sospir, tormento e morte.

Il madrigale C si distingue per una costruzione sorvegliata: le catene anaforiche di «pur» e di «vede» accentuano la *gravitas* e di conseguenza il senso di disperazione dell'io, che

28. Cfr. i sonetti XXXVII, 1-3 («Qui solitaria vivo, se pur vita / colei può aver da cui fugge lontana / la gioia»), XXVIII, 1-4 («Qui del bel guardo il vivo ardor m'assalse, / ond'oggi ancor par che n'avampi il prato. / Qui d'acute saette il sen piagato / ebbi ed altrui del mio dolor non calse») e CII, 1-4 («Qui dove risplendean teatri e scene / d'argento e d'or, qui dove trionfaro / eroi sì degni, il villanello avaro / move l'aratro, e 'l gregge a pascere viene»).

29. Cfr. XCVIII, 1 («Ma dimmi tu, de' miei pensier beatrice») e C, 1 («Ma, lasso, ch'io vinto dal duol vaneggio»).

30. CXVII, 1-4: «“Quegli, onde l'alma è già da me divisa, / per cui verso ad ognor lagrime tante, / che fatto è sol di sua bellezza amante, m'ha pur, ohimè, perché l'adoro, ancisa”».

si esprime in “voce di uomo”. In aggiunta, le inarcature poste circolarmente ai vv. 1-2 e 7-8, la *climax* allitterante del finale, le ripetizioni contrappuntistiche dei termini chiave «pianto» e «piaga» e la ripresa degli inequivocabili rimanti di *Inf* V («sospiri»: «martiri») sono prova di una poesia rifinita in ogni passaggio.

Un discorso analogo va esteso al sonetto CXV, che esordisce con una vicenda in corso di svolgimento:

Son pur note di Tirsi. Ei pur di Fille
qui segnò 'l nome, qui pur dice «Amore
m'arderà sempre per te Filli il core».
Io ciò pur leggo in mille piante e mille.

Ed or versa di pianto amare stille
per altra ninfa ed or l'empio pastore
al dolce sussurrar di placid'ore
canta la bella sua cruda Amarille.

«Sì», dicea Filli, e sì la doglia acerba
in lei poteo che, d'un sudor gelato
tutta cospersa, cadde in grembo a l'erba.

Poi, vinta dal furor, si selse il crine,
squarciòsi il petto e cominciò: «l'ingrato».
Ma non seguì, che 'l duolo al dir diè fine.

Il tema della gelosia, centrale in Tasso³¹, è sfruttato alludendo al canto XXIII dell'*Orlando furioso*, là dove il prota-

31. Cfr. S. Prandi, *Variazioni tassiane sul tema della gelosia*, in Id., «*Quasi ombra*

gonista scorge sulle cortecce degli alberi le frasi d'amore incise da Angelica e Medoro. L'uso dei deittici e dell'avverbio «pur» tratteggia una circostanza anomala, giacché Andreini sembra trasporre in poesia ciò che avviene sul palcoscenico.

Inoltre i personaggi coinvolti sono presi dal mondo bucolico³²: se la contaminazione tra il genere pastorale e la lirica punta nelle raccolte di fine Cinquecento a un patetismo soffuso, in Andreini ravvisiamo una diversa impostazione³³. Nelle terzine di *Son pur note* la protagonista è rappresentata in preda al delirio; le violente azioni autolesionistiche sono in crescendo e si concludono con lo svenimento drammatico del personaggio, mentre sta iniziando il suo sfogo³⁴. Non va dimenticato che Andreini, nota per il modo concitato e veemente di recitare, scrive e porta in scena nel 1589 la commedia *Pazzia d'Isabella*³⁵. La scrittura vale allora da espediente per proseguire la performance sotto altre forme: in particolare, la retorica – che in certe rime sostituisce o imita le tecniche recitative e la modulazione della voce – diventa obbligatoria per saldare il connubio tra letteratura e teatro.

Il palcoscenico non dischiude soltanto una generica metafora della vita³⁶, bensì assurge a soggetto stesso della poe-

e figura de la verità». Pensiero e poesia in Torquato Tasso, Antenore, Roma-Padova 2014, pp. 30-51.

32. Cfr. G. Ferroni, «*Dulces lusus*». *Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012.

33. Nelle *Rime* di Andreini è ospitata un'intera sezione “boschereccia”, per cui rimandiamo a S. Santosuosso, *Isabella Andreini spirituale, morale e boschereccia*, Aracne, Canterano 2020, pp. 157-232.

34. Il finale a sorpresa è espresso anche dallo schema non petrarchesco delle terzine (CDC EDE).

35. Si veda D. De Liso, *Isabella e la sua «Pazzia» (1589). La Andreini tra i Gelosi*, in «*Rivista di Letteratura teatrale*», 12, 2019, pp. 17-25.

36. Cfr. per es. Tasso, *Rime* 566, 12: «teatro è il mondo e soffre indugio e pena».

sia. Si pensi al sonetto CXVII, citato in parte alla n. 30, che prende le mosse da un discorso diretto nella prima quartina; in seguito, Andreini inserisce una sorta di didascalia per spiegare dove si svolge la vicenda (v. 5: «in mezo un bosco, sovr'un tronco assisa») e chi sia la protagonista (v. 8: «Nisa»). Alla ninfa è poi concesso lo spazio delle terzine per terminare le sue lamentele amorose. I madrigali LXXIV-LXXV sono contrassegnati da un andamento affine:

Se da colei che morte m'apparecchia
non hai, fiume, imparato
a dimostrarti ingrato,
quand'ella in te si specchia,
dille ti prego allora:
«deh, ninfa, abbi pietà di chi t'adora».

*

Morte uccider volea
Nisa leggiadra, quando
Amor, che ne' begli occhi suoi sedeava,
gridò: «Morte non far, non far, perch'io
ancido saettando
mille amanti ad ognora».
Amor sì disse. Allora
frenò Morte il desio,
dicendo: «or Nisa viva,
se tanti amor per lei di vita priva».

Il primo esile madrigale, in cui l'io maschile si rivolge direttamente al fiume, modifica nel profondo l'archetipo

mitico, perché scambia il punto di vista di Eco con quello di Narciso. Il secondo, che poggia sul confronto sticomitico tra Amore e Morte, appare più vivace. Ogni dettaglio è predisposto con acume: nella fattispecie, i nomi dei personaggi, in anafora ai vv. 1-3 (Morte, Nisa, Amor), sono ribaditi secondo la disposizione della *retrogradatio cruciata* (Amor, Morte, Nisa).

Contraddistinto da un'evidente sensibilità per la messinscena è il madrigale LXXVIII:

Tutta cortese e pia
 gli angelici suo' rai
 nel mio volto conversi,
 disse la ninfa mia:
 «godì pastor, che da me tanti avrai
 baci, quante per me lagrime versi».
 «Deh, se da l'idol mio
 aver tanti degg'io
 baci, quante per lui lagrime spargo,
 dammi tant'occhi Amor quant'occhi ebbe Argo».

In questo quadretto, che possiamo dividere in tre parti fondamentali (vv. 1-4, 5-6, 7-10)³⁷, Andreini opta per un'alternanza complessa di voci: all'inizio prende la parola un personaggio maschile, che si dichiara felice, in quanto una ninfa promette di corrisponderlo. In un monologo separato interviene poi quest'ultima, che si duole a causa dell'a-

37. Sulla partizione del madrigale tassiano si rimanda a A. Duranti, *Sulle Rime del Tasso: 1561-1579*, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara 1974, pp. 70-72.

more non ricambiato di un secondo amante, rimasto vago sullo sfondo. La battuta conclusiva svela l'atteggiamento disinvolto della ninfa, che si appresta a illudere il protagonista, caratterizzato pertanto come ingenuo e inutilmente entusiasta. Da una parte, la prevalenza di settenari, le rime inclusive, le ripetizioni e le anfore trasmettono leggerezza al madrigale, che mira a un bozzetto tanto semplice quanto icastico nella resa psicologia dei personaggi. Dall'altra, i riscontri vocalici, la catena di accenti ribattuti del v. 10, le rime consonantiche, dotate di suoni duri (*-ersi*, *-argo*), e soprattutto le numerose e forti inarcature costituiscono una presenza insolita rispetto al modello del madrigale tassiano, in cui prevale una «misura lineare, chiusa e assoluta»³⁸; sicché Andreini sacrifica spesso la melodiosità, in funzione di un ritmo franto e di sonorità cupe.

I madrigali si nutrono di scene rappresentative. Il più significativo, vista anche l'audacia dell'argomento, risulta il CVIII:

Rapirò, se non doni,
 avarissima Clori,
 furerò ladro amante quei tesori,
 onde sì ricca vai
 ed oprargli non sai.
 E l'amorosa fame, ah! lasso, ond'io
 per soverchio digiun vengo già meno
 farà che 'l furto mio,
 se non fia giusto, fia scusato almeno.

38. A. Daniele, *Nuovi capitoli tassiani*, Antenore, Padova 1998, p. 207.

Il tema dello stupro, ricorsivo nella tradizione pastorale³⁹, è affrontato recuperando il monologo del satiro dell'*Aminta*: l'ingratitude della ninfa, il rifiuto dei doni e l'idea della violenza carnale sono comuni alla favola tassiana. Nondimeno il madrigale spicca per una decisa accentuazione della trasgressività: i verbi «rapiro» e «furerò», collocati in posizione rilevata, il lessico crudo, che rispecchia una concezione dell'amore quale puro istinto («ladro amante», «amorosa fame», «digiun», «furto») e la giustificazione dell'abuso puntano ad alzare la tensione emotiva. Il testo, privo sia di premesse sia di sviluppi, appare a tutta prima un canovaccio teatrale estemporaneo, come i tanti raccolti nei *Fragmenti* postumi di Andreini (Torino, Cavalleri, 1620)⁴⁰. Ciò nonostante, il madrigale assume nelle *Rime* una sua autonomia epigrammatica. Questa dimensione di preziosa unicità è conferita dal raro schema rimico abBccDEdE⁴¹: la rima irrelata "a" si collega per assonanza alle rime bacciate "bB", mentre le rime inclusive intervengono sulla densità retorica del componimento.

Il confronto con la tradizione è serrato, come nel pregevole madrigale XXXVII:

A me non riede aprile,
sua dolce primavera a me non torna,

39. Cfr. M. Galletti, *Prime note sul tentato stupro nella favola pastorale del Rinascimento italiano. Dallo stilema maschile alla rielaborazione femminile: il topos del satiro*, in *L'universo scenico delle donne: dalla scrittura alla rappresentazione*, a cura di A. Santamaria Villaroya, Aracne, Canterano 2019, pp. 79-100.

40. D. Mauri, *Fragmenti di alcune scritture di Isabella Andreini Comica Gelosa*, in *Studi sul teatro in Europa. In onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, a cura di P. Bosio, Bulzoni, Roma 2010, pp. 385-400.

41. Cfr. Duranti, *Sulle Rime del Tasso: 1561-1579*, cit., pp. 68-70.

a me non ride il prato, a me non s'orna
 di frondi il bosco e 'l rosignol gentile,
 per me non temprà mai
 le sue voci canore,
 per me del Sol i rai
 del profondo Oceàn non escon fuore.
 Splend'egli a' vivi. Io son morto e sepolto
 nel duol, poiché madonna il ciel m'ha tolto.

L'allusione non troppo velata a *Rvf CCCX* si collega ad alcune scelte calibrate di *dispositio*: Andreini difatti non riscrive tutto il sonetto, ma inizia il madrigale dalla seconda parte di *Zephiro torna*, allorché Petrarca illustra l'influenza negativa esercitata su di lui dalla bella stagione. La poetessa però non manca di riprendere alcune espressioni delle quartine petrarchesche: si pensi a «ride il prato», che corrisponde a «ridono i prati» (CCCX, 5), al «rosignol» (v. 3: «pianger Philomena») e alla «primavera» (v. 4). Il madrigale, interpretato dalla prospettiva maschile, fa leva su continue anafore: esse si reggono su un costruito ora chiastico (vv. 1-2), ora binario (v. 3) e sono poi sottoposte a numerose variazioni (vv. 1-3 e 5-7). In più, le anastrofi e le inarcature danno forma a un testo in cui la *gravitas* sintattica prende il sopravvento sulla *dulcedo* melica⁴².

Il petrarchismo offre a Isabella Andreini un'occasione ulteriore di legittimazione poetica: si scorgono le riprese più

42. In Andreini la funzione musicale e melodrammatica è assegnata agli «scherzi», che rivisitano le odi di Chiabrera: la combinazione di ottonari e quadrisillabi, i vezzegegiativi, le figure di ripetizione, le metafore e i movimenti allitteranti danno vita a poesie di suggestiva evanescenza. Cfr. Vazzoler, *Il poeta, l'attrice, la cantante*, cit., pp. 305-334; Santosuoso, *Isabella Andreini spirituale*, cit., pp. 85-155.

scoperte dal *Canzoniere* in due centoni, cioè sonetti composti interamente da materiale petrarchesco, e in tre capitoli ternari, dove i primi due versi sono originali, mentre il terzo è ricavato da Petrarca⁴³. Queste due forme anomale servono ad Andreini per sfoggiare, da un canto, la propria cultura classicista e, dall'altro, la maestria tecnica nell'assemblaggio di tessere disparate⁴⁴. Ancora una volta il nesso tra teatro e letteratura è molto stretto, giacché possedere il lessico petrarchesco in funzione di una sua riscrittura corrisponde alla piena padronanza da parte dell'attore delle capacità mnemoniche e al contempo di improvvisazione.

In diversi casi le poesie di Andreini riescono a evitare il mero calco e l'effetto stereotipato, tipico di un *lusus effimero*:

Spero s'avrà pietà del mio dolore,
 ch'è sovr'ogn'altro dispietato e fiero,
 ove fia chi per prova intenda amore.

Ben veggio, lassa, e non m'inganna il vero,
 che già gran tempo io posi per costui
 egualmente in non cale ogni pensiero.

Ai vv. 33 e 36 del capitolo I la poetessa non riporta soltanto di peso *Rvf* I, 6 e CCCLX, 34, giacché allude nelle due

43. F. Erspamer, *Centoni e petrarchismo nel Cinquecento*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati, M. Plaisance, Bulzoni, Roma 1987, pp. 467-495; I. Innamorati, *Il riuso della parola: ipotesi sul rapporto tra generici e centoni*, in *Origini della Commedia improvvisa o dell'Arte*, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 1996, pp. 163-18.

44. Andreini rimane volutamente in bilico tra la norma e la sua infrazione: ad esempio, il centone I si avvale dello schema non petrarchesco ABBA ABBA CDE ECD.

terzine ad altri prelievi mirati: «spero s'avrà pietà» è eco di *Rvf* I, 8, «ben veggio» di *Rvf* I, 9, «inganna il vero» di *Rvf* CCLXIV, 91, «gran tempo» di *Rvf* I, 10. La dittologia «dispietato e fiero» – unica espressione non petrarchesca, attestata soprattutto dal chiudersi del Quattrocento in avanti – vale da eccezione, che conferma la regola.

In altre circostanze l'imitazione di Andreini appare memore delle soluzioni all'avanguardia di Tasso. Si pensi alle terzine del sonetto XLVII:

Se da la bocca e dal soave riso
le mie lagrime nascono e i sospiri,
m'è 'l pianger dolce e 'l sospirar m'è grato.

Dunque vivrò ne' dolci miei martiri
e 'l cor, che dolcemente fu piagato
per morte ancor non fia da te diviso.

Gli ossimori (vv. 3-5), l'iperbato (v. 2) e il chiasmo (v. 3) valorizzano il reticolo di corrispondenze con *Inf* V, 105-136: si ponga mente alla «bocca», al «riso» (in rima con «diviso»), alle «lagrime», ai «sospiri» (in rima con «martiri»), all'aggettivo «dolce», alla «morte», all'intera espressione «non fia da te diviso»⁴⁵. La citazione dantesca risulta destrutturata: tanti lessemi disseminati nell'ipotesto sono ricondotti all'interno di una porzione testuale contenuta⁴⁶. Questa tecnica

45. Si cita da: D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano 1966.

46. La raffinatezza dell'operazione è data anche dallo schema *sui generis* CDE DEC delle terzine; in Petrarca è usato soltanto in *Rvf* XCV, mentre è più comune in Della Casa (5, 7, 25, 33, 35).

di scomposizione e ricomposizione informa il madrigale 308 di Tasso. Il riuso di alcune parole e locuzioni del medesimo canto della *Commedia* (vv. 134-141: «bacio», «tutta tremante», «bocca», «vien meno») è pensato in una chiave sensuale⁴⁷:

Soavissimo bacio,
 del mio lungo servir con tanta fede
 dolcissima mercede!
 Felicissimo ardire
 de la man che vi tocca
 tutta tremante il delicato seno,
 mentre di bocca in bocca
 l'anima per dolcezza allor vien meno!

4. Finezza retorica e profondità psicologica

Da ultimo, ci appuntiamo su alcune figure retoriche maggiormente impiegate nelle *Rime*: la metafora dà la possibilità alla poetessa di chiamare in causa il lettore attraverso accostamenti singolari. Per esempio, al sonetto CIII la figura del pescatore – che cattura i pesci, eppure è a sua volta conquistato da Amore – spiega la perfidia e la potenza del sentimento amoroso, in un gioco ostentato di scambi di ruolo dal sapore barocco⁴⁸. Parimenti nell'ultima terzina del

47. M.C. Cabani, *Immagine e immaginazione nelle «Rime» del Tasso*, in *Tasso und die bildenden Künste. Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, a cura di V.S. Schülze, M.A. Terzoli, De Gruyter, Berlin 2018, pp. 67-85, a p. 73.

48. Lo spunto è dato forse dal sonetto 86 di Tasso: la didascalia fa sapere che il poeta «prima chiede a' lidi ed a' porti del mare che gli insegnino ove la sua donna sia a pescare, poi mostra di veder tirar la rete».

sonetto XLVI la metafora è applicata a varie parti del corpo (vv. 12-14):

Aura 'l tuo fiato sia, sien gli occhi stelle
sia porto il seno, ch'io non curo poi
di Nettuno e del Ciel tempesta o sdegno.

Tale strategia descrittiva è ricorrente in Tasso, che dedica sonetti alla bocca, alla gola, al petto, alla mano, ai piedi con l'ovvio utilizzo di metafore sofisticate⁴⁹. In Andreini le singole parti del corpo sono ricordate per frammenti e hanno valore in quanto consentono raffronti ricercati. A ragione, Luisella Giachino afferma che nelle *Rime* «l'oggetto d'amore, maschile o femminile non importa, non è più che un tenace fantasma senza corpo, un'occasione di poesia. Prova ne sia la mancanza di qualunque *descriptio* dell'amato, per quanto convenzionale. Ciò che conta è lo stile, l'utilizzo e l'esibizione sapiente dei modelli, il dialogo con essi, la padronanza degli arcani della metrica»⁵⁰. Va poi osservato che le metafore delle *Rime* non sono ricavate soltanto dalla tradizione poetica, ma si concentrano anche su soggetti nuovi, fondamentali nella cultura successiva del Barocco⁵¹: al madrigale LXXXIII l'amata è redarguita dall'io maschile perché, sebbene porti una collana con incastonato un orologio, non si avvede che «fugge con l'ore ancor la sua bellezza» (v. 9).

49. Cfr. Cabani, *Immagine e immaginazione nelle «Rime» del Tasso*, cit., pp. 69-71.

50. Giachino, *Dall'effimero teatrale alla quète dell'immortalità*, cit., p. 534.

51. Per l'influenza di Andreini sui poeti del Seicento, vd: S. Santosuosso, *Le egloghe boscherecce di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino*, in «Studi secenteschi», 54, 2013, pp. 49-57; Id., *La «Mirtilla» di Isabella Andreini e Giovan Battista Marino*, in «Testo», 37, 2016, pp. 141-151.

Analogamente, la similitudine permette accostamenti curiosi. Nel sonetto XXXVIII la figura retorica è raddoppiata, tanto da occupare l'intero componimento:

Mentre, quasi liquor tutto bollente,
il liquefatto vetro a la man cede,
qual più brama l'artefice prudente
forma vaga e gentil prender si vede,

così, mentre vivesti entro l'ardente
fiamma, ch'io già destai, forma ti diede
Amor, più ch'altro mai fabbro possente
de la tanto appo lui gradita fede.

Ma, come perde ogni calor in breve
il fragil vetro e di legghier si spezza,
spargendo al fin l'altrui fatiche a terra,

così de la tua fé l'ardor fu lieve,
dehil percossa poi d'altra bellezza
spezzòlla e 'l mio sperar chiuse sotterra.

L'oltranza stilistica del testo mira a raffrontare il sentimento amoroso al vetro nei suoi diversi stadi di lavorazione: dapprima la miscela fusa ad alte temperature rassomiglia all'«ardente fiamma»; in seguito al processo di raffreddamento, il vetro si tramuta in un materiale fragile, proprio come la speranza di Andreini di essere ricambiata. Uno stile a volte aforistico e incline all'anastrofe esalta la concettosità dei versi finali, che accennano al tema del tradimento.

Le similitudini con la natura sono numerose, benché

spesso la poetessa punti ad accostamenti innovativi. Per esempio, al madrigale XXVII, 6 la fugacità del bacio ricorda ad Andreini una «nube, che s'affretta innanzi al vento» con probabile reminiscenza di *Rvf* CCCXVI, 5 («come nebbia al vento si diletua»). Nel madrigale CVI il mutare repentino delle condizioni atmosferiche raffigura l'animo instabile dell'io maschile:

Si come segue al lampo il tuono e poi
 segue al tuono la pioggia,
 così, qualora in disdegnosa foggia
 move in me gli occhi suoi
 madonna, un vivo lampo
 m'appar, ond'io m'avampo,
 a cui de' miei sospiri il tuon repente
 segue e del pianto mio pioggia dolente.

La struttura sintattica è dinamica e abbraccia i versi in un unico periodo: dopo la comparativa, si alternano la temporale introdotta da «qualora», la principale, la causale, la relativa⁵². La ripetizione per contrappunto dei termini chiave «lampo», «tuono» e «pioggia» e le anafore di «segue» ai vv. 1-2 e 8 trasmettono circolarità al madrigale, continuamente sospeso nel suo fluire da forti inarcature e dalle anastrofi. Da un punto di vista lessicale, la fedeltà a Petrarca è garantita dalle parole rima «pioggia»: «foggia» e «lampo»: «avampo» (*Rvf* XLVIII, 2 e 7 e CCXXI, 6-7).

I riferimenti ai *Fragmenta* emergono nella canzone VI, là

52. Ciò si allontana dalla linearità paratattica del madrigale tassiano: cfr. Duranti, *Sulle Rime del Tasso: 1561-1579*, cit., pp. 84-86.

dove l'accumulo esaspera certi passaggi dei sonetti babilonensi, segnatamente *Rvf* CXXXVIII, attraverso il costruito "sostantivo + complemento di specificazione" (vv. 27-39):

Camin pieno d'orrori,
 mastro d'errori, padre di bugia,
 nemico di pietate,
 sola cagion d'ogni tormento nostro,
 di natura empio mostro,
 spietata frenesia,
 tempio di falsità, di crudeltate,
 ricetta d'empietate,
 mar procelloso, ch'entro a fragil barca
 misero amante varca,
 mentitor inumano,
 fanciullo insano d'ogni mal radice,
 furor, che rendi l'uom sempre infelice.

Le paronomasie («orrori» ed «errori») e le sottili infrazioni rispetto allo schema rigido adottato⁵³ sono spia di un'intelaiatura equilibrata, che sfrutta l'accumulo in modo da saturare ogni possibile combinazione formale, ma senza proporre una sequenza anodina. Ai vv. 92-104 tale strategia, di concerto con l'epanalessi, è perseguita mediante i poliptoti e gli omoteleuti dei verbi, che segnaliamo in corsivo⁵⁴:

53. Cfr. il chiasmo tra aggettivo e sostantivo e quello sintattico (vv. 30-31), nonché l'inserimento di relative (vv. 35-36 e 39) e di sequenze "sostantivo + aggettivo" (vv. 32, 35, 37).

54. Cfr. Daniele, *Nuovi capitoli tassiani*, cit., p. 208.

Amor chiunque *disse*,
 chiunque *scrise* che del grembo uscisti
 de la *confusa* mole
 fu saggio in tutto e *disse* a pieno il vero,
 poscia che nel tuo 'mpero
 pensier *confusi* e tristi
 reggon l'amante, ond'ei s'affligge e duole.
 Altro ne le tue scole
 che una *confusion* d'amare doglie
 non s'impara o raccoglie.
 Ne le *confuse* pene
confusa viene ogn'alma e dove sei
 empivamente *confondi* uomini e dèi.

La canzone termina con un congedo anomalo, in quanto Andreini domanda alla poesia di tacere, proprio come avviene in Tasso (1519, 109)⁵⁵. Gli asindeti (vv. 106-107: «agli affanni, a le angosce, / a ogni estrema sorte») e la *correptio* (v. 108: «anzi a morte») assecondano il ritmo serrato e a tratti affannoso della canzone, tanto da tratteggiare un contesto di inesorabile sconfitta.

Le ripetizioni sono frequenti nei madrigali e diventano quasi una firma stilistica (XXXII):

S'io mi moro per voi,
 ditemi, ond'avvien poi
 che sempre resta la mia *doglia* viva
 bench'io *dolente* sia di vita priva?
 Forse perché la *doglia*,

55. Singolare è anche lo schema metrico: xAbC caBb DdyEE.

dopo che uccise la terrena spoglia,
 si rinchiuse ne l'*alma*? Ahi dunque fia
 con l'*alma* eterna ancor la *doglia* mia.

Le epanalessi, i poliptoti, le rime in iato, che si richiamano per *Ringkomposition*, le due interrogative retoriche ai vv. 1-4 e 5-7, il chiasmo dei lessemi «*alma*» e «*doglia*» forniscono l'ossatura a un testo esile nella sua scansione tripartita.

L'accumulo talvolta è cifra della competizione con la fonte petrarchesca. Si pensi ai vv. 5-12 della canzonetta morale II, che riprendono un sonetto simbolo del riuso tardo cinquecentesco dei *Rvf* (CXLVIII, 1-4):

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro,
 Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange,
 Tana, Histro, Alpheo, Garona, e 'l mar che frange,
 Rodano, Hiberno, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro.

*

Di vincer brami e vinca quanto frange
 il Mar vermiglio e 'l Tigre e 'l Nilo inonda,
 Patolo, Hidaspe, a cui risplende l'onda
 d'oro e di gemme e quanto bagna il Gange.

Comandi a l'Indo, a l'Histro, a l'Arno, al Tago,
 a la Garona, al Tebro, a l'Hermo, al Reno,
 al Danubio, a la Tana, a quanto il seno
 tocca Adige, Po, Varo e 'l Gigeo lago.⁵⁶

56. Si notino oltretutto i rimanti in comune «frange»: «Gange».

Appare poi di rilievo l'antitesi, che segnala le contraddizioni dell'amore. Sul finire del madrigale XLV la figura retorica è valorizzata dal chiasmo e dall'asindeto (vv. 5-9)⁵⁷:

nel bel volto
 ha 'l Paradiso accolto,
 ma, perché amando io pera
 ne l'ardor, nel dolore,
 ha l'Inferno nel core.

Parimenti gli ossimori e gli *adynata* ritraggono un'anima lacerata e in perenne conflitto, che si trova immersa in una realtà paradossale. Colpisce la sestina I, quasi interamente contraddistinta dalle due figure retoriche. Si vedano i vv. 1-6, 25-30 e 31-36:

Misera pria sarà calda la neve
 e sorgerà dal mar Febo la sera
 e fiori produrràn le secche piante
 ed Eco sarà muta agli altrui versi,
 che la nemica mia contraria sorte
 resti un dì sol di tormentarmi il core.

[...]

57. Andreini si avvale del chiasmo per assolvere almeno due funzioni: la figura retorica stempera la rigidità dei costrutti anaforici (sonetto LXIII, 7-8: «per lui, ch'è di virtute esempio altero, / per lui, ch'ogn'alma in cari nodi allaccia»); in altre occorrenze sottolinea la forza dell'antitesi (sonetto CIV, 14: «falsa gioia non men, che dolor vero» e sonetto CLV, 4: «or foco tutti, or tutti ghiaccio fersi»).

Traggon dal ciel la fredda Luna i versi,
 rendon benigna altrui l'iniqua sorte,
 fanno da calde fiamme uscir la neve,
 fermar l'onde fugaci, andar le piante,
 cangiar il chiaro giorno in fosca sera
 per me render non puon men'aspro un core.

Morendo vive per mia doglia il core,
 parlando perdo le parole e i versi,
 rido piangendo e 'l dì vado e la sera
 pascendo l'anima in così dura sorte
 e voi sapete la mia fede o piante
 superar di candor la pura neve.

Se nella prima stanza Andreini palesa immagini assurde e impossibili per riferirsi alla sua sorte irrimediabile, nella successiva pone l'accento sulla forza straordinaria della poesia, comprovata dalla ripresa virgiliana di *Buc VIII*, 70. Nonostante ciò, la letteratura non riesce a lenire in alcun modo le ferite della poetessa: Andreini è costretta a convivere per sempre con una condizione lancinante, in cui l'ossimoro diventa, nel solco dei *Fragmenta*, mezzo di comunicazione costitutivo⁵⁸.

58. Si veda anche il sonetto III, che – forte del raro schema dellacasiano ABBA ABBA CDE CED – punta su ossimori esasperati nella loro cadenza iterativa: «Dolci asprezze e soavi, aspri e noiosi / vezzi, frali ragioni al mio ben tarde, / menzogne vere, verità bugiarde, / affanni lieti e 'n duol piaceri ascosi, // riposare fatiche, egri riposi, / tema piena d'ardir, forze codarde, / foco gelato, gel che mai sempr'arde, / mesti canti d'amor, pianti gioiosi, // inferma sanità, morte vitale, / stabil martir, diletto fuggitivo, / odiata beltà ch'affligge e piace, // piaga che vien da rintuzzato strale, / odio amoroso e combattuta pace / son l'aspra vita, ond'io morendo vivo».

Le interrogative retoriche – importanti nell'*elocutio* tassiana⁵⁹, perché capaci di chiamare in causa il lettore e di renderlo partecipe della condizione del poeta – danno vita a monologhi accorati, come si verifica al sonetto LXXI:

Ove son lusinghier quelle soavi
 preghiere? U' son le lagrime che 'l volto
 sì spesso ti bagnâr? Deh, come hai sciolto
 quel cor di cui già tenni in man le chiavi?

Qual altro fia che più in amor t'aggravi
 error? S'ad altra il pensier vario hai vòlto,
 s'a me sì ingiustamente or ti se' tolto,
 onda sarà che la tua colpa lavi?

Ma venne pur, venne, crudel, ch'io spero
 che del tuo vaneggiar fia pena il fallo,
 né fia che un tardo sospirar ti giove.

Com'io scorgo me stessa in bel cristallo,
 di te sì veggio il tradimento vero,
 ond'a giusta vendetta il cor si move.

Di nuovo, la teatralità del soliloquio esige espedienti patetici, assicurati dalle inarcature, dai riferimenti allusivi a passi molto famosi⁶⁰, dalla netta cesura tra quartine e terzine, segnata dal «ma», e dalla *mise en abyme* dei vv. 12-13,

59. Cfr. C.T. Penna, «Per agguagliar il suon de l'arme»: la gravitas del Tasso lirico nell'edizione *Osanna* (1591), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2024, pp. 132-140 e 221-223.

60. Il v. 4 si riferisce a *Inf* XIII, 58-59 (con le parole rima «soavi»: «chiavi»),

che favorisce l'*aprosdoketon* finale. Sorprende poi il ricorso peregrino alla paronomasia di «onda» e «ond'a» (vv. 8 e 14), che mediante la disposizione anaforica sigilla a distanza quartine e terzine.

La paronomasia, come accade in Tasso e nella poesia del tempo⁶¹, serve talvolta a menzionare in modo affabile corrispondenti e dedicatari: per esempio, il nome di Vittoria Doria Gonzaga è utilizzato per celebrarne la magnificenza (sonetto XIII, 6-7: «bella vittoria, ch'a' tuoi pregi arrive, / bella vittoria de le patrie rive»); il marchese di Massa Alderano Cibo è definito «cibo de l'alme e de la Terra onore» (sonetto L, 14); il cardinale Pietro Aldobrandini rappresenta una «pietra» solida della cristianità (sonetto LI, 1 e 5); a Francesco Durante è chiesto di resistere alla sfortuna con l'espressione «Durante, or saggio tu l'animo indura / d'amor ai colpi» (canzonetta morale III, 61-62); il verso «ma la gran Dori arde per voi ne l'onde» si appunta su Iacopo Doria (sonetto LXIV); il conte Ridolfo Campeggi è salutato al sonetto CLXXXI, 1 tramite l'espressione «ne' tuoi bei campi, che virtute infiora».

Il lessico delle *Rime* è talora debitore della *pugna spiritalis* petrarchesca⁶² e dell'epica tassiana⁶³ con l'aggiunta dei consueti processi di accumulazione. Sono ragguardevoli in tal senso il sonetto LXXIX e il madrigale LXIX:

mentre il v. 10 riprende *Rvf* I, 12. La *iunctura* «giusta vendetta» è dantesca (*Purg* XI, 6).

61. Cfr. Daniele, *Nuovi capitoli tassiani*, cit., pp. 197-203.

62. Cfr. P. Rigo, *Pugna spiritalis, pugna amoris: la metafora bellica nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in «Petrarchesca», 2, 2014, pp. 49-67.

63. Per la commistione lessicale tra epica e poesia, cfr. Penna, «Per agguagliar il suon de l'arme», cit., pp. 157-159, 226 e 318-326.

Io veggio, anima mia, fiera tempesta
apparecchiarsi, poiché da lontano
scorgo fero crudele in volto umano,
ch'a' nostri gravi danni ancor s'appresta.

Su dunque ardita a la *difesa* e presta,
or c'abbiam tempo, l'*arme* prendi in mano,
facciam de l'empia ogni disegno vano,
che *guerra* per *difesa* è sempre onesta.

Impara come il *ferro* omai si tratta,
al maggior uopo il tuo *valor* dimostra,
vincendo lei che per noi *vincer* viene.

Così scaltro *guerrier*, pria che *combatta*,
parar, *ferir* apprende in chiusa chiostra,
poi del nemico suo *vittoria* ottiene.

*

Senz'entrar in *battaglia* sarai *vinto*,
infelice mio core,
e qual servo n'andrai di *lacci* avvinto,
se non *fuggi*. Che tardi?
Fuggi le fiamme e i *dardi*.
Ne la *guerra* d'amore
non è biasmo il *fuggir*, ma *lode* e *gloria*
e chi non sa *fuggir* non ha *vittoria*.

I due testi sono speculari, poiché nel sonetto la poetessa si rivolge alla propria anima e la invita a combattere,

laddove nel madrigale Andreini consiglia al cuore di fuggire. In entrambi i componimenti l'intensità del conflitto amoroso esige il ricorso a epanalessi, poliptoti, coppie di aggettivi. Tuttavia in *Io veggio* prevale un ragionamento lucido, alla ricerca di eventuali contromosse; la frase sentenziosa di matrice petrarchesca del v. 8 e la similitudine dell'ultima terzina collocano il discorso su un piano di progettualità razionale. Invece in *Senz'entrar in battaglia* dominano il panico e la foga dinanzi a un sentimento irrefrenabile: le ripetizioni ossessive di «fuggi», in anafora ai vv. 4-5, si associano al poliptoto del verbo «vincere», mentre la rima inclusiva «vinto» : «avvinto» rappresenta uno scacco totale.

Nella rappresentazione dell'estrema variabilità dei casi umani, la metamorfosi assume uno spazio decisivo. Tra i tanti testi interessati dall'argomento riportiamo il sonetto CXXIV e il madrigale CVII, che si avvalgono di due impostazioni differenti:

Brami chi vuole o d'aquila superba
spiegar il volo o 'n fier leon cangiarsi
o 'n ameno terren pianta fermarsi
o ruscello vagar tra i fiori e l'erba.

Brami chi vuole a la stagione acerba
per non arder d'amor di ghiaccio farsi
o 'n quella dura selce trasformarsi,
che l'incognita fiamma in sé riserba.

Cheggia di tigre quei la forza e l'armi,
questi fatto delfin aggia desio

correr per l'onde nuotator veloce

ed altri altre sembianze agogni, ch'io
Eco felice sol bramo cangiarmi
ne l'angelico suon de la tua voce.

*

Già per tua colpa Amore
fui damma, che nel fianco porta il dardo
del crudo cacciatore.
Poi cigno, che cantando giunge a morte,
indi fior, che languendo al Sol si muore,
poscia di pianto un rio.
Or per mia trista sorte
salamandra son io,
che mi consumo ed ardo
nel vivo foco d'un sereno sguardo.

Nel sonetto l'uso dell'anafora e del polisindeto dà struttura alla *Priamel*, che culmina con una dichiarazione d'amore commovente. All'opposto, il madrigale si snoda lungo varie scansioni temporali («già», «poi», «indi», «poscia», «or»), che dischiudono metamorfosi sciagurate e dolorose. Il particolare “male di vivere” di Andreini poggia sui correlativi oggettivi della cerva ferita a morte dal cacciatore, del cigno, giunto all'ultimo canto, del fiore riarso dalla calura estiva, del fiume di lacrime e della salamandra⁶⁴. Gli ultimi

64. L'antecedente retorico tassiano è palese: cfr. A. Daniele, *Capitoli tassiani*, Antenore, Padova 1983, pp. 52-59.

versi – che contrappongono per antitesi il dolore amoroso, valorizzato dalla dittologia, con lo sguardo inconsapevole dell'amato – sublimano la duttilità teatrale delle *Rime* andreiniane grazie alla finezza retorica e alla profondità psicologica dei personaggi in scena.

Il martirio nella retorica del magnifico

Per una analisi di forme e stilemi
nelle narrazioni agiografiche
di Lucrezia Marinella

di Carolina Truzzi

Conosciuta e apprezzata già nelle prime decadi del Seicento¹, Lucrezia Marinelli fa parte di quel gruppo di nobildonne veneziane² che fecero dello spazio e della vita domestica lo scenario di una precoce formazione culturale e in seguito di un'intensa e costante attività intellettuale. Favorita dalla posizione sociale e dalle conoscenze del padre Giovanni e del fratello Curzio, entrambi medici dagli interessi eclettici, la scrittrice appare già dall'opera prima inserita nel *mi-*

1. Nota è ad esempio la celebrazione della scrittrice come «versatissima nelle sacre lettere, e peritissima nella Filosofia morale, e naturale», fatta da Cristoforo Bronzini nel *Dialogo della dignità e nobiltà delle donne*, cfr. C. Bronzini, *Della dignità et nobiltà delle donne dialogo di Cristoforo Bronzini d'Ancona*, In Firenze, nella Stamperia di Zanoni Pignoni, 1625, p. 82.

2. Si ricordi con Virginia Cox, come nelle ultime decadi del XVI secolo il Veneto, e soprattutto Venezia, diventino importanti poli di produzione letteraria femminile, che vede affermarsi, oltre alle veneziane Moderata Fonte e Lucrezia Marinella, la vicentina Maddalena Campiglia e le padovane Isabella Andreini e Valeria Miani Negri, cfr. V. Cox, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 2008, p. 121.

lieu culturale afferente alla Seconda Accademia Veneziana, cui appartengono Bonzio Leoni e Teodoro Angelucci, due tra gli autori dei sonetti prefatori a *La Colomba sacra*. La prima opera di Marinelli è del 1595 e, così come l'ultima, del 1648, appartiene al genere dell'agiografia: le due tappe sono simboliche dell'inclinazione letteraria della scrittrice, orientata dal contesto controriformistico e dal disciplinamento religioso assorbito verosimilmente fin da giovane. Nei cinquant'anni compresi tra questi estremi cronologici, Marinelli si distingue per una produzione eterogenea e sperimentale, che tocca quasi tutti i principali generi letterari in voga all'epoca: la lirica sacra, il romanzo pastorale, il poema epico-cavalleresco e il trattato in forma dialogica, di cui il titolo *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* (1600; 1601), con cui la scrittrice si inserisce nella *querelle des femmes*, ha rappresentato dalla fine del Novecento l'opera più studiata e citata in relazione alla sua figura. Come già sollevato da Guido in uno studio dedicato ai riferimenti più e meno ortodossi della *Vita di San Francesco*³, l'approfondimento della matrice protofemminista della scrittura di Marinelli ha lasciato nell'ombra le componenti culturali, dottrinali e storiche alla base dell'opera religiosa, quantitativamente rilevante e fondamentale per una valutazione storiografica corretta e di più ampio respiro.

In tale sede si proveranno dunque a muovere alcune osservazioni sull'elaborazione formale e concettuale dell'ultima opera di Lucrezia Marinelli, *l'Holocausto d'amore della*

3. Cfr. G. Mongini, "Nel cor ch'è pur di Cristo il Tempio". *La Vita del serafico e glorioso S. Francesco di Lucrezia Marinelli tra influssi ignaziani, spiritualismo, e prisca theologia*, in «Arch. italiano per la storia della pietà», 10, 1997, pp. 359-453, a pp. 361-362.

Vergine Santa Giustina, assumendo una prospettiva critica sensibile alla riflessione retorica a monte della produzione di stampo religioso e più specificamente agiografico. L'analisi delle personali scelte stilistiche in relazione a un genere, quello agiografico, che soprattutto nella prima età moderna «si misura con gli altri generi letterari in un intreccio complesso di mutue relazioni»⁴, permette di evidenziare sia la commistione di artifici retorici che conduce al concettismo proprio del diciassettesimo secolo sia l'accordo tra religiosità cristiana e *humanae litterae*, legittimato e promosso dopo il Concilio di Trento dalla ricerca di una nuova eloquenza sacra ispirata ai Padri della Chiesa e capace di conciliare l'umanesimo ciceroniano con le istanze del *De doctrina christiana*⁵.

L'agiografia di Santa Giustina, ambiziosamente dedicata al neoletto doge Francesco Molin (1575-1655)⁶, è l'ultima di una serie imponente di vite di santi, nelle quali la scrittrice alterna fin dagli esordi il registro della prosa a quello della poesia: alla narrazione eroica del martirio di Colomba seguono, continuativamente nell'*iter* della scrittrice, le *Vite* di Maria Vergine (1602; 1617), di San Francesco (1605; 1647), dei «dodici heroi di Cristo e dei quattro evangelisti» (1617), di Santa Caterina (1624) e di Santa Chiara (1647). In queste

4. Cfr. G. Luongo, *Scrivere di santi*, Viella, Roma 1998, p. 7. In merito alla mobilità del genere, si deve ricordare che l'agiografia tra Cinque e Seicento è diffusa ma sempre priva di riflessioni programmatiche e critiche.

5. Sulla «teologia eloquente» di età post-conciliare, promossa soprattutto da Carlo Borromeo, cfr. M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence, Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Albin Michel, Parigi 1994, vd. in partic. pp. 123-134.

6. Già *La vita di Maria Vergine Imperatrice dell'universo* (1602) era stata dedicata al Doge Marino Grimani e al Senato veneziano.

agiografie, come avviene anche nella sezione di *Rime sacre* dedicate ai martiri dalla prima cristianità al tardo medio-evo, spicca la prevalenza di figure femminili, che Virginia Cox ha interpretato come tratto distintivo di una poesia spirituale di genere, dal momento che la scelta di Marinelli rovescia la tendenza, comune al tempo, dell'agiografia maschile⁷.

Come anticipano le doppie date apposte ad alcuni dei titoli, sia la *Vita di San Francesco* che quella di *Santa Giustina*, scritte agli esordi poetici in ottava rima, vengono rielaborate in prosa negli anni più maturi, un passaggio rispetto al quale non si può escludere la volontà di rifiutare il verso eroico per la narrazione spirituale⁸. Al di là di possibili ripensamenti sulla produzione passata, che sarebbero da relazionare anche alle tesi controdeduttive delle *Essortazioni* rispetto alle posizioni filogine de *La nobiltà*, la scelta della prosa per la materia agiografica è argomentata già nella giovanile *Vita di Maria Vergine*, in una lunga lettera prefatoria che merita particolare attenzione, dal momento che costituisce l'unico scritto di esplicita teorizzazione poetica nel *corpus* dell'autrice. La lettera⁹ offre uno sguardo sulla biblioteca virtuale dell'autrice e sull'utilizzo di letture sedimentate nei

7. Cfr. V. Cox, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 2011, p. 304.

8. Cfr. S. Kolsky, *The Literary Career of Lucrezia Marinella 1571-1653: The Constraints of Gender and Writing Woman*, in *Rituals, Images, and Words: Varieties of Cultural Expression in Late Medieval and Early Modern Europe*, Brepols, Turnhout 2005, pp. 325-342, p. 330.

9. Lo scritto è segnalato anche da Luca Piantoni per la discendenza della magnificenza stilistica accostata al mirabile cristiano dagli scritti teorici di Torquato Tasso, cfr. L. Piantoni, *Mirabile cristiano ed eloquenza sacra in Lucrezia Marinelli*, in *Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Selmi, E. Ardissono, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 435-445.

primi anni della sua produzione per la costruzione di una prosa nobile, scelta per la trasposizione letteraria di vite dei santi. Di seguito la prima sezione della lettera:

Molti saranno coloro, i quali mossi dall'autorità di Aristotile trascorreranno rotti gli argini della ragione ne' campi della maledicenza, con la quale cercheranno di distruggere la grandezza di questo modo di scrivere hora da me usato, il quale, s'io non m'inganno, tiene il sommo dell'altezza dell'eloquenza, sì come con l'autorità de' letteratissimi, et chiarissimi Scrittori, et con ragioni io farò manifesto ad ogn'uno. Usò Gorgia Leontino famosissimo Oratore un modo simile di dire, co 'l quale si acquistò tanta lode e tanta gloria, ch'egli fu chiamato Prima Lampada del favellare, perciòché con questo allumò et rischiarò le tenebre, che offuscavano i ragionamenti de' suoi tempi, a ragione adunque scrive Filostrato nella di lui vita, che egli fu chiamato Padre dell'arte del ragionare, le cui parole ridotte in lingua latina sono tali: *Ad quem referendam arbitramur tanquam ad parentem dicendi artem*. Il quale trasferitosi in Athene, et ivi fatta una Oratione in publico cagionò lo stupore della maraviglia ne gli animi degli ascoltanti. Onde lo seguirono non solamente Critia, et Alcibiade giovani eloquentissimi, ma Tucidide e Pericle giunti hormai al declinante della lor etade, sì come manifesta il medesimo con tali parole: *Orans vero Athenis iam Senior, si multis admirationi fuit nihil mirum? Eloquentissimos sibi adiunxit Critiam et Alcibiadem iuvenes, Tucydidem et Periclem iam senescentes*. Laonde si vede apertamente, che Aristotile nel libro terzo della Rettorica al capitolo secondo s'ingannò dicendo che una tale maniera di ragionare non era apprezzata se non da huomini privi delle vere scienze, le cui parole sono: *Hodie eorum plerique, qui disci-*

plinis exculti non sunt, tales pulcherrime loqui existimant, non est autem ita [...] che Gorgia Leontino tenesse questo stile, lo dimostra Aristotile chiamando il di lui ragionamento elocutione poetica; perciocché egli usava nella prosa tutti que' copiosi ornamenti, tutte quelle parole magnifiche, e peregrine che si sogliono nella poesia adoprare. [...] Si compiacque del favellar poetico Alcidamante gran Maestro tra gli Oratori, il quale si serviva nelle prose di tutti quegli ornamenti che à Poeti si convengono, et in particolare dell'abondanza de gli Epiteti, dell'Hiperbole, e delle descrizioni. Raccontò Aristotile molti modi di dire da lui usati nel libro 3 della Rettorica, le cui parole sono: *Non dicebat Alcidas sudorem, sed humidum sudorem; non leges, sed leges Reginas Civitatum: non corpus velavit, sed corporis pudorem velavit.* I quali modi tutti a giudizio mio contengono in se il grande, et il magnifico dell'eloquenza. Seguì costoro Platone, sì come si può leggendo i suoi libri vedere, il che manifesta Marsilio Ficino ragionando sopra il *Timeo* dicendo: *Plato in suis Dialogis frequenter est poeta*, et nel libro delle leggi tal parole si leggono: *Platonis scripta, quae in adolescentia et quae in ultimo senio composuit, poesim reddolent.* Cosa conosciuta citando Quintiliano. Però non si astenne di scrivere in maniera tale esso Marsilio, come si legge nelle sue lettere rispondendo a Bartolameo Fontio, che di ciò ripreso lo haveva. Ragionò etiamdio ne' suoi libri in modo simile Apuleio dolcissimo et eloquentissimo dicitore, come scrive Santo Agostino et Sidonio Apollinare. E che ciò sia vero udite quello, che egli dice nel libro dell'*Asino d'oro*: *Postquam ardua montium, montium et lubrica vallium et roscida cespitum et glebosa camporum emersi me equo indigena peralbo vehens.* Et in un altro luogo: *Vel Pastor, vel Equisio, vel busequa, seu balantum, vel hinnientum, vel mugientium greges intervisat, qui ferocibus moderetur, morbidis*

medeatur et egenis opituletur. Et in altra parte si leggono queste parole: *Temporarium cantum commodavit* [...] furono seguite le pedate di questi nobilissimi huomini dal Boccaccio in diverse sue compositioni, come nella Fiammetta, et da Giulio Camillo nelle sue orationi, il quale, in una al Christianissimo Re di Francia per lo Vescovo Palavicino così disse: *La presenza di vostra maestà, la quale col suo splendore rasserena* [...] Et usa le repetitioni et l'Hiperbole. Queste sono le authorità di coloro che tenevano in seno i fiumi dell'eloquenza.¹⁰

Marinelli si rivolge ai lettori presentando una difesa preventiva contro le possibili critiche mosse sulla base dell'autorità di Aristotele nel terzo della *Retorica* (1404a 29-30), dove il retore distingueva l'elocuzione della prosa da quella della poesia in relazione ai soggetti più comuni e umili della prima. La scrittrice non contesta il criterio classico dell'*ap-tum*, ma rivendica la possibilità di una *elocutio* solenne, in cui l'utilizzo degli artifici e ornamenti riservati ai poeti è legittimato dalla materia scelta. A provare la convenienza di una prosa poetica, Marinelli rintraccia una serie di voci dalla classicità, in primo luogo Gorgia Leontino, definito «Prima lampada del favellare», e di cui era noto lo stile compositivo complesso ed elaborato, seguito dai giovani e inesperti Crizia e Alcibiade ma anche dai maturi e già affermati Tucidide e Pericle. Fonte del giudizio letterario sul sofista è la *Vita*

10. L. Marinelli, *La vita di Maria vergine imperatrice dell'universo descritta in prosa et in ottava rima da Lucretia Marinella*, Venezia, Appresso Barezo Barezi 1602, cc. a3r-a4v. Da ora in poi: Marinelli: 1602. Il passo è trascritto in maniera semi-conservativa: è stata regolarizzata la punteggiatura per una maggiore intelligibilità di alcuni luoghi, sono state aggiustate le maiuscole, gli accenti e gli apostrofi. I criteri valgono anche per le altre citazioni da stampe antiche.

(I, 9) scritta da Filostrato, di cui Marinella trascrive le prime righe sull'energia e il vigore dell'orazione gorgiana¹¹. La poeticità dello stile era riconosciuta dallo stesso Aristotele (*Rhet.* III 1404a, 24-26), che utilizza l'aggettivo *poietiké* per qualificare la *léxis* elegante e ornata di Gorgia. Il biasimo per la maniera gorgiana, di cui il luogo della *Retorica* è riportato precisamente dalla scrittrice, si lega in Aristotele alle virtù di un'elocuzione chiara, piana e comprensibile, lontano dalla concezione patetica del *logos*. Il «favellar poetico» deprecato da Aristotele è caratteristico anche di Alcidamante, che si serve nelle sue prose di alcuni artifici poetici, in particolare epiteti, iperboli e descrizioni. Riprendendo sempre dal terzo libro della *Retorica* (III 1406a), dove Aristotele accusa Alcidamante di «freddezza dello stile», l'autrice riporta alcuni esempi della costruzione simmetrica e dell'uso smodato di coppie e talora triadi. Tali scelte stilistiche, in direzione dell'ampliamento sintattico ed elocutivo, sono considerate da Marinelli come «i modi che contengono in sé il grande, et il magnifico dell'eloquenza». La scrittrice annovera tra i seguaci anche Platone, di cui la caratura poetica è riconosciuta da Marsilio Ficino nel commentario al *Timeo*¹² e nel *Libro delle leggi*¹³, dove i dialoghi platonici vengono qualifi-

11. Il testo era disponibile all'epoca nell'edizione *Flavii philostrati de Vitis Sophistarum Libri duo*, Antonio Bomfino interprete, 1516. Il passo riportato da Marinelli è a cc. B1v-B2r.

12. *Compendium Marsilii Ficini in Timaeum*, in *Argumentum Marsilii Ficini in Dialogum septimum de legibus* in M. Ficino, *Omnia divini Platonis opera*, in Officina Frobeniana, Basilea 1539, pp. 674 e ss.

13. *Argumentum Marsilii Ficini in Dialogum septimum de legibus* in M. Ficino, *Omnia divini Platonis opera*, in Officina Frobeniana, Basilea 1539, p. 819: «In his significat omnia eius scripta in eam usque diem, id est senium, esse quodammodo divinitus inspirata, atque poetica figura disposita, ut sint allegorice plurimum exponenda. Idem quoque innuit statim post exordium Phaedri, ut sciamus, et

cati come sempre ispirati e disposti con figura poetica. L'esaltazione del Platone-poeta, che ha origine nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* – dove Boccaccio ritrae il filosofo come «dotato di tanta dolceza e di tanta soavità nella sua prolozione, che quasi pareva più celestial cosa che umana, parlando»¹⁴ – si trova anche nella riflessione di Tasso, che nel discorso *Dell'arte del dialogo* lodava il filosofo in particolare per la facoltà dell'evidenza¹⁵.

Sempre nella lettera prefatoria, Marinelli attribuisce i «poetici modi di dire» nella prosa e l'ispirazione divina di tale combinazione a Ficino, che in una lettera a Bartolomeo Fonzio, citata dalla scrittrice, argomenta e difende tale scelta, ponendosi appunto in continuità con Platone e presentando la personale eloquenza come «comandata dal Cielo», così come Platone «non da humano ingegno, ma più tosto da un divino oracolo, pare che sia stato instigato e mosso»¹⁶. Se l'elevazione spirituale contraddistingue i dialoghi di argomento filosofico, è naturale che lo stesso ingrediente debba ritrovarsi negli scritti di argomento sacro. Sulla scia del platonismo si colloca anche Apuleio «dolcissimo et elo-

quae in adolescentia, et quae in ultimo composuit senio, poesim maxime redolere. Ob id in epistolis ait, mentem suam vel a nullo vel a quam paucissimis, et vix tandem et quadam vaticinii sagacitate posse comprehendere».

14. G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Mondadori, Milano 1965, p. 239.

15. T. Tasso, *Dell'arte del dialogo*, introduzione di Nuccio Ordine, testo critico e note di G. Baldassarri, Liguori, Napoli 1998, p. 57: «Dovendo lo scrittore del dialogo assomigliare i poeti nell'espressione e por le cose inanzi a gli occhi, Platone meglio di ciascuno ce le fa quasi vedere».

16. Marinelli poteva leggere il testo nell'edizione *Delle divine lettere del Gran Marsilio Ficino, tradotte per M. felice Figliucci senese, nuovamente ristampate con due tavole*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1563, pp. 187 e ss. La lettera nella stampa è preceduta dall'argomento «Che la prosa si debba con poetici modi, e numeri adornare».

quentissimo», ricordato per l'apprezzamento del conterraneo Agostino e di cui Marinelli porta a testo tre passi che richiama all'*Asino d'oro*, ma in realtà provenienti anche da altri due scritti, esemplificativi dell'inventiva linguistica come di un andamento fortemente enumerativo e simmetrico, dove le figure di suono e le strutture a catena ricreano il ritmo della prosa poetica¹⁷.

Le «pedate di questi nobilissimi huomini» furono seguite, tra i moderni, da Boccaccio nella *Fiammetta* e da Giulio Camillo Delminio nelle orazioni, di cui viene citato l'*incipit* dell'orazione di ringraziamento a Francesco I re di Francia per la liberazione del predicatore Pallavicino, esempio di un utilizzo virtuoso di ripetizione ed iperbole¹⁸. Nella scelta di portare a testo Giulio Camillo, oratore e filosofo dai noti interessi ermetici e cabalistici, non è forse assente la frequentazione da parte di Marinella delle scritture ermetico-platoniche e delle dottrine dei *prisci theologi*, rintracciabili soprattutto nel *Rivolgimento amoroso dell'huomo verso la divina bellezza*, discorso steso nel 1597 e che affronta le tappe e i modi del cammino per giungere alla cognizione di Dio e all'unione totalizzante tra amante

17. I brani portati a testo da Marinelli sono tratti rispettivamente da *Metamorfosi*, I, 2; *De Deo Socratis* 5; *Florida*, 13. Sulla lingua apuleiana cfr. L. Callebat, *Formes et modes d'expression dans les oeuvres d'Apulée*, in *Aufstieg und Niedergang der rom. Welt*, II 34-2, Berlin-New-York 1994, pp. 1600-1664 e C. Facchini-Tosi, *Forma e suono in Apuleio*, in «Vichiana», 15, 1986, pp. 9-168.

18. Cfr. C. Delminio, *Due orationi di Giulio Camillo al Re Christianissimo*, Vincenzo Vaugris, Venezia 1545, c. Aij: «La Divina presentia di vostra Maestà, la quale col suo splendore rasserena anchor le tenebre di questo aere, ha finalmente, riguardandola io mandato ne le molte oscurità de lo animo mio, tanti de suoi raggi, che io di gentilhuomo fuorestiere primo de ogni luce di consolatione, a la sola loro guida, da tutti, o non conosciuto, o abandonato son venuto a i misericordiosi piedi suoi».

e cosa amata¹⁹. La rosa di autori classici e coevi presentati come autorità nell'eloquenza non prescinde quindi dall'interesse per la letteratura neoplatonica attestata nell'opera della scrittrice: l'impegno sul piano speculativo, riconosciuto anche alla prima sofistica e a Gorgia, sta alla base della caratura poetica delle prose di Platone, Ficino, Apuleio, Sidonio Apollinare e Giulio Camillo. L'afflato mistico attiva il «parlare grande e magnifico», come specifica Marinelli passando nella lettera alle «ragioni» delle prose solenni, così presentate:

Hora me ne discendo alle ragioni, delle quali la prima sarà questa, che le attioni, che hanno del grande, del magnifico, et del divino, e che trapassano le operationi humane, ricercano un modo di dire grande, et mirabile, molto diverso da quello, che si usa nel raccontar quelle attioni, che picciole, humili e basse sono. Et più si ricerca lo stile diverso, quando, che tali attioni dipendono da persone, che eccedono per l'eccellenza della lor natura gli huomini, et gli Heroi.²⁰

La terminologia e i parametri critici discendono evidentemente dai *Discorsi* tassiani, dove veniva teorizzata la priorità dei concetti, definiti aristotelicamente «immagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente»²¹ sulle

19. Il discorso è in appendice a la *Vita del serafico e glorioso s. Francesco descritta in ottava rima da Lucretia Marinella, con un discorso del Rivolgimento Amorofo verso la somma bellezza*, Pietro Maria Bertano, Venezia 1597.

20. L. Marinelli, *La vita di Maria vergine imperatrice dell'universo descritta in prosa et in ottava rima da Lucretia Marinella*, Appresso Barezo Barezi, Venezia 1602, c. a4r.

21. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Laterza, Bari 1964, p. 50.

parole, dunque sull'*elocutio*. È interessante notare come, definendo i principi del proprio stile, e dunque costruendo la propria legittimità autoriale, Marinella dissimuli il precedente tassiano, citando tra i moderni solo le autorità di Giulio Camillo e Marsilio Ficino. Anche per la poetessa sono i soggetti grandi, magnifici e mirabili a generare l'innalzamento stilistico: la scrittrice parla di azioni che *trapassano le operationi humane* e personaggi che *eccedono gli huomini e gli heroi*, ovvero i santi e i martiri. La pratica eroica delle virtù è alla base delle nuove tipologie di santità elaborate in epoca tridentina: le vergini e le martiri degli scritti marinelliani subiscono sicuramente tale influsso, visibile nelle scene di «mortificazioni eccezionali, di asprezze penitenziali», rappresentate con particolare evidenza «nell'intento appunto di mostrare narrativamente in che cosa possa consistere la pratica eroica delle virtù»²². Parte della riflessione tassiana sulla forma del poema epico moderno si concentra sulla precisazione del tipo di imprese narrate (le *azioni* di cui parla qui Marinella) e sulla definizione delle *persone* che possono animare tali imprese. Come ricorda Franco Tomasi in un saggio dedicato alla ideologia del martirio nei poemi tassiani, nei *Discorsi del poema eroico* Tasso riconosce che l'illustre proprio all'epica è quello fondato «sovra l'eccelsa virtù militare e sopra il magnanimo proponimento di morire, sovra la pietà, sovra la religione e sovra l'azioni ne le quali risplendono queste virtù, che sono proprie de l'epopeia»²³. Il discorso

22. Mongini, «Nel cor ch'è pur di Cristo il Tempio», cit., p. 364.

23. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 102 e cfr. F. Tomasi, «Questa che 'l vulgo appella morte»: il martirio (e la morte) degli eroi nella Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso, in «Achilles Orlando Quixote Ulysses. Rivista di epica» – *La morte dell'eroe*, a cura di M. Comelli, F. Tomasi, 2 (2), 2021, pp. 184-204.

tassiano su uomini e donne eccezionali viene quindi declinato da Marinelli sui santi e sul *pantheon* cristiano.

L'autrice rivendica la possibilità di un *ductus* ornato, dal momento che nelle sue prose ragiona «di azioni grandissime e di persone che eccedono l'istessa nobiltà». In queste dichiarazioni teoriche in forma di lettera, la componente neoplatonica del poeta ispirato, veicolata dalle citazioni da Ficino e da Giulio Camillo, si unisce complementariamente alla concezione tecnica e aristotelica della poesia quale frutto di una facoltà esercitata e sottoposta a regole precise, in primo luogo la *convenientia* tra concetti e parole ribadita negli scritti tassiani.

Passando ora al vaglio della prassi retorica nell'*Holocausto d'amore*, a partire dalla cornice teorica offerta nella lettera dedicatoria menzionata, le sezioni in cui maggiormente si può misurare la tipologia di prosa prescelta dall'autrice sono i lunghi monologhi della santa, le «Orationi infuocate», come recita il frontespizio della *Vita di Santa Caterina*. Non essendo disponibile un'edizione critica dello scritto, né alcuno studio a riguardo, è necessario in questa sede fornire un breve quadro della struttura e degli interessi contenutistici dell'ultima opera di Marinelli. La protagonista di questo *Holocausto d'amore* è Giustina, protomartire padovana condannata a morte dall'imperatore Massimiano nel 304 d.c., il cui culto, ben saldo nelle antiche tradizioni padovane, viene rinnovato dalla battaglia di Lepanto del 7 ottobre 1571. Dopo la battaglia Giustina diviene per Venezia uno dei principali Santi Patroni, assumendo un posto centrale nel sentimento della popolazione della Serenissima²⁴. Alla base del rilancio della

24. Cfr. F.A. Roberti, *La battaglia di Lepanto e la devozione a Santa Giustina*, Verona 1975.

devozione sta dunque la sconfitta dei Turchi, che conferisce alla leggenda un valore propagandistico e ideologico tipico del genere²⁵. Negli ultimi decenni del Cinquecento, anche in ragione della riaffermazione del culto dei santi e della loro intercessione sancita dal Concilio Tridentino, si moltiplicano i riferimenti, nelle opere d'arte, nelle cronache e nei discorsi, alla protezione di Santa Giustina, legata alla chiesa nel sestiere di Castello dove il doge si recava ogni anno il 7 ottobre per ringraziare la santa²⁶.

Nonostante una diffusione circoscritta – sono infatti solo tre gli esemplari dell'opera a noi giunti – l'*Holocausto* è d'interesse per diversi aspetti: il primo, già in parte delineato, consiste nel trasferimento di strategie retoriche antiche e della riflessione tassiana su generi e stili, nella narrazione agiografica, processo che conferisce al genere l'autorità letteraria della retorica rinascimentale. Avvantaggiata dall'ibridismo proprio al genere agiografico, diffuso nell'età coeva ma privo di riflessioni programmatiche e critiche, Marinelli coniuga la prosa epica alle istanze didattiche che distinguono questo tipo di scrittura, costruita su schemi fissi e ripetitivi atti a trasmettere l'etica perfetta della vita religiosa

25. Sul legame tra il genere agiografico e le forme di legittimazione politica si veda il volume collettaneo *Political Discourses and Forms of Legitimacy in Medieval Societies*, a cura di I. Alfonso, H. Kennedy, J. Escalona, Brill, Leiden 2003.

26. Le agiografie dedicate a Giustina e censite in questa sede sono rispettivamente: *Vita, e trionfo di Giustina vergine, et martire santissima. Nell'allegrezza della vittoria ottenuta contra Turchi, il giorno della sua passione, del r.p.f. Valerio Moscheta padovano. Con alcune annotationi, ove si dichiarano molte historie, et anco si ragiona de tutti li corpi santi, che sono nella chiesa di Santa Giustina di Padova*, In Venetia, appresso Gratioso Perchacino, 1572; *Le vergini prudenti, cioè il martirio di s. Agata, Lucia, Agnès, Giustina, Caterina di don Benedetto dell'uva*, In Firenze, a stanza di Matteo Galassi e compagni librai in Lucca, 1587; *Giustina vergine e martire santissima. Hierotragedia di Giovan Battista Liviera*, In Padova, Appresso Giovan Antonio Zara, 1593.

e gli ostacoli posta alla stessa. Citando la lettera prefatoria dell'editore Barezzo Barezzi alla *Vita di Santa Caterina da Siena*, «leggendo s'impara, come si habbia a contrastare collo Inimico Infernale». La propensione educativa è nel caso dell'*Olocausto* incrementata e supportata dai corredi paratestuali che accompagnano il lettore nell'approccio al testo e che continuano lungo tutti i tre libri come diaframma tra lettore e testo classico o sacro. Le annotazioni a margine costituiscono materiale di interesse sia per il singolare approccio esegetico, in una dialettica continua tra testo e fonte che mira a inquadrare il discorso in una specifica dimensione filosofico-teologica, sia per ricostruire la vasta biblioteca di riferimento, che spazia tra scritti patristici, classici e del neoplatonismo fiorentino. Questa tipologia di esegesi erudita, atta a fornire costanti riferimenti al proprio discorso, si trovava già nel trattato de *La nobiltà*, mentre non era mai stata apposta alle *Vite* delle sante, dove i paratesti consistevano in argomenti che accompagnavano il lettore, riassumendo per capi le vicende narrate. Non mi soffermo oltre su questo aspetto, oggetto di una mia specifica indagine ancora in corso.

Come illustrato dalle preferenze accordate nella lettera prefatoria della *Vita di Maria Vergine*, lo stile della prosa si caratterizza per la figura retorica della ripetizione in tutte le sue variazioni e per l'adozione di epiteti, iperboli, similitudini, metafore e descrizioni che intensificano l'evidenza stilistica. D'altronde la *repraesentatio* caratterizza già i primi *Acta* processuali, per la volontà di far rivivere le scene drammatiche e fortemente psicagogiche del martirio: anche nell'*Olocausto* l'amplificazione attraverso il meraviglioso cristiano spinge all'emulazione delle virtù della protagonista,

di cui gli atti devoti, la persecuzione, la vicinanza al divino e la morte sono enfatizzate dal concettismo specifico del secolo. Vediamo quindi il momento successivo alla strage dei cristiani in Campo Marzio da parte di Massimiano, il discorso di Giustina e la descrizione degli istanti precedenti la morte della vergine in Campo Marzio. Siamo nel terzo libro, nella *Passio* vera e propria:

Così disse questa Regina *insuperabile di virtù*, si acciecano gli occhi dello spirito nello *splendore delle attioni* di cotanta Vergine, si abbagliano gli occhi della considerazione nella grandezza della sua *invincibile* fortezza. La fortezza virtù tanto laudabile si adopera, circa pulcherrima pericula, che più bella, e più laudabil cosa sarà, che spender la vita per la fede di Christo? Però o come belli o come degni di gloria sono li pericoli, a quali ti esponi, o *fortissima Regina*, o *bellissima figliuola di Gierusalemme*, si confondono gl'intelletti nella grandezza delle tue meraviglie. Con invitto movimento, e volto non punto smarrito Giustina essortava, inanimava alla fede di Giesù le genti confermando in essa coloro, che seguita l'havevano, innanimandoli a non temere la morte, per goder perpetua vita sopra le stelle, piangeva ciascuno in conoscere la sua amata, e riverita Regina, vicina al martirio, essa inginocchiata sopra un durissimo sasso mandava preghi al Cielo, *cedde la durezza del marmo al lieve peso delle ginocchia sante*, facendo in esso due eguali cave; *come veggiamo ad incavarsi cosa lieve a peso soprapstante*, mostrando altrui, che la sua rigida e fredda densità si haveva rintenerita, e fatta pietosa a tanta crudeltà. In questo alli cenni dell'infuriato Tiranno, un soldato formidabile nel sembiante, con maniera più di spirito di inferno, che di humana creatura, trafisse il petto della coraggiosa Donzella:

uscì, come da vivo fonte un fiume di liquefatti rubini a fregiar il candido Avorio del delicato seno; ferì l'empia mano quel petto, *in cui, come in sacro tempio riposava il rettor delle superne contrade*, prendendo soavissimo riposo; ferì quel cuore l'empio ministro, in cui per le mani de gl'Angeli era dipinta *con pennello d'amore* la faccia di colui per cui la vita grave a lei pareva [*imitatio Christi*]. Così la felice peregrina si unì alla bianca e splendida nuvoletta che l'attendeva, composta di minute stelle, cioè del lume dell'anime de beati martiri e gloriose donzelle, le quali formavano così unite, quasi che un globo somigliante ad un sole candido, perché l'une nell'altre riflettendo i raggi, cagionavano un candore tale, quale veggiamo la vita lattea biancheggiar e per la riflessione di molte stelle, le quali si feriscono collo splendido de' raggi loro.²⁷

Nel passo abbondano le figure retoriche dell'iperbole (*Regina insuperabile di virtù – invincibile fortezza*), della ripetizione (*inanimava alla fede di Giesù – innanimandoli a non temere la morte*) e della similitudine, con cui si descrive la flessibilità della pietra alle «ginocchie sante» di Giustina. L'impressione prodigiosa delle ginocchia nei sassi è aneddoto inserito nelle versioni antiche della *Passio* tra IX e X secolo, come rilevato da Giustino Prevedello, studioso della tradizione del testo²⁸. La rappresentazione icastica del trapasso di Giustina si avvale del lessico proprio alla lirica amorosa: la ferita genera un «fiume di liquefatti rubini a fregiar il candido Avorio del delicato seno». I due momenti succes-

27. *Holocausto*, III, c. Q3r.

28. Cfr. G. Prevedello, *Considerazioni sulla Passio di santa Giustina vergine e martire di Padova*, in *Santa Giustina e il primo cristianesimo a Padova*, Museo Diocesano di Padova, Padova 2004, pp. 85-89.

sivi sigillano il passaggio dalla dimensione esteriore a quella dell'interiorità di Giustina, di cui il petto è sede («sacro tempio») dell'effigie di Cristo, dipinta «con pennello d'amore» dagli angeli. La contemplazione interiore è con termini simili tracciata anche nella *Vita di San Francesco* (canto II, ott. 57: «Tacque, e nel cor, ch'è pur di Christo il tempio, / forma, e dipinge, il Signor nostro essangue / pregar il Padre, e del pietoso esempio, / sudar la bianca faccia il vivo sangue»²⁹) e nel *Discorso del rivolgimento amoroso*³⁰, dove Marinelli illustra le tappe dell'itinerario mistico che conducono all'amore di Dio. L'iconicità interiore, ricorrente nelle opere religiose della scrittrice, è stata relazionata da Guido Mongini agli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio di Loyola, che esorta a comporre visivamente la storia sacra nello spazio interno³¹. Il passaggio sembra significativo di come alcuni brani, stilisticamente rappresentativi di un barocchismo scenografico e celebrativo, ad una attenta analisi restituiscano anche una precisa concezione della religiosità e di pratiche spirituali cui Marinelli aveva storicamente accesso.

Il secondo e ultimo brano su cui mi soffermo appartiene a una delle numerose orazioni con cui Giustina converte le popolane e le nobildonne e insegna la dottrina di Cristo. Le parole che Giustina rivolge al popolo sono definite

29. L. Marinelli, *Vita del serafico et glorioso S. Francesco descritta in ottava rima dalla molto illustre signora Lucretia Marinella, con un discorso del Rivolgimento Amoro verso la somma Bellezza*, In Venetia, Presso Bertano, 1597, c. H2r.

30. Ivi, c. **2v: «Percioché essendo l'anima tua in tutto libera et sciolta da ogn'altro oggetto, resterà solamente informata della effigie del Superno Fabbro, che è solo oggetto del tuo cuore, il quale lo trasmutò tanto perfettamente, che scacciandone ogn'altra immagine lo rese di se solo, come d'ogni perfettione colmo et ripieno».

31. Cfr. Mongini, «Nel cor ch'è pur di Cristo il Tempio», cit., in particolare pp. 370-371.

«catenette d'oro, che guidavano prigionieri gli animi altrui alle riviere del Cielo»³², evocative della forza della parola di Giustina.

Ricordatevi, che 'l Mondo non ha cose permanenti, quelle, ch'ora sono, svaniscono, et altre sorgono, queste caggiono, altre di nuovo nascono, con queste vicissitudini il Mondo si mantiene: *Omnia sunt in fieri, et non habent partes permanentes*. [Salo. *Ubi flumina exeunt revertentur. Arist*]. Però vi esorto à non ponere speranza in cose fuggitive, le quali, quando credi possedere, ti sono quasi aura, o lieve sonno, fuggite da gli occhi e dalle mani. Quella suprema Provvidenza, la qual desidera la salute di ogni uno, adorna et empie della sua gratia, et de' suoi favori l'anima nostra quando, che humile e dimessa si scopre a gli occhi suoi, li quali più lucidi del Sole, mirano e considerano nel cuore l'operationi de gli huomini, et il profondo de gli Abissi; [Dionis Ar. *Tunc Deus animas de suo lumine amplet, quando se ipsa illi, quasi iam caecas, atque silent exposuerunt*] ma a quelle menti, che superbendo credono aguagliar li superni, quasi avaro de' suoi doni, li racchiude in se stesso: però l'humiltà sarà ricco freggio d'ogni anima, che desidera grandezze sempiternie et annumerarsi colli Divi.

O amici di Giesù, fuggiamo il peccato, ancor che picciolo; percioche molte cose picciole nite, facciono una congerie grande, [Arist. *De verit. Ex multis paucis, faciunt unum satis*], il grano di senape è picciolissimo, et produce un'albero di grandezza immensa, dalle picciole procedono le cose grandi: state caute: dal primo, et ambiugio biancheggiar dell'Albane, viene il giorno caldo, e lucidissimo: non lasciate allignare gli errori

32. *Holocausto*, III, c. P4r.

nel cuor vostro, li quali se non si tagliano dalla radice li vedi, quasi fumo, in un punto crescere, e quando credi che perdano di forza e di vigore all'hora s'innalzano, si stabiliscono, quasi pesante ferro: ne imitate la piuma, che va qua, là seguendo le instabilità del Mondo, e le vanità sue. Li perversi pensieri separano l'huomo da Dio, [*Salo. Supi. Perversa cogitationis separant a Deo*], come li buoni a lui l'avvicinando considerando la poco fermazza delle cose, dice il Sapiente: *Vidi omnia, quae sub Sole fiunt, omnia vanitas, et afflictio spiritus*. [...] Egli tutto amore a braccia aperte ci chiama con voce risonante; ma non udità dal senso, prega noi a mirare per la ferita del petto, di qual foco infiammata arde per cagione nostra, l'anima sua, [*Alb. Magn*], egli ci dà la gratia, onde possiamo alla salute pervenire, destando il libero arbitrio [*Gratia non datur illi, qui se non habilitat ad gratiam*] ad assentire alla sua pietà; ma coloro, che fuggono il dono, ne si dispongono a ricevere il celeste favore, ne rimangono privi; quelli, che chiude gli occhi per non vedere il Sole a ragione muore tra le tenebre. [*A. August, Qui fecit sine te, non saluabit te, sine te*]. Colui, che creati ci ha senza il nostro aiuto, salvar non ci vuole senza il nostro consenso.³³

Giustina insegna la vanità delle cose terrene, il pericolo del peccato, la necessità di cooperare con la grazia divina attraverso il libero arbitrio. La riscrittura dei passi latini – *Ecclesiastae* 1, 9; *Sapientiae* 1,3; *Sermo* 169, 13 di Agostino – si alterna a immagini quotidiane per rendere più vivide le verità spirituali: il grano di senape che, piccolissimo, produce un albero di grandezza immensa; gli errori e i peccati che, come fumo, si diffondono presto; la piuma portata dal ven-

33. *Holocausto*, III, c. O6v.

to a significare l'instabilità di chi si lascia trascinare dalle vanità terrene. Abbondano i contrasti e l'oratrice passa dalla seconda persona plurale alla seconda singolare («quando credi possedere») per avvicinare l'auditorio. Per infiammare le dame all'amore per Cristo, Giustina ripercorre le vicende della sua vita terrena, della passione e della morte. L'orazione si presenta, stilisticamente e concettualmente, vicina alla predicazione seicentesca. Accanto al modello classico di una prosa enfatica e articolata, sta l'imitazione del modello di eloquenza e dottrina offerto dai padri della Chiesa e rilanciato nelle retoriche ecclesiastiche cinque-seicentesche, dove sono centrali il potere affettivo della predicazione e la persuasione al mutamento di vita. Le orazioni di Giustina sono atte al *movere*, ad accendere la tensione emotiva dell'auditorio, attraverso una sintassi e un'eloquenza magniloquente: la lunghezza dei periodi, unita alla frequenza delle congiunzioni e alle figure di duplicazione, concede poche pause e mantiene alta la tensione nel lettore, apostrofato direttamente («Ricordatevi»; «Però vi esorto»). Accompagnano la prosa enfatica e articolata i riferimenti ai passi scritturali, "postillati" dalla scrittrice nei *marginalia* della stampa, che completano l'esercizio di predicazione sacra, fornendo al lettore un insieme di *loci* cui tornare agevolmente per praticare la fede. La molteplicità e la varietà di citazioni, oltre a dimostrare la competenza dell'autrice, restituisce all'agiografia il ruolo di cornice e supporto degli scritti dei Padri propria alla produzione omiletica.

Indice dei nomi

- Abrabanel Y. (Leone Ebreo),
122, 123, 124, 128, 129, 132, 135,
135n, 140, 140n
- Acucella C., 92n, 108n
- Adamson P., 21n, 38n, 41n
- Adorni Braccesi S., 104n
- Agosti B., 43n
- Agostino d'Ipbona, 17, 23, 230,
234, 244
- Agricola R., 99, 100, 102, 104,
106
- Agrippa, 29
- Alberti L.B., 28, 29, 39
- Alcidamante, 232
- Aldobrandini C., 196, 196n, 197,
197n
- Aldobrandini P., 219
- Alfano G., 169n
- Alighieri D., 77, 85, 208n
- Andreani V., 73n, 146n, 147n
- Andreini G.B., 195, 195n
- Andreini I., 187, 189, 189n, 190,
190n, 191n, 192, 192n, 193,
194, 195, 195n, 196, 197, 198,
199, 201, 201n, 202, 203, 204,
205, 206, 206n, 207, 207n,
208, 210, 210n, 211, 212, 214,
216n, 217, 221, 222, 223, 225n
- Angelucci T., 226
- Apuleio, 40, 230, 233, 235
- Aquilano S., *vedi* Ciminelli de',
S.
- Aragona, Alfonso I d', 177
- Aragona, Anna d', 85
- Aragona, Ferrante II d', 76n
- Aragona, Giovanna d', 85
- Aragona, Tullia d', 124, 124n
- Arbel B., 28n
- Arbizzoni G., 168n
- Aretino P., 58, 58n
- Ariosto L., 71, 71n, 161n, 180,
180n
- Aristotele, 169n, 231, 232
- Arriaga F.M., 135n
- Avalos, Alfonso d', 75
- Avalos, Ferrante (Ferdinando
Francesco) d', 75, 76, 84
- Baffo F., 129
- Baldassarri G., 169r, 185n, 233n

- Baratto M., 120, 120n
 Barbaro E., 25
 Bardazzi G., 46, 46n, 48, 48n, 63n
 Barezzi B., 239
 Barleti M., 168n
 Bembo P., 27, 72, 122, 130, 130n
 Benivieni G., 58
 Berra C., 108n, 123n, 130n
 Betussi G., 86, 87, 129, 129n
 Bigalli D., 123n
 Bigolina G., 15, 119, 119n, 120, 120n, 121, 125, 125n, 126, 127, 127n, 128, 129, 129n, 130, 131, 131n, 132, 132n, 133, 133n, 134, 135, 135n, 136n, 137, 138, 138n, 139, 140n, 141, 142
 Bilancia E., 123n, 124n, 139n
 Birago F., 170
 Boccaccio G., 77, 86, 86n, 136n, 137, 180n, 231, 233, 233n, 234
 Boezio, 23, 99
 Boiardo M.M., 161n
 Bolzoni L., 44n
 Bondi F., 150, 150n
 Borgia, Lucrezia, 85
 Borgogni G., 190, 190n, 192, 192n, 194, 195n
 Borsetto L., 82, 92n
 Borzelli A., 170n
 Bosisio P., 205n
 Bowd S., 47n, 55n
 Bozzola S., 31n
 Britonio G., 79
 Bronzini C., 225n
 Bruno G., 29, 29n
 Buonarroto M., 43, 43n 65, 65n, 67n
 Burke P., 19n
 Busdraghi V., 92
 Cabani M.C., 209n, 210n
 Cagnolati A., 134n
 Calderone Goudano I., 196
 Calmeta V., *vedi* Colli V.
 Cambini A., 168n
 Campeggi R., 219
 Campi E., 46n, 47n, 55n, 61n
 Campiglia M., 225n
 Canone E., 135n
 Cantarini F., 108
 Canziani G., 123n
 Carinci E., 93, 93n, 94n, 95n, 97n, 98n, 99n, 104n
 Cariteo, *vedi* Gareth B.
 Carlo V, 79
 Carlsmith J., 20
 Carnesecchi P., 47
 Carrai S., 58n, 137n, 152, 153n, 193n
 Carrario P., 99, 101, 103, 105, 105n, 106
 Carruthers M.J., 44n, 45, 45n, 55, 56n
 Castiglione B., 77, 78, 78n, 122, 131n
 Castriota G. (detto Scanderbeg), 168, 168n, 169, 177, 178
 Catana L., 123n
 Catullo, 23, 41, 143n
 Cavalca D., 60n
 Cavallarin A.M., 47
 Cedrati C., 195n
 Cereta L., 12, 19, 20, 22, 22n, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,

- 29n, 30, 30n, 31, 32n, 37, 38,
 39, 40, 41
 Chiabrera G., 196
 Chiodo D., 192n
 Cibo A., 219
 Cicerone, 34, 77
 Ciminelli S. de' (detto Serafino
 Aquilano), 153n, 164
 Claudiano, 29n, 38
 Coccapani C., 92, 98, 116
 Colby A.M., 179n
 Colie R., 28n, 29n, 31n, 38n,
 40n
 Collalto, Collaltino di, 143, 144
 Colli, V. (detto il Calmeta),
 161n, 162n
 Colonna F., 75, 76, 76n
 Colonna M., 170
 Colonna P., 84n
 Colonna Sforza C., 170
 Colonna V., 13, 14, 43, 45, 45n,
 47, 47n, 48n, 49, 50, 50n, 52,
 54n, 55, 55n, 57, 58, 58n, 60,
 61, 62, 64n, 65, 65n, 66, 67,
 67n, 68, 71, 72, 73, 75, 76, 77,
 78, 79, 89, 80n, 82, 83, 85,
 86, 88, 89
 Cornelio Agrippa, 29
 Copello V., 47n, 67n, 73n, 78n
 Corradi M., 122n
 Correggio, Niccolò da, 153n,
 162, 162n
 Corso R., 167n
 Cox V., 21, 25n, 26n, 28n, 32n,
 34n, 46n, 73, 73n, 85, 85n,
 140, 193n, 225n, 228, 228n
 Crisolfo B., 99
 Crizia, 231
 Curtius E.R., 81n
 D'Ascoli A., 47n
 Daniele A., 204n, 213n, 219n,
 222n
 De Hollanda F., 67, 69n
 De Las Nieves Muniz M., 179n
 De Liso D., 201n
 Del Mastro D., 135n
 Delcorno C., 54n, 60n, 66n,
 136n
 Della Casa G., 193, 193n, 208n
 Delminio G.C., 234, 234n
 Di Benedetto A., 161n, 190n
 Dolce L., 74, 75n, 76, 77, 77n,
 80, 81, 81n, 87, 88n, 91
 Domenichi L. 93, 99, 117n
 Donati A., 43n, 64n, 66n, 69n
 Doria Gonzaga, Vittoria, 219
 Doria, Iacopo, 219
 Dornau C., 29n
 Durante F., 219
 Duranti A., 203, 205, 212
 Erasmo da Rotterdam, 99
 Erspamer F., 207
 Este, Cesare d', 171
 Este, Giulia d', 171, 180
 Este, Isabella d', 162n
 Faci L., 169
 Faini M., 168n
 Farnetti M., 150
 Fedele C., 20
 Fei A., 170
 Feng A.A., 20n, 41n

- Ferroni G., 201n
 Ficinio M., 232
 Finucci V., 119, 119n, 120n, 125n,
 129, 129n, 132, 132n, 137
 Fontanini B., 49
 Fonzio B., 233
 Forcellino M., 43n, 44n, 47n,
 50n, 55n, 64n
 Fragnito G., 55n
 Franco D., 168n
 Franco V., 144n
 Fumaroli M., 227n
- Galilei G., 268
 Galletti M., 205n
 Gareth B. (detto Cariteo), 161n
 Gentili G., 162n
 Ghetti G., 168n
 Giachino L., 193n, 195n, 198n,
 210, 210n
 Gibson J., 20n, 21n, 30n, 34n, 41n
 Giovannozzi D., 135n
 Giustina di Padova, 227, 237,
 238, 238n, 240, 241, 242, 243,
 244, 245
 Giovio P., 75, 75n, 80n, 168n
 Gorgia, 231
 Gottifreddi B., 74, 74n
 Grazioli C., 187n
 Gregorio Magno, 62, 62n
 Griffin Q., 20n, 23n, 24n, 40n
 Grimani M., 227n
 Guidi A., 124n
- Hamesse J., 45n
 Hempfer K.W., 169n
 Honnacker H., 169n
- Ignazio di Loyola, 241
 Ingegneri A., 188, 189
 Innamorati I., 208n
 Isocrate, 96, 98, 99n, 100, 100n,
 101, 103, 104, 105, 106, 107,
 108, 109, 110, 111, 112, 114, 116,
 117
- Jardine L., 24n
 Jarrat S.C., 20n
 Jones A.R., 146n
 Jossa S., 169n
- King M.L., 20n, 22n
 Kolsky S., 228n
- Largaiolli M., 161n
 Latini G., 170
 Leone Ebreo *vedi* Abrabanel Y.
 Leoni B., 226
 Leporatti R., 58
 Leushuis R., 123n, 124, 124n
 Liguori M., 47n, 190n, 233n
 Longhi S., 161n, 163n
 Longo N., 78n, 131n
 Lorenzetti S., 179n
 Luciano di Samosata, 23, 28
 Luongo G., 227n
 Luparia P., 175n
- Machiavelli N., 28, 175n
 Magalhães A., 72n
 Maggi A., 24n
 Malipiero G., 58
 Malloch A.E., 28n, 37n
 Mandalà M., 167n, 169n, 170n,
 176n

- Manuzio A. (iuniore), 167n
 Manzoni G., 47n
 Marcheschi D., 104n
 Marcozzi L., 18, 153n
 Marinelli C., 225
 Marinelli G., 225
 Marinelli L., 134, 134n, 135, 135n,
 225, 226, 228, 231, 231n, 232,
 232n, 233, 233n, 234, 235,
 235n, 236, 237, 242
 Mario A., 92, 97, 97n, 98n, 99n,
 100n, 104n, 107n
 Marsh D., 28n, 29n, 30n
 Martín Clavijo M., 135n
 Martinelli Braglia G., 108n, 176
 Marzi M., 114
 Marziale M.V., 23
 Matraini C., 14, 91, 91n, 92, 92n,
 93, 93n, 94, 94n, 97, 97n, 98,
 98n, 99, 99n, 100, 101, 101n,
 102, 102n, 103, 104n, 105,
 105n, 107, 107n, 108, 108n,
 109, 109n, 110, 110n, 111, 111n,
 112, 112n, 113, 113n, 114, 114n,
 115, 115n, 116, 116n, 117
 Mattioli T., 168
 Mauri D., 205n
 Mazzacurati G., 207
 Mazzatinti G., 171n
 Mazzoncini C., 43n, 51n, 52n
 Mazzoni S., 187n
 McCue Gill A., 20n, 22n
 McHugh S., 46
 Medici, Alessandro de', 12, 94
 Medici, Cosimo I de', 171
 Medici, Giulio de', 93, 94, 95, 98
 Medici, Virginia de', 171
 Melechini M., 155
 Merula G., 26
 Miani Negri V., 225n
 Michelangelo *vedi* Buonarroti
 M.
 Mirtilla I., 162
 Moderata Fonte *vedi* Pozzo M.
 Molin F., 227
 Molin G., 160
 Molinari C., 196
 Mongini G., 226n, 236n, 242,
 242n
 Montaigne, M. de, 40n
 Morando S., 194
 Moreno Lago E.M., 135n
 Moroldo A., 179n
 Moroncini A., 43n
 Museo Grammatico, 167
 Mussini Sacchi M.P., 143n

 Nelson J.C., 123
 Niccolai E., 43n
 Nissen C., 119n, 120n, 129n, 133n
 Nogarola G., 20

 Ochino B., 46, 46n, 47, 48, 49,
 50, 51, 52, 52n, 53, 53n, 54,
 54n, 55, 55n, 56, 59n, 61, 62,
 63, 66
 Omero, 81
 Orazio, 77, 178
 Ordine N., 29n
 Orsini F., 170
 Ossola C., 47n
 Ovidio, 28, 137, 137n, 144, 145n,
 149, 159, 174n

- Pall E., 168n
 Pasini G.L., 171n
 Penna C.T., 218n, 219n
 Pericle, 231
 Perocco D., 162n, 294n
 Petrarca F., 77, 149, 150, 159,
 159n, 177, 193, 193n, 198n,
 206, 207, 208, 212
 Petrocchi G., 208,
 Phillippy P., 143n
 Piantoni L., 228n
 Pich F., 161n
 Petrobon E., 45n
 Pignatti F., 49n
 Piscini A., 93n
 Pitagora, 37
 Plaisance M., 207n
 Platone, 77, 122, 230n, 232, 233,
 233n, 235
 Plinio il Vecchio, 37, 69, 184
 Pole R., 64, 65
 Poliziano A., 180n
 Polo De Beaulieu M.A., 44n
 Porfirio, 23, 37
 Pozzi G., 179, 180n
 Pozzo M. (detta Moderata Fon-
 te), 23, 225n
 Prandi S., 200
 Pretalli M., 175n
 Prevedello G., 241
 Properzio, 144n
 Puppi L., 43n

 Quintiliano, 230, 25, 25n, 35n
 Quondam A., 58n, 108, 108n,
 131n, 195n

 Rabil A.Jr., 19n, 20n, 22n, 23n,
 25n, 27n, 39n
 Rabitti G., 72, 72n, 92n, 93,
 108n
 Ranieri C., 46n
 Rasi D., 169n
 Ray M.K., 22n, 23n
 Rensi G., 82n
 Richardson B., 94n, 95n, 98n
 Riga P.G., 58n
 Rigo P., 219n
 Roberti F.A., 237n
 Rolfe Prodan S., 46, 46n
 Rosati G., 144n, 145n, 146n, 157,
 157n, 158n, 159n
 Ross S.G., 20n

 Saffo, 72, 138, 196
 Saiber A., 39n
 Salvatico B., 15, 126, 129, 142
 Sanson H., 94n, 142n
 Santagata M., 193n
 Santamaría Villarroya A., 205n
 Santosuosso S., 193, 201, 206n,
 210n
 Sapegno M.S., 46n, 55n, 72n, 81,
 81n, 82n
 Sartor M., 163n
 Savorgnan M., 152
 Scala A., 20
 Scarpati C., 49n
 Schibanof S., 21n, 28n, 41n
 Segre C., 71n, 157n
 Seneca, 23, 77
 Serafino Aquilano, *vedi* Cimi-
 nelli de', S.
 Serina P., 20

- Settia A.A., 175n
 Sforza A., 21n
 Sidonio Apollinare, 255
 Silio Italico, 175n, 178
 Sinesio di Cirene, 28
 Sirleto G., 167n
 Sorbelli A., 171n
 Speroni S., 123, 124, 124n
 Stabile G., 56n
 Stampa G., 143, 144, 144n, 145,
 146, 148, 149, 150, 150n, 152,
 153, 154, 155, 160, 160, 161,
 162, 162n, 164, 165, 177n
 Stella C., 162n
 Stock B., 45n

 Tarsi M.C., 73n, 143n, 144n,
 146n, 153n, 155n, 161
 Tarud Bettini S., 60n
 Tasso B., 72, 72n, 124, 124n
 Tasso T., 84, 85n, 167, 173, 177n,
 180, 180n, 183, 184, 189n,
 190n, 193n, 196, 197n, 198,
 200, 201n, 208, 209, 209n,
 210, 214, 219, 228n, 233, 233n,
 235n, 236, 236n
 Tassoni A., 167, 167n
 Tateo F., 123
 Taviani F., 192n
 Tebaldeo A., 153n, 154, 154n, 155,
 161n, 162, 162n
 Tibullo, 144n
 Tolomeo C., 183
 Tomasi F., 146n, 236, 236n
 Tomasini G.F., 120, 120n
 Tommaso d'Aquino, 81, 180n
 Torre A., 44n, 46n

 Torrentino L., 91, 91n, 93, 117
 Toscano T.R., 80n
 Trissino G.G., 175
 Troiano A., 60n
 Tucidide, 229, 231
 Turmeda A., 29n

 Vaccaro A., 168n
 Valerio A., 44n, 46n, 50n, 51n
 Valerio L., 167n, 170
 Vallauri T., 171n
 Varano C., 20
 Varchi B., 99, 192n
 Vardala M., 19n
 Vazzoler F., 196n, 198n, 206n
 Vecellio T., 43
 Verbeke D., 99n
 Vernacola L., 21n
 Villa A., 174n
 Virgilio, 77, 178

 Wiesner-Hanks M.E., 74n

 Yates F.A., 44n

 Zancan M., 82n

Autrici e autori

Cristina Acucella è ricercatrice tenure track di letteratura italiana all'Università della Basilicata. Ha conseguito un dottorato internazionale in filologia e letteratura italiana presso l'Università di Firenze (con le Università di Bonn e Paris-Sorbonne). Tra i progetti di ricerca a cui ha preso parte figura un PRIN sull'*Orlando Furioso e la sua fortuna figurativa*, con l'Unibas e la Scuola Normale Superiore di Pisa, e un ERC sull'opera di Anton Francesco Doni, con la Scuola Normale Superiore di Pisa. I suoi interessi di ricerca si incentrano principalmente sulla letteratura rinascimentale e barocca, con particolare attenzione alla lirica petrarchista, al sogno, alle Accademie del Regno di Napoli del XVI e XVII secolo e, più di recente, al rapporto tra poesia e poesia per musica nel tardo Rinascimento. Ha pubblicato un commento alle *Lettere e Rime* di Chiara Matraini (FUP, 2018, vincitore del Premio Ricerca "Città di Firenze") e il saggio monografico *Il sogno dell'amata nella lirica del Rinascimento. Da Petrarca a Marino* (Pacini Fazzi, 2022).

Veronica Andreani si è formata presso l'Università di Pisa e la Scuola Normale Superiore, dove ha conseguito il dotto-

rato con una tesi sulla poesia di Gaspara Stampa. Si occupa di lirica e scrittura epistolare del Cinquecento, soprattutto femminile, e dei rapporti tra letteratura e arti figurative. È stata assegnista di ricerca presso la Scuola Normale Superiore e l'Università Ca' Foscari Venezia. In quest'ultimo ateneo ha preso parte al PRIN 2022 PoetRi: Poetesse del Rinascimento, nell'ambito del quale attende ora ad una nuova edizione commentata delle *Rime* di Gaspara Stampa.

Matteo Bosio è professore a contratto di letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Milano. Tra le sue ultime pubblicazioni ricordiamo *Verità, amore, responsabilità. Le figure femminili ne «Il Re Torrismondo»*, Leonforte, 2017; *Mercanti e civiltà mercantile nel «Decameron»*, Napoli, 2020 e *Il teatro "pre-classicista" nelle corti padane*, Oxford-New York, 2022.

Angelo Chiarelli è professore a contratto presso il Dipartimento di studi umanistici dell'Università della Calabria. Ha conseguito il dottorato di ricerca in *langues, lettres et traductologie* presso l'Université Libre de Bruxelles (in cotutela con l'Università della Calabria) con una tesi sull'edizione critica dell'Amor di Marfisa di Danese Cataneo. Dal 2017 al 2021 è stato *research fellow (aspirant)* del Fonds de la Recherche Scientifique di Bruxelles. Dal 2022 al 2024 è stato assegnista di ricerca presso il Dipartimento di studi umanistici dell'Università della Calabria. Collabora con il gruppo di ricerca del PRIN 2022 PoetRi: Poetesse del Rinascimento. Ha collaborato alla nuova edizione commentata dei *Dialoghi* di Torquato Tasso diretta da Umberto Motta e ora in corso di stampa. Nel 2024 ha pubblicato la monografia *La penna*

dello scultore. *La produzione epico-eroica di Danese Cataneo* (Le-dizioni). Con Tancredi Artico ho curato il volume *“Al suon de’ mormoranti carmi”*. *Magia e scienza nell’epica tra Cinque e Seicento* (Vecchiarelli, 2019).

Maria Sole Costanzo è *assistant professor* nel Dipartimento di lingue e letterature romanze al Boston College. Le sue recenti pubblicazioni studiano le interrelazioni tra esilio e lingua in rapporto alla costruzione di identità pubbliche in autori medievali e rinascimentali, come Petrarca e Leon Battista Alberti. Un ulteriore ambito dei suoi studi riguarda le donne dell’Alto Rinascimento italiano, e dal 2015 collabora con l’Isabella D’Este Archive Project (<http://isabelladeste.web.unc.edu/>).

Giulia Lanciotti si è addottorata presso l’Università degli Studi Roma Tre con una tesi dal titolo *Notturmo Napoletano: nuove indagini sulla vita e sulle opere*. Ha completato il suo assegno di ricerca presso il Dipartimento di studi umanistici di Roma Tre con il PRIN 2022 PoetRi: Poetesse del Rinascimento, nell’ambito del quale ha analizzato la stampa Valgrisi (1546) delle *Rime spirituali* di Vittoria Colonna sotto un profilo filologico e critico. I suoi campi di interesse sono la poesia e l’editoria popolare del primo Cinquecento, con particolare attenzione agli strambotti e ai cantimpanca rinascimentali.

Luca Marcozzi insegna letteratura italiana nel Dipartimento di studi umanistici dell’Università degli Studi Roma Tre. È stato *Fulbright distinguished lecturer* all’Università di Notre Dame e ha tenuto corsi e seminari in diversi atenei inter-

nazionali. I suoi interessi sono rivolti soprattutto a Dante, Petrarca e alla letteratura del Rinascimento. Tra i suoi libri recenti, *Petrarca. La vita e il mondo* (2025), *Dante e la povertà* (2024), *Bembo* (2017), il commento alla *Comedia di Dante con figure dipinte* nell'Edizione nazionale dei commenti danteschi (2015). Ha redatto con F. Rico la voce *Petrarca, Francesco* per il *Dizionario biografico degli Italiani* (2015) e curato il *Lessico critico petrarchesco* (2016). Tra i contributi recenti in volumi e riviste si ricordano quelli dedicati ai canti VI e XXX del *Paradiso* e al ruolo dei classici nella cultura letteraria di Dante (nel volume *Now feed yourself*, 2024). Tra i numerosi prodotti della ricerca all'interno delle attività del Prin ITINERA, della cui unità romana è coordinatore, si segnalano almeno quelli relativi alla corrispondenza epistolare di Petrarca, che ne offrono un quadro d'insieme (*Petrarca e le sue reti epistolari, da Firenze all'Europa*, in *Échanges épistolaires autour de Pétrarque et Boccacce*, a cura di S. Ferrara, Paris 2021 e *Il dialogo con i contemporanei: versi di corrispondenza nei Fragmenta*, in «Chroniques Italiennes», 2022), e ne illuminano aspetti particolari (*Il viaggio e il ritorno: passato e presente nella Sen. X 2*, in *Petrarca e Bologna*, a cura di V. Bernardi, V. Zimarino, Bologna 2022; *Petrarca, Cola di Rienzo e la "Romana libertas"*, in «Atti e memorie dell'accademia galileiana di scienze lettere ed arti in Padova», 2024). Si è inoltre dedicato a questioni relative alla biografia di Petrarca (*La cerimonia della laurea capitolina tra storia, leggenda e iconografia*, in «Petrarchesca», 10, 2022) e alla ricostruzione della sua biblioteca (*La bibliothèque de Pétrarque et les origines de la Renaissance*, in *L'Invention de la Renaissance*, a cura di J.M. Chatelain, G. Toscano, Paris, BnF Éditions, 2024).

Serena Mauriello è attualmente ricercatrice post-doc presso il Centre d'études supérieures de la Renaissance dell'Université de Tours con un progetto dal titolo *EMPOWER: EMbrancing the Power Of Women in the European Renaissance* (Marie Skłodowska-Curie Seal of Excellence 2024). È stata assegnista per il PRIN 2022 PoetRi: Poetesse del Rinascimento. Addottorata in italianistica presso La Sapienza con una tesi edita per SUE nel 2025 con il titolo *Rhetorica eloquentia armat. Evidentia e amplificatio nella prosa narrativa di Giovanni Boccaccio*, ha condotto inoltre ricerche sulla *Summa de arte praedicatoria* di Alano da Lilla collaborando con l'International Society for the History of Rhetoric e la Zeno Karl Schindler Foundation. È coautrice con Ludovica Saverina della monografia *I manoscritti di un Gesuita dell'Ottocento: gli studi letterari di Francesco Manera* (Cesati, 2023). Attualmente, si occupa della storia delle donne nel Rinascimento, approfondendo il loro impegno letterario, culturale e politico con un approccio testuale, storiografico e archivistico.

Matteo Petriccione ha conseguito il dottorato in studi letterari presso il Dipartimento di scienze umane dell'Università dell'Aquila nel 2023, con una tesi dal titolo *Memoria e mnemotecnica nei Triumphs di Francesco Petrarca*, tutor professoressa Valeria Merola, dalla quale ha estratto due articoli sul rapporto tra memoria e narrazione nei *Triumphs*. Ha curato assieme a Maria di Maro il volume *Il racconto della malattia, atti delle sessioni parallele del convegno internazionale di studi Il racconto della malattia* (L'Aquila, 19-21 febbraio 2021). Al momento è docente a contratto e assegnista presso l'università dell'Aquila e lavora su un progetto dal titolo *Il Dante postunitario e la questione nazionale nell'archivio Passerini*,

in collaborazione con l'Accademia Petrarca di Arezzo. Inoltre collabora con il Prin PoetRi: Poetesse del Rinascimento, responsabile del progetto professor Luca Marcozzi. Si è occupato del rapporto tra poesia, filosofia e medicina nel medioevo, del tema della memoria in Petrarca, della poesia spirituale di Vittoria Colonna e del dantismo postunitario.

Giada Tonetto, dottoranda in italianistica (39° ciclo, Università Ca' Foscari Venezia), conduce una ricerca sull'Umanesimo veneto attraverso l'opera di Cassandra Fedele (supervisor prof. Elisa Curti, co-supervisor prof. Luca Mondin). Si è formata sulla forma breve in diverse articolazioni, dall'epistolografia umanistica alla novellistica post-boccacciana. Ha poi approfondito l'ambito della scrittura di donne e delle sue articolazioni retoriche in un soggiorno (Lent Term 2024/2025, tutor prof. Helena Sanson) presso la University of Cambridge.

Carolina Truzzi è attualmente borsista presso l'Università degli Studi di Bergamo. Si è addottorata all'Università di Padova, in cotutela con l'Université de Tours, con una tesi di edizione critica digitale di quattro commenti e autocommenti alla lirica di Torquato Tasso. I suoi interessi di ricerca coinvolgono anche la poesia e le opere in prosa scritte da donne nel Rinascimento, in particolare gli scritti agiografici di Lucrezia Marinella, e l'epistolografia di età moderna.

“Rifrazioni – Prospettive di italianistica” è una collana diretta da
Paolo Rigo | Università degli Studi Roma Tre
Giovanni Pietro Vitali | Université de Versailles Saint Quentin en
Yvelines – Université Paris-Saclay

Fanno parte del comitato scientifico
Benedict Buono | Universidad de Santiago de Compostela
Clodagh Brook | Trinity College Dublin
Carlota Cattermole Ordóñez | Universidad Complutense di Madrid
Dino Cervigni | North Carolina University
Ursula Fanning | University College Dublin
Raffaele Giglio | Università degli Studi di Napoli “Federico II”
Christopher Kleinhenz | University of Wisconsin-Madison
Barbara Meazzi | Université Nice Sophia Antipolis
Raffaele Pinto | Universitat de Barcelona
Matthew Reynolds | University of Oxford
Carmen van den Bergh | Leiden University Centre for Arts in Society

Ultimi numeri in collana

- #3 Francesco Roncen, *All'ombra e alla luce della lirica. La poesia narrativa in Italia tra Sette e Ottocento*
- #4 Heather Webb, *L'idea di persona in Dante. Corpo e identità*
- #5 Paolo Rigo, «Prima etate». *Studio su Petrarca e il Canzoniere*
- #6 Monica Dati, «Si dovrebbe insomma pensare a dei poeti operai». *L'esperienza della rivista «abiti-lavoro» (1980-1993)*
- #7 *Il grande lettore: Pietro Citati*, a cura di Piero Boitani
- #8 Giovanni Agostino Caccia, *Rime e capitoli spirituali*, a cura di Benedict Buono
- #9 *Voci della persuasione. Scrittrici e retorica nell'Italia del Rinascimento*, a cura di Serena Mauriello

Voci della persuasione. Scrittrici e retorica nell'Italia del Rinascimento
a cura di Serena Mauriello
introduzione di Luca Marcozzi e Serena Mauriello

direttore editoriale: Mario Scagnetti
editor: Laura Moudarres
progetto grafico e redazione: Giuliano Ferrara

