

Sandra Carapezza

Questione di genere/i

*Il dibattito sulla donna nelle scritture femminili
attraverso i generi letterari
(da Vittoria Colonna a Isabella Andreini)*



Università degli Studi di Napoli Federico II

La Balestriglia

1



DIREZIONE

Guglielmo Barucci (*Università degli Studi di Milano La Statale*), Vincenzo Caputo (*Università degli Studi di Napoli Federico II*), Nicola Catelli (*Università degli Studi di Parma*)

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Alfano (*Università degli Studi di Napoli Federico II*), Gabriele Baldassari (*Università degli Studi di Milano La Statale*), Marco Berisso (*Università degli Studi di Genova*), Paolo Borsa (*Université de Fribourg*), Laura Cannavacciuolo (*Università degli Studi di Napoli L'Orientale*), Gianni Cicali (*Georgetown University, Washington*), Alessio Cotugno (*Università Ca' Foscari Venezia*), Elisa Curti (*Università Ca' Foscari Venezia*), Maïko Favaro (*Sapienza Università di Roma*), Francesca Fedi (*Università di Pisa*), Elsa Filosa (*Vanderbilt University*), Alessandro Giammei (*Yale University*), Tobias Leuker (*Universität Münster*), Simone Magherini (*Università degli Studi di Firenze*), Elisabetta Menetti (*Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia*), Laura Melosi (*Università di Macerata*), Rosanna Morace (*Sapienza Università di Roma*), Lara Michelacci (*Alma Mater Studiorum Università di Bologna*), Federica Pedriali (*University of Edinburgh*), Marcello Sabbatino (*Università degli Studi di Firenze*), Carlo Varotti (*Università degli Studi di Parma*), Luca Zuliani (*Università degli Studi di Padova*)

COMITATO REDAZIONALE

Elena Bilancia (*Università degli Studi di Napoli Federico II*), Chiara Casiraghi (*Università degli Studi di Milano La Statale*), Simone Forlesi (*Università di Pisa*), Maria Maffezzoli (*Università degli Studi di Siena*), Sara Stifano (*Università degli Studi di Napoli Federico II*)

Sandra Carapezza

Questione di genere/i

Il dibattito sulla donna nelle scritture femminili
attraverso i generi letterari
(da Vittoria Colonna a Isabella Andreini)

Federico II University Press



fedOA Press

Questione di genere/i : il dibattito sulla donna nelle scritture femminili attraverso i generi letterari (da Vittoria Colonna a Isabella Andreini) / Sandra Carapezza. – Napoli : FedOAPress, 2025. – 333 p. ; 24 cm. – (La Balestriglia ; 1).

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-343-1

DOI: 10.6093/978-88-6887-343-1

Peer review: tutti gli ebook sono sottoposti a peer review secondo la modalità del doppio cieco (double blind)

© 2025 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

Introduzione	7
Nota sull'articolazione di questa antologia	27
RIME	29
Vittoria Colonna, <i>Excelso mio Signor, questa ti scrivo</i>	37
Veronica Gambara, <i>O de la nostra etate unica gloria</i>	47
Laudomia Forteguerri, <i>Hora te'n va superbo, hor corre altero</i>	51
Isabella Morra, <i>D'un alto monte onde si scorge il mare</i>	57
Gaspara Stampa, <i>Voi ch'ascoltate in queste meste rime</i>	61
Veronica Franco, <i>D'ardito cavalier non è prodezza</i>	67
POEMA	81
Laura Terracina, <i>Lamento di Bradamante e Chi nemico è di donne in altro ha cura</i>	87
Tullia d'Aragona, <i>Il Meschino, altramente detto Il Guerrino</i>	101
Moderata Fonte, <i>Tredici canti del Floridoro</i>	109
Margherita Sarrocchi, <i>Scanderbeide</i>	115
Lucrezia Marinelli, <i>L'Enrico</i>	133
NARRAZIONE IN PROSA	149
Giulia Bigolina, <i>Novella di Giulia Camposanpiero e Tesibaldo Vitaliani</i>	155
Giulia Bigolina, <i>Urania</i>	165
TRATTATO	195
Moderata Fonte, <i>Il merito delle donne</i>	201
Lucrezia Marinelli, <i>La nobiltà et l'eccellenza delle donne</i>	219

EPISTOLOGRAFIA	239
Chiara Matraini, <i>Lettera a Cesare Coccapani</i>	245
Veronica Franco, <i>Lettera familiare a una madre che vuole avviare la figlia alla prostituzione</i>	253
Isabella Andreini, <i>De i pensieri honesti di giovanetta da marito</i>	263
APPENDICE	269
Baldassarre Castiglione, <i>Libro del Cortegiano</i>	273
Ludovico Ariosto, <i>Orlando furioso</i>	283
Lodovico Dolce, <i>Medea</i>	295
Ludovico Domenichi, <i>Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne</i>	299
Torquato Tasso, <i>Discorso della virtù femminile e donnesca</i>	301
Giuseppe Passi, <i>I donneschi difetti</i>	307
Bibliografia	315

Introduzione

Querelle des femmes

L'espressione *querelle des femmes* è adottata per la prima volta nel 1622 da Marie de Gournay, autrice di un trattato dal titolo *Égalité des hommes et des femmes* (*Dell'uguaglianza degli uomini e delle donne*). L'uso nella critica letteraria si afferma nei primi decenni del Novecento, a partire dalla francesistica.¹ Come capita spesso per le etichette di fenomeni o movimenti culturali, anche intorno a questa si levano polemiche. Le più rilevanti sono due: una connessa al significato del termine e l'altra alla forma francese. La parola *querelle* sembra indicare in sé un'azione che mira alla distruzione dell'avversario; l'adozione di una formula francese veicola anche il paradigma culturale di quel contesto, con il rischio di costringere manifestazioni assai differenti entro uno schema interpretativo a cui non possono appartenere.

In questa antologia l'espressione vale a indicare il dibattito intorno alla condizione della donna e al rapporto tra uomo e donna che si sviluppa in Italia in età rinascimentale. La nascita in questo contesto non è casuale. Si può riflettere almeno su tre fattori che possono aver fatto da traino:

- condizione storico-sociale;
- principi culturali dell'umanesimo;
- fortuna della forma della disputa e della conversazione.

Lungo l'ampio arco cronologico che si prende in considerazione qui, dagli anni Trenta del XVI secolo agli stessi anni del secolo successivo, la penisola italiana conosce radicali mutamenti, e neppure si può immaginare un disegno

¹ MARGARETE ZIMMERMANN, "L'eccezione veneziana". *La querelle italiana nel contesto europeo*, in *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, a cura di Rotraud von Kulesa - Daria Perocco - Sabine Meine, Firenze, Cesati, 2014, 181-189.

omogeneo, perché ciascuno stato regionale ha condizioni a sé, che mutano nel tempo, come cambiano anche i confini. Tuttavia, anche attenendoci a quanto ci racconta la letteratura possiamo legittimamente individuare nei primi decenni del Cinquecento l'affermazione dello spazio della corte, entro il quale si muovono con piena padronanza anche le donne. Va ricordato che il XVI secolo è anche il periodo del grande sviluppo della stampa e la possibilità di pubblicare libri e farli circolare contribuisce non poco alla diffusione del dibattito sulla donna. D'altra parte è ancora la circolazione dei libri che consente alle donne stesse di accedere al sapere e di avere a disposizione modelli, anche linguistici, a cui attingere. Non è un caso che le prese di posizione più decise negli scritti di donne del Cinquecento vedano la luce a Venezia, la città che deteneva il primato della produzione editoriale. Non accade solo per la maggiore probabilità di pubblicare a Venezia, ma anche perché la città offre più libri a cui attingere e maggiori opportunità di riuscita in campo artistico e culturale anche per le donne.²

Il discorso sulla relazione tra la *querelle des femmes*, le vicende storiche e il contesto culturale – come può intendersi – è troppo articolato e complesso per poter essere affrontato adeguatamente qui. Neppure affermare che la *querelle* si sviluppa in parallelo con l'affermazione della donna nella società è esatto. Se è vero che le donne partecipano alla riflessione filosofica che le riguarda e se è vero che proprio a partire dagli anni Trenta cominciano a presenziare più numerose entro lo spazio letterario, almeno due cautele vanno sempre tenute in considerazione: questo fenomeno che potremmo definire di apertura (a condizione di intenderne comunque i limiti) riguarda un gruppo sociale molto circoscritto e non ha andamento linearmente progressivo. Conta comunque tenere presente che il discorso sulla donna non nasce improvvisamente per ispirazione di poche fortunate letterate, né per una estemporanea strategia maschile, ma è in linea con i fenomeni culturali contemporanei.

La cultura dell'Umanesimo comporta una riflessione sulla soggettività, che investe dunque anche la soggettività femminile. La *querelle* nasce anche sull'onda di questo generale ripensamento dello statuto dell'io, del ruolo dell'uomo, della sua formazione e di tutto ciò che lo riguarda. Per intendere questo aspetto basta pensare alla trattatistica in cui è inclusa anche la definizione delle qualità e dei compiti della donna, senza essere ancora il tema

² ZIMMERMANN, *L'eccezione veneziana* cit. e STEPHEN KOLSKY, *Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi. An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy*, in «The Modern Language Review», 96, 2 (2001), 973-989.

dominante. Il caso più celebre è il *Cortegiano* di Baldassar Castiglione (ma si può anche risalire al secolo precedente, per es. con Leon Battista Alberti): il discorso sulla donna rientra nel discorso complessivo sull'uomo (e più specificamente su un certo tipo professionale di uomo: l'uomo di corte), come il discorso sull'amore, sul comportamento a corte, sui rapporti con il principe.

Infine, la forma della *querelle* come dibattito non concerne soltanto il rapporto uomo-donna. Anch'essa si iscrive nel modello della civile conversazione, che riflette come uno specchio idealizzante la vita di corte. Si discute, avanzando argomenti opposti, entro l'*urbanitas* prescritta per un consesso di letterati: questo modello induce a trattare in termini di confronto anche il rapporto tra i sessi. Anche quando la forma espressiva scelta non è quella del dialogo, si intende comunque il principio contrastivo della *querelle*. Lo dimostra per es. la scrittrice veneziana Moderata Fonte quando persino all'interno di un poema cavalleresco avverte l'esigenza di polemizzare contro il sistema educativo non egualitario, come se immaginasse idealmente di contrapporsi al pensiero misogino dominante.

L'espressione *querelle des femmes* in questa antologia va intesa assegnando al genitivo il valore soggettivo, oltre a quello oggettivo: il dibattito delle donne, non solo 'sulle' donne. Si prendono in esame solo scritti di donne. L'appendice raccoglie alcune voci maschili, per offrire almeno qualche tratto del quadro complessivo.

La donna e il matrimonio

Sebbene il quadro storico che si tratteggia qui sia di necessità solo abbozzato, un aspetto merita di essere almeno menzionato per meglio chiarire la portata e le ragioni dell'interesse a definire ruoli e pregi della donna nella cultura rinascimentale. È la questione del matrimonio. Esiste in età medievale un nutrito filone di scritti, di matrice cristiana, che punta all'esaltazione del celibato come la migliore via per la santità; parallelamente, la letteratura comica misogina sottolinea le comodità di una vita senza moglie. Nella trattatistica rinascimentale, al contrario, si propone l'elogio del matrimonio, a partire da Erasmo da Rotterdam (*Encomium matrimonii*, 1518), seguito da altri letterati contemporanei. All'origine di una simile rivalutazione del vincolo matrimoniale ci sono ragioni di ordine economico, con le quali si spiega anche l'insistenza sulla fedeltà della sposa: l'istituzione familiare permette la trasmissione del patrimonio e perfino il suo ampliamento perché permette di costruire o rinsaldare la rete parentale.

In questo sistema alla donna è assegnato un ruolo che non è affatto marginale, perché a lei si affida la riproduzione, oltre che l'educazione dei figli. Gli scritti che trattano della famiglia non possono che valorizzare i meriti femminili funzionali al rafforzamento di questo stato di cose, perché denigrare o sminuire la donna destituirebbe di credibilità l'intero sistema. Al tempo stesso però si esercita su di lei un'azione più marcata di controllo, che fa leva sulla morale della castità (salvo che internamente al matrimonio, per fini riproduttivi) ossessivamente propagandata. La precettistica sulle mogli può essere rivolta direttamente alle donne, oppure può indirizzarsi agli uomini offrendo loro consigli per la scelta della sposa o per l'educazione della moglie o delle figlie. I testi destinati al pubblico femminile, oltre a ripetere il consueto monito alla pudicizia in ogni ambito, prendono in considerazione anche aspetti della vita pratica: le occupazioni domestiche, la cura dei figli, l'abbigliamento.

Il matrimonio è al centro anche della riflessione del Concilio di Trento (1545-1563); all'interno della Chiesa infatti si dibatte sulla disciplina che regola le nozze e sul ruolo che l'istituzione ecclesiastica deve avere nella celebrazione del matrimonio.³ Il risultato è un rafforzamento del controllo da parte della Chiesa, con il passaggio del matrimonio da affare sostanzialmente privato qual era prima a cerimonia pubblica, sancita da un rappresentante del clero e notificata negli atti parrocchiali. Vengono repressi due pratiche diffuse: il matrimonio clandestino e il concubinato. Contro quest'ultimo l'azione è particolarmente incisiva e le pene previste variano per gli uomini e per le donne, alle quali può toccare anche il bando dalla città.

Le voci femminili nel Cinquecento

L'arco cronologico esteso entro cui si collocano le autrici prese in considerazione impone almeno un'avvertenza preliminare. Le condizioni storiche in cui operano sono molto diverse. Va ricordato almeno un evento cruciale, che imprime un segno indelebile sulla cultura del tempo: quello noto con i nomi di Controriforma o Riforma cattolica. Negli anni Venti del Cinquecento, quando Vittoria Colonna, anche grazie ai suoi meriti morali e all'eccellenza della sua posizione sociale, si affermava come autorità in campo letterario (Castiglione

³ GABRIELLA ZARRI, *Il matrimonio tridentino*, in EAD., *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2000, 203-250.

infatti le sottoponeva il suo *Cortegiano* evidentemente ritenendola degna di questa lettura), l'Italia era animata da fermenti religiosi scaturiti sulla scia della riforma luterana, talvolta difficilmente incasellabili tra ortodossia e eresia. La riflessione sui temi spirituali insomma attraversa la cultura del tempo in una forma interlocutoria e critica destinata a scomparire dopo che la Chiesa avrà espresso in termini inequivocabili la propria posizione al Concilio di Trento. Il caso della duchessa di Ferrara Renata di Francia dimostra quale potesse essere l'incidenza delle dottrine protestanti sulle donne della nobiltà anche in Italia. La duchessa, che è moglie di Ercole II d'Este e madre – oltre che di altri quattro figli – di Alfonso II, si schiera a favore dei riformati e ospita persino Giovanni Calvino, nel 1536. È una scelta non condivisa, e anzi avversata, dal marito Ercole, che teme la reazione della Chiesa e fa rinchiudere Renata. Con il suo atteggiamento la duchessa afferma il suo diritto di prendere una posizione su una questione di altissimo impegno intellettuale; Renata non scrive trattati in difesa delle donne, ma come donna di potere si inserisce attivamente nelle vicende di attualità.

L'assunzione esplicita di una propria posizione è la prima forma di affermazione femminile nel dibattito sulle donne, anche in letteratura. Il primo momento in cui nella letteratura italiana si annoverano con una certa frequenza nomi di donne sono gli anni della fortunata stagione della poesia lirica di modello petrarchista. Seconda una definizione ormai divenuta proverbiale, formulata da Carlo Dionisotti, è questa la prima (e unica) occasione in cui «le donne fanno gruppo». ⁴ L'affermazione isolata non dà conto di molti aspetti in ragione dei quali parlare di tutte le autrici del tempo come di un gruppo non è esattamente corretto. E inoltre, bisognerebbe domandarsi se questa idea di raggruppamento sia un'esclusiva del genere femminile. Ma certamente la nozione di gruppo riflette la percezione che abbiamo guardando i racconti della nostra storia letteraria: quando si arriva alla poesia del primo Cinquecento, si nota – ormai da anni – la presenza di nomi femminili. Negli stessi anni in cui le donne scrivono poesia, la *querelle des femmes* si impone come argomento di conversazione nelle brigate descritte nei dialoghi e come soggetto fortunato nella trattatistica. L'esempio più celebre è il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, in cui uno dei quattro libri è interamente riservato al confronto tra posizioni misogine e posizioni in difesa delle donne, a tutto vantaggio delle seconde. A quest'altezza cronologica le donne nella *querelle* compaiono piut-

⁴ CARLO DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999 (I ed. 1967), 227-254: 238.

tosto come oggetti che come soggetti della discussione. Difficilmente troveremmo nei loro scritti rivendicazioni del merito femminile e anzi spesso solo l'indicazione del nome ci permette di distinguere una poesia scritta da una donna da quella scritta da un uomo. L'obiettivo delle autrici è giungere a un componimento che possa essere qualificato come letterario, cioè nel quale si riconosca l'adesione al codice del petrarchismo, il modo di fare poesia diffuso quasi come una moda nella civiltà di corte degli anni Venti-Quaranta del Cinquecento. Comunque, la donna che scrive non è estranea alla controversia sui sessi; il solo fatto di occuparsi di lettere è in sé una affermazione del valore femminile. Proprio per dimostrare le proprie qualità di scrittrici, e attraverso di esse celebrare il proprio sesso, le autrici di poesia lirica non possono accogliere esplicitamente i temi della *querelle*, per i quali il modello petrarchista non è adeguato. Eppure anche dentro le maglie del petrarchismo c'è spazio per una declinazione personale del codice, che risente di istanze più marcatamente femminili. Nei primi testi qui antologizzati, in particolare in quelli più propriamente lirici inclusi nella sezione delle *Rime*, la collocazione entro la questione di genere può essere compresa solo ricordando questa premessa. Sarebbe vano attendersi una diretta difesa femminile, entro un genere letterario che ha proprie norme, tanto più stringenti nell'epoca del pieno petrarchismo. L'adesione al codice è necessaria per garantire l'accettazione della poesia e quindi dell'autrice; non è difficile pensare che questo bisogno di omologazione potesse essere avvertito maggiormente dalle donne, sulle quali poteva pesare qualche diffidenza in più.

La massima vivacità nel dibattito sui sessi negli scritti di donne si raggiunge nell'anno 1600, quando sono pubblicati i due più celebri trattati in difesa del sesso femminile, entrambi a Venezia: quello di Moderata Fonte e quello di Lucrezia Marinelli. A quest'altezza cronologica la produzione femminile si è ormai estesa pressoché a tutti i generi letterari (fra i meno frequentati rimangono la trattatistica scientifica, la storiografia e il teatro). La questione religiosa è risolta con la definitiva affermazione della dottrina della Chiesa e le mutate condizioni storiche si riflettono anche sulle forme e sui temi della *querelle*. Alla donna di corte, sulla quale si fermava l'interesse di Castiglione, subentra la donna alle prese con la quotidiana gestione domestica,⁵ come nel trattato di Moderata Fonte, dove compare persino una sezione di ricette e

⁵ FRANCESCO SBERLATI, *Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 7 (1997), 119-174.

consigli per la cura di sé. Oppure, si interviene a difendere le donne in risposta all'inasprirsi delle posizioni misogine non di rado provenienti dagli ambienti religiosi. Il dibattito si sgancia dalla cornice della conversazione cortigiana che ne ha rappresentato l'ideale collocazione nella prima metà del secolo e parallelamente le donne letterate non hanno più come obiettivo l'inclusione nella ideale società dei petrarchisti. La lirica prosegue, ma a essa si affiancano generi in cui le autrici possono inserire più espliciti riferimenti alla condizione femminile, fino al massimo delle possibilità offerte dal trattato.

Il 1600 è l'anno d'oro della *querelle* per la pubblicazione simultanea delle due opere femminili interamente dedicate alla controversia sui sessi. Fra i trattati sul tema e la rimodulazione in chiave femminile delle forme della lirica, ovvero tra il massimo e il minimo di esplicitezza della polemica, le autrici cinquecentesche offrono una ampia varietà di testi in prosa o in verso in cui emergono i punti cruciali della *querelle*. Vale la pena di soffermarsi su una tappa cronologicamente intermedia nel percorso qui tracciato: la narrativa di Giulia Bigolina. *Urania*, opera di difficile classificazione, tra romanzo, novella e saggio, risale probabilmente agli anni 1556-1558: dunque almeno quarant'anni prima dei trattati di Fonte e Marinelli. Eppure l'esplicitezza con cui vi è affrontata la controversia tra i sessi non è inferiore a quella che si trova nelle pagine delle due autrici successive. A Giulia Bigolina potrebbe dunque essere riconosciuto il merito del primo intervento diretto nella *querelle*. Non va comunque sottovalutata l'importanza della particolare soluzione letteraria adottata da Bigolina: il dibattito è inserito in una cornice narrativa e la portavoce del partito femminile è un personaggio che, in relazione alle vicende di cui è protagonista, deve temporaneamente travestirsi con abiti maschili. Lo fa per mettersi in viaggio, come capita spesso nelle narrazioni (in letteratura italiana già a partire dal *Decameron*); perciò quando ha occasione di parlare in difesa delle donne è ritenuta un uomo dai presenti. L'espedito, al di là delle funzioni interne alla narrazione, rivela la percezione che un simile discorso suonerebbe non solo meno efficace ma anche poco credibile se pronunciato da una donna. L'autrice sta anche smascherando l'ostilità maschile e i limiti che ancora condizionano la parola delle donne.

Il passato

Se è vero che nella letteratura italiana si comincia solo nel XVI secolo a incontrare con continuità e in misura considerevole voci femminili, è sba-

gliato affermare che nei secoli precedenti non ci siano state donne scrittrici. Non solo la scrittura e la lettura (che non necessariamente sono competenze abbinate)⁶ erano praticate dalle donne in ambito extraletterario, per i testi pratici (manuali di ricamo per esempio), ma anche il latino risulta usato in forma scritta in età medievale da un numero considerevole di donne in Europa.⁷ Nella poesia in volgare italiano il primo nome femminile non corrisponde a una identità storica precisamente individuata: è il nome della Compiuta Donzella, autrice di sonetti tramandati da un solo manoscritto (il Vaticano Latino 3793), che raccoglie importanti testi della poesia italiana del XIII e del XIV secolo. Oggi l'esistenza di questa scrittrice è accettata senza riserve, anche perché oltre alle sue poesie ci restano alcuni riferimenti a lei nei componimenti dei poeti coevi, tra cui Guittone d'Arezzo. Deve quindi essere vissuta a Firenze nella seconda metà del XIII secolo; il nome Compiuta potrebbe essere vero, perché pare attestato come nome femminile; ma potrebbe anche trattarsi di un soprannome, atto a esprimere la sua eccellenza ("compiuta" significa 'perfetta'). "Donzella" indica lo stato di fanciulla non sposata; secondo quello che si ricava dai suoi sonetti, da questa condizione viene strappata a forza per volontà paterna. Le poesie raccontano il dramma dell'io costretto contro voglia al matrimonio. Sono versi in cui è molto forte il tono di denuncia della disperata passività in cui è relegata la giovane, e, per quanto la condizione presentata valga come caso individuale, non è difficile estendere la considerazione alla situazione universale delle donne. Nel sonetto *A la stagion che 'l mondo foglia e flora* la disperazione dell'io è enfatizzata dal contrasto con la gioia e l'istinto all'amore portato dalla primavera. Fra tanto rigoglio della natura, l'autrice sola è triste:

Ca⁸ lo mio padre m'ha messa 'n er[r]ore,⁹
e tenemi sovente in forte doglia:¹⁰
donar mi vole a mia forza signore,¹¹
ed io di ciò non ho disio né voglia.

⁶ La necessità di tenere separate lettura e scrittura emerge negli studi sulle pratiche della formazione; tra i contributi più recenti sull'argomento a proposito dell'educazione delle donne nel Cinquecento, TIZIANA PLEBANI, *Alle donne che niente sanno. Mestieri femminili, alfabetizzazione e stampa nella Venezia del Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 2022.

⁷ *Genere e generi. Scritture di donne nell'Europa medievale*, a cura di Elisabetta Bartoli - Paolo Garbini - Donatella Manzoli, Roma, Bulzoni, 2024.

⁸ Ca: Perché.

⁹ m'ha messa 'n er[r]ore: 'mi tiene in una condizione di confusione'.

¹⁰ doglia: dolore.

¹¹ donar ... signore: 'Mi vuole dare con la forza un signore', cioè 'un marito'.

Nel XV secolo la presenza di donne letterate nella penisola non è più una rarità. Possono valere come esempio le sorelle veronesi Isotta e Ginevra Nogarola, che ricevono entrambe una formazione umanistica. Isotta, come forse Compiuta Donzella avrebbe voluto, non prende marito, ma vive in una condizione quasi monacale che le permette di godere di una certa autorevolezza nel dialogo con i letterati, in ragione della sua morale e della sua cultura. La donna sposata infatti viene tacciata di insufficienza intellettuale, perché consacra le sue doti al *ménage* familiare; Ginevra in effetti con il matrimonio smette di condividere le occupazioni letterarie della sorella. A Isotta Nogarola si attribuisce un ruolo di eccezionale importanza nella *querelle des femmes*, anche se la documentazione di cui disponiamo non permette una verifica storica della notizia. Pare che sia stata protagonista di un dibattito pubblico, in cui avrebbe discusso con un uomo, il podestà di Verona Ludovico Foscarini, a proposito del peccato di Adamo. Se la disputa c'è stata veramente, saremmo di fronte al caso di una donna ammessa a contrastare retoricamente con un uomo e, per giunta, su questioni di materia anche teologica: è facile intendere il valore dell'evento. Non ci sono però informazioni che permettano di collocare nel tempo e nello spazio questo dibattito. Quello che rimane è invece il testo scritto, in forma di dialogo, in latino, noto con il titolo *De pari aut impari Evae atque Adae peccato*. Isotta difende la causa di Eva, con un'argomentazione che punta paradossalmente proprio sulla fragilità femminile: la colpa è da attribuirsi a Adamo che ha acconsentito all'offerta della donna, nonostante, in quanto uomo, avrebbe dovuto essere più forte. In difesa delle donne, Isotta Nogarola interviene anche con altri scritti. In una lettera, probabilmente dei primi mesi del 1440 o del dicembre precedente, indirizzata a Damiano dal Borgo, corrispondente abituale della donna, si legge una vibrante polemica contro la misoginia del destinatario, che lo induce per esempio a stigmatizzare la proflissità nei discorsi femminili. Il valore delle donne è dimostrato attraverso gli *exempla* delle eroine. All'interno dell'epistola l'autrice accoglie questa forma di consolidata tradizione, tra i cui precedenti illustri merita menzione almeno Boccaccio (*De mulieribus claris*). Cornelia, Amesia, Affrania e Ortensia sono citate come esempi di eloquenza; dopo altri nomi ugualmente illustri, l'autrice domanda provocatoriamente al destinatario se le donne non superino gli uomini per eloquenza e per virtù, piuttosto che per loquacità. Come si vede dalla conclusione, la lettera pone chiaramente la questione del confronto tra uomini e donne, su sollecitazione del pregiudizio antifemminile dell'interlocutore.

I due esempi di Compiuta Donzella e Isotta Nogarola sono le prove dell'esistenza di voci femminili nella *querelle* già in età medievale. Nel Cinquecento

le scritture di donne si infittiscono e il tema del confronto uomo-donna comincia, soprattutto dalla metà del secolo, a essere affrontato dalle donne stesse con maggior sistematicità. Non bisogna pensare però che nella vita reale della maggior parte delle donne ci si avvicinasse a una condizione di pari opportunità. Le due autrici più esplicitamente coinvolte nella polemica provengono da contesti familiari che sono l'eccezione piuttosto che la norma. Moderata Fonte, orfana, può contare sullo zio per la sua formazione culturale; in modo ancor più evidente, Lucrezia Marinelli gode di una condizione privilegiata, perché il padre, medico, le permette un'educazione che non era affatto comune per le donne del tempo. Ma neppure bisogna cadere nell'errore opposto, isolando le voci polemiche come episodi peregrini, a opera di solitari talenti. C'è invece un certo numero di donne che accede al sapere, già nell'Italia del XIII secolo e questo numero aumenta abbondantemente nel XV secolo. Frattanto, in letteratura il filone degli scritti in difesa delle donne si irrobustisce, benché quello misogino non venga meno, e le donne stesse vi attingono e vi contribuiscono, recuperando i *topoi* già consolidati e aggiungendo la loro voce al dibattito.

La querelle nel Cinquecento

Il XVI secolo non vede soltanto l'intervento più consistente e diretto delle donne nella controversia tra i sessi, ma è anche il momento in cui la *querelle* trova la sua formulazione più compiuta nelle voci maschili. Il dibattito è consegnato in eredità al nuovo secolo dal precedente, che a propria volta poteva trovare nella tradizione medievale i modelli della lode delle donne. Il trattato di Boccaccio, *De mulieribus claris*, capostipite della forma della galleria di donne illustri, viene stampato già nel 1473. Tra gli autori quattrocenteschi va ricordato almeno Leon Battista Alberti; merita menzione anche un'opera rappresentativa del fortunato filone dell'educazione delle donne: il *Decor puellarum*, edito a Venezia da Jenson nel 1471.

Negli ultimi anni del XV secolo, mentre la controversia sui sessi ha trovato posto nella trattatistica amorosa, compaiono anche opere in elogio delle donne. Antonio Cornazano, Iacopo Foresti e Giovanni Sabadino degli Arienti compilano ciascuno un catalogo su modello boccacciano, in cui sono celebrate le figure femminili di rilievo.

Il XVI secolo comincia nel segno femminile con un trattato dell'umanista Mario Equicola, il *De mulieribus* dedicato alla nobildonna Margherita Cantelmo. Nei primi decenni del Cinquecento il letterato milanese Galeazzo Flavio

Capra, che sarà poi noto soprattutto per le sue opere storiografiche in latino, compone un trattato in volgare dal titolo *Della eccellenza e dignità delle donne*, che viene stampato nel 1525 a Roma. La fortuna dell'opera è breve, forse per la vicina apparizione del ben più riuscito *Cortegiano* di Castiglione, che include e rielabora i medesimi motivi del trattato di Capra. Per quanto non destinato a lasciare un segno sulla cultura successiva, il trattato di Galeazzo Capra merita attenzione perché rappresenta la volontà di fondere il filone celebrativo e esemplare della cultura umanistica con la tendenza alla valorizzazione della donna che si affermava contemporaneamente nella letteratura in volgare, soprattutto nella poesia amorosa.

Una prima tappa essenziale in una pur incompleta storia della *querelle des femmes* del Cinquecento è costituita dal trattato del filosofo Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Della nobiltà ed eccellenza delle donne*, in latino, pubblicato a Anversa nel 1529, poi riedito più volte. In Italia, l'opera circola anche tradotta. Uno degli editori più importanti del tempo, Gabriele Giolito, a Venezia la fa stampare nel 1544, tradotta dal francese a opera di Francesco Coccio. Presso lo stesso editore esce nel 1545 *Della Istituzione delle donne* di Lodovico Dolce, ristampata più volte. Uno dei collaboratori di Giolito, Ludovico Domenichi, nel 1549 pubblica un trattato che riprende il titolo dell'opera di Agrippa, *La nobiltà delle donne*, calando le argomentazioni filogine nella forma del dialogo e nel contesto della conversazione cortigiana. I nomi di Domenichi e di Dolce, non a caso, si incontrano spesso abbinati alle scritture di donne. Domenichi, letterato poliedrico, assume quasi il ruolo di "agente", che promuove e facilita l'accesso alla stampa per i componimenti delle donne. Questa attività editoriale evidentemente non nasce solo da una spontanea solidarietà dei due autori con l'universo femminile, ma è l'indizio del successo che i testi di donne e sulle donne ricevono nella cultura di metà Cinquecento, a partire da Venezia, epicentro della produzione editoriale. Testimonianze simili, del resto, arrivano anche da altri luoghi della penisola: nel 1549 a Firenze è stampato il dialogo *La Circe* di Giovanbattista Gelli, che inserisce gli argomenti della *querelle* all'interno della cornice mitologica della dimora della maga Circe.

La letteratura misogina

L'esistenza di un nutrito filone di scritti in difesa delle donne non deve fare dimenticare che anche nel XVI secolo prosegue la letteratura definibile più apertamente misogina. Se è vero che anche la rappresentazione della donna

come moglie e madre perfetta, o come vergine in odor di santità, poggia su stereotipi antifemminili funzionali alla conservazione e al rafforzamento del sistema sociale in essere, è indubbio che questa forma di misoginia appare meno evidente, più sotterranea, rispetto a quella che percorre le pagine più schiettamente denigratorie soprattutto in ambito comico. La celebre novella di *Belfagor* raccontata da Niccolò Machiavelli si basa sul pregiudizio antifemminile che la moglie sia più insopportabile dell'inferno stesso. La storia del diavolo ammogliato e pentito deve avere riscosso un buon successo, a giudicare dai rifacimenti di questo motivo in ambito novellistico, almeno due: di Giovanni Brevio e di Giovan Francesco Straparola. La poesia comico-realistica eredita dalla tradizione medievale la forma del *vituperium*: l'enumerazione delle bruttezze fisiche e morali della donna, come rovesciamento della lode di lei su cui si regge la poesia lirica. Francesco Berni è l'esponente più notevole di questa letteratura; tra le varie testimonianze misogine che possono essere ricavate dal *corpus* dei suoi versi, valga la terzina di un sonetto sul prender moglie, dove si afferma che essere sposati è una seccatura paragonabile, tra le molte altre cose, a «aver un sassolin nella scarpetta / et una pulce drento ad una calza, / che vadi in su in giù per istaffetta». Tre sono i difetti principalmente rimproverati alle donne: l'invidia, l'avidità e la lussuria. A questi possono poi aggiungersi una serie di altri vizi, come la pigrizia, la rabbia... L'accusa accomuna donne di condizione diversa: la brama di denaro per esempio è condivisa tanto dalle mogli quanto dalle prostitute, secondo i luoghi comuni della letteratura comico-realistica. Il rapporto tra l'ossessione del denaro e la sessualità è diretto; se è vero che le donne sono contraddistinte da un incontrollabile appetito erotico (sulla scorta di una secolare letteratura medica e filosofica), è anche vero che, spietate, si servono del desiderio maschile per raggiungere i loro scopi materiali. La poesia comica è popolata di crudeli amanti che si negano al poeta a causa della sua povertà, mentre sono pronte a compiacere chi può ricompensarle in beni, soprattutto in quei beni di cui sono più golose: gioielli, belle vesti e simili adornamenti femminili. La situazione è chiara, afferma Anton Francesco Grazzini, scrittore fiorentino: «Voi dovreste, amanti, esser più chiari, / ch'oggi li denari sono fatti amore, / ed amore non è altro che denari».¹² Del resto, i denari servono alle donne, perché mantenersi belle è molto costoso. Sui mille orpelli e sugli infernali intrugli adoperati dal sesso femminile per occultare i difetti e i guasti della natura e del tempo sui volti e sui corpi, gli scrittori del

¹² Ariosto, Berni, *Satirici e burleschi del secolo XVI*, Venezia, Zatta e figli, 1787, 267.

XVI secolo ricamano senza pietà. Il tema ricorre sia nella letteratura seria, con ambizione morale, sia in quella comica. Il passo antologizzato in appendice dal trattato di Giuseppe Passi esemplifica questo filone assai fertile della letteratura misogina, che si pone pericolosamente vicino a un altro argomento di facile polemica antifemminile: le capacità magiche e dunque la stregoneria come strumento di potere delle donne. Anche la diffusione delle malattie veneree (la sifilide, piaga del XVI secolo) contribuisce a alimentare la propaganda antifemminile, dato che le donne ne sarebbero le principali responsabili, per la loro lussuria, per la loro sporcizia o anche per la loro espressa volontà di danneggiare l'uomo con le loro arti magiche.

Christine de Pizan

Trattando le scritture femminili in difesa delle donne almeno un cenno deve essere fatto alla colossale operazione letteraria messa in atto in Francia nel XV secolo da una scrittrice di origini italiane: Christine de Pizan (1365-1430, ma le date non sono certe). L'eccezionale importanza del suo nome deriva dal fatto che questa donna ebbe la capacità di fare della letteratura la sua professione, scrivendo e curando l'allestimento di moltissimi libri. La sua opera più nota è il *Livre de la Cité des Dames*, noto in italiano con il titolo *La città delle dame*, scritto tra il 1404 e il 1405. Anticipando la vera e propria *querelle des femmes*, Christine de Pizan replica con puntualità e con abbondanza di riferimenti letterari alla tradizione misogina, rappresentata nel caso specifico dalla traduzione francese del 1370 di un'opera in latino di un tale Mateolo. Nella finzione su cui è articolata *La città delle dame*, all'autrice appaiono tre donne che rappresentano allegoricamente Ragione, Rettitudine e Giustizia. L'allegoria prosegue con l'edificazione di una vera e propria città; prima di costruire è però necessario rimuovere le rozze pietre che impediscono di porre le solide e preziose fondamenta della nuova città: è necessario cioè smantellare i residui di una cultura basata su pregiudizi misogini, per dare vita a una cultura incentrata su nuovi valori, di cui le donne sono le ideali portatrici. Questa valorizzazione delle donne costituisce un ripensamento rispetto a una precedente opera della stessa Christine de Pizan, *Le livre de la mutacion de fortune*, in cui la scrittrice aveva rappresentato la propria ideale metamorfosi in uomo, per indicare che passare a una vita autonoma e responsabile implica l'abbandono della condizione femminile. Con *La città delle dame*, invece, si rivendica orgogliosamente il valore delle donne. La loro assenza nei ruoli chiave della

storia è da imputare all'educazione che viene loro riservata, che preclude l'accesso al sapere. Christine de Pizan visse alla corte di Francia, dove esisteva una biblioteca di centinaia di volumi, continuamente ampliata grazie all'attività di un fervido scrittoio impegnato a copiare, tradurre e miniare manoscritti di varia provenienza. La sua formazione dunque è un caso eccezionale; proprio dai libri che ha potuto leggere la scrittrice trae gli argomenti per la sua difesa delle donne, soprattutto esempi di donne eccezionali, già raccontati da Boccaccio in latino del *De mulieribus claris*. Prima della galleria delle donne esemplari, nella fase di decostruzione delle idee antifemminili, Christine de Pizan immagina un dialogo tra il suo personaggio (Christine) e Ragione. È insomma il dibattito sulla questione femminile in cui sono ripresi e respinti gli stessi argomenti ai quali replicano le scrittrici italiane del secolo successivo. La difesa delle donne non è condotta con la negazione delle qualità supposte come tipicamente femminili, ma con la rivalutazione di alcuni di questi supposti difetti. Ecco come Ragione risponde a una domanda di Christine:

«Dama, gli uomini per rimproverare le donne, fanno grande uso di un proverbio latino che dice così: "Dio fece le donne per piangere, parlare e filare"».

Risposta: «Certo, dolce amica, questo proverbio risponde a verità, ma per quanto se ne pensi o dica, non vi è nessun motivo di rimprovero. È una grande cosa che Dio abbia donato loro queste inclinazioni, poiché molte donne sono state salvate dal loro parlare, piangere o filare. E contro chi tanto rimprovera loro l'inclinazione al pianto, io dico che se Nostro Signore Gesù Cristo, a cui nessun pensiero è nascosto e che vede e conosce tutto, avesse considerato che le lacrime delle donne potevano essere solo segno di fragilità e semplicità, la sua Maestà non si sarebbe mai abbassata a versare lui stesso, dagli occhi del suo corpo glorioso, lacrime di compassione [...] Allo stesso modo Dio diede la parola alle donne – e sia lodato per questo! – poiché altrimenti esse sarebbero mute. Ma contrariamente a quel proverbio, non capisco chi riesca a trovare tanti argomenti di rimprovero; se la parola delle donne fosse stata talmente riprovevole e di così poca autorità come alcuni sostengono, Nostro Signore Gesù Cristo non si sarebbe mai degnato di volere che fosse una donna la prima ad annunciare un così grande mistero come quello della sua gloriosa Resurrezione, come egli stesso ordinò alla sua Maddalena benedetta, che fu la prima persona a cui apparve il giorno di Pasqua, perché lo annunciasse poi agli apostoli e a Pietro».¹³

Gli argomenti della querelle

La controversia sui sessi si articola intorno a alcuni punti ricorrenti.

Il primo è di derivazione biblica: nel libro del *Genesi* è raccontata la crea-

¹³ CHRISTINE DE PIZAN, *La città delle dame*, a cura di Patrizia Caraffi, Roma, Carocci, 2017, 85-91.

zione dell'uomo e della donna. Sul modo, sul tempo e sul luogo di questa creazione si gioca una partita fondamentale nel confronto uomo-donna. Adamo è plasmato dal fango, Eva è creata dalla costola di lui: può scaturirne la prova della dipendenza della donna dall'uomo, ma anche quella della superiorità di lei, in quanto generata da materia più nobile del fango. Analogamente la precedenza dell'uomo sulla donna può servire a dimostrarne la priorità ma anche la minor perfezione, quasi come una prima bozza. Solo la creazione di Eva avviene nell'Eden: anche questa differenza spaziale si presta a una duplice lettura. Il primo capitolo del *Genesi* offre la più solida argomentazione a chi, nel mondo cristiano, ha sostenuto l'uguaglianza tra uomo e donna: «Dio creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Dio lo creò; maschio e femmina li creò» (Gn 1,27, edizione CEI).

Quello che segue nel racconto, al contrario, diviene l'argomento misogino per eccellenza: Eva, tentata dal serpente, commette il primo peccato. La colpa di Adamo, istigata da Eva, è meno grave di quella della donna? Dio, con il suo verdetto («Moltiplicherò i tuoi dolori e le tue gravidanze, con dolore partorirai figli. Verso tuo marito sarà il tuo istinto, ma egli ti dominerà», Gn 3,16) legittima e anzi prescrive la sottomissione del sesso femminile? La condanna ha una evidente connotazione di genere: la donna è punita nella sua femminilità.

La filosofia classica, analogamente alla tradizione biblica, fornisce materia per entrambi i fronti. Dal pitagorismo si ricava l'abbinamento dell'uomo con il principio del bene e dell'ordine, e, al contrario, della donna con il principio del male e del disordine. Il nome più ricorrente fra i detrattori delle donne è sicuramente quello di Aristotele, a cui si attribuisce la definizione della donna come animale imperfetto. Rispetto al sesso maschile, quello femminile manca di alcune facoltà, è connotato dalla temperatura corporea fredda ed è più debole; risulta, insomma, come un essere menomato. Inoltre, a Aristotele si deve la legittimazione del confinamento della donna nello spazio domestico. Le sue qualità la renderebbero inadatta alla vita pubblica. In difesa delle qualità femminili si adduce Platone, che nella *Repubblica* apre alle donne le porte della vita pubblica della città.

Un terzo ambito in cui si estende la controversia è quello medico, strettamente connesso con quello filosofico. La teoria della freddezza della donna in rapporto al calore dell'uomo rientra evidentemente nel dominio della fisiologia, ma viene collegata alla ontologica imperfezione femminile. In questo campo gli argomenti addotti contro le donne non sono respinti dai sostenitori dell'uguaglianza, ma ne viene rifiutata la caratterizzazione negativa. Le donne stesse, difendendo la loro causa, spesso non negano la debolezza femminile,

ma contestano che sia un limite, dimostrando come la forza non sia in sé una qualità importante né una qualità distintiva di tutti gli uomini. Anche la freddezza, in quanto dato accettato dalla medicina, non è smentita; se ne smentisce invece il valore negativo.

Concorrono alla strategia persuasiva, per l'uno e per l'altro fronte, anche gli argomenti di autorità e gli esempi. Il repertorio degli autori addotti pro e contro le donne è molto ampio; tra i primi, un posto di rilievo è occupato dai poeti d'amore, che – com'è evidente – hanno tributato lode alle donne nella lirica. A parlar male del sesso femminile sono invece i comici, i satirici e i moralisti, come Giovenale. Non sempre la collocazione dell'autore è evidente: Boccaccio è il caso più emblematico di *auctoritas* anfibia: dal *Decameron* e dal latino *De mulieribus claris* si attinge per rivendicare il valore muliebre, mentre il *Corbaccio* offre materiale perfetto in funzione misogina. Questa ambiguità è comune, poiché insita negli stessi autori: la donna cantata dai poeti è al tempo stesso esaltata per le sue qualità e accusata di provocare in lui una lacerante sofferenza.

Gli *exempla* di donne illustri discendono da un testo che ha il valore di archetipo di questa forma narrativa nella letteratura occidentale: il catalogo compilato da Plutarco, che comprende dapprima quindici medaglioni riservati a comunità femminili, distintesi per qualche impresa eccezionale (le Troiane, le Focesi...), poi dodici ritratti di singole donne eccellenti, di epoche e paesi diversi. Ai nomi menzionati da Plutarco, via via se ne aggiungono altri. Boccaccio annovera cento esempi celebri nel *De mulieribus claris*. Anche le storie di donne esemplari possono essere usate come argomenti contro il sesso femminile, quando riguardano un'esemplarità in negativo: non può mancare, per esempio, il nome di Medea quale prova della disumanità delle donne. Analogamente le donne bibliche ricorrono come esempi sia positivi (Sara, Rebecca per es.), sia negativi (Dalila, Micol...).

Infine, va ricordato che nella *querelle* non mancano le argomentazioni di ordine personale. I detrattori delle donne sono accusati di muovere da rancori privati per amori non corrisposti o per torti subiti da una specifica donna, così come i sostenitori devono giustificarsi dal sospetto di essere mossi da faziosità interessata. Nel caso in cui a scrivere siano le donne, aleggia sempre l'accusa latente di invidia nei confronti dell'altro sesso: un'idea tanto radicata da arrivare identica al Novecento, alla nuova scienza psicoanalitica di Freud in cui questo concetto ha parte essenziale nell'interpretazione della vita mentale femminile.

La risposta più efficace a tutti gli argomenti contro le donne è quella che sposta la disputa sul piano della condizione materiale. La disuguaglianza al-

lora non è negata, anzi ne viene sottolineata la portata. Si tratta però di una disuguaglianza di fatto, non di diritto, dovuta alle condizioni in cui le donne sono state tenute da secoli. La denuncia riguarda prima di tutto la privazione dell'educazione e poi la mancanza di autonomia economica. Dato che alle donne non è concesso accedere alla stessa formazione che è invece scontata per gli uomini, inevitabilmente finiscono col risultare inferiori, per esempio sul piano intellettuale.

Il percorso tra i generi letterari

La riflessione da parte delle donne sulla loro condizione solo in pochissimi casi trova espressione nella forma più esplicita del trattato interamente dedicato alla questione femminile. Capita più di frequente, invece, che le scrittrici cinquecentesche inseriscano esplicite osservazioni in difesa del loro sesso all'interno di narrazioni, entro una cornice finzionale. La lirica è il genere in cui per la prima volta la voce femminile si impone in termini anche quantitativamente rilevanti, ma è anche il meno adatto alla rappresentazione di una identità autoriale polemicamente tesa a rivendicare la propria differenza. Ciò non significa comunque che non si possano cercare anche in questo genere letterario alcuni accenti caratteristici della *querelle*. In versi si combattono le tenzoni, in cui capita che la donna debba replicare alle accuse maschili. Oltre ai casi più evidenti, il tema della valorizzazione del femminile percorre in profondità anche le poesie più fedelmente petrarchiste delle autrici del Cinquecento. Si è scelto qui di offrirne qualche saggio, nella convinzione che possano rientrare nella questione delle donne anche le scritture in cui il tono polemico cede il posto all'affermazione più o meno evidente di motivi che trovano una migliore spiegazione in rapporto al genere femminile di chi scrive.

Il percorso che si intende proporre è articolato entro i diversi generi letterari, perché il genere letterario definisce tanto il quadro di riferimento per chi scrive quanto l'orizzonte di attesa di chi legge. Nel caso delle scritture femminili la considerazione, che rischia di apparire ovvia, acquisisce un significato più forte. La relazione che le autrici rinascimentali stabiliscono con la cultura dominante è sempre delicata e complessa, sia quando si risolve infine nel plauso pressoché unanime (come accade a Vittoria Colonna), sia quando è evidente lo sforzo delle donne per ottenere il riconoscimento da parte della comunità dei dotti, come avviene per esempio per il poema eroico di Lucrezia

Marinelli. Entrando nel mondo letterario come presenze quantomeno anormale, le donne possono trovare un viatico nel codice che convenzionalmente regola ciascun genere letterario. Non si tratta di replicare supinamente le forme già presenti e neppure si può affermare che il confronto con il genere letterario riguardi soltanto le donne; il Cinquecento è il secolo della riflessione sui generi, a partire dalla fondamentale diffusione della *Poetica* di Aristotele. Inquadrare entro il genere letterario i testi della *querelle* contribuisce a valorizzare la specificità della posizione delle donne nel dibattito. Emerge, infatti, la dialettica tra i modi e le forme del genere letterario e il motivo nuovo che la scrittura femminile intende apportarvi.

Questa non è una antologia degli scritti di donne del Cinquecento, ma un percorso entro le voci femminili della *querelle des femmes*, attraverso alcuni generi letterari (la poesia, il poema, la narrazione in prosa, la trattatistica e l'epistolografia), in un arco cronologico esteso, che prende avvio con la più celebre scrittrice italiana dell'età moderna, Vittoria Colonna, per chiudersi con una autrice che suggestivamente inverte la fantasia provocatoria raccontata da Virginia Woolf nel suo celebre saggio sulle donne e il romanzo, *Una stanza tutta per sé* (1929). Lì Woolf immaginava la difficile vita di una ipotetica sorella di Shakespeare, talentuosa e intraprendente quanto il fratello, ma ovviamente impossibilitata a fare la sua stessa carriera. Isabella Canali, sposata Andreini, è una donna che nel primo Seicento vive l'esperienza preclusa alla finta sorella di Shakespeare: fa teatro, come attrice e scrive per il teatro, ottenendo un successo straordinario. Tra questi due estremi, lungo un secolo, si propongono qui estratti da testi molto differenti, nell'aspirazione di dare almeno un saggio dei modi vari in cui le scrittrici italiane hanno espresso la propria posizione nel dibattito, a volte con toni assai critici contro un sistema che non metteva le donne in condizione di esprimere il loro punto di vista, perché le privava delle opportunità culturali a disposizione dei loro pari maschi.

Le parole più memorabili sono state scritte da Moderata Fonte nel poema e citate da Lucrezia Marinelli, come lei autrice anche di un trattato in difesa delle donne:

Se quando nasce una figliuola al padre,
la ponesse col figlio a un'opra eguale,
non saria nelle imprese alte e leggiadre
al frate inferior né disuguale,
o la ponesse infra l'armate squadre
seco o a imparar qualche arte liberale,
ma perché in altri affar viene allevata,
per l'educazion poco è stimata.

Il tema della diversa educazione impartita a figli maschi e a figlie femmine, come è facile capire, non si esaurisce nell'epoca rinascimentale. Proprio il confronto tra fratello e sorella ricorre in un discorso che ha segnato un momento fondamentale della riflessione femminista nel XXI secolo, pronunciato nel 2012 dalla scrittrice nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, diffuso in rete e pubblicato anche in italiano con il titolo *Dovremmo essere tutti femministi* (2014; il titolo originale è *We should all be feminists*). Con una certa ironia – ma anche seriamente – Chimamanda Ngozi Adichie presenta la differenza educativa come un limite anche per il maschio, che, sottratto alle competenze domestiche, perde una importante opportunità di autonomia:

Conosco una famiglia con un figlio e una figlia. Hanno un anno di differenza e sono entrambi bravissimi a scuola. Quando il maschio ha fame, i genitori dicono alla femmina: «Vai a fare dei *noodles* per tuo fratello». A lei non piace preparare i *noodles*, ma è una ragazza e deve farlo. E se i genitori, fin dall'inizio, avessero insegnato a *entrambi* i figli a cucinare i *noodles*? Tra l'altro, saper cucinare è una competenza pratica molto utile per un ragazzo. Ho sempre trovato assurdo delegare una cosa fondamentale come la possibilità di nutrirsi.

Nota sull'articolazione di questa antologia

Questa antologia è distinta in cinque capitoli che corrispondono a cinque macrogeneri letterari: rime, poema, narrazione in prosa, trattato e epistolografia. L'ultima sezione è un'appendice che raccoglie alcuni dei passi significativi sull'argomento scritti da uomini. Ciascun capitolo è introdotto da un breve quadro di sintesi sulla *querelle des femmes* all'interno di quel genere letterario nel XVI secolo. I testi sono presentati distinti per autrice. Di ogni autrice si offre un breve profilo biografico; segue poi qualche notizia sull'opera da cui è tratto il testo antologizzato. I passi estratti sono corredati da un cappello introduttivo, un apparato di note interpretative e la segnalazione dell'edizione di riferimento. Il testo, quando tratto direttamente dall'edizione cinquecentesca, si attiene a criteri conservativi, con gli adattamenti opportuni per favorirne la leggibilità (es. accentazioni, segmentazione, maiuscole-minuscole). Se disponibile, si fornisce anche il link alla digitalizzazione della prima stampa. Si è scelto di limitare all'essenziale le note di tipo bibliografico. Gli studi principali di cui si è tenuto conto sono elencati nella bibliografia finale, che, senza alcuna pretesa di completezza, vuole essere uno strumento a disposizione di chi voglia approfondire la conoscenza delle autrici e delle opere qui rappresentate.

RIME

Se immaginiamo di tracciare un grafico della fortuna della poesia lirica italiana, quando arriviamo ai decenni centrali del Cinquecento dobbiamo sicuramente mantenere la linea in una zona molto alta. Possiamo anche individuare un anno che convenzionalmente si presta a fare da punto di svolta: il 1530, quando sono pubblicate due pietre miliari del genere, i *Sonetti et canzonni* di Iacopo Sannazaro (Napoli, Sultzbac, postumo) e le *Rime* di Pietro Bembo (Venezia, Sabbio). Bembo, a quest'altezza, ha già composto le *Prose della volgar lingua* (1525) e promosso la pubblicazione del canzoniere petrarchesco presso un editore di punta quale Aldo Manuzio. Il nesso tra l'edizione delle poesie di Petrarca e il successo della lirica nel Cinquecento è strettissimo: Petrarca infatti viene codificato come modello con il quale chiunque scriva poesia deve necessariamente confrontarsi. Ma il fenomeno non riguarda soltanto i circoli di poeti e non è circoscritto all'Italia. Si può parlare addirittura di una moda del petrarchismo. Ne abbiamo testimonianza nella pittura: donne e uomini di buona condizione sociale si fanno ritrarre con in mano il loro "petrarchino", cioè il libretto delle poesie di Petrarca. Queste stesse donne e questi stessi uomini non sono solo fruitori passivi, lettrici e lettori di poesia, ma usano quella poesia come un linguaggio distintivo di comunicazione, condiviso dall'ambiente a cui appartengono. Questa moda viene esportata in Europa, contribuendo così al grande mito del Rinascimento italiano.

L'opera teorica sulla lingua di Pietro Bembo, ma anche il riflesso pratico nelle poesie sue e altrui diffuse negli anni Venti e Trenta del Cinquecento, e poi la prosecuzione di questa forma di poesia nei decenni successivi conducono alla definizione di una vera e propria grammatica della lirica, sostanziata sul canzoniere di Petrarca, mediato in questo modo dalla cultura moderna. Si tratta certamente prima di tutto di lingua: lessico, sintassi, morfologia; ma non solo: vi si trova anche la modalità di espressione di varie istanze dell'io, quella sentimentale prima di tutto, ma anche quella spirituale, morale, civile, encomiastica.

Questa considerazione è importante per intendere la grande novità che irrompe nella letteratura italiana dagli anni Trenta del Cinquecento: la voce delle donne nella lirica. Una formazione classica non è in assoluto impedita alle donne: già nel Medioevo nelle case di duchi e conti le figlie femmine potevano studiare latino. Lo fa per esempio Ippolita Sforza, figlia di Bianca Maria Visconti e di Francesco I, duca di Milano. Tuttavia è indubbio che non si tratta della condizione comune e ce lo rivelano le stesse donne colte, dato che la mancanza di istruzione è una delle lamentele più ricorrenti. In mancanza di una compiuta formazione classica, il linguaggio della poesia, così codificato, si presta a una più facile appropriazione da parte delle donne.

Non bisogna pensare che questa forma poetica modellata sul *Canzoniere* e autoregolata da norme linguistiche, stilistiche e strutturali si traduca in una vuota imitazione. Ci sono certamente esiti deteriori, ma in sé il modello non impedisce che il riuso da parte delle autrici e degli autori abbia carattere di originalità. Attraverso un linguaggio codificato si esprimono comunque le diverse personalità degli scriventi. Come in generale nella lirica che si fa rientrare sotto l'etichetta di "petrarchismo" si possono riconoscere oltre a tratti comuni anche declinazioni distintive, così le voci femminili possono essere raggruppate solo a condizione di ricordare sempre che si tratta di esperienze molto diverse tra loro, quanto meno per la diversa condizione sociale e il diverso contesto regionale delle autrici. L'idea che le donne formino un gruppo compatto è corretta se serve per rappresentare la nostra percezione di un fenomeno unico dei decenni centrali del XVI secolo: l'emergere di autrici di poesia lirica. Negli ultimi vent'anni del secolo le voci femminili permangono, ma non si concentrano più (quasi) esclusivamente nell'ambito lirico. Nella coincidenza entro la stessa forma di poesia, le donne «fanno gruppo», per usare un'espressione molto celebre del critico Carlo Dionisotti. A confermare la tesi che la lirica femminile possa essere pensata come esperienza solidale si può richiamare la rete di rapporti tra le scrittrici. Ci risulta quasi naturale pensare che quando sta per varcare le soglie del mondo letterario, mettendo per iscritto o addirittura affidando alle stampe i suoi versi, una donna del Cinquecento possa avvertire più vicina a sé un'altra donna che abbia già varcato quella soglia, piuttosto che un poeta uomo. Non è raro che nei versi, negli scritti prefatori o nelle lettere una scrittrice evochi una collega. Va osservato però che capita spesso anche che si richiami a poeti uomini e che tutte le voci femminili più celebri gravitano attorno a letterati, con i quali le donne scambiano lettere e ai quali indirizzano poesie. La nozione di gruppo, dunque, non va respinta quanto meno perché funzionale a scongiurare l'impressione che si tratti di

esperienze eccezionali e isolate e a connettere la poesia femminile entro l'orizzonte culturale complessivo, ma la solidarietà di questo supposto gruppo, in termini di affinità di poetica, deve essere verificata attraverso i testi.

Il rapporto tra le donne e la poesia lirica risale all'origine stessa del genere, perché la donna ne è l'oggetto per eccellenza. Nella *Vita nuova* Dante fa appello alle donne che intendono l'amore come destinatarie preferenziali della sua poesia. Nel ruolo di soggetto emittente la donna fino a quel momento esiste nel genere comico e nel lamento, come personaggio costruito dallo scrittore. Nei contrasti, per esempio, il poeta dà voce a una donna che ribatte all'io maschile. Ne esce una figura ridicolizzata, connotata secondo gli stereotipi misogini: avida e volubile, per esempio. Come si intende è tutt'altro universo letterario rispetto a quello della lirica cinquecentesca. Ora la donna è scrittrice e latrice di una propria identità all'interno della poesia. Si tratta insomma di costruire, con i materiali del petrarchismo, un io lirico femminile e cantare l'amore per un uomo. L'impresa è delicata, perché va condotta salvaguardando sempre l'onestà della donna che scrive. La donna che loda la bellezza dell'amato rischia di esporsi alla pubblica riprovazione in una società in cui si usa dire che la pudicizia è il valore femminile supremo. La disponibilità di un codice strutturato e legittimato letterariamente e socialmente viene incontro a questa esigenza. Per la donna è ora più semplice modulare il linguaggio amoroso perché può farlo tramite le immagini e le parole autorizzate per il genere lirico, che in qualche modo neutralizzano le implicazioni sociali del discorso erotico.

Il rapporto con la poesia di Petrarca non si esaurisce in una conversione di genere del soggetto lirico e dell'oggetto d'amore. Le "petrarchiste" così come i "petrarchisti" possono essere talvolta meri ripetitivi/ripetitori del modello, nei casi peggiori, ma, se leggiamo attentamente molti dei versi di questi anni, possiamo trovare la voce particolare di ciascuna autrice e di ciascun autore. Nel caso della lirica femminile, possiamo interrogarci se lo scarto dal modello possa interpretarsi in termini di genere. Laddove nelle poesie più intensamente è coinvolta la corporeità, il corpo investito di significati potrà essere il corpo vissuto e percepito da chi scrive, e dunque un corpo sessuato. Maria Sapegno porta l'esempio di un sonetto di Vittoria Colonna, incontestabilmente una rimatrice fedele al petrarchismo più ortodosso (non a caso apprezzata da Pietro Bembo). Il suo componimento *Quando morte fra noi disciolse il nodo* riprende il motivo tipicamente petrarchesco della dicotomia corpo/anima: fino a qui l'adesione alla fonte è evidente. Ma la prima terzina comincia con questo verso: «Sterili i corpi fur, l'alme feconde». Sapegno osserva che "sterile" e "fe-

condo” non sono aggettivi petrarcheschi. Inoltre nell’ultimo verso della stessa terzina l’io lirico si pone come madre: dunque adotta per sé un’immagine sicuramente femminile, come il richiamo alla fecondità rinvia alla donna.¹ Sul vocabolario petrarchesco si innestano dunque termini nuovi che non sembrano neutrali in relazione al genere dell’autrice.

Un altro esempio di (ri-)scrittura femminile può essere rappresentato dal sonetto di Chiara Matraini, lucchese, che riportiamo qui per intero anche per dare un saggio della poesia di questa scrittrice:

Vago augelletto mio, caro e gentile, che dolcemente canti e sfoghi il core mercé sperando aver del tuo dolore, ² non lungi assai dal bel fiorito Aprile, ma io già mai col mio dolente stile,	5
in ch’io piango e mi doglio, a più liet’ore giugner non spero, ³ o ’ntepidir l’ardore ch’io sento, o m’oda la bell’alma umile. Tu ⁴ la tua amata e dolce compagnia troverai forse in aere, ⁵ in ramo, o in terra;	10
io la mia dove o quando, i’ non saprei. Te la tua sente; ⁶ ma chi dolce apria ⁷ mio core e speme è spento oggi, e sotterra, né le mie voci ascolta o’ pianti miei. ⁸	

Alla base c’è il sonetto XX dei *Rerum vulgarium fragmenta*, *Vago augelletto che cantando vai*. In entrambi i casi il canto del «vago augelletto» fa scaturire il pianto dell’io poetante per la morte dell’amata/o. Michelangelo Picone⁹ pone in evidenza questa differenza sostanziale: in Petrarca l’uccelletto è una immagine del poeta, mentre Matraini distingue la condizione dell’animaletto che potrà cantare volando, da quella dell’io, il cui canto non potrà essere ascoltato da chi è ormai sottoterra. Il critico sintetizza così l’operazione di riuso personale che l’autrice compie sul testo petrarchesco: «La poetessa rinascimentale

¹ MARIA SERENA SAPEGNO, “Sterili i corpi fur, l’alme feconde” (Vittoria Colonna, “Rime”, A 30), in “L’una e l’altra chiave”. *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*. Atti del Convegno internazionale (Zurigo, 4-5 giugno 2004), a cura di Tatiana Crivelli - Giovanni Nicoli - Mara Santi, Roma, Salerno Editrice, 2005, 31-44.

² mercé ... dolore: ‘sperando di ricevere pietà per il tuo dolore’.

³ a più liet’ore ... spero: ‘non ho la speranza di arrivare a godere di un tempo più felice’ in futuro.

⁴ L’uccellino.

⁵ in aere: ‘nell’aria’, ‘nel cielo’.

⁶ Te ... sente: ‘La tua compagnia [cioè la tua amata] sente te’.

⁷ apria: apriva.

⁸ CHIARA MATRAINI, *Lettere e Rime*, a cura di Cristina Acucella, Firenze, Firenze University Press, 2018, 374.

⁹ MICHELANGELO PICONE, *Petrarchiste del Cinquecento*, in “L’una e l’altra chiave” cit., 17-30: 29.

dà all'assenza un valore che tocca la sua integrità personale, mettendo addirittura a repentaglio la sua stessa sopravvivenza fisica».¹⁰

Del gruppo delle autrici di lirica poche compilano un vero e proprio canzoniere. Per alcune la poesia è un fatto sociale: i versi sono declamati – e più spesso cantati – davanti alla compagnia di nobiluomini e gentildonne di cui si circondano, nel loro “ridotto”, una sorta di cinquecentesco salotto letterario. È probabile che non sia giunta fino a noi molta produzione poetica di questo tipo, prodotta e consumata nell'ambito delle conversazioni mondane. Per la trasmissione dei componimenti di mano femminile sono di grande importanza le antologie che godono di discreta fortuna in quegli anni. Il testo fondamentale è la raccolta curata dal letterato Ludovico Domenichi, stampata a Lucca nel 1559 con il titolo *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*. L'opera è essenziale non solo per il suo ruolo nella trasmissione dei testi fino a noi, ma per quello che può dirci a proposito della percezione della poesia femminile da parte dei contemporanei. Ludovico Domenichi frequenta da vicino l'ambiente editoriale ed è tutt'altro che l'intellettuale arroccato nella torre d'avorio in cui è ammessa una manciata di uomini colti. Se un professionista dell'universo letterario quale Domenichi si fa promotore di un libro costituito da liriche di sole donne significa che aveva sufficienti motivi per giudicare che questa forma di poesia corrispondesse ai gusti del pubblico. La sua antologia è insomma la prova del successo di cui godeva il petrarchismo al femminile e anche del fatto che in qualche modo una certa nozione di gruppo di autrici di poesia doveva esistere, dato che viene adottata come criterio strutturante della raccolta. In antologie precedenti le rime delle donne erano comprese insieme con quelle dei poeti maschi. Le scelte di Domenichi inoltre ci offrono una testimonianza del successo di ciascuna autrice, benché da sole non autorizzino la definizione di un canone. Infine, pure in una simile operazione di valorizzazione della letteratura femminile non si può ignorare un dettaglio rivelatore della sopravvivenza del pregiudizio che grava sulla donna. Una delle più importanti antologie che include sia opere di donne sia di uomini è stampata da Giolito nel 1545. Si intitola così: *Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte*. L'antologia solo femminile ha un'etichetta affine, ma significativamente alla connotazione di valentia professionale (*eccellentissimi*), si sostituisce per le donne quella di condizione sociale e morale: *nobilissime et virtuosissime*.

¹⁰ Ivi: 30.

Il quadro che emerge dalla antologia di rime di donne di Domenichi concorda con il giudizio condiviso dalla critica e con il riconoscimento attestato da scrittrici e scrittori del tempo nell'individuare in Vittoria Colonna la personalità più eminente tra le autrici di lirica. Il panorama che si offre qui di seguito è di necessità incompleto: le voci femminili nella lirica, è bene ricordarlo, non si limitano a quelle antologizzate qui.

Oltre ai testi più chiaramente lirici, si è scelto di proporre anche due capitoli in terza rima, che per la stessa scelta metrica non si presentano come derivazioni del *Canzoniere* petrarchesco. Sono comunque occasioni in cui emerge con evidenza l'io dell'autrice, in uno dei due casi con un tono drammatico, scaturito da una tragedia personale, che è facilmente assimilabile agli accenti della lirica espressa nelle forme metriche più convenzionali.

Vittoria Colonna, *Excelso mio Signor, questa ti scrivo*

L'autrice

Vittoria Colonna nasce nel 1490 da una famiglia dell'altissima nobiltà romana; altrettanto nobile è l'ascendenza per parte della madre, figlia di Federico da Montefeltro. Va in sposa a Ferrante d'Avalos marchese di Pescara, la cui famiglia ha in feudo il castello di Ischia. Tra Ischia e Napoli si compie la sua formazione, a contatto con letterati come Sannazaro, Cariteo e Giovio. Il marito è un uomo d'arme, spesso impegnato sul campo. Nel 1512 insieme con il padre di Vittoria è fatto prigioniero dopo la battaglia di Ravenna. Più tragico è l'epilogo della battaglia di Pavia, nel 1525, dove Ferrante d'Avalos riporta ferite mortali. Inizia allora per Vittoria Colonna la condizione vedovile. La vita ritirata che sceglie di tenere non le impedisce di entrare in contatto con Pietro Bembo, che esprime un entusiastico apprezzamento nei suoi confronti. A lui si deve la prima pubblicazione a stampa di una poesia di Vittoria Colonna nel 1535. Dopo essere stata persuasa a abbandonare il proposito di ritirarsi a vita monastica, la donna si avvicina alle idee della riforma, con la guida del teologo Juan de Valdes, rimanendo però in ottimi rapporti con il pontefice fino al 1541. Nel 1537 fa un viaggio a Ferrara, dove la moglie del duca, Renata di Francia, aderisce alla dottrina di Calvino; il viaggio per Vittoria ha uno scopo preciso, da cui viene presto scoraggiata: organizzare una crociata di donne diretta in Terra Santa. Nell'ultimo decennio della sua vita si lega d'amicizia a Michelangelo, che ne celebra la morte – avvenuta nel 1547 – in vari componimenti. Nell'arco della sua vita, Vittoria Colonna entra in contatto con le più importanti personalità del tempo, non solo in ambito letterario. La sua condizione è quella di una donna di potere, in un momento in cui gli equilibri della politica internazionale si spostano continuamente e alle dinamiche politiche si intrecciano quelle religiose; per i molteplici ambiti delle sue relazioni e per l'inattaccabilità della sua fama è tra le donne più potenti del tempo: dialoga con il papa e con Carlo V, oltre che con Michelangelo, Castiglio-

ne, Bembo, Reginald Pole, Bernardino Ochino... La sua vita si colloca al di qua della Controriforma, ma negli anni Quaranta ormai la sua vicinanza alle idee e alle persone della riforma la rende sospetta e intacca la sua immagine, che nei decenni precedenti era invece garanzia di moralità, basti pensare che il duca di Ferrara la vuole accanto alla moglie Renata perché la sua influenza riabiliti la fama di eresia che pesa sulla duchessa.

L'opera

La prima edizione dei sonetti di Vittoria Colonna è pubblicata a Parma nel 1538, senza il consenso dell'autrice. A questa seguono varie edizioni delle *Rime*, nessuna delle quali autorizzata. A questa disordinata esplosione di stampe si accompagna una abbondante quantità di manoscritti. Il dato è interessante perché indicativo di una delle tendenze della lirica femminile del tempo: proporsi come forma di conversazione entro un circolo delimitato. Vittoria Colonna sembra avere voluto fare dono dei suoi versi alla gente del suo *entourage*, usando quindi la poesia come linguaggio che crea un legame e che distingue dagli altri chi è coinvolto. È una dimensione al tempo stesso privata, perché alternativa alla diffusione a stampa che è in sé universale, ma anche pubblica perché l'io si pone in dialogo con gli altri e la scrittura poetica non è percepita come l'espressione di un travaglio interiore esclusivo e individuale, ma come la condivisione di una questione o di un sentimento.

Il filone forse più caratteristico della poesia di Vittoria Colonna è quello delle rime spirituali, esito della riflessione religiosa maturata nell'ambiente filo-riformista di Juan de Valdes e poi di Reginald Pole. Le rime profane si inquadrano entro l'amore coniugale e poi la condizione vedovile. Oltre ai componimenti poetici, ci restano alcuni testi di soggetto sacro e le lettere, mirabile prova della considerazione di cui la donna godeva.

Introduzione al testo

Per parte sua, Vittoria Colonna si pone allo stesso livello dei suoi interlocutori, senza affrontare la questione del rapporto di genere. Anche nella sua poesia, per la verità, non è facile trovare tematizzata la sua condizione di donna. Non è forse un caso che vi rifletta più esplicitamente in un componimento giovanile, prima della vedovanza. La forma metrica di questo testo è anomala

rispetto alle più consuete forme del genere lirico: è un capitolo in terza rima. Si tratta di una forma usata per una grande varietà di temi. Nel XVI secolo conosce grande fortuna in ambito burlesco, ma non scompare dalla poesia seria, elegiaca e filosofica per esempio. Il capitolo in forma di epistola, come appunto quello di Vittoria Colonna che riportiamo qui, ha il suo maggior rappresentante nelle *Satire* di Ariosto (la prima è del 1517); si cimentano in questo genere anche Machiavelli e Luigi Alamanni, tra gli altri.

Possiamo datare con certezza il componimento di Vittoria Colonna al 1512, anno della battaglia di Ravenna, nella quale il marito e il padre vengono fatti prigionieri. Il capitolo ci è pervenuto stampato in appendice al *Vocabulario* di Fabrizio Luna (Napoli, Sultzbach, 1536). Non è conservato in forma manoscritta. L'autrice non vi ha più messo mano dopo averlo composto e probabilmente non desiderava che venisse pubblicato.

È necessario tenere presente la data: 1512, ovvero prima delle *Prose della volgar lingua* di Bembo, della cesura del 1530 (*Rime* di Bembo e Sannazaro) e della più nota produzione poetica della stessa Vittoria Colonna. I modelli letterari sono in primo luogo le *Eroidi* di Ovidio, lettere in cui le donne del mito abbandonate si rivolgono all'amato, e l'*Elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio, in cui l'autore adotta la finzione di una voce in prima persona femminile: sono voci di donne scritte da uomini. L'epistola di Vittoria Colonna invece poggia sulla coincidenza di genere tra autrice e personaggio autoriale. Inoltre, a differenza delle eroine del mito, qui la questione riguarda una donna di fronte a un fatto storico vero e recente, perfettamente identificabile.

Come è proprio dell'epistola, in versi come in prosa, c'è un destinatario lontano a cui chi scrive si rivolge, sullo spunto di una occasione o di un'esigenza emotiva. Qui il motivo conduttore del componimento è il dolore per l'assenza del marito. Il discorso si inquadra in una prospettiva di genere perché l'abbandono della moglie dipende dal diverso ruolo sociale e dal diverso codice di valori tra uomo e donna.

Fino al v. 54 si esprime il lamento per la condizione femminile: nei vv. 1-39 il discorso riguarda soltanto l'autrice, nei successivi invece si apre a un confronto di genere, in cui l'etica eroica degli uomini è presentata come motivo di dolore per le donne. Al v. 55 comincia il racconto della battaglia, presentato in forma di visione di sventura, che si palesa all'autrice nell'isola di Ischia. La donna lo rivela alla cognata Costanza che tenta invano di rassicurarla. La conferenza avviene al v. 88 da parte di un nunzio. I vv. 94-105 costituiscono un'apertura su tre casi esemplari di donne, Marzia, Cornelia e Ipsicratea, ricordati come paradigma della vicinanza che sempre deve legare marito e moglie. La

conclusione torna al rapporto privato dell'io con il tu, rimarcando la contrapposizione tra il dolore di lei e l'anelito alla gloria di lui. L'ultimo verso però presenta il pronome al plurale: «vostro gioir», suggerendo forse di tornare dal piano individuale a quello generale, in un confronto che non è solo quello tra Vittoria e Ferrante, ma tra le donne gli uomini, noi e voi. L'ambiguità permane perché al «vostro gioir» corrisponde il «mio duolo»: un dolore che riguarda espressamente l'io.

Capitolo in terza rima: ABA BCB CDC...

Eccelso mio Signor, ¹ questa te scrivo	
per te narrar ² tra quante dubbie voglie, ³	
tra quanti aspri martir dogliosa ⁴ io vivo.	
Non sperava ⁵ da te tormento e doglie,	
ché se 'l favor del Ciel t'era propizio	5
perdute non sarian l'opime spoglie. ⁶	
Non credeva un Marchese ⁷ ed un Fabrizio, ⁸	
l'un sposo e l'altro padre, al mio dolore	
fussi ⁹ sì crudo e dispietato inizio;	
del padre la pietà, di te l'amore,	10
come doi angui rabidi affamati ¹⁰	
rodendo stavan sempre nel mio core.	
Credeva più benigni haver li fati,	
ch'a tanti sacrifici e voti tanti	
il rettor de l'Inferno havrian placati; ¹¹	15

¹ È il marito, Ferrante d'Avalos.

² per te narrar: 'per narrarti' («te» = a te).

³ dubbie voglie: 'speranze incerte'; è parallelo a «aspri martir» del verso successivo: 'crudeli dolori'.

⁴ dogliosa: addolorata. Già questo primo aggettivo indica la condizione della scrivente, che permane per tutto il lungo componimento: il dolore. Vale la pena di osservare i rimanti «scrivo» – «vivo»: l'atto di scrittura è fissazione della condizione esistenziale.

⁵ sperava: la terminazione in -a viene usata per la prima persona singolare dell'imperfetto: «sperava» = speravo; così anche in seguito.

⁶ ché se 'l favor ... spoglie: 'poiché se avessi avuto il favore del cielo la battaglia sarebbe stata vinta'. Letteralmente: 'non sarebbe stata persa la ricca preda'.

⁷ Il marito.

⁸ Fabrizio Colonna, padre di Vittoria.

⁹ fussi: fossero. I soggetti sono il padre e il marito.

¹⁰ come doi ... affamati: 'come due serpenti rabbiosi e affamati'. La pietà filiale e l'amore coniugale sono presentati come due serpenti che le rodono il cuore.

¹¹ Credeva ... placati: 'Credevo che con le mie molte preghiere [«sacrifici e voti tanti»] il mio destino avrebbe placato il dio dell'Inferno'.

non era tempio alcun che de' miei pianti
non fusse madefatto,¹² né figura¹³
che non avesse di miei voti alquanti.

Io credo lor dispiacque tanta cura,
tanto mio lacrimar, cotanti voti, 20
ché spiace a Dio l'amor fuor di misura,
benché li fatti tuoi al Ciel sian noti,
e quei del padre mio volan tant'alto
che mai di fama e gloria seran voti.

Ma hor in questo periglioso assalto, 25
in questa pugna¹⁴ horrenda e dispietata
che m'ha fatto la mente e 'l cor di smalto¹⁵

la vostra gran virtù s'è dimostrata
d'un Ettor, d'un Achille; ma che fia¹⁶
questo per me, dolente, abbandonata?¹⁷ 30

Sempre dubbiosa¹⁸ fu la mente mia;
chi me vedeva mesta giudicava
che me offendesse assenza o gelosia,¹⁹
ma io, misera me! sempre pensava
l'ardito tuo valor, l'animo audace, 35
con che s'accorda mal fortuna prava.²⁰

Altri chiedevan guerra; io sempre pace,
dicendo: assai mi fia²¹ se 'l mio Marchese
meco quieto nel suo stato giace.

Non noce a voi seguir le dubbie imprese, 40
ma a noi, dogliose, afflitte, ch'aspettando

¹² madefatto: 'bagnato', dalle lacrime.

¹³ figura: 'immagine'. Per rappresentare l'intensità della sua apprensione per il marito e il padre in battaglia presenta se stessa come devota che prega piangendo, fa sacrifici in ogni tempio e offre voti davanti a ogni immagine sacra.

¹⁴ pugna: battaglia. È la battaglia di Ravenna, combattuta l'11 aprile 1512 tra le truppe della Lega Santa (papato e spagnoli) e l'esercito francese, comandato da Gaston de Foix, vinta dai francesi.

¹⁵ che m'ha ... smalto: 'che mi ha pietrificato la mente e il cuore'. La metafora del "cuore di smalto" è ricorrente nella lirica; spesso è riferita alla durezza della donna che rifiuta l'amante.

¹⁶ fia: sarà.

¹⁷ È il confronto tra due diversi sistemi di valore: per l'uomo conta la gloria in battaglia, mentre per la donna quell'onore non è di conforto.

¹⁸ dubbiosa: timorosa.

¹⁹ chi me vedeva ... gelosia: 'chi mi vedeva triste pensava che la mancanza o la gelosia per il marito mi affliggessero'.

²⁰ Il motivo di pena non è l'assenza di lui, ma la consapevolezza che il suo pensiero è fissato nella ricerca dell'onore militare, con la conseguenza di esporlo al rischio, nel caso di cattiva fortuna. 'La cattiva fortuna non si accorda con l'animo audace'.

²¹ assai mi fia: per me sarebbe sufficiente.

semo da dubbio e da timore offese;²²
 voi, spinti dal furor, non ripensando
 ad altro ch'ad honor,²³ contr'il periglio
 solete con gran furia andar gridando. 45
 Noi timide nel cor, meste nel ciglio²⁴
 semo per voi; e la sorella il frate,
 la sposa il sposo vuol,²⁵ la madre il figlio;
 ma io, misera! cerco e sposo e padre
 e frate e figlio; sono in questo loco 50
 sposa, figlia, sorella e vecchia madre.²⁶
 Son figlia per natura, e poi per gioco
 di legge natural sposa; sorella
 e madre son per amoroso foco.²⁷
 Mai venia peligrin da cui novella²⁸ 55
 non cercassi saper, cosa per cosa,
 per far la mente mia gioiosa e bella,²⁹
 quando, ad un punto, il scoglio³⁰ dove posa
 il corpo mio, che già lo spirito è teco,
 vidi coprìr di nebbia tenebrosa, 60
 e l'aria tutta mi pareva un speco
 di caligine nera il mar, bubone

²² In questa terzina è espressa la contrapposizione tra uomini e donne: la guerra («dubbie imprese») è un male per le donne, non per gli uomini. A loro infatti tocca l'attesa drammatica. Lo stesso aggettivo, «dogliose», che prima era riferito alla condizione specifica della scrivente è ora esteso a tutto il genere femminile: tutte le donne sono costrette all'attesa e alla paura, per la scelta maschile della guerra.

²³ L'onore è il valore per eccellenza. Qui si mette in discussione che il perseguimento di questo onore sia una virtù, per le conseguenze che provoca a tutte le donne. È una morale antieroica. In questo sistema le donne si conformano al modello stereotipato, che le vuole in perenne attesa e timore, idealmente associate alla casa, mentre gli uomini sono impegnati nella guerra, fuori.

²⁴ meste nel ciglio: con gli occhi tristi. «Ciglio» è sineddoche per occhi. Il verso prosegue in *enjambement* con il verbo nel successivo: noi siamo tristi negli occhi (piangenti) e spaventate nel cuore per voi.

²⁵ Il verbo «vuol» regge tutte le coppie di relazione parentale, con il significato di 'rivolere indietro': 'la sorella vuole il fratello, la moglie vuole il marito e la madre vuole il figlio'.

²⁶ Assume su di sé il dolore di tutte le donne; è effettivamente moglie e figlia che teme per il marito e per il padre, ma l'assenza dei due uomini è per lei l'assenza di tutte le relazioni affettive, perciò soffre come se fosse anche una sorella privata del fratello e una madre privata del figlio.

²⁷ La terzina spiega l'iperbole dei tre versi precedenti: 'sono figlia per natura, poi sono diventata moglie per legge, sono sorella e madre per la forza del mio amore'.

²⁸ Novella: notizia. La donna cerca di avere notizie da tutti i viaggiatori che arrivano.

²⁹ La mente diventerebbe infine gioiosa, che è il contrario della condizione rappresentata fino a questo momento («dogliosa»), se potesse avere notizie della battaglia.

³⁰ Lo scoglio è qui l'isola di Ischia, dove vive Vittoria. Lì si trova il corpo di lei, mentre l'anima è partita insieme al marito. L'immagine è quella della donna abbandonata che piange in riva al mare, secondo un modello comune, a partire da Arianna, lasciata da Teseo. Si ritrova per esempio in Isabella Morra (vedi p. 60).

cantò in quel giorno tenebroso e cieco.³¹
 Il lago a cui Tifeo le membra oppone³²
 boglieva tutto, oh spaventevol mostro!³³ 65
 il dì di Pasca, la gentil stagione;³⁴
 era coi venti Eulo al lito nostro,³⁵
 piangeano le sirene e li delfini,
 li pesci ancor; il mar pareva inchiostro;
 piangean intorno a quel li dei marini, 70
 sentend'ad Ischia dir: «Oggi, Vittoria,
 sei stata di disgrazia a li confini,³⁶
 bench'in salute ed in eterna gloria
 sia converso il dolor; ché 'l padre e sposo
 salvi son, benché presi con memoria». 75
 Alor con volto mesto e tenebroso,
 piangendo, a la magnanima Costanza³⁷
 narrai l'augurio mesto e spaventoso.³⁸
 Ella me cohortò,³⁹ com'è sua usanza,
 dicendo: «No 'l pensar, ch'un caso strano 80
 sarebbe, sendo vinta tal possanza».⁴⁰
 «Non può da li sinistri esser lontano»,⁴¹
 diss'io, «un ch'è animoso a li gran fatti,⁴²
 non temendo menar l'ardita mano.

³¹ La notizia dell'esito della battaglia è presentata in forma di rivelazione visionaria per il tramite di una tempesta eccezionale: all'improvviso il mare si oscura apparendo come una nebbia nera, l'aria si fa cupa (come una grotta, «speco»), si sente il lugubre verso del gufo («bubone»).

³² Il lago ribolle per effetto vulcanico. Tifeo è una divinità primordiale che personifica i fenomeni vulcanici. Zeus lo avrebbe sconfitto costringendolo sottoterra, da dove il demone fa avvertire la sua presenza con i terremoti e appunto con il vulcanismo.

³³ mostro: prodigio.

³⁴ il dì ... stagione: 'il giorno di Pasqua, nella stagione primaverile'. La battaglia è avvenuta in aprile.

³⁵ era coi venti ... nostro: 'Eolo, dio dei venti, era giunto sulle nostre spiagge insieme con tutti i suoi venti'.

³⁶ di disgrazia a li confini: 'al punto estremo della disgrazia'. Il lamento è pronunciato dall'isola stessa, che si impietosisce per il dolore della donna.

³⁷ Costanza d'Avalos è la cognata di Vittoria Colonna, destinataria di alcune sue lettere, con la quale condivide la frequentazione delle importanti personalità nel castello di Ischia.

³⁸ La notizia è presentata come visione profetica («augurio»). Si notino la ripetizione identica dell'aggettivo «mesto» e la variazione sinonimica «tenebroso»: «spaventoso». La notizia e il volto della latrice sono identici: tristi e spaventosi.

³⁹ me cohortò: mi incoraggiò.

⁴⁰ ch'un caso ... possanza: 'poiché sarebbe un caso strano che uomini tanto forti siano vinti'.

⁴¹ Non può ... lontano: 'Non può rimanere lontano dai mali [«sinistri»]'. Alla forza come speranza di vittoria, proposta dalla cognata, l'autrice replica che, al contrario, l'ardire è la premessa per la sconfitta, perché induce l'uomo a mettersi in pericolo.

⁴² un ch'è ... fatti: 'un uomo che è ardito per compiere grandi imprese'.

Chi d'ambiduo costor ⁴³ trascorre gli atti ⁴⁴ vedrà tanto d'ardir pronto e veloce; non han con la Fortuna tregua o patti».	85
Ed ecco il nuncio rio ⁴⁵ con mesta voce fandoci chiaro tutto il mal successo, che la memoria il petto ognor mi coce. ⁴⁶	90
Se vittoria volevi io t'era a presso, ⁴⁷ ma tu, lassando me, lassasti lei, e cerca ognun seguir chi fugge adesso.	
Nocque a Pompeo, come saper tu dei, lassar Cornelia, ⁴⁸ ed a Catone ancora nocque lassando Marzia in pianti rei. ⁴⁹	95
Seguir si deve il sposo dentro e fora, e s'egli pate affanno ella patisca, e lieto lieta, e se vi more mora; ⁵⁰	
a quel che arrisca l'un l'altro s'arrisca; ⁵¹ eguali in vita eguali siano in morte, e ciò che avien a lui a lei sortisca. ⁵²	100
Felice Mitridate e sua consorte, ⁵³ che facesti egualmente di fortuna i fausti giorni e le disgrazie torte! ⁵⁴	105

⁴³ Il marito e il padre.

⁴⁴ trascorre gli atti: esamina le imprese.

⁴⁵ il nuncio rio: il messaggero spiacevole.

⁴⁶ la memoria ... coce: 'il ricordo di quella notizia mi brucia sempre il cuore'.

⁴⁷ L'espressione si regge sul bisticcio tra Vittoria, nome proprio di lei, e vittoria, come nome comune: 'se volevi vittoria dovevi stare vicino [«a presso»] a me, che sono appunto Vittoria'.

⁴⁸ Cornelia è la moglie di Pompeo. Pompeo abbandona l'Italia per la guerra contro Cesare; viene sconfitto a Farsalo e muore in Egitto.

⁴⁹ Marzia è la moglie di Catone, che si sposa poi con un altro oratore, Ortensio, ma alla morte del secondo marito, torna da Catone. Anche Catone muore lontano da casa, a Utica, dove si suicida per non essere catturato da Cesare.

⁵⁰ Marito e moglie devono condividere la stessa condizione. Vengono riformulate qui le espressioni del legame matrimoniale romano, in cui è decretata appunto l'inseparabilità. «Ella» è ovviamente la sposa. «Pate» = soffre. Nella prima frase del v. 99 bisogna sottintendere il verbo 'essere': 'se lui è lieto, sia lieta anche lei'.

⁵¹ a quel che ... s'arrisca: 'al rischio a cui si espone l'uno, deve esporsi anche l'altra'. La donna insomma dovrebbe poter seguire il marito in battaglia.

⁵² sortisca: capati.

⁵³ Mitridate, re del Ponto, e Ipsicratea, sua moglie. La donna si taglia i capelli e si veste da soldato per seguire il marito in guerra. Le tre donne antiche, Cornelia, Marzia e Ipsicratea, sono esempi di virtù femminile che ricorrono nella letteratura e nell'arte, sia nei cataloghi di donne illustri (come il *De mulieribus claris* di Boccaccio) sia in scritti di altri generi letterari.

⁵⁴ torte: 'oblique', 'sventurate'.

Tu vivi lieto, e non hai doglia⁵⁵ alcuna,
ché, pensando di fama il novo acquisto,⁵⁶
non curi farmi del tuo amor digiuna;⁵⁷
ma io, con volto disdegnoso e tristo,
servo il tuo letto abbandonato e solo,⁵⁸
tenendo con la speme⁵⁹ il dolor misto,
e col vostro gioir tempr' il mio duolo.⁶⁰

110

Testo tratto da: *Vocabulario di cinquemila vocabuli toscani non men oscuri che utili e necessarij del Furioso, Boccaccio, Petrarca e Dante nouamente dechiarati e raccolti da Fabricio Luna per alfabeto, ad utilita di chi legge, scriue e fauella opra noua et aurea*, Napoli, Sultzbach, 1536: 117r-118r. <https://books.google.it/books?id=fFrM3nrvE5IC&newbks=1&newbks_redir=0&printsec=frontcover&hl=it>

⁵⁵ In chiusura torna il concetto del dolore, con il sostantivo «doglia». Qui è evidente la contrapposizione: il dolore non tocca il 'tu', mentre, come è evidente nei molti versi precedenti, è una condizione costante per l'io.

⁵⁶ pensando ... acquisto: 'pensando alle prossime occasioni di gloria'.

⁵⁷ farmi ... digiuna: 'privarmi del tuo amore'.

⁵⁸ L'immagine della donna abbandonata, con esplicito riferimento al letto, richiama Penelope. Fin dall'inizio il modello della sposa di Ulisse filtra dietro la rappresentazione di sé che l'autrice costruisce: il v. 110 evoca la pietà per il padre e l'amore coniugale, citati anche dall'Ulisse dantesco (*If*XXVI 94-96).

⁵⁹ speme: speranza.

⁶⁰ e col vostro ... duolo: 'e tempero, modero il mio dolore con la vostra gioia'. Si noti l'insistenza sul dolore nei versi finali.

Veronica Gambara, *O de la nostra etate unica gloria*

L'autrice

Veronica Gambara nasce vicino a Brescia (Pralboino) nel 1485, in una famiglia nobile. La sua giovinezza coincide con gli anni in cui la regione lombardo-veneta è al centro delle più cruciali vicende internazionali. Nel 1509 il padre partecipa alla decisiva battaglia di Agnadello, ma, per la sua resa ai Francesi, si guadagna la nomea di traditore, che pesa su tutta la famiglia e anche Veronica deve fare i conti con questa infamante memoria. Nello stesso 1509, in seguito al matrimonio con il conte Giberto, si trasferisce a Correggio e alla morte di lui, nel 1518, diviene l'amministratrice delle terre che appartenevano al marito. Seguendo il figlio, inviato a fare esperienza presso lo zio governatore, Veronica può lasciare Correggio per Bologna, dove maggiori sono le possibilità di frequentare letterati di rilievo; nella sua corte bolognese ospita infatti personalità del calibro di Pietro Bembo, Francesco Maria Molza e Gian Giorgio Trissino. Anche Correggio comunque guadagna un discreto prestigio sotto il controllo di Gambara, tanto che per due volte ha l'onore di ospitare l'imperatore Carlo V. La cura di Veronica Gambara per Correggio investe anche il lato artistico: una sua lettera descrive un'opera del pittore Correggio e pare che lo stesso pittore avesse adornato alcuni locali dell'alloggio prediletto della scrittrice. Veronica Gambara muore a Correggio nel giugno 1550.

La carriera letteraria è molto precoce, come attesta una lettera inviatale da Pietro Bembo nel 1504, quando era in contatto con lei già da due anni. Il carteggio con Bembo prosegue, ma di questa come delle molte relazioni epistolari di Veronica Gambara possiamo ricostruire solo tracce parziali, perché l'autrice non si cura di pubblicare il proprio epistolario. Molte sue lettere sono comunque state raccolte in altre miscellanee e dimostrano la piena padronanza della retorica richiesta dal genere, oltre alla numerosità e al prestigio delle sue frequentazioni.

L'opera

Veronica Gambara non compila la raccolta delle proprie rime; i suoi componimenti ci sono pervenuti manoscritti (non autografi) o pubblicati in antologie di autrici e autori diversi. Quella che oggi leggiamo come raccolta delle sue rime si deve a una ricostruzione dei critici moderni (una prima versione risale al 1759 per cura di Felice Rizzardi, mentre l'edizione corrente è di Alan Bullock, 1995). Le poesie attribuitele sono 67: sonetti, madrigali, stanze e frottole; mancano invece le canzoni e quest'assenza colpisce nel rapporto con il modello petrarchesco.

La voce di Veronica Gambara nella *querelle des sexes* si avverte prioritariamente per il tramite della sua esperienza biografica. La sua vita è condotta all'insegna della attività politica per la gestione del feudo di Correggio in anni in cui le piccole signorie padane sono minacciate da vicino dal rischio di essere divorate nella lotta tra i potenti del continente, Francia e Impero. Il compito che questa energica aristocratica si assume è davvero molto difficile, ma riesce a portarlo a termine con scelte lungimiranti e sapiente diplomazia. In questo orizzonte, la poesia non è un passatempo ozioso, ma la manifestazione del controllo della parola e della padronanza del codice della conversazione che unisce l'umanità colta di quegli anni. Valga come esempio la relazione con Ludovico Ariosto, certo di impronta letteraria, ma non immune da questioni pratiche, se è ipotizzabile che proprio Veronica Gambara ne patrocinasse la richiesta di una pensione presso Alfonso d'Avalos. La letteratura si pone, nella vita di Gambara, come forma eletta di comunicazione, nella quale, fatta la tara alla topica professione di modestia, l'autrice si pone sullo stesso piano dei letterati uomini e donne, in una conversazione che non è mero omaggio formale, ma esibizione di un linguaggio condiviso che deve essere modulato con un proprio individuale timbro, distinguibile ma non dissonante nell'armonia dell'insieme. Un'armonia, del resto, che si viene costruendo proprio con la partecipazione collettiva dei poeti uomini e donne, senza la quale neppure il *leader* Bembo sarebbe potuto pervenire a quella proverbiale codificazione del petrarchismo che gli viene tradizionalmente attribuita.

Introduzione al testo

Si deve a Carlo Dionisotti il merito di avere portato all'attenzione della critica letteraria italiana il fenomeno della poesia femminile cinquecentesca.

Il sonetto che Veronica Gambara indirizza a Vittoria Colonna è una dimostrazione del legame che due donne assai simili avvertono e rendono esplicito: cioè dell'essere parte di un gruppo, come sosteneva Dionisotti. Pressoché coetanee (Vittoria Colonna è di cinque anni più giovane di Gambara), entrambe aristocratiche, vedove, colte, dedite alla poesia, con affini amicizie letterarie (Bembo su tutti). Va ricordato comunque che Gambara dedica componimenti anche a poeti, come Bembo; si può pensare che Vittoria Colonna sia per lei una destinataria ideale, con cui avvertire una speciale sintonia, ma anche questo dialogo si inserisce nella fitta rete di relazioni culturali della scrittrice.

Nel sonetto si riflette questa dinamica: le quartine celebrano la gloria della dedicataria a livello universale, mentre nelle terzine il discorso assume una prospettiva di genere, cosicché la poesia di Vittoria Colonna risulta sì meritevole di un plauso assoluto, ma assume anche un valore specifico nella ricezione femminile. Vittoria Colonna è prima di tutto scrittrice eccellente, ma è anche una guida – o addirittura una dea – specificamente per le altre donne di lettere, che appaiono in tal modo come un gruppo distinto. La conclusione della poesia restringe ulteriormente il campo sull'io autoriale. Solo negli ultimi due versi si concentrano i predicati in prima persona. L'andamento del sonetto si configura così come una progressione dal tributo universale al debito personale dell'autrice verso la collega, passando attraverso il grado intermedio costituito dall'insieme delle donne. Nella prima terzina si affaccia il "noi" attraverso l'aggettivo possessivo che qualifica il genere femminile: «sesso nostro» (v. 9), chiasmico e speculare rispetto alla «nostra etade» del v. 1 in cui il referente è inclusivo di uomini e donne.

Vittoria Colonna risponde a questo componimento con il sonetto *Di novo il Cielo de l'antica gloria* che ne riprende le rime, come era uso fare nelle corrispondenze poetiche.

Sonetto: ABBA ABBA CDE CDE

O de la nostra etade unica gloria,
donna saggia, leggiadra, anzi divina,¹

¹ Il verso è aperto dalla parola «donna» e chiuso dall'aggettivo «divina»: si suggerisce una sorta di bisticcio tra i due termini, che evoca la topica domanda (donna o dea?) che l'uomo si pone all'epifania della bellezza femminile, a partire dalla apparizione di Venere a Enea (*Eneide*, I, 326-329); è un motivo ricorrente nella poesia. «Saggia» e «leggiadra» sono due aggettivi che riflettono le virtù richieste alla donna specificamente nel codice comportamentale cinquecentesco, per esempio nel *Cortegiano*.

a la qual reverente oggi s'inchina
 chiunque è degno di famosa istoria:²
 ben fia³ eterna di voi qua giù memoria, 5
 né potrà il tempo con la sua ruina⁴
 far del bel nome vostro empia rapina,⁵
 ma di lui porterete alma vittoria.⁶
 Il sesso nostro un sacro e nobil tempio⁷
 dovria, come già a Palla e Febo, farvi,⁸ 10
 di ricchi marmi e di finissim'oro,
 e, poiché di virtù sete l'esempio,
 vorrei, Donna, poter tanto lodarvi
 quanto vi riverisco, amo, ed adoro.⁹

Testo tratto da: Veronica Gambara, *Le Rime*, a cura di Alan Bullock, Firenze-Perth, Olschki-Department of Italian, 1995, 103.

² chiunque ... istoria: 'chiunque è degno di fama'.

³ fia: sarà.

⁴ il tempo ... ruina: 'il tempo con la sua forza rovinosa [che trascina ogni cosa]', cioè induce all'oblio.

⁵ «Rapina» letteralmente significa 'furto': 'il tempo non potrà fare un furto spietato del vostro nome', cioè non potrà far sì che il vostro nome sia dimenticato.

⁶ «Vittoria» è allusione al nome della destinataria del sonetto. «Alma» è aggettivo encomiastico, con il significato di 'magnifica', 'nobile', spesso riferito a divinità.

⁷ L'immagine del tempio, come un monumento consacrato a Vittoria Colonna, serve a esprimere la devozione che tutte le donne hanno nei suoi confronti e si collega alla connotazione «divina» che le è attribuita già nel v. 2; il motivo del tempio ricorre spesso nella letteratura rinascimentale. Dal 1554 si registra addirittura un genere specifico delle antologie di poesie con il titolo di *Tempio* (a partire dal *Tempio alla Divina Signora Donna Giovanna d'Aragona*, curato dal letterato Girolamo Ruscelli). Sono raccolte di componimenti di mani diverse in onore di personalità importanti. L'idea è che la destinataria o il destinatario sia la divinità per il cui culto chi scrive costruisce il tempio.

⁸ Il verso è costruito con un iperbato: «dovria» si collega a «farvi»: 'dovrebbe farvi' (con *enjambement* perché il soggetto e il complemento oggetto sono nel verso precedente: 'il nostro sesso dovrebbe farvi un sacro e nobile tempio'). «Già»: in passato, nell'antichità; «Palla» è Pallade, dea della saggezza; «Febo»: Apollo, dio della poesia.

⁹ Il sonetto è chiuso da tre predicati alla prima persona, che indicano una triplice gradazione dell'azione mossa da affetto che l'io compie verso la destinataria. Si pone così in rilievo sia l'io autoriale, che è protagonista per tre volte dell'azione, sia il legame di corrispondenza affettiva con l'interlocutrice, sottolineato dal significato dei tre verbi.

Laudomia Forteguerri, *Hora te'n va superbo, hor corre altero*

L'autrice

Laudomia Forteguerri nasce nel 1515 a Siena. Per la sua condizione e le sue qualità, guadagna l'apprezzamento del concittadino letterato Alessandro Piccolomini, che dedica a lei e al figlio appena nato, in occasione del battesimo, il trattato *De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in città libera* (1542), opera pedagogica che riprende motivi aristotelici e plutarchei. Piccolomini è autore anche del *Dialogo de la bella creanza de le donne* (1539), meglio noto come *Raffaella*, che merita menzione perché si iscrive nel filone della trattatistica sulla donna, ma proponendo paradossalmente tesi contrarie alla morale tradizionale, con una esasperazione parodistica. Il figlio a cui Piccolomini destina il trattato è il terzo (primo maschio dopo due bambine) e ultimo del primo matrimonio della donna, durato una decina di anni. Sappiamo che due anni dopo la morte del marito, Forteguerri si risposa con un esponente della famiglia Petrucci. È ancora Alessandro Piccolomini a darne notizia con vivace disappunto. Il suo coinvolgimento nella vita pubblica senese raggiunge il culmine con la guerra del 1552, quando la città con l'appoggio dei Francesi insorge contro gli Spagnoli. Blaise de Monluc, capitano delle truppe e cronista francese, la descrive a capo delle donne che si incaricano di costruire una fortificazione difensiva. Non ci sono notizie certe sui suoi ultimi anni. Risulta ancora viva nel 1556. Le notizie biografiche su di lei si limitano a questi pochi dati. Si può aggiungere che diverse fonti confermano che fosse una donna di straordinaria bellezza e che il solito Piccolomini ne attesta anche gli interessi culturali, descrivendola impegnata a commentare davanti a lui l'opera dantesca.

L'opera

Il *corpus* di testi poetici attribuibili con certezza a Laudomia Forteguerra è molto ridotto: sei sonetti, di cui cinque per Margherita d'Austria e un sesto in onore della poetessa Alda Torella Lunata. I testi sono compresi in due antologie di Ludovico Domenichi (*Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte*, Venezia, Giolito, 1545 e *Rime diverse d'alcune nobilissime e virtuosissime donne*, Lucca, Busdraghi, 1559). Non è possibile, alla luce di questa tradizione, individuare nessuna volontà autoriale né nel testo in sé né nell'ordinamento dei componimenti.

Laudomia Forteguerra potrebbe avere avuto occasione di conoscere Margherita d'Austria, figlia dell'imperatore Carlo V e moglie di Alessandro de' Medici prima e di Ottavio Farnese poi. È plausibile che Margherita sia passata per Siena nel corso dei viaggi verso Firenze per il primo matrimonio e verso Roma per il secondo. Alessandro Piccolomini sostiene che le due donne si siano incontrate nel 1535 e si siano riviste tre anni dopo. Nel *Dialogo della bellezza delle donne* Agnolo Firenzuola tributa a Laudomia Forteguerra un elogio destinato a aprire una questione molto dibattuta presso i lettori moderni: «Quelle ch'erano femine, o discendono da quelle che erano femine in ogni parte, amano la bellezza l'una dall'altra, chi puramente e santamente, come la elegante Laudomia Forteguerra, la Illustrissima Margherita d'Austria, chi lascivamente».¹ Il rapporto tra la poetessa e la dedicataria sarebbe quindi sì omoerotico, ma platonico, secondo Firenzuola. Konrad Eisenbichler enfatizza il valore dei componimenti di Forteguerra come rara testimonianza dell'amore tra donne nel Rinascimento italiano.² È indubbio che vi si trovi declinato all'indirizzo dalla nobildonna il linguaggio della poesia erotica, ma, in mancanza di altre fonti, sembra impossibile fare ipotesi sulla natura di questo amore. Sicuramente merita attenzione la specificità di questi componimenti da donna a donna e, per limitarsi ai dati accertabili, non sembrano avere destato scandalo, se Domenichi già nel 1545 li include nella sua antologia e soprattutto se Piccolomini ne sceglie uno per illustrarlo all'Accademia padovana. Contro la lettura più "romantica" del ciclo

¹ *Del Dialogo del Firenzuola Fiorentino, della Belleza delle donne, intitolato Celso*, in *Prose di m. Agnolo Firenzuola fiorentino*, Firenze, Giunti, 1548: 68r-v (*Discorso primo*).

² KONRAD EISENBICHLER, *Laudomia Forteguerra loves Margaret of Austria*, in *Same sex, love and desire among women in the Middle Ages*, edited by Francesca Canadé Sautman - Pamela Sheingorn, New York, Palgrave Macmillan, 2001, 277-304.

di sonetti per Margherita, un filone critico ne ha posto in luce la possibile funzione politica: potrebbero essere lo strumento di una strategia familiare per corroborare la fedeltà all'imperatore. In questa prospettiva tanto la destinataria quanto forse l'enunciatrice sarebbero pedine utili al gioco politico eminentemente maschile. Rivolgersi alla figlia sarebbe una via indiretta per raggiungere il padre (Carlo V), secondo la prassi della mediazione femminile che ricorre spesso nell'interlocuzione con i potenti, a partire dal modello della preghiera di intercessione alla Madonna o alle sante. A questo punto, dovendo lodare una donna, una voce femminile sarebbe meno passibile di compromissione erotica, al riparo dal sospetto: ecco quindi che Forteguerri potrebbe fare il gioco dei suoi familiari, anziché esprimere coraggiosamente il proprio puro sentimento nei confronti di una donna amata. Anche questa lettura non può rimanere che congetturale, indebolita inoltre dall'idea, pur limitata, che possiamo farci della tempra di Laudomia Forteguerri, a partire dalle testimonianze di Piccolomini e di Monluc, tali da indurci quantomeno a ipotizzare che la donna dovesse essere consapevole se non ideatrice di un simile disegno, qualora ne ammettessimo l'esistenza.

Presso i suoi contemporanei Laudomia Forteguerri gode di una discreta fama. Il suo sonetto *Hora te'n va superbo, hor corre altero* è oggetto di una lettura commentata di Alessandro Piccolomini nell'Accademia padovana degli Infiammati. Il testo di questa lezione accademica viene poi stampato nel 1541, corredato con sonetti dello stesso Piccolomini e di due altri autori, oltre a quello di Forteguerri. È una doppia testimonianza del credito acquisito dalla poesia femminile: non solo il componimento di una donna è posto al fianco di quello dei poeti uomini (cosa comunque non rara), ma addirittura un uomo si incarica di illustrarlo e elogiarlo davanti a una adunanza di gente di lettere. Le accademie sono istituzioni importanti della vita culturale; a Siena, lo stesso Piccolomini, partecipa a quella degli Intronati, che per statuto prevede la presenza delle donne.

Introduzione al testo

Il sonetto *Hora te'n va superbo, hor corre altero* non affronta in modo diretto la questione del rapporto tra i sessi, ma rappresenta ugualmente una testimonianza di grande valore del ruolo delle donne nel contesto storico-culturale cinquecentesco. Innanzi tutto si tratta di una scrittura femminile indirizzata a descrivere e celebrare una donna: il codice erotico petrarchesco può essere questa volta ap-

plicato senza dovere mutare di genere, ma lo straniamento permane nella parte dell'io lirico, questo sì cambiato di genere rispetto al modello di partenza. Questa doppia connotazione femminile, mittente e destinatario, comporta per un verso (destinatario) l'avvicinamento con la fonte (Petrarca e la lirica tradizionale), per l'altro verso (mittente) l'affinità con le autrici di poesia coeve. È dunque un caso campione estremamente interessante per valutare una modalità di riuso del linguaggio maschile da parte di una scrittrice, mentre rimane fermo l'oggetto di poesia (la donna). Inoltre, la lezione di Piccolomini permette di riflettere su come un letterato uomo interpreta e commenta la poesia di una donna.

Tra i motivi di lode per Margherita c'è la strategia politica improntata all'accordo, anche per via matrimoniale, piuttosto che al conflitto. È il motivo della *Felix Austria*, che si presta a una interpretazione in chiave di genere, secondo la stereotipa associazione degli uomini alle armi e delle donne alla mediazione. In questo sonetto si trova nella sintonia tra la donna e il paesaggio fluviale, che evoca l'idea di fertilità. Al centro della descrizione c'è il fiume Tevere e la memoria dell'acqua riecheggia anche attraverso il rimante *-onde*. La donna è paragonata al sole («almo» cioè letteralmente che dà vita) e posta accanto all'acqua: entrambe le immagini concorrono a presentarla come divinità apportatrice di vita e rinascita, in netto contrasto con l'idea di morte.

Il sonetto è diviso in due parti: nelle quartine si descrive la città di Roma, colta in pieno rigoglio di vita; solo nelle terzine si introduce la vera protagonista del componimento: la donna da lodare. L'anafora di «hor» ('ora') pone in risalto l'occasione eccezionale che si sta celebrando: l'arrivo a Roma di Margherita d'Austria nel 1539. La rappresentazione della città è condotta per sinne-doché tramite il fiume Tevere.

Sonetto: ABBA ABBA CDE CDE

Hora te'n va superbo, hor corre altero³
pingendo di bei fiori ambe le sponde,⁴
antico Tebro,⁵ hor ben purgate l'onde⁶

³ Il soggetto è al v. 3, il Tevere. Il corso del fiume è descritto come solenne e grave, con la variazione sinonimica dei verbi ('andare' e 'correre') e degli aggettivi («superbo» e «altero»), che implicano la personificazione.

⁴ La rima *-onde* e la rima *-onna* si trovano anche nella canzone 126 di Petrarca, *Chiare, fresche et dolci acque*, un componimento incentrato sulla rappresentazione del paesaggio edenico. Anche i fiori ricorrono nella canzone petrarchesca. Il fiume dipinge di fiori le sue rive.

⁵ Tebro: 'Tevere'. È detto «antico» perché finisce per coincidere con il mito della Roma classica.

⁶ Le «onde» del fiume sono particolarmente limpide («purgate») come se il fiume volesse rendere omaggio a Margherita.

rendin l'immagine a un sol più chiaro e vero.⁷

Hora porti lo scettro, hor hai l'impero 5
dei più famosi;⁸ hor haverai tu⁹ donde¹⁰
verdeggin più che mai liete e feconde¹¹
le belle rive: hor hai l'esser intero.¹²

Poi che gli è teco¹³ il vago almo mio Sole,¹⁴
non hor lungi hor vicin, ma sempre appresso,¹⁵ 10
e bagni il lembo de l'altera gonna.¹⁶

Ch'¹⁷Arte, Natura e 'l Ciel (e così vuole
ch'il tutto può) mostran pur oggi espresso¹⁸
che star ben puote al mondo immortal Donna.¹⁹

Testo tratto da: *Lettura del S. Alessandro Piccolomini Infiammato fatta nella Accademia degli Infiammati*, [Bologna, Bartolomeo Bonardo e Marcantonio da Carpi], 1541, [4v]. <<https://books.google.it/books?id=Ya8j2ws384AC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>>

⁷ L'acqua («onde» del v. precedente) riflette l'immagine di un sole più splendente e vero del sole, cioè di Margherita.

⁸ Hora porti ... famosi: 'sei il fiume più importante' [letteralmente 'hai il primato sui più famosi fiumi'].

⁹ La seconda persona è riferita al Tevere, come sineddoche per Roma.

¹⁰ donde: 'una causa'. Ora il fiume avrà una causa che farà sì che le rive siano verdeggianti. L'immagine si basa sulla metafora del sole adottata per Margherita: essendo lei un sole eccezionalmente chiaro e vivo, farà germogliare la terra in modo straordinario.

¹¹ Nella lezione su questo sonetto, Piccolomini osserva che in una copia del componimento che gli è stata mandata da un accademico al posto di «feconde» si leggeva «gioconde». La lezione «feconde» gli sembra preferibile. Non è senza significato questa scelta, che amplifica l'idea di fertilità, specificamente femminile, in una poesia di donna per una donna.

¹² hor' hai ... intero: 'raggiungi la perfezione', secondo il concetto aristotelico per cui ogni cosa è predisposta per natura a mirare alla propria perfezione.

¹³ gli è teco: è con te.

¹⁴ La metafora del sole si trova anche nel *Canzoniere* per indicare Laura. Il sole-Margherita è «vago» cioè 'leggiadro' ma anche 'desiderato', e «almo» cioè 'magnifico' e 'vivificante'.

¹⁵ L'avverbio «hor», che punteggia tutto il componimento, soltanto qui si dà in forma di negazione, per indicare che la presenza di Margherita non è occasionale, ma costante, con il superamento del motivo della lontananza. Questa assiduità distingue il sole-Margherita dal sole naturale, che si nega periodicamente.

¹⁶ Qui la donna non è più presentata con la metafora del sole, ma con la sua figura femminile, vestita con la gonna lambita dalle acque del Tevere. «Alterà», riferito alla gonna, riprende «altero» detto del corso del fiume al v. 1.

¹⁷ Ch': Dal momento che; è il motivo per cui il Tevere deve ritenersi tanto fortunato.

¹⁸ pur oggi espresso: 'proprio oggi con chiarezza'.

¹⁹ «Immortal donna» è un ossimoro, ma l'impossibilità si realizza nella persona eccezionale di Margherita, per volontà di Dio.

Isabella Morra, *D'un alto monte onde si scorge il mare*

L'autrice

La fama di Isabella Morra è stata a lungo legata al suo tragico destino. Nasce a Favale (oggi Valsinni), in Basilicata, intorno al 1520. Quando l'esercito francese invade il Regno, il padre di Isabella passa dalla parte dei nuovi arrivati. Al ritorno degli Spagnoli viene dunque esiliato e parte con uno dei figli (1528), scegliendo poi di rimanere in Francia anche quando avrebbe l'opportunità di rientrare nel suo feudo. La figura del padre lontano, a Parigi, città fervente di vita e cultura, alimenta la fantasia della scrittrice, che lamenta drammaticamente la propria condizione di isolamento nell'angusta Favale. Scrive un sonetto a Luigi Alamanni, esule fiorentino in Francia, in cui torna sul motivo della finitudine della sua vita. A un certo punto però anche la speranza di aiuto da oltralpe viene meno, forse in seguito al trattato di Crepy (1544) che sancisce definitivamente il dominio spagnolo, e l'unica luce è vista nel ripiegamento religioso. Questo è quanto si può ricostruire dalle sue poesie, con il rischio, dunque, di interpretare in termini autobiografici una evoluzione che potrebbe emulare la conclusione del canzoniere petrarchesco. A complicare il quadro, c'è anche l'incertezza sull'ordine dei componimenti: il finale religioso potrebbe derivare da un ordinamento editoriale, senza corrispondere a fasi della vita di Isabella Morra. Questo comunque è il percorso che si traccia attraverso la poesia. La vita invece racconta un'altra storia. Il dramma si compie quando l'isolata quotidianità di Isabella incrocia la vita di Diego Sandoval de Castro, nobile filospagnolo, poeta e castellano dell'attuale Nova Siri. L'uomo, con la complicità del precettore di Isabella, le invia delle lettere che vengono intercettate dai fratelli di lei. Quello che capita dopo è facile intuirlo per la nostra immaginazione nutrita di romanticismo. Diego Sandoval è vittima di un'imboscata qualche mese dopo. I fratelli fuggono in Francia. Il governo spagnolo apre un'inchiesta che accerta in loro i responsabili.

Eppure chi volesse cercare nelle liriche di Isabella Morra l'afflato della passione dirompente per questo Diego-Romeo invisibile ai familiari rimarrebbe molto deluso. Non abbiamo nessun componimento indirizzato a lui e di fatto il tema amoroso è assente nel ridotto *corpus* della poetessa. Non per questo però la sua voce è meno interessante nell'orizzonte delle scritture femminili rivelatrici anche di una riflessione sulla condizione di genere. Anzi, superare il mito della fanciulla innocente e appassionata stroncata dai fratelli selvaggi significa restituire una complessità e un valore universale alla sua poesia, senza nulla sottrarre alla memoria della violenza di cui è stata vittima. Dalla specola del suo paese lucano Isabella Morra guarda al mondo, rivelando interesse e coscienza dei fatti e delle persone della politica internazionale entro cui si giocano le sorti delle terre familiari e dunque di lei in prima persona. Non è una elegiaca donzella astratta dal mondo, ma una donna con una precisa posizione politica: non teme di definire "suo re" quello francese, mentre le sorti del regno propendono decisamente verso la Spagna. Anche sul piano letterario, per quanto le sue liriche siano poco numerose, sembrano improntate a un disegno preciso, di matrice petrarchesca, con la chiusura nei toni del sacro e nella forma della canzone. L'esistenza di due versioni di uno dei componimenti è un altro segnale del rigore e dello studio con cui si applica al lavoro intellettuale: tutt'altro che l'ispirazione che illumina spontaneamente un animo candido.

L'opera

In questo senso, anche la poesia di Isabella Morra ha qualcosa da dire nella *querelle* dei sessi, perché esprime l'anelito di una donna a seguire le vicende del mondo, a schierarsi e a uscire dal ridotto perimetro in cui la sfortuna l'ha reclusa. In quest'ultimo motivo è più forte l'istanza di genere: Isabella Morra ritrae se stessa ferma e reclusa, ma protesa verso l'esterno. È vero che il lamento della donna sola è un *topos* classico e che la rappresentazione del paesaggio che fa da eco allo stato d'animo elegiaco è condotta con immagini e lessico comuni a altri scrittori, soprattutto di area meridionale, tanto da far parlare di una sensibilità caratteristica del petrarchismo napoletano. Il dialogo con la tradizione e con la cultura coeva però non impedisce una appropriazione consapevole e personalmente declinata dei motivi comuni. Anzi, è proprio grazie all'adozione del codice condiviso della lirica, con le sue immagini topiche, che la poesia di Isabella Morra entra nel circuito europeo, che parla lo stesso suo codice.

Le sono attribuiti tredici componimenti, di cui dieci sonetti e tre canzoni, una delle quali è conservata in due versioni. Un primo gruppo di liriche appare per la prima volta nelle *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri mobilissimi intelletti. Libro terzo* (Venezia, Giolito, 1552) a cura di Lodovico Dolce. Altri due sonetti e tre canzoni appaiono nel *Libro settimo* della stessa antologia, nel 1556.

Introduzione al testo

Nelle poesie di Isabella Morra non si trovano esplicite riflessioni sulla condizione della donna rispetto a quella maschile. In assenza di un diario intimo di una fanciulla ostacolata dai fratelli, la voce femminile va invece cercata nel modo in cui l'autrice reinterpreta stilemi e immagini della tradizione. Il sonetto seguente merita attenzione nella prospettiva di genere perché vi si trova un'immagine topica della donna: quella dell'attesa. La lirica si articola su un rapporto che non è molto esplorato in questo genere letterario, mentre è assai fertile in ambito narrativo e teatrale: quello tra padre e figlia. L'io femminile contempla dall'alto il mare, con la speranza di scorgervi il ritorno del padre. Ma in verità, dal mare la donna sembra attendere l'occasione di poter lasciare il luogo a cui la fortuna l'ha legata. Non ci sono rivendicazioni, se non contro la fortuna, tuttavia il testo ha significato come denuncia del «denigrato sito» da cui la donna non può fuggire, costretta a fissare il mare nell'attesa di un uomo, secondo un'immagine di lunga durata nella tradizione culturale, dal mito antico (Arianna) alla canzone popolare.

Il sonetto ha una struttura rigorosa: la prima quartina descrive la donna che guarda il mare rivolgendosi al padre che spera di vedere tornare. Si insiste sui verbi che indicano l'azione di 'vedere': «scorge», «miro», «appare». La seconda quartina è introdotta dal «Ma» che segna il passaggio alla considerazione della cattiva fortuna dell'io. Nella prima terzina torna l'immagine della donna che guarda il mare e infatti vi ricorre il verbo «veggo». L'ultima terzina, infine, riprende la questione della fortuna. Il testo si apre con la rappresentazione di uno spazio e si chiude circolarmente con il «sito», lo spazio odiato, che la donna abita senza più la speranza con cui all'inizio poteva volgere lo sguardo verso il mare.

Sonetto: ABAB BABA CDE CDE¹

D'un alto monte onde² si scorge il mare³
miro sovente io, tua figlia Isabella,
s'alcun legno spalmato⁴ in quello⁵ appare
che di te, padre, a me doni novella.⁶

Ma la mia adversa e dispietata stella⁷ 5
non vuol ch'alcun conforto possa entrare
nel tristo cor, ma di pietà rubella,⁸
la calda speme⁹ in pianto fa mutare.

Ch'io non veggo nel mar remo né vela¹⁰
(così deserto è lo infelice lito)¹¹ 10
che l'onde fenda o che la gonfi il vento.

Contra Fortuna alor spargo querela¹²
ed ho in odio il denigrato sito,¹³
come sola cagion del mio tormento.

Testo tratto da: Isabella Morra, *Rime*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Roma, Salerno Editrice, 2000, 50-52.

¹ È l'unico dei 10 sonetti di Morra con questo schema. Corrisponde allo schema di un solo sonetto del *Canzoniere* di Petrarca, il 260, con il quale ha in comune anche il termine «stella» del primo emistichio del componimento petrarchesco («In tale stella due belli occhi vidi»).

² onde: da cui.

³ Il modello potrebbe essere una poesia di Catullo (LXIV) in cui è descritta Arianna abbandonata da Teseo. La donna abbandonata, su calco di Arianna, si trova anche nell'*Orlando furioso* (Olimpia, canto X).

⁴ Sineddoche per 'nave'; è espressione petrarchesca.

⁵ Nel mare.

⁶ novella: notizia. Il v. 4 riprende i marcatori di prima e seconda persona in forma chiasmica rispetto al v. 2. In entrambi i versi si inserisce il termine di parentela, legato al pronome: «io, tua figlia» – «te, padre». Queste scelte retoriche enfaticizzano la relazione tra l'io e l'altro, come è tipico della lirica. Qui però il tu a cui l'io si appella non è accusato di essere il responsabile della sua condizione. La colpa viene imputata alla fortuna. La seconda persona è circoscritta alla prima quartina, non torna più nella poesia. Questa scomparsa del tu dal testo ha l'effetto di accentuare l'idea di abbandono e isolamento.

⁷ Ma la mia ... stella: letteralmente, 'il pianeta che influenza la mia vita, spietato e ostile'. Significa qui la fortuna.

⁸ di pietà rubella: nemica di pietà, 'senza pietà'.

⁹ la calda speme: accesa speranza.

¹⁰ remo né vela: nessuna imbarcazione. I due termini («remo» e «vela») vanno però tenuti distinti perché sono ripresi singolarmente nel v. 11: 'nessun remo che fenda le onde del mare e nessuna vela che sia gonfiata dal vento'. Il v. 11 presenta un chiasmo: «onde fenda» – «gonfi il vento».

¹¹ lito: lido; qui 'il mare'.

¹² spargo querela: 'esprimo i miei lamenti'. Il lamento è un vero e proprio genere di poesia, molto fortunato nella tradizione popolare. Un filone interno al genere è costituito dai lamenti di fanciulle e donne abbandonate, malmaritate o costrette dalla famiglia a rinunciare all'amato.

¹³ il denigrato sito: luogo disprezzato. Non è un'espressione petrarchesca.

Gaspara Stampa, *Voi ch'ascoltate in queste meste rime*

L'autrice

Gaspara Stampa nasce a Padova intorno al 1525, ma ancora bambina si trasferisce a Venezia con la famiglia; qui riceve un'educazione letteraria, condivisa con la sorella Cassandra e con il fratello, e apprende il canto e la musica. Entra in contatto con letterati e uomini importanti veneziani e non. Forse nel salotto letterario di Domenico Venier avviene l'incontro con il conte Collaltino di Collalto, con il quale la donna ha una travagliata relazione amorosa raccontata nelle sue poesie, che pare sia durata dal 1548 al 1551; in questi anni comunque l'uomo è stato spesso lontano per i suoi impegni militari e la scrittrice nelle sue rime gli rimprovera l'assenza e la freddezza. L'altro amante celebrato da Gaspara nei suoi versi è Bartolomeo Zen, al quale la donna si lega dopo la fine della relazione con Collaltino. Gaspara Stampa non appartiene a una famiglia nobile: suo padre è orefice, ma ottiene la considerazione della società letteraria veneziana, come attestano gli scritti dedicati o indirizzati a lei da parte di personalità come Francesco Sansovino e Benedetto Varchi; ha anche legami con il mondo delle accademie: quella dei Dubbiosi e quella padovana degli Infiammati. Muore per febbre a Venezia nell'aprile 1554.

L'opera

Le *Rime* di Gaspara Stampa escono postume, a pochi mesi dalla sua morte, in un volume curato dalla sorella Cassandra. Soltanto tre sonetti sono dati alle stampe quando la donna è ancora in vita, nel *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* (Venezia, 1553). La pubblicazione per mano altrui, a ridosso della scomparsa di Gaspara, impone l'interrogativo difficilmente risolvibile: si

tratta di un canzoniere che l'autrice aveva già approntato perché fosse stampato in questo modo?

La *princeps* (prima edizione, *Rime di madonna Gaspara Stampa*, Venezia, Pietrasanta, 1554) è introdotta dalla dedica a nome della sorella Cassandra in onore di Giovanni Della Casa, datata ottobre 1554, alla quale segue una serie di componimenti di poeti in lode di Gaspara Stampa e infine una lettera introduttiva al conte Collaltino a firma dell'autrice stessa, con lo pseudonimo da lei scelto di Anassilla (*Anax* è il nome latino del Piave, fiume che bagna le terre di Collalto). In questa dedica all'amato, Gaspara Stampa dichiara di avere raccolto le sue rime per farne un libretto che possa finalmente indurlo a amarla, dal momento che i suoi versi spicciolati e le sue lettere non sono riusciti a farlo. Fra i testi raccolti però si trovano poesie che cantano l'amore per un altro uomo e pongono perciò un problema di coerenza rispetto alla dedicatoria di Anassilla-Gaspara. Per questo si è ipotizzato che il canzoniere per Collaltino rappresenti in verità solo una parte delle rime pubblicate, cioè che l'autrice non avesse pensato la sua opera come libro nella stessa forma in cui è poi data alle stampe (è l'ipotesi sostenuta per esempio da Maria Pia Mussini Sacchi).¹ Su un dato pare non ci siano dubbi: anche se Gaspara Stampa a un certo punto della sua vita potrebbe avere avuto intenzione di pubblicare in un libro le sue rime, rimane inequivocabile che la fruizione originaria dei suoi versi non prevede la forma stampata. Le poesie nascono per essere declamate nel salotto letterario e circolano entro l'*entourage* della donna. Possiamo immaginare che, in qualità di musica (cioè suonatrice e cantante), Gaspara Stampa intonasse i suoi stessi componimenti, in una cornice di intrattenimento mondano.

Le rime di Gaspara Stampa sono più di trecento, per lo più sonetti, ma le due ultime sezioni della *princeps* sono riservate rispettivamente ai capitoli e ai madrigali. Quest'ultimo genere metrico merita una certa attenzione perché è caratterizzato dall'accompagnamento musicale e, come sappiamo, Gaspara era nota per le sue doti di musica.

Il filone prevalente è quello amoroso, anche se vanno segnalati almeno due componimenti in lode del re e della regina di Francia. Il principale oggetto d'amore è Collaltino di Collalto, ma la presenza di un altro amato ha determinato la definizione, per le rime di Gaspara Stampa, di canzoniere a "due fuochi": due oggetti d'amore. La rappresentazione dell'amato è ambivalente:

¹ MARIA PIA MUSSINI SACCHI, *L'eredità di Fiammetta. Per una lettura delle "Rime" di Gaspara Stampa*, in «Studi italiani», X, 1 (1998), 35-52.

alla lode della sua eccellenza e della sua bellezza si accompagna infatti la dura accusa di empietà per le assenze e i tradimenti di lui.

Introduzione al testo

Il sonetto *Voi ch'ascoltate in queste meste rime* è un vero e proprio calco del primo componimento del *Canzoniere* petrarchesco, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*. Se è vero che il modello dei *Rerum vulgarium fragmenta* incide fortemente su tutta la produzione lirica di questi decenni, una citazione tanto scoperta e puntuale, perseguita lungo tutto il sonetto, non è comune. Esibendo la sua autorevolissima fonte Gaspara Stampa sta cercando una legittimazione letteraria. Questa esigenza non è in sé esclusiva della lirica femminile, ma non si fatica a ipotizzare che sia avvertita con specifica intensità dalle donne che scrivono. Non si tratta soltanto di una patente di accesso alla letteratura. Il genere lirico implica una definizione dell'io, la proiezione di una identità. È questo che Gaspara Stampa deve fare attraverso il riuso petrarchesco. Con un'immagine che effettivamente la critica di genere ha adottato come categoria interpretativa per le scritture femminili, qui è innegabile che la voce dell'autrice sia eco di quella dell'autore per eccellenza. Ma proprio riecheggiando Petrarca, Gaspara modula un proprio tono, che prende fortemente le distanze da quello di partenza.

Il componimento adotta un linguaggio piano, di matrice petrarchesca. Qualche osservazione interessante si ricava analizzando gli aggettivi: due bisillabi, di registro medio, si ripetono due volte a distanza ravvicinata: «mesto» (vv. 1 e 2) e «chiaro» (v. 11). Il primo è riferito ai versi, il secondo è connesso con l'oggetto dell'amore e della poesia. Eppure sul piano logico l'attribuzione dovrebbe essere invertita: la tristezza dovrebbe abbinarsi all'amato, per il suo comportamento ingrato, mentre la luce è metafora usuale per la gloria poetica. Effettivamente il significato complessivo del sonetto converge piuttosto verso questa interpretazione: i versi illustrano l'autrice e ciò che viene cantato è triste (sono pene e dolori). «Oscuri accenti» del v. 2 viene ripreso per contrasto dalla ripetizione di «chiaro» del v. 11. L'aggettivo «sublime» del v. 8 non appartiene al lessico petrarchesco; si trova invece nella lirica di Vittoria Colonna e in quella di Bembo. Il v. 10 inizia con un superlativo, «Felicissima», che colpisce perché è l'unico termine alterato; indica una condizione che non solo supera la norma, ma si qualifica come esclusiva. È il motivo dell'unica donna che si distingue dalle altre, un motivo frequente nella lode femminile,

che qui Stampa riprende mettendolo in bocca alle donne, che lo attribuiscono a un'altra donna, eleggendola quindi a caso eccezionale entro il genere, per la sua buona sorte. L'ultima terzina è distinta dalla ripetizione di «tanto», che rinnova l'idea della straordinarietà. L'ultimo termine a cui «tanto» è assegnato è la stessa scrittrice, che in questo modo rivendica il valore della sua impresa. Questo percorso attraverso la categoria grammaticale degli aggettivi conduce da una iniziale connotazione di tristezza e oscurità delle rime alla finale affermazione della grandezza della poesia.

Il sonetto è costruito come una ripresa puntuale del primo sonetto petrarchesco nelle quartine. Manca completamente però il significato affidato da Petrarca alle terzine: il riconoscimento di essere stato oggetto di chiacchiera presso la gente, la vergogna, il pentimento, la consapevolezza del suo vaneggiare e della natura effimera delle cose umane. Nelle terzine del sonetto di Stampa si introduce un terzo personaggio (oltre all'io e all'amato), quello di una ipotetica donna a cui è assegnato un discorso diretto, che si estende dal v. 10 al v. 14. Il ruolo di questa donna immaginaria è significativo: solitamente tra gli amanti si colloca un "malparlante" che attizza l'animo dell'uno o dell'altra scatenando la gelosia. Qui invece la voce femminile esprime un senso di invidia verso l'autrice, ma senza risentimenti e senza intenti malvagi, limitandosi a dolersi di non poterla eguagliare. Si ricava l'idea di una donna scrittrice idealmente emulata dalle altre donne.

Sarebbe arbitrario affermare che con questo sonetto Gaspara Stampa sta prendendo posizione nella *querelle* tra i sessi. Non si avverte nessuna polemica nel rapporto di genere. Il testo però interessa in chiave di genere nello scarto che visibilmente si opera rispetto al modello. L'autrice non ha un giovanile errore di cui pentirsi. Se è vero che si affaccia la richiesta di perdono, non è sicuramente su questa che punta l'intenzione della poesia, bensì sulla gloria. Si nota la grande differenza rispetto al *Canzoniere* di Petrarca: con un certo orgoglio Gaspara Stampa aspira a ottenere gloria, non pietà. Inoltre, questo riconoscimento è auspicato presso un pubblico ben preciso: quello delle «ben nate genti» (v. 7): la gente "perbene", l'élite che frequenta i ridotti letterari. In questo circolo, la scrittrice ambisce a essere premiata: ciò significa che può stare sullo stesso piano dei letterati uomini. Infine, la più interessante indicazione in prospettiva di genere deriva dalla invenzione di una lettrice donna, la cui fruizione non è solo passiva, ma comprende almeno la velleità di eguagliare chi scrive. Gaspara Stampa insomma realizza nel sonetto una sorta di *mise en abîme* della lettura (o anche dell'ascolto) del suo stesso sonetto, rappresentando una lettrice/ascoltatrice donna, in cui la poesia sollecita la fantasia di emulazione.

Sonetto: ABBA ABBA CDE CDE

Voi² ch'ascoltate in queste meste rime,³
 in questi mesti, in questi oscuri accenti⁴
 il suon de gli amorosi miei lamenti
 e de le pene mie tra l'altre prime,⁵
 ove fia⁶ chi valor apprezzi e stime,⁷ 5
 gloria, non che perdon, de' miei lamenti⁸
 spero trovar fra le ben nate genti,
 poiché la lor cagione è sì sublime.⁹
 E spero ancor che debba dir qualcuna:¹⁰
 «Felicissima lei, da che¹¹ sostenne 10
 per sì chiara cagion danno sì chiaro.¹²
 Deh,¹³ perché tant'Amor, tanta Fortuna
 per sì nobil Signor a me non venne,
 ch'anch'io n'andrei con tanta Donna a paro?»¹⁴

Testo tratto da: *Rime di madonna Gaspara Stampa*, Venezia, Pietrasanta, 1554, 1. <https://books.google.it/books?id=dhaYP9ZrmSsC&newbks=1&newbks_redir=0&printsec=frontcover&hl=it&source=gbg_summary_r&cad=0>

² Questo «Voi» si specifica meglio in seguito: a differenza di quanto accade in Petrarca, qui la solidarietà tra l'io e il voi non è data dalla comune esperienza amorosa (in Petrarca «ove sia chi per prova intenda amore», v. 7), ma dal comune riconoscimento del valore e della gloria. Non è più in questione esplicitamente l'amore. Sono le «ben nate genti» del v. 7: la buona società che condivide il codice comunicativo e valoriale dell'autrice.

³ Nel primo sonetto petrarchesco le rime sono «sparse». Qui invece prevale la connotazione di tristezza, ripetuta al verso successivo.

⁴ oscuri accenti: parole confuse. È il luogo comune della modestia.

⁵ e de le pene ... prime: 'e le mie pene prime tra tutte'. Non c'è l'idea del passato, a differenza del *Canzoniere* petrarchesco. Il sentimento è tuttora vivo in chi scrive, non è relegato alla fase giovanile, ma si colloca nel presente.

⁶ ove fia: dove ci sarà.

⁷ stime: stimoli.

⁸ Il termine è ripetuto in rima; insieme con la ripetizione di «mesti», questo raddoppiamento di «lamenti» pone in forte evidenza il tono elegiaco della poesia. In Petrarca si parlava invece di «sospiri».

⁹ poiché ... sublime: 'poiché il motivo dei miei lamenti [cioè l'oggetto della mia poesia] è tanto eccezionale'. La grandezza della propria poesia può essere celebrata perché scaturisce dalla eccellenza dell'oggetto cantato. In questo modo si realizza la lode per l'amato.

¹⁰ qualcuna: una donna.

¹¹ da che: dato che.

¹² sostenne ... sì chiaro: 'ha sopportato un danno tanto illustre [le pene d'amore], per un motivo tanto illustre [l'amato]'. L'espressione è articolata in chiasmo: «chiara cagion» – «danno [...] chiaro».

¹³ Esclamazione di rammarico, molto frequente in poesia.

¹⁴ ch'anch'io ... a paro: 'che sarei sullo stesso piano di questa donna' (alla lettera «n'andrei» vale me ne andrei, 'potrei andarmene'). Questa donna immaginaria si rammarica che non sia toccato a lei un amore tanto eccezionale, una sorte tanto straordinaria per un uomo così nobile. Se infatti avesse avuto anche lei queste cose, avrebbe potuto essere pari all'autrice. L'espressione «a paro a paro» si trova in Petrarca, non nel *Canzoniere*, bensì nei *Trionfi*: «Una giovane greca a paro a paro / co i nobili poeti iva cantando, / et avea un suo stil soave e raro» (*Triumphus Cupidinis* IV 26-28), riferito a Saffo. Il richiamo è ovviamente degno di interesse perché riguarda appunto una donna poeta.

Veronica Franco, *D'ardito cavalier non è prodezza*

L'autrice

Il nome di Veronica Franco è stato quasi sempre abbinato all'indicazione di "cortigiana", come già osservava Benedetto Croce,¹ perché l'autrice, lungi da occultare la sua professione, ne fa esplicita menzione nella sua poesia. In questo si differenzia da tutte le altre scrittrici contemporanee, che, quando non sono di condizione aristocratica ma condividono lo stesso mestiere di cortigiana, tendono comunque a omettere o occultare questo dato, in nome di un amore spirituale, nobilitante e rivolto a un unico amato. Veronica Franco invece nei suoi versi non mistifica ma esibisce sé stessa anche nella sua corporeità.

Veronica Franco nasce a Venezia nel 1546. Della sua vita si ricordano eventi e episodi tanto avventurosi e romanzeschi da avere stimolato in anni recenti la fantasia di almeno una scrittrice e un regista: Dacia Maraini scrive su di lei il testo teatrale *Veronica meretrice e scrittrice* (1992); nel 1998 esce il film *Dangerous beauty (Padrona del suo destino)* di Marshall Herskovitz basato sulla biografia scritta da Margaret F. Rosenthal. Avviata alla professione di cortigiana dalla madre, Veronica frequenta le personalità più rilevanti della vita culturale veneziana del tempo, in particolare nel circuito della cosiddetta "Ca' Venier", l'*entourage* che circonda il patrizio veneziano Domenico Venier, dove non trova solo consensi: Maffio Venier, nipote di Domenico, le indirizza feroci invettive in versi. La sua fortuna è al culmine nel 1574 quando Enrico III di Valois, già re di Polonia e prossimo a essere incoronato re di Francia, la reclama per una notte da trascorrere a Venezia. Nel 1575 pubblica le *Terze rime*, dedicate al duca di Mantova e Monferrato, una raccolta di 25 componimenti in

¹ BENEDETTO CROCE, *Studi sulla letteratura cinquecentesca. VII Veronica Franco*, in «Quaderni della Critica», V, 14 (luglio 1949), 46-58: 46.

terza rima, sette dei quali sono dichiarati di autore incerto. Nello stesso anno compila l'antologia poetica *Rime di diversi eccellentissimi auttori nella morte dell'illustre sign. Estor Martinengo conte di Malpaga*, in cui include nove suoi sonetti. Oltre ai diciotto capitoli pubblicati nelle *Terze rime* e ai nove sonetti editi nelle sue *Rime di diversi*, conosciamo altri sei sonetti di Veronica Franco, che sono apparsi in sedi diverse, come scritti d'occasione; l'ultimo, scritto poco prima della morte, è inviato allo scrittore di teatro Muzio Manfredi, in lode di una sua tragedia. L'altra sua opera letteraria si inserisce nel fortunato filone epistolare: sono le *Lettere familiari*, pubblicate nel 1580, con dedica al cardinale Luigi d'Este. La peste che colpisce la città nel biennio 1575-76 le procura un grave danno economico; nel 1580 viene accusata di stregoneria: avrebbe fatto dei sortilegi per scoprire il responsabile di un furto di cui era stata vittima. Si difende davanti al tribunale e viene rilasciata. Dichiara di avere partorito sei volte, ma si hanno notizie solo di due suoi figli, uno dei quali nato da un patrizio veneziano. Muore per febbri nel 1591.

L'opera

Le *Terze rime* di Veronica Franco sono inquadrabili entro il genere della poesia lirica ma per almeno tre aspetti si distinguono dagli esiti più comuni della lirica petrarchista: dal punto di vista metrico, perché i componimenti sono esclusivamente in terzine e in alcuni casi sono di lunghezza nettamente superiore a quella delle canzoni. L'ultimo testo, per esempio, *Non vorrei da l'un canto esser mai stata*, occupa più di venti pagine dell'edizione originale, configurandosi quindi come un vero e proprio poemetto. In secondo luogo, per il tono, che è orientato verso l'elemento corporeo e più realistico di quanto lo sia usualmente nelle poesie petrarchiste; inoltre, per l'evidenza del modello epistolare, sia nella struttura sia nell'impostazione dei componimenti, che hanno il tono di conversazioni. Curando le sue *Terze rime* l'autrice stessa sceglie di comporre un libro che per circa un terzo è formato da versi «di autore incerto», sparsi lungo tutto il volume, non raccolti in una specifica sezione; già il primo componimento, *S'io v'amo al par della mia propria vita*, non è di suo pugno, ma è dedicato a lei. Nell'esemplare conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze questa rima è anticipata da una rubrica che la attribuisce al patrizio Marco Venier; essendo questa l'unica fonte, non confermata negli altri esemplari della stessa stampa, non è possibile valutarne l'autenticità, così come rimane non verificabile l'ipotesi che tutte le poesie siano in verità scritte

dalla stessa Veronica Franco e l'attribuzione all'incerto autore sia una finzione.² Il dato evidente è la volontà di presentare un libro che non sia l'intimo ritratto di sé, ma rifletta un dialogo pubblico. Da ciò discende una seconda caratteristica dell'opera: la traccia del modello epistolare. La corrispondenza poetica non è certo un'esclusiva di Veronica Franco, ma l'autrice sembra appropriarsi del modello dell'epistolario, molto fortunato a metà Cinquecento, per dare anche alla sua raccolta poetica l'andamento di una conversazione.

La poesia per Veronica Franco è un atto pubblico, di difesa e autopromozione. Per questo motivo, il modello petrarchesco puro non può essere pienamente adeguato alle intenzioni dell'autrice, la quale, infatti, ne propone una declinazione personale. Non può sopravvivere qui il dilemma petrarchesco tra passione terrena (l'amore per Laura, prima di tutto) e aspirazione alla salvezza cristiana («et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio», RVF 264 v. 136, verso che peraltro deriva dal racconto ovidiano di Medea, quindi Petrarca trasferisce su di sé un'esperienza femminile, riusando le parole di quel personaggio). L'amore non è colpevolizzato, ma al contrario vi si indulge con orgoglioso compiacimento. Tatiana Crivelli propone una lettura in chiave di genere di questo smarcamento da Petrarca: «il discorso della poetessa devia dall'intellettualità di segno maschile connessa alla *voluptas dolendi* per mettere in campo la corporeità di segno femminile di un io lirico che, come vedremo, afferma invece con chiarezza la propria *voluptas amandi*».³

La presa di distanza dal tipo più comune dei canzonieri petrarcheschi è dunque evidente anche a una prima scorsa delle *Terze rime*: pochi e lunghi testi; solo terzine; rime anche di altri autori. A ciò si accompagnano le scelte stilistiche e soprattutto l'impronta esibitamente sensuale delle poesie. Va ricordato che la stampa del libro si colloca quando Veronica Franco è già trentenne, e ormai cortigiana affermata. Insomma, se cerca di promuoversi attraverso la letteratura, lo fa molto coraggiosamente scegliendo un'altra via rispetto a quella più frequentata dai letterati coevi. La sua poesia non è estranea al codice petrarchesco e nemmeno alla lezione di altri autori canonici, in primo luogo Ariosto: trova un equilibrio difficile tra la volontà di rinnovare i modi della tradizione piegandoli alle proprie intenzioni poetiche (anche in termini di genere) e il bisogno di rendere comunque visibile il legame con la tradizione, per

² ALVISE ZORZI, *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*, Milano, Camunia, 1986.

³ TATIANA CRIVELLI, "A un luogo stesso per molte vie vassi". Note sul sistema petrarchista di Veronica Franco, in "Luna et l'altra chiave" cit., 79-102: 81.

legittimarsi sul piano letterario senza però replicare una parola poetica che per lei sarebbe vuota di significato. Lo si vede per esempio nel linguaggio della seduzione, che l'autrice reinterpreta alla luce della propria esperienza di vita.

Introduzione al testo

Il capitolo è una risposta alle invettive in versi di Maffio Venier: il sonetto caudato *Veronica, ver unica puttana* e i capitoli *Franca, credéme che per san Maffio* e *An, fia, cuomuodo? A che modo zioghémo?* Per un saggio dei toni gravi della poesia antipetrarchesca di Venier contro Franco valgano le quartine del sonetto:

Veronica, ver unica puttana,
Franca, idest furba, fina, fiappa e frola,
e muffa e magra e marza e pi mariola,
che si' tra Castel, Ghetto e la Doàna,
Donna reduta mostro in carne umana,
stucco, zesso, carton, curàme e tola,
fantasma lodesana, orca varuola,
cocodrilo, ipogrifo, struzzo, alfana.⁴

Il testo prosegue su questa linea, accusando la donna, oltre che di essere brutta, artificiosamente imbellettata («Nianca la puoa carne che ti ha / xé de natività. / Ma a forza de cerotto, impiastri e onguenti»),⁵ immorale e disonesta, anche di essere portatrice del temuto mal francese, di cui – ironia della sorte – sarà destinato a morire trentaseienne lo stesso Maffio Venier. La risposta di Veronica Franco è di timbro ben diverso da quello del sonetto; la scrittrice opta per il toscano, benché dichiarare la propria competenza anche nel dialetto in cui si è cimentato Venier, e articola la sua argomentazione come una serie di ragionamenti, mentre il sonetto di Venier si struttura essenzialmente in forma di elenco.

Dapprima (vv. 1-9) l'autrice osserva che attaccare chi è in condizione di inferiorità è un'impresa sleale. Le terzine successive (vv. 10-15) specificano che

⁴ 'Veronica, ver-unica puttana, Franca, cioè furba, sottile, grinzosa, flaccida, ed ammuffita, magra, marcia, e la più briccona che ci sia tra Castello, il Ghetto e la Dogana, donna ridotta a un mostro in carne umana, stucco, gesso, cartone, cuoio e asse di legno, fantasma lodigiano, orca con il vaiolo, cocodrillo, ippogrifo, struzzo, alfana [focoso cavallo arabo]'. MAFFIO VENIER, *Poesie diverse*, a cura di Attilio Carminati, Venezia, Corbo e Fiore, 2001, 102.

⁵ 'Nemmeno la poca carne che hai è naturale, ma a forza di farmaci, impiastri e pomate', ivi: 105-106.

i deboli in questo caso sarebbero le donne, delicate e incapaci di difendersi. L'argomentazione rivela poi la sua carica ironica, perché proprio lei, donna, mostra di non essere affatto disarmata e fragile, lanciando orgogliosamente la sfida all'aggressore. Ai vv. 16-30 è descritta l'aggressione, con il vocabolario consueto della lirica d'amore, già dantesca e poi petrarchesca, che viene però qui proiettato entro un rapporto impari assumendo i contorni di una violenza sessuale. Se normalmente a subire l'assalto d'amore è l'uomo, polo socialmente dominante nella coppia, qui accade invece che chi è in posizione di potere schiaccia ancora di più sotto di sé l'elemento debole. L'autrice però si riscuote e avvia la rivalsa che non è solo privata, ma coinvolge l'intero genere femminile, di cui sono rivendicate le capacità. Apparentemente non è smentita la connotazione di delicatezza per le donne, ma la pratica e la conoscenza possono condurle a eguagliare gli uomini: «ché mani e piedi e core avem qual voi». L'io si pone come pionera del riscatto delle donne, cominciando con l'attaccare il suo aggressore. Lasciando all'altro la scelta dell'arma, cioè, fuor di metafora, della lingua (veneziana o toscana) e del genere poetico (serio o burlesco), rivendica la propria superiorità letteraria. Dà subito prova della propria competenza poetica replicando puntualmente al sonetto di Venier, dal v. 132. La difesa non punta sulla negazione dell'accusa di essere una meretrice, bensì sulla valorizzazione di questo titolo (vv. 178-183). Il finale è una sintesi dell'arguzia dell'autrice: una vera e propria sfida al rivale perché accetti l'incontro diretto con lei e si cimenti in ciò che più gli piace e più gli giova. L'espressione rimane volutamente ambigua, con un sottinteso erotico che lungi dall'essere una resa è piuttosto allusione smaliziata e consapevole di chi si mostra superiore all'avversario su ogni piano. Si noti infine il rimante «pace», come riuso petrarchesco adattato a un ben diverso intento.

Sul piano stilistico, il componimento è un saggio dell'equilibrio tra domini differenti: si riconoscono i *topoi* del codice lirico, ma anche elementi bassamente realistici. Per esempio, il campo metaforico delle ferite, usuale nella lirica amorosa, è spinto a immagini forti con un lessico crudamente realistico, come al v. 48 «putrefatte piaghe». Colpisce anche l'uso di un tecnicismo proprio del lessico della retorica come «anfibologia» al v. 146, quasi a esibizione di una padronanza non dilettestantica della materia retorica da parte della scrittrice, in un contesto in cui sta portando avanti un rigoroso ragionamento. Si osservi che il lessico specialistico e la struttura formale tipicamente argomentativa sono adottati proprio nel passo in cui Veronica Franco dichiara di volere rispondere al sonetto di Venier, che è invece contrassegnato da un registro marcatamente basso e volgare.

La forma metrica del capitolo in terza rima si è già presentata a proposito di Vittoria Colonna. Anche questa è un'epistola, il cui tono in fondo non è molto lontano da quello di Colonna.

Capitolo in terza rima: ABA BCB CDC ...

D'ardito cavalier non è prodezza
(concedami che 'l vero a questa volta
io possa dir, la vostra gentilezza),⁶
da cavalier non è, ch'habbia raccolta
ne l'animo suo invitto alta virtute,⁷ 5
e che a l'honor la mente habbia rivolta,
con armi insidiose e non vedute,
a chi più disarmato men sospetta,
dar gravi colpi di mortai ferute.⁸
Men ch'agli altri ciò far poi se gli aspetta 10
contra le donne,⁹ da natura fatte
per l'uso, che più d'altro a l'huom diletta:¹⁰
imbecilli di corpo, ed in nulla atte
non pur¹¹ a offender gli altri, ma se stesse
dal difender col cor timido astratte.¹² 15
Questo doveva far che s'astenesse
la vostra man da quell'aspre percosse,
ch'al mio feminil petto ignudo impresse.¹³
Io non saprei già dir onde ciò fosse,¹⁴

⁶ Il soggetto è «la vostra gentilezza»: «la vostra gentilezza mi conceda di dire la verità». L'autrice è ironica appellandosi alla gentilezza dell'interlocutore, dato il tono decisamente greve delle sue accuse. La gentilezza rientra nello stesso ambito della cavalleria e della prodezza menzionate nel primo verso. È quasi evocata una sfida, un duello, in cui la donna si confronta da pari con l'uomo. «A questa volta»: indica lo scritto in risposta, «a mio turno». È evidente che il componimento si colloca in una corrispondenza, con turni di parola.

⁷ da cavalier ... virtute: «non è una prode impresa degna di un cavaliere che abbia grande valore nel suo animo mai sconfitto». «Raccolta»: letteralmente «racchiusa», «accumulata nell'animo». Di quale impresa si tratti è chiarito al v. 9: colpire un individuo disarmato.

⁸ dar gravi ... ferute: «infliggere forti colpi che procurino ferite mortali».

⁹ «È tanto meno appropriato agire così, meno che nei confronti di chiunque altro, nei confronti delle donne». L'autrice accoglie lo stereotipo della debolezza femminile, ma poi nei fatti lo smentisce.

¹⁰ È un concetto molto diffuso nella letteratura misogina: le donne sono create dalla natura soltanto per la procreazione, quindi per quello scopo che più di ogni altro piace all'uomo.

¹¹ non pur: «non solo».

¹² se stesse ... astratte: «incapaci [«astratte»] anche di difendere se stesse, per via del loro animo pauroso [«timido»]».

¹³ Gli scritti insultanti sono presentati come un'offesa fisica inferta al petto nudo e indifeso di lei.

¹⁴ Io non saprei ... fosse: «Non saprei dire da dove arrivarono i colpi».

se non che fuor del lato mi traeste¹⁵ 20
 l'armi vostre del sangue asperse e rosse.
 Spogliata e sola e incauta mi coglieste,
 debil d'animo, e in armi non esperta,¹⁶
 e robusto ed armato m'offendeste;
 tanto ch'io stei¹⁷ per lungo spazio¹⁸ incerta 25
 di mia salute;¹⁹ e fu da me tra tanto
 passion infinita al cor sofferta.²⁰
 Pur finalmente s'è stagnato²¹ il pianto,
 e quella piaga acerba s'è saldata,
 che da l'un mi passava a l'altro canto.²² 30
 Quasi da pigro sonno hor poi svegliata,
 dal cansato periglio animo presi,²³
 benché femina a molli opere nata;²⁴
 e in man col ferro²⁵ a essercitarmi appresi,
 tanto ch'aver le donne agil natura, 35
 non men che l'huomo, in armeggiando intesi:²⁶
 perché 'n ciò posto ogni mia industria e cura,
 mercé del ciel,²⁷ mi veggo giunta a tale,²⁸
 che più d'offese altrui non ho paura.
 E, se voi dianzi mi trattaste male, 40
 fu gran vostro difetto, ed io dal danno

¹⁵ fuor ... traeste: 'mi avete estratto dal fianco'.

¹⁶ Chiasmo. La figura retorica e l'abbondanza di aggettivi pongono in rilievo la condizione di debolezza e dunque di inferiorità, apparente, di lei. A lui sono riservati solo due aggettivi, contro i cinque che connotano l'io.

¹⁷ stei: stetti.

¹⁸ spazio: spazio di tempo.

¹⁹ salute: incolumità fisica.

²⁰ tra tanto ... sofferta: 'in questo tempo soffrii un infinito dolore nel mio cuore'. La frase al passivo amplifica l'impressione dell'asimmetria, in cui la donna è gravata dalla forza maschile.

²¹ s'è stagnato: ha smesso di uscire; quasi come il sangue smette di sgorgare da una ferita.

²² da l'un ... canto: 'mi trapassava da parte a parte'.

²³ dal cansato ... presi: 'ricavai coraggio [«animo»] dallo scampato pericolo'.

²⁴ benché femina ... nata: 'creata per natura per svolgere azioni delicate'.

²⁵ ferro: spada.

²⁶ tanto ch'aver le donne ... intesi: 'ho sentito che le donne hanno la stessa agilità dell'uomo'. Comincia la rivendicazione delle qualità femminili, a smentita della debolezza dichiarata fino a questo punto. Qui si afferma un principio corrente nel pensiero in difesa delle donne: le opportunità di formazione, anche nel dominio delle armi, possono rendere le donne uguali agli uomini. Tipicamente i due versanti su cui le donne reclamano una istruzione sono le armi e le lettere. Qui Veronica Franco tratta di entrambi, perché adotta la metafora delle prime per rappresentare un confronto poetico, quindi alludere alle seconde.

²⁷ mercé del ciel: grazie al cielo.

²⁸ mi veggo ... tale: 'mi vedo giunta a un punto tale che'.

grave n'ho tratto un ben, che molto vale.²⁹
 Così nei casi avversi i savi fanno,
 che 'l lor utile espresso alfin cavare
 da quel che nuoce da principio, sanno; 45
 e così ancor le medicine amare
 rendon salute; e 'l ferro e 'l foco s'usa
 le putrefatte piaghe a ben curare:³⁰
 benché non serve a voi questa per scusa,
 che m'offendeste non già per giovarmi, 50
 e 'l fatto stesso parla e sì v'accusa.³¹
 Ed io, poi che 'l ciel vòlse liberarmi
 da sì mortal periglio, ho sempre atteso
 a l'essercizio nobile de l'armi,
 sì ch'or, animo³² e forze havendo preso, 55
 di provocarvi a rissa in campo³³ ardisco,
 con cor non poco a la vendetta acceso.
 Non so se voi stimiate lieve risco³⁴
 entrar con una donna in campo armato;
 ma io, benché ingannata, v'avvertisco³⁵ 60
 che 'l mettersi con donne è da l'un lato
 biasmo ad huom forte, ma da l'altro è poi
 caso d'alta importanza riputato.³⁶
 Quando armate ed esperte ancor siam noi,
 render buon conto a ciascun huom potemo, 65
 ché mani e piedi e core havem qual voi;
 e, se ben molli e delicate semo,
 ancor tal huom, ch'è delicato, è forte;

²⁹ Il riscatto si esprime con la capacità di trarre un vantaggio dal danno che il suo accusatore avrebbe voluto arrecarle.

³⁰ Le due terzine portano su un piano universale l'evento che era prima stato riferito all'autrice. La sua considerazione si avvalora quindi come una sentenza sempre valida. La donna ha acquisito la stessa saggezza del filosofo, perché ha imparato a trarre l'utile da ciò che inizialmente le nuoceva. Alla verità filosofica si aggiunge poi l'esperienza pratica: i ferri taglienti e il fuoco si usano per curare le ferite gravi.

³¹ Il suo accusatore però non le ha fatto del male a fin di bene, ma proprio per recarle un danno e ciò è dimostrato dai fatti.

³² animo: coraggio.

³³ di provocarvi ... campo: 'sfidarvi a duello in campo aperto'.

³⁴ risco: rischio.

³⁵ Manifesta la sua nobiltà premurandosi di avvertire l'avversario, benché egli l'abbia trattata con slealtà e dunque non meriti nessuna cautela.

³⁶ che 'l mettersi ... riputato: 'combattere contro le donne è motivo di biasimo per l'uomo, ma poi può diventare un caso memorabile', quando le donne vincono.

e tal, ruvido ed aspro, è d'ardir scemo.³⁷
 Di ciò non se ne son le donne accorte;³⁸ 70
 che, se si risolvessero di farlo,
 con voi pugnar porian³⁹ fino a la morte.
 E per farvi veder che 'l vero parlo,⁴⁰
 tra tante donne incominciar voglio io,
 porgendo esempio⁴¹ a lor di seguitarlo. 75
 A voi, che contra tutte sète rio,⁴²
 con qual'armi volete in man mi volgo,⁴³
 con speme⁴⁴ d'aterrarvi e con desio;
 e le donne a difender tutte tolgo⁴⁵
 contra di voi, che di lor sète schivo,⁴⁶ 80
 si ch'a ragion io sola non mi dolgo.
 Certo d'un gran piacer voi sète privo,
 a non gustar di noi la gran dolcezza;
 ed al mal uso in ciò la colpa ascrivo.⁴⁷
 Data è dal ciel la femminil bellezza, 85
 perch'ella sia felicitate in terra
 di qualunque huom conosce gentilezza.
 Ma dove 'l mio pensier trascorre ed erra⁴⁸
 a ragionar de le cose d'amore,
 hor ch'io sono in procinto di far guerra? 90
 Torno al mio intento, ond'era uscita fuore,⁴⁹
 e vi disfido a singolar⁵⁰ battaglia:
 cingetevi pur d'armi e di valore.

³⁷ Distingue la delicatezza dalla debolezza e qualifica la prima come un attributo non esclusivamente femminile. Ci sono uomini "delicati" ma "forti" e uomini rozzi ("ruvidi e aspri") e privi di coraggio («d'ardir scemo»). Non respinge dunque l'idea che la delicatezza sia propria delle donne, ma allarga la possibilità anche agli uomini e connota in termini non negativi tale delicatezza (altro da debolezza).

³⁸ Di ciò ... accorte: 'Le possibilità delle donne sono ancora ignote a loro stesse'.

³⁹ pugnar porian: potrebbero combattere.

⁴⁰ 'l vero parlo: dico la verità.

⁴¹ L'autrice si pone come esempio per le donne, secondo un modello che abbiamo già individuato per esempio nel sonetto di Gaspara Stampa.

⁴² che contra ... rio: 'che siete crudele contro tutte le donne'.

⁴³ con qual'armi ... volgo: 'mi indirizzo a voi con le armi che preferite'. Lascia a lui la scelta dell'arma.

⁴⁴ speme: speranza. È unito a «desio» (desiderio) alla fine del verso.

⁴⁵ tolgo: prendo. L'autrice si pone come paladina di tutte le donne.

⁴⁶ che di lor sète schivo: che le fuggite, 'le disprezzate'.

⁴⁷ ed al mal uso ... ascrivo: 'e attribuisco la vostra colpa alla cattiva abitudine di disprezzare le donne'.

⁴⁸ Sono sinonimi: 'dove divaga il mio pensiero'.

⁴⁹ ond'era uscita fuore: da cui ero uscita.

⁵⁰ singolar: individuale, 'uno contro una'.

vi mostrerò quanto al vostro prevaglia ⁵¹	
il sesso femminil: pigliate quali	95
volete armi, e di voi stesso vi caglia, ⁵²	
ch'io vi risponderò di colpi tali,	
il campo a voi lasciando elegger anco, ⁵³	
ch'a questi forse non sentiste eguali.	
Mal difender da me potrete il fianco, ⁵⁴	100
e stran vi parrà forse, a offenderne uso, ⁵⁵	
da me vedervi oppresso in terra stanco:	
così talor quell'huom resta deluso,	
ch'ingiuria gli altri fuor d'ogni ragione,	
non so se per natura, o per mal uso.	105
Vostra di questa rissa è la cagione,	
ed a me per difesa e per vendetta	
carico d'oppugnarvi hora s'impone. ⁵⁶	
Prendete pur de l'armi homai l'eletta, ⁵⁷	
ch'io non posso soffrir lunga dimora, ⁵⁸	110
da lo sdegno de l'animo costretta. ⁵⁹	
La spada, che'n man vostra rade e fora, ⁶⁰	
de la lingua volgar veneziana, ⁶¹	
s'a voi piace d'usar, piace a me ancora. ⁶²	
e, se volete entrar ne la toscana, ⁶³	115
scegliete voi la seria o la burlesca,	
ché l'una e l'altra è a me facile e piana.	
Io ho veduto in lingua selvagesca ⁶⁴	
certa fattura ⁶⁵ vostra molto bella,	

⁵¹ prevaglia: sia superiore.

⁵² di voi stesso vi caglia: prendetevi cura di voi.

⁵³ il campo ... anco: 'lasciando a voi anche [oltre a quella delle armi] la scelta del campo'. Il verso interrompe la consecutiva: il «che» del v. successivo va collegato a «colpi tali» del v. precedente.

⁵⁴ Mal difender ... fianco: 'Non potrete difendervi da me'.

⁵⁵ e stran ... uso: 'a voi che siete abituato a offendere, a aggredire, sembrerà strano vedervi sconfitto da me'.

⁵⁶ carico ... s'impone: 'a me ora viene imposto il dovere [«carico»] di combattervi'.

⁵⁷ l'eletta: la scelta.

⁵⁸ dimora: indugio, attesa.

⁵⁹ da lo sdegno ... costretta: 'Io che mi sento costretta dallo sdegno del mio animo' contro di voi.

⁶⁰ rade e fora: taglia e buca.

⁶¹ Si chiarisce qui la metafora: le armi tra cui scegliere sono la lingua e il genere della sfida poetica.

⁶² a me ancora: anche a me.

⁶³ Lingua toscana.

⁶⁴ Lingua rusticana.

⁶⁵ fattura: componimento. Forse *La Strazzosa* di Maffio Venier.

simile a la maniera pedantesca:⁶⁶ 120
 se voi volete usar o questa o quella,
 ed aventar,⁶⁷ come ne l'altre fate,
 di queste in biasmo nostro le quadrella,⁶⁸
 qual di lor più vi piace, e voi pigliate,
 ché di tutte ad un modo io mi contento, 125
 havendole perciò tutte imparate.
 Per contrastar con voi con ardimento,
 in tutte queste ho molta industria speso:⁶⁹
 se bene o male, io stessa mi contento;
 e ciò sarà dagli altri ancora inteso, 130
 e 'l saperete voi, che forse vinto
 cadrete, e non vorreste havermi offeso.
 Ma, prima che si venga in tal procinto,⁷⁰
 quasi per far al gioco una levata,⁷¹
 non col ferro tagliente ancora accinto,⁷² 135
 de la vostra canzone, a me mandata,
 il principio vorrei mi dichiaraste,⁷³
 poi che l'opera a me vien indirizzata.
 «Verunica» e'l restante mi chiamaste,
 alludendo a Veronica mio nome, 140
 ed al vostro discorso mi biasmasteste;
 ma al mio dizionario io non so come
 «unica» alcuna cosa propriamente
 in mala parte ed in biasmar si nome.
 Forse che si direbbe impropriamente, 145
 ma l'anfibologia non quadra in cosa
 qual mostrar voi volete espressamente.⁷⁴
 Quella, di cui la fama è gloriosa,

⁶⁶ Stile parodico di poesia erudito e pretenzioso.

⁶⁷ aventar: scagliare.

⁶⁸ quadrella: frecce.

⁶⁹ ho molta industria speso: ho applicato molto impegno.

⁷⁰ prima che ... procinto: 'prima di arrivare all'inizio del duello'.

⁷¹ Allusione a una mossa di un gioco in voga al tempo. È il gesto che si fa per segnare l'avvio della fase decisiva della partita.

⁷² Prima di sguainare la spada, mentre l'arma è ancora nel cinto.

⁷³ mi dichiaraste: mi spiegaste.

⁷⁴ l'anfibologia ... espressamente: 'la ricerca dell'ambiguità non è adatta a ciò che voi volete dimostrare apertamente'. Nel sonetto l'espressione «Veronica, ver unica puttana» secondo l'autrice non ha la funzione di insulto che l'autore sembrerebbe assegnarle. Si noti la grande ironia con cui il dozzinale bisticcio viene analizzato con il rigore e la freddezza riservati alle disquisizioni scolastiche di ordine retorico-grammaticale.

e che 'n bellezza od in valor eccelle,
 senza par di gran lunga virtuosa, 150
 «unica» a gran ragion vien che s'appelle;⁷⁵
 e l'arte, a l'ironia non sottoposto,
 scelto tra gli altri, un tal vocabol dielle.⁷⁶
 L'unico in lode e in pregio vien esposto
 da chi s'intende; e chi parla altrimenti 155
 dal senso del parlar sen va discosto.⁷⁷
 Questo non è, signor, fallo d'accenti,
 quello, in che s'inveisce, nominare
 col titol de le cose più eccellenti.⁷⁸
 O voi non mi voleste biasimare, 160
 o in questo dir menzogna non sapeste.
 Non parlo del dir bene e del lodare,
 ché questo so che far non intendeste;
 ma senz'esser offeso da me stato,
 quel che vi corse a l'animo scriveste, 165
 altrui volendo in ciò forse esser grato;⁷⁹
 benché me non ingiuria,⁸⁰ ma se stesso,
 s'altri mi dice mal, non provocato.⁸¹
 E 'l voler oscurar il vero espresso⁸²
 con le torbide macchie degli inchiostri 170
 in buona civiltà⁸³ non è permesso;
 e spesso avien che 'l mal talento⁸⁴ huom mostri,
 giovando in quello onde più nuocer crede:
 essemi in me più d'una volta mostri,⁸⁵

⁷⁵ «unica» ... s'appelle: 'a buon diritto si definisce 'unica' colei che eccelle'.

⁷⁶ e l'arte ... dielle: 'e l'arte [la grammatica] le ha dato questo nome [il titolo di 'unica'] senza ironia', cioè letteralmente 'senza volere significare il contrario'.

⁷⁷ L'unico ... discosto: 'Ciò che è unico viene esibito per essere lodato e apprezzato da chi capisce; invece chi intende in un altro modo si allontana dal significato del vocabolo'.

⁷⁸ Questo non è ... eccellenti: 'Non è un errore di accentazione [cioè piccola cosa] il nominare con il nome delle cose migliori quello che si vuole insultare'.

⁷⁹ altrui volendo ... grato: 'forse avete scritto per compiacere qualcuno'.

⁸⁰ non ingiuria: non offende («ingiuria» è verbo).

⁸¹ s'altri ... provocato: 'se qualcuno parla male di me senza essere stato provocato'.

⁸² E 'l voler ... espresso: 'Volere occultare deliberatamente la verità'.

⁸³ La «buona civiltà» a cui si richiama qui l'autrice corrisponde alla cavalleria evocata all'inizio: un ambiente fondato sulla correttezza, l'abilità retorica e l'ingegno.

⁸⁴ mal talento: cattiva inclinazione.

⁸⁵ essemi in me ... mostri: 'Se ne sono mostrati molti esempi nella mia esperienza'. Il concetto era già stato espresso: l'invettiva dell'avversario è rigirata dall'autrice per ricavarne un guadagno.

sì come in questo caso ancor si vede, 175
 che voi, non v'accorgendo, mi lodate
 di quel ch'al bene ed a la virtù chiede.⁸⁶
 E, se ben «meretrice» mi chiamate,
 o volete inferir ch'io non vi sono,
 o che ve n'en tra tali⁸⁷ di lodate. 180
 Quanto le meretrici hanno di buono,
 quanto di grazioso e di gentile,
 esprime in me del parlar vostro il suono.⁸⁸
 Se questo intese il vostro arguto stile,⁸⁹
 di non farne romor⁹⁰ io son contenta, 185
 e d'inchinarmi a voi devota, humile;
 ma, perch'al fin de la scrittura, intenta
 stando,⁹¹ che voi mi biasimate trovo,
 e ciò si tocca⁹² e non pur s'argomenta,
 da questa intenzion⁹³ io mi rimovo, 190
 e in ogni modo question far voglio,⁹⁴
 e partorir lo sdegno ch'entro covo.⁹⁵
 Apparecchiate pur l'inchiostro e'l foglio,⁹⁶
 e fatemi saper senz'altro indugio
 quali armi per combatter in man toglio.⁹⁷ 195
 Voi non havrete incontro a me rifugio,
 ch'a tutte prove sono apparecchiata,⁹⁸
 e impazientemente a l'opra indugio:⁹⁹

⁸⁶ che voi, non v'accorgendo ... chiede: 'senza accorgervene [definendomi 'unica'] mi lodate nelle qualità che sono richieste per il bene e la virtù'.

⁸⁷ ve n'en tra tali: tra di esse ve ne sono.

⁸⁸ Quanto le meretrici ... il suono: 'La vostra affermazione che io sono "unica" cioè eccezionale chiarisce che se io sono tale e sono una meretrice, allora le meretrici sono graziose e gentili e io primeggio tra loro'.

⁸⁹ È ironica: l'accusatore non è arguto, ma al contrario si dimostra incapace di fare quello che vuole, usando male le parole.

⁹⁰ di non farne romor: di non arrabbiarmi.

⁹¹ intenta / stando: stando attenta (al vostro componimento).

⁹² ciò si tocca: e questa accusa è presentata.

⁹³ da questa intenzion: dall'intenzione di non arrabbiarmi.

⁹⁴ question far voglio: voglio avviare una lite («question»).

⁹⁵ partorir ... covo: 'Esprimere la rabbia che ho nutrito dentro'. È interessante l'uso della metafora del parto in un componimento simile, in cui sono rivendicate le qualità femminili.

⁹⁶ Apparecchiate ... foglio: 'Preparate ciò che serve per scrivere'.

⁹⁷ toglio: devo prendere.

⁹⁸ sono apparecchiata: sono pronta. Usa lo stesso verbo che aveva usato all'imperativo per l'avversario: lui deve prepararsi, lei è pronta non solo a questo duello, ma a ogni confronto.

⁹⁹ e impazientemente ... indugio: 'e sono in attesa impazientemente dell'azione'.

o la favella giornalmente usata,
o qual vi piace idioma prendete, 200
che 'n tutti quanti sono essercitata;

e, se voi poi non mi risponderete,
di me dirò che gran paura habbate,
se ben così valente vi tenete.

Ma, perché alquanto manco dubitate,¹⁰⁰ 205
son contenta di far con voi la pace,
pur ch'una volta meco vi proviate:

fate voi quel, che più vi giova e piace.¹⁰¹

Testo tratto da: *Terze rime di Veronica Franca al Serenissimo Signor Duca di Mantova et di Monferrato*, [Venezia, 1575], 33v-37v. <<https://books.google.it/books?id=Wq3qaP7p93IC&printsec=frontcover&hl=it>>

¹⁰⁰ perché ... dubitate: 'in modo che abbiate un po' meno paura'.

¹⁰¹ La natura di quest'ultima prova rimane sospesa. Secondo lo sviluppo dell'argomentazione dovrà trattarsi del duello poetico, tuttavia la voluta ambiguità lascia un sottinteso erotico, riprendendo un motivo che si affaccia nel componimento: il disprezzo dell'avversario per l'autrice in quanto donna, amante.

POEMA

Il poema cavalleresco nella sua forma più canonica consiste nella narrazione delle imprese di un eroe. Il giovane cavaliere, tipicamente, parte alla conquista di un obiettivo o alla ricerca delle proprie origini e sulla strada si imbatte in mille altre avventure e spesso anche nell'amore. C'è posto anche per le donne nelle trame romanzesche, come oggetto da conquistare ma anche come eroine attive: Bradamante e Marfisa ne offrono il migliore esempio. La loro fortuna è attestata dalla grande quantità di poemi intitolati appunto *Marfisa* diffusi alla metà del Cinquecento. Eppure, anche negli anni in cui non poche donne si cimentano nella lirica, le autrici di poemi sono una rarità.

Per questo motivo, la scelta stessa di scrivere poemi di soggetto cavalleresco o epico-eroico (un po' diverso è il caso dei poemi di argomento sacro) comporta in sé un posizionamento delle autrici entro il dibattito sui sessi. Comporre e pubblicare un poema significa entrare in un territorio maschile. In più il poema, soprattutto epico, è considerato un genere alto nella gerarchia letteraria e in continuità con il modello classico, virgiliano in particolare. Le poche donne che decidono di percorrere questa via implicitamente si ergono a paladine del sesso femminile, perché con il loro esempio intendono mostrare che l'accesso a una forma letteraria complessa, illustre e di lunghezza distesa non è precluso alle capacità delle donne.

Abbiamo un segnale della difficoltà che doveva trovare una scrittrice cinquecentesca nell'affrontare il poema: l'adozione di forme di mediazione dell'autorialità. In due casi nonostante il nome della scrittrice figuri nel frontespizio, l'opera non si presenta direttamente come un originale. Il *Guerrin meschino* che esce con l'attribuzione a Tullia d'Aragona viene proposto come traduzione di un romanzo spagnolo. Laura Terracina, che pure non scrive un vero e proprio testo narrativo, parte dalle ottave del *Furioso* ariostesco, costruendo un testo che recupera letteralmente i versi dell'illustre precedente.

Sono dunque due casi in cui l'autrice adotta quasi un filtro tra sé e il racconto epico-cavalleresco.

Altre due donne autrici di poemi, Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli, sono esattamente le stesse a cui si deve la presa di posizione più esplicita nella *querelle*. Potrebbe non essere casuale che proprio le due donne più schierate nel dibattito siano anche tra le poche artefici di poemi.

Scorrendo i titoli della narrativa cavalleresca di firma femminile colpisce (oltre al dato quantitativo: sono pochissimi) la soluzione pressoché universale di nominare l'opera come l'eroe protagonista: *Guerrin meschino* - *Tredici canti del Floridoro* - *Scanderbeide* - *L'Enrico*. La ragione si trova essenzialmente nelle ricadute in campo letterario delle idee della Controriforma: il poema deve puntare all'unità e la scelta di evidenziare la centralità del protagonista fin dal titolo va in questa direzione. Si può forse ipotizzare che gli scrupoli di ortodossia letteraria e religiosa potessero essere più assillanti per le donne che per gli uomini, soprattutto nel momento in cui stanno penetrando in un ambito di pertinenza tradizionalmente maschile. L'eroe eponimo può funzionare insomma da garanzia per il poema. Ma quando si entra nel racconto si scopre che spesso l'attenzione non va ai protagonisti, o quanto meno che all'eroe si affiancano altri personaggi e che tra di essi un ruolo di rilievo è rivestito da quelli femminili. Capita per esempio nell'*Enrico* di Lucrezia Marinelli, che ospita figure assai meglio caratterizzate rispetto al doge a cui deve il titolo.

La linearità del percorso dell'eroe così come la presenza di personaggi con una precisa connotazione sono alcuni dei motivi tipici del poema con cui le scrittrici devono confrontarsi. Questa è un'altra ragione per cui questo genere letterario è interessante a proposito della *querelle des femmes*. Il discorso vale anche per altri ambiti; nel caso del poema può acquisire un significato più profondo alla luce della dominante maschile del genere. La narrazione cavalleresca e epica si costruisce attraverso alcuni ingredienti consegnati dalla tradizione. Si può pensare per esempio all'invocazione alla Musa: chiunque si metta a scrivere un poema sa che deve cominciare con questo luogo comune. Naturalmente, c'è un margine di libertà nella declinazione del motivo, ma il motivo in sé è di fatto obbligatorio. Poiché questi motivi non sono neutri, ma spesso implicano in modo evidente una certa articolazione del rapporto uomo-donna, ci si può interrogare sul modo in cui le autrici dei poemi vi si confrontano.

Un esempio è la già citata caratterizzazione dei personaggi femminili. Articolando ulteriormente la tipologia, un caso a sé è costituito dalle figure femminili di incantatrici o maghe, come Alcina nel *Furioso* e Armida nella

Gerusalemme liberata. In questi personaggi viene condannata la femminilità come potere seduttore adoperato per annullare l'eroismo maschile. La donna tentatrice è una deviazione sul percorso del cavaliere. Si comprende che accogliere questo spunto narrativo per la scrittrice comporta accogliere anche una certa immagine del femminile. Del resto, sopprimere la digressione nel regno della maga, se può giovare all'unità del poema e alla costruzione di un eroe integerrimo, potrebbe essere rischioso sul piano della godibilità del racconto. Le soluzioni di volta in volta adottate di fronte a un simile confronto con la tradizione sono rivelatrici anche di una posizione nella *querelle*.

Almeno un altro punto strutturalmente connesso con il genere epico merita attenzione alla luce della discussione sul rapporto tra i sessi: la guerra. Per quanto la tradizione autorizzi le donne guerriere, lo schema prevalente vuole gli uomini sul campo e le donne nelle loro case, rimaste in patria o assediate dai nemici. Anche sulla validità di questo schema nella letteratura femminile vale la pena di interrogarsi.

Il percorso che si propone qui mira a dare rappresentanza alle voci femminili nel poema epico e cavalleresco, dal 1551 (Laura Terracina) al 1635 (Lucrezia Marinelli). Va segnalato almeno un altro lavoro, l'*Ascanio errante* di Barbara Albizzi Tagliamochi, stampato a Firenze nel 1640.

Laura Terracina, *Lamento di Bradamante*
e *Chi nemico è di donne in altro ha cura*

L'autrice

Laura Terracina nasce a Napoli nel 1519 in una famiglia della nobiltà bresciana riparata dapprima a Roma e poi nella città partenopea, dove si distingue per la fedeltà agli spagnoli e in particolare, negli anni della formazione della scrittrice, per la devozione al viceré Pedro da Toledo. Terracina non riceve un'istruzione di alto livello, ma si appassiona presto alla letteratura in volgare. Viene accolta nell'Accademia degli Incogniti. La sua carriera letteraria è contraddistinta da uno straordinario successo legato alla stampa e alla sapiente azione di autopromozione che l'autrice mette in pratica, intrecciando relazioni con letterati e nobili e corroborando le sue influenze anche attraverso una lunga serie di scritti encomiastici. Publica ben otto volumi di rime, dimostrandosi in tal modo molto consapevole delle possibilità offerte dall'editoria, a differenza di altre autrici coeve che non si premurano di dare alle stampe i propri versi. Molti dei suoi componimenti sono indirizzati, in toni di elogio, a uomini e a donne di sua conoscenza diretta e talvolta indiretta. Come è inevitabile nel contesto della poesia di quei decenni, Petrarca rimane il modello e la fonte principale, però Terracina non si attiene alla priorità del discorso amoroso, filone prevalente del petrarchismo. I suoi componimenti riguardano anche questioni morali, civili e spirituali, sull'orma della produzione di Vittoria Colonna. Rispetto al *Canzoniere* Laura Terracina prende un'altra direzione anche sul piano metrico, privilegiando l'ottava al sonetto. La fortuna dell'ottava è ovviamente legata al genere cavalleresco, soprattutto per il *Furioso*, vero e proprio *best seller* dell'epoca che alimenta una ricchissima serie di continuazioni, anticipazioni e storie parallele.

La prima raccolta delle *Rime* è molto fortunata: alla *princeps* (Venezia, Giolito, 1548) fanno seguito cinque edizioni nel corso del secolo. Nel 1549 è stampata la seconda raccolta, con il titolo *Rime seconde*, che non riscuote al-

trettanto successo. Nello stesso anno a Venezia è pubblicato il *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso*.

Le altre raccolte sono le *Quarte Rime* (Venezia 1550), le *Quinte* (Venezia 1552), le *Seste* (Lucca 1558) e il volume *Sovra tutte le donne vedove di questa nostra città di Napoli titolate et non titolate* (Napoli 1561) che raccoglie componimenti per le vedove napoletane. La sua ultima opera risale al 1577, che potrebbe forse essere l'anno della sua morte. Sono poesie spirituali, suggerite dall'occasione di un viaggio a Roma.

L'opera

Già nella sua prima raccolta, *Rime* (Venezia, Giolito, 1548), Laura Terracina include quattro componimenti in ottava rima che si definiscono "lamenti". Sono forme di difficile classificazione, tra il genere lirico e quello cavalleresco. A avvicinare alla lirica c'è prima di tutto il dato paratestuale: sono inclusi in quello che si presenta a tutti gli effetti come un canzoniere; non hanno l'ampiezza di un poema, e soprattutto condividono con la lirica la centralità di un io che canta il proprio dolore. Non è, insomma, poesia narrativa, ma appunto dolente espressione del travaglio interiore. Tuttavia l'io che si svela non è quello autoriale, ma corrisponde a un personaggio, che è tratto dal mondo cavalleresco. I nomi di Sacripante, Rodomonte, Isabella, Bradamante sono sufficienti a giustificare l'abbinamento con il genere cavalleresco.

Al poema Laura Terracina si avvicina soprattutto con la sua opera di maggior successo: il *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso*, pubblicato nel 1549 e premiato da molte ristampe per circa un secolo. È una sorta di poema, in ottave, in quarantasei canti (come il *Furioso*) costruito come un gioco enigmistico: ogni canto è composto da sette ottave, ognuna delle quali è chiusa in sequenza da uno degli endecasillabi della prima ottava del corrispondente canto dell'*Orlando furioso* (con l'eccezione della settima ottava di Terracina che utilizza l'intero distico baciato ariostesco). L'autrice insomma crea il proprio poema a partire da un materiale noto e riconoscibile. È una strategia di promozione, sulla scorta del successo del poema di Ariosto. Rendendo esplicito il richiamo ai versi del testo assai noto e amato si alletta il pubblico, che trova assecondato il proprio gusto. Ma oltre a questo aspetto, che vale indipendentemente dal genere di chi compone un simile testo, si possono fare altre considerazioni a proposito della scelta da parte di una autrice di cimentarsi nel cavalleresco attraverso una simile strada, ostentatamente

tracciata dal precedente illustre. Il richiamo esplicito a Ariosto è funzionale a promuovere l'opera sul piano letterario, perché le conferisce l'avallo di una *auctoritas* anche linguistica, come era il *Furioso* dell'edizione del 1532. Anche se questa nobilitazione non è in sé un'esclusiva della scrittura femminile, si può presumere che l'esigenza di una legittimazione nell'ambiente dei letterati potesse essere avvertita maggiormente da Laura Terracina che dai colleghi maschi, perché se è vero che la comunità intellettuale accoglie da tempo voci di donne, per lo più il campo rimane circoscritto alla lirica o alla civile conversazione. Abbordare il genere del cavalleresco richiede dunque qualche cautela innanzi tutto per passare al vaglio dei severi censori della lingua e dello stile. L'altro piano su cui si esercita il controllo è quello della morale: è necessario dunque che l'opera sia al riparo da dubbi sulla sua moralità, tanto più perché sono gli anni del concilio di Trento, in cui più forti che in passato si avvertono gli scrupoli etici. Anche questa esigenza vale sia per le donne sia per gli uomini, ma non sembra arbitrario supporla più pressante per le prime, tradizionalmente più soggette al controllo. Terracina opportunamente si rivolge a una specifica sezione del poema di Ariosto: i proemi, cioè lo spazio che l'autore ha riservato alle riflessioni di ordine morale. È una strategia molto accorta da parte della scrittrice perché le permette di contare sulla comprovata piacevolezza dei versi ariosteschi, ma anche di comporre un'opera che non rischi di essere etichettata come intrattenimento fine a stesso, ma esibisca il contrassegno della propria ambizione moraleggiante.

Il gioco intertestuale permette alla scrittrice di entrare nel genere del poema cavalleresco per una via indiretta, quando forse non sarebbe stato altrettanto sicuro l'esito se avesse tentato la strada più diretta dell'opera completamente originale. Anche Tullia d'Aragona (vedi qui pp. 101-105, anche per l'attribuzione a lei del poema), che forse in anni non troppo lontani si cimenta nel genere cavalleresco, lo fa con la mediazione di un supposto originale spagnolo, di cui sarebbe la traduttrice. Anche nel suo caso dunque si arriva al poema con il filtro di un'autorità approvata e maschile. Al primo *Discorso* segue *La seconda parte de' Discorsi sopra le seconde stanze de' Canti d'Orlando Furioso* (Venezia 1567) strutturata in modo analogo, che non riceve però una altrettanto buona accoglienza.

I motivi della *querelle des femmes* nella poesia di Laura Terracina sono quasi d'obbligo, come diretta eredità degli spunti ariosteschi. Nel *Furioso* non solo appaiono personaggi femminili decisamente attivi e risoluti (Bradamante e Marfisa, ma anche Angelica), ma la voce autoriale interviene direttamente in difesa delle donne. La lezione che l'autrice sembra avere appreso con più

efficacia da Ariosto è che le donne devono difendere da sole i propri meriti, perché gli uomini, per invidia, tentano sempre di insabbiare la memoria delle imprese e delle virtù femminili (vedi appendice, p. 283). Nel *Furioso* poi l'immagine della donna è più complessa e non mancano ambiguità, ma Terracina raccoglie soprattutto gli spunti filogini e non solo nei componimenti in cui l'ipotesto cavalleresco è più evidente (il lamento di Bradamante che si riporta qui, per esempio) o nei *Discorsi*. Le seguenti ottave si leggono in una poesia compresa nella prima edizione delle *Rime* (c. 20) indirizzata a Fabrizio Luna per ringraziarlo dell'invio di alcuni suoi scritti:

Se gli scrittori invidia non tenea
del nostro honor, Fabrizio mio di Luna,
quanto valor il nostro sesso havea
al mondo forse havrebbe fama alcuna.¹
Ma perché contra voglia l'huom vedea
in noi doni del cielo e di Fortuna,
non disse, come con lor concorrenza,
le donne son venute in eccellenza.

Narrar potrei certo infinitamente
di donne antiche e di moderne anchora,
et so che mi dareste orecchie attente,
perché il vostro pensier nobil l'honora.
Ma poi che sete voi tanto eloquente
a dir di ciò con voi sciocchezza fora:²
che le donne han passato ogni misura
di ciascuna arte, ove hanno posto cura.³

Le donne anchor, come trovo io, ne l'armi
furon nel tempo antico altiere e chiare⁴
forse più ch'ora, ch'io non voglio dar mi
lodi sopra l'honesto uniche e rare.⁵
In questo a me non tocca d'essaltarmi:
che le penne non furon tutte averse.
Perché ne troverà gran diligenza
ogniuno ch'a l'histoire habbia avvertenza.⁶

¹ Se gli scrittori ... alcuna: 'Forse si saprebbe nel mondo quanto valore ha il nostro sesso, Fabrizio Luna, se gli scrittori non fossero stati presi dall'invidia del nostro merito' («honore»).

² Ma poi che ... fora: 'Sarebbe inutile parlare con voi dei meriti delle donne, perché voi rendete onore alle donne'.

³ le donne ... cura: 'Hanno dato prove straordinarie in ogni arte in cui si sono cimentate'.

⁴ altiere e chiare: fiere e illustri.

⁵ ch'io non voglio ... uniche e rare: 'non voglio lodarmi troppo'. Esaltare le donne del presente significa esaltare lei stessa.

⁶ Perché ... avvertenza: 'Vi troverà grandi argomenti chiunque studi bene le storie'.

Introduzione al testo

Il *Lamento di Bradamante* è pubblicato nella prima edizione delle *Rime* (1548). Terracina riprende un episodio del canto XXXII dell'*Orlando furioso* (ottave 37-43): Bradamante, innamorata di Ruggiero, è tormentata dalla gelosia perché si crede abbandonata dall'amato in favore di Marfisa. Nel corso della vicenda si scopre invece che Ruggiero e Marfisa sono fratello e sorella, cosicché la gelosia si rivela infondata. Già nel testo di Ariosto si legge il lamento dell'eroina, che culmina con il tentativo di suicidio comicamente sventato: Bradamante non riesce a attraversare la propria armatura con la spada. Terracina si concentra invece sul tormento della donna, lacerata tra *voluptas dolendi* (compiacimento del proprio dolore) e brama di vendetta.

Non è una esplicita rivendicazione del valore femminile. Anzi, certe prodi e energiche imprese di Bradamante nell'*Orlando furioso* (già nel primo canto, quando sconfigge Sacripante impedendogli così di usare violenza a Angelica) sono più adatte di questo patetico lamento per difendere la causa delle donne, perché mostrano in atto la capacità di azione femminile. Qui Bradamante è la donna tradita. La sua pena diviene la pena di tutte le donne, come emerge nella seconda ottava: non è più una questione privata tra Bradamante e Ruggiero, ma è il tradimento dell'uomo contro la donna, ordito attraverso la capacità di parola che distingue gli uomini. Il lamento pone in luce la complessità dell'animo della donna tradita: vi si alternano pensieri contraddittori, tra brama di vendetta e resistenza dell'amore, abbassamento di se stessa e rivendicazione del proprio valore. Dal punto di vista stilistico, si nota il recupero delle forme retoriche e lessicali della lirica: dittologie e antitesi, aggettivi del vocabolario amoroso; ma molto insistito è anche il campo semantico della guerra. Il richiamo alle armi qui non è solo metaforico, dato che dobbiamo immaginare Bradamante vestita da cavaliere, con una vera e propria spada.

Ottava: ABABABCC

Lamento di Bradamante

1

Lassa⁷ poi ch'io son fuor d'ogni mio bene,⁸
sprezzata da chi più mi dee⁹ apprezzare,
che farò, crudo amor, chi mi conviene?¹⁰
Morir conviemmi,¹¹ o di vita privare.
in tal guisa la fede si mantiene,¹²
dandomi in cambio angosce al mondo rare.
Hor poscia che¹³ 'l crudel¹⁴ m'ha sì tradita,
perché non dei tu mano essere ardita?¹⁵

2

Ahi lingua traditrice empia e profana,
che col tuo finto dir donna ingannasti.¹⁶
Io ti credei, et mi mostrai humana;
et tu superba¹⁷ sempre ti mostrasti.¹⁸
Se giusta era io, perché tua mente è strana?¹⁹
S'amarmi non devei, perché m'amasti?
Perché sei tarda o mano? Habbi valore
d'aprir col ferro al mio nemico il core.²⁰

⁷ Lassa: infelice. È una esclamazione; tipicamente introduce il lamento.

⁸ fuor d'ogni mio bene: priva di ogni bene.

⁹ dee: deve.

¹⁰ chi mi conviene?: chi è adatto a me?

¹¹ conviemmi: devo. Le alternative sono tra il suicidio («di vita privare») e la morte naturale per dolore.

¹² in tal guisa ... mantiene: 'in tal modo si mantiene la fede'. Lamenta il tradimento di Ruggiero.

¹³ poscia che: dopo che.

¹⁴ Ruggiero.

¹⁵ Si rivolge alla propria mano, che dovrebbe avere il coraggio di conficcarle la spada nel corpo.

¹⁶ Il motivo degli inganni nelle parole degli uomini è frequente nella letteratura in difesa della donna. L'uomo è padrone della retorica e quindi la donna finisce irretita dal suo linguaggio falso. Le allitterazioni «*dir donna ingannasti*» pongono in risalto l'espressione.

¹⁷ Al femminile perché il soggetto è la lingua dell'uomo.

¹⁸ Il contrasto è posto in evidenza dall'uso dello stesso verbo 'mostrare' per la donna e per la lingua. Forse non casualmente la corrispondenza non è tra donna e uomo ma tra donna e lingua dell'uomo: come a rappresentare l'ambiguità maschile. Nella donna c'è identità tra il suo essere e le sue parole, nell'uomo invece le parole sono diverse dall'essenza, perché finte.

¹⁹ strana: ostile.

²⁰ Si rivolge alla mano, incoraggiandola a avere il valore necessario per aprirsi con la spada il cuore, a vantaggio del suo nemico.

3

Non vien da me desio di vendicarmi,
ma tu mi spingi a far di te vendetta,
se mi volevi amar, dovevi amarmi;
et non sotto lusinghe oprar saetta.²¹
Non dovevi venir per ingannarmi:
ch'ogni peccato al fin giustizia aspetta.
L'alma tua proverà pena infinita,
che²² tante volte a morte m'ha ferita.

4

Via più crudel sei mostro, Ruggier mio,²³
ch'io non pensava, né pensar posso ancho.²⁴
Vorrei sì come hai volto il tuo desio,
volgessi il mio pensier gravoso e stanco.²⁵
Ma vuole il cielo a me spietato e rio,²⁶
ch'ami chi del mio amor va sciolto e franco;²⁷
e chi mi strazia ed empie di dolore
sotto la pace, in sicurtà d'amore.²⁸

5

Che posso far per te più ch'io mi faccio,²⁹
dimmel' crudel, che ben crudel ti chiamo?
Tu col bel dir m'ordisti uno empio laccio;³⁰

²¹ sotto lusinghe ... saetta: 'Usare la freccia occultata da lusinghe', cioè 'dirmi parole d'amore per poi tradirmi'.

²² È riferito all'anima («alma») di Ruggiero.

²³ Il verso esprime la lacerazione interiore della donna, divisa tra la rabbia per il tradimento e l'amore che comunque persiste. Ruggiero è definito «mostro» ma subito dopo è connotato con il possessivo «mio», che ha una carica affettiva molto forte.

²⁴ Via più ... ancho: 'Sei un mostro molto più [«Via più»] crudele di quanto io non pensassi e non possa ancora pensare'.

²⁵ Vorrei sì ... stanco: 'Vorrei che tu potessi cambiare il mio pensiero, stanco e doloroso, come hai cambiato il tuo sentimento nei miei confronti'.

²⁶ rio: malvagio.

²⁷ ch'ami chi ... franco: 'che io ami chi se ne va sciolto e libero dal mio amore', cioè 'chi non mi ama'. «Sciolto e franco» è una dittologia sinonimica che accentua l'idea dell'indifferenza di Ruggiero; corrisponde all'altra dittologia, di segno opposto, del v. 4: «gravoso e stanco», con cui si lega anche per la rima: si evidenzia la contrapposizione tra le due situazioni. La retorica della contrapposizione e le coppie aggettivali sono tipiche della lirica su modello petrarchesco. Si vede anche attraverso queste scelte formali che il genere del lamento è ibrido: si riprendono i modi del linguaggio amoroso ma il contesto è quello cavalleresco.

²⁸ in sicurtà d'amore: al riparo dell'amore. Il nemico può inferire su di lei perché è protetto dall'amore.

²⁹ più ch'io mi faccio: più di quanto faccio.

³⁰ Il «laccio» è la trappola. Le belle parole dell'uomo sono la trappola preparata ai danni della donna.

e col bel volto mi porgesti un hamo.³¹
Fa quanto puoi, ch'io pur ardo ed agghiaccio³²
per te, che contra ogni ragion tanto amo.
ben fui da la tua fe' vinta e tradita;³³
ed hor puoi consentir tormi la vita.³⁴

6
Dattene vanto, e va superbo e altiero,
ch'ingannasti una donna con tua fede.³⁵
Credei trovar ne la tua bocca il vero;
hor la menzogna ogni credenza eccede.³⁶
Tu vivi lieto; io sol rifugio spero,
da morte, che d'appresso il mio cor vede.³⁷
Tu dunque puoi gioir del proprio³⁸ errore;
né pur haver pietà del mio dolore.

7
Dunque farò di te vendetta espressa
con le mie man, poi che col cor non posso?³⁹
Ho voluto amar te più che me stessa;
e tu il nodo d'Amor hai rotto e scosso.
Te ne farò pentir, se m'è concessa
grazia del ciel, che per me sia commosso.⁴⁰
Contra questo empio ardisci animo forte:
vendica mille mie con la sua morte.⁴¹

³¹ hamo: esca, adescamento. Come il «laccio», è uno strumento per catturare. La donna è dunque la preda, come nella caccia.

³² La dittologia ossimorica è petrarchesca.

³³ fe' vinta e tradita: fede non mantenuta.

³⁴ et hor ... vita: 'e ora puoi togliermi la vita'.

³⁵ Qui Bradamante generalizza il suo caso entro il contrasto uomo-donna: Ruggiero può vantarsi di avere tradito una donna. Afferma implicitamente che le donne sono loro malgrado facili da ingannare, per le superiori possibilità espressive dell'uomo e perché vittime di amore.

³⁶ la menzogna ... eccede: 'la menzogna supera ogni possibilità di credere'.

³⁷ che d'appresso ... vede: 'Che il mio cuore vede vicino a sé', cioè 'avverto che sto per morire'.

³⁸ proprio: tuo; ossia 'la tua colpa nei miei confronti'.

³⁹ poi che col cor non posso: 'dal momento che non posso vendicarmi con il cuore', cioè 'sono costretta, mio malgrado, a continuare a amarti'.

⁴⁰ grazia de ciel ... commosso: 'che il cielo sia mosso dalle mie preghiere'.

⁴¹ Conclude con una apostrofe al proprio animo, esortandolo a farle vendetta. «Mille mie»: sottintende 'morti': 'vendica le mie mille morti con un'unica sua morte'. È una iperbole per indicare le molte sofferenze di lei, come se fosse morta mille volte. L'ultima immagine della donna è fissata sull'animo forte, che riscatta almeno parzialmente la prostrazione che caratterizza l'io nei versi precedenti.

Testo tratto da: *Rime della Signora Laura Terracina*, Venezia, Giolito, 1548, 22r-23r. <<https://books.google.it/books?id=rLxdAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it>>

Il *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso* è un vero e proprio florilegio di argomenti in difesa delle donne. Ci sono per la verità anche canti che trattano difetti femminili, ma le donne colpevoli di qualche vizio (la vanagloria per esempio) sono presentate come casi isolati, che non inficiano il valore del sesso femminile. L'autrice non manca occasione per enfatizzare le virtù, come la fedeltà delle spose, per esempio, che offre l'agio per rendere omaggio a qualche illustre dedicataria. Ciascun canto infatti è generalmente intitolato a una dedicataria o a un dedicatario del mondo culturale e politico frequentato da Laura Terracina (con qualche eccezione). Il canto XXXVII, che nell'*Orlando furioso* è introdotto da un proemio che è uno dei più incisivi passaggi filogini della cultura rinascimentale italiana (vedi p. 285), nel *Discorso* è dedicato a Veronica Gambara, una delle scrittrici più rilevanti dell'epoca (vedi p. 47). Terracina si pone idealmente come parte di un gruppo, in cui Gambara ha un prestigio maggiore, di donne scrittrici consapevoli del proprio valore e consapevoli della censura messa in atto dagli uomini contro di loro. La presenza di donne di valore nel campo letterario permette di contrastare l'azione demistificatoria operata dagli uomini. L'eccellenza di Veronica Gambara è tale che non può essere ignorata: così il suo lavoro poetico insieme a quello delle altre autrici porterà infine a far conoscere il valore delle donne.

Deh fosser molte al mondo come voi,
donne che agli scrittor metterser freno,
ch'a tutta briglia⁴² vergan contra noi
scritti crudeli, e colmi de veleno;
che forsi⁴³ andrebbe infino a i liti Eoi⁴⁴
il nome nostro, e 'l grido⁴⁵ d'honor pieno;
ma perché contra a lor nulla si mostra,⁴⁶
però⁴⁷ tengono vil⁴⁸ la fama nostra.

⁴² a tutta briglia: sfrenatamente. È la metafora del cavallo: gli scrittori maschi sono cavalli che corrono a briglia sciolta contro le donne, mentre le scrittrici come Veronica Gambara sono capaci di mettere loro un freno, di arrestarli.

⁴³ forsi: forse.

⁴⁴ a i liti Eoi: all'estremità orientale del mondo. Espressione iperbolica per indicare l'estensione della fama.

⁴⁵ 'l grido: la fama.

⁴⁶ contra a lor nulla si mostra: non appare nessuna opposizione.

⁴⁷ però: perciò.

⁴⁸ tengono vil: mantengono schiacciata.

Il canto V è una sorta di trattatello in ottave, sullo spunto ariostesco. Il genere cavalleresco rimane davvero sullo sfondo, forse sfruttato a fini “di marketing” più che veramente strutturante. Bisogna ricordare infatti che i poemi riscuotevano uno straordinario successo e che il libretto dei *Discorsi* (nell'edizione Giolito del 1549) quanto a fattura si presenta simile alle tante edizioni di storie cavalleresche che circolavano al tempo. La prova più evidente sono le vignette poste all'inizio di ogni canto, che rappresentano soggetti epici; sono infatti le stesse riusate per pubblicazioni diverse, secondo una prassi frequente nelle tipografie. Il canto V, che riportiamo qui di seguito, è illustrato con una scena di guerra: un re sotto un baldacchino, cinto da soldati a piedi e a cavallo, e sullo sfondo l'assedio di una città. Si tratta di un contrassegno del genere cavalleresco che non ha alcun rapporto con il testo che segue. Questa apparente stranezza ci aiuta a capire meglio la realtà editoriale cinquecentesca e la collocazione dell'autrice al suo interno: questo libro ha tutte le caratteristiche di un libro per il consumo, destinato a un pubblico relativamente ampio e pensato perciò per assecondarne le aspettative e il gusto.

Ottava: ABABABCC

Canto V – *Chi nemico è di donne in altro ha cura*

Proemio

Vorrei parlar, ma l'ira ogn'hor m'intoppa
 poi che sola difendo il nostro sesso.⁴⁹
 Già il desiderio mio tosto galoppa⁵⁰
 di vendicarsi, e non m'è al fin concesso,⁵¹
 contra costor c'han sì la mente zoppa⁵²
 appresso⁵³ noi, dandoci oltraggi spesso:
 ma se in voi non sper'io di far mai frutto,⁵⁴
 pur con la penna mia svelerò il tutto.

⁴⁹ Qui l'autrice si pone come unica paladina del sesso femminile, per indicare come l'azione delle donne sia soverchiata da quella degli uomini, incomparabilmente più numerosi e potenti nelle lettere. Non c'è polemica verso le altre donne.

⁵⁰ La metafora del cavallo serve a rendere l'impressione dell'urgenza del suo desiderio di difendere le donne.

⁵¹ «Concesso», in posizione di rima, si trova nel primo canto del *Furioso* (nel distico finale della seconda ottava). Anche in Ariosto il verbo ricorre a proposito delle intenzioni poetiche dello scrivente.

⁵² la mente zoppa: la mente ottusa, invalida.

⁵³ appresso: nei confronti di.

⁵⁴ ma se ... frutto: 'ma se, come auspicio, io spero che voi apprenderete quello che sto scrivendo'. La penna della autrice si propone di svelare la verità, con un certo orgoglio.

1

Che pestifero morbo, ira del cielo
morde li petti de l'humana gente?
O che disgrazia uscita da oscur velo⁵⁵
è sopra voi? Che fiamma e foco ardente
vi abbruscia i cori, e sì vi agghiaccia il pelo,⁵⁶
che tenete le donne sì vilmente.⁵⁷
Ne la femina mai l'un l'altro sferra⁵⁸
tutti gli altri animai che sono in terra.⁵⁹

2

Mira pur già ne li più folti boschi⁶⁰
ne l'infoscate selve,⁶¹ ed erti monti:
vedi che i pesci, amichi e senza toshi⁶²
a favorir la femina son pronti.
Sol l'huom con suoi pensier selvaggi e foschi
nulla la stima, e se ne stan disgionti.⁶³
Ma a li animai salvaggi già non spiace⁶⁴
o che vivan quieti o stiano in pace.⁶⁵

3

O nimico del cielo, e di natura,
come hai baldanza⁶⁶ tu di por la mano
sopra⁶⁷ di bella e giovenil figura?⁶⁸

⁵⁵ uscita da oscur velo: emersa da una nebbia scura. L'attacco ha un tono quasi apocalittico: una sventura universale sembra essersi rovesciata sul mondo.

⁵⁶ vi agghiaccia il pelo: vi fa raddrizzare i peli, rabbrivire.

⁵⁷ che tenete ... sì vilmente: 'che tenete le donne in una condizione di inferiorità'.

⁵⁸ Il verso va legato al successivo: 'in tutti gli altri esseri viventi il maschio non attacca la femmina'.

⁵⁹ È questo il verso ripreso dal canto V del *Furioso*: OF V 1, 1. Questa è la prima ottava di OF V: «Tutti gli altri animai che sono in terra, / o che vion quieti e stanno in pace, / o se vengono a rissa e si fan guerra, / alla femina il maschio non la face: / l'orsa con l'orso al bosco sicura erra, / la leonessa appresso il leon giace; / col lupo vive la lupa sicura, / né la iuvenca ha del torel paura».

⁶⁰ Si rivolge a un interlocutore ideale.

⁶¹ ne l'infoscate selve: nelle selve ombrose.

⁶² amichi e senza toshi: 'in atteggiamento non ostile e senza veleno'. Tutti gli esseri, da quelli del bosco a quelli delle acque non sono ostili alla femmina della loro specie.

⁶³ Gli uomini stanno separati («disgionti») dalle donne.

⁶⁴ Negli animali selvaggi maschio e femmina non stanno separati.

⁶⁵ OF V 1, 2.

⁶⁶ baldanza: coraggio, presunzione.

⁶⁷ por la mano / sopra: aggredire.

⁶⁸ L'immagine della donna.

Onde⁶⁹ vien tanto ardir superbo e strano?⁷⁰
 Onde vien tanta rabbia iniqua e dura
 in mover sì sovente il desio vano?⁷¹
 Sol l'animal la femina sua afferra,
 o se vengono a rissa, o se fan guerra.⁷²

4
 Ove vi nasce quel dominio tanto⁷³
 di tor la spada ignuda, o un bastone
 in far di sangue femminili un spanto,⁷⁴
 co una falsa e stolta opinione?⁷⁵
 Come non togli esempio in darti il vanto
 tra gli animali privi di ragione⁷⁶
 che se pur scherza seco⁷⁷ e sia mordace
 a la femina il maschio non la face.⁷⁸

5
 La femina la togli per compagna⁷⁹
 e poi peggio la tien⁸⁰ di serva o schiava,
 né pensi tu che'l gran motor s'incagna⁸¹
 o miser huomo, e d'impietà ti lava:⁸²
 vedi che semo qui tela di ragna⁸³
 non ti cale impinguar la mente prava.⁸⁴

⁶⁹ Onde: Da dove.

⁷⁰ strano: innaturale.

⁷¹ Onde vien ... vano: 'Da dove viene tanta rabbia malvagia che muove tanto spesso le vostre inclinazioni vane?'. Il «desio» è «vano» perché diretto al male della donna. Si noti la frequenza delle coppie di aggettivi nei versi 3-5 dell'ottava.

⁷² OF V 1, 3. Gli animali attaccano le femmine solo nel caso di scontri, non immotivatamente.

⁷³ quel dominio tanto: quel sopruso così grande.

⁷⁴ di tor la spada ... spanto: 'di prendere la spada sguainata o un bastone per fare un grande spargimento [«span-to»] di sangue femminile'.

⁷⁵ co una falsa ... opinione: 'sulla base di un pregiudizio falso e sciocco'.

⁷⁶ Come non ... ragione: 'Perché non prendi [«togli»] esempio dagli animali irrazionali nel vantarti'.

⁷⁷ seco: con lei.

⁷⁸ OF V 1, 4. 'Il maschio non fa guerra alla femmina'.

⁷⁹ la togli per compagna: prendi in sposa.

⁸⁰ la tien: la tieni.

⁸¹ che'l gran motor s'incagna: che il sistema si guasti.

⁸² d'impietà ti lava: liberati dalla tua empietà.

⁸³ tela di ragna: effimeri.

⁸⁴ non ti cale ... prava: 'non ti curi di rinforzare la tua mente malvagia'.

E mira, o stolto, a gli animai di terra:⁸⁵
l'orsa con l'orso al bosco sicuro erra.⁸⁶

6

Tutti torniamo a la gran matre antica⁸⁷
e godi, e pasci pur di nostri beni⁸⁸
ch'al fin ti scorgi in man men ch'una mica⁸⁹
e nulla stringi, e tutto il mondo meni.
Se voi, di noi togliesti ansia e fatica
in culla: perché in strazio poi ne tieni.⁹⁰
Vedi la tigre e il tigre in festa e in pace:
la leonessa appresso⁹¹ il leon giace.⁹²

7

Tu cerchi haverne mille hora per hora,
né pensi a l'adulterio che tu fai;
ma noi sedemo al segno un dito fuora,⁹³
mille morti aspettiamo, e mille guai;
non egualmente la legge lavora:
questo chiaro si vede, o ciel che fai,⁹⁴
col lupo vive la lupa sicura:
né la giuvenca ha del torel paura.⁹⁵

Testo tratto da: *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando Furioso fatti per la signora Laura Terracina*, Venezia, Giolito, 1549, 11r-12r. <<https://books.google.it/books?id=P4hJzcJouwIC&printsec=frontcover&hl=it>>

⁸⁵ gli animai di terra: gli animali che vivono sulla terra.

⁸⁶ OF V 1, 5.

⁸⁷ a la gran matre antica: alla terra. 'Tutti moriamo'.

⁸⁸ di nostri beni: dei beni terreni. È il motivo della vanità delle cose del mondo.

⁸⁹ men ch'una mica: meno di una briciola.

⁹⁰ Se voi ... tieni: 'Se hai preso fin dalla culla la nostra ansia e la nostra fatica, perché poi ci fai vivere nel dolore?'. Le donne hanno generato gli uomini, e per questo gli uomini le costringono al dolore, per assurdo.

⁹¹ appresso: accanto.

⁹² OF V 1, 6.

⁹³ ma noi sedemo ... fuora: 'ma noi siamo arrivate al culmine'.

⁹⁴ questo chiaro ... fai: 'si vede con chiarezza, cielo, quello che fai'. Si rivolge al cielo, come figura delle leggi della natura, più giuste di quelle dell'uomo.

⁹⁵ Sono ripresi gli ultimi due versi dell'ottava ariostesca: OF V 1, 7-8.

Tullia d'Aragona, *Il Meschino*, altramente detto *Il Guerrino*

L'autrice

Tullia d'Aragona nasce nei primi anni del XVI secolo (probabilmente tra il 1501 e il 1504), forse a Roma. Trascorre l'infanzia a Siena, ma negli anni Venti è a Roma. È difficile ricostruire tutti i suoi spostamenti, di cui ci lasciano traccia gli scritti delle importanti personalità del mondo militare e letterario che la frequentano. È significativo che ne sia attestata la presenza in centri nevralgici del potere: Roma, Venezia e Ferrara. Nel 1544 è a Siena, dove si sposa e porta avanti una battaglia legale per ottenere la dote che le era stata garantita. È protagonista inoltre di un'altra vicenda di giustizia che è utile ricordare perché ci porta davanti agli occhi una pratica comune nell'età moderna. Ciascuna città ha un proprio disciplinare dei costumi, con prescrizioni e divieti definiti per professione e per condizione civile; non si tratta soltanto di usi invalsi o di mode, ma di vere e proprie leggi con tanto di multe e con l'obbligo di registrazione di ciascun capo del guardaroba e di tutti gli accessori. La legge riguarda uomini e donne; nel caso di queste ultime una sezione importante concerne le prostitute, alle quali è imposto un determinato *dress code* funzionale all'immediato riconoscimento. È evidente l'effetto sociale di stigmatizzazione voluto da una simile legge. Tullia d'Aragona viene denunciata per avere indossato un tipo di mantello vietato alle cortigiane. Si difende e riesce a ottenere giustizia protestando di essere legalmente sposata, nonché forestiera. Incappa in una nuova accusa di violazione di simili leggi sui costumi a Firenze e in questa occasione invia al duca della città, Cosimo de' Medici, un componimento intitolato *Su una prammatica sul vestire delle donne fatta dal Duca*. Dal 1549 vive a Roma, dove è registrata nella *Tassa delle cortigiane* e dove muore nel 1556.

L'opera

Nel 1547 sono pubblicati a Venezia presso l'editore Giolito il dialogo *Della infinità di amore* e le *Rime della Signora Tullia di Aragona e di diversi a lei*. Le *Rime*, dedicate a Eleonora di Toledo, duchessa di Firenze (moglie di Cosimo), comprendono oltre ai componimenti di Tullia d'Aragona anche quelli a lei dedicati. La sua produzione poetica non si arresta a questa altezza. I componimenti successivi sono inclusi in diverse antologie degli anni Cinquanta. Il poema *Il Meschino, altramente detto il Guerrino* è stampato nel 1560 (Venezia, Sessa), forse a cura di Girolamo Ruscelli. Fino al XIX secolo l'attribuzione a Tullia d'Aragona non è stata messa in dubbio. Nel 1891 Enrico Celani pubblicando le *Rime* pone in evidenza alcuni aspetti problematici:¹ osserva che tra la lirica e il poema non si rintraccia nessuna affinità e una tale estraneità sembra anomala in opere della stessa mano; inoltre sarebbe poco chiaro il modo in cui il manoscritto potrebbe essere giunto nelle mani dell'editore, dato che non se ne fa mai menzione prima della stampa, nemmeno nel pur dettagliato testamento della donna. Questi dati non sono comunque sufficienti per respingere l'attribuzione del *Guerrino*, neppure per Celani, il quale però non è disposto a ammettere che la prefazione che accompagna il poema nella stampa del 1560 possa essere stata scritta da Tullia d'Aragona. Lo scritto pone almeno tre problemi: 1. l'autrice vi dichiara di avere composto quest'opera in età ancora giovanile illuminata dalla grazia di Dio, a cui delibera di dedicare il proprio cuore. Questa intenzione non si potrebbe datare agli ultimi anni romani di Tullia, per ovvie ragioni anagrafiche. Del resto, Celani obietta che il poema già portato a termine e corredato dalla prefazione della stessa autrice sarebbe stato pubblicato da lei stessa, che godeva di sufficienti amicizie nell'ambiente editoriale. Il libro è invece pubblicato con una dedica firmata da Claudio Ranieri, il quale sostiene di essere in possesso del manoscritto da parecchi anni, mentre per Celani potrebbe averlo avuto solo dopo la morte di lei (1556). 2. il *Guerrino* sarebbe, secondo quel che si legge nella prefazione, la traduzione di un romanzo spagnolo. L'affermazione sarebbe insostenibile da parte di Tullia d'Aragona davanti ai letterati suoi contemporanei, che la donna frequentava e di cui cercava l'approvazione, perché la storia circolava in varie redazioni in volgare italiano, alle quali evidentemente la scrittrice ha

¹ *Le rime di Tullia d'Aragona, cortigiana del secolo XVI*, edite a cura e studio di Enrico Celani, Bologna, Romagnoli, 1891.

attinto per la sua versificazione. La fonte principale è Andrea da Barberino. 3. lo scritto prefatorio è una vera e propria professione di moralità. Vi si legge una dura critica al *Decameron* in nome dell'onestà femminile che le novelle boccacciane corromperebbero pericolosamente. Questi severi scrupoli però risultano contraddetti dal racconto in versi, in cui si presenta, per esempio, una fanciulla accesa di desiderio che si pone nuda nel letto dell'amato.

Julia Hairston, curatrice dell'edizione bilingue (italiano-inglese) del poema, ritiene che le osservazioni di Celani non siano adeguatamente supportate da prove.² Non si può affermare per esempio che Tullia d'Aragona avrebbe sicuramente affidato la pubblicazione del poema ai letterati che l'hanno sempre affiancata piuttosto che consegnare il manoscritto a Ranieri, perché potrebbe averci lavorato fino agli ultimi anni della sua vita, quando non risultano più attestati contatti con loro (con Girolamo Muzio e con Benedetto Varchi, dal quale peraltro la allontanerebbe anche la scelta linguistica). È vero che questo Claudio Ranieri che si pone come promotore della pubblicazione non è altrimenti noto, ma questo solo dato non proverebbe nulla. Disponiamo invece della cosiddetta "fede di stampa", cioè la dichiarazione che il volume può essere stampato perché rispetta la religione e la morale, firmata da Girolamo Ruscelli, e della stessa nota sottoscritta dall'inquisitore Fariniero nel 1560. La studiosa giudica improbabile che i due attribuissero erroneamente l'opera a d'Aragona o che fossero complici di una intenzionale menzogna. Quest'ultima ipotesi è sostenuta da chi ritiene che il *Guerrino* non sia di Tullia d'Aragona ma sia stampato a suo nome per sfruttare la fama dell'autrice e la prefazione, in cui si professa un ripiegamento religioso, sia lo strumento di una specifica campagna pubblicitaria, per suscitare interesse verso la pubblicazione.

L'argomento forse più convincente per negare la maternità del *Guerrino* è la strana assenza negli scritti coevi su di lei o rivolti a lei di riferimenti a un lavoro che, per la sua lunghezza, deve avere impegnato intensamente l'autrice; i versi citati come prova da Hairston non convincono definitivamente, perché la possibile allusione al poema non è affatto univoca.

Insomma, allo stato attuale un verdetto sembra dover poggiare più sulla mancanza di vere prove del contrario che su testimonianze inequivocabili dell'autorialità di Tullia d'Aragona. Rimane, ai nostri fini, comunque un'opera degna di attenzione perché proposta con una firma femminile. Insomma, i

² *The poems and letters of Tullia d'Aragona and Others. A bilingual edition*, edited and translated by Julia L. Hairston, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2014.

contemporanei non hanno sollevato dubbi in proposito, accettando che il poema fosse della cortigiana romana.

Con questa premessa, in un'ottica di genere vale la pena di tornare alla prefazione. La considerazione che la lettura del *Decameron* non sia adatta alle donne si legge già in una lettera dello stesso Boccaccio all'amico Mainardo Cavalcanti (*Epistola XXII*):

Ma non lodo certamente che tu permetta che le inclite tue donne di casa leggano le mie bazzevole, ché anzi ti prego di darmi parola di non farlo. Sai quanto in quelle è di non decente e contrario all'onestà, quanti sproni ad infausta venere, quante cose che sospingono ad azioni scellerate gli animi sebbene ferrei, dalle quali se non sono spinte a incestuoso atto donne illustri, e soprattutto quelle nelle cui fronti siede il sacro pudore, tuttavia insinuano insensibilmente bollori solleticanti e talvolta fanno impudiche le anime e le ammorbano e irritano con l'oscena tabe della concupiscenza.³

Colpisce ritrovare toni simili a firma di una donna notoriamente occupata come cortigiana. La perplessità è proposta e risolta nel testo stesso: a chi è caduta in errore «del corpo suo» più che a altre è inopportuno usare parole disoneste, indipendentemente da quello che le accade di fare con il suo corpo. Si dichiara insomma esplicitamente che è necessario controllare la parola della donna, al punto che, quasi paradossalmente, l'onestà della retorica è più importante dell'onestà delle azioni. Il racconto esplicitamente sessuale non è possibile neppure per la conclamata cortigiana.

La storia di Guerrino è tratta dall'omonimo romanzo cavalleresco di Andrea da Barberino. Le vicende dell'eroe eponimo erano ben note al pubblico, perciò l'invenzione di chi le riscrive non può esercitarsi al livello della *fabula*. Rispetto alla fonte, Tullia d'Aragona rivendica a sé il merito di avere adottato il verso, che è una forma più elevata e piacevole e dichiara di avere scelto una lingua che fosse comprensibile ma non rozza. Si tratterebbe dunque di un volgare "mezzano" per il quale i modelli sono individuati nel *Morgante*, nell'*Inamoramento de Orlando* e nel *Mambriano* (non è citato, come si vede, il *Furioso*).

Il margine di originalità, oltre che nelle soluzioni stilistiche, si trova nei *Proemi* ai canti, che non hanno precedenti nella tradizione del Guerrino e si ispirano invece alla pratica avviata da Ariosto. Inoltre un confronto con la vulgata di Andrea da Barberino (circolano versioni diverse e non è possibile risalire con

³ GIOVANNI BOCCACCIO, *Epistole e lettere*, a cura di Ginetta Auzzas, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. V, t. I, Milano, Mondadori, 1992, 493-878: 705.

esattezza al testo che Tullia d'Aragona aveva tra le mani) mostra alcuni scarti rilevanti benché non tali da intaccare lo svolgimento noto della vicenda. Giulia Corsalini si è soffermata sull'incontro con la sibilla, particolarmente degno di rilievo in una prospettiva di genere, perché la figura della profetessa si carica tradizionalmente di una forte rappresentatività femminile.⁴

Guerrino è un nobile cristiano catturato dai pirati nella prima infanzia e venduto come schiavo; viene soprannominato "Meschino" dalla padrona, una donna che ha appena avuto un figlio. I due fanciulli crescono insieme e si impiegano alla corte dell'imperatore; per i suoi meriti Guerrino guadagna la libertà e parte per una lunga serie di avventure in questo e nell'altro mondo. Riesce infine a scoprire la sua vera identità, a sposarsi e a avere due figli. Alla morte dell'amata moglie decide di farsi eremita ma muore prima di poter incominciare questa nuova vita.

Per scoprire chi siano i suoi genitori Guerrino deve superare diverse prove, tra cui la visita alla sibilla nel suo rifugio nell'Appennino. La sacerdotessa ha i tratti della sirena tentatrice. Nella descrizione dello spazio in cui si trova, del suo corteo di ninfe e soprattutto della sua arte seduttrice Tullia d'Aragona indugia molto più a lungo di quanto faccia Andrea da Barberino. La sibilla deve rappresentare la tentazione da vincere, ma nel poema risulta raffigurata con il linguaggio della lirica amorosa, come una fanciulla innamorata. Tutto il complesso dell'episodio è percorso da una concreta sensualità, che si vede nella finta innocenza della sibilla, nel malizioso adescamento delle sue compagne, nel gioco di luci che illumina la scena. Non è difficile intuire sullo sfondo il modello dell'ariostesca Alcina. La sibilla, che la tradizione raffigura come ispirata e dotta sacerdotessa, diviene dunque una Circe ammaliatrice, ossessionata dal proprio desiderio erotico. Se ne ha conferma con la soppressione nella versione di Tullia d'Aragona della serie di insegnamenti che invece nel romanzo di Andrea da Barberino la sibilla dispiega all'eroe. Infine Corsalini pone in rilievo un'ultima peculiarità nella riscrittura dell'episodio: Guerrino riesce sì a resistere alla tentazione ma non senza un travaglio interiore sul quale i versi si soffermano abbondantemente, molto più di quanto capitì nel romanzo. La lezione della lirica sembra esercitarsi sul poema per dare voce al dibattito interiore, che è una tappa nel percorso di formazione dell'eroe, come capita nei romanzi moderni.

⁴ GIULIA CORSALINI, *Guerrino nel Regno della Sibilla. Tullia d'Aragona e il romanzo di Andrea da Barberino*, in «Sinestesieonline», IV, 13 (2015), [1-12].

Introduzione al testo

Le prime ottave di ciascun canto portano in scena l'io. Sono dunque le occasioni in cui più agevolmente possono esprimersi le riflessioni dell'autrice. La nota dominante è quella religiosa: si ripete con un'insistenza molto marcata che i meriti del protagonista derivano dal cielo e che lo stesso aiuto divino è indispensabile per procedere nel racconto. La narrazione del resto non è fine se stessa, ma deve mirare a rafforzare la fede di chi legge e deve invitare alla preghiera e alla devozione. Su questi motivi che costellano i 36 canti, si registra qualche variazione, non nel segno del richiamo a altre questioni, come quella del rapporto tra uomo e donna, ma come un restringimento di campo dalla condizione universale a quella specifica di chi racconta. L'autrice cioè commenta brevemente la propria impresa letteraria e prega per sé, per avere non solo ispirazione ma anche vita sufficiente per portare a termine il racconto.

Abbiamo scelto due proemi, al terzo e al decimo canto. Nel primo la questione del genere è esplicita. L'autrice è consapevole che la materia che sta raccontando è tipicamente maschile e così idealmente muta sesso, appropriandosi delle qualità virili. Il proemio del canto X contiene un'allusione alla vita amara di chi scrive, che potrebbe esserle rimproverata in relazione alla fatica poetica in cui si sta cimentando. In entrambi i casi, dunque, l'autrice si confronta con la difficoltà di scrivere il poema e tale difficoltà scaturisce dalla sua propria condizione di donna e di donna affranta da una vita amara. Anche in queste condizioni rivendica il proprio diritto a raccontare. Per farlo deve però garantire l'ortodossia della sua opera, con i continui rimandi religiosi.

Ottava: ABABABCC

Canto III, 1-3

1

A te Dio debbon gli odorati incensi
le divine olocauste⁵ ed a te solo
umilmente grazie dar conviensi,⁶
poi che tu sol che da questo a quel polo

⁵ olocauste: i sacrifici santi.

⁶ a te solo ... conviensi: 'solo a te si deve rendere grazie'.

nulla celar ti vedi,⁷ ora dispensi
la grazia a chi non solo esser figliuolo
vedi di gran baron,⁸ ma vedi come
deve Guerrin pregiar tuo santo nome.

2

L'alta virtù che fino ad or dimostra
come non è senza 'l voler tuo giusto
così dev'esser la credenza nostra⁹
s'ella non perde di ragione il gusto.¹⁰
Vinta ha la prima, or la seconda giostra¹¹
vincer potrà col ben nervuto fusto¹²
de la sua lancia, e poi la terza appresso¹³
s'io 'l posso qui narrar, com'ho promesso.¹⁴

3

Mi preme sì l'amore e la pietade
di non lassar questo principio perso¹⁵
poi ch'io l'ho fatto, benché sien le strade
mal trovate da me del bel dir terso¹⁶
ch'io son disposta insanguinar le spade,
romper le lance,¹⁷ e mostrarmi converso¹⁸
in huomo ardito,¹⁹ ancor che donna io sia
onde torno a seguir l'istoria mia.²⁰

⁷ Dio vede tutto quanto il mondo, dall'una all'altra estremità.

⁸ Guerrino si è scoperto figlio di un nobile («gran baron»).

⁹ la credenza nostra: la nostra fede.

¹⁰ di ragion il gusto: il senso della ragione.

¹¹ Guerrino partecipa alla giostra per amore della figlia dell'imperatore e naturalmente vince.

¹² col ben nervuto fusto: con l'asta solida.

¹³ poi la terza appresso: 'e, dopo, la terza [«giostra»].

¹⁴ Appare qui l'io dell'autrice, che auspica di poter portare a termine quello che ha promesso. «Promesso» in rima si trova anche nel proemio dell'*Orlando furioso* (I 2), nella stessa posizione di fine della seconda ottava e anche in quel caso il soggetto è l'io del poeta e la promessa riguarda il racconto.

¹⁵ perso: inconcluso.

¹⁶ benché sien ... terso: 'benché le strade per raccontare siano malagevoli'. Letteralmente: 'benché faticosi a trovare le strade per una espressione chiara'. È il luogo comune della modestia di chi scrive.

¹⁷ L'autrice si sta cimentando nel racconto di imprese militari. Rappresenta se stessa come un cavaliere nel mezzo di una battaglia, cioè come la scena che deve riferire.

¹⁸ converso: trasformata.

¹⁹ Il coraggio è posto come qualità tipicamente maschile. Per poter coraggiosamente riferire delle battaglie l'autrice deve trasformarmi in uomo.

²⁰ torno ... mia: 'proseguo il mio racconto'.

Canto X, 1-2

1

Infondi, alto monarca,²¹ e senno e vita²²
 sì ch'io supplisca²³ a fuggir l'ozio eterno.²⁴
 Deh Signore apri la strada impedita,²⁵
 prendi tu cura al corporal governo,²⁶
 scaccia da me la miseria infinita
 che fa che 'l febeo raggio²⁷ non discerno
 che s'io da te non son tratta di stento²⁸
 il pelago in ch'io son mi passa il mento.²⁹

2

Quanti spirti gentil, quant'alti ingegni
 c'haran del bel discorso la via chiara
 sento già dire:³⁰ «Invan sì bei disegni³¹
 prendesti, havendo vita tanto amara».
 E «temeraria»³² mi diran, «che i segni
 credea passar di questa sorte avara».³³
 Pur merta qualche scusa il fallir mio³⁴
 poi ch'io nol fo³⁵ senza sperare in Dio.

Testo tratto da: *Il Meschino, altramente detto il Guerrino, fatto in ottaua rima dalla signora Tullia d'Aragona. Opera, nella quale si veggono & intendono le parti principali di tutto il mondo, & molte altre diletteuolissime cose, da esser sommamente care ad ogni sorte di persona di bello ingegno*, Venezia, Sessa, 1560, 9v e 43r. <<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10166136?page=4,5>>

²¹ Dio.

²² La richiesta è duplice: sapere (capacità) e tempo a sufficienza.

²³ supplisca: riesca.

²⁴ l'ozio eterno: la morte.

²⁵ impedita: piena di ostacoli.

²⁶ prendi tu ... governo: 'cura la salute del mio corpo'.

²⁷ 'l febeo raggio: 'il raggio del sole', rappresentato da Febo, divinità del sole.

²⁸ s'io da te ... stento: 'se non sono da te liberata dalle tribolazioni'.

²⁹ il pelago ... mento: 'il mare in cui mi trovo diviene più alto del mio mento', cioè 'mi immerge completamente'. È il completamento del periodo ipotetico avviato al v. precedente.

³⁰ Immagina che i letterati, capaci di scrivere in modo illustre, la criticchino.

³¹ disegni: progetti. L'osservazione riguarda il contrasto tra la sua ambizione poetica e la condizione materiale della sua vita.

³² temeraria: presuntuosa.

³³ credea passar ... avara: 'credeva di poter oltrepassare i limiti della sua sorte misera'. L'autrice quindi ritrae se stessa con gli occhi altrui, come una donna che ha voluto varcare un limite, tentando un'impresa da tutti giudicata superiore alle sue forze. Questa ambizione è però sempre ricondotta dall'autrice all'aiuto divino.

³⁴ Pur merta ... fallir mio: 'nondimeno il mio errore deve essere perdonato'.

³⁵ nol fo: non lo faccio.

Moderata Fonte, *Tredici canti del Floridoro*

L'autrice

Moderata Fonte è lo pseudonimo assunto da Modesta dal Pozzo, nata a Venezia nel 1555. Rimasta orfana molto presto, è affidata all'educazione dei nonni e di una zia, che le è di ispirazione per avvicinarsi alle lettere. Quando la parente si sposa, la giovane la segue nella casa del marito, Giovanni Nicolò Doglioni che si fa carico della sua formazione letteraria. Nel 1572 si sposa con un avvocato, con il quale ha quattro figli. Nel 1581 viene stampato il suo poema, *I tredici canti del Floridoro*, con il nome di Moderata Fonte, una sorta di traduzione letteraria del suo vero nome e cognome. "Moderata" conserva l'idea di equilibrio e morigeratezza che si conviene alla donna secondo la precettistica del tempo, "Fonte" – nobilitando Pozzo – rinvia all'ispirazione letteraria. Il nome è quindi sia una concessione al principio della «mediocrità difficile» (espressione del *Cortegiano* che sintetizza le qualità della donna di corte: la capacità di evitare gli eccessi), sia l'affermazione del ruolo di autrice, fonte di sapere o almeno di intrattenimento utile e onesto. Moderata Fonte muore di parto nel 1592; nello stesso anno esce una sua opera sacra, *La Resurrettione*, che segue un suo precedente scritto di soggetto religioso: *La Passione di Cristo* del 1582. Nel 1600 lo zio Doglioni fa stampare a Venezia la sua opera più famosa: il trattato intitolato *Il merito delle donne*, la prima sistematica e esplicita difesa delle donne scritta da una donna (vedi p. 201).

L'opera

Tredici canti del Floridoro è un poema incompleto. Viene comunque dato alle stampe, prima della morte dell'autrice. La pubblicazione di opere incomplete, che a noi può apparire anomala, era in verità molto frequente in generi

di grande diffusione come quello cavalleresco. Nulla sappiamo sui motivi per cui Moderata Fonte non ha proseguito la stesura del racconto. Il personaggio dell'eroe non è ricavato direttamente dalla tradizione, cioè l'autrice non sceglie una figura già nota. Il nome è comunque già presente nel *Floridante* di Bernardo Tasso.

Il libro è dedicato ai granduchi di Toscana Francesco de' Medici e Bianca Capello. Il modello a cui l'autrice guarda è piuttosto quello ariostesco che quello tassiano, a giudicare dal moltiplicarsi delle avventure. Il titolo però riconduce all'unità, con l'indicazione di un protagonista. Di Tasso manca per esempio anche l'attenzione a scegliere un evento storico come perno dell'azione. La vicenda si svolge invece in una indefinita antichità e in uno spazio genericamente mediterraneo, grecizzato piuttosto che greco.

Floridoro è un eroe anomalo; innanzi tutto fa la sua comparsa tardi, solo nel canto V del poema; è un giovinetto, prode in armi ma evidentemente di irrilevante statura morale; di lui è posta in rilievo essenzialmente la bellezza, non una bellezza stereotipa virile, ma femminile al punto che nel testo ricorre proprio la similitudine con una giovinetta. La narrazione dovrebbe mostrarne la formazione, chiudendosi con il matrimonio con Celsidea, che serve a innestare il tema encomiastico entro l'opera. Mentre però Floridoro mostra incertezze e debolezze, il vero personaggio forte del poema è Risamante, che riprende il modello di Bradamante. A lei si affianca la sorella gemella, Biondaura, che è il suo esatto opposto: quanto l'una incarna le qualità tipicamente virili, tanto l'altro assomma in sé la topica della femminilità. È vero che il tipo della donna che combatte e persegue il proprio obiettivo con una tenacia sconosciuta a molti guerrieri è già presente nel *Furioso*, con Marfisa e Bradamante, ma Moderata Fonte apporta una novità significativa: Risamante non è l'eroina alle prese con l'avventura (cioè con le imprese che il caso le ponga davanti) ma si muove in una *quête*, verso uno scopo. In questo è evidente l'analogia con Bradamante, ma il suo scopo non è collegato all'amore, diversamente da quello che capita all'eroina ariostesca. Risamante scopre di essere figlia del re dell'Armenia, rapita da un mago nella prima infanzia. A questo punto vuole il regno che legittimamente le spetta in quanto erede del padre. Il destino di questa donna non può che essere l'unico destino possibile nell'orizzonte culturale in cui ci si muove qui: il matrimonio. Moderata Fonte non avrebbe potuto chiudere diversamente la vicenda del suo personaggio (a meno di non volerla sacrificare a un epilogo tragico), ma anche nel ritorno all'ordine rimane uno spunto inconsueto. Come capita nel mondo cavalleresco, a Risamante viene svelato in forma di profezia il futuro che la riguarda. Si apprende quindi

che sposterà il re di Cipro, che sarà comunque lei a esercitare il potere nel regno e soprattutto che avrà una figlia femmina. Questo destino è necessario per il fine encomiastico del poema: la figlia di Risamante sposterà il figlio di Floridoro e da loro si avvierà la dinastia dei dedicatari. Ma, per quanto costretta da esigenze esterne, la scelta è illuminante della volontà di marcare una vittoria femminile con questo personaggio.

Introduzione al testo

Nel canto III Risamante apprende il proprio destino. Dopo la profezia ritrova il suo cavallo e giunge in un luogo, detto Francariva, dove c'è una villa il cui padrone invita chiunque arrivi, uomo o donna, a godere della sua ospitalità. Vedendo Risamante armata l'uomo la scambia per un cavaliere. Questo equivoco è lo spunto per la digressione estesa lungo le prime quattro ottave del canto IV. La moda di dedicare i proemi dei canti a considerazioni generali, di ordine morale, si diffonde con l'*Orlando furioso*. Tra i proemi ariosteschi, due sono proprio riservati alla difesa delle donne, con toni da trattato (vedi p. 283). Moderata Fonte riprende quel precedente per questi versi, in cui sembra quasi anticipare quei concetti a cui darà forma più estesa nel trattato. L'ottava 4 è ripresa proprio nell'unico altro trattato in difesa delle donne, quello di Lucrezia Marinelli, a sostegno delle sue argomentazioni. Marinelli insomma cita Moderata Fonte: è una prova dell'efficacia di questi versi.

Ottava: ABABABCC

1

Le donne in ogni età fur da natura
di gran giudizio e d'animo dotate,¹
né men atte a mostrar con studio e cura
senno e valor degli huomini son nate;²
e perché se comune è la figura,³

¹ È una vera e propria sentenza, che coglie una situazione universale. Non si pone quindi nessun confronto tra passato e presente. L'eccellenza delle donne non è collegata a un'epoca. Le due qualità riconosciute alle donne sono il senno («giudizio») e il coraggio («animo»), che corrispondono ai due ambiti tradizionalmente indicati come quelli in cui le donne non ricevono una formazione: le lettere e le armi.

² Va collegato a «men atte» del v. precedente: «le donne non sono nate [cioè non sono per natura] meno capaci di mostrare senno e valore».

³ se comune è la figura: «se uomini e donne hanno un aspetto comune».

se non son le sostanze variate,⁴
s'hanno simile un cibo e un parlar, denno⁵
differente haver poi l'ardire e 'l senno?⁶

2
Sempre s'è visto e vede (pur ch'alcuna
donna v'habbia voluto il pensier porre)⁷
nella milizia riuscir più d'una,
e 'l pregio e 'l grido a molti huomini torre;⁸
e così nelle lettere e in ciascuna
impresa, che l'huom pratica e discorre,⁹
le donne sì buon frutto han fatto e fanno,
che gli uomini a invidiar punto¹⁰ non hanno.

3
E benché di sì degno e sì famoso
grado di lor non sta numero molto,¹¹
gli è perché ad atto heroico e virtuoso
non hanno il cor per più rispetti¹² volto.
L'oro che sta nelle minere ascoso,
non manca d'esser or, benché sepolto,
e quando è tratto e se ne fa lavoro¹³
è così ricco e bel come l'altro oro.

4
Se quando nasce una figliuola al padre,

⁴ se non son ... variate: 'se non cambia la sostanza che distingue uomini e donne', cioè l'essenza fondamentale in base alla quale si distingue la specie umana in quanto tale.

⁵ denno: devono (o piuttosto dovrebbero: è il verbo della frase interrogativa retorica).

⁶ Tra uomini e donne non c'è differenza di aspetto, di sostanza, di nutrizione e di espressione. Per questo non è logico che ci debbano essere differenze nel coraggio e nella intelligenza. «Ardire e senno» è una variazione chiasmatica di «di gran giudizio e d'animo».

⁷ Qui l'autrice osserva che poche donne si dedicano alla riflessione sulla condizione femminile.

⁸ e 'l pregio ... torre: 'togliere [«torre»] apprezzamento [«pregio»] e fama [«grido»]'. Ossia 'vincere in apprezzamento e fama gli uomini'.

⁹ Sia nella teoria sia nell'esercizio.

¹⁰ punto: per nulla.

¹¹ E benché ... molto: 'E benché non molte godano di una stima così alta'.

¹² rispetti: aspetti. Le donne illustri per senno e ardire sono poche perché poche si sono adoperate in questo.

¹³ e quando ... lavoro: 'e quando è estratto e lavorato'. Il valore delle donne è simile all'oro nella miniera: alto e stimabile ma ancora sconosciuto. Quando finalmente le qualità della donna saranno pubbliche, allora apparirà chiaro che sono qualità eccellenti. In questi due versi si nota l'insistenza sul campo semantico dell'occultamento: si porta così all'attenzione l'azione demistificatoria compiuta dagli uomini.

la ponesse col figlio a un'opra eguale,¹⁴
non saria¹⁵ nelle imprese alte e leggiadre
al frate¹⁶ inferior né disuguale,
o la ponesse infra l'armate squadre
seco¹⁷ o a imparar qualche arte liberale,¹⁸
ma perché in altri affar viene allevata,
per l'educazion¹⁹ poco è stimata.

5

Se la milizia il mago a Risamante
non proponea né disponeale il core,²⁰
non havria di sua man condotto tante
inclite imprese al fin col suo valore.²¹
Dissi, che questa giovene prestante
fu dal cortese e liberal signore²²
condotta in una loggia a disarmarsi,²³
ove dovea la cena apparecchiarsi.

Testo tratto da: *Tredici canti del Floridoro. di mad. Moderata Fonte*, Venezia, Rampazetto, 1581, 17r. <https://books.google.it/books?vid=IBNR:CR000826925&redir_esc=y>

¹⁴ a un'opra eguale: 'a compiere le stesse azioni'. È una sorta di esperimento pedagogico: offrire alla figlia femmina esattamente le stesse opportunità educative che vengono offerte al maschio. L'argomento è tra i più forti nella difesa delle donne, soprattutto da parte femminile.

¹⁵ saria: sarà.

¹⁶ frate: fratello.

¹⁷ seco: con sé (il padre) nell'esercito.

¹⁸ Qui vale come la letteratura e la scienza.

¹⁹ A causa dell'educazione che ha ricevuto. La ragione della scarsa considerazione delle donne è legata alla loro educazione: non avendo ricevuto una formazione militare né letteraria, necessariamente risultano inferiori ai maschi in questi ambiti, ma l'inferiorità non dipende dalla natura ma dalla società.

²⁰ Il mago che ha rapito Risamante da piccola l'ha educata alle armi.

²¹ non avria ... valore: 'Risamante non avrebbe portato a termine tante illustri imprese grazie al proprio valore'.

²² Il padrone della villa dove è arrivata Risamante.

²³ La donna viene spogliata delle armi quando è accolta nella villa.

Margherita Sarrocchi, *Scanderbeide*

L'autrice

Margherita Sarrocchi nasce nel regno di Napoli intorno al 1560. Già dall'infanzia è a Roma, dove viene istruita tra gli altri da Rinaldo Corso, un grammatico che frequentava Veronica Gambara e che si era occupato della pubblicazione delle rime di Vittoria Colonna. Sposa un gentiluomo piemontese, rimanendo vedova nel 1613. A quest'altezza si è già guadagnata una buona credibilità presso l'ambiente culturale romano, tanto che entra in corrispondenza con Galileo. È accolta nelle accademie, sia a Roma sia a Napoli. Non tutti però la applaudono: Giovan Battista Marino, che pure inizialmente sembra avere con lei un rapporto felice, ha poi parole polemiche nei suoi confronti (del resto, è uno che non risparmia le critiche). Della sua produzione letteraria ci rimangono l'incompiuto poema (*Scanderbeide*) e alcune poesie pubblicate in opere altrui o in miscellanee. Secondo alcune fonti avrebbe realizzato almeno una traduzione dal greco e un commento al canzoniere petrarchesco, ma non ci sono giunte tracce di questi lavori. Muore a Roma nel 1617.

L'opera

La *Scanderbeide* è un poema eroico sulle gesta del condottiero quattrocentesco Giorgio Skanderberg. Viene pubblicato nel 1606, con dedica a Costanza Colonna Sforza di Caravaggio, alla quale l'autrice indirizza due sonetti, collocati prima dell'avvio del poema. I componimenti sono costruiti con i luoghi comuni codificati per queste occasioni: elogio iperbolico della destinataria e professione di modestia da parte della scrittrice, ma, pur dichiarandosi indegna, l'autrice non cela la propria consapevolezza di essersi cimentata in un'impresa rara e ambiziosa. Si vedano questi due versi: «che forse mi vedrai l'altero

monte / poggiar dove rado ormai hoggi si mira». Il poema arriva al canto XIV, ma mancano i canti X, XI e XIII, i cui eventi principali sono riferiti da brevissimi riassunti. Nel 1623 ne esce un'edizione in ventitré canti curata da Giovanni Latini, erede di Margherita. Margherita Sarrocchi poteva leggere la storia di Skanderberg nei *Commentari delle cose dei Turchi* dello storico Paolo Giovio (databili intorno al 1540). Chiamato in verità Giorgio Castriota, Skanderberg era nato in Albania da famiglia cristiana; con la conquista ottomana viene sottratto alla famiglia e diventa musulmano; nel 1443, durante l'assedio di Belgrado, si converte, tornando al cristianesimo, e si pone a capo di un movimento di ribellione contro il governo musulmano, che porta l'Albania all'indipendenza. Come si può facilmente intendere, è una storia adatta all'età della controriforma, perché vi si racconta di una vittoria cristiana, ma anche perché c'è un eroe unico, che giganteggia su tutti e che è dotato di ogni virtù. L'aspirazione a un poema unitario è caratteristica della controriforma, come dimostra il caso di Tasso. La *Gerusalemme* tassiana è infatti il modello più evidente al quale Sarrocchi si ispira, a volte con straordinaria fedeltà. L'autrice lavora a lungo al suo poema, come racconta nelle lettere che invia a Galileo chiedendogli di correggerlo.

Se il poema segue da vicino il modello tassiano, la fedeltà però non è totale. Ciò permette di fare qualche considerazione sui casi in cui l'autrice si stacca dal modello. Provando a interpretare queste scelte originali in una chiave di genere, Serena Pezzini, studiosa di quest'opera, individua alcune zone significative di difformità.¹ Per darne un saggio, si può partire proprio dai primissimi versi, in cui si nota l'eliminazione della funzione mediatrice del poeta. Nella *Gerusalemme liberata* leggiamo: «Canto l'armi pietose 'l capitano» (analogamente nella *Conquistata* Tasso scrive: «Io canto l'arme e il cavalier sovrano»); nella *Scanderbeide*: «Canta Musa, il valore [...]» («la guerra» nell'ed. del 1606). Nel poema di Margherita Sarrocchi non c'è un io, figura di chi scrive, che è investito in prima persona della funzione di raccontare, pur con la necessaria ispirazione della musa; la musa stessa è invitata a cantare, senza alcuna mediazione. C'è un precedente autorevolissimo per questa forma: quello dell'*Iliade*, ma la tradizione italiana sembra privilegiare l'altra via, quella tas-

¹ SERENA PEZZINI, *La scoperta dell'identico. Ideologia dell'accoglienza ne "La Scanderbeide" (1623) poema eroico di Margherita Sarrocchi*, in *Dentro/fuori, sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di Maria Serena Sapeno - Alessia Ronchetti, Ravenna, Longo, 2007, 101-112; e EAD., *Ideologia della conquista, ideologia dell'accoglienza: "La Scanderbeide" di Margherita Sarrocchi (1623)*, in «Modern Language Notes», 120, 1 (2005), 190-222.

siana e prima virgiliana (l'*Odissea* si pone quasi in mezzo: è la musa a cantare, ma lo fa non per tutti bensì solo per il poeta: "cantami"). È vero che anche in altri poemi, di firma maschile, si leggono soluzioni simili, ma colpisce che siano casi poco frequenti e che invece negli altri due poemi di autrici si incontri analogamente la scomparsa dell'io dalla formula proemiale: «Scegli d'ornati, e ben composti accenti / il più bel fior, leggiadra Musa, e canta», è l'*incipit* del *Floridoro* di Moderata Fonte; e «La cetra umil [...] canta» si legge nell'*Enrico* di Marinelli. Pezzini interpreta così: «Verificata la stessa attenuazione dell'io narrante anche per quanto riguarda Moderata Fonte e Lucrezia Marinella, viene difficile non istituire un rapporto tra l'atto di un simile defilarsi ed il genere sessuale delle scriventi, quasi che da parte delle autrici sia avvertita la percezione che l'epica richieda (come di fatto fino ad allora era stato, salvo rarissime eccezioni) un'istanza narratrice maschile».² Questa rimozione dell'io però non implica un abbassamento nel valore assegnato all'opera, al contrario funziona come rafforzamento dell'autorità del poema (e quindi di chi lo scrive), perché il racconto deriva direttamente dall'istanza divina, senza mediazione umana.

Tra gli altri elementi di discontinuità rispetto al modello di Tasso e ai suoi emulatori, colpisce la diversa caratterizzazione dei personaggi femminili. La *Gerusalemme liberata* ospita memorabili eroine (Clorinda, Erminia, Armida, Sofronia), che l'autore ha dotato di una straordinaria complessità. La storia però alla fine le conduce tutte all'annullamento, con la morte, l'abdicazione o addirittura la scomparsa. Nella *Scanderbeide* le cose vanno in parte in modo diverso per le donne. Non si può affermare che possano tutte procedere indisturbate per la loro strada, realizzando i loro desideri, ma è vero che non è marcata come in Tasso la volontà di ricondurle all'ordine; gli amori devono essere sanciti dal matrimonio, come è inevitabile negli anni della controriforma, ma questo non comporta quasi mai un cambiamento nella condizione delle giovani innamorate e soprattutto riguarda tanto il campo cristiano quanto quello musulmano (pure con un'eccezione: una coppia musulmana viene uccisa). Nella *Gerusalemme liberata* il rapporto con il femminile si configura come confronto con l'alterità e i confini di genere e quelli di campo si intrecciano. Nella *Scanderbeide* il rapporto con l'alterità femminile sussiste, dato che anche qui le donne sono per lo più musulmane, ma non culmina con l'annullamento.

² PEZZINI, *Ideologia della conquista* cit.: 196.

Pezzini conclude la sua analisi del poema individuando la voce di Sarrocchi nella *querelle*. Non è una voce che si esprime in dichiarazioni teoriche, ma lo fa attraverso il suo modo di raccontare il confronto con l'altro. Piuttosto che definire e valorizzare le differenze tra i sessi in nome della superiorità delle donne, l'autrice tenderebbe a ricercare l'identità, ponendo in rilievo che l'altro è in realtà molto simile al noi. Questa interpretazione vale sia nel confronto tra cristiani e musulmani, sia nel confronto tra uomini e donne. All'ideologia della conquista si contrapporrebbe quindi quella dell'accoglienza, in nome del riconoscimento di una identità comune. Questa ispirazione non si traduce in una generica tolleranza religiosa, che non sarebbe concepibile in un poema di quegli anni. Piuttosto riflette un'esigenza concreta del momento: costruire un fronte compatto contro la minaccia turca. Il principio di identità dovrà valere prima di tutto all'interno delle forze cristiane. Sul piano di genere, non può non colpire la grande dignità assegnata alle figure femminili musulmane nella *Scanderbeide* e il fatto che è molto attenuata la loro funzione di ostacolo per l'eroe, che è invece marcata nel poema di Tasso e degli epigoni tassiani (basti pensare al giardino di Armida, dove Rinaldo giace in ozio lontano dalla guerra).

Introduzione al testo

In questo percorso sulla *querelle des femmes* scegliamo di includere la *Scanderbeide* innanzi tutto per lo stesso progetto dell'opera: che una scrittrice si cimenti nel genere del poema epico-eroico, nella linea tassiana, è già in sé un'affermazione nel dibattito.

Con un anacronismo imperdonabile possiamo immaginare, per gioco, di interrogare la *Scanderbeide* secondo le due domande del cosiddetto Bechdel test, l'elementare questionario nato da un fumetto di Alison Bechdel, con cui verificare il rispetto del genere nei film. Ci si chiede se: 1. Ci sono almeno due donne; 2. Le due donne parlano tra loro di un argomento che non siano gli uomini. Queste due condizioni sorprendentemente (o forse no) non si realizzano in molti film contemporanei. Nella *Scanderbeide* leggiamo un incontro tra due donne, in cui l'una si racconta all'altra. La sua storia riguarda anche gli uomini, ma in un modo che non è quello più prevedibile. Il passo quindi non appare fuori luogo a proposito dei rapporti di genere, perché l'autrice sta difendendo la causa femminile ponendo in evidenza il dramma della violenza.

Nell'edizione del 1606 il canto XIV è riportato mutilo; comincia all'ottava 62. La parte iniziale del canto, insieme con il precedente che è interamente omesso, è riassunta da questo breve sommario:

Manca il canto decimoterzo e parte del decimoquarto. Per intelligenza del filo de la favola, basta sapere che essendo scemate le forze di Amuratte per la rotta ricevuta, ordina a Rosana, che gli mandi vettovaglie e insieme che gli venga in aiuto con tutte le forze. Rosana arrivata al Monte Olimpo, l'esercito che conduce al padre, se incontra nel seguente caso.

Rosana è la figlia di Amuratte, capo musulmano; è il personaggio della *mulier virilis*, la donna con caratteristiche maschili: eroina militare, conduce l'esercito su incarico del padre, che si avvale volentieri del suo appoggio poiché ne apprezza le qualità. La donna si imbatte in un «caso», il tipico episodio digressivo dell'avventura del cavaliere, che qui è un cavaliere donna.

Riportiamo estesamente l'episodio per mostrare come vengono caratterizzati i due personaggi femminili, secondo i diversi punti di vista. Rosana è presentata dapprima attraverso la madre che chiede giustizia, poi attraverso la donna che dovrebbe essere la sua nemica. Le due visioni concordano: il valore, la regalità e la bellezza di Rosana sono inequivocabili. Si ricordi che si tratta della figlia del re musulmano. L'autrice dunque non esita a attribuire qualità positive al campo avversario. La rappresentazione di Clori si viene definendo in modo sorprendente. Inizialmente la conosciamo tramite il discorso che ne fa la donna reclamando vendetta. Quando però appare, filtrata dal punto di vista di Rosana, le aspettative vengono disattese. Quella che avrebbe dovuto costituire la selvaggia nemica assassina è invece una donna animata da un forte senso di giustizia, oltre che da coraggio. Rosana ne riconosce i meriti e da avversaria si trasforma in sua amica. Il punto più esplicito nella difesa delle donne si raggiunge nelle ottave 86-87, dove Rosana pronuncia un fiero attacco alla violenza ammantata dal finto nome di amore. Il rapporto uomo-donna in questo caso è come il rapporto tra un falcone e una colomba o tra un lupo e una agnella. Non casualmente le due similitudini hanno anche una contrapposizione di genere. Il maschio ha una posizione di potere di cui abusa per schiacciare la femmina e in più maschera questa violenza con un bel titolo.

Dopo aver visitato i luoghi in cui dimora Clori, Rosana la convince a mettere il suo valore al servizio della guerra e la porta con sé. Riportiamo l'ottava conclusiva del canto, con cui si chiude l'edizione incompleta del 1606, che vale come epilogo dell'episodio.

Nell'edizione del 1623 cambiano i nomi dei personaggi: Rosana è Rosmonda e Clori è Silveria. L'episodio si trova nel canto XIII.

Ottava: ABABABCC

Canto XIV (ed. 1606)

63

Hor pur qui gionta Rosana, a lei sen corse
donna grave d'età, dolente in vista.³
Tal piangendo venirsi incontra forse
la vedovella da Traian fu vista,⁴
poiché non men come la donna scorse
accresce il pianto e la sembianza attrista
questa⁵ e lacera il crine e il petto fiede⁶
e ad alta voce a lei giustizia chiede.

64

«Qual fra tante empie mie felice stella,⁷
anzi del gran Macon⁸ giusta pietate,⁹
mi mena incontro a te, regal donzella,
onde¹⁰ l'ingiurie mie fian¹¹ vendicate
da te cui il ciel ad alte imprese appella»¹²
dice «non pur con femminil beltade
onde d'ogni altra rendi il grido vano¹³
ma con maschio valor, con viril mano.¹⁴

³ Hor pur qui ... in vista: 'appena Rosana arriva corre da lei una donna anziana e addolorata'; «in vista» vale 'nell'aspetto'.

⁴ La similitudine è riferita a un episodio citato anche nella *Commedia* dantesca (Pg X 73-78): una vecchia chiede giustizia all'imperatore Traiano per la morte del figlio. L'atteggiamento di questa madre è nobilitato dalla similitudine. Nella conclusione però il personaggio appare assai meno nobile, dato che può compensare il dolore con il denaro.

⁵ La madre.

⁶ lacera ... fiede: 'si strappa i capelli e si colpisce il petto [per il dolore]'.

⁷ Qual fra tante ... stella: 'Quale stella felice tra le tante stelle spietate per me'. «Stella» vale come influenza astrale e, in senso allargato, sorte, destino.

⁸ Macon: Maometto.

⁹ Non destino, ma giusta pietà di Dio.

¹⁰ onde: da cui (ossia, 'da te').

¹¹ fian: saranno.

¹² da te ... appella: 'da te che il cielo ha destinato a alte imprese'. La donna riconosce il valore di Rosana, oltre a celebrarne i meriti per *captatio benevolentiae*, cioè per guadagnarsi il suo aiuto.

¹³ onde d'ogni ... vano: 'con la quale oscuri la fama [«grido»] di tutte le altre'.

¹⁴ Le qualità di Rosana sono sia femminili sia maschili e in ciò è riconosciuta la sua eccezionalità. Si noti che con questa rappresentazione non si afferma che la prodezza può essere una dote femminile, anzi la si definisce proprio 'virile': appartiene a Rosana in via eccezionale, non è un attributo possibile normalmente per le donne.

65

Sovra 'l giogo del Monte alta foresta
ombrosa e spessa¹⁵ v'ha,¹⁶ d'arbori e piante
a la cui sommità poggiar per questa
questa via sol si può che miri avanti¹⁷
ove a pena sì 'l varco angusto presta¹⁸
orma imprimer vi ponno humane piante,¹⁹
donna fiera e selvaggia ivi s'inselva.²⁰
Ma che donna dic'io? non donna: belva.²¹

66

È fama che costei subito nata²²
dal proprio padre attonito e confuso²³
qual più horrendo si suol portento odiata
fuor del paterno fu, fuor d'human uso,²⁴
quinci a le fere alpestre esca lasciata²⁵
a piè d'un fonte che là sorge suso²⁶
ma quelle²⁷ che'l simile animo fero
conobber morte no, vita le diero.²⁸

67

L'espose²⁹ il padre appresso alla fontana
e 'l calcato sentier tosto riprese.³⁰

¹⁵ spessa: fitta di alberi.

¹⁶ v'ha: c'è.

¹⁷ a la cui sommità ... avanti: 'alla cui cima si può salire [«poggiare»] solo per questa strada che vedi davanti a noi'.

¹⁸ sì 'l varco presta: 'offre un passaggio talmente stretto'.

¹⁹ orma imprimer ... piante: 'che vi si può appena passare a piedi'. Letteralmente: 'a pena i piedi umani possono imprimervi le orme'.

²⁰ s'inselva: vive nel bosco. L'avventura che la vecchia propone a Rosana consiste nel renderle giustizia contro un nemico che viene così definito: è una donna e è selvaggia («fiera e selvaggia» sono sinonimi che amplificano l'idea della ferinità della donna).

²¹ Dopo averla definita donna, la vecchia si corregge e la chiama «belva». È chiaro però che non si tratta di un essere mostruoso, ma comunque di una donna.

²² subito nata: appena nata.

²³ Il padre appena vede la neonata rimane stupito: sembrerebbe un prodigio, un essere mostruoso, anche se finora abbiamo appreso che è una donna.

²⁴ Fu odiata diversamente da quanto accade da parte dei padri o degli uomini in generale.

²⁵ quindi a le fere ... lasciata: 'da qui lasciata come preda delle bestie selvagge'.

²⁶ là sorge suso: sgorga lassù.

²⁷ Le bestie selvagge («fere»).

che'l simile ... diero: 'che riconobbero nella neonata un animo feroce simile al loro, non le diedero morte ma vita'.

²⁹ L'espose: La abbandonò; 'esporre' si dice appunto dei neonati abbandonati dai genitori.

³⁰ e 'l calcato ... riprese: il padre 'riprese subito il sentiero da cui era arrivato'.

Ver la bambina – odi ventura strana –
 venn'orsa che vagir forse l'intese
 cui tolti i figli allor pur da la tana³¹
 colme di latte havea le mamme e tese³²
 se l'accosta e la lecca e quale a figlia
 le mammelle a lei porge, ella le piglia.³³

68

Si rinselv'indi,³⁴ e come il peso grave³⁵
 sent'ella a darle l'alimento torna;
 non costei della forma horribill pave:³⁶
 ride, scherza e con lei lieta soggiorna,
 sì nutrita una fera altra fera have,³⁷
 sin ch'empio fato lei da lei distorna,³⁸
 che'l cacciator accorto il laccio tende
 e come prese i figli ancor lei prende.

69

Trovata e vista con suo gran stupore
 pigliò, fece nudrir la pargoletta,
 schiva l'human, di fera havendo 'l core,³⁹
 e sol ferin commercio⁴⁰ a lei diletta
 e dove sposta⁴¹ fu senza timore
 albergando fra loro fere e saetta⁴²

³¹ cui tolti ... tana: 'alla quale erano stati catturati proprio allora i cuccioli nella tana'.

³² colme di latte ... tese: 'aveva le mammelle [«mamme»] gonfie e piene di latte'.

³³ Il motivo della maternità surrogata da un animale selvaggio è comune nel mito, basti pensare al celeberrimo esempio della lupa. Colpisce qui l'attenzione con cui si riferisce l'avvicinamento da parte dell'orsa alla neonata: non è solo l'offerta del nutrimento, ma anche l'accostarsi e leccare con tenerezza materna. È il contrario di quello che fa il padre, che vista la neonata rimane stordito e confuso e torna indietro, voltandole le spalle: all'allontanamento dell'uomo corrisponde l'avvicinamento della belva. La descrizione inverosimilmente è fatta dalla vecchiaia, che non può avere assistito alla scena e non sembra neppure dovere provare simpatia per l'orsa né tantomeno per la bambina. Vorrà semmai insistere sulla bestialità, ma l'effetto sembra l'opposto, almeno quando si rilegge a posteriori l'episodio, con la consapevolezza del mirabile rapporto che Clori intrattiene con l'elemento naturale.

³⁴ Si rinselv'indi: Poi torna nella selva.

³⁵ il peso grave: 'il peso delle mammelle gonfie del latte, inutile ormai per i suoi cuccioli'.

³⁶ non costei ... pave: la bambina 'non ha paura dell'aspetto spaventoso' dell'orsa.

³⁷ sì nutrita ... have: 'così una bestia [l'orsa] ha nutrito un'altra bestia [la bambina che è divenuta una donna selvaggia]'.

³⁸ sin ch'empio ... distorna: 'fino a che uno spietato destino allontana l'una dall'altra'.

³⁹ schiva l'human ... core: 'fugge l'umano avendo il cuore di belva'.

⁴⁰ ferin commercio: la frequentazione delle bestie.

⁴¹ sposta: esposta, abbandonata.

⁴² fere e saetta: colpisce e scaglia frecce.

che non ha denti acuti o feri artigli
e pur dianzi m'uccise empia duo figli.⁴³

70

Deh Reina pregh'io se da l'impresa
con quel che brami honor più chiaro e degno
vittoriosa ov'hai la mente intesa
ritorni co'l gran padre al natio regno,⁴⁴
vendica tu che puoi l'ingiusta offesa,
de l'età mia cadente hor tu 'l sostegno
solleva, alleggerisci hor tu l'affanno.
Sembra minor per la vendetta il danno».⁴⁵

71

Qui 'l suo gran pianto raddoppiando tacque
la donna, ogn'hor via più⁴⁶ mesta e dolente.
Rosana, che gentil qual bella nacque,
gran pietà del suo duol ne l'alma sente⁴⁷
e in tanto compiacer lei si compiacque⁴⁸
che dal suo buon destrier scese repente⁴⁹
e a l'erto calle⁵⁰ che davante vede
s'en move sola e coraggiosa il piede.⁵¹

72

Con l'elmo ella il bel viso hor non asconde,
scintillan gli occhi un più c'human splendore,
parte annodate son le chiome bionde,
e parte in preda ad un lascivo errore,⁵²

⁴³ Qui arriva la richiesta della vecchia madre: questa donna selvaggia le ha ucciso due figli e dunque Rosana deve farle giustizia.

⁴⁴ Deh Reina ... regno: 'Regina, ti auguro che tu possa ritornare nel tuo regno dopo aver ottenuto la vittoria in questa impresa a cui hai indirizzato la tua mente, con tutto l'onore che auspichi'; «preg'h'io» ha valore di auspicio.

⁴⁵ La richiesta si chiude esplicitamente con la parola «vendetta»: la donna afferma che il suo danno può essere lenito dalla vendetta. Con un tono altrettanto sentenzioso nell'epilogo dell'episodio si conclude che il denaro può alleviare il dolore.

⁴⁶ ogn'hor via più: sempre più. Il soggetto è «la donna», con un forte *enjambement*.

⁴⁷ gran pietà del suo duol ne l'alma sente: 'avverte nell'anima una grande pietà per il suo [della vecchia] dolore'.

⁴⁸ e in tanto ... compiacque: 'volle fare la volontà di lei tanto che'.

⁴⁹ repente: subito.

⁵⁰ l'erto calle: cammino in salita.

⁵¹ s'en move ... il piede: 'si avvia da sola a piedi' verso il monte.

⁵² lascivo errore: volteggi seducenti. I capelli sono in parte raccolti in parte sciolti e quindi volteggiano al vento in modo affascinante.

malagevole è 'l calle a poggia⁵³ onde
l'irriga l'ostro un cristallin sudore⁵⁴
cui ondeggiando intorno i vaghi crini⁵⁵
paion legati in or perle e rubini.⁵⁶

73

Vibra lampi e fulgor lo scudo intorno
al sol che ripercosso il ripercote⁵⁷
ch'in azzurro color bianco unicorno
serba che il corno aguzza ad aspra cote⁵⁸
con l'elza e 'l pomo⁵⁹ d'or di gemme adorno
cui 'l pregio e l'opra mal stimar si pote⁶⁰
di catena al destro homero legato⁶¹
sen va 'l brando⁶² a cadere nel manco lato.⁶³

74

Ne l'usbergo⁶⁴ onde s'arma in mezzo al petto
l'horribil teschio di Medusa appare,
sembran gonfie le serpi, il collo eretto,
per gli occhi fuori atro venen⁶⁵ spirare.

⁵³ malagevole è 'l calle a poggia: la strada da salire è faticosa.

⁵⁴ onde ... sudore: 'per cui un sudore limpido le bagna il volto rosso [«ostro»]'. È la descrizione della bellezza femminile nel momento della fatica: Rosana sta salendo a piedi per una strada molto ripida. Viene colta dunque mentre è affaticata ma non meno bella. Questo indugio sulla rappresentazione della donna in un momento poco convenzionale è in linea con un gusto ben attestato nella lirica di fine Cinquecento: si moltiplicano i ritratti di donne in contesti e con caratteristiche diverse, come accade per esempio nei componimenti di Giovan Battista Marino.

⁵⁵ vaghi crini: bei capelli.

⁵⁶ È un'immagine emblematica del gusto barocco. È raffigurato il volto della donna imperlato di sudore davanti al quale passano i biondi capelli. Il gusto barocco è sia nello scegliere di fermare proprio questo momento non consueto, sia nell'abbondanza di metafore e nella loro ricercatezza: perle, rubini e oro. I capelli biondi sul volto arrossato e bagnato sembrano gioielli d'oro in cui siano incastonati («legati», termine tecnico dell'oreficeria) rubini (rossi) e perle (come le gocce di sudore).

⁵⁷ I raggi del sole colpiscono lo scudo e sono rinviati da questo. Potrebbe esserci in questa notazione un segnale degli interessi scientifici dell'autrice.

⁵⁸ Sullo scudo è rappresentato un unicorno bianco in campo azzurro; l'unicorno ha il corno appuntito per colpire la dura corazza («cote»).

⁵⁹ con l'elza e 'l pomo: l'elsa e il pomo.

⁶⁰ cui 'l pregio ... si pote: 'il valore della spada è talmente straordinario che non si può stimare'.

⁶¹ di catena ... legato: 'legato con una catena alla spalla destra'.

⁶² brando: spada.

⁶³ manco lato: sinistra.

⁶⁴ usbergo: maglia di ferro.

⁶⁵ atro venen: nero veleno. I serpenti sembrano effondere il veleno dagli occhi. Rosana riporta nel suo abbigliamento militare l'immagine di Medusa, cioè una figura spaventosa, che serve a incutere timore nei nemici. Forse è solo questo il significato di questa scelta, ma, nella prospettiva tutta femminile di questo episodio potrebbe avere

Tale in vista d'horrore e di diletto
quasi novella Pallade⁶⁶ compare.
Del giogo altero già tanto acquista,⁶⁷
vede la fera cacciatrice vista

75

che sentendo il rumor s'en corse al varco
drizzando fiera a chi venia lo sguardo.
Di cornio ha mal tagliato e ruvido arco,
al tender duro, a l'allentar gagliardo,⁶⁸
ha di rozza faretra il tergo carico⁶⁹
cui dentro più d'un suona acuto dardo,
nudo ha il petto e il ginocchio, e sol coturno⁷⁰
veste di lincea pelle il piede eburno.⁷¹

76

E di leopardo maculata pelle
copre le membra ancor grandi e formate⁷²
sopra ogn'uso viril disciolte e snelle,⁷³
le chiome inculte son, crespe ed aurate,⁷⁴
le luci⁷⁵ grandi rilucenti e belle,
di maschio ardir ripiene e venustate,⁷⁶
bruno ha il color, ma par dal solar raggio
in un candido volto un dolce oltraggio.⁷⁷

qualche peso il ricordo della storia di Medusa, bellissima vittima di una violenza sacrilega, perché compiuta da Nettuno all'interno del tempio di Atena. Proprio in conseguenza di questo sacrilegio, Atena avrebbe trasformato in serpi i capelli di Medusa e conferito al volto il potere di pietrificare chi lo avesse guardato.

⁶⁶ Atena, divinità guerriera.

⁶⁷ Del giogo ... acquista: 'È salita già alla sommità dell'alto monte'.

⁶⁸ al tender ... gagliardo: 'duro da tendere ma forte nello scagliare le frecce', detto dell'arco di corno.

⁶⁹ il tergo carico: le spalle caricate.

⁷⁰ Calzatura.

⁷¹ Il piede bianchissimo come avorio («eburno») è coperto da calzature di pelle di lince.

⁷² le membra ancor grandi e formate: 'il corpo alto e ben formato'.

⁷³ sopra ogn'uso ... snelle: 'agili più di quelle maschili' [le membra]. Anche in questa donna l'elogio delle qualità fisiche è condotto sull'assunto di partenza della superiorità maschile, cosicché «virile» può essere sinonimo di forte, valido.

⁷⁴ le chiome inculte ... aurate: 'i capelli sono spettinati, ricci e biondi'.

⁷⁵ luci: occhi.

⁷⁶ di maschio ... venustate: 'pieni di coraggio virile e di bellezza'. Il coraggio della donna è straordinario perché è pari a quello maschile.

⁷⁷ in un candido ... oltraggio: 'un'offesa gradevole' che il calore del sole ha fatto 'all'incarnato candido del volto'.

77

Giusta e vaga⁷⁸ natura in lei comparte
ma robusta e virile ogni fattezza,
né sai ben dir qual habbia in lor più parte,
mista insieme la forza, o la bellezza.
Dirai ben ch'avventar gli strali Marte,
o col brando a ferir Amor se avezza,⁷⁹
né vista accende unqua impudico affetto
ma desta a tema e reverenza il petto.⁸⁰

78

Habita monti e boschi inculta⁸¹ e sola
a gli occhi altrui sempre celata stassi,⁸²
e vista a caso mai, tosto s'invola⁸³
qual fulgor che lampeggi e ratto passi,⁸⁴
o qual stella dal ciel cadente vola
con l'aurea striscia⁸⁵ a gli elementi bassi,⁸⁶
né Arpalice unqua sì veloce corse,
qual hor fugace più l'Hebro precorse.⁸⁷

79

Sol dietro a vaga damma⁸⁸ o cerva snella
qual'hor co' venti in correr suo contende,⁸⁹
si mostra e più fugace appar più bella
onde 'l desio più di vederla accende,

⁷⁸ Riferiti a «fattezza». La natura le ha assegnato ogni fattezza appropriata e bella, ma anche robusta e forte. Come Rosana anche questa donna assomma in sé caratteristiche femminili e maschili.

⁷⁹ Anche questa immagine piuttosto contorta risente del gusto baroccheggiante. Per esprimere l'esatto equilibrio che è in lei di forza e dolcezza, si dice che si vede in lei Marte che usa le frecce (tradizionale attributo di Amore) e Amore che usa la spada (tipicamente assegnata a Marte).

⁸⁰ né vista accende ... il petto: 'non risveglia mai in chi la vede un desiderio lussurioso, ma anima i cuori a sentimenti di timore e rispetto'.

⁸¹ inculta: senza seguire i costumi sociali.

⁸² a gli occhi ... stassi: 'se ne sta sempre nascosta dalla vista della gente'.

⁸³ tosto s'invola: subito si sottrae.

⁸⁴ qual fulgor che lampeggi e ratto passi: 'come il fulmine [«fulgor»] che passa veloce [«ratto»]'.

⁸⁵ l'aurea striscia: la coda della stella.

⁸⁶ La similitudine con la stella cadente tradisce l'interesse di Sarrocchi per l'astronomia, per la cura di precisare la traiettoria della stella.

⁸⁷ La similitudine deriva da *Aen.* I 316-317, dove ricorre per indicare Venere che appare a Enea. Arpalice è la figlia di Arpalico, re della Tracia, educata alla caccia e alla corsa e famosa appunto per la sua velocità. L'Ebro è un fiume della Tracia. La fanciulla gareggia con il fiume in velocità e lo batte.

⁸⁸ damma: daina.

⁸⁹ co' venti ... contende: 'gareggia in corsa contro il vento'.

pur a l'armi lucenti e pompose⁹⁰ ella
si meraviglia e l'arco ardita tende.
Si ferma e lo rattien⁹¹ visto poi come
l'aura increspa a colei l'aurate chiome.⁹²

80

Né come suol ritrosa e fuggitiva
per nascondersi a lei rivolge il piede⁹³
che donna ben la scorge, hor quella arriva
e l'una e l'altra con stupor si vede.⁹⁴
La bella cacciatrice, ancor che schiva
sia di compagna, lei dolce⁹⁵ richiede
che dica che ricerca ivi e che vuole
dove raro o non mai poggiare⁹⁶ huom suole.

81

Ma costei fiso il bel sembiante mira⁹⁷
cui sotto l'aspro vestimento incolto⁹⁸
bellezza ardir non più veduto spira⁹⁹
con venustà viril, donnesco volto,¹⁰⁰
onde a lei che non meno anco l'ammira¹⁰¹
dice, dal core ogni disdegno¹⁰² tolto:
«Del Sommo Imperator lo scettro altero
reggo io, sua figlia,¹⁰³ e d'ogni intorno impero,¹⁰⁴

⁹⁰ Le armi di Rosana.

⁹¹ rattien: trattiene.

⁹² visto poi ... chiome: 'quando vede che il vento scuote i ricci biondi di Rosana', cioè quando si accorge che si tratta di una donna.

⁹³ rivolge il piede: si volta indietro.

⁹⁴ L'autrice coglie il momento in cui le due donne si guardano. Prima di arrivare a questo incontro, ci ha presentato le aspettative di entrambe: Rosana, dal racconto della vecchia, si aspetta di trovare una creatura spaventosa e irrazionalmente feroce, Clori, che non ha abitudine di vedere gente, si aspetta un nemico.

⁹⁵ dolce: con dolcezza.

⁹⁶ poggiare: salire.

⁹⁷ Ma costei ... mira: 'Guarda attentamente il bel volto'.

⁹⁸ sotto l'aspro ... incolto: 'sotto le rozze vesti non curate'.

⁹⁹ spira: traspare.

¹⁰⁰ con venustà ... volto: 'un volto di donna con una bellezza virile'.

¹⁰¹ che non ... l'ammira: 'che l'ammira quanto Rosana ammira lei'.

¹⁰² disdegno: disprezzo. Rosana ha subito deposto i sentimenti ostili, vinta dall'aspetto dell'altra.

¹⁰³ Rosana ha il potere sul regno paterno.

¹⁰⁴ impero: comando (è verbo).

82

sdegnando il molle femminile ingegno,¹⁰⁵
 a miglior studio¹⁰⁶ ho gli usi miei conversi.¹⁰⁷
 Spada cingo però,¹⁰⁸ però sostegno¹⁰⁹
 scudo, però d'acciar¹¹⁰ mi ricopersi,
 e per intendere sol da te ne vegno,
 ch'ingiusto oprar Reina io mal sofferesi,¹¹¹
 de duo fratelli poco avanti morti
 qual cagion degna hor per tua scusa apporti». ¹¹²

83

La vergine selvaggia alhor che sente
 costei de la gran Tracia imperatrice,
 nata d'accorta e generosa mente,
 benché roza de boschi habitatrice,¹¹³
 non paventa non già,¹¹⁴ ma reverente¹¹⁵
 s'inchina tosto e mansueta dice:
 «A tal bellezza, a tal valor destina
 qual deve stato il cielo, alta Reina,¹¹⁶

84

hor tu da me non a mentir mai usa¹¹⁷
 e d'ogni frode popolar lontana
 saprai vera cagion, non falsa scusa,

¹⁰⁵ Le qualità più basse tipicamente considerate femminili in contrapposizione alla guerra e al governo, che richiedono un ingegno maschile.

¹⁰⁶ studio: impegno, occupazione.

¹⁰⁷ ho gli usi miei conversi: 'ho indirizzato le mie abitudini'.

¹⁰⁸ però: per questo.

¹⁰⁹ sostegno: tengo, impugno.

¹¹⁰ acciar: acciaio, l'armatura militare.

¹¹¹ ch'ingiusto ... sofferesi: 'perché in qualità di regina non ho mai tollerato un'azione ingiusta'.

¹¹² Rosana interroga la donna, mostrando in questo modo le sue capacità di governo. Non accusa e non assolve senza ascoltare.

¹¹³ benché ... habitatrice: 'benché sia una rozza abitatrice del bosco'. L'espressione di solito viene usata in letteratura per indicare le ninfe.

¹¹⁴ non paventa non già: non ha paura.

¹¹⁵ reverente: con rispetto. L'atteggiamento di umiltà di Clori non nasce dal timore ma dal rispetto per Rosana. Questa notazione rende onore a entrambe le donne: l'una esibisce la propria autorevolezza con i suoi modi e l'altra ha la saggezza di riconoscerla.

¹¹⁶ A tal bellezza ... Reina: 'Il cielo riserva la condizione dovuta a un valore e a una bellezza come i tuoi, nobile Regina'. Clori riconosce le due qualità: valore e bellezza, maschile e femminile.

¹¹⁷ non a mentir mai usa: 'che non ho mai l'abitudine di mentire'.

de gli uccisi ver me la voglia insana,¹¹⁸
io d'Himeneo,¹¹⁹ d'amor la face¹²⁰ esclusa
rivolsi i passi a seguitar Diana,¹²¹
ch'altro piacer non trovo, altro diletto
ch'armarmi sol di gel pudica il petto.¹²²

85

A dishonesto fin questi empi intenti¹²³
il mio candido honor macchiar tentaro
onde a ragion poi quanti fian pungenti¹²⁴
gli strali¹²⁵ miei da questa man provaro,
non che desio de' miseri innocenti
m'ingombri il cor d'ingiusta morte avaro¹²⁶
non che di sangue human nutrir mi piaccia,
basta le fere a me ch'uccido in caccia».¹²⁷

86

La giovane regal¹²⁸ l'alta cagione,
de gli estinti fratei¹²⁹ subito ch'ode,
«Morte unqua altra non fu, con più ragione»¹³⁰
dice «non pena non meriti ma lode».¹³¹
Nome d'amante il cieco volgo impone
così ad un cor che con inganno e frode
l'odio ricopre sotto il vel d'amore,
del chiaro honor donnesco insidiatore.¹³²

¹¹⁸ de gli uccisi ver me la voglia insana: 'il desiderio folle verso di me dei due uomini uccisi'.

¹¹⁹ d'Himeneo: le nozze.

¹²⁰ la face: la fiaccola, simbolo del matrimonio, ovvero in questo caso dell'amore per gli uomini.

¹²¹ Dea della caccia e della castità.

¹²² armarmi ... il petto: 'armare il mio cuore di freddo pudore', cioè respingere ogni coinvolgimento amoroso.

¹²³ A dishonesto ... intenti: 'I due giovani malvagi intenzionati a uno scopo disonesto'.

¹²⁴ quanti fian pungenti: quanto possano essere acuti.

¹²⁵ strali: frecce.

¹²⁶ non che desio ... avaro: 'il desiderio di giovani innocenti non mi occupa il cuore, che non ha voglia di morti ingiuste'.

¹²⁷ basta le fere ... caccia: 'mi bastano gli animali che uccido inseguendoli nella caccia'.

¹²⁸ giovane regal: figlia di re.

¹²⁹ gli estinti fratei: i due fratelli morti.

¹³⁰ Morte unqua ... ragione: 'Nessun'altra morte è mai stata più giusta'.

¹³¹ non pena ... lode: 'non meriti punizione ma lode'. La doppia negazione («non pena non») è rafforzativa.

¹³² La gente definisce amante chi vuole violare l'onestà di una donna (il «chiaro honor donnesco»).

87

Così il pregio sovrano la chiara fama,¹³³
 empio l'huom rapir cerca a donna bella,
 così 'l falcone ancor la colomba ama,
 e così il lupo l'innocente agnella,¹³⁴
 così ogn'uno il piacer suo alletta¹³⁵ e chiama
 ch'in miglior nome un proprio amore s'appella,¹³⁶
 così nominarlo a ragion anco io dico
 che s'habbia amante no, ma rio nemico.¹³⁷

88

Ma se non men de le tue belle chiome
 de tuoi begli occhi, e del bel viso adorno
 hai cor gentil preghi'io, dimmi 'l tuo nome,
 mostrami il fido tuo chiuso soggiorno,¹³⁸
 come ti cibi e dormi e poscia come
 dopo le caccie tue dispensi il giorno,¹³⁹
 come senza cultor sì vago ameno
 sia questo luogo e d'erbe e frutti pieno».¹⁴⁰

89

«D'huopo» dice colei «d'altri cultori
 non è, dove stanz'io che la mia destra;¹⁴¹
 le quercie io coltivai, gli orni e gli allori;
 domestica io rendei l'uva silvestra,¹⁴²

¹³³ L'onore della donna è il suo principale pregio e la sua illustre reputazione.

¹³⁴ Le similitudini rappresentano il rapporto tra uomo e donna come un sopruso, perché il primo ha un potere soverchiante contro l'altra.

¹³⁵ alletta: lusinga, indulge al suo piacere.

¹³⁶ in miglior nome ... s'appella: 'dà al suo sopruso un bel nome'.

¹³⁷ così nominarlo ... nemico: 'così io dico che volendolo nominare con ragione non si dovrebbe nominare "amante", ma "crudele nemico" '.

¹³⁸ il fido tuo chiuso soggiorno: la tua fidata dimora. L'episodio è una variante del motivo cavalleresco dell'avventura dell'eroe, che comporta la penetrazione dell'eroe in uno spazio alternativo a quello in cui si svolge la vicenda centrale. Lo stesso capita qui. Le ottave successive sono una descrizione piuttosto lunga dei luoghi abitati da Clori, ma l'ingresso di Rosana in questo spazio non è una violazione. Rosana chiede all'altra di mostrarle la sua dimora, vi entra scortata e con il consenso di lei, non viola il suo spazio.

¹³⁹ come ... il giorno: 'come occupi la tua giornata dopo la caccia'.

¹⁴⁰ come senza ... pieno: 'come senza nessuno che lo curi questo luogo sia tanto bello e ridente'.

¹⁴¹ D'huopo non è ... destra: 'Dove sono io [«stanzi»: dimoro] non c'è bisogno di altri curatori oltre alla mia mano [«destra»]'.

¹⁴² domestica ... silvestra: 'ho reso domestica l'uva selvatica'.

e gli altri frutti, onde appellar me Clori,¹⁴³
me ch'in parte lasciò cotanto alpestra
il fiero genitor subito nata,¹⁴⁴
nota è l'istoria e forse a te narrata».

90

Tace e lei guida al suo ricetta¹⁴⁵ prima
là dove cupo il monte in giù profonda.¹⁴⁶
Non fino marmo al ciel chiaro il sublima,
non muraglia regal largo il circonda,¹⁴⁷
ma giace in parte solitaria ed ima¹⁴⁸
d'arbori cinto con ombrosa fronda
ch'edere intorno in più spesse ritorte¹⁴⁹
avvincono carpon serpenti e torte.¹⁵⁰
[...]

108

Scendon dal Monte immantinente¹⁵¹ al piano,
le valorose donne ambo due liete.
La dolorosa madre¹⁵² in atto humano
Rosana prega che sua pena acquete
e ricca copia d'or con larga mano,¹⁵³
che d'avarizia può smorzar la sete
le dona, onde rallegra il mesto core
che compagna ricchezza è 'l duol minore.¹⁵⁴

Testo tratto da: *La Scanderbeide, poema heroico della Signora Margherita Sarrocchi*, Roma, Fazi, 1606, 93-95 e 97. <https://books.google.it/books?id=ld5oAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=scanderbeide&hl=it&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>

¹⁴³ Nome della ninfa che rappresenta la primavera. Il nome si addice alla donna per la sua capacità di fare fruttificare gli alberi.

¹⁴⁴ me ch'in parte ... nata: 'che il mio feroce padre [«il fiero genitore»] ha lasciato in un posto tanto selvaggio appena nata'.

¹⁴⁵ ricetta: ricovero, abitazione.

¹⁴⁶ là dove ... profonda: 'là dove il monte declina a strapiombo'.

¹⁴⁷ La dimora di Clori non è una costruzione artificiale, in marmo o in muratura.

¹⁴⁸ solitaria ed ima: solitaria e bassa.

¹⁴⁹ ritorte: intrecci.

¹⁵⁰ avvincono ... torte: 'avvolgono arrampicandosi alla base serpeggianti e attorcigliate'.

¹⁵¹ Immantinente: subito.

¹⁵² La madre da cui ha avuto inizio l'episodio.

¹⁵³ con larga mano: generosamente.

¹⁵⁴ Il proverbio si contrappone a quello formulato dalla madre. Ora si conclude che per lenire il dolore è utile la ricchezza, non la vendetta.

Questione di genere/i

Nell'edizione Roma, Fei, 1623: 130-135 (XIV 1-45). <https://books.google.it/books?id=rvq9fN4ALCAC&printsec=frontcover&dq=scanderbeide+1623&hl=it&newbks=1&newbks_redir=0&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>

Lucrezia Marinelli, *L'Enrico*

L'autrice

Lucrezia Marinelli nasce a Venezia nel 1571 o, secondo altri studi, nel 1579. Il padre, medico, le permette di accedere all'istruzione e mostra lui stesso una certa sensibilità per la questione femminile, a giudicare dai titoli di due suoi libri di ambito medico, *Gli ornamenti delle donne* e *Le medicine appartenenti alle infermità delle donne*. Anche il fratello, Curzio, è medico e ha interessi letterari. Nel 1595, con l'appoggio dell'Accademia Veneziana, pubblica la sua prima opera, *La Colomba sacra*, un poema agiografico dedicato alla duchessa di Ferrara Margherita Gonzaga. Continua a dedicarsi a soggetti religiosi, stampando la *Vita del serafico, et glorioso s. Francesco* (1597) che comprende un discorso spirituale di ispirazione platonica, e poi la *Vita di Maria Vergine* (1602) in una doppia versione, in prosa e in ottave, la *Vita di s. Giustina in ottava rima* (1606), le *Vite de' dodici heroi di Christo e de' quattro evangelisti* (1617) e una vita di santa Caterina da Siena (1624). Alle opere religiose Marinelli torna negli anni Quaranta, con *Le vittorie di Francesco il Serafico, Li passi gloriosi della diva Chiara* e l'*Holocausto d'amore della vergine s. Giustina*. Il primo poema di argomento laico risale al 1598, con il titolo *Amore innamorato et impazzato*; il protagonista è proprio il dio Amore e dunque la materia è mitologica, ma un certo spazio è riservato alla interpretazione filosofica del racconto. Nel 1605 Marinelli dà alle stampe il romanzo pastorale *Arcadia felice*.

Nel 1600 viene pubblicato a Venezia dall'editore Ciotti il trattato *Le nobiltà, et eccellenze delle donne: et i diffetti, e mancamenti de gli huomini*, ristampato in un'edizione accresciuta l'anno successivo. Il titolo riprende letteralmente il *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* di Enrico Cornelio Agrippa (Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim), pubblicato ad Anversa nel 1529. È l'opera oggi più nota di Lucrezia Marinelli e quella più esplicita all'interno della *querelle* perché ha la forma del trattato, senza alcun espediente

finzionale, e punta non solo a difendere le donne ma a dimostrarne la superiorità. Nel 1645 Marinelli riprende parola nel dibattito con un testo assai meno battagliero del precedente, la *Essortatione alle donne et a gli altri se a loro saranno a grado*. Ai titoli già elencati vanno aggiunti il poema eroico, *L'Enrico*, del 1635; un commento alle *Lacrime di San Pietro* di Luigi Tansillo (lavoro insolito per una donna, perché si tratta di illustrare l'opera di un uomo) e alcuni componimenti poetici, tra cui un poemetto sull'immagine della Madonna del santuario bolognese di San Luca. Il quadro della produzione letteraria di Lucrezia Marinelli come si vede è ricco e variegato, ma forse può colpire un'assenza: quella della lirica. L'immagine della donna letterata incarnata in Marinelli è assai diversa da quella che può emergere se si guarda alle scrittrici di poesia degli anni Quaranta del Cinquecento, cioè esattamente di un secolo prima. Il cambiamento naturalmente non riguarda solo le donne, ma investe la cultura nel complesso. Qui interessa però concentrare l'attenzione su un aspetto: Marinelli ha il profilo della filosofa, non della versificatrice (come per esempio Gaspara Stampa). L'osservazione è importante perché la filosofia è tipicamente un ambito maschile. Solo in anni recenti cominciano a apparire nei manuali nomi di donne. Eppure i contemporanei di Lucrezia Marinelli non esitano a tributarle il titolo di studiosa di filosofia. Il suo pensiero si nutre dei concetti del platonismo che erano diffusi nel suo ambiente culturale, in una interpretazione cattolica ma non del tutto estranea a retaggi del pensiero spiritualista che era maturato negli anni della riforma. Marinelli insomma si propone come donna studiosa impegnata.

La vita di Lucrezia Marinelli è molto lunga; rimane vedova, di un medico, nel 1629. Sia durante la lunga vedovanza sia prima può disporre di un consistente patrimonio, che le consente dunque una buona indipendenza. Muore a Venezia nel 1653, lasciando un'eredità in denaro al figlio maschio e una coppa d'argento alla figlia (comunque già accasata): indizio forse di come anche le pensatrici più agguerrite dovessero fare i conti con le norme e gli usi, se non i preconcetti, nella vita pratica.

L'opera

L'Enrico, ovvero Bisantio acquistato è pubblicato a Venezia nel 1635 e poi nuovamente nel 1641. È un poema eroico in ottave, diviso in 27 canti. Enrico, che dà il titolo all'opera, è il doge di Venezia, Enrico Dandolo, impegnato nella quarta crociata (1202-1204). La materia è dunque storica, secondo il modello

della *Gerusalemme* di Tasso, alla quale il poema si ispira da vicino. Il soggetto storico è un espediente per affrontare una questione di stringente attualità per Venezia. Sono gli anni dell'avanzata turca verso occidente e ovviamente Venezia avverte più intensamente il pericolo. La città è divisa tra quanti sostengono la via della trattativa e del negoziato e quanti invece vorrebbero una linea più aggressiva, con un intervento militare. Scrivendo un poema in cui l'eroe è il doge di Venezia e dedicandolo al doge attuale, Francesco Erizzo, Lucrezia Marinelli fa un atto politico. La sua opera è anche un'azione di propaganda per la Repubblica. Il soggetto però pone qualche difficoltà: la quarta crociata è nota perché i cristiani partiti da Venezia, dalle Fiandre e dalla Francia non arrivarono a Gerusalemme e non sconfissero i musulmani, ma conquistarono Costantinopoli, città cristiana dell'impero bizantino, procurandosi così addirittura la scomunica papale. La retorica dello scontro di religione non può dunque essere applicata nel poema, dove il confronto si dà tra cristiani, sia pure di correnti diverse. I nemici sono caratterizzati negativamente in quanto seguaci di un usurpatore. Il legittimo imperatore bizantino è infatti stato assassinato e i Veneziani intervengono per fare giustizia. Il poema racconta dunque le battaglie sia campali sia navali e l'assedio della città di Bisanzio, nominata così anziché Costantinopoli per occultare la fede cristiana che risale appunto all'imperatore Costantino.

Enrico, il condottiero, è costruito sul calco di Goffredo, capitano dei crociati nel poema di Tasso. In lui dunque si trova la somma di ogni virtù. Tuttavia i personaggi più memorabili sono altri: in primo luogo le figure femminili di Meandra e Claudia, rispettivamente guerriera bizantina e crociata, e dell'arciera Emilia, il cui destino è particolarmente significativo. A differenza dei modelli femminili tassiani, destinati all'assoggettamento, alla morte o alla scomparsa, Emilia appartiene al campo nemico, dunque è sconfitta in quanto combattente («vinta guerriera», XXVII 88, 3), ma l'autrice non le riserva un epilogo tragico: la lascia tornare alla pace dei suoi boschi, a dilettersi nella caccia, senza dover entrare nel consorzio umano per l'unica via possibile per una donna, cioè il matrimonio. Colpisce anche l'evidente simpatia con cui è tratteggiato questo personaggio (comune del resto anche a Meandra, altra eroina bizantina) benché sia di fatto un'avversaria del Doge e della causa veneziana.

Nel campo veneziano la guerriera, speculare a Meandra, è Claudia, presentata all'interno di un *topos* della letteratura cavalleresca, cioè la rassegna dei cavalieri (II 29):

L'ultima è Claudia altera,¹ che discese
dal gran sangue latin,² progenie augusta;
costei ne' suoi primi anni avid'apprese³
de' prischi⁴ eroi l'alta virtù vetusta,⁵
e 'n cheta pace e 'n militari offese⁶
si mostrò ognor magnanima e venusta;⁷
mostra che l'uso e non natura ha messo
timor nell'un, valor nell'altro sesso.⁸

La morte di Claudia avviene in uno scontro individuale con Meandra. Marinelli elude quindi il modello tassiano del duello tra Tancredi e Clorinda, carico di valenza sessuale, facendo sì che la guerriera soccomba per mano di una donna. Lo scontro per la verità è fatale a entrambe. Riprendendo un altro luogo comune, quello dell'inadeguatezza del poeta a celebrare degnamente il valore dei contendenti, connesso con l'idea della fama, l'autrice interviene in prima persona nel testo, per commentare la propria operazione poetica. Riportiamo le due ottave in cui è riferita la morte di Claudia e Meandra e il commento dell'io autoriale (canto XXIV):

48
La ricca vesta e l'innestata maglia
rompe,⁹ e nel molle lato¹⁰ appieno immerse
la fatal spada; tal della battaglia
la Tracia afflitta il duro fin scoperse¹¹
e quanto l'una e l'altra in armi vaglia,
stupido¹² il mondo riconobbe e scerse;¹³
caggiono entrambe, e questa e quella gode
l'onor de la vittoria e della lode.

¹ Non è spregiativo; significa 'fiera', 'di portamento nobile'.

² latin: italiano.

³ Claudia fin dall'infanzia ha conosciuto il valore degli antichi: ha cioè avuto modo di imparare. Il verbo «ap-prese» anticipa il concetto che è espresso in termini quasi proverbiali dal distico finale dell'ottava. Viene già qui evidenziata l'importanza della formazione.

⁴ prischi: antichi.

⁵ vetusta: antica.

⁶ e 'n cheta ... offese: 'in pace e in guerra'.

⁷ magnanima e venusta: coraggiosa e bella. Per la guerriera la bellezza rimane un attributo essenziale.

⁸ mostra che ... sesso: 'mostra che usi sociali e non la natura hanno dato alle donne la paura e agli uomini il valore'. L'autrice riprende il concetto che ha illustrato nel trattato più di trent'anni prima, cogliendo l'occasione per ribadire i meriti delle donne e per condannare la privazione di istruzione che la società impone alle donne.

⁹ Il soggetto è Claudia, che è appena stata ferita alla testa da Meandra nel punto lasciato scoperto dall'armatura e dall'elmo.

¹⁰ molle lato: 'fianco scoperto', perciò 'morbido', di carne, a differenza della rigida armatura.

¹¹ tal della battaglia ... scoperse: 'tutta la regione apprende così la tragica fine della battaglia'.

¹² stupido: stupito.

¹³ riconobbe e scerse: poté vedere. I due verbi valgono come sinonimi, in linea con la retorica della dittologia che si nota nel passo.

49

S'invidia non è sorte al valor vostro¹⁴
 e a' vostri chiari pregi il Ciel nemico,¹⁵
 vi trarrà rozza penna e basso inchiostro
 d'alta immortalità nel campo aprico;¹⁶
 ma il vostro bel seren del lume nostro
 uopo non ha,¹⁷ già indarno¹⁸ m'affatico,
 altissime donzelle; per voi sole¹⁹
 splendete sì ch'appo voi tetro è 'l sole.²⁰

Ho scelto di anticipare qui sopra qualche ottava perché l'interesse di quest'opera nell'ambito della *querelle* non si individua soltanto in singoli passi, ma in alcune scelte strutturali, esemplificate appunto dalla rappresentazione dell'eroina Claudia e del duello appena riportato. Varie altre soluzioni narrative sono rivelatrici della volontà di promuovere l'immagine della donna da parte dell'autrice: per esempio l'insistenza sulle conseguenze per le donne della priorità che gli uomini assegnano al desiderio di gloria militare. Mogli, madri e figlie sono vittime della guerra perché vi perdono la persona amata, senza avere potuto scegliere. Il ritratto della madre addolorata per la morte in guerra del figlio non è un'invenzione di Marinelli, ma ha radici classiche (Ecuba per esempio), ma è vero che nel poema di Marinelli torna con una certa frequenza e vi si insiste particolarmente. Un altro caso a cui è dedicato ampio spazio è il sacrificio della giovane, su modello di Ifigenia nel mito. Secondo un motivo narrativo cavalleresco interviene opportunamente un cavaliere a salvare la fanciulla, ma nel racconto è concesso assai più spazio al dramma dell'olocausto che sta per compiersi piuttosto che alla prodezza dell'eroe.

¹⁴ S'invidia ... vostro: 'Se il destino del vostro valore non è vittima dell'invidia'. L'argomento non è in sé esclusivo delle donne, ma in questo caso, trattandosi di due guerriere, sembra riecheggiare l'idea della mistificazione del valore femminile a opera della cultura maschile.

¹⁵ e a' vostri ... nemico: e se 'il cielo non è nemico del vostro illustre valore'.

¹⁶ vi trarrà ... aprico: 'una penna rozza e un inchiostro inadeguato vi condurranno nel campo soleggiato dell'immortalità'. La penna e l'inchiostro indicano la poesia. Sono definiti «rozza» e «basso» secondo il luogo comune della modestia di chi scrive. È azzardato vedere in questo abbassamento dell'io autoriale un carattere femminile, dal momento che ricorre qui un *topos* frequente anche nelle scritture maschili: rispetto alle capacità del poeta il valore da celebrare è troppo alto.

¹⁷ ma il vostro ... non ha: 'ma la vostra eccezionale gloria non ha bisogno della nostra fama'. Usa la metafora della luce: le due donne hanno già un colore terso («sereno», cioè 'azzurro') che non necessita di essere rischiarato dalla luce.

¹⁸ indarno: invano.

¹⁹ per voi sole: grazie soltanto ai vostri meriti.

²⁰ sì ch'appo ... sole: 'così che il sole è oscuro rispetto [«appo»] a voi'. È un'iperbole per indicare l'eccezionalità del valore delle due donne.

Introduzione al testo

Riportiamo due passi, nei quali il dibattito sul ruolo della donna emerge in modo particolarmente esplicito. Nel primo è messo in scena un perfetto portavoce del pensiero misogino, che prescrive alla guerriera nemica le tipiche occupazioni muliebri, in luogo della guerra. La replica non è affidata alle parole, ma ai fatti. Nel corso di una feroce battaglia Claudia, come spiega l'*Argomento* premesso a questo libro III, «con gli altri valorosi eroi / il campo greco fulmina e travaglia».

Ottava: ABABABCC

Canto III

50

Vede Argalto costei²¹ ch'a morte mena²²
li più arditi guerrier della sua schiera
ch'un vivo abbatte, un fiede, un tronca, un svena;²³
par quasi tutta sol per sua man pera,²⁴
torbido il ciglio²⁵ e l'alma enfiata e piena
di veleno e di rabbia;²⁶ aspro in maniera²⁷
ver lei spronando il corsier²⁸ forte disse,
tenendo in lei l'accese luci²⁹ fisse:

51

«Meglio era assai tra tele ed aghi e fusi,³⁰
degne delle tue man pompe³¹ e lavori,
tra vili ancelle, in tetti occulti e chiusi

²¹ Claudia, guerriera dei crociati.

²² a morte mena: uccide. Letteralmente: 'conduce a morte'.

²³ L'enumerazione è una figura retorica ricorrente nella rappresentazione delle battaglie, per porre in risalto l'eccezionalità dell'eroe. I verbi sono sinonimici, in quanto indicano tutti le azioni di Claudia contro i nemici: uccidere, ferire, colpire, svenare.

²⁴ par quasi ... pera: 'sembra che tutta [la schiera] muoia per la sua sola mano'. Claudia da sola sembra uccidere tutti i nemici.

²⁵ torbido il ciglio: con lo sguardo cupo di rabbia.

²⁶ e l'alma ... rabbia: 'il cuore gonfio di rabbia'. «Enfiata e piena» sono sinonimi.

²⁷ aspro in maniera: ostile nei modi.

²⁸ corsier: cavallo.

²⁹ l'accese luci: occhi infiammati di ira.

³⁰ I tradizionali oggetti femminili, per le attività domestiche di cucito.

³¹ pompe: ornamenti.

temprar di seta e d'or fregi e colori,³²
 e rimanessi ognor³³ fuggendo gli usi
 d'acerba guerra e i marziali honori,³⁴
 ch'or converrà³⁵ che per mia mano esangue
 resti³⁶ e paghi de' miei l'anima e 'l sangue».³⁷

52

Con ambe mani innalza il brando³⁸ e fiede³⁹
 quant'ha di possa⁴⁰ sopra l'elmo aurato,⁴¹
 che di partir⁴² la fronte e 'l viso ha fede⁴³
 a lei che strugge⁴⁴ il suo drappello amato,⁴⁵
 e tale è il colpo che stordita diede
 del capo⁴⁶ illustre sul destriero armato;⁴⁷
 la spada le cadea, ma con un laccio
 sempre in pugna tenea legata al braccio.

53

Tornata in sé nella terribil mente
 a lei ministran forze, ira e furore;⁴⁸
 la punta della spada in lui repente
 volge, spinta da sdegno e da dolore;
 esso⁴⁹ v'oppon lo scudo, immantinente⁵⁰
 lo spezza e per l'usbergo⁵¹ entra nel core.

³² temprar ... colori: 'ricamare fregi e colori di seta e d'oro'.

³³ rimanessi ognor: tu fossi rimasta sempre. È retto da «Meglio era assai», ossia 'Sarebbe stato meglio se'.

³⁴ fuggendo gli usi ... honori: 'evitando la pratica della guerra crudele e della gloria militare'.

³⁵ converrà: è necessario.

³⁶ È collegato a «esangue» del v. precedente, con un forte *enjambement*: 'ora dovrai rimanere senza vita'.

³⁷ paghi ... sangue: 'e paghi – con la tua vita – le vite dei miei soldati che hai ucciso'.

³⁸ brando: spada.

³⁹ fiede: colpisce.

⁴⁰ quant'ha di possa: con tutta la sua forza («possa»).

⁴¹ aurato: dorato.

⁴² partir: tagliare.

⁴³ ha fede: è certo.

⁴⁴ che strugge: che uccide.

⁴⁵ il suo drappello amato: i suoi uomini fedeli.

⁴⁶ il colpo ... capo: batté con la testa.

⁴⁷ sul destriero armato: sul cavallo vestito con un'armatura.

⁴⁸ a lei ministran ... furore: 'l'ira e il furore [sinonimi] le procurano le forze'.

⁴⁹ Argalto.

⁵⁰ immantinente: subito.

⁵¹ per l'usbergo: attraversando la maglia di ferro.

Cade il meschin: più che 'l morir l'aggreva⁵²
che da man femminil morte riceva.⁵³

Nel canto XVIII è rappresentato un concilio dei comandanti bizantini, riunito dall'imperatore Alessio. Bisogna votare la proposta di allontanare dalla città le donne, i vecchi e i bambini. La scelta spetta a un'adunanza solo maschile, ma è l'occasione per esprimere, per bocca di personaggi maschi, le due opposte posizioni: quella misogina (qui affidata a Aristide) e quella in difesa delle donne ma contraria all'etica dell'onore (di cui è portatore Costanzo).

Canto XVIII

62

D'Alessio⁵⁴ alla proposta⁵⁵ ognun rimase
tacito e muto, in sé scontento e mesto;
troppo,⁵⁶ e troppo privar le proprie case
delle donne e dei figli è lor molesto,⁵⁷
ma questo a sua possanza⁵⁸ dissuase
Costanzo, al re nemico manifesto,
perché un cugin gli uccise unico, quando
discacciò Isaccio del suo seggio in bando.⁵⁹

63

Amator delle donne, amico agli agi⁶⁰
vivea, benché tra l'armi ancor sicuro;⁶¹
disse: «Per torre,⁶² o re, tema⁶³ e disagi

⁵² l'aggreva: lo addolora.

⁵³ La vergogna di essere stato vinto da una donna è superiore al dolore per la morte. Il *topos* è frequente e longevo, perché si regge sul concetto di onore di pertinenza maschile. L'onore del guerriero rende inaccettabile la sconfitta da parte della donna, giudicata inevitabilmente più debole.

⁵⁴ L'imperatore di Bisanzio.

⁵⁵ La proposta di allontanare le donne, i bambini e gli anziani.

⁵⁶ Molto triste e scontentato.

⁵⁷ e troppo privar ... molesto: 'per loro è troppo doloroso privare le case della moglie e dei figli'.

⁵⁸ a sua possanza: con la sua forza, retorica.

⁵⁹ Si riferisce all'usurpazione che ha portato Alessio sul trono. In quell'occasione nasce l'ostilità tra Alessio e Costanzo. Prima di sentirlo parlare, apprendiamo che il suo discorso non è mosso da senso di giustizia e nemmeno da opportunità politiche, ma dal rancore che lo conduce a opporsi appena possibile all'imperatore. La precisazione serve a gettare una luce negativa sui nemici, anche in questo caso, in cui di fatto Costanzo elogerà il valore delle donne.

⁶⁰ Costanzo ama vivere nell'agio: anche questo lo rende un personaggio moralmente discutibile.

⁶¹ È comunque un soldato valente.

⁶² Per torre: Per sottrarre.

⁶³ tema: paura.

alla patria diletta, al greco muro,⁶⁴
impoverir potrai case e palagi
di ciò che piace più:⁶⁵ Ciò fia ben duro:⁶⁶
languiran l'armi⁶⁷ e l'alme a cui fien⁶⁸ tolti
i padri, i figli e i delicati volti.⁶⁹

64
Quando scacciati i genitori amati,
le care mogli e i pargoletti figli,
li cittadini mesti e sconsolati
vedrai, dolenti il cor, dimessi i cigli⁷⁰
chi sarà, dimmi, o re, che ai petti armati
somministri valor ne' gran perigli?⁷¹
Forse credi agli stimoli d'honore?⁷²
Quai⁷³ vani son se non li aguzza amore.

65
Non sai ne' seni nostri quanto vaglia
dei dolci pegni un puerile amplesso,⁷⁴
quanto del nostro albergo ancor ne caglia⁷⁵
ove ha riposo l'huom da cure⁷⁶ oppresso;
non dirò poi con qual poter ci assaglia
con grata fronte, e guardo honesto e spesso⁷⁷
la cara sposa,⁷⁸ e con quai sproni ardenti

⁶⁴ al greco muro: alla difesa dei greci (bizantini).

⁶⁵ Cioè le donne: 'per difendere le case bizantine sottrai le donne, il loro maggior pregio, a quelle stesse case?'

⁶⁶ Ciò fia ben duro: Sarà molto difficile da tollerare.

⁶⁷ languiran l'armi: si indebolirà il valore militare.

⁶⁸ fien: saranno stati.

⁶⁹ i delicati volti: i bei volti delle donne.

⁷⁰ È riferito ai cittadini: 'con il cuore triste e gli occhi addolorati'.

⁷¹ chi sarà ... perigli: 'chi sarà – dimmi, mio re – che stimolerà al valore i petti armati, nei grandi pericoli della guerra?'

⁷² In altre occasioni, nel poema si afferma che nel campo cristiano lo stimolo all'onore vince ogni cosa. La morale dell'epica è la morale dell'onore, quindi questa affermazione di Costanzo non può essere condivisa da chi aderisce al sistema di valori dell'epica. L'onore è un valore in sé, non è strumentale all'amore. I nemici invece hanno bisogno dello stimolo dell'affetto, perché in loro l'onore non è sufficiente.

⁷³ Quai: I quali (gli stimoli dell'onore).

⁷⁴ quanto vaglia ... amplesso: 'quanta forza abbia nel nostro cuore l'abbraccio infantile dei nostri figli [«pegni»]'.
⁷⁵ quanto ... ne caglia: 'quanto ci stia a cuore la nostra casa'.

⁷⁶ cure: affanni.

⁷⁷ spesso: frequente.

⁷⁸ È soggetto di «assaglia»: 'con quanta forza ci dia assalto l'amata moglie, con il suo viso gradito e i suoi sguardi frequenti e onesti'.

sforzi ed infiammi le più fredde⁷⁹ menti.

66

Ch'in tacita maniera⁸⁰ alte parole
all'orecchio del cor par che ti dica:⁸¹
"difendi, o sposo mio, l'amata prole,
l'ospizio⁸² caro e me tua fida amica
dall'armi avverse; e non lasciar che invola
il mio candido honor rabbia impudica⁸³
né che io misera a' Franchi⁸⁴ serva e preda
resti⁸⁵ e far di me strazio⁸⁶ il mondo veda".

67

Qual huom si vedrà mai sì basso e vile,
così lontan d'ogni clemenza humana,
ch'al loquace silenzio⁸⁷ il cor virile
non faccia⁸⁸ e scacci ogni temenza vana?⁸⁹
Meglio saria che usar sì ingiusto stile,
dar al nemico la città sovrana,⁹⁰
però con patti e modi utili e degni,
che poi sforzati con dannosi e indegni.⁹¹

68

Onde⁹² il saggio guerrier che si rimira⁹³

⁷⁹ La metafora del fuoco si collega all'aggettivo «fredde»: 'la sposa scalda la mente fredda'.

⁸⁰ in tacita maniera: in silenzio.

⁸¹ Costanzo inventa il discorso diretto di una moglie, che comincia qui. Risulta che la battuta è nella finzione formulata da un uomo come se fosse pronunciata da una donna, ma in ultima analisi scritta da una donna, dall'autrice. Questo è dunque un discorso fintamente femminile, impostato sull'idea di donna che ha Costanzo. Si tratta di una donna che aspetta di essere salvata dall'uomo; le sue prime parole infatti sono una richiesta di difesa.

⁸² ospizio: dimora.

⁸³ che invola ... impudica: 'che la rabbia senza pudore dei nemici mi sottragga l'onore'.

⁸⁴ I crociati arrivano dalle Fiandre e dalla Francia.

⁸⁵ serva ... resti: che 'io rimanga come schiava e bottino dei nemici'.

⁸⁶ Fare strazio ha spesso il significato di usare violenza sessuale.

⁸⁷ In reazione al silenzio delle donne abbandonate, che è in verità parlante perché corrisponde a un messaggio chiaro, benché non espresso a parole.

⁸⁸ il cor ... faccia: 'non renda il proprio cuore coraggioso' («virile»: degno di un uomo).

⁸⁹ temenza vana: inutile paura.

⁹⁰ Meglio saria ... sovrana: 'sarebbe meglio cedere al nemico la capitale piuttosto che adottare una condotta tanto ingiusta'.

⁹¹ con patti ... indegni: 'con accordi utili e dignitosi piuttosto che con accordi controproducenti e svilenti'.

⁹² Onde: Poiché.

⁹³ che si rimira: che si riflette, cioè 'che può guardare'.

da' suoi diletти circondato e stretto,
e che pietosamente i lumi gira⁹⁴
di bella donna nell'amato aspetto,⁹⁵
di cruda fera hircana a i morsi, all'ira
per serbar quella egli porrebbe il petto⁹⁶
ed andria, tanto è in lui l'amor possente,
tra mille spade e 'n mezzo il foco ardente.⁹⁷

69

Forse che delle donne illustre grido
in ogni parte il pregio alto non suona?⁹⁸
Quante città serbar col petto fido,
le cui virtù lor fan nobile corona⁹⁹
Giovanna di gran fé verace nido
conservò i Galli¹⁰⁰ e chiaro ancor risuona
delle Sabine il nome e d'altre molte
dalla fama per fregio e honor raccolte.¹⁰¹

70

Quando udremo squillar nemica tromba¹⁰²
ch'in sanguinosi accenti all'armi invita
quando al suon minaccioso¹⁰³ alto rimbomba
d'intorno il mondo e rende ogn'alma ardita¹⁰⁴
ognun per sé temendo l'atra tromba¹⁰⁵
avrà la faccia bianca e scolorita
che non fia chi lor mova e scota e desti¹⁰⁶

⁹⁴ pietosamente i lumi gira: volta gli occhi con affetto.

⁹⁵ aspetto: volto.

⁹⁶ di cruda fera ... il petto: 'offrirebbe il petto ai morsi e alla furia di una crudele tigre ircana [aggettivo topico che indica le belve più feroci] per difendere la moglie'.

⁹⁷ et andria ... ardente: 'e andrebbe [«andria»], tanto forte è in lui l'amore, tra molte spade o in mezzo al fuoco'.

⁹⁸ Forse che ... suona: 'Forse che non è ovunque noto il pregio delle donne'.

⁹⁹ Quante città ... corona: 'Quante città hanno difeso con il loro cuore fedele che fa loro una corona di virtù'.

¹⁰⁰ Deve essere Giovanna d'Arco, proverbiale per la sua fede, che ha difeso i Francesi. È però un'incongruenza, perché Costanzo, parlando a Costantinopoli nel 1204 non può certo avere notizia dell'eroina del XV secolo. Se è così, l'errore rivelerebbe che l'autrice si è a tal punto immersa nella difesa della causa femminile da perdere di vista che la voce è quella del personaggio.

¹⁰¹ raccolte: collezionate, come nelle gallerie di figure esemplari.

¹⁰² La tromba che segna l'inizio della battaglia.

¹⁰³ Delle armi.

¹⁰⁴ Il rumore della battaglia rende coraggiosi gli uomini.

¹⁰⁵ La tromba del giudizio, cioè qui la morte.

¹⁰⁶ che non fia ... desti: 'che non ci sarà chi scuota e risvegli gli uomini'; i soldati non avranno stimoli alla battaglia.

per difender la prole a chiari gesti.¹⁰⁷

71

Ancho esser può del vincitor crudele,
costor da noi scacciati esuli e privi
della patria e de' suoi, caggiano ne le
mani¹⁰⁸ e restin per sempre egri e captivi;¹⁰⁹
noi che sarem cagion de le querele¹¹⁰
degli innocenti appena per duol vivi¹¹¹
sedizioni forse intra i dolenti
sorger vedremo e liti e tradimenti». ¹¹²

72

A molti piacque il ragionar soave
pieno di dolce amor, del greco accorto,¹¹³
mostrando più che de' nemici pave
se fosse altrove il più bel sesso scorto;¹¹⁴
ma di parer contrario è 'l dotto e grave
Aristide; con dir maturo è sorto:¹¹⁵
«Li discordi parer nostri celati
più temo assai che dei nemici armati». ¹¹⁶

73

Sempre è paruto e parmi e parer deve¹¹⁷
a mente sana discacciar da noi
il lusso e 'l gioco,¹¹⁸ e anchor che paia greve

¹⁰⁷ a chiari gesti: con illustri imprese.

¹⁰⁸ Ancho esser ... mani: 'Può accadere anche che costoro [donne, bambini e anziani] esuli, scacciati e privi di noi uomini e della loro patria cadano nelle mani del vincitore spietato'.

¹⁰⁹ egri e captivi: miseri e prigionieri.

¹¹⁰ querele: lamenti.

¹¹¹ appena per duol vivi: a malapena vivi, tanto è il dolore.

¹¹² sedizioni forse ... tradimenti: 'forse vedremo sorgere ribellioni, litigi e tradimenti tra loro addolorati' (per essere divenuti preda del nemico a causa del nostro abbandono).

¹¹³ Di Costanzo, greco che parla con saggezza.

¹¹⁴ più che de' nemici ... scorto: 'che ci sarebbe maggior timore dei nemici se le donne fossero viste altrove'. Si noti che la proposta di cui si sta discutendo riguarda donne, bambini e anziani, ma gli argomenti riguardano quasi soltanto le donne.

¹¹⁵ è sorto: si è alzato in piedi.

¹¹⁶ Li discordi parer ... armati: 'Temo i dissidi interni occulti più di quanto temo il nemico in armi'.

¹¹⁷ Il poliptoto (ripetizione di forme diverse del verbo 'parere') serve all'oratore per porre la sua opinione come universale.

¹¹⁸ gioco: gioia, piacere.

al desio nostro¹¹⁹ e il fragil senso annoi¹²⁰
che spesso una dolcezza inferma e lieve¹²¹
amaro pianto al cor ci arreca poi;¹²²
e chi non sa ch'è grato haver vicino
la bella donna e 'l placido bambino?

74

Ma 'l riguardarli poi da fame oppressi
perirci avanti gli occhi nostri, o duolo
maggior di morte!¹²³ Ond'io consiglio ch'essi
vadino ad habitar più agiato suolo.¹²⁴
Però dobbiam con iterati e spessi¹²⁵
sospir lodare il gran rettor del polo¹²⁶
che pose in te pensiero, o re, che servi
non pur il regno ma li tuoi conservi.¹²⁷

75

E dirò che quel sesso lento e molle¹²⁸
con risi, sguardi e con lusinghe e vezzi
inferma l'armi¹²⁹ e 'l coraggioso tolle
da quel fervor che fa che gloria apprezzi.¹³⁰
timor, confusion, discordia e folle
credenza¹³¹ empie i lor petti, al peggio avvezzi,¹³²
onde escludendo loro,¹³³ escludi insieme

¹¹⁹ greve / al desio nostro: 'doloroso per il nostro desiderio'.

¹²⁰ il fragil senso annoi: 'sia contrario ai sensi naturali, fragili'.

¹²¹ una dolcezza inferma e lieve: 'un piacere effimero e leggero'.

¹²² amaro pianto ... poi: 'poi ci porta al cuore un pianto amaro'. Cioè 'ci pentiamo di piaceri vani'.

¹²³ duolo / maggior di morte: 'dolore maggiore della morte'. Aristide fa leva sull'affetto, puntando sulla pietà, in modo non diverso da quanto ha fatto Costanzo, ma qui la pietà si compie non volendo fare soffrire gli amati.

¹²⁴ più agiato suolo: una terra più confortevole, meno pericolosa.

¹²⁵ iterati e spessi: frequenti e ripetuti.

¹²⁶ Dio, che regge il mondo.

¹²⁷ che pose ... conservi: 'che ti ha ispirato un pensiero che permette di difendere non solo il tuo regno ma anche i tuoi sudditi'.

¹²⁸ Qui il discorso assume tinte misogine: le donne sono definite «sesso lento e molle»: 'debole e fiacco', disposto solo ai piaceri, secondo un'idea diffusa nel pensiero contro le donne.

¹²⁹ inferma l'armi: 'indebolisce il valore militare'. Con una metafora l'effetto delle donne si proietta sulle armi stesse, quasi come un potere magico che agisce sugli oggetti privandoli delle loro qualità.

¹³⁰ 'l coraggioso tolle ... apprezzi: 'sottrae [«tolle»] l'uomo coraggioso da quello zelo che lo induce a apprezzare la gloria'.

¹³¹ folle / credenza: superstizione, con un forte *enjambement* tra l'aggettivo e il sostantivo.

¹³² I cuori delle donne sono abituati alle peggiori inclinazioni.

¹³³ Le donne.

quel maggior mal che 'l cor più saggio preme.¹³⁴

76

Se tu ritrovi ch'una volta o mai
 serbata¹³⁵ habbia la patria donna imbelles,¹³⁶
 cento ne troverai che 'n pianto e 'n lai¹³⁷
 l'han posta e furo a lei ferro e facelle;¹³⁸
 tempo non è di addur, come tu sai,
 gli esempi miserabili di quelle,¹³⁹
 ché pensier chiede ed opra, anchora spero,
 libera la città, fermo lo 'mpero.¹⁴⁰

77

Perché color c'han della guerra il peso¹⁴¹
 ch'al viver lor non patiran disagio
 con petto pronto ed animo più acceso
 la terra guarderan contro il malvagio.¹⁴²
 Falso è quel dir che porti al regno offeso
 il far patti col reo, comodo ed agio¹⁴³
 che superbo e ritroso ai voler nostri
 fia che quel campo iniquo ognor si mostri.¹⁴⁴

78

Dar poi la terra all'italo sagace?¹⁴⁵
 Meglio saria¹⁴⁶ donarla in preda al foco!
 Poco pensi, mal pensi e poco piace

¹³⁴ quel maggior mal ... preme: 'il male maggiore che schiaccia i cuori più saggi', cioè la donna.

¹³⁵ serbata: difesa.

¹³⁶ imbelles: incapace di valore.

¹³⁷ lai: lamenti.

¹³⁸ e furo a lei ferro e facelle: 'e sono state per la patria armi e fuoco', cioè hanno fatto guerra alla patria, con il loro comportamento stolto.

¹³⁹ tempo non è ... quelle: 'in questo momento non c'è tempo per elencare, come sai, gli esempi delle donne rovinose per la patria'.

¹⁴⁰ ché pensier ... 'mpero: 'perché adesso la città richiede che siano volti a lei i nostri pensieri e la nostra azione, la città che mi auguro sia ancora libera, e richiede che il potere sia stabile'.

¹⁴¹ I maschi adulti.

¹⁴² la terra ... malvagio: 'difenderanno la città dai nemici'.

¹⁴³ Falso è quel ... agio: 'È falsa l'affermazione [di Costanzo] che stringere patti con il nemico [«reo»] porti al regno aggredito comodità e vantaggio'.

¹⁴⁴ che superbo ... si mostri: 'quel campo nemico ingiusto sempre si mostrerà superbo e ostile alla nostra volontà'. Cioè non sarà possibile arrivare a un accordo dignitoso con i nemici.

¹⁴⁵ Dar poi ... sagace?: 'Cedere la città agli italiani furbi?'.

¹⁴⁶ saria: sarebbe.

il tuo parer, né in mente esperta ha loco.¹⁴⁷
Credi, o Costanzo, ch'ei conceda pace
a questo lungo e periglioso gioco?¹⁴⁸
È cosa vana che si sa ben quanto
n'odia¹⁴⁹ e desii di noi la morte e 'l pianto.

79

E noi prima la morte amian che 'l mondo
ci vegga tributari e servi al crudo
veneto e pago:¹⁵⁰ ove hebbi il mortal pondo
anco lasciarlo per suo amor conchiudo;¹⁵¹
consacro al mio terren patrio giocondo¹⁵²
la vita e l'alma, sua difesa e scudo
fia questo capo quando il fato avverso
habbia contr'esso il suo furor converso».¹⁵³

Testo tratto da: *L'Enrico, ovvero Bisantio acquistato. Poema heroico di Lucretia Marinella*, Venezia, Imberti, 1635, 63-64 e 443-448. <<https://books.google.it/books?id=YDRLAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=lucrezia+marinella&hl=it&sa=X&ved=0ahUKewjZ87fourDpAhXi8KYKHak7DMo4FBD0AQhPMAQ#v=onepage&q&f=true>>

¹⁴⁷ il tuo parer ... luoco: 'e il tuo parere non trova spazio in una mente accorta'. Si sta rivolgendo a Costanzo.

¹⁴⁸ Credi ... gioco?: 'Credi, Costanzo, che il nemico porti la pace in questa lunga e pericolosa guerra?'.

¹⁴⁹ n'odia: ci odia.

¹⁵⁰ E noi prima ... pago: 'Preferiamo la morte piuttosto che il mondo ci veda in debito e servi del Veneziano [Enrico e il suo esercito] crudele e soddisfatto'.

¹⁵¹ ove ebbi ... conchiudo: 'decido [«conchiudo»] di lasciare il corpo [«pondo»] mortale dove lo ricevetti', cioè 'voglio morire dove sono nato'.

¹⁵² al mio terren patrio giocondo: alla mia patria felice.

¹⁵³ la vita e l'alma ... converso: 'questa mia vita sia difesa e scudo della patria se un destino nemico abbia rivolto contro di lei la sua ira'. Cioè 'nel caso di una sconfitta, sono disposto a morire per difendere la patria'.

NARRAZIONE IN PROSA

La civiltà della conversazione trova il suo specchio ideale e idealizzante nella forma del dialogo. I trattati in forma di dialogo hanno molti aspetti in comune con il genere novellistico, a partire da quello più evidente: la storia-cornice che spesso ha implicazioni strutturali perché comporta la divisione dell'opera in giornate. Il classico a cui la novellistica si ispira è naturalmente il *Decameron*, che l'autore dedica alle donne, non solo raffigurandovi una brigata a prevalenza femminile, ma anche facendo in modo che narratrici e narratori interni facciano appello alle donne come destinatarie del racconto. Nel XVI secolo la fortuna del *Decameron* è straordinaria, come prova la letteratura stessa: capita infatti nelle novelle cinquecentesche di leggere di compagnie di gentildonne e nobiluomini fornite del libretto boccacciano e abituate alla lettura pubblica per intrattenersi insieme.

Dunque, le novelle, nel testo narrativo o più spesso in storie che fungono da cornice, spesso mettono in scena le corti, dove le donne sicuramente godono di una posizione di rilievo. Inoltre, la memoria decameroniana suggerisce una particolare relazione tra donne e novelle. Chi volesse cimentarsi nella scrittura della novella avrebbe un modello di certificata autorità a cui ispirarsi, quanto meno sul piano linguistico, dopo che Bembo nelle *Prose della volgar lingua* promuove la prosa boccacciana. Si può aggiungere anche che il genere novellistico ha ampia circolazione nel Quattro e Cinquecento, nella forma della raccolta come in quella spicciolata, con centri di produzione distribuiti lungo tutta la penisola.

Ci sono insomma tutte le premesse per figurarsi le donne impegnate a ascoltare, ma anche a raccontare novelle. Eppure ci rimane una sola vera e propria novella scritta da una donna. Testi narrativi in prosa possono rintracciarsi entro altri generi letterari, come l'epistola, ma la novella nella sua forma più canonica è sicuramente poco frequentata dalle scrittrici. Oltre a Giulia Bigolina, le cui opere presentiamo qui di seguito, si può citare Olimpia Mora-

ta, ferrarese, che non a caso scrive in latino: la lingua della cultura permette in qualche modo di smorzare la potenzialità di compromissione morale della novella per le donne. Olimpia Morata traduce in latino le prime due novelle del *Decameron*, probabilmente tra il 1543 e il 1545.

A dispetto della apparente destinazione femminile del *Decameron*, la novella è un contenitore di materiali che la donna cinquecentesca non può maneggiare con libertà, senza compromettere la reputazione. I filoni novellistici sono numerosi, ma è indubbio che uno dei più fortunati in età rinascimentale è quello che converge verso l'osceno e a volte anche lo scatologico. È chiaro che la novella erotica non sarebbe ammissibile per le scrittrici del tempo e analogamente si capisce una certa resistenza ai motivi comici più gravi, anche quando non esplicitamente sessuali. Il problema non è posto soltanto dall'oscenità palese, ma da tutte le storie che comportino amori non sanciti dal vincolo matrimoniale e ciò è tanto più pressante quanto più ci si addentra negli anni del Concilio di Trento. La novella amorosa, in cui i giovani audaci realizzano il loro desiderio presenta un modello sociale non riconducibile alla realtà e ciò è pericoloso perché, a differenza di quanto capita nel poema, la novella spesso riproduce un contesto realistico: il filtro della finzione è dunque più sottile di quanto capiti in storie contrassegnate come remote e scopertamente irreali.

Il primo motivo dell'assenza delle donne è dunque la potenziale disonestà del genere novellistico: storie di tradimenti e comicità oscena risultano ancora impraticabili per le scrittrici, che devono sempre rispondere a un certo modello di donna, sia quello della nobile signora sia pure quello della cortigiana. Rimangono a disposizione, è vero, altri filoni della novella: si pensi per esempio alle nobili storie esemplari di personaggi magnanimi, su modello della decima giornata del *Decameron*. Un elemento di opinabilità morale permane comunque nella funzione edonistica della novella: anche quando non si tratti di storie disoneste, se la portata morale non è sottolineata, rimane l'idea che la narrazione non sia utile, ma solo funzionale all'intrattenimento, al diletto. Ciò spiega la premura degli scrittori di novelle di rivendicare l'utilità morale del loro lavoro, proprio a fronte della sua apparente insostenibilità.

Altri due dati contribuiscono a motivare la scarsa presenza di donne autrici di novelle: la misoginia caratteristica del genere e la minore codificazione della lingua della prosa.

Uno dei tipi più ricorrenti nella novella cinquecentesca è quello della moglie vecchia e tirannica e un altro modello femminile fortunato è quello della

donna lussuriosa. Come si intende entrambi gli stereotipi sono visibilmente radicati entro la cultura antifemminile. Il filone misogino, che nel *Decameron* ha già i suoi germi (si veda per esempio la novella IX 9), nella novella rinascimentale è portato all'eccesso, anche quando i racconti sono incastonati in una storia cornice in cui si presentano e si elogiano nobildonne del tempo, come capita nelle novelle di Matteo Bandello. La morale che le donne sono apportatrici di rovina, ribadita in tante narrazioni cinquecentesche, potrebbe avere tenuto lontane dal genere le scrittrici.

Infine, la questione linguistica non è da sottovalutare: le scrittrici cinquecentesche possono anche essere molto colte, come l'umanista Olimpia Morata per esempio, ma in genere la loro formazione non passa attraverso lo stesso *iter* degli uomini. Scrivere in volgare in prosa implica la padronanza di questa forma, che non è altrettanto codificata come quella della lirica. Il petrarchismo, in quanto vera e propria grammatica, mette a disposizione un linguaggio anche a chi non gode di una istruzione formale. Anche per la prosa Bembo indica il modello, ma la normatività di questo modello è molto meno stringente rispetto a quella della poesia di matrice petrarchesca. Il problema è dato innanzi tutto dal modello in sé, perché la lingua del *Decameron* è assai meno omogenea di quella del *Canzoniere*, poi dalla mancanza di una stratificazione di esperienze paragonabile alla lirica. Gli scrittori di novelle, infatti, esordiscono spesso professando l'umiltà della propria opera anche a livello linguistico. La novella, come narrazione realistica, richiede un linguaggio concreto, sia per descrivere la realtà quotidiana, con i suoi oggetti e costumi, sia per riferire per via di metafora quello che non può essere detto esplicitamente (o almeno per produrre comicità attraverso la metafora). Anche questa adesione al materiale potrebbe essere un freno per la scrittura femminile, in ragione della politezza da sempre prescritta per la parola della donna.

L'unica novella a firma di una scrittrice non percorre il filone dell'erotico né quello del comico. Neppure però si tratta di una novella tragica. Il filone tragico – esemplato nel XVI secolo da novelle rese immortali dal teatro shakespeariano come quella di Romeo e Giulietta o quella del moro di Venezia – avrebbe ridotto alcuni dei rischi sopra illustrati, ma anche la tragedia è in sé materiale moralmente incandescente, perché poggia su infrazioni nei rapporti familiari, insomma sulla violazione di un ordine imposto dai padri, come entrambi i casi appena citati dimostrano. Il racconto di peripezie innescate dall'amore e coronate dal lieto fine è dunque quello più plausibile per la scrittura femminile. Giulia Bigolina ne offre l'esempio.

L'altra opera che riportiamo qui è difficilmente incasellabile entro un genere e rappresenta piuttosto un *unicum* sia a firma di donna sia a firma di uomo. Rientra nella narrazione in prosa, benché comprenda anche elementi propri del trattato.

Giulia Bigolina, *Novella di Giulia Camposanpiero*
e Tesibaldo Vitaliani

L'autrice

Giulia Bigolina nasce a Padova forse intorno al 1518. Non disponiamo di molte informazioni sulla sua vita. La data di nascita può essere ricostruita a partire dalla notizia, ricavata dai documenti, che nel 1534 risulta sposata. Considerando l'età usuale delle nozze e le informazioni documentate sul resto della sua famiglia, si può giungere a questa conclusione. La famiglia ha proprietà a Camposanpiero e a Santa Croce, presso Padova. Non è una famiglia ricca, ma la dote con cui Giulia si marita è considerevole, forse grazie all'appoggio di un parente giurista. Nel 1559 Bigolina è vedova; si ha notizia di un suo figlio maschio. L'ultimo dato certo è che muore prima nel 1569.

Sappiamo comunque che gode di ottima reputazione presso i contemporanei. Lo prova l'ottava che le dedica Giovanni Maria Mesenetti, ecclesiastico padovano, in un *Oracolo*, libretto pubblicato per un'occasione nuziale (1548, c. 22v):

[...] l'accorta Bigolina
carca di gratia e di beltà sincera
dottata¹ d'eloquenza alta e divina.
Costei con lingua è sì pronta guerriera
ch'ogni forza e valor abbassa e inchina
facendo lieto (ogn'hor) con molto honesto
il cor delle compagne afflitto e mesto.

Pur considerando che il contesto impone i luoghi comuni dell'encomio, emergono dal passo due aspetti degni di nota: Bigolina ha un profilo agguerrito, è definita addirittura «guerriera». Si ha l'impressione di una scrittura riso-

¹ dottata: dotata.

luta a rivendicare il proprio spazio e consapevole dell'azione morale che deve esercitare. La seconda considerazione si applica ancor più appropriatamente alla produzione di Bigolina: la sua opera allieta, ovvero si iscrive nel comico, ma ha un chiaro carattere di onestà. Questa avvertenza distingue tipicamente gli elogi riservati alle scrittrici. Nel caso di Bigolina corrisponde all'immagine di sé che l'autrice intende costruire.

Una seconda testimonianza giunge dall'erudito Bernardino Scardeoni, autore di una storia della città di Padova (1559), che le dedica un paragrafo nella rassegna delle personalità patavine illustri. Bigolina è giudicata straordinaria per la sua facondia, il fascino, la grazia del suo discorso, l'eccellente padronanza della lingua volgare. Il suo ingegno dimostra chiaramente che la capacità poetica non è diversa negli uomini e nelle donne (la frase suona esattamente così, tradotta dal latino di Scardeoni).² Nelle stesse pagine si legge che Bigolina ha scritto in prosa e in versi, ma la si menziona soprattutto per le sue «commedie o favole» su modello di Boccaccio, ovvero novelle. Si avverte però che anche scrivendo su modello di Boccaccio, l'autrice non ha mai perso il matronale decoro. Su questo si insiste con una certa ricorsività nel pur breve spazio riservato a Bigolina: tutta la sua opera è sempre distinta da pudicizia e modestia quanto si conviene a una onesta matrona e l'esito è quello di allettare alla virtù chi legge e rimuoverlo dal vizio. Scardeoni conclude segnalando che molte sono le scrittrici cittadine che meritano lode, ma per parte sua si arresta a questo nome, per il quale profetizza una gloria immortale.

Al di fuori del circuito padovano, Bigolina sicuramente è in contatto con Pietro Aretino, come emerge dalle sue lettere. Bigolina avrebbe reso omaggio, con una lettera colma di lodi, al celebre scrittore, ricevendone in cambio ringraziamenti ambivalenti, come c'è da aspettarsi da una personalità così provocatoria.

L'opera

Giulia Bigolina non pubblica i suoi scritti; la prima stampa di una sua opera risale alla fine del XVIII secolo, nella *Notizia de' novellieri italiani posseduti dal conte Anton Maria Borromeo, gentiluomo padovano, con alcu-*

² Bernardini Scardeonii... *Historiae de urbis Patavii antiquitate, et claris civibus Patavinis libri tres... ejusdemque appendix De Sepulchris insignibus...* Editio de novo revisa, emendata, atque indice ampliori aucta, Lugduni Batavorum [Leyde] sumptibus Petri Vander, 1559, 418-420.

ne novelle inedite (Bassano, 1794), dove il curatore, collezionista e studioso di novellistica, include il testo di una sua novella: *Novella di Giulia Camposanpiero e di Tesibaldo Vitaliani raccontata nello amenissimo luogo di Mirabello da una gentildonna padovana*. Oltre a questa novella, oggi disponiamo soltanto di un'altra opera di Bigolina, manoscritta e forse autografa, conservata alla Biblioteca Trivulziana di Milano, dal titolo *Urania*. Si ha notizia di un'altra sua novella (*Fabula de Pamphilo*) e è probabile che avesse scritto anche componimenti poetici, perché i contemporanei la ricordano come autrice di poesie, ma gli unici suoi versi oggi noti sono quelli inclusi nella novella (un sonetto).

La *Novella di Giulia Camposanpiero e Tesibaldo Vitaliani* dovrebbe risalire al 1550 circa; è una novella spicciolata, cioè non è inclusa in una raccolta, benché sia introdotta da una voce narrante che fa riferimento a una «regina» in obbedienza alla quale deve raccontare la storia davanti a nobildonne e cavalieri sul colle di Mirabello, presso Padova. Si rappresenta dunque il contesto delle conversazioni e dei piacevoli ragionamenti delle brigate, al quale si torna dopo la conclusione della novella. L'epilogo, infatti, comprende le topiche proteste di modestia e un enigma in versi la cui soluzione è lasciata al pubblico. Il gioco degli enigmi è diffuso nella letteratura del tempo; si trova per esempio nel fortunato libro di novelle di Giovan Francesco Straparola.

La vicenda narrata è ambientata in età medievale, a Padova. La protagonista è omonima dell'autrice, dal momento che Camposanpiero è il luogo delle proprietà di famiglia e viene perciò usato per indicare la famiglia stessa. La trama è piuttosto intricata: un accanito antagonista e una serie di casi fortunati impediscono l'unione di Giulia con Tesibaldo, il giovane padovano che inizialmente è riluttante all'amore ma poi, durante un ballo, conosce Giulia e se ne invaghisce. Per lei Tesibaldo affronta e sconfigge un nobiluomo romano, Lucio Orsino, che gli giura vendetta per l'offesa. I due innamorati però sono ancora contrastati dai doveri diplomatici di Tesibaldo, che lo inducono a lasciare Padova, prima per Bologna e poi per Vienna, dove diviene collaboratore dell'imperatore. Qui la figlia dell'imperatore si innamora di lui e finisce vittima di un inganno del solito Orsino, provvidenzialmente capitato anche lui a Vienna. Orsino riesce a giacere con lei travestendosi con gli abiti di Tesibaldo. Quando la relazione viene scoperta, Tesibaldo, ignaro di tutto, viene arrestato e destinato alla condanna a morte. La notizia giunge a Padova e induce Giulia a partire, vestita da uomo. La giovane arriva proprio nel momento in cui l'amato sta per essere condotto al patibolo e ingaggia un combattimento per liberarlo, con il risultato di venire portata in prigione e a sua volta condannata.

Lo scioglimento arriva con l'opportuna rivelazione di un frate, che ha raccolto l'estrema confessione di Orsino, che scagiona Tesibaldo. Giulia ottiene udienza dall'imperatore: il suo discorso commuove tutti, perché rivela le sue virtù e il suo coraggio, oltre che la forza del suo amore.

All'interno della *Novella di Giulia Camposanpiero* non è affrontata esplicitamente la questione del rapporto uomo-donna, a differenza di quanto capita in *Urania*, opera molto più diretta in questo senso. Tuttavia anche questo testo merita attenzione, innanzi tutto perché è la isolata testimonianza di una novella scritta da una donna. Giulia Bigolina mettendo per iscritto il suo racconto sta affermando che anche nel campo scivoloso della novellistica, in piena età controriformistica, le donne possono fare sentire la loro voce. La sua novella evita almeno due luoghi comuni del comico, che rendono il genere poco compatibile con la voce femminile: l'oscenità e la misoginia. Per quanto riguarda la prima, è evidente che solo conformandosi all'idea dell'onestà muliebre, a metà Cinquecento una donna avrebbe potuto legittimamente aspirare a entrare nel mondo delle lettere. L'autrice aderisce all'etica condivisa e promossa dagli uomini per le donne, in ragione della quale la sessualità deve essere occultata. Tra i filoni novellistici, quello più spinto, che pure prosegue anche negli anni della controriforma, dovrà essere scartato. Bigolina ricorre dunque al genere della novella avventurosa e pietosa ma a lieto fine. La relazione tra i due protagonisti non a caso è sancita dal matrimonio, sia pure segreto. Occultare la sessualità però non implica costruire personaggi femminili estranei all'amore. Nel racconto di Bigolina sono prima di tutto le donne a innamorarsi e a agire per il proprio amore: non solo la protagonista Giulia, ma anche la figlia dell'imperatore. Questo personaggio conduce al secondo punto: la misoginia. Nelle novelle comiche spesso figurano ritratti di mogli dispotiche, beffate dai mariti; ma anche il filone serio sfrutta personaggi femminili con connotazione negativa: le giovani ritrose all'amore, le donne invidiose, le amanti tradite... Nella novella di Bigolina ci sarebbero le premesse per la proiezione dell'ostilità sul personaggio femminile, giacché si introduce una donna rivale della protagonista, la figlia dell'imperatore Odolarica. Eppure questa donna non è solo bella e aggraziata, ma coraggiosa e tenace, come il testo non manca di sottolineare più volte. Odolarica è accomunata a Giulia da Camposanpiero da una caratteristica: entrambe hanno scelto l'uomo che amano e lo hanno sposato, segretamente, senza premurarsi di verificare il consenso dei padri. È un punto chiave nella *querelle*: Giulia Bigolina ricorre alla storia fittizia e adotta un luogo comune della letteratura (il matrimonio segreto) per affermare un principio che dovrebbe avere applicazione anche nella società

reale. Il passaggio dal mondo immaginato a quello vero non sarà certo immediato e comporterà gli opportuni correttivi, ma non si può negare che nella sua letteratura il messaggio è chiaro.

Introduzione al testo

Nella novella di Giulia Bigolina ricorre un *topos* che l'autrice sfrutta più estesamente nell'altra sua opera, *Urania*: il travestimento della donna in abiti maschili. Il motivo ricorre in generi letterari diversi: nel poema cavalleresco, che lo riprende dalla tradizione dei cantari, dove le donne armate non sono riconosciute come donne; nel teatro comico, dove dà luogo all'agnizione finale con il necessario ristabilimento delle coppie; e nella novella, a cui la soluzione di Bigolina evidentemente si ispira.

La novella II 9 del *Decameron* ha per protagonista Zinevra, che per scampare alla morte si veste da uomo e si imbarca, cominciando così una serie di avventure che la riporta, infine, a riprendere il suo ruolo di moglie. Boccaccio costruisce la novella con una netta cesura nella caratterizzazione del personaggio: da donna Zinevra è presentata solo nello spazio domestico, è oggetto della conversazione tra uomini (da cui origina la sua avventura), e è vista con gli occhi altrui, spiata mentre dorme, in una iperbole di passività. Non appena matura l'idea di assumere una identità maschile, la donna comincia a dare ordini al servitore e comincia a agire di sua iniziativa. Come uomo Zinevra può viaggiare, fare carriera nel mondo degli affari e guadagnare addirittura la stima del sultano.

Bigolina si ispira alla letteratura per l'idea del travestimento funzionale allo sviluppo della storia. Per poter viaggiare e agire la donna deve essere ritenuta un uomo. Rispetto a Zinevra Giulia da Camposanpiero è un personaggio meno passivo fin dall'inizio del racconto, quando non è sotto mentite spoglie. Solo l'identità di uomo le permette comunque di compiere l'impresa. Riportiamo il passo della novella in cui si racconta della decisione di Giulia di andare a Vienna. Non ci sono dichiarazioni esplicite del valore delle donne, ma attraverso la narrazione emerge un profilo di donna determinata e decisamente molto attiva, che vale come affermazione anche nel dibattito teorico.

Giunti questi oratori a Padova,³ ed inteso così orribil mancamento dalli capi della Repubblica⁴ fu non pur commendata⁵ la condannazion cesarea,⁶ ma fatta deliberazion⁷ di eleggere oratori che supplicassero l'Imperadore e a dare a Tesibaldo maggior pena, e a credere fermamente che la Repubblica avesse di questa ingiuria conferita⁸ oltre ogni sua aspettazione dolore infinito.⁹ Fatta perciò questa cosa palese nella città, e pervenuta con molto rammarico all'orecchie di Giulia (benché si sentisse ella offesa grandemente da Tesibaldo per questa imputazione)¹⁰ argumentando però e concludendo¹¹ che potesse esser che fosse Tesibaldo innocente di questa colpa, subito si risolse,¹² comunicato questo suo parere con doi¹³ suoi cugini della medesima famiglia de' Camposanpiero, di andar a Vienna vestita da uomo, concludendo sé felice oltre modo, se dalle mani di quei che conducevano a morir Tesibaldo fosse lei prima morta.¹⁴ Però¹⁵ fatta provvisione secreta¹⁶ d'ogni cosa necessaria, e principalmente d'arme e di denari¹⁷ andò a Vienna, a giungere alla quale non tardarono molto gli oratori eletti.¹⁸ Ma giunti subito pregorno in pubblico sua Maestà e ad incrudelire maggiormente con-

³ I diplomatici inviati dall'imperatore a Padova per informare le autorità cittadine del caso del padovano Tesibaldo.

⁴ ed inteso ... Repubblica: 'e dopo che i capi della repubblica di Padova ebbero appreso un così orribile errore [«mancamento»]. La novella è ambientata in età medievale ma i riferimenti interni sono contraddittorii, dato che sono menzionati fatti e personaggi del primo Trecento, ma anche di un secolo dopo.

⁵ non pur commendata: non solo lodata.

⁶ la condannazion cesarea: la condanna emessa dall'imperatore.

⁷ fatta deliberazion: avendo deciso.

⁸ ingiuria conferita: offesa arrecata (all'imperatore).

⁹ Vengono inviati ambasciatori («oratori») all'imperatore con l'incarico di comunicare questi due messaggi: 1) che si dia a Tesibaldo Vitaliano una condanna ancora più grave; 2) che la città di Padova è oltremodo addolorata per questo oltraggio arrecato all'imperatore che la città proprio non si aspettava. Le autorità di Padova insomma prendono le distanze dal loro ambasciatore Tesibaldo, cercando di non perdere l'appoggio dell'imperatore; per questo lo esortano alla massima severità nei confronti di Tesibaldo.

¹⁰ imputazione: accusa. Giulia è prima di tutto la moglie tradita da Tesibaldo, perciò in lei dovrebbe prevalere l'offesa.

¹¹ Argumentando ... concludendo: 'ragionando su ciò e arrivando alla conclusione'. La donna non si fa accicare dalla rabbia per il presunto tradimento – come capita di solito nella letteratura.

¹² si risolse: prese la decisione.

¹³ doi: due.

¹⁴ concludendo ... prima morta: 'concludendo, dunque, che sarebbe stata felice se fosse morta per salvare Tesibaldo'. Letteralmente, Giulia auspica di non essere costretta a assistere alla morte dell'amato, morendo prima di lui. È evidente comunque che la sua partenza nasce anche dalla speranza di soccorrerlo. Si rovescia il tradizionale luogo comune del cavaliere che salva la donzella in pericolo di morte.

¹⁵ però: perciò.

¹⁶ fatta provvisione secreta: fatto segretamente preparare.

¹⁷ Sono, non a caso, due strumenti e due simboli del potere maschile che sono vietati alle donne. Solo in abito di uomo Giulia può disporne. Forse non è casuale che l'autrice avverta la necessità di precisare che, tra le cose di cui la giovane si fornisce, ci sono proprio le armi e il denaro, da cui le donne sono normalmente escluse.

¹⁸ Gli ambasciatori scelti dai padovani per portare il messaggio all'imperatore.

tro il Vitaliano, e a perdonare alla Signora Odolarica,¹⁹ la colpa della quale aveano commissione e d'alleggerire, e d'attribuire tutto al troppo ardire di Tesibaldo.²⁰ Avendo donche²¹ questi oratori eseguito questa commessione,²² potero bene dall'Imperadore ottener la condannazion di Tesibaldo, ma non già l'assoluzion d'Odolarica, contra la quale avea di già publicata la medesima sentenza, cioè che fosse insieme²³ arsa. Questa sentenza quella mattina medesima fu dato ordine che fusse eseguita. Però condotta al luogo solito in mezzo la piazza Odolarica vestita di panni neri ardita, ed affermando di aver ciò commesso che l'era opposto,²⁴ ma negando di aver fallato,²⁵ fu da tutti comunemente pianta, e tanto maggiormente quanto che in lei si vedeva grandissima constanzia. Condotta al luogo del fuoco Odolarica, e partita la corte²⁶ per condurvi medesimamente Tesibaldo, acciò che²⁷ legati tutti due ad un medesimo palo un fuoco medesimo gli ardesse ed abbruciasse; Giulia non pentita del suo proponimento,²⁸ anzi fatta maggiormente animosa²⁹ vestita pur da uomo³⁰ non sì tosto vide fuori delle prigioni il suo signore tutto languido ed afflitto, che subito messa mano alla spada cominciò quando³¹ a ferire un ufficiale, quando ad ammazzarne un altro, di maniera che se non venivano altri in ajuto³² lei sola ed abbandonata da' suoi cugini avea liberato³³ lo innocentissimo suo consorte dalle mani di venti e più ufficiali: ma corsi altri non solo impedirono la sua liberazione, ma la ritennero,³⁴ e in quella prigion medesima la condussero, della quale aveano poco prima tirato fuori Tesibaldo, il qual condotto al luogo medesimo ove era Odolarica, e dovendosi allora dar esecuzione alla sentenza, corse uno ufficiale a comandare che si soprassedesse.

¹⁹ La figlia dell'imperatore.

²⁰ La colpa che gli ambasciatori erano incaricati di alleviare (per quanto riguarda Odolarica) e addossare interamente all'eccessivo ardire di Tesibaldo.

²¹ donche: dunque.

²² commessione: ambasciata (e dunque 'avendo trasmesso il loro messaggio').

²³ Insieme con Tesibaldo. La morte dei due amanti in un unico rogo, legati insieme, è un luogo comune in letteratura.

²⁴ che l'era opposto: di cui era accusata.

²⁵ ma negando ... fallato: 'ma affermando di non avere commesso una colpa'.

²⁶ Le guardie dell'imperatore.

²⁷ acciò che: affinché.

²⁸ del suo proponimento: della sua decisione.

²⁹ animosa: coraggiosa.

³⁰ vestita pur da uomo: ancora vestita da uomo.

³¹ quando ... quando: ora ... ora.

³² In aiuto delle guardie dell'imperatore («ufficiali»).

³³ avea liberato: avrebbe liberato.

³⁴ ritennero: catturarono.

La vicenda si risolve quando Giulia rivela la sua identità all'imperatore e ne ottiene il perdono. È il momento in cui depone l'identità maschile e si svela in quanto donna. Non pronuncia una difesa delle donne, ma rivendica orgogliosamente la propria azione. Il suo atteggiamento è anche distinto da un pragmatismo forse sorprendente nel contesto. Chiede all'imperatore di assolverla, se può, oppure di concederle tre giorni per sistemare i suoi interessi con il marito. La richiesta mostra certo il desiderio di stare qualche tempo in più con l'amato, ma è formulata con un senso borghese un po' dissonante dal *pathos* del momento. Vi si può forse leggere l'esito dell'educazione femminile alla saggia gestione domestica.

Quando che³⁵ trattandosi di eseguire questa sentenza³⁶ intese Giulia, mentre ch'era condotta al luogo destinato,³⁷ ch'erano fatti liberi e Tesibaldo, ed Odolarica dalla pena del fuoco per la innocenza di Tesibaldo; e perciò supplicò lei che fussero contenti³⁸ quei ministri³⁹ di far intendere all'Imperadore che avanti morisse⁴⁰ intendeva di palesarli⁴¹ importantissima cosa. Fu ciò referto⁴² all'Imperadore, il quale si contentò;⁴³ e condotta alla sua presenza Giulia e di tutti i circostanti, e benissimo conosciuto Tesibaldo, cominciò a così dire: «Sacra Maestà sono io non uomo, ma donna; e quella donna, alla quale sola ha concesso Iddio sì meraviglioso Signore e marito com'è Tesibaldo.⁴⁴ Viva forza d'amore congiunta ad una certezza che avea della sua innocenza m'ha indotto a far questo che ho io fatto.⁴⁵ Pregovi dunque o che mi escusiate,⁴⁶ o ciò recusando il rigore delle vostre leggi,⁴⁷ che almanco soprastiate⁴⁸ a questa sentenza per tre giorni, sin tanto che io dia alcuni ordini al mio signore consorte».⁴⁹

Non puotero lo Imperadore e gli altri circostanti tutti astenersi dalle lagrime, quando conobbero esser quella Giulia Camposanpiero. Ma sopra tutti

³⁵ quando che: nel momento in cui.

³⁶ La sua condanna a morte («sentenza»), per avere ferito e ucciso le guardie dell'imperatore.

³⁷ Il luogo dell'esecuzione.

³⁸ fussero contenti: le concedessero.

³⁹ Le guardie che la stanno conducendo al patibolo.

⁴⁰ avanti morisse: prima di morire.

⁴¹ palesarli: rivelargli.

⁴² referto: riferito.

⁴³ si contentò: fu d'accordo.

⁴⁴ La lode dell'amato ricorda quella che si legge nella lirica petrarchesca di mano femminile.

⁴⁵ Giulia afferma di essersi mossa per due moventi: la forza dell'amore e la certezza dell'innocenza di Tesibaldo.

⁴⁶ escusiate: perdoniate.

⁴⁷ ciò recusando ... leggi: 'se la severità delle vostre leggi vi impedisce ciò [«ciò» = di perdonarmi]».

⁴⁸ almanco soprastiate: almeno non mandate a esecuzione.

⁴⁹ mio signore consorte: mio marito.

Tesibaldo, il quale corso a lei con licenzia⁵⁰ dello Imperadore non pure⁵¹ la liberò, ma condotta in camera della signora Odolarica e vestitala da donna la ricondusse di fuori,⁵² ove l'Imperadore non pur l'assolse, ma la commendò grandemente;⁵³ e dipoi dato buon ordine⁵⁴ fece per questo solennissime feste; e volendo pur tutti dui⁵⁵ ritornare a Padoa⁵⁶ non solo gli ornò loro et suoi discendenti di molti privilegj facendoli conti;⁵⁷ ma li donò molte gioje e alcuni castelli.

Testo tratto da: Giulia Bigolina, *Novella di Giulia Bigolina*, in *Notizia de' novellieri italiani posseduti dal Conte Anton Maria Borromeo gentiluomo padovano con alcune novelle inedite*, a cura di Anton Maria Borromeo, Bassano, Remondini e figli, 1794, 119-146. <<https://archive.org/details/notiziadenovell00borrgoog/page/n148/mode/2up>>

⁵⁰ licenzia: permesso.

⁵¹ non pure: non solo. Così anche poco oltre, «non pur l'assolse».

⁵² Il ristabilimento dell'ordine si compie con la vestizione della donna, che è anche un atto simbolico di assunzione dell'identità, non solo di donna, ma di moglie, sancita dalle autorità maschili.

⁵³ la commendò grandemente: la lodò molto. Si noti che comunque Giulia ha infranto l'ordine sociale, ingannando tutti con la sua identità, eppure l'imperatore ne loda il comportamento.

⁵⁴ e dipoi... ordine: 'e poi sistemata ogni cosa'.

⁵⁵ Giulia e Tesibaldo.

⁵⁶ Padoa: Padova.

⁵⁷ gli ornò... conti: 'donò a loro il titolo di conti, da trasmettere in eredità ai loro discendenti'.

Giulia Bigolina, *Urania*

L'autrice

Per le notizie biografiche su Giulia Bigolina si veda p. 155.

L'opera

La composizione di *Urania* potrebbe risalire agli anni tra il 1556 e il 1558; il componimento, dedicato al legista padovano Bartolomeo Salvatico, è definito dall'autrice «istoria» e «operetta». Nel sistema dei generi letterari pone non poche difficoltà. È sicuramente un testo in prosa a carattere narrativo. È troppo esteso e troppo complesso nella trama e soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi per essere qualificato come novella. Come romanzo nella letteratura cinquecentesca si intende il racconto cavalleresco, con cui *Urania* ha poco da spartire, perciò il termine può valere a condizione di non intenderlo nell'accezione cinquecentesca, ma nemmeno esattamente nell'accezione attuale. Il romanzo, nelle nostre aspettative di lettrici e lettori di oggi, corrisponde al genere esemplificato dai grandi capolavori europei dell'Ottocento. *Urania* racconta sì di avventure, ma entro una cornice che rinvia piuttosto a modelli medievali. L'intenzione moraleggiante è esplicita: le conversazioni riferite all'interno della narrazione sono di fatto quasi dei trattati in cui la protagonista si fa portavoce degli insegnamenti che all'autrice preme trasmettere. Il modello più vicino è l'*Elegia di madonna Fiammetta* di Boccaccio, che non a caso è un'opera spesso richiamata a proposito delle scritture femminili, perché la voce narrante e il punto di vista sono quelli di una donna. Bigolina comunque doveva conoscere anche la letteratura a lei contemporanea: i dialoghi sulle questioni d'amore, l'epistolografia, le novelle e il teatro, in cui ricorre abbondantemente il motivo del travestimento, sfruttato anche in quest'opera.

La narrazione si iscrive in una sorta di cornice, disegnata dall'autrice nella dedica a Bartolomeo Salvatico. Spiega che avrebbe voluto dare un suo ritratto all'amico perché serbasse il ricordo del suo affetto per lui, ma ha avuto una visione: si sente tirare la veste e scorge una creatura molto bassa, con una testa sproporzionatamente grande in cui campeggia un occhio solo in mezzo alla fronte, lucido e riflettente come uno specchio. La donna rispecchiandosi nel suo occhio si vede nuda e si vergogna. L'essere rappresenta il Giudizio, come spiega lui stesso, dispensando insegnamenti morali all'autrice. Infine, il Giudizio le fa capire che, se vuole dare una testimonianza di sé all'amico, dovrà inviargli non un ritratto, ma una sua composizione, dal momento che le invenzioni letterarie sono i frutti dell'ingegno e come un albero si può riconoscere dai frutti, così l'intelletto dell'autrice è attestato dai suoi scritti. Così, alla subitanea scomparsa della creatura eccezionale, l'autrice si pone a scrivere l'operetta, che ora invia al dedicatario.

Il titolo dell'opera è quello della protagonista: una scrittrice, non brutta ma che non è descritta nel suo aspetto esteriore, proprio perché l'intenzione è quella di dimostrare la superiorità delle qualità intellettuali su quelle fisiche. Ecco come viene presentata:

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 così nobile animo ornata, che piuttosto che un sol vizio da quel suo così bell'animo s'avesse veduto uscire, avrebbe eletto di morir mille volte.¹ E perciò tanto la virtù le piaceva che, udendola posta in altrui raccordare,² non potea far, quantunque molto lontani que' tali virtuosi le fossero stati, che tutta d'onesto e virtuoso amore accesa non se fosse.³

Il nome, che esiste nella letteratura pastorale, potrebbe essere stato scelto da Bigolina perché evoca il cielo e dunque la contrapposizione tra le pulsioni terrene, cioè l'amore sensuale, e quelle celesti, nell'intento di affermare la superiorità delle seconde. Urania vive a Salerno, città che porta con sé la memoria decameroniana perché vi è ambientata la celeberrima novella di Ghismonda (IV 1), donna risoluta e ingegnosa come la protagonista del racconto di Bigolina. Urania si innamora di un giovane nobile, Fabio, che come tutti i suoi concittadini è invaghito di lei per i suoi meriti morali e intellettuali. Ma dopo un inizio felice, Fabio si allontana da Urania, per amore di Clorina, una giovane di

¹ piuttosto che un sol vizio ... volte: 'avrebbe preferito mille volte morire piuttosto che lasciar vedere uscire dal suo bell'animo un solo vizio', ovvero 'commettere un solo peccato'.

² udendola ... raccordare: 'udendo ragionare della virtù che si trovasse in altre persone'.

³ non potea far ... fosse: 'non poteva impedirsi di sentirsi infiammata da affetto [per le persone virtuose di cui avesse sentito narrare] per quanto queste le potessero essere lontane nel tempo e nello spazio'.

eccezionale bellezza ma di scarso spessore culturale. Urania dopo aver persino concepito pensieri suicidi, decide di lasciare la città in vesti maschili. Il viaggio e il travestimento sono motivi tipici della narrazione di avventure. Bigolina li accoglie prestandoli al suo obiettivo didascalico. Nelle sue peregrinazioni in abito d'uomo, con il nome di Fabio, Urania incontra un gruppo di donne e poi un gruppo di uomini. Sono due occasioni colte dall'autrice per mettere in bocca al suo personaggio esplicite dichiarazioni sui meriti delle donne.

La trama è piuttosto intricata. Mentre Urania, ritenuta da tutti un maschio, deve vedersela con la giovane Emilia innamorata di lei/lui, Fabio, rimasto a Salerno, perduto l'amore di Clorina, si contende con il rivale una corona di rose che ha il potere magico di fare innamorare chi la riceve. È un regalo inviato da una Duchessa al principe di Salerno, di cui la nobile donna si è innamorata, pur non avendolo mai visto. L'altro dono che la Duchessa invia all'amato è un ritratto. È evidente a questo punto che la Duchessa rappresenta il personaggio femminile negativo, perché si affida alla bellezza esteriore per ottenere l'amore: il Giudizio nella introduzione al racconto ha abbondantemente spiegato che questo ragionamento è sbagliato. La donna infatti risulta l'unica sconfitta, quando nell'epilogo tutto torna in ordine e le coppie, travagliate nel corso della vicenda, si ricompongono. Urania torna infatti a Salerno proprio nel momento in cui Fabio sta per essere condotto a morte. Come nella più comune tradizione di avventura, affronta la prova prescritta per salvare il condannato e la vince. Si fa infine riconoscere da Fabio, che si ravvede del suo traviamiento e torna ad amarla.

Come si può intuire dalla sinossi, l'opera si compone di una prima parte dal ritmo più lento, in cui prevale la trattazione discorsiva, e di una seconda parte più tipicamente romanzesca, che corrisponde al "viluppo", la fase in cui la vicenda si complica.

La sezione iniziale offre l'agio all'autrice per riportare le sue considerazioni su questioni diffuse nella cultura del tempo: quelle amorose (per esempio: meglio un innamorato giovane o vecchio? Ci si può fidare dell'amante? e altri problemi simili, già esplorati dalla tradizione letteraria, bastino i nomi di Leone Ebreo, Mario Equicola, Francesco Sansovino, per non dire già di Boccaccio nel *Filocolo*) e appunto quella femminile.

Introduzione al testo

Lasciata Salerno, Urania arriva in un bosco vicino a Napoli, dove incontra cinque donne. È un giorno di primavera, il luogo è ameno, l'orario è quello

meridiano, ci si siede attorno a una fontana: insomma la condizione perfetta per l'intrattenimento narrativo o per i ragionamenti. È infatti la tipica situazione delle cornici nel dialogo o delle novelle. Il tema è l'amore e da questo si passa poi a ragionare della condizione delle donne. Il gioco delle prospettive è complesso: teniamo presente la regia femminile dell'autrice; c'è poi la voce femminile di Urania che però è presentata nella finzione come se fosse la voce di un uomo, giacché Urania non è riconosciuta dalle donne con cui sta parlando. La conversazione è destinata a un pubblico di sole donne, in cui appunto l'unico uomo sarebbe Urania. Urania mette in guardia le donne dal rischio di finire vittime dell'amante. Il suo discorso sembra quasi un rovesciamento dei luoghi comuni usualmente applicati alle donne, soprattutto nel filone dedicato al prender moglie. Qui si tratta di amante e non di marito, ma più che altro si tratta del rapporto tra uomo e donna. La caratterizzazione degli uomini non è negativa in assoluto: si distinguono gli uomini saggi e prudenti da quelli traditori e vanitosi. Si proclama la generale tendenza all'infedeltà da parte dei maschi, ma non è esclusa la possibilità di trovare un amante fedele. Nella prospettiva del dibattito sui sessi, il passo è interessante sia per il confronto tra virtù e vizi delle donne e degli uomini, sia perché vi emerge il vero problema nel rapporto tra i due sessi: la privazione delle opportunità culturali per le donne. Il punto emerge con chiarezza, ma filtra anche in modo più allusivo nelle pagine seguenti.

«Valoroso Giovine,⁴ noi siam qui cinque donne raccolte da assai nobili famiglie di Napoli, che non meno di carnal sorelle tutte cinque insieme si amiamo.⁵ E perché da noi non fu mai considerato come amor tra humani cosa necessarissima fosse⁶ e che, se in molte cose nuoce, in molte più può giovare, si siamo perciò sino a questa presente hora sempre conservate lontane da ogni pensiero amoroso, quantunque molti e molti ci siano di quelli che con ogni loro ingegno e sapere s'affaticano per farci credere che di cuore ci amano. E noi nondimeno sempre ostinate e ritrose ad ogni loro richiesta e preghiera ce gli siam dimostrate».

⁴ Si ricordi che Urania è travestita da uomo. Le cinque donne hanno trovato il giovane esausto e, dopo averlo riconfortato con quanto necessario, conversano con lui.

⁵ si amiamo: ci amiamo. La donna sottolinea subito il rapporto di sorellanza, come intima amicizia che lega questo gruppo. È la variante femminile del *compagnonnage*, il cameratismo tra i cavalieri, ma le donne non condividono le avventure (lo faranno Urania e Emilia per viaggiare verso Salerno, ma in veste da uomo) bensì i ragionamenti.

⁶ Queste donne fino a questo momento hanno ritenuto di poter fare a meno dell'amore.

«Ma considerando poscia⁷ tra noi come amore è grandissimo incitamento alla virtù, e come chi non è innamorato quasi alla similitudine di corpo senza spirito si può tenere,⁸ e particolarmente noi donne,⁹ che levateci dalla diligenza di coteste nostre famigliari cure,¹⁰ io non so veder da quel che noi siamo,¹¹ poi che voi uomini, acciò che¹² la gloria tutta sia di voi soli, ci impedito che nelle discipline delle lettere e nelle belle ed utili scienze si possiamo esercitare, onde se Amor qualche poco in noi non desta lo ingegno, questa nostra per lo vero infelicissima vita passiamo ignude e prive¹³ d'ogni piacere e sapere, e peggio è ancora che le più volte la nostra troppa bontà presso voi altri uomini nome di sciocche ci acquista».¹⁴

«Ma lasciamo pur cotal dire, poi che al presente poco ci importa, e seguitiamo quello che a noi è d'importanza grandissima.¹⁵ Dico adunque come, dopo che tra noi tutte vari e diversi discorsi habbiam fatti, tutte in una sola determinazione si¹⁶ siamo risolte, la quale è di volere al tutto¹⁷ ciascuna di noi ritrovarse uno amante, ma tale vorressimo ch'egli fosse che, dopo che donate se gli fossimo,¹⁸ non havessimo poi cagione (come molte soglion far)¹⁹ di pentirsi».

«Gli è vero che, come pur hora ti dicevo, da molti²⁰ di diverse qualità e sorti ciascuna di noi vien guardata e sollecitata, ma fuor di misura temendo d'errare, che non potendosi ne' cuori de gli uomini vedere per lo quale certificar si potessimo se quelle loro amorose dimostrazioni sono effettive oppure apparenti,²¹

⁷ poscia: dopo.

⁸ Sono argomenti frequenti nella letteratura, con cui Bigolina deve avere avuto dimestichezza. Chi non prova amore può essere considerato come un corpo senza anima.

⁹ Spiega il motivo per cui ragionare d'amore è appropriato soprattutto alle donne: non per una loro ontologica predisposizione, né per la loro incapacità di occuparsi di altro (come vuole la trattatistica misogina), ma perché gli uomini impediscono loro di dedicarsi allo studio delle lettere e delle scienze, e lo fanno per invidia, perché temono che le donne possano usurpare la loro gloria in questi campi. È l'argomento portante della letteratura femminile: le donne rivendicano la possibilità di accedere al sapere.

¹⁰ Levateci ... cure: 'quando ci siamo liberate dall'impegno di queste nostre occupazioni domestiche'.

¹¹ io non so veder ... siamo: 'non riesco a vedere che cos'altro noi possiamo fare'.

¹² acciò che: affinché.

¹³ Sono qui sinonimi, per sottolineare la privazione in cui sono costrette le donne.

¹⁴ Per colmo di scherno, gli uomini accusano di stupidità le donne, che ovviamente non possono avere le loro stesse conoscenze e quindi risultano incapaci di trattare certi argomenti.

¹⁵ Nelle righe precedenti si è anticipata la *querelle des femmes*, ma ora la donna passa alle questioni amorose. Il tema del rapporto uomo-donna però non è accantonato. Trattando della scelta dell'amante si torna inevitabilmente sulla questione.

¹⁶ si: ci.

¹⁷ al tutto: assolutamente.

¹⁸ dopo che ... fossimo: 'dopo esserci date a lui'.

¹⁹ come molte ... far: 'come molte donne sono solite fare'.

²⁰ molti: molti uomini.

²¹ che non potendosi ... apparenti: 'dal momento che non è possibile vedere nel cuore degli uomini, con la qual cosa potremmo verificare se le loro dimostrazioni d'amore sono vere o solo apparenti'.

perciò siamo in dubbio a quali di tanti dobbiamo per nostro meglio appigliarci.²² Onde, per terminare²³ una così grande questione e che da alcun altro fatto non fossimo disturbate, hoggi in questo loco sole ci siamo ridotte,²⁴ né altro sino alla tua gionta²⁵ habbiám fatto, che hora una di noi dire e hor l'altra soggiungere, e ragione a ragione aggiongendo, né mai perciò si siam potute accordar, né risolversi di qual sorte e condizione debbe la donna eleggersi amante, perché tale²⁶ di noi dice che la donna dovrebbe più tosto vecchio amante che giovine eleggersi.²⁷ Imperciò che oltre che stabile e fedele le sarà sempre (la qual cosa rarissime volte in giovine si può vedere), le molte isperienze passate e vedute saranno cagione ancora ch'egli molto meglio saprà se stesso e l'amata sua donna ne gli occorrenti pericoli con prudenza e discorso salvare, e forse prevenirli ancora».²⁸

«E tale²⁹ dice poi che meglio è assai che l'amante sia giovine poi che come più volte per isperienza si vede ne' casi amorosi, più tosto una buona sorte che molti savi avvisi giova,³⁰ e perciò assai meglio è che l'amante sia giovine, il qual per virtù dell'ardir del suo cuore dalla giovinezza cagionato, senza piangere il male assai prima che gionga,³¹ in gioco³² e festa l'amata sua terrà sempre, il che non farà il vecchio amante, il quale essendo di tema e dubbio soggetto dalla gelata vecchiezza cagionato, già fatto presago che egli homai più non debba haver bene,³³ piange e sospira i mesi e gli anni innanzi che 'l male ch'egli teme d'havere gl'incontri».³⁴

[...]

«Hor dunque vedendo, amoroso giovine, come per cagione di tante differenti openioni non potevamo accordarsi, e già disperate essendo di dover

²² dobbiamo... appigliarci: 'dobbiamo affidarci per il nostro maggior vantaggio'. Si tratta insomma di scegliere l'amante migliore. Per questa scelta vanno considerati diversi aspetti, che spesso possono essere ricondotti alla priorità per la donna di non corrompere la propria reputazione.

²³ terminare: risolvere. Il lessico («terminare», «questione») è proprio quello delle dispute filosofiche, che ricorre nei trattati.

²⁴ ci siamo ridotte: siamo venute.

²⁵ alla tua gionta: al tuo arrivo.

²⁶ tale: una.

²⁷ eleggersi: scegliere per sé.

²⁸ Questi pericoli sono le occasioni in cui la coppia rischia di essere scoperta. Già questa prima motivazione porta il discorso verso la necessità che la donna mantenga la propria fama di onestà.

²⁹ Un'altra delle cinque donne.

³⁰ Intende che nelle difficoltà la buona fortuna è d'aiuto più della saggezza di un amante vecchio.

³¹ per virtù dell'ardir ... gionga: 'grazie al coraggio del suo animo, che deriva dalla sua giovane età, senza preoccuparsi del male prima ancora che esso capiti'.

³² gioco: gioia.

³³ il quale essendo ... bene: 'il quale essendo a causa della sua età ossessionato dalla paura e dal sospetto, già presentendo che ormai non possa più godere di qualcosa di buono'.

³⁴ innanzi che 'l male ... incontri: 'prima che gli succeda quello che egli teme gli possa succedere di male'. La donna prosegue elencando i pareri delle altre.

più ritrovare alcun mezzo che questi nostri discordanti pareri accordar potesse, da questo loco, nel quale tutt'oggi senza alcun profitto fare siam state, ci volevamo partire,³⁵ ma havendoti assai dalla longa³⁶ veduto ed a molti segnali ciascuna di noi giudicandoti innamorato,³⁷ facessimo perciò subita deliberazione,³⁸ se qualche cortesia potevamo comprender in te,³⁹ di chiederti in singolar dono che ti fosse in piacere consigliarci, anzi liberamente quello insegnarci del quale per la poca isperienza ignorantissime tutte ne siamo,⁴⁰ cioè che havendo ciascuna di noi al tutto deliberato di non più star senza amante,⁴¹ di quale etade⁴² e condizione lo si debbiamo⁴³ eleggere e poscia qual modo dobbiamo tenere prima che di noi libero dono gli facciamo,⁴⁴ acciò certificar si potessimo se da dovero siamo da loro amate o se pur fingono.⁴⁵ Già sappiamo che essendo, come sei, innamorato, da alcun altro non potremmo come da te ritrovar più sano e più verace consiglio.⁴⁶ Hor dunque, dalla tua grande cortesia pigliando speranza, aspettiamo la tanto da noi desiata risposta».

E qui la bella donna pose fine al suo dire. Fabio,⁴⁷ come vide la donna tacere, mandando primamente un grandissimo sospiro dal petto, in cotal modo poscia diede principio anch'egli al suo parlare:

«Graziose donne, di troppo grande importanza è il carico che dato m'havete e da dover esser sostenuto da più forti homeri che i miei non sono.⁴⁸ Gli⁴⁹ è vero che innamorato mi trovo e forse più assai di quello alcuna di voi si pensa, ma non veggio perciò che l'esser grandemente innamorato sia quello che tale

³⁵ ci volevamo partire: 'eravamo pronte a andarcene (da questo luogo)'.

³⁶ dalla longa: da lontano.

³⁷ Le donne si rendono conto che Fabio-Urania è innamorato perché lo vedono travagliato e assorto.

³⁸ facessimo ... deliberazione: 'abbiamo subito deciso'.

³⁹ se qualche cortesia ... te: 'nel caso in cui avessimo notato in te un animo cortese'. Le donne decidono prima di palesarsi a Fabio-Urania, studiandone l'aspetto e gli atti.

⁴⁰ Si noti come le donne chiedono di ricevere un insegnamento da colui che credono sia un uomo, sapendo che egli può basarsi su conoscenze maggiori delle loro.

⁴¹ havendo ciascuna ... amante: 'dato che ciascuna di noi è fermamente decisa a non restare più senza un amante'.

⁴² etade: età.

⁴³ lo si debbiamo: ce lo dobbiamo.

⁴⁴ qual modo ... facciamo: 'quale comportamento dobbiamo avere prima di darci a lui'.

⁴⁵ acciò certificar ... fingono: 'in modo da poter sapere con sicurezza se siamo amate da loro [cioè dall'amante] oppure se essi fingono di amarci'. Passa dal singolare al plurale, ma il senso è chiaro.

⁴⁶ Fabio-Urania è giudicato adatto a risolvere la questione perché prova su di lui l'amore; è un luogo comune anche nella poesia lirica: chi ama è in grado di capire gli altri spiriti innamorati.

⁴⁷ Nel testo ormai Urania viene chiamata con il nome maschile che ha scelto.

⁴⁸ di troppo grande... sono: 'il compito che mi avete dato è difficile, come un carico che dovrebbe essere sorretto da spalle [«homeri»] più forti delle mie'. *Topos* di modestia molto frequente, che ricorre anche pronunciato da voci femminili, come a sottolineare una particolare debolezza. Qui però chi parla si presenta come uomo.

⁴⁹ Gli è vero: è vero («gli» è pleonastico).

intelligenza mi presti sì che per insegnarvi cose di così gran stima mi vaglia.⁵⁰ Ma ben dirò questo, donne mie care, che a me parrebbe che, essendo stato da voi veduto e compreso nel modo che fuor di me stesso mi vedeste e quasi somigliante ad un morto,⁵¹ dovrebbe esservi uno esempio il quale più tosto vi inducesse a cercar di dispaniarvi quando nell'amorosa pania vi ritrovaste che, ritrovandovi fuori, durar fatica per potervi entrare».⁵²

«E pensatevi, donne mie, se io che sono huomo tanta amarissima pena per cagion d'amore patisco, quanto maggiormente a voi, che donne sete, le quali io non dubito che assai più di me di minor valore e forza havete gli animi vostri,⁵³ in estremo amare vi si faranno sentire. E Dio sa quanto mi duole di dovervi dir quello che, volendo fedelmente consigliarvi, sono astretto a doverlovi dire,⁵⁴ sì perché contra al mio sesso⁵⁵ dirò come eziandio⁵⁶ perché gli amorosi vostri cuori verrò a conturbare».⁵⁷

«Dico adunque, donne belle, che quantunque paia, come è per certo,⁵⁸ che nelle leggi amorose e tra l'uno e l'altro amante poca fede e men stabilità di usar si costuma,⁵⁹ nondimeno (e pur forza è ch'io lo dica)⁶⁰ minor fede e maggiore instabilità ne gli huomini che nelle donne si trovano sempre. E quando altra isperienza non lo vi dovesse far manifesto, dovrebbe manifestarlovi le antiche istorie,⁶¹ le quali tante e in tanti diversi lochi di cotali amorosi scempi gridano,⁶² e pur in ciascun loco vederete le infelici donne della infedeltà de gli uomini sempre dolersi, dove rarissime volte si vede che gl'huomini habbino da dolersi delle donne cagione.⁶³ E questo avviene per la influenza de' più

⁵⁰ non veggio ... vaglia: 'non ritengo che il fatto che io sia molto innamorato mi renda tanto competente da essere in grado di insegnarvi cose di così grande valore'.

⁵¹ Le donne hanno raccolto Fabio-Urania in uno stato di incoscienza, quasi come se fosse fuori di sé. Perciò ora ricorda la condizione in cui si è trovato a causa dell'amore e la propone come monito alle donne.

⁵² a cercar ... entrare: 'a cercare di liberarvi [«dispaniarvi»] dall'amore, che come una trappola invischia chi ci cade, piuttosto che, da libere, fare fatica per entrare nella trappola'.

⁵³ La minore forza fisica delle donne è sostenuta qui anche da Fabio-Urania. Le donne sono più deboli e pertanto soffrono maggiormente per amore.

⁵⁴ astretto a doverlovi dire: 'costretto a dovervi dire'. Premette che il suo discorso non sarà quello atteso, perché invece di prospettare una situazione conciliante metterà in evidenza il male che nasce dall'amore, o piuttosto dalle colpe degli uomini.

⁵⁵ Cioè quello maschile.

⁵⁶ eziandio: anche.

⁵⁷ conturbare: turbare.

⁵⁸ quantunque paia ... per certo: 'come si vede in apparenza e come è nei fatti'.

⁵⁹ Intende che nella prassi del rapporto amoroso («nelle leggi amorose») gli amanti sono soliti essere sempre poco fedeli e poco costanti.

⁶⁰ forza è ch'io lo dica: devo dirlo.

⁶¹ dovrebbe ... istorie: 've lo dovrebbero dimostrare gli esempi narrati nelle storie antiche'. Si fa riferimento alla letteratura esemplare, da cui emergono, secondo Fabio, l'incostanza e la slealtà maschili.

⁶² di cotali ... gridano: 'rendono noti tali clamorosi tradimenti'.

⁶³ habbino ... cagione: 'abbiano motivo [«cagione»] di dolersi delle donne'.

benigni pianeti e per maggior partecipazione de gli elementi più molli nelle donne che ne gli huomini,⁶⁴ le quali⁶⁵ più benigne e compassionevoli verso chi le ama le fanno, che all'incontro⁶⁶ d'una donna infedele mille infedelissimi huomini ritrovarete, e all'incontro di mille donne fedeli a gran fatica un solo fedel huomo si potrà ritrovare, il quale poi per mala sua sorte in quella sola infedele tra mille fedel donne abatterassi, come a me meschino è avvenuto».⁶⁷

«E perciò il miglior consiglio che dar vi potesse sarebbe, donne mie, che tanto da questo empio amore vi dilongaste,⁶⁸ quanto di farlovi vicino havete pensiero.⁶⁹ Nondimeno, poi che nell'aria⁷⁰ vi conosco che pur di seguirlo sete al tutto disposte, m'affaticherò a darvi quel consiglio che a me parrà che men dannoso vi possa essere, persuadendomi che amore in tutti i tempi non possa altro che danno recare.⁷¹ Dico adunque che, quantunque (come ho già detto) amore sia sempre reo,⁷² debbe nondimeno la persona che a seguirlo si dispone ogni suo ingegno porvi per farlo men reo che possibile sia,⁷³ e questo sarà quando una somma diligenza sì l'huomo userà nello eleggersi donna qual la donna nello eleggersi huomo amante».⁷⁴

«Assai bene ho intesi i discordanti vostri pareri, li quali per non havere alcuna di voi quella parte toccata la qual più dell'altre assai era mestieri che toccata fosse,⁷⁵ voglio perciò tutti lasciarli da parte. 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

⁶⁴ Viene data una spiegazione astrale e fisiologica: le donne sono soggette a pianeti più benevoli e sono composte di elementi più delicati.

⁶⁵ Le influenze, cioè, dei pianeti e gli elementi più delicati.

⁶⁶ all'incontro: in rapporto. Per una donna infedele, ci sono mille uomini infedeli.

⁶⁷ il quale ... è avvenuto: 'il quale [intende l'unico maschio fedele] avrà poi la sventura di capitare [«abatterassi»] con l'unica infedele tra molte donne fedeli, come a me, misero, è capitato'. Fabio-Urania è tormentato dall'amore, ma poiché parla in quanto uomo si trova in una situazione contraddittoria: difende le donne, ma apparentemente sta soffrendo per causa di una donna.

⁶⁸ dilongaste: allontanaste.

⁶⁹ quanto ... pensiero: 'quando avete intenzione di avvicinarvi a questo amore'.

⁷⁰ nell'aria: dal nostro aspetto.

⁷¹ non possa ... recare: amore 'non possa portare se non danno'. Il parere che esprimerà dunque non è il migliore, perché la cosa migliore sarebbe evitare l'amore. Dovendo di necessità trattare comunque di amore, darà consigli per limitare i danni.

⁷² reo: colpevole, rovinoso.

⁷³ ogni suo ingegno ... sia: 'applicare il proprio ingegno per rendere l'amore meno rovinoso possibile'.

⁷⁴ I danni, dunque, si possono limitare se l'uomo sceglie con somma cura la donna e se la donna sceglie con somma cura l'uomo. Si ricordi che si sta trattando della scelta dell'amante; un simile discorso non sarebbe possibile per il marito, perché in questo caso la facoltà di scelta è in mano a altri e risponde a altri requisiti (economici prima di tutto).

⁷⁵ per non havere ... toccata fosse: 'dal momento che nessuna di voi ha affrontato quell'argomento che era necessario [«mestieri»] affrontare'.

d'ottimi costumi sia ornato e di qualche particolar virtù si diletta,⁷⁶ ma sopra tutto dovete havere a mente che tale amante non sia vano, cioè ch'egli come per arte non tenesse il fare a molte donne il vagheggio,⁷⁷ che guai a voi, donne mie, se in cotal sorte d'amanti vi inciampaste, li quali mille volte il giorno vi farebbono di gelosia morire, che così come i mercanti non si contentano d'una sol sorte di mercatanzia,⁷⁸ anzi s'affaticano che di molte e varie per le mani gli passino, così quelli, essendo lo fare il vagheggio lor'arte,⁷⁹ non contentandosi d'una o di due, sino alla decina tutte ad un tratto arrivar vogliono.⁸⁰ Or dovete pensarvi quanto alcuna ne possono amare,⁸¹ non potendosi il cuore, come non si può per certo, in più parti dividere, e per me vi dico, quando donna io fossi, più tosto che darmi in preda ad uno di questi tali che dell'ozio e del tempo son creditori,⁸² io non so a quale altra cosa non mi esponesse».⁸³

«Buona cosa sarebbe, donne mie, se, come sono i pareri d'alcune di voi, poteste amante ciascuna ritrovarvi,⁸⁴ il quale giovine, nobile e ricco fosse, ma cotai⁸⁵ ricchezze più tosto vorrei che in bei costumi in un nobile animo e in molte virtù, che in assai accumulati tesori si estendessero, perché dovete sapere che più sa il giovine accorto che 'l vecchio ignorante, né può l'isperienza da sé fare esperto colui lo ingegno del quale si trova nell'ignoranza sepolto. E assai più gli savi avvisi le più fiate⁸⁶ giovano che i gran tesori non fanno, che quelli in istante e quest'altri con intervallo di tempo operano.⁸⁷ 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, overo d'altra sorte d'operazione tra lodevoli gentiluomini usata, si diletta, pur che in ozio non vivesse né dietro il vizio non camminasse».⁸⁸

«Gli è vero che a me più d'ogn'altra cosa aggradirebbe ch'egli assai dotto nel-

⁷⁶ si diletta: si compiaccia.

⁷⁷ vagheggio: corteggiamento.

⁷⁸ una sol sorte di mercatanzia: un solo tipo di merce.

⁷⁹ lor'arte: il loro mestiere. Sono gli uomini che corteggiano senza sentimento e lo fanno con tutte le donne.

⁸⁰ non contentandosi ... vogliono: 'vogliono ottenere tutte insieme addirittura dieci donne, non accontentandosi di una o due'.

⁸¹ dovete pensarvi ... amare: 'immaginatevi quanto poco possono amare una donna'.

⁸² che dell'ozio ... creditori: 'che hanno tempo e ozio a disposizione', perciò li spendono a fare la corte alle donne.

⁸³ io non so ... esponesse: 'non so a quale altro pericolo sarei disposta a espormi (piuttosto che darmi a uno di costoro)'.

⁸⁴ poteste ... ritrovarvi: 'ciascuna potesse trovarsi un amante'.

⁸⁵ cotai: tali.

⁸⁶ più fiate: più spesso.

⁸⁷ I pareri accorti salvano subito, mentre le ricchezze richiedono tempo.

⁸⁸ Gli uomini hanno a disposizione tante possibilità per mettere a frutto il loro tempo, che l'autrice qui elenca, forse con l'intenzione di porre in evidenza l'inuguaglianza, tanto più che poco prima la donna aveva osservato che alle donne, conclusi gli affari domestici, non rimane altro modo di impiegare l'ingegno.

le greche, nelle latine ed eziandio nelle volgari lettere fosse, quando perciò non come morte in sé le tenesse, anzi honorevolmente in elle esercitandosi sempre. Perché io vi faccio sapere esser peggiore assai più l'huomo letterato il quale, lasciando da parte i frutti che le scienze producono, al vizio s'accosta, che 'l semplice ed ignorante, con quanto mal animo può havere, non farà mai.⁸⁹ E guardatevene, donne mie care, da questi tali come dal foco fareste».⁹⁰ «Vorrei che avvertiste⁹¹ ancora, che l'amante da voi eletto fosse modestissimo e rispettoso, di poche parole e non de' propri fatti vantatore,⁹² e che non molto curioso fosse, imperciò che, essendo per natura rispettoso e modesto, non potrà mancare che in ogni tempo ed in ogni occasione gran rispetto ed honor sempre non vi porti, onde,⁹³ s'egli immoderato⁹⁴ e presuntuoso sarà, non mancherà mai hor con una sorte d'operazioni ed hor con un'altra di spesse volte offendervi,⁹⁵ e similmente vi avvenirebbe s'egli troppo cianciatore⁹⁶ per natura fosse, che per la troppa abbondanza di parole facilmente traboccar potrebbe e alcuna volta quello manifestare che si dovrebbe sotto a gran silenzio custodire.⁹⁷ E parimente potrebbe incontrarvi,⁹⁸ quando esser vantatore si ritrovasse, che quanti più e maggiori fossero i favori che gli fareste, da tanto maggior volontà d'avantarsene⁹⁹ sarebbe assalito. E così similmente, s'egli poi molto curioso fosse, potete pensarvi che per le molte e varie cose da lui vedute e tentate di voi sazierebbesi tosto.¹⁰⁰ Ma quando di tutte quelle ottime parti¹⁰¹ che io v'ho già detto ornato si ritrovasse, esser forse potrebbe che fortunate d'amante potreste tenervi,¹⁰² se perciò cosa alcuna che buona sia sperar si può che da Amore uscir potesse giamai».¹⁰³

⁸⁹ L'uomo di lettere che non fa tesoro del suo sapere per diventare moralmente giusto e integro è peggiore, dunque, dell'uomo ignorante. C'è in questa annotazione il rimprovero per chi ha l'opportunità di raggiungere il massimo grado del sapere, di leggere le opere classiche, latine e greche, e non è capace di farne tesoro. Il fatto che la considerazione arrivi da una penna femminile la rende particolarmente significativa, in ragione della difficoltà per le donne di una formazione, soprattutto nelle lettere antiche. La stessa Bigolina è ricordata dai contemporanei per i suoi scritti in volgare.

⁹⁰ come ... fareste: 'come stareste lontane [lett. «fareste»] dal fuoco'.

⁹¹ avvertiste: faceste attenzione.

⁹² vantatore: millantatore, propalatore delle proprie imprese.

⁹³ onde: laddove.

⁹⁴ immoderato: senza discrezione.

⁹⁵ hor con una sorte ... offendervi: 'vi offenderà spesso con varie sue azioni'.

⁹⁶ cianciatore: chiacchierone.

⁹⁷ Il rischio è ancora quello di rivelare la relazione, con la conseguenza di rovinare la fama della donna.

⁹⁸ parimente potrebbe incontrarvi: 'ugualmente potrebbe capitarvi'.

⁹⁹ avantarsene: vantarsene.

¹⁰⁰ L'uomo troppo curioso si stancherebbe presto, dunque, delle donne («di voi sazierebbesi tosto»), per aver curiosità di altro.

¹⁰¹ Qualità descritte poco prima.

¹⁰² esser forse potrebbe ... tenervi: 'potrebbe forse accadere che potreste ritenervi fortunate nella scelta dell'amante'.

¹⁰³ se perciò ... giamai: 'se si può sperare che da amore possa mai venire fuori qualche cosa che sia buona'. Torna sull'idea iniziale: meglio evitare amore.

«Gli è vero che io non saprei troppo sicura regola darvi per la qual certificar vi poteste¹⁰⁴ quanto e di qual sorte il da voi eletto amante¹⁰⁵ vi amasse, e massimamente nel principio ch'egli incominciasse ad amarvi, nel qual tempo tutti gli amanti, sì gli finti quale i veri,¹⁰⁶ ugualmente d'ardentissime fiamme amoro-rose accesi vi si dimostrano, tutti costumati, tutti riverenti e tutti rispettosi vi si fanno conoscere. Ed in somma non è osservazione che 'n quel tempo non v'habbiano,¹⁰⁷ non honore e cortesia che non vi facciano ed usino, né operazione lasciano a dietro o si scordano (quantunque faticosa o di danno lor fosse) pur che ella loro possa valere per far che la grazia vostra a pieno s'acquistino,¹⁰⁸ per la qual cosa io conchiudo esser cosa non pur difficile ma quasi impossibile il poter discernere e conoscere in que' principi amorosi¹⁰⁹ quali più o meno vi amano, e di qual dovete o non dovete fidarvi, poi che tutti ugualmente amanti e osservatori dell'honor vostro e della data fede¹¹⁰ vi si dimostrano».

«Ma ben tosto¹¹¹ che di voi gli havrete fatti signori,¹¹² quali siano accorger ve ne potrete, imperciò che essendo rei,¹¹³ subitamente tutto il reo che in loro si troverà vi si farà manifesto, e se anco saranno tali per natura qual primieramente vi si forono dimostrati,¹¹⁴ in quel buon essere con esse voi conserverannosi sempre.¹¹⁵ Né mi parrebbe fuor di proposito quando¹¹⁶ qualche isperienza sopra la loro pazienza faceste, perché io vi faccio sapere non ritrovarsi sorte o qualità di gente nel mondo che più pazienti e sofferenti siano di quello con le loro amate son sempre gli veri amanti.¹¹⁷ Ed all'incontro¹¹⁸ non è più gravosa o insopportabil soma¹¹⁹ come è la pazienza e sofferenza presso quelli che fin-gono d'amare e non amano. E perciò io direi che per meglio chiarirvi quanto foste amate da loro, che qualche assai leggiera offesa gli faceste, ma guardatevi bene che tale offesa non fosse di sorte che punto del loro honore a pericolo si

¹⁰⁴ certificar vi poteste: poteste avere la certezza.

¹⁰⁵ il da voi eletto amante: l'amante che avete scelto voi.

¹⁰⁶ sì gli finti ... veri: 'tanto i veri [amanti] quanto i simulatori'.

¹⁰⁷ non è osservazione ... v'habbiano: 'non c'è attenzione che gli amanti non abbiano nei vostri confronti all'inizio della relazione'.

¹⁰⁸ pur che ... s'acquistino: 'purché possa servir loro per fare in modo che acquistino tutto il vostro favore'.

¹⁰⁹ principi amorosi: inizi della relazione amorosa.

¹¹⁰ data fede: promessa lealtà.

¹¹¹ ben tosto: non appena.

¹¹² di voi ... signori: 'avrete dato loro il potere su di voi'.

¹¹³ rei: malvagi.

¹¹⁴ e se anco ... dimostrati: 'e anche se saranno per natura tali quali vi si sono dimostrati all'inizio', cioè premurosi e rispettosi.

¹¹⁵ in quel buon essere ... sempre: 'si manterranno sempre con quel buon comportamento con voi'.

¹¹⁶ quando: che.

¹¹⁷ I veri innamorati sono cioè la categoria di persone più paziente e sofferente.

¹¹⁸ all'incontro: al contrario.

¹¹⁹ soma: carico.

ponesse, perché quantunque vi amassero assai gli daresti nondimeno ragionevolmente cagione di non mai in tutti i loro giorni più amarvi». ¹²⁰
«E siate ancora avvertite che per cosa del mondo ¹²¹ per cagion d'altro amore non gli offendeste, che qualora avvenisse che la malvagia gelosia per cagion vostra gli entrasse nel capo, non mai più con quel sincero amore vi amarebbono con lo quale primamente ¹²² vi havessero amate. Ma se l'offesa che gli farete di veruna ¹²³ di coteste due sorti non sarà, assai tosto quanto da loro sarete amate potrete chiarirvi, imperciò che, non amandovi da dovero, ¹²⁴ alla prima o alla seconda offesa che gli facciate gli vedrete da tanta furia di sdegno assaliti, che né per amanti né per amiche in alcun conto più vi vorranno conoscere. Ma non in cotal modo faranno già i veri amanti, li quali pazientissimamente ciascuna offesa da voi fattagli sopporteranno, anzi temendo di esser abbandonati da voi, quantunque in alcun conto offese non vi havessero, ¹²⁵ ogni vostra colpa sopra loro assai volentieri si arrecherebbono, ¹²⁶ per la qual cosa esser sicure allora potrete che cotali amanti più care che le lor proprie vite vi teniranno. ¹²⁷ Ma non vi pensaste già che cotesto modo d'offenderli debba essere da voi posto in costume ed in uso, ¹²⁸ che certe vi faccio ¹²⁹ che la lor tanta sofferenza e pazienza dopo non molto tempo verrebbe del tutto a mancare, onde poscia ¹³⁰ (e con ragione) sareste da loro come superbe e ingrati più che la morte odiate e fuggite, anzi come alle due, ovvero alle tre offese che pazientemente da voi avranno sofferte, vi sarete chiarite quanto di cuore vi amino, dovreste allora, lasciando ogni modo d'offenderli a dietro, ¹³¹ con tutt'il cuore disporvi a sempre compiacerli e amarli, che così facendo verrete i cari amanti a longamente conservarvi in pace amorosa».

Il giorno successivo all'incontro con le cinque donne, Urania, sempre in panni maschili, incappa in cinque gentiluomini napoletani. L'occasione è perfetta per dispiegare la difesa delle donne. Anche questa volta la voce dominante è quella di una donna che però si presenta come uomo. Qui la brigata è

¹²⁰ quantunque vi amassero ... amarvi: 'se anche vi amassero daresti loro ragione sufficiente di non amarvi mai più', se offendeste il loro onore.

¹²¹ per cosa del mondo: per nessun motivo al mondo.

¹²² primamente: inizialmente.

¹²³ veruna: nessuna.

¹²⁴ da dovero: veramente.

¹²⁵ quantunque ... havessero: 'benché non vi avessero offeso in nulla'.

¹²⁶ ogni vostra colpa ... si arrecherebbono: 'si farebbero carico volentieri di ogni vostra colpa, imputandola a loro stessi'.

¹²⁷ più care ... teniranno: 'vi riterranno più care della loro vita'.

¹²⁸ essere da voi ... uso: 'diventare una abitudine'.

¹²⁹ certe vi faccio: vi dico con certezza.

¹³⁰ poscia: per cui, dopo.

¹³¹ lasciando ... a dietro: 'smettendo, lasciando indietro l'abitudine a offenderli'.

solo maschile. Si tratta quindi di convincere gli interlocutori uomini dei meriti delle donne e di indurli a cambiare il loro atteggiamento prevaricatore. È una conversazione possibile proprio perché chi parla è ritenuto un uomo, altrimenti, se Urania non fosse travestita, difficilmente sarebbe stato credibile che le si prestasse orecchio in questo modo. La riproposizione della stessa situazione invertita di genere (prima l'incontro con le cinque donne poi l'incontro con i cinque uomini) permette di valutare in atto la superiorità delle donne, perché emerge con evidenza la differenza di atteggiamenti nei confronti del forestiero, a tutto vantaggio del comportamento femminile, privo di una inutile aggressività. Il brano è veramente una esemplare presa di posizione nella *querelle*, che risulta tanto più notevole se si ricorda che risale alla metà del secolo. Per quanto incerta possa esserne la datazione, precede di una quarantina di anni i trattati di Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli, ai quali è paragonabile per la lucidità e la chiarezza delle argomentazioni. Siamo di fronte, insomma, a una delle testimonianze più esplicite di difesa delle donne condotta da una donna. Sarà degno di rilievo che, nella finzione, la donna che pronuncia un simile discorso veste panni maschili. La difesa delle donne attinge agli argomenti già sfruttati nella trattatistica coeva, ma anche al modello delle gallerie di donne. La fonte principale è il *De mulieribus claris* nel quale sono infatti presenti i medaglioni delle donne nominate nel passo qui antologizzato.

Hor dunque la Urania, dalla fera passione amorosa cacciata,¹³² a men d'un miglio si fu dal palagio di ove s'era partita dilungata,¹³³ ch'entrò nel me' <co>me era solita di fare nel suo interno amoroso pensiero,¹³⁴ per lo quale non più di quello che 'l giorno dinanzi havebbe fatto né di se stessa, né del cavallo, né di regger la briglia haveva cura.¹³⁵ E così circa quattro miglia or qua or la errando, in una bellissima prateria fu arrivata dove alcuni giovani gentilhuomini di Napoli un loro assai bel falcone approvar¹³⁶ volevano, li quali vedendo quest'altro, che un giovine essere stimavano, così fuori di sé e simile ad un morto verso loro a cavallo venire, furono da grandissimo stupore assaliti. E perciò, scordandosi di provare il falcone per voler la novità di questo caso vedere, ad un batter di ciglio ebbero la meschina Urania¹³⁷ di tutti loro circon-

¹³² dalla fera ... cacciata: 'spronata dalla terribile passione amorosa'.

¹³³ a men d'un miglio ... dilungata: 'si fu allontanata meno di un miglio dal palazzo da cui era partita'.

¹³⁴ entrò nel me' ... pensiero: 'si immerse come sua abitudine nei pensieri d'amore'.

¹³⁵ non più di quello ... cura: 'non aveva cura di se stessa, del cavallo, di tenere le briglie più di quanto non ne avesse avuta il giorno precedente', quando trasportata dagli stessi pensieri si era infine ridotta a perdere i sensi.

¹³⁶ approvar: mettere alla prova.

¹³⁷ L'autrice è tornata a chiamare Urania con il suo nome. L'effetto è quello di accentuare l'impressione di vittima

data e incominciarono quale a scuoterle la sella, quale per le braccia a tirarla e quale co' l' pomo della spada hor per la schiena hor per li fianchi spingendola. Onde la infelice, quantunque fuor di misura internata nel suo amoroso pensiero si fosse,¹³⁸ nondimeno da tante fiancate e punsate¹³⁹ offesa, assai tosto¹⁴⁰ fu in sé ritornata, e vedendosi da que' giovani al parer suo come da nemici assalita e oltraggiata, non avendo la vergogna tempo di prender in lei il suo loco nel cuore per averlo già tutto l'ira e lo sdegno per loro soli occupato,¹⁴¹ perciò con la faccia dal color di quelli depinta¹⁴² così gli disse:

«Non potrebbe far la natura che se gentilhuomini sete,¹⁴³ come il vestir vostro ne dimostra segno, che giamai i cuori vostri habbiano in loro alcuna favilla d'amor gentile sentita, che innamorato in gentil soggetto non si ritrovò mai ch'egli similmente gentile e cortese in ciascun suo affare non si dimostrasse sempre.¹⁴⁴ Né crederò che la più discortese discortesia di questa che a me fuor d'ogni proposito¹⁴⁵ havete usata per alcun tempo si usasse più mai. Non vogliam poi noi altri huomini confessare (e pur forza è che io 'l dica)¹⁴⁶ che dalle donne in molte e molte buone parti siam vinti, ma particolarmente di cortesia sempre da lor superati siamo. Eccovi come hoggi da voi, che huomini sete, malissimo trattato mi trovo, dove ritrovandomi (per lo creder mio non guari lontano di qui)¹⁴⁷ da cinque non men belle che virtuose donne nel medesimo modo compreso¹⁴⁸ nel quale voi al presente¹⁴⁹ con mio gran danno m'havete colto, nondimeno elle, come è pur d'ogni gentil cuore usitato costume,¹⁵⁰ poscia che m'ebbero, non men con cortesia che con destrezza, in me ritornato,¹⁵¹ tra loro e tra i suoi dilet-

della giovane, nelle mani dei cinque uomini. Urania però da loro è considerata un maschio.

¹³⁸ internata ... si fosse: 'si fosse assorta nei suoi pensieri d'amore'.

¹³⁹ fiancate e punsate: 'punture e colpi al fianco'.

¹⁴⁰ tosto: subito.

¹⁴¹ Intende che la vergogna non ha tempo di prendere il proprio posto nel cuore di lei perché l'ira e lo sdegno hanno già occupato interamente il suo cuore. Cioè prevalgono ira e sdegno per questa aggressione sulla vergogna di essere colta in una simile condizione.

¹⁴² Dunque rossa per l'ira e lo sdegno.

¹⁴³ gentilhuomini sete: siete uomini nobili. Contrappone la gentilezza, cioè la nobiltà, rivelata dagli abiti dei giovani al loro comportamento privo di gentilezza, cioè privo di cortesia.

¹⁴⁴ che innamorato ... sempre: 'dato che un innamorato non ha mai incontrato un animo gentile che non si dimostrasse sempre come lui gentile e cortese in ogni cosa'. L'atteggiamento dei giovani si rivela scortese perché essi non hanno capito che lo sconvolgimento di Urania è dovuto a amore e non lo hanno capito perché non hanno animi gentili. Gli animi gentili invece avrebbero avuto compassione dell'innamorato.

¹⁴⁵ fuor d'ogni proposito: del tutto ingiustamente.

¹⁴⁶ è pur forza è che io 'l dica: 'devo dirlo'.

¹⁴⁷ per lo creder mio ... di qui: 'non molto lontano da qui, per quello che posso ipotizzare io'.

¹⁴⁸ compreso: sorpreso.

¹⁴⁹ presente: adesso.

¹⁵⁰ come è ... costume: 'come è usuale abitudine di ogni cuore gentile'.

¹⁵¹ poscia che ... ritornato: 'dopo che mi ebbero fatto riprendere i sensi, con non meno bravura che gentilezza'; si riconosce oltre alla cortesia anche la capacità pratica delle donne.

tevoli ed accorti ragionamenti cortesissimamente mi raccolsero.¹⁵² Né ch'io mi partissi tutto ieri e a gran fatica questo mattino hanno voluto mai consentire, della qual somma cortesia mentre ch'io vivo son per tenirne memoria».

I giovani, che cinque erano e l'un l'altro insieme carissimi compagni ed amici, e che per avventura dal loro canto¹⁵³ delle già dette donne erano amanti,¹⁵⁴ né per altra cagione s'havevano tutti insieme uniti in quel loco, cioè ad un palagio¹⁵⁵ d'uno d'essi poco d'indi¹⁵⁶ distante, eccetto che, havendo inteso come le loro donne tutte cinque insieme s'erano per diportarsi in quel loco dove si trovavano ridotte,¹⁵⁷ per poterle alcuna volta vedere e la lor ventura tentare.¹⁵⁸ E perciò, sentendosi ciascun di loro tutto in un punto dell'amoroso strale rinnovar le lor piaghe¹⁵⁹ ed in un mar di vergogna sommersi udendosi la lor gran discortesia rinfacciare, ritirandosi a dietro, vergognati e muti rimasero. Ma vie più assai amore potendo in loro che vergogna non puote,¹⁶⁰ che considerando come gli avrebbe questo giovine più fresche novelle potuto delle lor donne donare,¹⁶¹ e massimamente ardendo d'infinito desiderio i lor cuori di saper di qual sorte que' ragionamenti fossero stati li quali egli havea detto che dilettevoli e accorti furono,¹⁶² perciò uno di loro, che assai più de gli altri era loquace, in cotal modo al giovine prese a dire:

«Gentilissimo giovine, noi per lo vero confessiamo che scortesissimi i diportamenti¹⁶³ nostri furono, ma con tutto ciò vogliamo ancor dire ch'essi non furono tali maliziosamente¹⁶⁴ da noi usati, anzi, più di mezzo morto ciascun di noi giudicandovi, senza pensarci più oltre così facevamo, havendo solamente la intenzione nostra a ritornarvi in vita. E che ciò sia vero che da noi semplicemente ed ignudi d'ogni reo pensiero¹⁶⁵ v'habbiamo oltraggiato, il buonissimo animo nostro, il quale hora a voi si farà manifesto, intiera fede ve ne potrà

¹⁵² raccolsero: accolsero.

¹⁵³ dal loro canto: per parte loro.

¹⁵⁴ amanti: innamorati.

¹⁵⁵ palagio: palazzo.

¹⁵⁶ d'indi: da lì.

¹⁵⁷ insieme ... ridotte: 'erano andate tutte e cinque insieme per divertirsi in quel luogo dove ora si trovavano'.

¹⁵⁸ alcuna volta ... tentare: 'vederle una volta e tentare la sorte con loro'. I giovani insomma si trovano lì perché hanno deciso di andare nel palazzo di uno di loro, che si trova poco distante, dopo avere appreso che le donne sono lì.

¹⁵⁹ Sentono cioè l'emozione dell'amore, presentata con la consueta metafora della freccia («strale»).

¹⁶⁰ Ma vie più... non puote: 'Ma dato che l'amore era molto più forte in loro della vergogna' («vie più» = molto più).

¹⁶¹ Questo giovane avrebbe potuto regalar loro notizie recenti («più fresche novelle») delle loro donne.

¹⁶² I giovani vogliono conoscere che tipo di piacevoli ragionamenti Fabio-Urania ha avuto con le donne da loro amate.

¹⁶³ diportamenti: comportamenti.

¹⁶⁴ maliziosamente: con l'intenzione di farti male.

¹⁶⁵ ignudi ... pensiero: 'senza nessuna cattiva intenzione'.

fare.¹⁶⁶ Imperciò che, oltre che dell'offesa la qual fatta v'habbiamo, confessiam d'esser mal contenti e pentiti,¹⁶⁷ si¹⁶⁸ esponiamo ancora ad ogni sorte di penitenza fare¹⁶⁹ che a voi più parrà che meritevoli siamo».

La gentilissima Urania, nel cuor della quale non mai discortesia hebbe loco,¹⁷⁰ udendo le assai humili parole de' giovani e parendo a lei che in atti tutti rimessi¹⁷¹ fossero, non poté perciò mancare che eziandio lei¹⁷² ogni ricevuta ingiuria scordandosi, tutta humiliata non si commovesse nel cuore e con accomodata¹⁷³ e benigna risposta non gli facesse conoscere quanta in lei cortesia e gentilezza regnasse. Ma i giovani, li quali sodisfatti non erano perch'ella perdonato gli avesse, anzi più oltre desiderando da lei, cioè di sapere quali fossero stati i suoi ragionamenti nel precedente giorno con le lor donne, perciò l'astrinsero e le fecero forza¹⁷⁴ a dover quel mattino rimanere a desinare con essi loro,¹⁷⁵ dicendo che mai non crederebbono che la grande sua cortesia perdonato gli avesse quando una così picciola gli negasse.¹⁷⁶ Perché la Urania, non volendo alcun sospetto dare di sé a giovani, quantunque mal volentieri, pur lasciassi al palagio¹⁷⁷ condurre, dove gionti e smontati de' cavalli che furono,¹⁷⁸ pareva che saziar ciascun di loro non si potesse di farle accoglienze ed honore, e parimente a tavola più che altra volta si ritrovasse mai si ritrovò avvantaggiata¹⁷⁹ e servita. Ma poscia che al fine dello abbondante desinare furono gionti, quel giovine il quale più de gli altri era bel parlatore, assai dalla longa incominciò a tentarla,¹⁸⁰ acciò che¹⁸¹ que' ragionamenti che lor desideravano di sapere manifesti gli facesse.¹⁸² Ma lei, che a maraviglia era accorta,¹⁸³

¹⁶⁶ intiera ... fare: 've lo dimostrerà con chiarezza'.

¹⁶⁷ oltre che ... pentiti: 'oltre al fatto che confessiamo di esserci pentiti e di rammaricarci dell'offesa che vi abbiamo fatto'.

¹⁶⁸ si: ci.

¹⁶⁹ ogni sorte di penitenza fare: fare qualsiasi penitenza.

¹⁷⁰ non mai discortesia ebbe loco: mai ebbe spazio la scortesia.

¹⁷¹ rimessi: pentiti.

¹⁷² mancare che eziandio lei: 'fare a meno che anche [«eziandio»] lei'.

¹⁷³ accomodata: adeguata.

¹⁷⁴ le fecero forza: la costrinsero.

¹⁷⁵ con essi loro: con loro.

¹⁷⁶ Adesso i rapporti con questi giovani sono improntati alla più canonica *urbanitas*: Urania li perdona, ma loro insistono per poterla ospitare e glielo chiedono come segno del suo perdono.

¹⁷⁷ palagio: palazzo.

¹⁷⁸ gionti ... furono: 'dopo che furono giunti [«giunti»] e furono scesi dai cavalli'.

¹⁷⁹ avvantaggiata: favorita.

¹⁸⁰ Incominciò dunque ad affrontare con lei l'argomento, prendendolo molto "alla larga".

¹⁸¹ acciò che: affinché.

¹⁸² que' ragionamenti ... facesse: 'rivelasse loro quei ragionamenti [avuti, s'intende, con le loro donne] che loro desideravano conoscere'.

¹⁸³ a maraviglia era accorta: era straordinariamente sveglia.

subito, come propriamente era,¹⁸⁴ fece giudizio¹⁸⁵ che que' cinque giovani erano delle cinque donne dal giorno dinanzi innamorati, e perciò con assai piacevole vista¹⁸⁶ così gli rispose:

«Amorosi giovani, per quanto mi par di conoscere, a voi piacerebbe che io tutti i segreti del mio cuore vi aprissi e i vostri¹⁸⁷ molto ristretti e rinchiusi si stessero, e parmi che cotesta parte¹⁸⁸ non sia de' buoni compagni, onde¹⁸⁹ io vi faccio sapere che se voi altrimenti non vi lasciate intender da me,¹⁹⁰ né voi altresì di quello che io so molto a dentro intenderete,¹⁹¹ che a me non poca discortesia parrebbe verso quelle cortesissime donne usare quando, fuor de proposito, i loro secreti con tali, che con esse loro interessati non fossero, io manifestasse».¹⁹²

I giovani, accorgendosi come quest'altro giovine assai più di loro era accorto e come la radice de' lor desideri havea già conosciuta, perciò sorridendo tutti e di concorde volere, i loro amorosi pensieri e desideri, non senza mandar dalli loro petti fociosissimi sospiri, gli apersero tutti, soggiungendo che humilmente lo pregava ciascuno d'essi che non volesse cosa alcuna con loro tacere la quale di quelle donne avesse veduta o sapesse, offerendosi tutti loro in maggior cosa operarsi per lui.¹⁹³ Grandissimo contento senti la Urania d'essersi in que' giovani di quelle donne amanti abbattuta, e perciò in cotal modo gli disse:

«Quantunque con verità io possa il più infelice e mal fortunato giovine che oggidì si trovi nel mondo chiamarmi, nondimeno uno infinito cordoglio io sento quando a giovani virtuosi io veggo in quello che io patisco patire.¹⁹⁴ Ed all'incontro¹⁹⁵ sommo piacere io gusto qualunque volta io mi accorgo che lor desideri a felice fine sortiscono,¹⁹⁶ e tanto più me ne compiaccio quando

¹⁸⁴ come propriamente era: come effettivamente era.

¹⁸⁵ fece giudizio: si convinse.

¹⁸⁶ vista: aspetto.

¹⁸⁷ i vostri: i vostri cuori.

¹⁸⁸ parte: atteggiamento.

¹⁸⁹ onde: perciò.

¹⁹⁰ se voi ... da me: 'se voi non vi fate capire da me diversamente da come state facendo'. Urania accusa i giovani di non parlare chiaramente. In questa conversazione è già evidente la caratterizzazione più negativa di questo gruppo rispetto al precedente, non solo nell'aggressione iniziale. Anche il secondo fine della cortesia dei giovani (avere notizie delle loro donne) è posto in evidenza, per dare l'idea di un atteggiamento non trasparente, così come la strategia retorica con cui avviano questa conversazione. Urania però smaschera l'ipocrisia di questi uomini.

¹⁹¹ né voi ... intenderete: 'nemmeno voi apprenderete più a fondo quello che io so'.

¹⁹² a me ... manifestasse: 'mi sembrerebbe di essere molto scortese nei confronti di quelle giovani cortesissime, se a sproposito io rivelassi i loro segreti a gente che non ha nessun rapporto con loro'.

¹⁹³ offerendosi ... lui: 'tutti dicendosi disponibili a fare qualunque cosa lui volesse'.

¹⁹⁴ quando a giovani ... patire: 'quando vedo dei giovani virtuosi soffrire quello che io sto soffrendo', cioè le pene d'amore.

¹⁹⁵ all'incontro: al contrario.

¹⁹⁶ sortiscono: riescono.

io conosco che qualche parte della loro felicità da me e per mia cagione gli deriva, come spero che hoggi in voi mi verrà fatto, che se tali sarete e nel modo vi diportarete¹⁹⁷ quale debbe essere e diportare¹⁹⁸ ciascun virtuoso e leale amante con quella donna ch'egli si dispone d'amare, io vi do nova¹⁹⁹ che tutti voi tosto e felicemente delle cinque già dette donne adempirete gli amorosi vostri desiri».

Ed indi dal principio al fine tutti i ragionamenti tra lei e le donne fatti, senza una sola parola lasciare a dietro, lor hebbe aperti e manifestati. Non si potrebbe mai raccontare con quanta attenzione gl'innamorati giovani stavano le a lor cotanto grate parole²⁰⁰ ascoltando, che ben mi creggio²⁰¹ di queste più dilettevoli né più soavi altre alla lor vita non udissero mai.²⁰² E poi che ella hebbe fornito di dire ed essi, ciascun per sé e tutti insieme, l'ebbero tante e tante grazie rendute²⁰³ che soverchio²⁰⁴ sarebbe il volerle ad una ad una tutte narrare, quel giovine ch'altre fiate havea detto²⁰⁵ seguì nel dir così ancora: «Cortesisimo giovine, io non so vedere qual cosa così grande o preziosa potesse con essi noi²⁰⁶ ritrovarsi, né di qual maggior valore la vita nostra esser potesse che l'una e l'altra spendendo e operando per voi (quando bene il tutto misuro) alla minor parte del debito che v'habbiamo havessimo poi soddisfatto.²⁰⁷ E per farci vie più²⁰⁸ che non siamo (se più del tutto può esser) a voi obbligati,²⁰⁹ vogliamo la somma vostra gentilezza pregare che quella cotanta grande cortesia, la quale di voi si estese a quelle gentildonne consigliando e insegnando di qual condizione e sorte dovevano eleggersi amante, così eziandio²¹⁰ vi piaccia d'estenderla in noi²¹¹ ed altrettanto consigliarci ed insegnarci di qual sorte e condizione debbe l'huomo eleggersi donna amata.²¹² Imperciò che da noi per lo innanzi non fu mai considerato che in altra cosa, eccetto nel

¹⁹⁷ diportarete: comporrete.

¹⁹⁸ quale ... diportare: 'come deve essere e deve comportarsi'.

¹⁹⁹ io vi do nova: vi do la notizia.

²⁰⁰ le a lor ... parole: 'le parole a loro tanto grate'. «Le» va collegato a «parole»: è la figura retorica dell'iperbato.

²⁰¹ creggio: credo.

²⁰² di queste... mai: 'non avessero mai sentito in vita loro parole più piacevoli e dolci di queste'.

²⁰³ tante grazie rendute: tanto ringraziata.

²⁰⁴ soverchio: superfluo, vano.

²⁰⁵ altre fiate havea detto: altre volte aveva parlato.

²⁰⁶ con essi noi: con noi.

²⁰⁷ Intende dire che non trova nulla di così prezioso, nemmeno la stessa vita, che possa ripagare il debito nei suoi confronti.

²⁰⁸ vie più: ancor più.

²⁰⁹ a voi obbligati: debitori nei vostri confronti.

²¹⁰ eziandio: anche.

²¹¹ estenderla in noi: rivolgerla verso di noi.

²¹² di qual sorte ... amata: 'di quale condizione e tipo l'uomo debba scegliere la donna amata'. La richiesta insomma è di trattare lo stesso argomento trattato con le donne, ma questa volta parlando delle donne.

compiacimento de' sensi nello innamorarsi s'havesse ad esercitare,²¹³ e credevamo che pur che gli occhi nella lor vista soddisfatti fossero, che ogn'altra parte di noi dovesse star quieta e contenta».

«Ma hora, considerando come quantunque l'huomo di assai maggior perfezione sia che la donna non è,²¹⁴ onde d'alcuni savi fu opinione che più vaglia il più vile e da poco huomo che si ritrovi nel mondo che la più nobile e valorosa donna che viva, nondimeno voi, con tante ragioni ammaestrate le donne avete²¹⁵ che ogni loro studio pongano nello eleggersi amante, che di tali e tante virtù sia dotato, quando²¹⁶ io mi crederei rispetto alla dignità e al valore che huomo così tristo non fosse²¹⁷ che ogn'alta donna non se ne dovesse degnare.²¹⁸ E perciò dico che, ciò considerando, prendo argomento e giudico dover esser cosa vie più necessaria assai che l'huomo usi maggior diligenza nel conoscere ed eleggersi, tra le molte imperfette donne, la meno imperfetta, che²¹⁹ alle donne non è tra molti perfetti scegliere lo migliore, imperciò che a quelle così gran disgrazia è se errano mai, come a noi gran ventura sarebbe lo indovinarla pur una volta».²²⁰

«Assai male sete informati e assai peggio questa cosa intendete – rispose alhor la Urania – per la qual cosa non poco mi maraviglio come così prudenti giovani quali sete v'abbiate una così grande follia lasciata di bocca uscire, non havendo avvertenza come quelli che prima la dissero,²²¹ non da ragione mossi, ma da passione sospinti, in cotal modo falsamente parlorono, che quantunque siam huomini,²²² non sopporta perciò la ragione che le donne siano da noi a torto calunniate ed oppresse. Non dirò già ch'elle di tutta quella perfezione siano che noi huomini siamo, ma ben dirò almeno che loro poco men

²¹³ da noi ... esercitare: 'fino a prima noi non pensavamo che per innamorarsi servisse nient'altro che la soddisfazione dei sensi'.

²¹⁴ Rispetto alla donna.

²¹⁵ ammaestrate le donne avete: avete ammaestrato le donne.

²¹⁶ quando: mentre invece (con valore avversativo).

²¹⁷ huomo ... fosse: 'non ci fosse un uomo così meschino'.

²¹⁸ Il ragionamento parte dal primo assunto misogino: la donna è un essere imperfetto rispetto all'uomo. Poiché persino il peggiore degli uomini è meglio della migliore delle donne, qualsiasi uomo una donna scelga per amante sarà sempre per lei un'ottima scelta, anche se fosse l'uomo peggiore (sarà sempre meglio di lei). Eppure Fabio-Urania, insegnando alle donne come scegliere un amante, sembra respingere questo assunto. I giovani chiedono quindi di spiegare questa contraddizione.

²¹⁹ Introduce il termine di paragone riferito a «più necessaria»: si intende che è cosa molto più necessaria che l'uomo usi la massima attenzione nella scelta dell'amante, di quanto sia cosa necessaria che le donne tra molti uomini, perfetti per natura, scelgano il migliore.

²²⁰ Intende che è altrettanto improbabile che le donne sbagliano la scelta (perché tutti gli uomini sono validi) di quanto lo sia che gli uomini abbiano la fortuna di fare una buona scelta, per una volta.

²²¹ quelli ... dissero: 'i primi a formulare questo parere'. L'idea dell'imperfezione della donna si fa risalire a Aristotele; è comunque ricorrente nella letteratura cristiana e medievale.

²²² quantunque siam huomini: benché siamo uomini.

perfezione di noi tengono, intendosi perciò sì dell'una qual dell'altra parte de più perfetti²²³ che gl'imperfetti e tristi huomini senza alcun dubbio avanzano gran lunga d'imperfezione e tristizia²²⁴ le più triste e imperfette donne che di ritrovar si possino, la qual verità voglio con manifeste prove sostenerlavi.²²⁵ «Ma veniamo alle perfezioni primieramente,²²⁶ nelle quali considerando, noi vederemo come tra gli huomini rade volte alcuna nobil arte, alta scienza, ovvero altra sorte di virtù si trovò mai che parimente tra le donne se non di tanta perfezione almeno di poco minor non se ne ritrovasse ancora,²²⁷ tanto perciò quanto a loro è stato lecito di potere entromettersi.²²⁸ Onde, se voi loderete gli huomini circa le cose divine dicendo che molti santi, spargendo il loro sangue in sacrificio al magno Iddio, hanno la cristiana fede aggrandita, e io risponderovi non meno haverla fatta ampia tante virginelle, le quali nel santo martirio costantissime si sono dimostrate. E se voi direte che tra gli huomini vi fossero de' profeti assai, e io dirovvi che tra le donne di molte savie sibille non vi sono mancate. E se nelle mondane scienze direte esser stati molti huomini scienziati delli quali tale poeta, tale oratore, tale filosofo e tale d'altra qualità di virtù dotato si ritrovò, vi si potrebbe a questo rispondere che tra le donne vi son state una Saffo,²²⁹ una Carmenta,²³⁰ una Ortensia²³¹ e molt'altre poco men de gli allegati huomini dotte e savie, e in Atene assai di quelle vi furono che nelle accademie di filosofia nelle cattedre a gli huomini scolari leggevano.²³² Poi, se della grandezza dell'animo e valor della persona vorrete assai valorosi huomini lodare, non vi si può rispondere che non men forse di quelli le quattro figlie di Anfione,²³³ la Pentesilea²³⁴ e Tamiri²³⁵ meritassero onore e pregio?

²²³ intendosi ... perfetti: 'intendendo che sia tra i più perfetti sia tra i meno perfetti'.

²²⁴ avanzano ... tristizia: 'superano abbondantemente in imperfezione e malvagità'.

²²⁵ sostenerlavi: dimostrarvela. Comincia quindi l'argomentazione, che ha un piglio ancor più didascalico rispetto al discorso tenuto a vantaggio delle donne. Qui sembra proprio che l'autrice stia entrando nel campo della filosofia.

²²⁶ veniamo ... primieramente: 'cominciamo da quello che riguarda la perfezione'.

²²⁷ ancora: anche.

²²⁸ di potere entromettersi: 'di potersi cimentare in quel campo'. Si spiega così l'affermazione due volte ripetuta da Urania: le donne avrebbero un po' meno perfezione degli uomini. Questa disuguaglianza però, si spiega ora, non è dovuta a una condizione naturale, ma al fatto che le donne non hanno potuto praticare le scienze, le lettere, le armi e insomma allenarsi nei campi in cui gli uomini danno risultati per questo migliori rispetto a quelli delle donne.

²²⁹ Poetessa di Lesbo, vissuta tra VII e VI secolo a.C.

²³⁰ Antica divinità latina, ritenuta l'inventrice dell'alfabeto latino.

²³¹ Oratrice; protesta davanti ai triumviri contro una legge che impone un pesante tributo alle matrone romane (I sec. a.C.).

²³² leggevano: insegnavano.

²³³ Le figlie di Anfione e Niobe. Per la verità secondo il mito furono sette e sono ricordate solo come vittime della punizione degli dei per la superbia della madre Niobe.

²³⁴ Regina delle Amazzoni.

²³⁵ O Tomiri, regina del VI secolo a.C. che combatté contro Ciro il Vecchio.

E non credete voi che oggi di tra noi non si trovino di molte donne ancora le quali in ciascuna di cotal professioni potrebbero a molti huomini, che d'assai si tengono, far vergogna?²³⁶ Onde io conchiudo non potersi con ragione alcuna dire che 'l più vile e da poco huomo più vaglia che la più valorosa donna non vale,²³⁷ giudizio per lo vero assai sciocco ed insano».²³⁸

«Ma per farvi conoscere ancora come le più triste²³⁹ donne di tanta imperfezione e tristizia²⁴⁰ non sono come i più tristi uomini si trovano esser, dicovi che molto bene dovete considerare da quale de' due sessi vengono il più delle volte le tante scelleraggini e tristizie di che il mondo n'è pieno. Gl'inganni, le usure, i tradimenti, gli furti, le rapine e gli homicidi, da cui²⁴¹ vengono se non da gli huomini sempre? Poco huopo sarebbero le leggi²⁴² cotanto tra gli huomini oggidì necessarie se gli huomini, l'uno con l'altro, con fede e pace, come le donne fanno, vivessero».²⁴³

Havevano i giovani sino a quell'ora con somma attenzione ascoltando sempre taciuto, ma parendogli poscia che queste ultime parole dal giovine dette in troppo gran biasmo del viril sesso fossero,²⁴⁴ e ch'egli, assai più che non si conveniva,²⁴⁵ delle donne parziale²⁴⁶ si dimostrasse, perciò quel giovine il quale più de gli altri havea parlato, interrompendo alla Urania il suo dire, così le rispose:

«Gran meraviglia, valoroso giovine, ci porgete vedendovi così fuor di misura a tutte le donne affezionato, massimamente²⁴⁷ non volendo consentire,²⁴⁸ come per lo dir vostro vi lasciate intendere, ch'elle alcuna parte o picciola o grande habbino che tutta buona, tutta pura e tutta fedele non sia. E dall'altro canto volete che tutte le più pessime scelleraggini siano de gli huomini soli. Ben vogliamo confessarvi che tutte quelle lodi, che prima nel dir vostro date le²⁴⁹ avete, sian vere, poi che con così aperte ragioni²⁵⁰ per vere ce le avete fatte conoscere, ma non vogliamo già ora credervi ch'elle di tanta perfezione siano,

²³⁶ potrebbero a molti huomini ... vergogna: 'potrebbero fare vergogna a molti uomini che si reputano molto grandi [«d'assai si tengono»]».

²³⁷ che la più valorosa ... vale: 'di quanto vale la valorosa donna'.

²³⁸ insano: matto.

²³⁹ triste: malvagie.

²⁴⁰ tristizia: malvagità.

²⁴¹ da cui: da chi.

²⁴² Poco huopo ... leggi: 'a poco servirebbero le leggi'.

²⁴³ se gli huomini ... vivessero: 'se gli uomini vivessero in pace e in lealtà, come fanno le donne'.

²⁴⁴ fossero: fossero dette.

²⁴⁵ assai più ... conveniva: 'molto più del dovuto'.

²⁴⁶ parziale: sostenitore.

²⁴⁷ massimamente: e soprattutto.

²⁴⁸ consentire: ammettere.

²⁴⁹ le: alle donne.

²⁵⁰ aperte ragioni: chiari ragionamenti.

che con noi huomini insieme di molte tristizie non partecipino, quando noi certo sappiamo, anzi in fatti habbiamo di molte la lor prava natura conosciuta.²⁵¹ E sappiamo di certo ancora come di rado avviene, e massimamente ne gli homicidi, che da alcun'altra cagione, eccetto che dalle donne, pervengono,²⁵² e ve ne sapressimo²⁵³ de' moderni tempi molti esempi dare».

«Ma lasciamo stare i moderni, de' quali i più sono occulti, e consideriamo gli antichi a tutto il mondo manifesti,²⁵⁴ e più d'ogn'altra la nobilissima Troia. Parvi ch'ella per cagione d'una femminella²⁵⁵ così fosse disolata, che pietra sopra pietra a pena non vi rimase? Non si armorono per cagion di lei sola tanti eserciti? Non vi guadagnorono per cagion sua cotanti valorosissimi huomini la morte, delli quali uno solo più valeva assai di quante donne fabbricò mai la gran madre Natura? Non sappiamo di vera scienza²⁵⁶ ancora com'elle maravigliosamente²⁵⁷ sono vendicose²⁵⁸ e crudeli, né mai s'acquetano d'ogni piccola ingiuria che a lor vien fatta sin tanto che per crudel vendetta soddisfatte non restano?²⁵⁹ Che lasciando il dire delle moderne da parte, ditemi chi puote mai la maggior crudel vendetta immaginarsi di quella della crudelissima antica Medea e parimente di quella di Progne?²⁶⁰ Né direi che men di queste crudelissima si dovesse Circe tenere,²⁶¹ poi che in ricompensa de' ricevuti piaceri da tanti vaghi ed amorosi giovani, in horribili e mostruose fere gli tramutava».

«Hor dunque non dite più, di grazia, che le donne cotanto buone siano ch'elle non sappino se non sempre bene e mai alcun tristo atto²⁶² operare, poi che vi habbiam fatto conoscere come sanno fare e fanno de' mali assai.²⁶³ Ed a molti li quali, per la lor debolezza, non ponno²⁶⁴ porvi entro le mani, s'ingegneno di dar materia a gli huomini che gli le ponghino,²⁶⁵ per la qual cosa si può con-

²⁵¹ habbiamo ... conosciuta: 'abbiamo conosciuto la natura malvagia di molte di loro'.

²⁵² come di rado ... pervengono: 'come raramente capita che i reati degli uomini, soprattutto gli omicidi, siano provocati da ragioni diverse che dalle donne'.

²⁵³ sapressimo: sapremmo.

²⁵⁴ manifesti: noti.

²⁵⁵ Elena.

²⁵⁶ vera scienza: indubitabile conoscenza.

²⁵⁷ maravigliosamente: straordinariamente.

²⁵⁸ vendicose: vendicative.

²⁵⁹ per crudel ... restano: 'non sono soddisfatte grazie a una crudele vendetta'.

²⁶⁰ Entrambe sono note per avere ucciso i figli per vendetta. Medea uccide i figli avuti da Giasone per essere stata abbandonata da lui; Progne, appreso dalla sorella Filomena che il marito Tereo le ha usato violenza, si vendica uccidendo il figlio e dandone le carni in pasto al marito.

²⁶¹ tenere: ritenere.

²⁶² tristo atto: malvagia azione.

²⁶³ come sanno ... assai: 'sanno fare e effettivamente compiono molte pessime azioni'.

²⁶⁴ ponno: possono.

²⁶⁵ e a molti ... ponghino: 'e molti mali che non possono commettere, a causa della loro debolezza, si ingegnano di istigare gli uomini a commetterli'.

chiudere ch'elle sempre danno²⁶⁶ di male senza esser una sol volta di bene cagione, se forse da quelle per loro avvocato salariato non foste, che se così fosse, gran ragione havreste a difender così valorosamente la ragion loro,²⁶⁷ ma con tutto ciò non siamo noi obbligati a così leggiermente crederci tutto quello che in favor loro a voi piace di dire».

«Certamente e non poco di me²⁶⁸ v'ingannate, signori – rispose allora la Urania – havendo in cuore²⁶⁹ che, mosso da passione, io habbia alcuna cosa in favor delle donne detta,²⁷⁰ anzi dovete credere che la ragione sola, né veruna²⁷¹ altra cagion, mi potrebbe mai muovere a pigliar la difesa d'alcuno. Hovvi²⁷² detto e dimostrato, e creggiovì haver detto²⁷³ e dimostrato il vero, sì come voi medesimi già confessato l'havete, esser le donne, se non di tanta, almen di poco men perfezione di quello che noi huomini siamo, intendendosi perciò delle buone e non delle ree, e dicevo poi non per voler dir che di ree e di malvagie tra loro assai non se ne trovino ancora,²⁷⁴ anzi vi dico che quando il raccontare i loro difetti in proposito mi venisse, sì come hora di difenderle mi è data cagione, di quei tutti che io sapessi non ne tacerei uno»,²⁷⁵

«Io dicevo, dico o pur volea dirvi, che chi vole²⁷⁶ le scelleraggini²⁷⁷ de' più tristi huomini con quelle delle più triste donne uguagliare quasi incomparabili sono, e voi dite che quei mali ch'elle non possono da loro fare s'ingegnano di dar materia a gli huomini che gli facciano, e che elle di verun bene ma solamente di male sono cagione, argomento per lo vero d'ogni fondamento privo, né saprei dir giamai qual ragione mover vi possa a dover creder quello che né si sa né si vede, onde date più tosto indizio che l'uso del mal pensare che alcuna pur verisimile ragione a ciò dover dire vi spinga.²⁷⁸ Ma poscia che, in

²⁶⁶ Va legato a «cagione», alla fine del periodo: 'danno motivo di male, senza essere motivo di bene'.

²⁶⁷ In quanto maschio, l'unico motivo valido che potrebbe spingerti a prendere la difesa delle donne è quello professionale: come a dire 'se tu fossi un avvocato pagato da loro'.

²⁶⁸ di me: sul mio conto.

²⁶⁹ havendo in cuore: essendo voi convinti.

²⁷⁰ che, mosso ... detta: 'che io abbia detto qualcosa in difesa delle donne mosso da passione', piuttosto che dalla ragione.

²⁷¹ veruna: nessuna.

²⁷² Hovvi: Vi ho.

²⁷³ creggiovì haver detto: credo di avervi detto.

²⁷⁴ non per voler ... ancora: 'non per affermare che tra le donne non ve ne siano molte colpevoli e malvagie'.

²⁷⁵ La situazione in cui è condotto questo discorso, da una donna creduta uomo, per piacere di ragionamento, permette che esso sia proposto come frutto di ragione e non come faziosa difesa di una parte. Questa insistenza sulla giustizia e sulla ragione rende più forti le considerazioni in sostegno delle donne.

²⁷⁶ Il verbo «vole» va legato a «uguagliare» ('paragonare').

²⁷⁷ scelleraggini: scelleratezze.

²⁷⁸ onde date ... spinga: 'dimostate che sia l'abitudine a pensare male [delle donne] che vi spinga a dire quello che avete detto piuttosto che una ragione credibile'.

dispregio loro,²⁷⁹ addutti quegli esempi avete di crudeltà,²⁸⁰ di vendette e di ruine²⁸¹ per loro cagione, voglio con l'istesse vostr'armi difenderle, facendovi con quei medesimi addutti esempi conoscere²⁸² come elle men de gli huomini sono crudeli, men vendicose e meno d'alcuna ruina cagione».²⁸³

«E prima voi dite che per cagione di Elena la infelice Troia fu disolata e tanti valorosissimi uomini furono a morte condotti, ma volgete l'ordine, vi prego, e dite più tosto che il vano e disordinato appetito di Paris²⁸⁴ primieramente, e dopo la sua tenace ostinazione²⁸⁵, fu cagion d'ogni male e ruina. Avete mai forse presso alcuno autore veduto ch'ella per invitare il Troian nel suo amore a Troia n'andasse?²⁸⁶ O pure per tutti i lochi²⁸⁷ leggete sempre ch'egli per lei sviare²⁸⁸ in Grecia si conducesse, e s'egli con le amorose e dolci parole, con i lusinghevoli atti e con le alte profferte²⁸⁹ a suoi piaceri la indusse, che volete voi dunque dire? Ma d'avvantaggio il so²⁹⁰ che voi direste che, come savia, doveva alle dolci preghiere e lusinghe chiuder gli orecchi».

«O sciocca opinione di molti, li quali più a dentro che la scorza rade volte considerano che se non hanno delle cose sensate intelligenza alcuna, dovrebbero pure almeno, alle insensate assimigliandole, qualche vero e qualche proprio ritrarne.²⁹¹ Non veggono questi tai²⁹² tutto il giorno come la goccia dell'acqua, della qual cosa più molle e tenera non si trova, nondimeno ella ha forza e potere di cavare e forare il durissimo marmo se spesse fiate sopra gli goccia, quanto maggiormente dunque sarà arrendevole il cuore di donna gentile, la quale a sé vegga²⁹³ dinanzi colui che l'ama, over finge d'amarla, e che con calde lagrime, con focosi sospiri, e con lamentevoli e dolci parole dirà che per lei arde, si consuma e si strugge? Certamente, chi bene il tutto considera, da pessima sorte per cagion di noi huomini è perseguitato questo infelicissimo

²⁷⁹ in dispregio loro: in disprezzo delle donne.

²⁸⁰ Addutti ... crudeltà: 'avete portato quegli esempi di crudeltà'.

²⁸¹ ruine: rovine.

²⁸² facendovi ... conoscere: 'facendovi conoscere con quei medesimi esempi riportati'.

²⁸³ meno ... cagione: 'meno motivo di rovina' di quanto lo siano gli uomini.

²⁸⁴ Paride, che ha portato con sé a Troia Elena rapendola al marito Menelao, e innescando così la guerra.

²⁸⁵ Il rifiuto di restituire la sposa a Menelao.

²⁸⁶ ch'ella ... n'andasse: 'che sia andata a Troia per invitare il troiano Paride a amarla'. È successo invece il contrario: Paride è andato in Grecia e ha portato via Elena.

²⁸⁷ per tutti i lochi: in tutti i passi letterari in cui si tratta di ciò.

²⁸⁸ sviare: traviare, indurre al tradimento.

²⁸⁹ profferte: grandi offerte.

²⁹⁰ d'avvantaggio il so: anticipandovi, lo so.

²⁹¹ se non hanno ... ritrarvi: 'se non hanno nessuna conoscenza delle cose sensate, dovrebbero almeno, paragonandole alle insensate, ricavarne qualche verità'.

²⁹² tai: tali (i molti sciocchi).

²⁹³ vegga: veda.

femminil sesso, e lo voglio pur dire poi che alcuna donna qui presente non ci è la quale mi possa udire». ²⁹⁴

«Elle miserelle sono da noi con tante vie e modi, con tanti ingegni e molte fiate ²⁹⁵ inganni sollecitate, che ogni alta e forte torre alla metà de' combattimenti ch'elle sopportano, dalla cima al basso, ruinerebbe. ²⁹⁶ E che peggio poi che, s'elle s'arrendono, sono donne di mala condizione da quelli istessi che grado lor ne dovrebbero havere in ciascun loco divulgare? ²⁹⁷ E se dall'altra parte dure e pertinaci a lor preghiere si dimostrano, sempre perfide, crudeli, discortes, ingrati e d'ogni virtù nemiche le chiamano, onde io non saprei alle infelici in cotai casi qual altro men pericoloso consiglio donarle (quantunque questo assai spiacevole sia), eccetto che pregassero Dio che di così poco grata vista e men desiderati costumi le facesse ²⁹⁸ che alcun huomo non se ne potesse invaghiare, che altrimenti non è loro possibile di potersi dal mal dir delle nostre lingue schermire». ²⁹⁹

«Ma per ripigliar dove la loro difesa lasciai, dico che havendovi dimostrato come non la greca ³⁰⁰ donna ma più tosto il frigio giovine ³⁰¹ fu cagion che l'antica Troia giacesse distrutta, restami a dirvi come, havendo le donne dato poca cagione di mali, hanno di molti beni ed utili cagionati. ³⁰² Ditemi, non fu grande e memorabil utile quello che la hebrea Giudith con viril animo occidendo Oloferne al suo popolo diede? ³⁰³ Né forse minore fu quell'altro che la reina Ester col suo savio ingegno e sapere al re Assuero suo sposo persuadendo cagionò alli popoli suoi? ³⁰⁴ Non furono ancora delle Sabine le operazioni miracolose, poi ch'ebbero forza e sapere che que' due tanto nemici popoli cotanto amorevolmente in un sol popolo s'havessero a unire? ³⁰⁵ E che direm

²⁹⁴ Non è un caso che la difesa delle donne sia espressa proprio in un consesso solo maschile (apparentemente): in questo modo guadagna di credibilità perché si sottrae al sospetto di essere faziosa.

²⁹⁵ fiate: volte.

²⁹⁶ ogni alta ... ruinerebbe: 'ogni torre alta e solida cadrebbe se fosse assalita con la metà delle pressioni con cui gli uomini aggrediscono le donne'.

²⁹⁷ sono donne ... divulgate: 'sono dappertutto diffamate con l'appellativo di [«divulgate»] donne di cattivi costumi da quegli stessi [i loro amanti] che dovrebbero essere loro grati'. Se la donna cede all'insistenza maschile, non solo perde il proprio onore, ma viene giudicata disonesta e diffamata proprio da chi le ha tolto l'onestà.

²⁹⁸ di così poco ... facesse: 'le facesse tanto poco gradevoli nell'aspetto e nei costumi'. La preghiera paradossale che le donne possono rivolgere a Dio è quella di renderle poco attraenti in modo da non doversi trovare nel dilemma: essere calunniate come crudeli se rifiutano, o come disoneste se cedono.

²⁹⁹ potersi ... schermire: 'difendersi dalla cattiveria delle nostre lingue calunniatrici'.

³⁰⁰ Elena.

³⁰¹ Paride.

³⁰² hanno ... cagionati: 'hanno provocato molte e utili cose buone'.

³⁰³ Giuditha uccide il capo nemico, Oloferne, liberando così il suo popolo.

³⁰⁴ Ester dissuade il re Assuero dal proposito di comandare l'eccidio degli Ebrei.

³⁰⁵ Le donne sabine conciliano i Romani, da cui sono state rapite, con i Sabini, evitando il conflitto e permettendo la crescita di Roma.

noi di quella savia Veturia romana, madre di quel gran Coriolano, la quale quel che non poterono ottenere tanti grand'huomini legati e ambasciatori de' romani, ebbe sola poter d'ottenere ed humiliò e intenerì il duro e depravato cuore del figliuolo, che s'ella non era non potea Roma un grave eccidio e forse estremo fuggire?³⁰⁶ Parvi forse che cotesti piccioli benefici ed utili fossero,³⁰⁷ c'hanno dalle donne gli huomini ricevuti senza de gli altri molti³⁰⁸ li quali, per non tanto tedioso dimostrarli,³⁰⁹ lascio da parte?».

«Voi dite poi ancora ch'elle più sono di noi huomini vendicose³¹⁰ e crudeli, e io vi dico che noi vie più assai di loro crudeli siamo, e provar ve lo voglio. Ditemi, vi prego, di qual loco traggono le vendette la origine loro?³¹¹ So che dalle ricevute ingiurie³¹² mi risponderete, ed è il vero. Hor dunque, se le donne vendicose sono, necessariamente seguita³¹³ che da noi primieramente habbino ricevuta la offesa, poi che sempre la ingiuria alla vendetta precede.³¹⁴ E perciò noi siamo i crudeli e non loro, ingiuriando noi prima chi a noi ingiuria non fece, onde elle, di noi vendicandosi, vengono quelli ad ingiuriare da i quali primieramente ingiuriate furono. Ma se mi diceste che Circe crudelissima fosse la quale, senza alcuna ingiuria avere da que' giovani ricevuta,³¹⁵ ignuda d'ogni pietade in diverse fere li tramutava,³¹⁶ ben dirò veramente con esso voi³¹⁷ ch'ella fosse crudele. Nondimeno dall'altro canto possiamo quella tanta sua crudeltade in gran parte attribuire al troppo amore che a se stessa portava. Imperciò che, dubitandosi che andassero que' giovani la sua troppo lasciva vita manifestando,³¹⁸ con incanti³¹⁹ gl'impediva il potersi d'indi partire³²⁰ e così del suo dubbio s'assicurava.³²¹ Hor vedete come non era crudele, che se

³⁰⁶ Coriolano (V sec. a.C.) esiliato da Roma si rifugia presso i Volsci e li persuade a attaccare la città. La madre Veturia lo dissuade, salvando Roma.

³⁰⁷ parvi ... fossero: 'vi sembra che questi siano stati benefici e vantaggi piccoli'.

³⁰⁸ senza ... molti: 'per non dire dei molti altri casi'.

³⁰⁹ per non ... dimostrarli: 'per non mostrarmi troppo noioso'.

³¹⁰ vendicose: vendicative.

³¹¹ di qual loco ... origine loro: 'qual è l'origine delle vendette'.

³¹² ricevute ingiurie: ingiustizie subite.

³¹³ necessariamente seguita: si ha come conseguenza.

³¹⁴ La dimostrazione avviene per via di ragionamento: le vendette derivano dalle ingiustizie subite (e questo è un punto su cui gli interlocutori concordano). Le donne – per definizione degli uomini – sono vendicative. Ciò significa che esse hanno subito ingiustizie. Ecco allora che la colpa si rovescia sugli uomini.

³¹⁵ senza alcuna ingiuria ... ricevuta: 'senza avere ricevuta nessuna ingiuria da quei giovani'.

³¹⁶ in diverse ... tramutava: 'li trasformava in diversi animali'.

³¹⁷ con esso voi: insieme con voi.

³¹⁸ dubitandosi ... manifestando: 'temendo che quei giovani riferissero al mondo la sua vita peccaminosa'.

³¹⁹ incanti: magie.

³²⁰ gl'impediva ... partire: 'impediva loro di allontanarsi da lì'.

³²¹ così ... s'assicurava: 'così si rassicurava contro il suo timore di esser diffamata'. Si noti come l'offesa subita da Circe non sarebbe la violenza. La maga è dipinta semmai come seduttrice che giace con gli uomini per suo gusto,

crudel fosse stata, così come in fere li trasmutava e non gli uccideva, potendo medesimamente ucciderli, da intenzione come non odio che a quelli portasse, ma l'amore ch'haveva a se stessa, a ciò far la spingesse».³²²

«Ma dite di grazia, con quai ragioni vogliamo noi tra gli huomini salvar Mario, Silla, Mezenzio, Nerone, Falaride, Ezzelino³²³ e molti altri crudelissimi tiranni li quali, senza ricever ingiuria da alcuno, facevano de gli huomini crudelissimo scempio, le quali lor crudeltà non si ponno³²⁴ con veruna ragione coprire o escusare? E perciò conchiudiamo, vi prego, che se le donne non sono di noi huomini migliori almeno non siano peggiori di quello siamo noi. E conchiudiamo ancora potersi beato chiamar quell'huomo al quale da' cieli fu dato in sorte che valorosa donna gli fosse compagna».

«Tante e così buone sono state le ragioni in favor delle donne da voi assignate – rispose alhora il giovine – che homai possiamo confessar esser tutto vero quello che detto ci havete, e per certo in grande errore eravamo quando cotanto sinistro giudizio facevamo di loro, né vorrei, vi giuro, havere un gran tesoro guadagnato e non esser uscito di così folle credenza ch'io havevo ch'elle altra cosa non potessero valere, eccetto che nell'accomodarcene ne' bisogni nostri ed alcuna volta seco trattenerci per fuggir l'ozio e non per altra cosa.³²⁵ Ma ben vi dico che da hora in dietro, per cagion del dir vostro, in quella somma venerazione le havrò tutte nella quale debbono haversi e tenere le cose quasi sacre e divine».

«Tropo sete precipitoso – rispose al giovine la Urania – e troppo vi lasciate da gli affetti vostri ne gli estremi lontano dalla ragion trasportare.³²⁶ Poco fa non volevate³²⁷ che le donne alcuna cosa valessero e mo,³²⁸ come divine, tutte adorar le volete. Ben mi piace che di quel primo error siate fuori, ma non vorrei perciò

non forzata. L'offesa che Circe teme riguarda ancora la sua fama: il rischio che la sua condotta di vita disonesta sia resa nota.

³²² Si intende che se Circe fosse stata crudele avrebbe ucciso gli uomini, dato che aveva il potere di farlo. Il fatto che anziché ucciderli li trasformasse in bestie dimostra che non era mossa da odio ma dall'amore per sé, cioè dal desiderio di non rovinare la sua fama.

³²³ Uomini di guerra, antichi e dell'età volgare. Mario e Silla sono responsabili della guerra civile a Roma; Mezenzio è personaggio dell'*Eneide*, re degli Etruschi che si distingue per empietà e ferocia; Nerone, imperatore, è proverbiale per la sua crudeltà; Falaride è il tiranno di Agrigento; Ezzelino, di età medievale, è lo spietato signore della Marca Trevigiana.

³²⁴ ponno: possono.

³²⁵ né vorrei ... altra cosa: 'non vorrei, vi giuro, avere guadagnato un grande tesoro alla condizione di rimanere nella folle convinzione che avevo prima, cioè che le donne non servissero a nient'altro se non ai nostri bisogni e qualche volta a intrattenerci con loro per fuggire l'ozio'. Cioè ammette di preferire la scoperta di questa verità a un grande tesoro.

³²⁶ troppo vi lasciate ... trasportare: 'vi lasciate trascinare dalla vostra passione troppo lontano dalla ragione, a una conclusione troppo radicale'.

³²⁷ volevate: ammettevate.

³²⁸ mo: ora.

che in un forse non minor³²⁹ foste entrato, che non minor fallo³³⁰ reputo il fare soverchio³³¹ honore a cui³³² di honor non è degno di quello sarebbe il mancar di fare honore a cui meritevole ne fosse, e la ragione è da se stessa chiara e aperta».

«Dovete sapere, signori, che assai rare sono le donne le quali meritino d'esser di vero e perfetto honore onorate, ma a migliaia ve ne sono poi di quelle anco elle d'honor meritevoli sono, ma di quell'honore perciò dico il quale tra nobili universalmente come hereditario distribuir si suole. Ma di quel particolare e segnalato il quale per heredità non viene, con gran tesori non si compera, né per gran favori d'amici si può ottenere, anzi col proprio valore, con virtù, con l'ingegno, ma sopra ogn'altra cosa con un generoso e bellissimo animo s'acquista, poche vi dico ritrovarsene al mondo».³³³

«E perché pregato mi avete che io voglia consigliarvi ed insegnarvi di qual condizioni dovete eleggervi donne amanti, cosa che a me par molto nova³³⁴ da udire, che essendo gli accorti giovani che dimostrate di essere non so come tale prosunzione potrà cadere in me sì che io debba credere d'esser io solo bastevole ad insegnare a tutti voi cinque,³³⁵ nondimeno per farvi conoscere come assai mi compiacio a tutti i virtuosi di compiacere,³³⁶ quel poco ch'io saprò dirollo³³⁷ tutto».

«Dico adunque che l'huomo saggio, il quale ha già determinato a sua elezione d'innamorarsi, la qual cosa per lo creder mio a rari interviene che non vi siano all'improvviso colti,³³⁸ ma diciamo del saggio che fa come il buon mercatante, il qual vole la mercatanzia vedere e conoscere prima che la comperi, e così farà al mio giudizio il saggio huomo, che innanzi ch'egli nell'amorosa pania³³⁹ ponga il piede, assai sopra i casi suoi andará avvertito, poi che invischiati che

³²⁹ in un ... minor: 'in un errore forse non minore' del precedente.

³³⁰ fallo: colpa.

³³¹ soverchio: eccessivo.

³³² a cui: a chi.

³³³ Intende che ci sono molte donne degne di onore perché sono nobili per nascita e quindi per diritto devono essere onorate, mentre ci sono poche donne che sono degne di onore per i loro meriti, non per nobiltà, ricchezza o amicizie.

³³⁴ nova: strana.

³³⁵ La professione di modestia è diversa qui rispetto a quella enunciata di fronte alle donne. Con questi uomini, Fabio-Urania afferma di essere inferiore a loro, riconoscendo la loro accortezza. Con le donne, invece, lo scrupolo non riguardava il rapporto con le interlocutrici, ma con la materia da trattare: l'esperienza d'amore non sarebbe stata sufficiente per vantare una conoscenza superiore sull'argomento. Sia le donne sia gli uomini comunque fanno appello a Fabio-Urania per ricevere insegnamenti.

³³⁶ assai ... compiacere: 'mi fa piacere soddisfare tutti i virtuosi'.

³³⁷ dirollo: lo dirò.

³³⁸ Ovvero, capita a pochi di decidere di innamorarsi, mentre i più sono colti all'improvviso dall'amore.

³³⁹ pania: trappola. È la stessa metafora usata nel discorso rivolto alle donne.

noi siamo non è in poter nostro lo a nostra voglia uscirne.³⁴⁰ Anzi a crepacore, o vogliamo o non, siamo forzati entro starvi, quantunque molte volte ci è manifesto ed aperto che colei per la quale si struggemo non è soggetto tale che meriti che dobbiamo per lei tanto patire».

«Oh quante fiate una bella treccia e un vago ciglio assai perfidia, ovvero molta ignoranza, ricuoprono!³⁴¹ che quanto l'una e l'altra sia dannosa lo lascio a voi stessi giudicare. Ma perché è necessario primieramente dire di qual grado ella dovrebbe essere e poscia alle particolarità discendere, dico, per quanto il mio giudizio mi detta, che a me parebbe che per molti sì onorevoli qual securi rispetti,³⁴² non dovrebbe l'huom saggio a niun modo in donna qual maritata fosse innamorarsi, ma che donzella³⁴³ o vidua³⁴⁴ fosse, quale delle due sorti li fosse più grata».³⁴⁵

Testo tratto da: Giulia Bigolina, *Urania*, ms Triv. 88, Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 43r-45v; 46v-54r; 56r-73r. <<https://graficheincomune.comune.milano.it/graficheincomune/immagine/Cod.+Triv.+88,+piatto+anteriore>>

³⁴⁰ poi che invischiati ... uscirne: 'una volta che siamo entrati nella trappola [«invischiati»] non possiamo con le nostre forze uscirne a nostro piacere'.

³⁴¹ Oh quante fiate ... ricuoprono: 'Oh quante volte i bei capelli e i begli occhi nascondono molta slealtà o molta ignoranza'. L'argomento ricorre spesso in funzione antifemminile; qui rientra nel messaggio complessivo dell'opera: la superiorità delle doti intellettuali su quelle fisiche. Inoltre, è espresso dal personaggio di Urania, che sta soffrendo per essere stata sconfitta in amore da una donna bella e sciocca.

³⁴² per molti ... rispetti: 'per molti aspetti sicuri e onesti'.

³⁴³ donzella: non ancora sposata.

³⁴⁴ vidua: vedova.

³⁴⁵ Il principio si trova anche nel *Cortegiano*; qui l'avvertenza di non violare il matrimonio risente delle prescrizioni controriformistiche.

TRATTATO

Il genere in cui meglio si esprime la *querelle* è il trattato, che permette di affrontare la questione senza mediazioni e costrizioni formali. Per la verità, una delle varianti della trattatistica richiede comunque una cornice finzionale, che però viene facilmente sfruttata da chi scrive per meglio sostenere le proprie argomentazioni, anziché comportare vincoli. Ciò accade nel trattato in forma di dialogo, che prevede una ambientazione, in un luogo ameno chiuso o aperto, e una compagnia che si trova a trascorrere del tempo insieme. L'opera letteraria che simula di ritrarre i ragionamenti di una brigata di corte costituisce di fatto una sorta di specchio idealizzante di quelle corti e ne celebra il momento più rappresentativo: quello della conversazione. Il Cinquecento è il secolo del grande splendore della forma dialogica nella letteratura italiana. Il testo emblematico è il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, ma anche Pietro Bembo, personalità che esercita una grande influenza sulla cultura italiana, già nel 1505 pubblica gli *Asolani* in cui ricorre il paradigma del dialogo con cornice, replicato poi anche nelle *Prose della volgar lingua*.

Accanto a questa linea, ne corre un'altra seguita con costanza dalla forma del trattato: quella del testo monologico, in cui colui che scrive si pone come detentore di un sapere che intende offrire a chi legge. Il più celebre esempio cinquecentesco è il *Principe* di Niccolò Machiavelli.

La *querelle des femmes* si affaccia piuttosto presto all'interno della trattatistica, sia come argomento tra gli altri, sia come tema dominante. Nello stesso torno d'anni sono pubblicati almeno tre trattati fondamentali per il tema: *Della eccellenza e dignità delle donne* di Galeazzo Capra (1525), il *Cortegiano* (1528) e *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (Anversa, 1529) di Agrippa di Nettesheim (Heinrich Cornelius). Gli ultimi due hanno circolazione internazionale e diventano testi fondanti della cultura europea, perché influenzano scrittori e scrittrici di varie nazioni. Anche Galeazzo Capra per la verità è tutt'altro che periferico, dal momento che intrattiene importanti

relazioni diplomatiche, godendo addirittura del favore dell'imperatore Carlo V. Il suo libretto ha il merito di essere uno dei primi trattati in volgare sulle donne. Il *Cortegiano* non ha come tema la donna. La conversazione che l'autore immagina ha l'obiettivo di dipingere con parole il perfetto uomo di corte. Nel mondo di corte però la presenza femminile è divenuta inaggirabile. Fin dagli inizi del progetto Castiglione aveva in mente di occuparsi delle donne nella sua opera; nella edizione stampata l'intero terzo libro è riservato al sesso femminile, nell'intento di tracciare un ritratto della donna di corte. La compagnia è divisa tra chi valorizza e nobilita la donna e chi al contrario si fa portavoce delle teorie misogine. Dal confronto emerge il quadro dei principali luoghi comuni della *querelle*.

Il trattato di Agrippa è un'opera interamente dedicata alla difesa della donna. La sua novità dunque non è tanto nelle argomentazioni, che sono ormai consuete, quanto nella sistematicità con cui sono organizzate e nella scelta di intitolare il libro alla nobiltà e eccellenza delle donne. Molti dei ragionamenti avanzati per dimostrare la superiorità femminile riguardano l'ambito religioso: per esempio la questione molto frequente della sede della creazione di Adamo e Eva. L'accento sulle questioni religiose si spiega bene ricordando che il periodo è animato dal dibattito, con l'emergere degli spiritualisti, oltre che con la riforma. L'osservazione conta perché porta la nostra attenzione sul doppio binario entro cui si inscrivono le opere della *querelle*. Da una parte c'è la ricorsività degli argomenti, sia di quelli misogini sia di quelli in difesa delle donne, d'altra parte ci sono le variazioni connesse anche con lo specifico contesto. A un certo punto è la stessa questione femminile a divenire in sé una moda e ciò capita già nella trattatistica in lingua latina, per esempio con l'opera di Mario Equicola. Nella letteratura in volgare vale la pena di ricordare almeno il *Dialogo de la bella creanza de le donne* di Alessandro Piccolomini del 1539, il *Dialogo della institution delle donne*, di Lodovico Dolce del 1545, *La donna di corte* di Ludovico Domenichi del 1564.

Nello stesso anno, il 1600, a Venezia sono pubblicati due trattati scritti da donne in difesa delle donne: il *Merito delle donne* di Moderata Fonte e la *Nobiltà et eccellentia delle donne co' difetti e mancamenti degli uomini* di Lucrezia Marinelli. Non è un caso che proprio Venezia sia la culla di queste due esperienze eccezionali nella scrittura femminile: è la città della stampa, la città che rivendica una tradizione di libertà e evidentemente è anche un contesto in cui può essere meno arduo che altrove per le donne accedere al sapere.

I due trattati sono molto diversi nella struttura. Il *Merito delle donne* è un dialogo, con una storia portante, e rispetta i luoghi comuni del genere. Com'è

proprio del dialogo possono essere proposte voci diverse. Gli argomenti in difesa dell'uomo possono dunque trovare espressione, perché alcuni personaggi se ne fanno carico. Il trattato di Lucrezia Marinelli invece dà espressione soltanto alla voce dell'io autoriale, risultando quindi più diretto dell'altro. Diversi sono anche il pubblico e l'intenzione letteraria. Lucrezia Marinelli apostrofa il suo lettore, rivelando così di avere in mente un interlocutore maschile. Moderata Fonte, che non pubblica il suo libro, potrebbe forse avere pensato di rivolgersi alle donne, a giudicare dai consigli pratici di cui l'opera è piena. L'idea del pubblico corrisponde alle aspirazioni letterarie che possiamo ricostruire per le due donne: Marinelli intende proporsi come filosofa e il suo libro è anche una esibizione del suo sapere, fitto com'è di citazioni e richiami dotti. Moderata Fonte propone invece un'opera che ricalca lo schema della letteratura di intrattenimento, benché non sia certo esente da forti contenuti morali.

I testi riportati in questa sezione hanno una notevole estensione. Sembra opportuno infatti offrire un saggio più ampio di queste due opere, perché qui la *querelle* trova la sua migliore espressione per bocca femminile. Inoltre, passi ampi, che corrispondano a un episodio o un capitolo, permettono di valutare la struttura dell'opera e la costruzione delle argomentazioni. Si può così osservare il disegno accurato che entrambe le autrici hanno predisposto per il loro lavoro.

Moderata Fonte, *Il merito delle donne*

L'autrice

Per le notizie biografiche su Moderata Fonte si veda p. 109.

L'opera

Il merito delle donne è scritto da Moderata Fonte (il cui vero nome è Modesta Dal Pozzo) nel 1592 ma viene stampato solo nel 1600, postumo, per le cure dello zio dell'autrice, Giovanni Nicolò Doglioni, che vi premette una biografia. Qualche riga dell'elogio di Doglioni aiuta a inquadrare meglio il giudizio che doveva essere stato condiviso almeno da una cerchia di letterati contemporanei:

Cosa notevole fu che essendosi ella affaticata per comporre in prosa un libro a cui ha posto nome il *Merito delle Donne*, l'istesso giorno avanti la morte sua¹ ne finì la seconda giornata ed è quello stesso che con questa insieme impresso si vede.² Era di così gran governo³ in casa, che 'l marito poca cura n'aveva e ha poi più volte confessato di non sapere, che cosa sia l'aver carico di figliuoli, né di casa,⁴ perciocché ella sollevandolo di ogni cosa ne aveva la cura e al tutto con maravigliosa prontezza e diligenza provvedeva. In qualunque materia, che se lei fusse promossa⁵ rispondeva e discorreva saputamente e così fondata,⁶ che reccava a tutti maraviglia e stupore. Di memoria era talmente dotata, ch'io la ho vista, già udita una predica e tornata a

¹ l'istesso giorno ... sua: 'il giorno prima di morire'.

² Intende che il *Merito delle donne* è quello stesso libro che si vede stampato insieme con questa introduzione dedicata alla vita dell'autrice.

³ così gran governo: 'valida capacità amministrativa'.

⁴ ha poi ... casa: 'ha confessato in più occasioni di ignorare che cosa comporti prendersi cura dei figli e della casa'.

⁵ In qualunque ... promossa: 'A qualunque argomento che le fosse proposto'.

⁶ così fondata: in modo così approfondito.

casa, quella tutta di parola in parola riddire, e sentendo una sol fiata⁷ due o tre sonetti quelli recitava a mente, quasi che fosse lei stata di quelli l'autrice e compositrice. Discorreva leggendo alcun libro con tanta prontezza, che dava stupore e talmente il tutto capiva, che ne rendeva minutissimo conto d'ogni cosa. Aveva una providenza⁸ mirabile e co' l discorso ben spesso solleva designare quello a punto, che poi si scorgeva avvenire, onde pareva che avesse ella in sé un qualche divino spirito di profezia. Nelle composizioni⁹ era sì presta, che si riputava miracolo.

Le viene dunque riconosciuto il merito di sapere coniugare perfettamente il suo ruolo di amministratrice della casa con quello di scrittrice. Emerge comunque da questo breve ritratto l'impressione di una donna immersa in un ambiente culturale in cui tratta da pari con gli altri membri. Sulle ragioni della pubblicazione a distanza di otto anni dalla morte, si possono solo avanzare ipotesi. La più accreditata è quella che connette questa operazione editoriale con la stampa nello stesso anno 1600 del trattato di Lucrezia Marinelli, sulla *Nobiltà et eccellentia delle donne*, sempre a Venezia. Lucrezia Marinelli spiega di essere stata motivata da un'operetta misogina, edita poco prima nella stessa città, *I donneschi difetti* di Giuseppe Passi. Doglioni potrebbe essere stato spinto dalla stessa ragione o comunque dalla volontà di contrastare un certo filone misogino.

Il *Merito delle donne* è un dialogo. La forma del dialogo implica di per sé che la tesi sia presentata in modo meno diretto di quanto capita in un trattato monologico, in cui c'è un unico punto di vista e chi scrive si pone come detentore di un sapere da comunicare agli altri. Nel dialogo, si mettono in scena più personaggi che si confrontano; dalla loro conversazione si chiarisce quale posizione deve essere ritenuta valida, ma attraverso il dialogo si propongono anche altri pareri. È sicuramente un'opera in difesa delle donne, anche con spunti innovativi dell'argomentazione, ma il partito maschile non è respinto a priori, anzi le donne stesse sono investite del compito di sostenere la causa degli uomini.

Possiamo individuare almeno tre punti di particolare interesse nella *querelle*, che rendono l'opera straordinariamente moderna. L'impianto complessivo comunque è radicato nella cultura rinascimentale, come è evidente dal ricorrere dei luoghi comuni del dialogo cinquecentesco, così come anche a livello ideologico la conclusione torna sulla questione del matrimonio, in termini assai meno critici di quelli dell'inizio del dialogo.

Il primo aspetto di novità riguarda la composizione della brigata impegnata nella conversazione: è un gruppo di donne. Si ricordi che la più nota trattazio-

⁷ fiata: volta.

⁸ providenza: saggezza.

⁹ Nelle composizioni: Nel comporre versi.

ne sulla donna si trova nel terzo libro del *Cortegiano*, dove a parlare in difesa delle donne sono gli uomini per una esplicita delega che viene loro conferita. Le donne sono presenti nella conversazione, ma l'autore fa in modo che non intervengano; anche quando l'argomento le riguarda in prima persona viene eletto un avvocato che patrocinia la loro causa, relegandole nel ruolo di spettatrici (non del tutto passive, comunque). Moderata Fonte ambienta la conversazione in un contesto domestico e la racchiude entro un circuito soltanto femminile. In modo opposto a quello che capita nel *Cortegiano* qui a parlare in difesa degli uomini sono alcune delle donne. L'autrice non è la prima a rappresentare personaggi femminili che riflettano sulla loro condizione. Si possono ricordare due casi, in cui però le donne promosse a paladine del loro sesso sono una prostituta e una mezzana, dunque in ragione del loro ruolo collocate al di fuori della società regolare: la Nanna, personaggio di due dialoghi di Pietro Aretino (*Ragionamento della Nanna e dell'Antonia*, 1534, e *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa*, 1536) e la Raffaella di Alessandro Piccolomini (*Dialogo della bella creanza delle donne*, 1539). Moderata Fonte, forse anche in quanto donna, non prende in esame la condizione della prostituta. Nel suo dialogo pone donne di stato differente, tutte caratterizzate da rispettabilità sociale.

I personaggi del dialogo sono i seguenti:

- Adriana: vedova, anziana
- Virginia: sua figlia, in età da marito
- Leonora: giovane vedova
- Lucrezia: sposata da molto tempo
- Cornelia: sposata da poco tempo
- Corinna: non sposata, dimessa (cioè afferente a un ordine di terziarie francescane, impegnato nella catechesi e nell'assistenza ai malati)
- Elena: novella sposa

Il secondo aspetto che rende l'opera più innovativa di altri scritti in difesa delle donne è la ridotta importanza della topica galleria di donne illustri. Gli *exempla* femminili hanno infatti una pericolosa ambivalenza nella causa delle donne: da una parte sono le prove delle capacità delle donne, ma d'altra parte sono costruzioni maschili, rispondenti a una ideologia che riconosce alle donne soltanto un certo ruolo. Il caso più evidente è quello di Lucrezia, esaltata a modello di virtù per essersi uccisa dopo avere subito violenza. Le donne esemplari sono quindi sempre le donne obbedienti, oneste e devote e non di rado la fine che le attende è tragica. Moderata Fonte nel suo trattato non predica certo la ribellione delle donne, né propone modelli di donne meno che oneste, ma

non conferisce centralità alla galleria di paradigmi di virtù; piuttosto riserva maggior spazio a una serie di indicazioni pratiche, di ricette di medicina, cosmetica e cucina che, se non aprono altre porte oltre a quelle dei consueti spazi domestici, non conducono comunque a un ideale di donna martire.

Un terzo punto su cui vale la pena di soffermarsi consiste proprio nel carattere pragmatico delle riflessioni contenute nel libro. Le donne colgono il vero problema alla base della disuguaglianza, che sarà messo in rilievo secoli dopo dal movimento femminista e a cui dà voce nel Novecento Virginia Woolf in *Una stanza tutta per sé*: l'indipendenza economica.

Introduzione al testo

Il dialogo raccontato da Moderata Fonte si svolge a Venezia e si apre infatti con un lungo elogio della città. L'insistenza sulla lode di Venezia è un forte punto comune tra Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli, le due autrici che più si espongono per la causa femminile. L'elogio della città è un luogo comune in letteratura e in particolare nella letteratura veneziana; se si vuole leggervi anche una specifica motivazione di genere vi si può notare o la sincera riconoscenza per le opportunità che lo specifico contesto ha potuto offrire a ciascuna di loro e alle donne in generale, oppure l'omaggio doveroso da parte di chi si sa in posizione difficile, in quanto donna scrittrice, e cerca quindi il consenso di chi nella città ha un ruolo di potere, politico o culturale. Nel dialogo di Moderata Fonte inoltre la descrizione encomiastica del luogo risponde al modello del genere (figura per esempio nelle prime pagine del *Cortegiano*) e anche questa riconoscibilità dell'adesione alla norma letteraria potrebbe essere avvertita con maggior intensità dalla donna.

Il dialogo è diviso in due giornate. Sono compresi nel testo anche alcuni componimenti in versi. Nel bel giardino di una donna nobile vedova da poco, si trovano sei amiche più la padrona di casa, di età differenti, tutte nobili. I loro nomi e la loro condizione sono stati illustrati poco sopra. Il giardino è splendido. Tra le altre bellezze, al centro c'è una fontana con sei statue di fattezze femminili, ciascuna con un verso inciso e un contrassegno che alludono al suo significato simbolico. In questo momento la conversazione tra le sette donne procede liberamente senza un tema. Dopo aver visitato il giardino, le donne decidono di tornarvi per intrattenersi tra loro, senza uomini. A questo punto si definisce l'argomento della conversazione, proprio nei termini di un dibattito. Vengono assegnate le parti: alcune donne sosterranno la causa

femminile e altre quella maschile. I meriti delle donne sono dunque proposti nella forma di un esercizio retorico. L'autrice cioè non si presenta come una agguerrita avvocatessa delle donne, ma mette in scena un gruppo di donne che per diletto gioca a discutere su pregi e difetti di donne e uomini. Questa mediazione finzionale non depotenzia il messaggio; anzi, i meriti delle donne sono semmai potenziati perché emergono da un discorso in cui c'è qualcuno che contraddice. Si presentano così anche le repliche agli argomenti maschili. Ma il merito femminile è posto in risalto soprattutto attraverso la rappresentazione delle capacità retoriche di queste donne e della loro disponibilità a assumersi la causa degli uomini e condurla con argomenti solidi.

La scelta del tema

Ed il tutto era così bene distinto e così divinamente lavorato che pareva più tosto cosa viva e naturale, che finta e fatta con artificio.¹⁰ E mirando e lodando hor questa, hor quella cosa del bel giardino, con molto piacer e con altrettanta maraviglia, disse Adriana a Leonora: «Deh, che paradiso è questo Leonora, che havete in questo mondo? Ed a chi non piacerebbe lo starvi?». «Parmi – soggiunse Cornelia – che per esser questo un paradiso dove si apparecchia da mangiar e da bere, noi vi havremo da tornar più di tre volte». E ciò disse perché in quello¹¹ le serve di Leonora eran venute di suo ordine¹² con vini delicatissimi e frutti e confezioni da rinfrescare la compagnia.¹³ Allhora rispose Leonora: «M'incresce che non siate venute inanzi e vi venisse perciò almanco voglia di tornarvi spesso».¹⁴ «Non ce lo dite troppo – disse Lucrezia – che 'l luogo è tale, che ci sarà vantaggio¹⁵ il venirvi». «Havete lasciato di dir il meglio – disse Corinna –. Voi non dite che fra le altre sue grazie, egli vi ha questo,¹⁶ che non vi sono huomini».¹⁷ «E voi non dite un'altra cosa – seguì Elena – che la patrona è così gentile e graziosa, che questo solo basterà a farci venir più spesso». «Certo sì – aggiunse Adriana – graziosa, cara e bella; non si può dir altrimenti, è peccato, che voi non vi rimaritate,¹⁸ essendo così giovane

¹⁰ È un principio estetico tipicamente rinascimentale: l'arte è tanto più bella quanto meno si mostra l'artificio e più sembra naturale.

¹¹ in quello: in quel momento.

¹² di suo ordine: su suo ordine.

¹³ confezioni: preparazioni alimentari (probabilmente dolci) per ristorare la compagnia.

¹⁴ M'incresce ... spesso: 'Mi dispiace che non siate venute qui prima e non vi sia venuta prima la voglia di tornare qui'.

¹⁵ vantaggio: privilegio, guadagno.

¹⁶ egli vi ha questo: c'è questo (il pronome «egli» è pleonastico).

¹⁷ La linea della conversazione è già tracciata qui da Corinna. La donna indica esplicitamente la mancanza di uomini come occasione fortunata per le donne.

¹⁸ Leonora, la padrona di casa, è vedova ma ancora giovane.

e così bella». «Rimaritarmi eh? – replicò ella – più tosto mi affogherei che sottopormi più ad huomo alcuno; io sono uscita di servitù e di pene e vorresti che io tornassi da per me ad avvilupparmi?¹⁹ Iddio me ne guardi». Tutte le donne allora dissero che parlava bene e che beata lei.²⁰ E Cornelia basciandola disse: «Deh, che siate voi benedetta sorella mia;²¹ vi conosco ora più savia di quello che io mi pensava».

«Horsù – seguì Leonora – lasciamo andar questo; non vi piace rinfrescarvi un poco sin che 'l vin è fresco?». E così si posero a mangiar frutti e rider tra loro con farsi inviti tedeschi²² e di mille favole, senza esser da alcuno vedute, né udite; cosa che era a tutte le donne di più gusto, e soddisfazione di tutte le altre.²³ E fornito che ebbero,²⁴ Corinna pregò Leonora, che se sapesse la esposizione di quelle figure, di grazia le la dichiarasse col significato d'i' brevi e imprese.²⁵ «Io ve lo dirò volentieri – rispose Leonora –. Sappiate che questa casa, insieme con questo orto, era di una mia zia, come sapete, per haverlo inteso. Che ben so, che per esser ella stata molti anni in Padova (dove ultimamente è mancata) non l'havete mai alcuna di voi veduta. Ella, essendo fanciulla, non volse²⁶ mai maritarsi e così vivendo con buona facoltà che l'avolo mio le lasciò,²⁷ fece ridur (non guardando a spesa, per il molto diletto, che ne aveva) il giardino a

¹⁹ da per me ad avvilupparmi: a incastrarli da sola.

²⁰ In questo momento il tema della conversazione non è ancora stato proposto, per cui le donne parlano liberamente, non secondo il ruolo assegnato loro nel dibattito. L'autrice rappresenta dunque il gruppo che all'unanimità elegge come condizione migliore quella della vedova ancora giovane. Se si ricorda questo passaggio, la difesa degli uomini risulta almeno parzialmente indebolita perché permane il sospetto che sia una difesa d'ufficio, condotta dalle due donne incaricate per rispetto della regola del gioco, non per convinzione. Nelle parole di Leonora si insiste sull'idea del matrimonio come sottoposizione al marito e addirittura come servitù della moglie.

²¹ La vicinanza tra le due donne è espressa con il termine affettivo «sorella», che esprime una forte intimità.

²² L'espressione può forse essere collegata al detto «bere alla tedesca», cioè in abbondanza; in questo caso significherebbe farsi inviti a mangiare e bere a volontà.

²³ Si pone in rilievo il piacere che le donne provano a essere momentaneamente sottratte al controllo degli uomini. È una osservazione che raramente si trova in letteratura. Un precedente può forse essere rintracciato nel *Decameron*, dove le sette giovani si allontanano dai tre maschi per una passeggiata in un luogo ameno come questo giardino: la Valle delle donne. Lì però non manca una certa vena *voyeristica* nella rappresentazione del bagno delle donne, qui invece si rappresenta il piacere che le donne provano a stare insieme, senza che si percepisca l'intenzione di solleticare la fantasia di un lettore maschio. La scena non ha sensualità. Si può osservare che spesso (nella novellistica cinquecentesca per esempio) l'intenzione erotica caratterizza anche le rappresentazioni di un gruppo solo maschile, non per la descrizione che se ne dà, ma perché l'assenza delle donne è pretesto per una conversazione licenziosa.

²⁴ fornito che ebbero: dopo che ebbero finito.

²⁵ Corinna prega Leonora di chiarire il significato delle statue spiegando le «imprese» (stemmi) e i motti che ciascuna porta. Sono le statue che adornano una fontana al centro del giardino. Il gusto per le imprese (simboli e motti) è tipico dell'epoca, al punto che ci sono libri dedicati solo a queste.

²⁶ volse: volle.

²⁷ La zia ha la fortuna di disporre dell'eredità che le lascia il padre (nonno di Leonora). La precisazione non è oziosa: la donna può permettersi di non sposarsi perché queste «facoltà» di cui dispone le consentono una certa autonomia.

questa bellezza che voi vedete e insieme vi fè fabricar questa bella fontana con queste figure tutte a suo proposito²⁸ e secondo la sua opinione che haveva contra il sesso virile.²⁹ Percioché la prima figura è posta qui per la Castità,³⁰ della quale ella fu tanto amica; e l'impresa col moto³¹ da per sé è chiarissima. L'altra è la Solitudine e l'impresa è la Fenice, a dinotar che ella si compiacque di viver sola; e da per sé visse, morì e rinacque sola con la fama delle sue buone opere. La terza è la Libertà e l'impresa è il Sole, il quale libero e solo illustrando se stesso comparte³² la sua luce a tutto l'universo, dinotando che ella³³ libera e sola divenne chiara per molte degne ed onorate qualità e ha compartito anco i tesori della sua virtù ad ogni gentile spirito, che ne ha havuto conoscenza; il che sotto la signoria ed imperio del marito, forse non haveria potuto fare.³⁴ La quarta è la Semplicità e l'impresa è la Farfalla che si arde nel lume, significando perciò che le misere donne che sono per maritarsi, troppo credono ai falsi vezzi ed alle finte lusinghe de gli huomini; li quali in apparenza sono benigni, e graziosi di sorte che elle pensando che sempre habbino ad esser così buoni, come prima loro paiono, si lasciano avviluppare nella rete e cascano nel fuoco, che le abbruscia e consuma fin alla morte.³⁵ La quinta è la Falsità e l'impresa

²⁸ a suo proposito: 'rispondenti al suo progetto'. L'opera artistica deriva da un disegno concettuale della zia di Leonora. Si definisce in questo modo una sorta di madre tutelare nel cui segno avviene la conversazione; donna della generazione precedente, questa zia si mostra indipendente, colta, intelligente e amante dell'arte, dal momento che ha voluto una simile opera artistica nel suo giardino; assume il ruolo di mentore, tradizionalmente maschile. Si può ravvisare nell'evoazione di questa zia una memoria autobiografica, dal momento che proprio a una zia (moglie di Doglioni) l'autrice è fortemente legata.

²⁹ Il tema del trattato, la valorizzazione delle donne, si connette in questo modo con l'ambientazione: lo spazio stesso, pur rispondendo ai criteri topici del luogo ameno, assume un significato che si sposa con l'oggetto della conversazione.

³⁰ Anche nella scala di valori femminili la castità viene al primo posto, come accade quando a parlare delle virtù o dei vizi delle donne sono gli uomini. Qui però sembra essere una castità dettata da disinteresse o addirittura disprezzo dell'uomo, piuttosto che da fedeltà e dovere.

³¹ moto: motto. L'impresa è un ermellino, il motto è «Prima morte, che macchia al corpo mio», versione italiana del motto «Malo mori quam foedari» reso celebre dall'ordine di cavalieri dell'Ermellino del XV secolo. L'ermellino è simbolo di castità per il colore bianco. Analogamente il motto rinvia alla purezza, riprendendo la consueta metafora della macchia per indicare la perdita della castità.

³² comparte: distribuisce.

³³ La zia.

³⁴ La spiegazione di questa statua è più estesa delle precedenti. Si tratta della libertà, intesa prima di tutto come libertà dal controllo di un uomo (il marito). Questa libertà è simboleggiata addirittura dal sole, che è topicamente il termine di confronto per quanto c'è di più prezioso e grande. I vantaggi di questa libertà si estendono a tutti gli spiriti gentili, come il sole porta giovamento all'intero universo. Grazie alla libertà la donna ha potuto esercitare le sue doti e far sì che molti ne beneficiassero.

³⁵ Questa statua ha il valore di monito: non rappresenta una virtù, bensì un difetto tipicamente femminile. L'inganno dell'uomo è presentato come rovinoso al punto che la donna che vi cade non ha speranza alcuna, come la farfalla che attratta dal lume finisce bruciata. L'immagine ricorre nella lirica barocca per rappresentare la condizione del poeta innamorato.

è il Persico,³⁶ il qual ha simiglianza d'un core³⁷ e la foglia che tien forma di lingua, co 'l moto³⁸ che dà ad intender pur l'inganno e falsità de gli uomini, i quali nelle parole dimostrano amor e fede verso di noi donne e poi nel cuore sono il contrario. La sesta è la Crudeltà e l'impresa del Cocodrillo significa che così l'huomo strazia ed uccide quella donna, che gli si intrica,³⁹ e poi finge di haverne una bestial compassione». «Benissimo – disse Corinna – molto ci havete compiaciuto in dechiarirci sì fatti enigmi⁴⁰ e non posso se non esser obligata alla memoria di questa gentildonna che tanto ne seppe e mi fu così simile nella opinione. O Dio, perché non è ella al mio tempo?». «Vi so ben dire – aggiunse Leonora – che ella mi allevò del suo parere e non voleva che io mi maritassi; ma mio padre volle farlo contra la volontà di ambi noi; ed hora, che ha piaciuto a Dio di liberarmi, fate conto che io sia tale qual era ella apunto».⁴¹ Così ragionando disse Adriana alle altre: «Hora che havemo inteso questo che desideravamo, che vogliamo noi fare, che 'l giorno è così lungo e il sole è ancora molto alto ed è uscito fuori di modo che non si può andar per lo giardino?»⁴² La onde io lauderei che noi si⁴³ ritirassimo all'ombra di questi cipressi e qui si mettessimo, chi a sonar, chi a giuocar e chi a legger, secondo che più a ciascuna parerà».⁴⁴ «Sarà ben fatto – disse Cornelia – ma non saria⁴⁵ meglio che noi facessimo qualche giuoco, che fosse commune a tutte?». «Anzi – disse Helena – haveremo più piacere se noi novellamo, o ragionamo di qualche materia che ci aggradi».⁴⁷ E perché tutte le donne discordavano di parere tra loro,

³⁶ Persico: pesco.

³⁷ La pesca ha la forma di un cuore.

³⁸ moto: motto. Qui è «Tropo diverso è da la lingua il core».

³⁹ che gli si intrica: che si lega a lui.

⁴⁰ enigmi: enigmi, cioè i simboli a cui alludono le statue.

⁴¹ Leonora pone una forte opposizione tra la volontà maschile e la solidarietà femminile. Alla figura positiva della zia corrisponde quella negativa del padre, che le ha imposto un matrimonio non voluto. Si noti come la volontà maschile ha i mezzi per adempiersi, che invece la donna può avere solo in circostanze speciali: l'eredità per la zia, la vedovanza per Leonora.

⁴² L'orario consueto per la conversazione è appunto quello in cui il sole è più caldo; anche qui le donne cercano un intrattenimento per le ore più assolate.

⁴³ si: ci.

⁴⁴ Questi svaghi, che pure devono corrispondere anche a usi consueti, si ripropongono nelle narrazioni con cornice, siano dialoghi o novelle, in cui la brigata si intrattiene con simili passatempi o valuta la possibilità di farlo prima di cominciare la conversazione sul tema principale dell'opera. All'origine c'è il *Decameron*.

⁴⁵ saria: sarebbe.

⁴⁶ Cornelia propone un gioco condiviso da tutto il gruppo, anziché i passatempi individuali o a coppie, come la lettura.

⁴⁷ novellamo aggradi: 'raccontiamo novelle o discutiamo di qualche argomento che ci interessi'. Sono le due opzioni corrispondenti ai due generi letterari che comportano la cornice narrativa con una brigata: la novella (con il precedente più illustre del *Decameron*, sul cui modello nel XVI secolo scrivono tra gli altri Giovan Francesco Straparola e Giovan Battista Giraldis Cinzio) e il dialogo (come il *Cortegiano* o gli *Asolani* di Pietro Bembo, ma la lista nel Cinquecento è lunga).

e chi dicea di ragionar di una cosa, e chi dell'altra: «Di grazia – disse Corinna – eleggiamo tra noi una, che commandi alle altre e sia ubidita; perché invero la ubidienza così in una casa, come in una città è non pur utile, ma necessaria quanto altra virtù e così verremo ad esser tutte conformi di volere».⁴⁸ Piacque il consiglio di Corinna alle altre donne e così di commun consenso elessero per loro Regina Adriana,⁴⁹ per essere donna di nobilissimo ingegno; e benché fusse assai attempata, come quella che passava li cinquanta anni, era nondimeno molto piacevole e di benigna ed allegra natura.⁵⁰ Onde havendola esse eletta e giuratole obediencia mentre sarebbono in tal compagnia, ella accettando tal carico cortesemente, disse loro: «Per esser io la più vecchia di tutte, ben mi si acconviene tal peso, qual voi mi havete dato, ma nel rimanente vi son ben delle altre in questo collegio,⁵¹ che sarieno⁵² molto più degne di me; pure, poiché vi è così per vostra cortesia piaciuto, io ve ne ringrazio ed accetto graziosamente il governo e reggimento⁵³ impostomi e vi prometto mantenervi giustizia e così governarvi come a fedeli suddite si conviene». E dopo breve spazio,⁵⁴ fatte tutte sedere intorno la bella fontana sopra alcune seggie di bosso a studio fatte,⁵⁵ così aggiunse:

«Io mi haveva imaginato, poiché a tutte incresce lo star ociose ed havemo tante hore di giorno,⁵⁶ che per passarci el tempo noi novellassimo⁵⁷ sopra diverse materie,⁵⁸ secondo che mi fusse venuto in animo;⁵⁹ ma ho mutato pensiero e piacemi (poiché tutt'oggi non fate altro che lamentarvi de gli huomini e dirne) che 'l ragionamento⁶⁰ nostro sia apunto in questa materia. E perciò dò il carico a Leonora di dire di loro quanto male può dire liberamente, in favor della qua-

⁴⁸ Come la castità, anche l'obbedienza è una virtù già abbondantemente promossa nell'ideologia dominante, maschile. Pur facendosi portatrice di idee che ci appaiono indubbiamente molto moderne, l'autrice, come si vede, deve essere correttamente inserita nel proprio contesto culturale, al quale comunque per molti aspetti aderisce. Inoltre, l'opera letteraria deve rispondere alle aspettative del genere in cui si iscrive: anche la scelta di una regina deriva dai precedenti letterari (anche per questo la fonte è il *Decameron*). Questo invito all'ordine e all'obbedienza è accolto unanimemente da tutto il gruppo.

⁴⁹ Da questo punto Adriana sarà nominata come «Regina» (o «Reina»).

⁵⁰ natura: carattere.

⁵¹ in questo collegio: nel gruppo qui raccolto.

⁵² sarieno: sarebbero.

⁵³ reggimento: titolo di regina.

⁵⁴ breve spazio: poco spazio di tempo.

⁵⁵ Si tratta di cespugli tagliati in forma di sedili («seggie»).

⁵⁶ poiché a tutte ... giorno: 'dal momento che stare in ozio spiace a tutte e abbiamo molte ore di luce'.

⁵⁷ novellassimo: raccontassimo delle novelle.

⁵⁸ sopra diverse materie: con vari temi.

⁵⁹ Adriana afferma che l'idea iniziale era quella di raccontare delle novelle a tema. Il personaggio scarta questa proposta a favore della conversazione sugli uomini; ovvero, l'autrice scarta l'opzione del libro di novelle su modello decameroniano a favore del dialogo su modello di Castiglione e Bembo.

⁶⁰ ragionamento: conversazione.

le voglio che Cornelia e Corinna possano ragionare. E perché mi par che Helena, adescata da i vezzi⁶¹ del novello sposo, pieghi alquanto dalla lor parte,⁶² le dò licenzia che gli scusi,⁶³ se le aggrada,⁶⁴ e per compagne le assegno Verginia e Lucrezia». ⁶⁵ Udito le donne il commandamento della Regina, piacque sommamente loro che si havesse da trattar di tal soggetto; e Leonora disse:

«Altissima Reina, voi ci avete dato una gran somma⁶⁶ da portare, che è da altri omeri,⁶⁷ che dai nostri; tuttavia per ubidire, mi dispongo di entrare in questo mare vastissimo, che non ha riva, né fondo;⁶⁸ né credo già che queste altre madonne si piglino impresa di difender una causa nella qual sentono elle di non haver ragione alcuna». ⁶⁹

«Se non vi haveremo ragione – rispose Helena – vi haveremo almanco honestà;⁷⁰ e voi ben sapete, che molte liti si guadagnano non tanto per ragion che si abbia, quanto per honestà che è da questa parte».

«Se tutto il vostro fondamento da mo⁷¹ – disse ridendo Cornelia – consiste solo nella honestà c'hanno gli huomini, certo che voi già vi potete tenere per vinte,⁷² poiché in essi così si trova honestà, come il sangue nei morti». ⁷³

«Oh, – disse Leonora – questo è il minor peccato che se habbino essi; ma mi maraviglio della signora sposa che per essersi accompagnata con un huomo

⁶¹ vezzi: modi piacevoli.

⁶² pieghi ... parte: 'sia bendisposta nei confronti degli uomini'.

⁶³ scusi: difenda.

⁶⁴ se le aggrada: se vuole.

⁶⁵ La discussione si presenta quindi come un passatempo, quasi un gioco, e gli schieramenti sono imposti proprio come squadre in un gioco. Leonora con l'appoggio di Cornelia e Corinna sono le avvocate delle donne, Elena, sostenuta da Virginia e Lucrezia prende la difesa degli uomini. Elena è scelta come guida del gruppo perché si è appena sposata e dunque vive il momento migliore del matrimonio, fintanto che lo sposo la riempie di attenzioni.

⁶⁶ somma: soma, carico.

⁶⁷ omeri: spalle. Attraverso la metafora si afferma la difficoltà del tema: come un carico troppo pesante per le spalle di chi lo deve portare.

⁶⁸ Leonora deve accusare gli uomini; il compito per lei è difficile per eccesso di argomenti, dato che le cose da dire contro gli uomini sarebbero infinite, come un oceano.

⁶⁹ né credo già ... alcuna: 'non credo che queste altre signore [ovvero Elena, Virginia e Lucrezia che devono difendere gli uomini] si prenderanno l'incarico di difendere la causa degli uomini nella quale riconoscono che non c'è nessuna ragione valida'.

⁷⁰ La discussione è già cominciata. Elena avvia la difesa affermando che se mancano le ragioni nella difesa degli uomini, c'è almeno («almanco») il senso di giustizia. Il termine «onestà» è qui adottato da Elena con un'accezione diversa da quella usuale nella *querelle*. Normalmente infatti la virtù dell'onestà è attribuita alle donne come il loro massimo pregio e coincide con la castità (o la fedeltà al marito), la pudicizia, con una forte connotazione sessuale. Qui invece con «onestà» si intende un principio di correttezza, di imparzialità nella considerazione dei fatti, non dissimile dal significato che assegniamo oggi al termine.

⁷¹ da mo: già da ora.

⁷² voi già ... vinte: 'potete già subito considerarvi sconfitte'.

⁷³ Cornelia assume il termine «onestà» nell'accezione cinquecentesca, con un rimando alla sessualità. La similitudine con il sangue assente nei morti abbassa il tono rispetto a quello moralistico della battuta di Elena.

solo, vol defenderli tutti e a prima giunta⁷⁴ salta sù l'honestà, e pur non so se sia portato honestamente seco lo sposo;⁷⁵ che mi dubito, che habbia anzi fatto perdere a lei parte di quella⁷⁶ che ella haveva inanzi». ⁷⁷ Sorrise a questo e venne rossa Elena e rispose:

«Non si può dir con ragione che manchi di honestà quella donna, la qual si aggiunge⁷⁸ con huomo per via di matrimonio; poiché in tale atto di generazione la necessità è madre naturale e la licenza è figliuola legittima.⁷⁹ E voi ben sapete che tutte le cose licite possono anco essere honeste;⁸⁰ e se l'effetto del propagare⁸¹ è non pur⁸² honesto, ma licito e necessario, ben si può dir anco che l'huomo auttor e cagione⁸³ di una honesta opera, così unito alla moglie, sia soggetto honesto e perciò non lievi⁸⁴ parte alcuna a noi donne della nostra naturale honestà».

«Quanto a questa parte – rispose Cornelia – voi ci avete molto ben risposto, ma troppo cominciate voi a lodar gli huomini; il che è contra le leggi della nostra Regina;⁸⁵ ed avvertiscovi,⁸⁶ che voi perderete la causa, non pur per mancamento di ragione e di honestà, ma anco per disordine».

«Con tutto ciò – disse Corinna – ella non ha saputo inferir altro,⁸⁷ salvo che l'huomo nel matrimonio, cioè unito alla moglie, ha qualche bontà in sé. Il che non niego, ma senza questo aiuto, si può dir che sia apunto⁸⁸ come la lampada estinta,⁸⁹ che da sé non è buona a nulla, ma appiccatovi il lume, fa

⁷⁴ a prima giunta: subito.

⁷⁵ non so ... sposo: 'non so se suo marito si sia comportato con onestà con lei'. Si intende che il marito ha sottratto l'onestà, cioè la verginità, alla donna.

⁷⁶ L'onestà.

⁷⁷ Prima delle nozze.

⁷⁸ aggiunge: congiunge. Il linguaggio di Elena appare meno colloquiale, più impostato e moraleggiante di quello delle interlocutrici.

⁷⁹ La necessità di generare figli è la «madre naturale», cioè la motivazione prima, dell'unione tra marito e moglie, e il piacere («licenza») ne deriva come legittima conseguenza, come fosse figlio di quella necessità. Nell'ottica cristiana il matrimonio ha come fine la procreazione e i rapporti sessuali sono giustificati per questo fine.

⁸⁰ tutte le cose ... honeste: 'tutte le cose lecite sono anche oneste'.

⁸¹ propagare: generare figli.

⁸² non pur: non solo.

⁸³ cagione: responsabili e motivo. Il ragionamento è questo: il rapporto sessuale che il marito ha con la moglie è funzionale alla procreazione. Questo scopo è lecito, onesto e necessario. L'uomo che ha un rapporto con sua moglie non le toglie onestà, anzi sta facendo un'opera lecita, necessaria e onesta.

⁸⁴ lievi: sottragga.

⁸⁵ La regola di Adriana concede a Elena il compito di difendere gli uomini rispondendo alle accuse. Cornelia la rimprovera di avere portato troppo avanti il suo ragionamento, passando il limite del ruolo.

⁸⁶ avvertiscovi: vi avverto.

⁸⁷ inferir altro: portare altri argomenti.

⁸⁸ apunto: proprio.

⁸⁹ estinta: spenta.

pur servizio alla casa;⁹⁰ così se l'huomo contiene in sé qualche buon costume, lo ha⁹¹ dalla donna con cui pratica, o madre, o sorella, o balia, o moglie che ella si sia; che a lungo andare è pur forza,⁹² che egli prenda qualche buona qualità da lei. Anzi, oltre al buono esempio che egli ne cava, tutte le belle e virtuose azioni l'huomo acquista solamente per amar le donne; poiché stimandose indegno della sua grazia,⁹³ s'ingegna con l'arte di rendersele grato in qualche maniera. Così se l'huomo studia, se impara virtù, se va polito, se diviene accorto, e ben creato,⁹⁴ e se in somma riesce compito⁹⁵ di mille belle e graziose doti, di tutto ciò ne son causa le donne, come avvenne (per esempio) a Cimone⁹⁶ e a molti altri».

«Se ciò fusse vero – disse allora Verginia – che gli huomini fussero di tanta imperfezione, come voi dite, perché ci sono essi superiori in ogni conto?».⁹⁷ A questo rispose Corinna:

«Questa preminenza si hanno essi arrogata da loro,⁹⁸ che se ben dicono che dovemo star loro soggette, si deve intender soggette in quella maniera, che siamo anco alle disgrazie, alle infermità ed altri accidenti di questa vita, cioè non soggezione di ubidienza, ma di pazienza e non per servirli con timore, ma per sopportarli con carità cristiana, poiché ci sono dati per nostro esercizio spirituale;⁹⁹ e questo tolgono essi per contrario senso¹⁰⁰ e ci vogliono tiranneggiare, usurpandosi arrogantemente la signoria, che vogliono avere sopra di noi; e la quale anzi dovremmo noi avere sopra di loro; poiché si vede chiaramente che 'l loro proprio¹⁰¹ è di andarsi a faticar fuor di

⁹⁰ La similitudine è tratta dal contesto concreto e domestico. Il concetto rimanda a quello aristotelico di potenza e atto, già recuperato fin dalle origini della letteratura italiana nella lirica. L'uomo è come la luce che deve essere accesa. Il suo valore esiste in potenza ma per passare in atto ha necessità della donna.

⁹¹ lo ha: lo ricava.

⁹² è pur forza: è inevitabile.

⁹³ della sua grazia: del loro favore.

⁹⁴ creato: educato.

⁹⁵ compito: fornito.

⁹⁶ Protagonista della novella V 1 del *Decameron*: giovane rozzo e selvatico, che si è sempre dimostrato refrattario a ogni tentativo di incivilimento, improvvisamente cambia costume, diventando educato, raffinato e colto per amore di una fanciulla. Diviene il prototipo dell'ingentilimento per amore.

⁹⁷ conto: ambito.

⁹⁸ Questa preminenza ... loro: 'di questa superiorità si sono appropriati indebitamente loro stessi'.

⁹⁹ Le donne sono sottomesse agli uomini non perché gli uomini siano superiori e dunque le donne debbano obbedire loro, ma perché le donne hanno la virtù della pazienza e sopportano gli uomini, come si sopportano le sventure, le malattie e gli altri casi imprevedibili della vita. Il ragionamento è improntato all'ideale cristiano della pazienza, che ha il modello, oltre che in Cristo, in Maria. Gli uomini sarebbero dunque delle prove poste alle donne per verificare e rinforzare la loro fede. In questo senso le parti si ribaltano: le donne sono superiori perché più vicine alla santità.

¹⁰⁰ Tolgono ... senso: 'interpretano al contrario', ritenendosi cioè superiori alle donne.

¹⁰¹ 'l loro proprio: ciò che compete loro.

casa e travagliarsi per acquistarci le facoltà,¹⁰² come fanno a punto i fattori o castaldi,¹⁰³ acciò¹⁰⁴ noi stiamo in casa a godere e comandare come patrone; e perciò sono nati più robusti e più forti di noi, acciò possino sopportar le fatiche in nostro servizio».¹⁰⁵

«Dunque per tante fatiche e sudori – disse Lucrezia – che essi spendono per noi, voi così male gli remunerate, che vi movete a sprezzarli¹⁰⁶ tanto; e pur sapete che sono nati inanzi di noi¹⁰⁷ ed havemo bisogno del loro aiuto, come confessate voi stessa».

«Sono nati inanzi di noi – rispose Corinna – non per dignità loro, ma per dignità nostra; poich  essi nacquero dell'insensata terra¹⁰⁸ perché noi poi nascessimo della viva carne¹⁰⁹ e poi, che rileva quel nascer inanzi?¹¹⁰ Prima si gettano le fondamenta in terra di niun valore o vaghezza,¹¹¹ e sopra vi s'ergono poi le sontuose fabbriche,¹¹² con gli adorni palagi,¹¹³ in terra si nutriscono prima vili semente, donde¹¹⁴ poi s'aprono i soavissimi fiori ed appaiono le vaghe rose e gli odorati¹¹⁵ narcisi. E di più si sa che Adamo primo uomo fu creato nel mondo nei campi Damasceni, dove la donna per maggior sua nobilt , volse Dio crearla nel Paradiso terrestre;¹¹⁶ e noi siamo loro aiuto, honor, allegrezza e compagnia; ma essi conoscendo molto bene quanto vagliamo, invidendo¹¹⁷ al merito nostro, cercano distruggerci, non altramenti che si faccia il corvo che essendogli nati i figliuoli bianchi, ne ha tanta invidia, veggendosi esso cos  negro, che per gran dispetto gli uccide».¹¹⁸

«Non vi basta averli toccati¹¹⁹ di superbia – disse Helena – che ancora lor rim-

¹⁰² travagliarsi ... facolt : 'darsi da fare per guadagnare beni per noi'.

¹⁰³ castaldi: amministratori, che per professione devono gestire i beni altrui.

¹⁰⁴ acci : affinch .

¹⁰⁵ Come si vede, non   posta in dubbio la differenza tra uomini e donne. Si riconosce l'inferiorit  fisica delle donne, anche da parte delle pi  agguerrite avvocate.

¹⁰⁶ sprezzarli: disprezzarli.

¹⁰⁷ La priorit  della creazione dell'uomo sulla donna   un argomento ricorrente nella *querelle* che implica una interpretazione del testo biblico. Moderata Fonte vi fa soltanto questa allusione, senza entrare oltre nella questione.

¹⁰⁸ La terra che non ha i sensi («insensata»), a differenza degli esseri animali e umani.

¹⁰⁹ Eva nasce dalla costola di Adamo, secondo il racconto biblico.

¹¹⁰ che rileva ... inanzi?: 'che importanza ha quel fatto di essere nato prima?'.

¹¹¹ vaghezza: bellezza. Le fondamenta non sono preziose n  belle.

¹¹² fabbriche: architetture.

¹¹³ palagi: palazzi.

¹¹⁴ donde: dalle quali.

¹¹⁵ odorati: profumati.

¹¹⁶ Sul luogo in cui   avvenuta la creazione dell'uomo e della donna si dibatte intensamente anche all'interno della *querelle*.

¹¹⁷ invidendo: provando invidia.

¹¹⁸ Il riferimento   a una favola vulgata.

¹¹⁹ toccati: accusati.

proverate l'invidia, e pur sapete che l'invidia non regna se non nei inferiori, come volete inferire che perciò sieno gli huomini.¹²⁰ Ma per esser quella che mette il veleno nella lingua de i maldicenti, se noi diremo mal de gli huomini, saremo noi tenute invidiose e per conseguente inferiori a loro».

«Noi non diciamo male – replicò Leonora – per invidia, ma per ragion di verità: poiché (diremo per esempio) ad un che robba è forza dir che sia ladro.¹²¹ Se essi ci usurpano le nostre ragioni, non dobbiamo lamentarci e dir che ci fanno torto? Percioché, se siamo loro inferiori d'auttorità, ma non di merito, questo è un abuso, che si è messo nel mondo,¹²² che poi a lungo andare si hanno fatto lecito ed ordinario;¹²³ e tanto è posto in consueto, che vogliono e par loro, che sia lor di ragione quel che è di soperchiarìa;¹²⁴ e noi che fra le altre qualità e buone parti, siamo tanto di natura humili, pacifiche e benigne, per viver in pace sofferimo tanto aggravio e sofferiressimo più volentieri, se pur havessero essi un poco di discrezione, che volessero almanco¹²⁵ che le cose andassero egualmente¹²⁶ e vi fusse qualche parità e non ci volessero haver tanto imperio sopra e con tanta superbia, che vogliono che siamo loro schiave e non possiamo far un passo senza domandar loro licenzia;¹²⁷ né diciamo una parola, che non vi faccino mille comenti. Parvi che questo sia così picciolo interesse nostro, che dobbiamo tacere e lasciarlo passar via così sotto silenzio?». Disse allora Verginia:

«Lo debbono far essi forse per ignoranza e non per mal che ci vogliono».¹²⁸

«Voi parlate ben da semplicità e da fanciulla – a ciò rispose Cornelia – anzi l'ignoranza non iscusava il peccato¹²⁹ e la loro ignoranza è volontario vicio,¹³⁰ e sono purtroppo accorti nel male e vogliono che anzi noi siamo le ignoranti e le pazze;¹³¹ e che non siamo buone a nulla; e ben dicono il vero, che facciamo

¹²⁰ Accusando gli uomini di essere invidiosi, Corinna li pone in condizione di inferiorità, perché l'invidia è possibile solo per chi è in difetto rispetto all'altro, quindi inferiore. Elena ribalta l'accusa sulle donne: se esse parlano male degli uomini sono accusate di invidia e dunque risultano inferiori.

¹²¹ Definendo invidiosi gli uomini le donne non sono mosse da invidia ma dalla verità, come non si definisce "ladro" chi ruba perché si vuole dire male di lui, ma perché è effettivamente un ladro, per la definizione esatta del termine.

¹²² messo nel mondo: radicato nella società.

¹²³ si hanno ... ordinario: 'hanno legittimato e reso normale'.

¹²⁴ Gli uomini stessi, dunque, si sono convinti che la loro superiorità derivi da lecite ragioni («di ragione») e non da un sopruso («soperchieria»).

¹²⁵ almanco: quantomeno.

¹²⁶ egualmente: con equità.

¹²⁷ licenzia: il permesso.

¹²⁸ La difesa degli uomini a questo punto può solo appellarsi alla inconsapevolezza, non trovando ragioni solide da opporre alla sentita perorazione delle donne.

¹²⁹ l'ignoranza ... peccato: 'l'ignoranza non giustifica la colpa'.

¹³⁰ vicio: errore, colpa.

¹³¹ Sono le due accuse in nome delle quali le donne sono sottomesse: sono ignoranti e quindi l'uomo è legittimato

da pazze in questo a soffrire tante loro crudeltà e non fuggiamo quanto dal fuoco la loro tacita e continua persecuzione e l'odio particolare c'hanno contra di noi. E non crediate che contra il nostro sesso solo siano tali, che ancor tra loro stessi si ingannano, si rubbano, si distruggono e si cercano d'abbassar e di rovinar l'un con l'altro;¹³² pensate quanti assassinamenti, usurpazioni, giuramenti falsi, bestemmie, giuochi, crapula e tali vizi che commettono tutto il giorno. Non vi parlo de gli homicidii, sforzi,¹³³ ladronezzi¹³⁴ ed altre disolute operazioni tutte procedenti da gli huomini. E se nei maggior eccessi¹³⁵ sono così pronti e facili, pensati quel che siano ne i minimi; immaginatevi quanta sia la loro ingratitudine, quanta la infedeltà, la falsità, la crudeltà, l'arroganza, la incontinenza¹³⁶ e la dishonestà; di modo che, se non perdonano a loro medesimi,¹³⁷ che si sprezzano e si rovinano, come ho detto, considerate quello che sono verso di noi. O ci siano padri, o fratelli, o figliuoli, o mariti, o amanti, o altri conoscenti in ogni grado ci offendono, ci abbassano e quanto possono s'ingegnano di confonderci ed annichilarci.¹³⁸ Perché, quanti padri sono che non provvedono mai alle lor figliuole vivendo ed al fin morendo lasciano il tutto, o la maggior parte delle loro sostanze a mascoli¹³⁹ e le privano della propria eredità, non altramente, che se fossero figliuole di loro vicini, e così sono cagione che le povere giovani cascano in mille errori per necessità e i fratelli rimangono ricchi di robba e di altrettanta vergogna».¹⁴⁰

«Voi non dite – poi aggiunse Leonora – di tanti che sono stati così crudeli verso le proprie figliuole, che per loro malvagità hanno lor levato, chi l'honor¹⁴¹ e chi la vita miserabilmente?».

a agire per loro e a tenerle sottomesse, in ragione della loro incapacità; oppure, se tentano di sfuggire al controllo, sono definite pazze, con le prevedibili conseguenze che tale giudizio porta con sé. Cornelia assume per vere le due accuse, ma muta le condizioni: le donne sono ignoranti perché gli uomini impediscono loro la conoscenza; sono pazze nel senso che devono esserlo per accettare questo stato di cose, che altrimenti un giudizio sano avrebbe già da tempo respinto e combattuto.

¹³² Gli uomini hanno un odio «particolare» contro le donne, come è detto poco prima, ma anche tra di loro mostrano un simile accanimento.

¹³³ sforzi: violenze.

¹³⁴ ladronezzi: ruberie.

¹³⁵ nei maggior eccessi: nei crimini più gravi. Se gli uomini non hanno freno nel compiere omicidi e altri gravi reati, ci si può immaginare con quanta facilità commettano ingiustizie e violenze reputate di minor entità.

¹³⁶ incontinenza: sregolatezza.

¹³⁷ Cioè tra loro uomini.

¹³⁸ annichilarci: annichilirci, annullarci.

¹³⁹ mascoli: maschi.

¹⁴⁰ Questo argomento è legato al contesto storico, ma al tempo stesso estremamente moderno: le donne rischiano di avere un tragico destino (un marito sfruttatore e violento, o la prostituzione) perché non dispongono di beni propri. Non è illegale lasciare un'eredità alle figlie, ma molti padri non lo fanno, donando tutto ai figli maschi.

¹⁴¹ honor: qui con il significato sessuale di 'castità'.

La conclusione del trattato torna circolarmente al punto di partenza: l'invito rivolto a Leonora perché prenda un nuovo marito. Ora si aggiunge una motivazione importante: la reputazione della donna libera è sempre a rischio di rovinarsi, mentre il matrimonio offre maggiori garanzie contro le maldicenze. È un argomento di ordine pratico, in linea con la conversazione appena conclusa, nella quale alle speculazioni teoriche sono sempre preferiti (almeno dal partito delle donne) gli esempi e i riferimenti concreti. Prima di congedarsi le donne cantano un madrigale. È prassi abbastanza frequente nelle opere con una cornice narrativa includere componimenti poetici, su modello di quanto accade già nel *Decameron*. Qui la lirica riassume il senso del dialogo: le donne sono essenziali per gli uomini. Si rovescia così il paradigma tanto ricorrente nella cultura dell'uomo come paladino della donna e quello invalso nella società della inettitudine della donna senza l'uomo.

La conclusione

«Così ragionando – disse la Regina¹⁴² – noi si siamo tanto graziosamente intertenute,¹⁴³ che ancor hoggi prima ci è mancato il tempo che le parole per ragionar di questi huomini; e penso bene che vi voriano¹⁴⁴ non solo gli giorni interi, ma gli mesi e gli anni prima che si finisce di favellare in questa materia e che 'l vostro animo rimanesse soddisfatto. Per non andar dunque in infinito, poiché il giorno è giunto già al suo termine, serà buono che io ormai renonzi la mia signoria alla buona grazia di voi altre,¹⁴⁵ con ringraziarvi molto dell'obediencia e fedeltà prestatami e con pregar Leonora, che mutandosi d'animo, poiché ancora è così giovanetta, procuri anch'essa di trovarsi una degna e graziosa compagnia, con la qual viva e mora consolatamente e non porga occasione a maldicenti di ragionar di lei cosa, che non si deve».¹⁴⁶
«Prima – disse Leonora – veggiamo accasata Verginia, che è fanciulla e tra tanto vi penserò sopra, e forse che mi disporrò ad accettare il vostro consiglio

¹⁴² Adriana, eletta come regina del gruppo perché è la più anziana. Il suo ruolo nella conversazione è stato quello di mediatrice, non ha apportato argomenti a difesa dell'uno o dell'altro sesso.

¹⁴³ graziosamente intertenute: piacevolmente intrattenute.

¹⁴⁴ vi voriano: ci vorrebbero.

¹⁴⁵ renonzi ... altre: 'termini il mio ruolo di regina, con la grazia di tutte voi, che me lo avete concesso'.

¹⁴⁶ La conversazione si chiude circolarmente come era iniziata: con l'auspicio che Leonora, giovane vedova, prenda marito. All'inizio Leonora aveva replicato molto decisamente, ora elude la proposta, senza del tutto obiettare. Qui Adriana aggiunge un argomento importante per favorire il matrimonio: evitare le maldicenze. È un punto notevole: la donna libera è esposta alla rovina che può scaturire dalle chiacchiere maligne sul suo conto. La reputazione per la donna è essenziale, come emerge in molta letteratura sull'argomento, tra cui anche il solito *Cortegiano*.

con quelli saggi e santi ricordi¹⁴⁷ che voi mi avete dati». Con ciò si levarono¹⁴⁸ le donne, che era già il sole per tramontare, e con quel fresco postesi a camminare alquanto per lo giardino, Corinna e Verginia si misero a cantare il seguente madrigale:¹⁴⁹

S'ornano il ciel le stelle,
ornan le donne il mondo,
con quanto è in lui di bello e di giocondo.
E come alcun mortale
viver senz'alma e senza cor non vale,¹⁵⁰
tal non pon¹⁵¹ senza d'elle¹⁵²
gli huomini haver per sé medesmi aita;¹⁵³
che è la donna de l'huom cor, alma e vita.

Il qual finito di cantare, tolsero tutte comiato¹⁵⁴ l'una dall'altra e se ne andarono alle loro case.

Testo tratto da: Moderata Fonte, *Il Merito delle Donne, scritto da Moderata Fonte, in due giornate, ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli huomini*, Venezia, Imberti, 1600, 16-23 e 157-158. <http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ175181201>

¹⁴⁷ ricordi: insegnamenti.

¹⁴⁸ levarono: alzarono.

¹⁴⁹ Madrigale di settenari e endecasillabi: abBcCaDD.

¹⁵⁰ viver ... vale: 'non può vivere senza anima e senza cuore'.

¹⁵¹ pon: possono.

¹⁵² senza d'elle: senza di loro, cioè senza le donne.

¹⁵³ haver per sé medesmi aita: 'difendersi da soli'. Si ribalta il consueto modello dell'uomo che prende le difese della donna: qui è la donna che è essenziale come aiuto e difesa del maschio.

¹⁵⁴ tolsero tutte comiato: si salutarono.

Lucrezia Marinelli, *La nobiltà et l'eccellenza delle donne*

L'autrice

Per le notizie biografiche su Lucrezia Marinelli si veda p. 133.

L'opera

La nobiltà et l'eccellenza delle donne, co' difetti et mancamenti de gli huomini. Discorso di Lucretia Marinella in due parti diviso è pubblicato a Venezia, dall'editore Ciotti, nel 1600, con dedica a Lucio Scarano medico e filosofo. Si ricordi che Lucrezia Marinelli frequenta l'ambiente dei medici fin dalla casa paterna, in quanto figlia di Giovanni, medico, e sorella di un altro medico. Una nuova edizione accresciuta esce già l'anno successivo. Nella *princeps* l'autrice spiega che ha composto il libro in poco tempo, sollecitata dall'urgenza di rispondere a un'operetta misogina da poco stampata a Venezia, i *Donneschi difetti* di Giuseppe Passi, letterato dell'Accademia degli Informi di Ravenna. Ciò spiegherebbe quindi anche la precocità della seconda versione del trattato.

L'opera riprende il titolo del trattato di Agrippa, ma non è una traduzione di quel testo. Rispetto a Agrippa, Marinelli aggiunge una seconda parte al titolo: *co' difetti et mancamenti de gli huomini*. Il trattato è infatti diviso in due parti: la prima dedicata alla dimostrazione delle qualità delle donne, la seconda riservata alla critica contro gli uomini. La struttura è esposta nella *Divisione di tutto il discorso*, un testo proemiale, con queste parole:

Dividerò questo mio discorso in due parti principali: nella prima tratterò le nobiltà et eccellenze delle donne, la qual sarà divisa in cinque principali capi;¹ ma il quarto conterrà sotto di

¹ principali capi: capitoli.

sé undeci capi particolari.² Nella seconda parte spiegarò in venticinque capi, et incominciando dalle eccellenze delle donne, mostrerò che quelle trapassano i maschi nella nobiltà de' nomi, delle cause, della propria natura et delle operationi. E finalmente³ risponderò alle leggerissime ragioni che tutto giorno sono da i poco prudenti e poco saggi huomini addotte.

Riportiamo l'indice (parafrasando i titoli originali, per semplicità) che permette di avere un'idea chiara dei contenuti del libro. La prima parte, dedicata alla dimostrazione della nobiltà delle donne con ragionamenti e esempi, e alla confutazione degli argomenti misogini di vari letterati e filosofi, da Aristotele a Boccaccio, è divisa nei seguenti capitoli:

Cap. I: dei nomi
Cap. II: delle cause
Cap. III: della natura
Cap. IV: la nobiltà (= superiorità) delle donne:
Donne di scienza e di lettere
Donne temperate
Donne coraggiose
Donne prudenti
Donne giuste
Donne magnifiche (cortesi)
Donne guerriere
Donne che sopportano il dolore
Donne forti fisicamente
Esempi di amore femminile verso i familiari maschi (marito, figli, fratelli, padre)
Esempi di amore di patria delle donne
Cap. V: risposta alle ragioni addotte dagli uomini

Nell'edizione del 1601 si aggiunge un ulteriore capitolo (collocato come quarto), che riporta casi di atteggiamenti e parole degli uomini che provano il valore delle donne. L'ultima sezione è inoltre articolata in tre paragrafi: Risposta a Ercole Tasso e a Enrico di Namur; Risposta a Sperone Speroni; Risposta a Giovanni Boccaccio. Sembra quindi, a giudicare da queste esplicite aggiunte nei titoli, aumentare il richiamo diretto a interlocutori maschi, sia in termini positivi, con l'ammissione che qualche uomo è disposto a parlar bene delle donne, sia in termini negativi con l'elenco di alcuni detrattori delle donne.

La seconda parte mira a dimostrare i difetti degli uomini, con alcune argomentazioni e soprattutto con esempi tratti dagli storici antichi e moderni. Si articola come un elenco delle categorie di uomini viziosi:

² capi particolari: sottocapitoli.

³ finalmente: in conclusione.

Avari
Invidiosi
Incontinenti (golosi, ubriachi e sfrenati)
Iracondi
Superbi
Pigri
Tiranni
Ambiziosi
Vanagloriosi
Crudeli
Traditori
Ostinati
Ingrati
Volubili
Maligni
Ladri e assassini
Vili
Bestemmiatori
Maghi
Bugiardi
Gelosi
Imbellettati
Eretici e fondatori di sette
Inclini al pianto
Giocatori

L'elenco viene incrementato nella seconda edizione, con l'aggiunta di maldicenti, loquaci, smemorati, sciocchi, assassini dei familiari, padri che uccidono i figli, ipocriti, sediziosi, ignoranti e adulatori, portando a 35 il totale.

Ciascun capitolo tendenzialmente segue uno schema costante: dapprima si procede alla definizione della questione, facendo appello a assunti universalmente condivisi. In questo modo si porta chi legge a concordare su quanto affermato e da questo primo assenso lo si conduce progressivamente a ammettere anche la conclusione. Poi vengono riportate citazioni di autorevoli filosofi, storici o poeti, vengono eventualmente aggiunti argomenti in favore della causa particolare e sono riferiti i casi di personalità illustri come *exempla* della virtù o del vizio trattato.

La scelta del trattato, anziché il dialogo, può comportare il rischio di indurre chi legge a una minore partecipazione; l'autrice riduce questo rischio disseminando spesso apostrofi con cui coinvolge direttamente il lettore. L'uso del maschile non è casuale: il discorso sembra diretto agli uomini piuttosto che alle donne, non solo perché devono essere persuasi proprio gli uomini, ma anche perché l'opera si pone in un contesto colto, in cui i destinatari sono per lo più maschi. La stessa scelta di non offrire una cornice di intrattenimento

rende evidente l'intenzione da parte dell'autrice di proporre un libro quasi professionale, una riflessione che vuole essere presa molto sul serio e non un'opera di diletto. Ciò non esclude la necessità di una certa varietà, ottenuta per esempio con i frequenti inserti di componimenti poetici.

Introduzione al testo

Riportiamo un lungo passo del cap. IV per offrire anche un saggio delle modalità argomentative dell'autrice. Il capitolo tratta della superiorità delle donne; si compone di una parte discorsiva, ovvero il testo qui sotto, e di una serie di undici esempi di virtù delle donne. La dimostrazione della nobiltà del sesso femminile è condotta partendo dall'affermazione di ordine universale sul diverso grado di perfezione degli esseri. Da qui, si giunge a sostenere che le donne hanno maggior perfezione degli uomini. Il passo è significativo anche perché rivela quali sono le *auctoritates* su cui si fonda il pensiero di Marinelli: tra i filosofi, Platone, e tra i letterari, Ariosto. Viene citata anche Moderata Fonte, per il *Floridoro*: come accade nella lirica, anche qui si ha una conferma della tendenza da parte delle scrittrici a richiamarsi a altre donne di lettere, quantomeno perché vi possono trovare già espresse idee comuni. Ma rispetto a Moderata Fonte, Marinelli si propone di andare oltre: sostenere non l'uguaglianza ma la superiorità delle donne. L'argomento chiave del suo discorso è quello cruciale della *querelle*: la condizione di inferiorità intellettuale delle donne è dovuta agli ostacoli con cui gli uomini impediscono loro una formazione. Lo stesso vale per le doti fisiche, nella tradizionale accoppiata lettere e armi.

Cap. IV *Delle nobili azioni e virtù delle donne le quali quelle degli huomini di gran lunga superano come con ragioni ed esempi si prova*

Poco honore a me risulterà nel provare con ragioni⁴ ed esempi che il donnesco sesso sia nelle sue azioni e operazioni più singulare⁵ ed eccellente del maschio. Dico che poco honore acquisterò perciocché il provarlo sarà più facile che non sarebbe a manifestar che il sole è il più lucido corpo del mondo,

⁴ ragioni: ragionamenti, argomentazioni.

⁵ singulare: speciale, in senso positivo.

o che la dilettevole primavera sia madre delle fronde e dei fiori.⁶ Tuttavia per seguir l'ordine già da me incominciato, e insieme per dar lume a certi – non dirò huomini – ma piuttosto ombre d'huomini,⁷ acciocché⁸ lascino la pessima ostinazione loro, ravvedendosi del loro errore, porterò in questo capo⁹ per ciò provare invincibili ragioni e negli altri¹⁰ me ne discenderò agli esempi delle donne dignissime di poema chiarissimo e d'Historia.¹¹

Dico adunque che¹² le operazioni¹³ di tutta la specie umana dipendono o dall'anima o dal corpo o da tutti e due questi principi uniti insieme. E etiandio¹⁴ affermo che quanto più tutte queste cose¹⁵ saranno perfette, tanto più nobili e singolari¹⁶ dipenderanno da lor le azioni. Credo che tutte queste supposizioni siano verissime.¹⁷ Non è vero huomini?¹⁸ E chi lo potrebbe negare? Adunque io sarò vincitrice. Perciocché le donne hanno più nobili anime e più eccellenti corpi¹⁹ onde²⁰ più nobile è tutto il composto,²¹ siccome si vede nello splendore della bellezza. Che in esse si contengono tutti questi doni ho provato chiaramente nel capitolo antecedente. Adunque da loro risulteranno più pregiate²² azioni che dagli huomini.

Ma è cosa necessaria ch'io alquanto mi diffondi intorno alla natura del corpo, perciocché dalla sua temperatura dipendono quasi tutti i vizi e difetti, lasciandosi la ragion ben spesso, benché padrona, abbagliare e accecare da' sensi.²³

⁶ La dimostrazione della superiorità delle donne è data come cosa da poco, poiché si tratta di un dato evidente, come è evidente che il sole è il corpo più luminoso e che l'arrivo della primavera fa nascere le foglie sugli alberi e i fiori. Delle due similitudini, la prima riconduce all'ambiente scientifico.

⁷ I detrattori delle donne non meritano il nome di uomini, ma sono piuttosto fantasmi di uomini.

⁸ acciocché: affinché.

⁹ capo: capitolo.

¹⁰ Gli undici sottocapitoli in cui si articola il capitolo IV.

¹¹ dignissime ... Historia: 'degne di essere celebrate in poesia e negli scritti di storia'.

¹² Con questa formula inizia l'esposizione dell'argomentazione, con un tono didattico.

¹³ operazioni: azioni.

¹⁴ etiandio: anche.

¹⁵ Corpo e anima.

¹⁶ verissime: eccellenti.

¹⁷ Ha impostato il ragionamento in modo che si è obbligati a darle ragione: se le azioni dipendono o dall'anima o dal corpo o da anima e corpo insieme, le azioni sono più perfette quanto più è perfetto ciò da cui dipendono (corpo, anima o corpo e anima insieme).

¹⁸ L'apostrofe agli uomini rivela la volontà di mantenere un contatto continuo con chi legge, come se l'autrice avesse davanti a sé un pubblico. Rivela inoltre che Marinelli ha in mente di rivolgersi a lettori maschi.

¹⁹ Questo è stato argomentato nel capitolo precedente.

²⁰ onde: per cui.

²¹ La donna, che è insieme di anima e corpo come ogni essere umano.

²² più pregiate: di maggior valore.

²³ Questo argomento ricorre sempre nella *querelle*; è legato alle credenze mediche del tempo. Ci permette quindi di ribadire la necessità di intendere questi testi nel loro contesto storico: come si vede questo ragionamento si può comprendere solo in riferimento alle concezioni di età medievale e rinascimentale. Va ricordato poi che Marinelli ha per ragioni familiari una particolare dimestichezza con la scienza medica. In questo passo parte dall'idea che la nostra

E perché credete voi che alcuni sieno instabili, altri mangiatori e crapuloni, altri vivi ed audaci, altri sfrenati e dati in tutto alla concupiscenza e a' piaceri? Io credo – siccome affermano tutti gli scrittori che raccontano i costumi delle genti e come per esperienza si vede – che i paesi dove nascono e che la temperatura de' corpi ne sia origine e cagione. Perciocché un corpo temperato come è quello delle donne è molto atto alle operazioni moderate dell'anima, cosa che non è nella calda temperatura, come dimostreremo a luogo suo. Che le donne siano di tal natura argomentano le carni morbide e delicate e il colore candido col vermiglio misto²⁴ e, per finirla, tutta la composizione del corpo di gentilezza e virtù è proprio albergo.²⁵

Ma se con queste doti e maraviglie a loro dalla natura date s'esercitassero nelle scienze e nell'arte militare, come fanno tutto il giorno i maschi, farebbero a loro inarcar le ciglia e rimaner stupiti e ammirati.²⁶ E però l'Ariosto conoscendo questo disse:

tanto il lor nome sorgeria, che forse
viril fama a tal grado unqua non sorse.²⁷

Ma non accadea²⁸ che vi mettesse quel 'forse', perciocché sicuramente sarebbero vincitrici in ogni honorata ed egregia azione. Mostra però l'istesso autore nella prima stanza del canto 37 che sono riuscite felicissime in quelle opere alle quali si sono poste, dicendo:

Se come in acquistar qualch'altro dono
che senza industria non può dar natura,
affatichate notte e dì si sono
con somma diligenza e lunga cura
le valorose donne, e se con buono
successo n'è uscit'opra non oscura;

condizione fisica influenza fortemente il nostro comportamento. La condizione fisica si basa, secondo la teoria a cui si allude qui, sulla temperatura dei nostri liquidi fisiologici. Si ritiene che la temperatura delle donne sia inferiore a quella dell'uomo. Da questa differenza (che non è messa in discussione da nessuna delle due parti) discendono due opposte interpretazioni: per il partito misogino dato che il caldo è migliore del freddo, gli uomini sono migliori delle donne; chi respinge questa conclusione replica osservando che la temperatura delle donne, per quanto inferiore, è più vicina a quella temperata e dunque garantisce alle donne maggior equilibrio. Marinelli sostiene questa tesi.

²⁴ candido ... misto: 'bianco misto con il rossore'.

²⁵ Tutta la forma del corpo femminile è esattamente la dimora della virtù e della grazia.

²⁶ Dopo avere dimostrato che fisicamente le donne sono migliori degli uomini (non più forti, ma più perfette), spiega il motivo per cui non ottengono risultati superiori agli uomini: la mancanza di formazione. Se potessero esercitarsi nello studio e nelle armi quanto si esercitano gli uomini, li lascerebbero sbalorditi.

²⁷ Il loro nome si innalzerebbe tanto in alto che forse mai la fama di nessun uomo si sarebbe innalzata a un così alto livello, *OF XXXVII*, 2, 7-8. Per il proemio del canto XXXVII vedi p. 285.

²⁸ non accadea: non era necessario.

E nel canto 20 si legge:

Le donne son venute in eccellenza
di ciascun'arte ove hanno posto cura;
e qualunque all'historie habbia avvertenza²⁹
ne sente ancor la fama non oscura.³⁰

E Moderata Fonte che in qualche parte conobbe la eccellenza di un tanto sesso lasciò scritto tali parole:

Sempre s'è visto e vede (pur ch'alcuna
donna v'habbia voluto il pensier porre)
nella milizia riuscir più d'una,
e 'l pregio e 'l grido a molti huomini torre;³¹
e così nelle lettere e in ciascuna
impresa, che l'huom pratica e discorre,³²
le donne sì buon frutto han fatto e fanno,
che gli huomini a invidiar punto³³ non hanno.³⁴

Ma poche sono quelle, che dieno opera a gli studi, ovvero all'arte militare in questi nostri tempi, perciocché gli huomini a guisa³⁵ d'insolenti tiranni proibiscono loro questo, temendo di non³⁶ perdere le signorie³⁷ e di divenir servi delle donne e però vietano a quelle ben spesso ancho il saper leggere e scrivere. Onde dice quel buon compagno d'Aristotile:³⁸ debbono in tutto e per tutto ubbedire a' maschi, né cercar quello che si facci fuori di casa.³⁹ Opinione scioccha e sentenza cruda ed empia di huomo tiranno e pauroso. Ma voglio che lo scusiamo perciocché essendo egli huomo era cosa conveniente che considerasse la grandezza e superiorità degli huomini e non delle donne. Ma Platone, quel grande huomo, invero giustissimo e lontano dalla signoria sforzata e violenta,⁴⁰ voleva e ordinava che le donne si esercitassero nell'arte militare,

²⁹ qualunque ... avvertenza: 'chiunque faccia attenzione alle storie'.

³⁰ OF XX 2, 1-4.

³¹ e 'l pregio ... torre: 'sottrarre la fama e l'apprezzamento a molti uomini'.

³² che l'huom ... tratta: 'in cui l'uomo si esercita e di cui tratta'.

³³ punto: niente affatto.

³⁴ *Tredici canti del Floridoro* IV 2. Per quest'opera vedi p. 109.

³⁵ a guisa: come.

³⁶ Vale come 'temendo di'. Il «non» con i verbi che indicano timore è costruito alla latina che sopravvive nell'italiano letterario.

³⁷ le signorie: il potere.

³⁸ È ironico. Aristotele è il filosofo misogino per eccellenza, la cui voce è riportata spesso nel trattato per respingerla.

³⁹ La donna deve essere relegata entro lo spazio domestico e non impicciarsi di quello che capita nel pubblico.

⁴⁰ Platone è estraneo all'idea di un dominio violento e prevaricatore.

nel cavalcare, nel giocare alla lotta, e insomma che andassero a consigliare nei bisogni della Repubblica. E che questo sia il vero così si legge nel libro delle *Leggi* al dialogo 7: «femineum genus eruditionis et aliorum studiorum societatem cum virili genere habere debet»⁴¹ e nel libro della *Repubblica* al settimo dialogo così scrive: «feminae non minus ut viri in repubblica virtutum ornandae ut quae praestantes natura sunt principatum gerant equaliter cum viris».⁴² O quante ne sarebbero che con più prudenza, esempio di vita e giustizia governerebbono gli imperi e meglio che non che non fanno molti e molti huomini. Ma non solamente fu Platone di questa opinione il saggio, ma molti e molti altri innanzi di lui come Licurgo, onde egli dice nel libro delle *Leggi* al dialogo settimo «feminis non minus quam viris decoram esse equestrem disciplinam et gymnasticam ex veteribus narrationibus ad hoc persuasus sum».⁴³ Dalle quali parole si vede che innanzi la venuta di Platone in molti luoghi le donne si esercitavano nell'arte militare. E poco dopo afferma essere opinione sciocchia quella de' tempi suoi, la quale non permetteva alle donne le medesime cose che quelli antichi lor imponevano e però dice «stolidissime omnium nunc in regionibus nostris censeo fieri, quod non omni robore uno consensu mulieres, ac viri eadem studia tractent».⁴⁴ O Dio volesse che a questi nostri tempi fosse lecito alle donne essercitarsi nelle armi e nelle lettere, che si vederebbono cose

⁴¹ La sentenza di Platone, con l'indicazione del settimo dialogo (c. 877) si trova anche in un compendio di sentenze, *Seminarii totius philosophiae* (tomo III) del patrizio veneziano Giovan Battista Bernardo (Venezia, 1582, ma con un'altra edizione proprio nel 1599, a ridosso del lavoro di Marinelli), c. 138r. La presenza della stessa citazione non dimostra che Marinelli ricorresse a questa fonte. Va comunque ricordato che nel Cinquecento circolano opere come questa di Bernardo: florilegi di citazioni corredati da indici che permettano di individuare facilmente la massima che può servire per ciascun argomento. Il richiamo qui è a Platone, *Le Leggi* VII 805c che nella traduzione corrente suona così: «Le donne debbono essere partecipi il più possibile, da noi, della educazione e degli altri esercizi maschili» (traduzione di Attilio Zadro, in PLATONE, *Opere complete* vol. VII, *Minosse, Leggi, Epinomide*, Bari, Laterza, 2001). Letteralmente la citazione riportata da Marinelli si tradurrebbe così: «Il genere femminile deve condividere l'erudizione e le altre occupazioni con il genere maschile». L'opportunità di una uguale educazione agli esercizi fisici è dichiarata nella stessa opera (804d-805a): «La mia legge direbbe anche per le donne altrettanto e le stesse cose dette per i maschi; esse cioè devono apprendere gli stessi esercizi dei maschi» (804e).

⁴² Cfr. *Seminarii totius philosophiae* cit.: 138r., riferita a Platone, *De Rep.* VII c. 660. Il richiamo è al VII libro della *Repubblica* (540c), che nella traduzione dal testo che leggiamo oggi è così: «Tu, Socrate, hai reso questi governanti bellissimi, come fa uno scultore con le sue statue!» «E anche le governanti, Glaucone! Non credere infatti che le mie parole si riferiscano più agli uomini che alle donne, almeno a quante di loro possiedono le doti indispensabili». «È giusto, disse, se debbono partecipare, come abbiamo spiegato, a tutte le occupazioni degli uomini», PLATONE, *La Repubblica*, a cura di Giuseppe Lozza, Milano, Mondadori, 1990.

⁴³ Anche questa sentenza si legge nel volume di Bernardo (*Seminarii totius philosophiae* cit.: 138r) riferita a Platone, *De leg.* c. 876, senza menzione di Licurgo. Il riferimento è a *De leg.* VII 804e, in traduzione moderna: «esse cioè devono apprendere gli stessi esercizi dei maschi, e ciò io direi senza alcun timore di quel discorso che afferma dell'equitazione e della ginnastica che sono cose che si addice agli uomini ma non alle donne. Ascoltando il racconto di antichi miti, infatti, me ne sono persuaso» (PLATONE, *Opere complete* cit.).

⁴⁴ «ora nelle nostre regioni accade la cosa più stolta di tutte e cioè che tutti, uomini e donne, non praticano con tutte le loro forze concordemente gli stessi esercizi», PLATONE, *Opere complete* cit., *De leg.* VII 805a.

meravigliose e non più udite⁴⁵ nel conservare i regni e nell'ampiarli.⁴⁶ E chi sarebbe più pronto di fare scudo con l'intrepido petto in difesa della patria, delle donne? E con quanta prontezza e ardore si vederebbono versare il sangue e la vita insieme in difesa dei maschi. Sono adunque, come ho provato, le donne più nobili nelle operazioni che gli huomini non sono. E se non si adoprano,⁴⁷ questo avviene perché non si essercitano, essendo ciò a loro dagli huomini vietato, spinti da una loro ostinata ignoranza, persuadendo così che le donne non siano buone da imparare quelle cose che imparano i maschi.⁴⁸ Io vorrei che questi tali facessero un'esperienza⁴⁹ tale che essercitassero un putto⁵⁰ e una fanciulla d'una medesima età e ambidui di buona natura e ingegno nelle lettere e nelle armi, che vederebbono in quanto minor tempo più peritamente⁵¹ sarebbe instrutta⁵² la fanciulla del fanciullo, e anzi lo vincerebbe di gran lunga. La qual cosa lasciò scritto Moderata Fonte nel suo *Floridoro* ma ben è vero che ella si contentò che divenissero eguali,⁵³ dicendo:

Se quando nasce una figliuola al padre,
la ponesse col figlio a un'opra eguale,
non saria nelle imprese alte e leggiadre
al frate inferior né disuguale,
o la ponesse fra l'armate squadre
seco o a imparar qualche arte liberale,
ma perché in altri affar viene allevata,
per l'educazion⁵⁴ poco è stimata.⁵⁵

Il non essercitarsi adunque è cagione che non si vedono tutto il giorno i fatti memorabili ed heroici delle donne, siccome ancho non si vedono quelli di molti huomini per questa stessa cagione. Horsù voglio discendere agli esempi

⁴⁵ non più udite: mai sentite, straordinarie.

⁴⁶ Le capacità politiche delle donne sarebbero di gran lunga maggiori di quelle degli uomini.

⁴⁷ non si adoprano: non compiono queste imprese.

⁴⁸ I maschi privano le donne dell'opportunità di sapere e perciò le donne sono ignoranti. Questa ignoranza avviene a sua volta il motivo per non avviare le donne alla conoscenza, in una spirale nefasta, messa in atto dagli uomini.

⁴⁹ un'esperienza: un esperimento. Propone di nuovo i versi di Moderata Fonte, per descrivere una sorta di esperimento pedagogico: fare crescere un maschio e una femmina, che partono da affini capacità, con la stessa educazione, alle lettere e alle armi.

⁵⁰ putto: bambino.

⁵¹ peritamente: più approfonditamente.

⁵² instrutta: istruita.

⁵³ Moderata Fonte si è limitata a dire che la femmina non sarebbe inferiore al maschio, mentre Marinelli non esita a dichiarare che sarebbe senz'altro superiore, in ragione della sua maggior perfezione nel corpo e nell'animo.
⁵⁴ ma ... educazion: 'a causa della educazione che non riceve'.

⁵⁵ *Tredici canti del Floridoro* IV 4. Su questi versi vedi pp. 112-113.

ne' quali voglio essere breve per diverse cagioni: prima perciocché ho fuggita la fatica di voler leggere tutte l'histoire,⁵⁶ la seconda perché in due mesi – che tanti sono appunto come fa fede il Ciotti – non ho potuto andare a parte a parte osservando i detti de' famosi storici,⁵⁷ e finalmente⁵⁸ perciocché gli scrittori essendo huomini, invidiosi delle belle opere delle donne, non hanno raccontate le loro egregie azioni, ma lasciate sotto silenzio, la qual cosa manifestò il divino e veridico Ariosto nel canto 37 in questo modo:

e che per se medesime⁵⁹ potuto
havessin dar memoria a le lor lode,⁶⁰
non mendicar dagli scrittori aiuto,
ai quali astio et invidia il cor sì rode,
che 'l ben che ne pon dir spesso è taciuto,⁶¹
e 'l mal, quanto ne san, per tutto s'ode;⁶²
tanto il lor nome sorgeria, che forse
viril fama a tal grado unqua non sorse.

Non basta a molti di prestarsi l'opra⁶³
e far l'un l'altro glorioso al mondo,
ch'anco studian di far che si discopra⁶⁴
ciò che le donne hanno fra lor d'immondo.
Non le vorrian lasciar venir di sopra,
e quanto pon, fan per cacciarle al fondo:
dico gli antichi; quasi l'honor debbia
d'esse il lor oscurar,⁶⁵ come il sol nebbia.

Ma non hebbe e non ha mano né lingua,
formando in voce o descrivendo in carte
(quantunque il mal, quanto può, accresca e impingua,
e minuendo il ben va con ogni arte),
poter però, che de le donne estingua

⁵⁶ Gli esempi sono tratti dalle storie, ovvero dalla letteratura che racconta la storia antica. Marinelli confessa di non avere letto tutta la materia disponibile, perciò non può portare troppi esempi.

⁵⁷ L'autrice dichiara di avere composto questo trattato in due mesi, per replicare ai *Donneschi difetti* di Passi. Chiama a testimonio che ciò sia vero l'editore, Ciotti.

⁵⁸ finalmente: in conclusione (è il terzo motivo, e il più sentito).

⁵⁹ Le donne da sole.

⁶⁰ havessin ... lode: 'avessero potuto rendere memorabile la loro lode'.

⁶¹ ai quali ... taciuto: 'i quali scrittori hanno il cuore roso dall'odio e dall'invidia tanto che le belle cose che possono dire delle donne spesso vengono taciute'.

⁶² per tutto s'ode: 'si sente dovunque', cioè è celebrato dagli scrittori.

⁶³ prestarsi l'opra: aiutarsi reciprocamente tra scrittori maschi.

⁶⁴ ch'anco ... discopra: 'si danno da fare anche affinché si riveli'.

⁶⁵ quasi ... oscurar: 'come se l'onore delle donne debba oscurare il loro onore'.

la gloria⁶⁶ sì che non ne resti parte;
ma non già tal, ch'appresso al segno giunga,⁶⁷
né ch'anco se gli accosti di gran lunga:

E di fedeli e caste e saggie e forti
state ne son, non pur in Grecia e in Roma,
ma in ogni parte ove fra gl'Indi e gli Orti
de le Hesperide il Sol spiega la chioma:
de le quai sono i pregi o gli honor morti,
sì ch'a pena di mille una si noma;⁶⁸
e questo, perché havuto hanno a' lor tempi
gli scrittori bugiardi, invidi et empi.⁶⁹

Che vi pare fratelli, ma iniqui fratelli giacché non volete scoprir le opere buone del donnesco sesso tanto degno et eccellente e – quel che è peggio – andate sempre ritrovando qualche nova invenzione per vituperarlo, acciò che resti conculcato⁷⁰ e sepolto. Eppure le vostre madri erano donne, e ardite di biasimarle?⁷¹ Cosa inhumana che a guisa⁷² di novelli Neroni⁷³ vogliate dar morte alla materna fama. Ma indarno⁷⁴ vi affaticate perciocché la verità che risplende in queste mie mal vergate carte⁷⁵ le innalzerà a vostro malgrado fino al cielo. Parlo hora di quelli huomini che non conoscono la eccellenza delle donne, perciocché non mancano né sono mancati – bene è vero – in gran quantità scrittori che, privi d'invidia, hanno celebrato il sesso femminile con ogni loro potere, anzi che hanno reputato quegli huomini essere privi di ingegno e di humanità che hanno offeso le donne o con mano o con lingua,⁷⁶ come fu Catone il grande il quale riputava coloro che offendevano la moglie peggiori di quelli che havesser rubato nel tempio e offeso li dei, e riputava degno di assai maggior lode colui che si portava da buon marito⁷⁷ che chi era grande in Senato. Questo racconta Plutarco nella sua vita.⁷⁸ Co-

⁶⁶ Ma ... gloria: 'Ma nessuna mano e nessuna lingua ha il potere di occultare la gloria delle donne'.

⁶⁷ che ... giunga: 'che si avvicini all'obiettivo', cioè all'esatto valore delle donne.

⁶⁸ sì ... noma: 'cosicché tra mille donne degne appena una viene menzionata'.

⁶⁹ OF XXXVII 2, 3, 4, 6. Vedi pp. 285-287.

⁷⁰ conculcato: schiacciato.

⁷¹ vostre ... biasimarle?: 'avete la spudoratezza di biasimare le vostre madri?'.

⁷² a guisa: come.

⁷³ Nerone ha ucciso la madre. I figli che occultano i meriti delle donne sono come Nerone che uccide la madre.

⁷⁴ indarno: invano.

⁷⁵ mal vergate carte: pagine scritte male. È il consueto luogo comune della modestia.

⁷⁶ Ci sono uomini che difendono le donne nei loro scritti e attaccano i misogini.

⁷⁷ portava da buon marito: comportava come un buon marito.

⁷⁸ PLUTARCO, *Vite parallele*, vol. I, a cura di Antonio Traglia, Torino, UTET, 1992: 637 (*Catone* 20, 3): «Diceva che chi percuote la moglie o il figlio mette le mani addosso alle cose più sacre, e che era da lui considerata cosa di

nosceva⁷⁹ adunque egli che l'huomo deve amar la donna più della sua vita e tenerla⁸⁰ per la sua nobiltà fra le cose più care e honorate. E questo dimostra etiandio Orsatto Giustinian senator veneto⁸¹ in un sonetto che egli compose in lode della sua fidissima, castissima e meritamente da lui amata consorte, il quale è questo:

Ben ha di ferro il petto e 'l cor di sasso
chi può lontan da fida sposa e cara
menar vita giamai tranquilla e chiara,⁸²
o senz'alto dolore pur mover passo.
Provolo in me, che mentre hor l'hore passo
lungi da te mia speme unica e rara⁸³
pace non trovo e m'è la vita amara
d'ogni ben rimanendo ignudo a⁸⁴ casso

Ed in un altro sonetto mostrò come ella è un tranquillo porto nelle sue fortune dicendo:

Benigno il cielo a' tuoi preghi risponda,
cara moglie, e in favor ti fien⁸⁵ gli dei
poiché nelle fortune ogn'hor mi sei⁸⁶
tranquillo porto e dolce aura seconda.

Sicché questi tali hanno conosciuto le doti illustri e chiare delle donne. Ma bastino questi duoi⁸⁷ per hora perciocché s'io volessi raccontare tutti quelli che hanno lodate quelle (e a ragione) lunghissimo tempo io consumarei⁸⁸ e non descenderei a gli essempli, i quali saranno da me divisi in undeci capi⁸⁹ più che sarà possibile brevi.

maggior lode essere un buon marito che un senatore, poiché anche del vecchio Socrate nient'altro ammirava se non che, avendo una moglie bisbetica e dei figli scemi, li trattò per tutta la vita in maniera dolce e gentile».

⁷⁹ Conosceva: Sapeva, ammetteva.

⁸⁰ tenerla: ritenerla.

⁸¹ Poeta veneziano (1538-1603). Il sonetto è compreso in *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustiniano*, Venezia, Muschio, 1600, 50 [la numerazione della pagina si riferisce alla sezione delle rime di Giustinian].

⁸² Ben ... chiara: 'Ha proprio il petto di ferro e il cuore di pietra colui che può condurre la vita tranquilla e serena lontano dalla cara e fidata moglie'. Si noti la tendenza binaria tipica della lirica, retaggio del petrarchismo.

⁸³ lungi ... rara: 'lontano da te, mia speranza unica e rara'. Si rivolge alla moglie.

⁸⁴ Così nel testo di Marinelli, ma nell'edizione di Giustinian correttamente al posto di *a* si legge *e*: 'spoglio e rotto'.

⁸⁵ fien: siano.

⁸⁶ nelle fortun ognor mi sei: 'nei casi della vita sei per me sempre'.

⁸⁷ duoi: due.

⁸⁸ Nell'ed. del 1601 aggiunge infatti un capitolo proprio sugli atteggiamenti e le parole degli uomini che provano il valore delle donne.

⁸⁹ capi: capitoli.

Il passo seguente è una aggiunta dell'edizione del 1601. Rivedendo il suo testo, Marinelli ritiene di dovere ampliare l'ultimo capitolo della prima parte, dedicato alle risposte agli uomini che criticano le donne, inserendovi delle repliche puntuali a alcuni autori contemporanei e non. La prima parte del capitolo invece, già presente nella *princeps*, è una polemica molto dura e a tratti anche ironica contro Aristotele, tacciato di parlare male delle donne per astio, invidia e ignoranza. Nel capitolo che abbiamo scelto il bersaglio è Boccaccio e curiosamente l'autrice ricorre a Aristotele per difendere la causa femminile. Che Boccaccio sia accusato di parlare male delle donne potrà forse stupire, se riportiamo alla mente certe risolte e ingegnose donne del *Decameron*, a partire da quelle della brigata. L'autore inoltre si rivolge proprio alle donne, compiangendo la condizione di reclusione in cui sono costrette. Marinelli però qui pensa a un'altra opera di Boccaccio: il *Corbaccio* o *Labirinto d'amore*, che ebbe grande fortuna in età umanistica e rinascimentale. Non entriamo qui nel merito dell'interpretazione di questo testo boccacciano, sulla quale la critica si divide. Conta, in questo percorso, come il libro viene letto da Marinelli. La storia, del resto, è chiara: all'autore appare in visione il marito defunto della donna da lui amata, che gli descrive tutti gli aspetti orribili di questa donna e lo esorta a lasciare l'amore per il sesso femminile e dedicarsi allo studio.

Lo schema seguente illustra il capitolo, presentando in una colonna i vizi e le colpe che Boccaccio attribuisce alle donne, nell'altra la corrispondente risposta dell'autrice. Si può vedere così la strategia retorica di Marinelli: punto per punto non esita a opporsi a quello che è ormai un celebrato autore classico della tradizione.

<i>Argomenti di BOCCACCIO contro le donne</i>	<i>Risposte di Marinelli</i>
Sono animali imperfetti e agitati da mille passioni spiacevoli e abominevoli	Sono soltanto afflitte dalle passioni che gli uomini infliggono loro
Nate serve, vogliono diventare padrone	Se fossero serve per istinto tenderebbero a rimanere serve, non a diventare signore. Il nome donna significa "signora", "padrona"
Si appropriano del patrimonio del marito	Quando si sposano portano al marito una dote che è sempre adeguata al loro mantenimento, e spesso serve a mantenere anche il marito e tutta la famiglia. Il marito, grazie a loro, diventa ricco e va in giro a vantarsi della sua ricchezza, mentre senza la moglie marcirebbe in prigione per debiti. Molti uomini hanno dilapidato il patrimonio nelle donne, ma non viceversa; tanto che molte donne in tutta la loro vita non hanno potuto disporre di un soldo

Questione di genere/i

<i>Argomenti di BOCCACCIO contro le donne</i>	<i>Risposte di Marinelli</i>
Tutti i loro pensieri e le loro azioni mirano a derubare, ingannare e tiranneggiare gli uomini, per questo consultano i maghi e le fattucchiere	Anche se volessero andare dai maghi, le donne non potrebbero perché non dispongono dei loro beni (che sono gestiti dal marito). I maghi e le fattucchiere infatti sono poveri, cosa che non accadrebbe se i loro servizi fossero richiesti dalle donne
Sono più disumane delle tigri, dei leoni e dei serpenti	Sono piacevoli e misericordiose, infatti non sono coinvolte in omicidi, avvelenamenti e tradimenti. Citazione di Aristotele
Sono avarissime	Come possono essere avarie, se non sono libere di gestire neppure un soldo, dato che tutto appartiene al marito? Amministrano il patrimonio con grandissima prudenza, perché amano tanto la loro famiglia da essere ossessionate dalla paura che al marito o ai figli possa mancare qualcosa. Sono paragonate a formiche. Citazione di Aristotele, sul valore delle donne come amministratrici dei beni della famiglia
Sono volubili	Non c'è niente di più stabile delle donne: devono essere molto stabili per allevare i figli e gestire con pazienza gli uomini. Sono diligenti (come dice Aristotele) e per essere diligenti è necessario essere stabili
Sono ritrose e disobbedienti	Sono prontissime e obbedientissime, al minimo cenno del marito, del padre, della madre. Lo sono molto più degli uomini, che sono per natura aspri e rozzi
Si credono coltissime: pensano di essere esperte di ogni scienza solo per avere ascoltato una messa	Questo è vero ma non è un difetto: se basta loro una messa per sapere tante cose, questo è indizio di sottigliezza d'intelletto e di profondità di memoria. Boccaccio invece ha passato tanto tempo a scuola ma ha imparato ben poco
Dall'origine del mondo ci saranno state in tutto soltanto dieci donne sapienti	Il numero delle donne di scienza e delle letterate è infinito. Rimanda al capitolo precedente dedicato a questo argomento
Sono golose e voraci	L'esperienza mostra che le donne sono parche nel cibo e moderatissime
Sono vane, invidiose, sdegnose	Globalmente le donne sono di costumi più gentili e ragionevoli degli uomini, come afferma Aristotele nell' <i>Etica</i>
Gli uomini sarebbero felici se le donne non fossero mai nate! Ma le donne sono convinte che senza di loro gli uomini non possano vivere e per questo sono fastidiose e pretendono di essere servite	Lo stesso Boccaccio nel <i>Decameron</i> scrive che gli uomini non possono vivere senza le donne. Esistono esempi di donne che vivono senza gli uomini (le Amazzoni), ma non il contrario
Se vedessi al mattino, quando si alzano, il loro viso verde e giallo, tinto di fumo di palude, ruvido come gli uccelli che mutano le penne, tutte cascanti, ti farebbero vomitare. Puzzano	«Cosa stravagantissima!». La bellezza è il dono della Natura e di Dio alle donne. Citazione da Senofonte: Dio ha creato la donna più bella dell'uomo. Rimanda ai primi capitoli del libro, in cui ha già trattato questo punto: le donne per istinto naturale evitano ciò che è brutto e ciò che è puzzolente. Gli uomini invece sono creature più rozze e sporche e puzzolenti. Può darsi che poche donne puzzino e siano brutte, perché sono vecchie. Ma sono eccezioni.

L'autrice conclude infine che Boccaccio ha scritto tutte queste cattiverie in un momento di crisi, come lui stesso racconta: era arrivato a desiderare di morire, perché la donna amata non lo amava. Ma quella donna non era tenuta ad amarlo, quindi non può colpevolizzarla. Qui si riconosce un argomento delle repliche femminili: il nome di amore spesso copre il desiderio dell'uomo, che non tiene conto della volontà della donna.

Cap. VI [ed. 1601]: Opinione del Boccaccio qui addotta e distrutta

Vituperò il Boccaccio etiandio⁹⁰ il donnesco sesso piuttosto con parole sconcie, piene d'invidia e di veleno, che di vere ragioni, ovvero apparente;⁹¹ e perciò molte cose egli suppone che havrebbero bisogno di realissime pruove.⁹² Suppone⁹³ adunque che la donna sia animale imperfetto⁹⁴ appassionato da mille passioni spiacevoli e abominevoli a ricordarsene, nonché a ragionarne.⁹⁵ Che⁹⁶ le donne conoscano d'esser nate serve e usando l'humiltà e l'ubbedienza impetrano⁹⁷ da mariti mille maniere di vestimenti et di ornamenti, e poi la signoria d'occupar s'ingegnano.⁹⁸ Onde sono come fameliche lupe venute a occupar⁹⁹ i patrimoni e le ricchezze di mariti. Son, seguita dicendo,¹⁰⁰ timide¹⁰¹ nelle cose che possono apportar giovamento al marito, ma fortissimi animali in quelle cose ch'elle vogliono dishonestamente adoperare.¹⁰² Che tutti i pensieri delle femine, tutto lo studio,¹⁰³ tutte le opere a niuna altra cosa tirano¹⁰⁴ se non a rubbare, a signoreggiare, ad ingannare gli huomini. Da questo le femine maliziose¹⁰⁵ et gli indovini sono da lor visitate e chiamate. Che le donne hanno meno d'umanità che non hanno le tigri, i leoni, e i serpenti, onde subitamente, quando adirate sono, corrono al fuoco, al veleno e al ferro,¹⁰⁶

⁹⁰ etiandio: anche.

⁹¹ ovvero apparente: o ragioni apparenti.

⁹² egli ... pruove: 'egli pone molti argomenti che avrebbero bisogno di prove più valide'.

⁹³ Suppone: Sostiene.

⁹⁴ È la solita tesi misogina ricavata da ARISTOTELE, *De generatione animalium* II 3, 838a 27 e IV 6 775a.

⁹⁵ nonché a ragionarne: anche solo a evocarle alla mente, nonché a discuterci sopra.

⁹⁶ Il «Che» qui e di seguito è collegato al «suppone»: 'Boccaccio sostiene che'.

⁹⁷ impetrano: riescono a ottenere.

⁹⁸ la signoria d'occupar s'ingegnano: trovano il modo di prendere il dominio.

⁹⁹ occupar: impadronirsi.

¹⁰⁰ Prosegue Boccaccio.

¹⁰¹ timide: paurose.

¹⁰² adoperare: compiere, cioè quando devono fare qualcosa di disonesto non hanno nessuna paura.

¹⁰³ studio: l'impegno.

¹⁰⁴ tirano: mirano.

¹⁰⁵ femine maliziose: fattucchiere.

¹⁰⁶ al fuoco, al veleno e al ferro: 'come se fossero in guerra, corrono ai mezzi estremi'.

e alhora sarebbe caro a ciascuna tutto il mondo, il Cielo, Dio e ciò chi è di sopra e di sotto universalmente potere confondere e guastare.¹⁰⁷ Oltre a ciò sono avarissime con ogni maniera di genti e di persone, ma prodighe ne' lisci, ne' belletti.¹⁰⁸ Sono tutte mobili:¹⁰⁹ vogliono e disvogliono una medesima cosa ben mille volte in una hora. Sono generalmente tutte presuntuose¹¹⁰ ed a sé medesime fanno credere che ogni cosa a lor si convenga¹¹¹ e che d'ogni honore e d'ogni grandezza sien degne. Sono ritrose e inubbedienti, perciocché fanno le cose loro imposte quando a lor piace, anzi lo inritrosire¹¹² è tanto lor proprio che una povera ardisce di sdegnarsi col più ricco huomo del mondo. Fanno professione di scienza e di dottrina, perciocché una mattina sola che vadino a messa sanno come si rivolga il firmamento, quante stelle sieno in cielo, come il mare vadi e ritorni, sanno ciò che ci fa in India e in Spagna, e ciò che fecero non mai Troiani, Greci e Romani, in conclusione non si fa cosa nella città che non ne sappino render conto.¹¹³ Sono ostinate, perciocché s'esse diranno di haver veduto un asino volare,¹¹⁴ bisognerà che lor si conceda il tutto, se non le inimicizie mortali, le insidie e gli odii saranno di presente in campo.¹¹⁵ Dopo che il mondo fu fatto infra tanta moltitudine del femineo sesso¹¹⁶ sono state diece donne solamente solennissime e savie trovate.¹¹⁷ Sono tutte queste universalmente golose e voraci. Aggiunge a tutte queste cose che sono vane, invidiose, sdegnose e laide,¹¹⁸ perciocché se fossero vedute quando escono la mattina dal letto col viso verde e giallo, mal tinto di colore di un fumo di pantano e broccute,¹¹⁹ quali sono gli uccelli che mudano,¹²⁰ e tutte cascanti stoma-

¹⁰⁷ sarebbe ... guastare: 'tutte vorrebbero mettere sottosopra e distruggere il mondo, Dio, il cielo e quello che sta sopra e sotto'. Viene stigmatizzata la rabbia femminile, secondo un modello longevo nella società: le reazioni di collera sono tanto meno tollerabili se riguardano le donne.

¹⁰⁸ ne' lisci, ne' belletti: trucchi e adornamenti.

¹⁰⁹ mobili: volubili.

¹¹⁰ presuntuose: superbe.

¹¹¹ a lor si convenga: sia dovuta a loro.

¹¹² inritrosire: opporre resistenza.

¹¹³ una mattina ... conto: 'in una sola mattina, in cui vanno a messa, apprendono come gira il cielo, quante stelle ci sono in cielo, come il mare formi i suoi moti di andata e ritorno, che cosa accada in India e in Spagna, che cosa hanno fatto i Greci, i Troiani e i Romani, insomma non si fa nulla in città che loro non lo sappiano'. La conoscenza ostentata dalle donne riguarderebbe la cosmologia, la cronaca e la storia.

¹¹⁴ Nel testo si legge «ansio», corretto poi in 'asino' nell'edizione del 1621.

¹¹⁵ bisognerà ... campo: 'bisognerà concedere loro che sia vero, altrimenti ci saranno sempre odii, rancori e inimicizie mortali'.

¹¹⁶ infra ... sesso: 'fra tante numerose donne'.

¹¹⁷ sono ... trovate: 'sono state trovate soltanto dieci'.

¹¹⁸ laide: sporche.

¹¹⁹ broccute: ruvide.

¹²⁰ quali ... mudano: 'come gli uccelli che fanno la muta'. La similitudine e il lessico derivano direttamente dal *Corbaccio*.

cherebbono i riguardanti,¹²¹ specialmente se fossero vedute covare il fuoco su le calcagna con l'occhiata livida e tossire e sputar farfaloni¹²² e sentissero col naso il fetore e il lezzo caprino,¹²³ il quale spira da tutta la persona, quando da caldo o da fatica è incitato.¹²⁴ Conclude in somma che le donne sieno l'origine e la primiera cagione¹²⁵ di tutti quei vizi che al mondo si ritrovano, e soggiunge: felici gli huomini se queste mai nate non fossero, anchor ch'esse credano con la lor presunzione che senza loro gli huomini nessuna cosa vagliano,¹²⁶ né viver possano, e però¹²⁷ sono noiose ed imperiose nel farsi servire.¹²⁸

Diremo adunque per distruggere la di costui falsa opinione, incominciando dal principio suo, che le donne non sono animali imperfetti, nemmeno appassionati da mille passioni, se non da quelle che la perversa natura de' maschi lor fanno tutto giorno sentire e procurare.¹²⁹ Non intendo¹³⁰ la donna di esser nata serva, perciocché colui che nasce naturalmente servo non aspira alla signoria,¹³¹ ma se ne vive nella servitù natia. Onde si può dire che aspirando, sì come egli dice al dominio,¹³² non serva ma signora sia nata, sì come mostra il nome, che porta seco di donna.¹³³ Io non vedo che le discrete e benigne donne occupino¹³⁴ i patrimoni de' mariti, perciocché portano seco nel venire a perfezionar l'huomo tanta dote¹³⁵ che non solamente a sé stesse fanno le spese convenienti,¹³⁶ ma anchora a mariti. E quanti ce ne sono che per mezzo delle doti ritornano a propri honori e se ne vanno caminando fra gli altri gonfi di superbia, che marcirebbono nelle prigioni dishonoratamente?¹³⁷ Oltre a ciò non troverete mai che la donna dissipi la facultà¹³⁸ dell'huomo, come il marito

¹²¹ stomacherebbono i riguardanti: darebbero nausea a chi le vedesse.

¹²² farfaloni: grumi di catarro.

¹²³ lezzo caprino: puzzo di capra.

¹²⁴ incitato: suscitato.

¹²⁵ primiera cagione: primo motivo.

¹²⁶ nessuna cosa vagliano: non possano fare nulla.

¹²⁷ però: per questo motivo, cioè perché si credono essenziali.

¹²⁸ Qui si chiude la prima parte del capitolo, in cui è riassunta la posizione di Boccaccio. Comincia ora la replica dell'autrice.

¹²⁹ da quelle ... procurare: 'agitare solo dalle passioni che gli uomini perversi fanno loro provare tutto il giorno'.

¹³⁰ Non intendo: Non capisco.

¹³¹ alla signoria: al dominio.

¹³² che ... dominio: 'dal momento che, come sostiene Boccaccio stesso, la donna tende a aspirare al dominio'.

¹³³ Il primo capitolo del libro tratta dei nomi e spiega appunto il significato di "donna" da *domina*, cioè padrona.

¹³⁴ occupino: usurpino.

¹³⁵ portano ... dote: 'portano con sé una dote tanto alta quando sposandosi integrano e completano la condizione del marito'.

¹³⁶ convenienti: necessarie.

¹³⁷ E quanti ... prigioni: 'Molti uomini ridotti alla povertà possono tornare ricchi grazie alla dote della moglie e se ne vanno superbi della guadagnata condizione, ma senza questa dote sarebbero finiti in carcere'.

¹³⁸ la facultà: i beni.

quella¹³⁹ della moglie, onde sono molte donne che non sono state in tutta la lor vita padrone di un danaio.¹⁴⁰ Gl'indovini hanno poco da loro e che sia il vero, sono sempre mendici.¹⁴¹ Sono di natura piacevoli e misericordiose e però lontani da loro se ne stanno i tradimenti, i veleni, gli homicidi e simili cose. Che sieno tali ben lo dimostra Aristotele, quantunque lor nimico,¹⁴² dicendo, nel libro 9 della *Storia de gli Animalì*: «sunt foeminae moribus molliores mites sunt celerius et magis misericordes sunt».¹⁴³ Non si può secondo il mio parere chiamar le femine avarie, e ciò per diverse ragioni: prima perciocché l'huomo usurpa in giusa¹⁴⁴ tutto l'havere ch'elle non possono disporre di alcuna cosa, anchor che minima; secondariamente è tanto l'amore che portano al marito e a' figliuoli che non ardiscono di consumare o di lasciare andare a male punto¹⁴⁵ del patrimonio, e però a giusa¹⁴⁶ di formiche a cui è data per dote la prudenza con ansietà¹⁴⁷ di moglie e di madre continuamente accumulano. E però disse Aristotile ciò conoscendo nel lib. *Della cura famigliare* «et foemina conservat ea».¹⁴⁸ Non si trova la più ferma stabilità della sua certissimamente.¹⁴⁹ Ciò si discopre in allevare, in nutrire, et in ammaestrare gli impazienti maschi con tanta pazienza ch'è cosa di stupore. Aggiungiamo che è proprio dono del donnesco sesso la diligenza, la qual ricerca¹⁵⁰ una ferma stabilità. Dimostrò questo Aristotile dicendo nell'*Economica* al cap. 3: «Mulier ad sedulitatem optima et vir deterior».¹⁵¹ Si dimostrano prontissime e ubbidientissime ad un minimo cenno del padre, della madre, de fratelli, de mariti, cosa che non è negli huomini, essendo essi di natura più aspri e più rozzi. Crede egli¹⁵² di biasmar le

¹³⁹ quella: la «facoltà», cioè i beni.

¹⁴⁰ danaio: un denaro.

¹⁴¹ mendici: mendicanti, poveri.

¹⁴² Nella strategia retorica dell'autrice contano le sentenze appropriate a ciascun caso, così persino il più agguerrito nemico delle donne, Aristotele, può essere saccheggiato per prelevarne i rari spunti che giovano alla causa femminile. La nobiltà delle donne in tal modo risulta rafforzata perché si intende che finanche chi si oppone al sesso femminile suo malgrado non può non ammetterne i pregi.

¹⁴³ ARISTOTELE, *Historia Animalium* 9.1, 608b. La citazione non corrisponde esattamente al passo aristotelico. Marinelli se ne serve per affermare che le donne sono più inclini alla dolcezza (letteralmente «molliores» 'più morbide') e alla misericordia. Una traduzione latina di buona fortuna nel XVI secolo si deve a Theodoro Gaza, impressa da Manuzio nel 1504.

¹⁴⁴ Così nel testo, ma dovrà intendersi «guisa»: 'in modo tale', correlato al «che» successivo: 'usurpa tutti i beni in modo tale che esse non possono disporre di nulla'.

¹⁴⁵ punto: nulla.

¹⁴⁶ giusa: come.

¹⁴⁷ ansietà: accortezza premurosa.

¹⁴⁸ ARISTOTELE, *Economici* 1.3, 1344a. 'La donna conserva quelle cose [cioè il patrimonio familiare]'. Fra le traduzioni latine di quest'opera va segnalata almeno quella di Leonardo Aretino, stampata nel 1508.

¹⁴⁹ Non ... certissimamente: 'Sicurissimamente non si trova una stabilità più solida della sua'.

¹⁵⁰ ricerca: richiede.

¹⁵¹ Ancora *Economici* 1.3, 1344a: 'la donna è ottima per la diligenza, l'uomo è peggiore'.

¹⁵² Boccaccio.

donne dicendo che se si transferiscono¹⁵³ ad una messa sappiano raccontare infinite cose, tanto appartenenti¹⁵⁴ al governo dello stato, quanto alla sottilità delle scienze, et io sicurissimamente penso che queste cose argomentino¹⁵⁵ sottigliezza d'intelletto e profondità di memoria. E Dio volesse che egli ch'era stato agli studi e che faceva il gran maestro avesse saputo in quattro anni darne così minuto conto¹⁵⁶ come fa ogni minima donnicciuola in un quarto d'ora. Infinito numero di questo sesso si è ritrovato e si ritrova che è stato dotato di nobilissime scienze, sì come ho dimostrato con infiniti essemi.¹⁵⁷ Le chiama oltre a ciò voraci, ingorde e golose, cosa che ripugna alla continua speranza,¹⁵⁸ che si veggono parche nel cibo e moderatissime. Attribuisce a loro innumerabili vizi, come l'invidia, lo sdegno, la maledicenza, e altri simili, supposizione¹⁵⁹ in tutto falsa, perciocché sono universalmente di più gentili e ragionevoli costumi che non sono i maschi, come si legge nell'*Etica*, e come egli medesimo dice nelle novelle sue,¹⁶⁰ non possono gli huomini viver senza le donne, sì come¹⁶¹ esse senza i maschi hanno retto e governato non solo le cittadi, ma le provincie intiere. Questo fu fatto dalle Amazzoni. Ultimamente spinto dall'ira forsi¹⁶² ardisce di affermare ch'elle sono defformi e brutte, sporse¹⁶³ e fetenti, cosa stravagantissima, essendo la beltà proprio dono data a lei dalla natura e da Dio.¹⁶⁴ E però Xenofonte nella sua *Economica* lasciò scritte queste parole «Deus uxorem pulcriorem condidit».¹⁶⁵ Cosa che già habbiamo dimostrato ne' nostri primi capitoli. Non è la più gran mondezza¹⁶⁶ e politezza in questo nostro mondo di quella¹⁶⁷ che si mira nelle donne, essendo elle schife delle lordure che fanno brutto il grazioso de' corpi loro,¹⁶⁸ e di tutte quelle cose che spirano puzzolente odore. Ma gli huomini, come creature più rozze e nate per servire, meno adorni e bene spesso lordi e sporchi si vedono,

¹⁵³ transferiscono: vanno.

¹⁵⁴ appartenenti: pertinenti.

¹⁵⁵ argomentino: siano prova.

¹⁵⁶ darne così minuto conto: dare prova, riferire così bene.

¹⁵⁷ Il capitolo precedente ha una sezione dedicata alle donne di scienza e di lettere.

¹⁵⁸ speranza: esperienza.

¹⁵⁹ supposizione: dichiarazione.

¹⁶⁰ Le novelle sono quelle di Boccaccio, nel *Decameron*, in molte delle quali si pone in rilievo la gentilezza femminile.

¹⁶¹ sì come: al contrario.

¹⁶² forsi: forse.

¹⁶³ sporse: sporche.

¹⁶⁴ Passa dal plurale al singolare: la bellezza è un dono dato da Dio proprio alla donna.

¹⁶⁵ La valorizzazione delle qualità femminili si legge nell'*Economica* di Senofonte in almeno due passi: VII 23-28 e X 9-12; la citazione non ha esatta corrispondenza nella fonte qui indicata.

¹⁶⁶ mondezza: pulizia.

¹⁶⁷ Mondezza e politezza, che sono pressoché sinonimi: 'pulizia e raffinatezza'.

¹⁶⁸ schife ... loro: 'ritrose dello sporco che rende brutto il loro corpo aggraziato'.

come si potrebbe dire di alcuni che hanno intorno al mostaccio¹⁶⁹ e intorno al collo più untume e soccidume¹⁷⁰ che non hanno le caldaie¹⁷¹ de' cuochi, e spirano odori sì spiacevoli che è di necessità alle circostanti donne di turarsi il naso. Non nego però che non si ritrovi qualche donna poco monda¹⁷² e che fuor di sé mandi¹⁷³ poco grato¹⁷⁴ odore, sì come era la donna amata dal cattivello¹⁷⁵ che per l'età piegante alla vecchia aveva gli occhi privi di vivace splendore, era travagliata da perpetua tosse, e da molti altri difetti propri dell'età senile. Femina in vero degna di lui. Compose il Boccaccio (che Dio habbia compassione all'anima sua) questo libro del *Laberinto*¹⁷⁶ come egli medesimo racconta, mosso da sdegno e da una acerbissima afflizione, che lo indusse fino a desiderar la morte. Le cui parole sono: «Et in tanta afflizione trascorsi¹⁷⁷ hora della mia bestialità dolendomi,¹⁷⁸ hora della crudeltà trascurata di colei la qual più assai che la mia propria vita amava,¹⁷⁹ ch'io cominciai a chiamar la morte». Oltre a questo fu molto beffato da colei che punto non l'amava.¹⁸⁰ Onde egli spesso si duole e si lamenta, ch'essendo letterato e pieno di dottrina fosse così schernito e dileggiato.¹⁸¹ Haveva torto a dolersi il poverello, a dolersi che la vedova da lui amata non l'amasse, perciocché ella non era tenuta ad amarlo, come egli stesso dice nel principio del suo libro, non dicendo egli a lei, ragione addotta da esso.

Testi tratti da: *Le nobiltà et eccellenze delle donne et i difetti et mancamenti de gli huomini. Discorso di Lucretia Marinella*, Venezia, Ciotti, 1600, 11-13, e *La nobiltà et l'eccellenza delle donne co' difetti et mancamenti de gli huomini. Discorso di Lucretia Marinella in due parti diviso*, Venezia, Ciotti, 1601, 131-134.

Edizione del 1600: <<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10166850-1>>

Edizione (accresciuta) 1601: <https://archive.org/details/bub_gb_vdOMz7awxwQC/page/n6/mode/2up>

¹⁶⁹ mostaccio: baffi.

¹⁷⁰ soccidume: sudiciume.

¹⁷¹ caldaie: pentoloni.

¹⁷² monda: pulita.

¹⁷³ mandi: effonda.

¹⁷⁴ poco grato: spiacevole.

¹⁷⁵ La vedova amata dal povero Boccaccio.

¹⁷⁶ Titolo con cui è noto il *Corbaccio*.

¹⁷⁷ in tanta afflizione trascorsi: giunsi a una tale afflizione. Il seguito va cercato alla fine della frase: «ch'io cominciai a chiamare la morte».

¹⁷⁸ hora ... dolendomi: 'ora dolendomi della mia condizione bestiale'.

¹⁷⁹ hora ... amava: 'ora dolendomi della crudele negligenza di colei che amavo più della mia vita'.

¹⁸⁰ che punto non l'amava: che non lo amava affatto.

¹⁸¹ dileggiato: deriso.

EPISTOLOGRAFIA

La grande fortuna del genere epistolare nel Rinascimento italiano ha un anno di nascita: il 1538, con la pubblicazione del primo libro delle lettere di Pietro Aretino. La novità non consiste certo nello scrivere lettere (pratica da sempre frequentissima), ma nel farne un libro, al quale viene affidata la costruzione di una immagine di sé. La lettera in quest'epoca non è mai un fatto solamente privato: è normale dividerne la lettura con i familiari e con chi frequenta la casa e ripeterla più volte. Arrivare a pubblicare come libro un insieme di lettere significa presentarle esplicitamente con una destinazione pubblica, selezionarle e adattarle in modo che il libro in sé assuma un significato non come insieme di testi ma come opera unitaria. Questa operazione è condotta nella città dei libri, Venezia, a opera di un uomo di successo, qual era Aretino. Il suo libro di lettere, al quale ne seguono altri, al tempo stesso avvia una moda e offre la misura dell'interesse per questa forma letteraria. La lettera offre alle donne e agli uomini cinquecenteschi sia uno specchio in cui trovare rappresentazione (magari migliori di quanto si è), sia un modello con cui orientare il proprio comportamento in società. Questo spiega l'attenzione per il genere: la lettera ritrae uomini e donne del presente, di fronte a questioni teoriche o pratiche che riguardano l'esperienza di ciascuno.

Il libro di lettere d'autore o d'autrice è solo una delle forme del genere epistolare. Quando siamo in presenza di questo tipo di opere possiamo considerarle nel loro disegno complessivo, quasi un autoritratto ideale che l'autore o l'autrice intendono rendere pubblico. Tra le scrittrici cinquecentesche il caso esemplare è quello di Veronica Franco, che nel 1580 dà alle stampe le *Lettere familiari*.

Il panorama del genere epistolare comprende varie possibilità: lettere pubblicate già nel XVI secolo senza il consenso di chi le ha scritte (è il caso di Vittoria Colonna); vere e proprie lettere private (come il carteggio tra Chiara Matraini e Cesare Coccapani); lettere fittizie, cioè componimenti letterari che

assumono la forma dell'epistola senza avere mai avuto un destinatario reale (come quelle di Isabella Andreini); antologie di molteplici autrici e autori. Sulla base dell'argomento inoltre si distinguono vari filoni: lettere spirituali, amorose, facete, familiari, morali.

Il successo dei libri di lettere coinvolge anche le scritture femminili, portando innanzi tutto un allargamento oltre il circuito religioso entro cui prima era praticamente circoscritta l'epistolografia delle donne. Le due opere più importanti erano infatti le lettere di Caterina da Siena e quelle di Osanna da Mantova, terziaria domenicana. Naturalmente esisteva anche presso le donne la corrispondenza epistolare, ma rimaneva manoscritta e sostanzialmente privata. Nel 1544 sono pubblicate le lettere, a tema religioso (vita di santa Caterina e di santa Maddalena) di Vittoria Colonna: le lettere di donne laiche entrano così nella stampa. Possiamo immaginare un ideale percorso nel genere epistolare femminile che si apre con questo libro di Vittoria Colonna, pubblicato contro la sua volontà, opera di soggetto religioso da parte di una donna laica, e si chiude un secolo dopo (1650) con le *Lettere familiari e di complimento* di una suora veneziana, Arcangela Tarabotti, voce esplicita della rivendicazione femminile, che per ragioni cronologiche non includiamo in questa antologia, ma le cui lettere meritano di essere almeno segnalate, perché l'autrice vi affida il progetto di rivelare al pubblico una immagine di sé assai diversa da quella prescritta per una donna della sua condizione.

A proposito di epistolografia e voci femminili un caso interessante è costituito dall'antologia pubblicata nel 1548 dall'editore Giolito a Venezia: le 263 *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser ne di eloquentia ne di dottrina alli homini inferiori*. È sufficiente il titolo a promuovere quest'opera come testimone fondamentale nella *querelle*. Però la dottrina e l'eloquenza che vi si dispiegano e che dovrebbero essere prova del valore femminile sono in verità quelle di un autore, maschio, Ortensio Lando, che assume la voce di donne di diversa estrazione sociale e di diversa provenienza. Non si può escludere che qualche lettera sia stata scritta effettivamente da una delle donne letterate e impegnate nel dibattito religioso che Lando frequentava, ma la responsabilità dell'opera va attribuita a lui. Il ritratto femminile che emerge è molto variegato. Alcune donne non esitano a dichiararsi del partito dell'ago e filo: liete di adempiere al ruolo domestico che da sempre è stato loro assegnato. Per esempio, una tale Aurelia Magi scrive: «io non voglio doventar poetessa perché veggo che quelle che si danno alle lettere non si fanno (fuor di que') rassettar un paio di calze ò lavarsi un moccichino. Io non so la più bella via di farmi stimare et honorare al mondo, che con l'esser casta, modesta, ta-

citurna, et humile, senza tante lettere et senza tante philosophie» (c. 127v). Ma altre lettere riprendono con un tono radicale gli argomenti della *querelle*. Riportiamo a titolo di esempio la missiva a nome di Caterina Visconti Borromeo Landi a Cinzia Piccolomini, in cui la mittente commenta un'opera misogina, rivelando la propria intenzione di comporre a sua volta uno scritto in difesa delle donne:

Alli di passati io hebbi quel Dialogo che voi per cosa nova mi mandaste¹ composto da un certo lava ceci² ch'esser non pò già altrimenti, poi che vi si biasmano per dentro le donne come cosa di poco ingegno, di niuna prudenzia,³ di niuno giudicio et di minor intenzione⁴ (salvo che all'oprar male). Io haveva fra me stessa pensato di volerlo confutare con vive ragioni,⁵ et con fortissimi essemi: ma sopraggiungendomi diverse occupazioni; sono rimasta à mezzo corso dell'incominciata impresa. Et perché l'auttore del Dialogo, molto si ferma in raccogliere l'utilità grande che recato hanno al mondo gli huomini con l'invenzione di molte cose, così io all'incontro⁶ con assai diffuso sermone, dimostrava nella mia confutazione come Minerva ritrovasse l'olivo, Cerere le biade et la coltura della terra [...] [*Segue una lunga serie di esempi di invenzioni di origine femminile*]

Et così di mano in mano scorreva io sempre di lungo, aggiungendo sempre alle inventrici i testimoni⁷ delli antichi et Greci et Latini: ma per dirvi il vero, m'è paruto poi di far meglio collocando il tempo in speculazione di maggior momento.⁸ Questi nel vero sono pur i bei capricci che vengono in capo ad alcune bestie, poi che per parere galanti et ingenuosi cavagliieri si pongono a dire et scriver male delle donne, quasi che dalle donne et nati et nodriti non sieno: sciocchi nel vero ch'essi sono, et degni di esser con l'Eleboro⁹ purgati. Sel accaderà¹⁰ che noi ci vediamo prima che me ne vada al Sen: vi farò copia di quanto mi ritrovo havere in tal materia scritto. Fra tanto, state sana et per difendere le donne se non bastano le parole, poneteci et l'unghie et i denti. (cc. 95r-v)

Tra le invenzioni femminili Caterina avrebbe potuto elencare anche la scrittura epistolare. Secondo una diffusa leggenda infatti la prima corrispondenza si dovrebbe a Atossa, figlia di Ciro, re dei Persiani. Nel mondo romano, Cicerone sostiene che le prime lettere raccolte furono quelle di Cornelia, un'altra donna. Proprio nella cultura romana troviamo il più straordinario ritratto di donne che scrivono lettere: le *Eroidi* di Ovidio. È un'opera molto

¹ hebbi ... mandaste: 'ho ricevuto il dialogo che mi avete mandato come una novità appena uscita'.

² lava ceci: furfante.

³ niuna prudenzia: nessuna intelligenza.

⁴ intenzione: volontà.

⁵ ragioni: ragionamenti.

⁶ all'incontro: al contrario, cioè in risposta.

⁷ i testimoni: la fonte.

⁸ in speculazione di maggior momento: 'in riflessioni di maggiore importanza'.

⁹ Pianta velenosa.

¹⁰ Sel accaderà: Se accadrà.

fortunata nel Rinascimento italiano, che ispira per esempio il fortunato genere dei lamenti delle fanciulle.

Il motivo amoroso contraddistingue un altro caso editoriale di difficile decifrazione, quello della misteriosa Celia Romana. Sotto questo nome escono nel 1562 due diverse edizioni (a Venezia e a Milano) di un libro intitolato *Lettere amoroze*, destinato a un grande successo, nonostante la censura che colpisce il genere delle epistole amoroze. Il nome è evidentemente fittizio (celia significa scherzo) e i documenti disponibili non ci permettono di arrivare a una identificazione certa, né di escludere che possa trattarsi di una autrice.

Come si può intendere da questi esempi, l'epistolografia cinquecentesca è davvero un genere onnicomprensivo e che pone non pochi problemi a chi voglia studiarlo criticamente, a partire dalla difficoltà delle attribuzioni e dell'autenticità (di cui si è dato solo qualche esempio) e dall'impossibilità di ricostruire le corrispondenze inevitabilmente lacunose. Un altro nodo spinoso è rappresentato dai riferimenti alla realtà contingente e dal linguaggio allusivo (anche senza arrivare all'estremo delle lettere in linguaggio cifrato). Sono problemi che investono sia le scritture maschili che quelle femminili ma che forse nelle seconde sono ancor più accentuati, essendo in generale meno documentata la realtà delle donne rispetto a quella degli uomini. Nella riflessione sul rapporto uomo-donna, le lettere interessano non tanto perché vi si dispiegano argomentazioni particolarmente efficaci (affidate piuttosto al trattato), quanto perché sono un genere posto in equilibrio tra scrittura pubblica e scrittura privata. Questa natura ibrida rende possibile in alcuni casi all'autrice una particolare libertà di espressione (si vedrà qui con la lettera di Chiara Matraini). Oppure, come nel caso di Veronica Franco, la lettera diviene il veicolo ideale per rendere pubblica un'immagine dell'io, partendo proprio da spunti di vita quotidiana. Un caso a sé costituisce l'ultima lettera proposta in questo percorso, di Isabella Andreini, in cui non c'è neppure la finzione di autenticità, ma si riprende il modello dell'epistola letteraria ovidiana per dare voce alla fanciulla vittima delle scelte paterne.

Chiara Matraini, *Lettera a Cesare Coccapani*

L'autrice

Chiara Matraini nasce a Lucca nel 1515. I familiari (due fratelli e lo zio) sono coinvolti nelle vicende politiche della città; nel 1531 organizzano il cosiddetto moto degli Straccioni, una rivolta per portare la piccola nobiltà e la borghesia a una posizione stabile nel governo di Lucca. Il tentativo fallisce e l'episodio lascia un segno molto forte sulla donna, suo malgrado coinvolta nello scandalo e nel dramma dell'esecuzione di un fratello e della morte in carcere dell'altro. Nel 1531 Chiara Matraini sposa Vincenzo Cantarini e due anni dopo dà alla luce il figlio Federigo. Il matrimonio dura circa dieci anni: sappiamo infatti che nel 1542 la donna è vedova. La sua attività culturale è nota dagli anni Quaranta; negli stessi anni si colloca anche la relazione amorosa con un uomo, Bartolomeo Graziani, che muore assassinato. Quando già la sua fama di letterata è consolidata – attestata da amicizie importanti come quella di Lodovico Dolce, Ludovico Domenichi e dell'editore lucchese Vincenzo Busdraghi – intreccia un importante legame intellettuale con Cesare Coccapani, avvocato di Carpi (vicino Modena). A lui si rivolge anche per un appoggio legale nella lite con il figlio Federigo, dal quale Chiara reclama la restituzione dei beni dotali, che le permetterebbero l'indipendenza economica. Dagli anni Ottanta la sua produzione letteraria è soprattutto di argomento religioso; l'opera di maggior fortuna è una *Vita della Vergine*, un prosimetro, con sezioni narrative e preghiere, sul filo conduttore delle vicende mariane. Muore a Lucca nel 1604.

L'opera

La produzione letteraria di Chiara Matraini si estende a diversi generi. Il rilievo del filone lirico è indubbio, ma già la sua prima edizione di poesie è ab-

binata a scritti in prosa: *Rime e prose di Madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese* (Lucca, Busdraghi, 1555). Nelle edizioni successive (1595 e 1597) le rime sono sempre indicate insieme con le lettere. Gli anni della maturità sono dedicati piuttosto a scritture religiose o meditative.

Chiara Matraini pubblica alcune lettere fin dalla sua prima stampa, insieme con le rime; sono scritti letterari, inseriti nel disegno complessivo del libro; ciò è tanto più vero nella seconda edizione, in cui sedici lettere costituiscono la prima parte, a cui seguono i componimenti poetici. Anche le lettere includono versi, che l'autrice invia ai destinatari. Le epistole non sono datate, ma riportano sempre il nome (o le iniziali) della persona a cui sono dirette. L'esibizione della rete di contatti è infatti funzionale all'intento di costruire l'immagine pubblica di sé come donna di lettere, che l'autrice si propone con le sue pubblicazioni. Nelle lettere vengono affrontate questioni molto varie, tanto che non è possibile individuare un filone epistolare di riferimento: alcune sono riconducibili alla tipologia delle lettere familiari, altre a quella delle spirituali, in altri casi la lettera diviene una sorta di trattato morale; mancano le lettere amorose.

Oltre alle epistole stampate con la volontà dell'autrice, ci è pervenuto un gruppo di lettere che formano un carteggio tra Chiara Matraini e Cesare Coccapani. A differenza degli scritti epistolari che leggiamo nelle edizioni d'autore, queste sono lettere vere e proprie, destinate alla comunicazione privata tra i due. Il carteggio è stato rinvenuto nel Settecento per iniziativa dello studioso Girolamo Tiraboschi, sulle tracce non di Matraini, ma di Coccapani – evidentemente allora più famoso. Non è possibile datarlo con sicurezza; si può ipotizzare che almeno una parte importante di queste lettere si collochi tra il 1561 e il 1562. Le lettere di Chiara Matraini sono sei, scritte mentre si trova fuori Lucca, per motivi che non conosciamo con precisione ma che sicuramente sono contrari alla sua volontà. Vi si alternano comunicazioni molto pratiche, lamenti e considerazioni economiche, con aperture letterarie e con uno stile da trattato.

Introduzione al testo

La lettera che riportiamo è perfettamente inseribile nella *querelle*. Sono evidenti i richiami ai motivi della letteratura in difesa delle donne; in particolare deve avere avuto un certo peso l'opera di Ludovico Domenichi, *La nobiltà delle donne*. Il testo è diviso in due parti: nella prima parte l'autrice rivendica i meriti delle donne, in contrasto con la condizione in cui la società maschile le tiene oppresse; nella seconda parte loda il destinatario e lamenta i propri

guai. Si inserisce poi un sonetto dedicato a Coccapani. Si notano riferimenti a episodi della vita concreta, come è normale in una corrispondenza. Le due parti della lettera in verità trovano una saldatura proprio nel ruolo di letterata che Chiara Matraini rivendica per sé: la difesa delle donne intende perorare la causa dell'istruzione femminile e da questo motivo si arriva facilmente al ritratto di una donna di lettere, qual è quello che l'autrice costruisce per sé. Sui temi della *querelle* Matraini si era già espressa nell'*Orazione in lode dell'arte della guerra*, ma il carattere privato di questa lettera permette una presa di posizione più decisa.

Nella lettera si affaccia il problema privato che tormenta Matraini: la contesa con il figlio. Non è un affare estraneo al resto della missiva: la riflessione sulla condizione femminile è sì un discorso teorico, retto da richiami letterari e filosofici, ma si lega inevitabilmente con le esigenze materiali. Le donne sono in grado di scrivere (in poesia e in prosa), se ricevono una istruzione, ma per poter compiere il loro progetto necessitano di beni primari, che gli uomini possono sottrarre, come l'autrice sperimenta su di sé nel caso del figlio.

Per essere il corpo nostro, gentilissimo spirito, un veicolo dal quale è portata questa nostr'anima,¹¹ convien per questo che,¹² essendo infermo e debole, essa anima non possa perfettamente operare se non conesso¹³ difficoltà grandissima.¹⁴ Laonde per esser io stata aggravata da molto male da poi in qua che Vostra Signoria mi mandò la sua lettera, per tanto non ho potuto perfino a ora, come dovevo et è stato il mio buon desiderio, sodisfargli; ma ormai per grazia dell'altissimo Dio ritornata nella mia solita sanità non posso né voglio di quanto li debbo mancare.¹⁵

Dicogli dunque rispondendo alla prima parte della sua lettera, tutta colma d'affezione¹⁶ et ornata di grandissimo ragionamento, che d'infinito inestimabil contento¹⁷ m'è stato l'udirli rafferma¹⁸ che gli miei incolti scritti e

¹¹ In sintonia con l'interesse per le cose spirituali e religiose che connota buona parte della scrittura di Matraini, qui si riprende il binomio corpo-anima: il corpo è solo il vettore entro cui risiede l'anima. Quando il corpo è malato l'anima si trova in difficoltà.

¹² convien per questo che: è inevitabile.

¹³ conesso: con.

¹⁴ La lettera inizia con una considerazione di ordine generale, come spesso capita. L'argomento riconduce al dominio scientifico, perché riguarda la condizione del corpo. Qui viene utilizzato per motivare il ritardo nelle risposte, ma vale la pena di osservare come la priorità dei bisogni fisici sia quasi un filo conduttore della lettera. Alla questione si torna alla fine del testo: i problemi pratici sono ostacolo e tedio prioritario per la donna.

¹⁵ di quanto li debbo mancare: sottrarmi al mio dovere.

¹⁶ affezione: affetto.

¹⁷ contento: piacere.

¹⁸ rafferma: ripetere.

privi d'ogni regola¹⁹ gli apportino tanto di dilettazone²⁰ quanto ch'ha detto. La qual cosa, se non fosse per amor dell'affezione che mi porta che me lo fa pur credere, io non so come che si potessi stare, non avendo, come dice, il mio povero ingegno consumato nel volgar de' buoni scrittori secondando le regole loro, ma sì bene speso il tempo nello scrivere più col giudizio proprio, che retta da regolato discorso e vera scienza.²¹ Oltre che non mai, o molto di raro, ho impresa²² cosa alcuna da' vivi se non da' morti; mercè di quei rispetti che bisogna a donna onesta usare e di que' maladetti sospetti a' quali conviene poi di più sodisfare.²³ È ben vero che, s'io avessi accompagnato col desiderio che ho avuto sempre d'imprendere²⁴ alquanta di quella libertà che a tale mia inclinazione si richiedeva,²⁵ che avrei forse fatto cose degne di qualche memoria. Imperò che non è come alcuni hanno già detto e dicono, mossi da una malignitate espressa insieme con brutta ignoranza, che la donna sia di cotanta imperfezione che non sia capace di ciascuna scienza et arte, però che s'ella non fusse²⁶ da piccolina introdotta²⁷ et esercitata, e siccome s'è già veduto negli antichi e moderni tempi, circa le lettere e l'armi faria²⁸ cose maravigliose. E quello che in tali esercizj non fanno²⁹ è solo perché non l'è loro dato occasione, essendo tenute sempre rinchiusse et occupate in bassi esercizj,³⁰ usando gli uomini dirci³¹ che quella donna solamente merita d'esser lodata i cui fatti e le cui lodi non escono dalle mura della sua casa;³² come

¹⁹ L'autrice ricorre al luogo comune della modestia, sminuendo la sua scrittura; evidentemente sta rispondendo a complimenti di Coccapani.

²⁰ dilettazone: piacere.

²¹ Afferma di non avere un'istruzione e avere scritto senza aver studiato gli autori volgari. Non è fatta nemmeno menzione di quelli latini. Anche questa dichiarazione è una posa di modestia, ma permette anche di introdurre l'argomento che si sviluppa in seguito: la mancanza di istruzione per le donne. L'autrice non ha potuto apprendere «regolato discorso e vera scienza»: l'espressione indica una formazione sistematica, istituzionalizzata, che riguarda la retorica e i campi del sapere. Chiara non ha avuto la possibilità di accedervi e come lei molte donne, secondo quello che si dirà di seguito.

²² impresa: imparata.

²³ mercè ... sodisfare: 'a causa di quegli scrupoli che la donna onesta deve mantenere e di quelle cautele alle quali è più opportuno sottomettersi'. La donna che voglia mantenere la reputazione di onestà deve attenersi a certi comportamenti basati su pregiudizi. Persino la lettura dei libri contemporanei o la frequentazione di uomini di lettere possono rovinare la reputazione della donna.

²⁴ impedire: imparare.

²⁵ alquanta ... richiedeva: 'la libertà necessaria per assecondare la mia inclinazione a imparare'.

²⁶ non fusse: fosse (il «non» indica l'idea di impedimento, ma nella parafrasi si sopprime).

²⁷ introdotta: avviata all'apprendimento.

²⁸ faria: farebbe. Il soggetto è la donna: 'se fosse avviata da piccola allo studio delle lettere e all'esercizio delle armi farebbe cose meravigliose, come dimostrano esempi antichi e moderni'. L'argomento è comune nella *querelle*.

²⁹ tali esercizj non fanno: la mancanza di grandi imprese nelle lettere e nelle armi.

³⁰ bassi esercizj: le attività domestiche, tipicamente femminili.

³¹ Si noti l'uso della prima persona plurale.

³² L'affermazione viene fatta risalire a Tucidide. La riporta, per controbatterla, Plutarco in un'opera sulla virtù

vi sono stati ancora di quegli che non si son vergognati di dire e d'affermare che noi donne non siamo della nostra specie, ma nate di certi animaletti creati nel loto, fatto per la inondazione del Nilo.³³ Altri poi hanno detto che la femina è un maschio occasionato,³⁴ che altro non vuole inferire che una cosa fatta fuori dell'intenzione della natura.³⁵ Ma oh, quanto è vero quello che si suol dire, che ogni lite che non ha contradizione facilmente si vince!³⁶ Ma s'ha da credere che se allor non fussi tolto il poterci apparare³⁷ a difendersi, come agli uomini è concesso, che elle non sariano così da loro vilmente oppresse come sono. Però che,³⁸ se bene non sono di persona robuste come gli uomini,³⁹ hanno in lor nondimeno da Dio e dalla natura l'intelletto e la ragione, che sono quelle⁴⁰ che fanno l'uomo esser uomo differente dagli bruti animali; onde quello che meglio discorre intende et opera, quello è veramente più perfetto, e non quello che ha maggior forza; perché se questo fosse saria⁴¹ tanto più perfetto l'orso, il leone e il toro quanto essi di forza all'uomo sono superiori.

Ma lasciamo ormai questa materia da parte, che troppo v'è da dir sopra, oltre che in altro loco ho già scrivendo largamente soddisfatto.⁴² E vegniamo là dove Vostra Signoria, umiliando tanto se stessa come persona modesta, dice che amore mi fa forse così tortamente vedere che mi fa discorrere in Lei quelle parti che non vi sono della virtù sua,⁴³ alla quale io rispondo che due si trovano essere gli amori negli animi nostri: l'uno, come si dipinge, cieco, e l'altro di vista chiara e penetrabile,⁴⁴ onde vede e riguarda solamente il bello; e questo è ditto⁴⁵ figliuolo della ragione e padre del desiderio, il quale a me fa

delle donne che ha buona fortuna nell'umanesimo e nel rinascimento, anche volgarizzata. L'idea, del resto, è comune alla cultura misogina.

³³ Riprende le teorie scientifiche contro le donne, scegliendo volutamente una tesi assurda. La fonte è il trattato di Domenichi, *La nobiltà delle donne*.

³⁴ occasionato: nato così per un caso, quasi un incidente di percorso.

³⁵ Anche questo è un argomento usuale nella critica delle donne; se ne discute anche nel *Cortegiano* di Castiglione.

³⁶ Gli uomini attaccano le donne e sono certi della vittoria perché non danno alle donne la possibilità di difendersi.

³⁷ non fussi ... difendersi: 'non fosse impedito alle donne di organizzarsi per difendersi'.

³⁸ Però che: Per il fatto che.

³⁹ Come anche nelle altre difese delle donne, la differenza fisica tra maschio e femmina, nella forza, non è negata, ma si smentisce che da essa derivi una condizione di superiorità.

⁴⁰ Sottintende 'cose'.

⁴¹ se questo fosse saria: se fosse così (cioè se l'eccellenza dell'uomo si basasse sulla forza), sarebbe.

⁴² Probabilmente si riferisce alla *Orazione di Chiara Matraini in lode dell'arte della guerra*, pubblicata con le rime nel 1555, in cui esorta i giovani al valore considerando come esso sia anche nelle donne.

⁴³ tortamente ... sua: 'non vedere i vostri difetti'.

⁴⁴ penetrabile: penetrante.

⁴⁵ ditto: detto.

rettamente vedere quelle belle parti che in Lei si trovano e delle quali si deve molto allegrare. Il sacrificio fatto in prosa e in versi tanto ornati di leggiadria sovra l'altar della gloria nel tempio dell'immortalità, e il sacrato et odorato fumo uscito dal fuoco del suo bel desiderio sarà sempre dinanzi al cospetto della gratitudine e delle mie promesse fatte sopra il nome della sua eternità, se mi sarà tanta grazia da Dio concessa che essendone degna possa con vittoria delle mie facultà ritornare alla patria.⁴⁶ Ma Dio sa quando questo fia,⁴⁷ però che⁴⁸ l'altro giorno ebbi nuove⁴⁹ dal mio cugino come non s'era fatto ancor niente, e che vorria⁵⁰ che questa Quadragesima⁵¹ andassi là io perché dice che gli è detto che lui mi vuole ingannare e che non sa che farsi; ed io non so che far né che dire, perché né là né qua ho da spender sinché non cavo di mano a mio figlio le mie facultà, cioè dote et eredità;⁵² che sono tanto lunghe queste carte⁵³ a chi non ha qualche gran favore⁵⁴ che, per cosa chiara e giusta che sia,⁵⁵ non se ne può mai veder la fine. E però, sendo forzata sopra che queste a dolermi, ho fatto questo sottoscritto sonetto col quale vo' far fine, conoscendo essere stata pur troppo longa; e gli bacio le mani con ogni riverenza ch'io debbo e mi li raccomando.

Deh, quando fia che⁵⁶ da quest'aspri scoglì,
ove l'onde nemiche e i venti fieri
sotto nemi⁵⁷ del Ciel orridi e neri
mi sospinser, giammai più mi ritoglj?⁵⁸
Sarà giammai che didilor⁵⁹ si spogli
l'anima, e del suo bene alquanto sperì
veder pur l'orme,⁶⁰ o' soliti sentieri

5

⁴⁶ Il periodo è molto articolato e incentrato sulla metafora del tempio, con annesso il sacrificio, l'altare, i fumi dell'incenso. L'autrice sta assicurando al destinatario che se avrà la fortuna di tornare a Lucca si ricorderà di lui.

⁴⁷ fia: accadrà.

⁴⁸ però che: perché.

⁴⁹ nuove: notizie.

⁵⁰ vorria: vorrebbe.

⁵¹ Quadragesima: Quaresima.

⁵² Si intende che la donna ha affidato a un cugino la tutela dei propri interessi nella lite contro il figlio, ma ora il cugino viene accusato – probabilmente dal figlio – di agire contro di lei. Il cugino deve quindi averle chiesto di rientrare perché messo in difficoltà da questa accusa.

⁵³ carte: pratiche, questioni legali.

⁵⁴ gran favore: appoggio influente.

⁵⁵ per ... sia: 'per quanto la verità sia chiara e giusta'.

⁵⁶ quando fia che: quando accadrà che.

⁵⁷ nemi: nuvole.

⁵⁸ mi ritoglj: mi sottragga (coniuntivo presente, alla prima persona).

⁵⁹ didilor: di loro.

⁶⁰ del suo ... l'orme: 'speri un po' di vedere almeno le tracce [«orme»] del proprio bene'.

segua, et in lieto porto io mi raccogli?⁶¹
Ahimè, che longhe, travagliate e torte⁶²
son le strade onde⁶³ Febo il giorno mena,⁶⁴ 10
et incauto a passarle è il mio Fetonte,⁶⁵
onde già temo e veggio lui rea sorte
seguir, s'alma del Ciel luce serena⁶⁶
non si gli scopre⁶⁷ al gran periglio a fronte.

Ho, poi che scrissi, avuto nuove lettere da mio cugino, il quale mi scrive ch'io debbi andare a Lucca questa Quadragesima, ché le cose mie si spediranno più presto; e così gli voglio rispondere che mi venghi per essa⁶⁸ allora che gli parrà il tempo.

Testo tratto da: Chiara Matraini, *Le opere in prosa e altre poesie*, a cura di Anna Mario, Perugia, Aguaplano, 2017, 131-136.

⁶¹ mi raccogli: mi raccolga, possa trovare rifugio. La metafora del porto è petrarchesca.

⁶² torte: contorte, intricate.

⁶³ onde: attraverso le quali.

⁶⁴ Febo il giorno mena: 'Apollo conduce il sole'. Potrebbe essere un riferimento alle lungaggini delle pratiche legali di cui si lamenta nella lettera.

⁶⁵ Potrebbe essere un'allusione a Coccapani: come Fetonte conduce il carro del sole lungo strade contorte e lunghe, sprezzando il rischio, così Coccapani deve condurre le causa di Chiara lungo i percorsi della legge.

⁶⁶ s'alma ... serena: 'se una limpida e vivificante luce del Cielo'. Riferimento a una illuminazione, un'idea risoltrice con cui Coccapani potrebbe finalmente chiudere la lite.

⁶⁷ non si gli scopre: gli si rivela.

⁶⁸ mi venghi per essa: 'venga qui per la risposta' (o forse per il mio viaggio verso Lucca).

Veronica Franco, *Lettera familiare a una madre
che vuole avviare la figlia alla prostituzione*

L'autrice

Per la biografia di Veronica Franco, si veda p. 67.

L'opera

Le *Lettere familiari* di Veronica Franco sono pubblicate in una stampa priva di indicazioni editoriali (data, luogo e tipografia), databile e collocabile sulla base della lettera dedicatoria al cardinale Luigi d'Este che l'autrice premette alla raccolta: Venezia, 2 agosto 1580. È la terza e ultima opera pubblicata da Veronica Franco (dopo le *Terze rime* e l'antologia commissionata da Francesco Martinengo per la morte del fratello). La semplice notizia della pubblicazione di un libro con questo titolo da parte dell'autrice fornisce già almeno due informazioni fondamentali per comprendere quest'opera: è una raccolta intenzionalmente curata per la stampa e reca l'etichetta non casuale di *Lettere familiari*.

Il primo dato accomuna questa pubblicazione a quella delle *Terze rime* e distingue Veronica Franco da altre sue contemporanee che invece non si curano degli sviluppi editoriali delle loro scritture, prima fra tutte Vittoria Colonna, agli antipodi di Franco quanto a immagine pubblica ma assimilabile a lei per la comune preferenza per gli stessi generi letterari: rime e lettere. Il libro di lettere di Veronica Franco non è né l'operazione editoriale dei letterati del suo tempo, né l'esito delle minuziose ricerche di archivio dei filologi di oggi: è un volume messo insieme dall'autrice, che probabilmente attinge a materiali della propria corrispondenza, ma che sta riscrivendo i testi e ordinandoli in modo da creare attraverso le lettere un disegno preciso. Sarebbe sbagliato dire che si tratta di una sorta di autobiografia, perché leggendolo potremmo

ricavare assai poco della vita di Veronica; nemmeno a livello narrativo, ci racconta eventi significativi. È invece un ritratto composito, costruito cioè per frammenti diversi, che corrisponde all'immagine di sé che l'autrice intende costruire.

La collocazione delle lettere di Veronica Franco nella *querelle des sexes* si realizza proprio con questa immagine di donna, che non si desume da una lettera o una sezione specifica del testo, ma che emerge dalla rete tessuta lungo tutte le lettere, talvolta con notazioni apparentemente banali. Com'è richiesto dal genere e dal contesto, a volte la scrittrice professa la sua modestia, anche in relazione alla condizione femminile, ma l'idea che l'opera veicola è quella di una donna che scrive, che legge, e che dà consigli e offre addirittura degli insegnamenti. È un punto importante: uno degli argomenti principali in difesa della donna riguarda il suo diritto a ricevere un'istruzione; qui si va addirittura oltre perché la donna si presenta in grado e in diritto di dare un'istruzione, attribuendosi il ruolo di istitutore che è tipicamente maschile. Per esempio, rivolgendosi a uno che l'ha accusata, l'autrice non esita a dichiarare: «sono per civiltà e per legge di natura, quando non per altre, tenuta di mostrarvi la via dritta, mentre vi veggio piegar al precipizio dell'errore» (lettera VIII).

Il secondo dato rilevante che emerge dal titolo è la qualifica di "familiari". Le lettere familiari sono un genere di antica tradizione, che conta sul modello classico di Cicerone e su quello classico moderno di Petrarca. Nel Cinquecento il filone è ripreso da vari scrittori, ma Veronica Franco è la prima donna a cimentarvisi. Le lettere familiari implicano una maggiore intimità tra chi scrive e chi riceve (sia pure idealmente); teoricamente dunque hanno un tono più affettivo e possono essere anche brevi. Quelle che noi leggiamo però – va sempre ricordato – sono pensate per essere un libro, perciò alla relazione mittente-destinatario/a si aggiunge un terzo polo, quello di chi legge il libro. Questa terza persona non condivide né il legame affettivo che si presume vincoli le altre due, né il comune vissuto. Veronica Franco sopprime ogni riferimento a circostanze private: non ci sono nomi, neppure quelli dei destinatari (con pochissime eccezioni), né date, né significative allusioni a persone o fatti comprensibili solo nell'immediato. Rivolgendosi a conoscenti (anche senza farne i nomi), Veronica Franco conferisce alle sue lettere un carattere di verità: la lettera familiare per il suo stesso genere presume la soppressione di veli, censure e mistificazioni, in nome della sincerità su cui si deve fondare la corrispondenza amicale.

I due aspetti che abbiamo posto in luce (l'intenzionale disegno affidato al libro e la scelta originale del genere delle familiari) si saldano: la lettera fami-

liare è la cornice che permette di inserirvi l'immagine che l'autrice intende dare di sé, perché offre a tale immagine la garanzia di autenticità.

Introduzione al testo

La lettera XXII si può avvicinare al genere della *institutio puellae*, il nutrito filone di scritti pedagogici rivolti alle donne. La questione infatti riguarda la vita di una giovane. È indirizzata a una donna, un tempo amica dell'autrice, che intende avviare la figlia al mestiere di cortigiana. È questo il motivo della discordia, tale che Veronica l'ha bandita dalla sua casa. L'autrice dunque secondo i modi tipici della *institutio* descrive i compiti e i doveri che attenderebbero la fanciulla, ma si tratta qui del mestiere di cortigiana, non del ruolo di vergine o sposa (quelli a cui le fanciulle sono destinate). L'intenzione non è di rovesciare la morale, anzi la voce da maestra che Veronica assume qui è pienamente conforme al codice tradizionale, perché non manca di sottolineare la priorità della salvezza dell'anima su quella del corpo. L'obiettivo quindi è distogliere la donna dal suo proposito, presentandole innanzi tutto la sofferenza e il dolore a cui espone la figlia, e poi – con particolare insistenza – il pericolo per l'anima sia della figlia sia della madre. Conformemente alla morale, l'educazione che viene prospettata per la fanciulla è rivolta al matrimonio. Veronica ribadisce anche la sua offerta di fornirla di dote per metterla al riparo dai rischi che insidiano le giovani donne.

Per il soggetto (l'educazione di una figlia), per il tono morale, sorretto dalla struttura argomentativa, la lettera si iscrive in una tradizione che si può far risalire a Cicerone: quella della cura della famiglia (tema al centro della trattatistica umanistica, per esempio con Leon Battista Alberti). È un ambito di tipica pertinenza maschile: compete al *pater familias* premurarsi dell'educazione e del controllo del suo gruppo. Veronica Franco invece vi si inserisce, spostando la prospettiva entro una linea femminile, dato che appunto sono donne tutte le persone coinvolte: la madre, la figlia e la consigliera. In questa prospettiva, se è vero che si esibisce fortemente lo scrupolo morale, rimane comunque importante l'insistenza sul corpo femminile. La centralità del corpo si vede almeno in due passaggi della lettera. Tra gli argomenti dissuasori, l'autrice indica anche – con disincantato senso pratico – l'inefficienza della fanciulla in questione al mestiere di cortigiana, perché non è bella, né aggraziata né ha spirito adeguato. Il corpo della donna è dunque analizzato come potenziale strumento di lavoro, ma giudicato, in questo caso, inadatto. L'altro

passaggio significativo, altrettanto drammatico, riguarda le violenze e addirittura l'espropriazione del corpo di cui è vittima la cortigiana.

Il motivo paradossale dell'educazione al meretricio è al centro dei due dialoghi di Pietro Aretino, stampati a Venezia nel 1534 e 1536: il *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia [...] a correzione dei tre stati delle donne* e il *Dialogo di Messer Pietro Aretino nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliuola a esser puttana, nel secondo gli conta i tradimenti che fanno gli uomini a le meschine che gli credono, nel terzo [...] ragionano de la ruffiania*. I titoli sono sufficienti a chiarire l'argomento e l'affinità con questa lettera. Tuttavia, la conclusione del progetto educativo paradossale affidato ai dialoghi è contraria a quella sostenuta da Franco nella missiva: Aretino, attraverso il personaggio di Nanna, dichiara provocatoriamente che la condizione di cortigiana è la migliore per le donne. Anche nei suoi dialoghi però non si tace la violenza a cui sono esposte le «meschine» che devono dipendere dai capricci degli uomini. Pietro Aretino appartiene a una generazione precedente a quella di Veronica Franco (che è nata dieci anni dopo l'uscita dell'ultimo dei due dialoghi aretiniani), ma proprio nel genere epistolare ha segnato una tappa imprescindibile, avviandone la fortuna cinquecentesca. Non conta qui ricercare riprese dei dialoghi nella lettera, ma osservare che per quanto ai nostri occhi la questione su cui si articola questa epistola possa apparire stravagante e scandalosa (come forse tutto quanto riguarda la condizione delle prostitute), era in effetti già al centro di declinazioni letterarie, in particolar modo nella Venezia cinquecentesca.

La lettera comincia con il motivo che induce l'autrice a scrivere: ribadire che ha ragione a essere in collera con l'amica. Sarà possibile riallacciare i rapporti solo se lei si convincerà di essere nell'errore e per convincerla scrive appunto questa lettera. Vuole dunque mostrarle i mali della sua scelta di avviare la figlia a essere cortigiana. Non abbiamo notizie su questo episodio, né è possibile tentare di identificare la destinataria.

Riassumiamo schematicamente il testo, per agevolarne la comprensione:

- La rovina della figlia comporterebbe anche la rovina della madre, che ne diventerebbe la ruffiana.
- La colpa sarebbe imputata soprattutto alla madre, responsabile per la figlia giovane.
- L'autrice stessa aveva proposto una soluzione per la fanciulla, favorendone l'accoglienza alla casa delle Citelle.
- La madre ha poi cambiato idea sul futuro della figlia, instrandola al meretricio. La fa vestire e comportarsi come una prostituta.

- Vedendo la ragazza così conciata, l'autrice ha avvertito la madre, sia direttamente sia tramite conoscenze comuni, dell'errore che stava commettendo e ha litigato con lei.
- La fanciulla non ha le doti fisiche, le capacità e il comportamento adatte a quel mestiere
- Non può auspicare che il mestiere le vada bene confidando nella fortuna, perché ciò non dà nessuna sicurezza. Bisogna fare affidamento su quello che si può controllare e dipende da noi.
- Il mestiere di cortigiana è molto gravoso: le donne sono esposte a violenze, inganno, furti e soprusi.
- Sia la figlia sia la madre sarebbero dannate e il bene dell'anima deve essere anteposto a tutti i piaceri terreni.
- Non si può scegliere la via del meretricio sulla base delle esperienze di altri.
- Comunque tali esperienze provano quanto sia da fuggire quella via.
- Rinnova l'offerta di aiutarla a sistemare la figlia e la mette in guardia dal pericolo di rendersi colpevole di avere rovinato fisicamente e spiritualmente la figlia. La invita a affidarsi a Dio.
- Presagisce che la figlia stessa si rivolgerà contro la madre, accusandola della sua rovina. L'accusa della figlia sarà il tormento peggiore per la madre.

Che vi siate andata dolendo ch'io non voglio che mi vegniate più per casa¹ non mi dispiace tanto, se ben grandemente v'amo,² quanto mi pesa d'havervi quella cagione,³ la qual, da poi che voi stimandola vana non havete lasciato per ciò⁴ di lamentarvi di me, voglio replicarla in queste carte, tentando di rimuovervi dalla vostra mala intenzione⁵ con quest'ultima pruova⁶ per dover usar la vostra familiarità più congiunta⁷ che dianzi mai, quando siate ubediente alla mia vera persuasione, e quando no, per levarvi ogni speranza di dover mai più conversar meco.⁸ E tanto più volentieri vengo a far con voi

¹ che mi vegniate più per casa: 'che veniate a casa mia', cioè a visitarmi.

² È una frase concessiva: 'benché vi ami molto'. Intende che nonostante provi affetto per l'amica, non è tanto la sua lontananza a dispiacerle, ma il motivo, cioè – si scoprirà nelle righe seguenti – il suo inavveduto proposito di rendere la figlia una cortigiana.

³ d'havervi quella cagione: che ci sia quella ragione.

⁴ da poi ... di me: 'non avete smesso di lamentarvi di me, ritenendo che il motivo della mia ira fosse infondato'.

⁵ mala intenzione: cattivo proposito.

⁶ quest'ultima pruova: 'questa argomentazione decisiva'. Avverte che è l'ultimo tentativo di chiarimento: o l'amica si convincerà che Veronica ha ragione (e in questo caso la loro intimità tornerà a essere più stretta di prima) oppure no (e in questo secondo caso, la rottura sarà definitiva).

⁷ dover ... mai: 'avere un'amicizia e una frequentazione più intima di quanto mai lo fosse prima'.

⁸ meco: con me.

quest'ufficio,⁹ quanto che col liberarmi dall'imputazione¹⁰ insieme sodisfaccio all'obbligo della humanità,¹¹ mostrandovi di lontano un grandissimo precipizio nascosto,¹² e gridando ad alta voce, perché, prima che 'l sopravvegiate vi rimanga spazio da poterlo schivare.¹³ E se ben primieramente si tratta l'interesse di vostra figliuola, io parlo della vostra persona, perché la rovina di lei non può esser separata dalla vostra e perché le sete¹⁴ madre, e perché s'ella diventasse femina del mondo¹⁵ voi diventereste sua messaggiera col mondo,¹⁶ e sareste da punir acerbamente, dove forse il fallo di lei sarebbe non del tutto incapace di scusa fondata sopra le vostre colpe.¹⁷ Voi sapete quante volte io v'habbia pregata ed ammonita ad haver cura della sua virginità,¹⁸ e, poi che¹⁹ 'l mondo è così pericoloso e così fragile²⁰ e che le case delle povere madri non sono punto²¹ sicure dall'insidie amorose dell'appetitosa gioventù, vi mostrai la via di liberarla dal pericolo e da giovarle nella buona istituzione della vita e nel modo da poterla honestamente maritare.²² E m'offersi d'adoperarmi con ogni mezzo possibile perché la fosse accettata nella casa delle Citelle;²³ e di più, d'aiutarvi nell'occasion dell'accompagnarla con le mie proprie facoltà.²⁴ Da principio mi ringraziaste, e mostraste di dar l'orecchie²⁵ e di haver l'animo a i miei amorevoli conforti. Tra noi convenimmo²⁶ del modo che si devea tenere perch'ella

⁹ ufficio: dovere. Il termine ricorre più volte nelle epistole di Veronica Franco: la scrittura di queste lettere è presentata come un «ufficio», un dovere in forma di parole, indirizzato al bene.

¹⁰ imputazione: accusa (di averla senza motivo allontanata da casa sua).

¹¹ È un termine importante: l'autrice si auto-investe di un dovere di umanità. La parola rinvia a un universo culturale con il quale Veronica Franco si sta ponendo in dialogo: nella linea secolare della gente di lettere, anche lei si sente in dovere di giovare all'umanità e si rappresenta come un sapiente o un precettore, che sa di dover mettere le sue conoscenze a frutto per la comunità civile.

¹² Metafora per indicare il rischio della carriera di cortigiana per la ragazza.

¹³ prima ... schivare: 'prima che lo raggiungete, abbiate il tempo di poterlo evitare'.

¹⁴ sete: siete.

¹⁵ femina del mondo: prostituta, cortigiana.

¹⁶ messaggiera col mondo: ruffiana.

¹⁷ dove ... colpe: 'mentre la colpa di lei [della figlia] sarebbe in parte scusabile, perché originata dalla vostra colpa'. La figlia in quanto minore è meno responsabile della madre, perché ha soltanto assecondato la volontà della madre.

¹⁸ Il valore per eccellenza delle donne è la verginità. La madre deve farsene garante e vigilare su di essa. L'autrice si rappresenta come consigliera che indirizza l'amica nella direzione della buona madre.

¹⁹ poi che: dal momento che.

²⁰ fragile: pronto all'errore.

²¹ punto: per nulla.

²² Si noti la parola «istituzione» che è quasi un termine tecnico per indicare testi di questo tipo: un trattato sulla educazione della fanciulla. L'obiettivo di questa educazione è l'onesto matrimonio, come appunto si legge in queste righe.

²³ Una istituzione veneziana preposta all'educazione delle fanciulle.

²⁴ d'aiutarvi ... facoltà: 'aiutarvi a questo scopo, fornendovi il denaro necessario'.

²⁵ dar l'orecchie: essermi grata.

²⁶ convenimmo: ci accordammo.

fosse ricevuta. Ed era la cosa in procinto di eseguirsi, quando non so da quale spirito mossa, dove prima la facevate andar schietta d'habito²⁷ ed acconciamenti nella maniera che conviene ad honesta donzella, co' veli chiusi dinanzi al petto, e con altre circostanze²⁸ di modestia, a un tratto l'havete messa su le vanità del biondeggiarsi e del lisciarsi,²⁹ e d'improvviso l'havete fatta comparer co' capegli inanellati dintorno a la fronte e 'l collo, col petto spalancato e ch'esse fuor de i panni, con la fronte alta et scoperta, e con tutte quell'altre apparenze e con tutti quegli'altri abbellimenti che s'usano di fare perché la mercantia trovi concorrenza nello spedirsi.³⁰ E vi giuro per mia fede³¹ che quando da prima³² me la conduceste davanti così travestita, penai a riconoscerla, e vi dissi quello che conveniva all'amicizia et alla carità.³³ E voi, pigliando le mie parole per punta,³⁴ quasi ch'io le dicessi maliziosamente³⁵ per qualche mio interesse, mi desti³⁶ cagione di rimaner mal sodisfatta,³⁷ sì come sono stata poi dall'hora in qua sempre; sì che³⁸ non mi sono curata di continuar in quella familiarità che solea tener prima con voi, ma molte volte v'ho fatto dir di non esser in casa ed alcun'altre vi feci freddissima accoglienza. Mi sono doluta di voi per rispetto vostro e di casa vostra, con quelle persone con le quali ho creduto che 'l lamentarmi vi potesse giovare, pervenendovi a notizia,³⁹ et che, con l'occasione di ridirvi le mie parole, dovessero gravissimamente riprendervi, e ne sono informata di tale, che non ho mancato di far quest'ufficio con amorevolezza e con volontà di giovarvi. E voi stando su l'ostinato e sul duro⁴⁰ dall'un canto havete predicata vostra figliuola per una santa, dall'altra⁴¹ la fate stimare poco gelosa⁴² dell'honore, con mormoramento et con scandalo di voi, che le sete madre. Hor finalmente⁴³ non ho voluto mancar di farvi queste ri-

²⁷ schietta d'habito: con un abito semplice.

²⁸ circostanze: ornamenti.

²⁹ messa ... lisciarsi: 'provocata, lusingata alla vanità di tingersi, abbellirsi etc'.

³⁰ La metafora è brutalmente commerciale: la fanciulla viene abbellita e esibita come si fa con le merci che devono essere vendute.

³¹ vi giuro per mia fede: ve lo assicuro sulla mia parola.

³² da prima: la prima volta.

³³ et vi dissi ... carità: 'e vi dissi le cose che devono essere dette per amicizia e per aiuto'.

³⁴ per punta: come offensive.

³⁵ maliziosamente: a fin di male, per mio guadagno.

³⁶ desti: avete dato.

³⁷ mal sodisfatta: arrabbiata.

³⁸ sì che: per questo motivo.

³⁹ pervenendovi a notizia: 'arrivando alla vostra conoscenza'. Cioè si lamenta dell'amica con altre persone in modo che costoro riferiscano alla donna e lei capisca il suo errore.

⁴⁰ stando ... duro: 'permanendo ostinata e caparbia nella vostra decisione'.

⁴¹ dall'altra: d'altro canto.

⁴² poco gelosa: incurante.

⁴³ finalmente: alla fine, come ultimo atto.

ghe, essortandovi di nuovo ad avvertir al caso vostro, a non uccider in un medesimo colpo l'anima e l'honor vostro insieme con quello della vostra figlia, la quale, per considerar la cosa carnalmente ancora,⁴⁴ è così poco bella per non dir altro, perché gli occhi non mi ingannano, e ha così poca grazia e poco spirito nel conversar, che le romperete il collo credendola far beata nella professione delle Cortegiane, nella quale ha gran fatica di riuscir chi sia bella e habbia maniera et giudizio⁴⁵ e conoscenza di molte virtù, non che⁴⁶ una giovane che sia priva di molte di queste cose ed in alcune non ecceda la mediocrità.⁴⁷ E perché ostinatamente persistendo nell'errore mi potreste dir che questo sia giuoco di fortuna,⁴⁸ prima vi rispondo che non si può far peggio in questa vita che darsi in arbitrio della sorte, che può così facilmente, e più, esser ministra del male come del bene; ma chi ha buon senno per non trovarsi finalmente⁴⁹ ingannato, fabrica le sue speranze su 'l fondamento di quel ch'è in lui⁵⁰ e che può esser fatto da lui. Ma poi soggiungo che, presupposto che la fortuna sia per esservi in ciò tutta favorevole et benigna,⁵¹ non è questa vita⁵² tale che in ogni essito non sia sempre misero;⁵³ troppo infelice cosa et troppo contraria al senso humano è l'obbligar il corpo e l'industria di una tal servitù,⁵⁴ che spaventa solamente a pensarne; darsi in preda di tanti, con rischio d'esser dispogliata,⁵⁵ d'esser rubbata, d'esser uccisa; ch'un solo un dì ti toglia quanto con molti in molto tempo hai acquistato,⁵⁶ con tant'altri pericoli d'ingiurie e d'infermità contagiose e spaventose?⁵⁷ mangiar con l'altrui bocca, dormir con gli occhi altrui, muoversi secondo l'altrui desiderio, correndo in manifesto naufragio sempre delle facoltà e della vita,⁵⁸ qual maggior miseria? Quai⁵⁹

⁴⁴ carnalmente ancora: anche dal punto di vista fisico.

⁴⁵ maniera et giudizio: modi adeguati e senno.

⁴⁶ ha gran ... cose: 'è difficile riuscire per una donna di buone qualità, tanto meno lo sarà per una giovane senza qualità'.

⁴⁷ priva ... mediocrità: 'priva di molte qualità e meno che mediocre in altre'.

⁴⁸ giuoco di fortuna: volontà della fortuna.

⁴⁹ finalmente: alla fine.

⁵⁰ fondamento ... lui: 'sulle sue qualità, quello che dipende da lui'. L'argomento è da trattatistica politica: chi fonda il suo successo sulla fortuna sbaglia, perché la fortuna non può essere controllata e l'unico saldo fondamento consiste in qualcosa che ciascuno può controllare.

⁵¹ Viene ammessa per ipotesi la possibilità che la fortuna sia favorevole.

⁵² La vita delle cortigiane.

⁵³ misero: infelice.

⁵⁴ La schiavitù in cui vive la cortigiana.

⁵⁵ dispogliata: depredata.

⁵⁶ ch'uno ... acquistato: 'che un solo uomo in un solo giorno ti tolga quanto hai acquistato con tanti uomini in tanti giorni'.

⁵⁷ L'interrogativa è ovviamente retorica: 'questa vita non è tale che...?'

⁵⁸ in manifesto ... vita: 'in chiara rovina dei beni e della vita'.

⁵⁹ Quai: Quali.

ricchezze, quai commodità, quai delizie⁶⁰ possono acquistar⁶¹ un tanto peso? credete a me: tra tutte le sciagure mondane questa è l'estrema. Ma poi se s'aggiungeranno a i rispetti del mondo⁶² quei dell'anima, che perdizione⁶³ e che certezza di dannazione è questa? Guardate a quel che si dice e non vogliate servirvi nelle cose ch'appartengono alla vita ed alla salvezza dell'anima dell'altrui esempio. Non sostenete che non pur⁶⁴ le carni della misera vostra figliuola si squarcino e si vendano, ma d'esserne voi stessa il macellaio.⁶⁵ Considerate al fin⁶⁶ delle cose, e se volete pur⁶⁷ osservar gli esempi, guardate quel che sia incontrato e che tutto dì incontra⁶⁸ alla moltitudine delle donne in quest'esercizio.⁶⁹ Ma se dovete muovervi per la ragione,⁷⁰ tutti i discorsi delle cose del mondo, ma molto più quei delle cose del Cielo vi suppongono e vi tirano dall'attenervi a questo fallacissimo partito.⁷¹ Rivolgetevi con le speranze a Iddio e prevaletevi⁷² dell'offerte di vostri amici, ed in quanto a me oltre a quel che v'ho promesso, di che non sono per mancarvi,⁷³ interessatemi⁷⁴ di tutto quel ch'io posso, che sarò prontissima a prestarvi ogni sorte di aiuto, sì come hora quanto posso vi essorto a riparar a questo gravissimo caso, prima ch'egli succeda, perché poi gettata in acqua la pietra gran difficoltà vi sarà a volernela cavare.⁷⁵ Così facendo potrete havermi più vostra che mai, sì come facendo altrimenti non havete da imputarmi⁷⁶ ch'io m'allontano dalla vostra amicizia, poiché voi stessa nel perseguire in ciò nemichevolmente voi medesima, tanto

⁶⁰ delizie: piaceri.

⁶¹ acquistar: valere.

⁶² a i rispetti del mondo: agli scrupoli per i mali che riguardano la vita terrena.

⁶³ perdizione: rovina. È sinonimo di dannazione. Si noti lo stile ridondante e enfatico, come se fosse un'orazione.

⁶⁴ non pur: non solo.

⁶⁵ Dopo l'immagine del mercante ora l'autrice ricorre a quella ancora più espressiva del macellaio, come paragone per la madre. Si nota sia la carica emotiva del discorso, sia il recupero di termini di paragone dal quotidiano, come si conviene alla conversazione tra persone di pari livello, ma forse anche in ragione di comuni esperienze di vita di donne.

⁶⁶ fin: scopo, l'obiettivo. Anche questo è un concetto della precettistica: fare attenzione al fine delle azioni.

⁶⁷ pur: proprio.

⁶⁸ che ... incontra: 'che è capitato e che capita ogni giorno'.

⁶⁹ Nella professione di cortigiane.

⁷⁰ per la ragione: secondo ragione.

⁷¹ vi suppongono ... partito: 'vi sottraggono e vi deviano dal perseguire questa decisione sbagliatissima'.

⁷² prevaletevi: avvaletevi.

⁷³ che non sono per mancarvi: 'che non intendo rifiutarvi'. Rinnova l'offerta di aiuto anche economico alla donna.

⁷⁴ interessatemi: informatemi.

⁷⁵ Un'altra immagine realistica e efficace. La lettera alterna una retorica costruita su immagini realistiche con alcuni argomenti e una impostazione di fondo che rinviano alla letteratura morale, se non filosofica (come l'osservazione sulla fortuna).

⁷⁶ sì come ... amicizia: 'se invece farete diversamente [cioè rimarrete nel vostro proposito], non dovrete accusarmi di allontanarmi dalla vostra amicizia'.

più date animo e campo⁷⁷ agli altri di fuggirvi, quanto più v'amaro, per non sopportare di vedervi in questa miseria senza potervi aiutare. Né trascorrerà forse molto tempo che vostra figliuola medesima, avvedutasi⁷⁸ della grandissima offesa da voi fattale, vi fuggirà tanto più d'ogn'altro quanto più dovendo voi, sì come madre, aiutarla, l'havrete oppressa e rovinata. E questo potrebbe essere il principio del vostro supplizio, dal quale nostro Signor vi guardi col rimanervi dalla mala intenzione che mostrate havere di guastare et corrompere la fattura del vostro proprio sangue e delle vostre proprie carni.⁷⁹ Non potrei dirvi tanto che molto più non mi avanzasse di dire in questo proposito; per che⁸⁰ non passerò più oltra,⁸¹ lasciando che da per voi⁸² consideriate meglio, prima che vegniate ad alcuna deliberazione.⁸³

Testo tratto da: *Lettere familiari a diversi della S. Veronica Franca all'illustriss et reverendiss monsig. Luigi D'Este cardinale*, Venezia, 1580, 41-46. <<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10314360?page=2,3>>

⁷⁷ date animo e campo: incoraggiate.

⁷⁸ avvedutasi: resasi conto.

⁷⁹ L'argomento più patetico chiude la lettera, con l'appello al fallimento del ruolo materno. Se la donna persevererà nell'errore sarà condannata in terra, prima ancora che in cielo, dal rancore della sua stessa figlia. La lettera mette in scena un mondo tutto femminile, in cui gli uomini sono terzi, clienti che acquistano una merce o predoni che se ne appropriano con violenza, ma la mozione degli affetti è chiusa entro un circolo di donne e non a caso la nota conclusiva è riservata alla tragedia della donna in quanto madre, colpevole della compravendita e del macello della figlia.

⁸⁰ per che: per questo.

⁸¹ non ... oltra: 'non andrò ulteriormente avanti'.

⁸² da per voi: da voi, da sola.

⁸³ prima ... deliberazione: 'prima di prendere una decisione'.

Isabella Andreini, *De i pensieri honesti di giovanetta da marito*

L'autrice

Isabella Canali è nota con il cognome assunto dal marito, Andreini (che non corrisponde al vero cognome, ma a uno pseudonimo scelto dall'uomo). Nasce a Padova nel 1562. La sua fama non è legata all'attività letteraria, ma alla professione di attrice. È la prima attrice che ha lasciato una così forte memoria di sé nella cultura italiana. Già nel 1576 pare sia entrata nella compagnia dei Gelosi, a Bologna. Nel 1578 si sposa con Francesco Andreini, un attore della stessa compagnia. Mentre cresce la sua fama di attrice, appaiono anche le sue opere letterarie: nel 1588 pubblica una favola pastorale, la *Mirtilla*; nel 1601 sono stampate le rime, che guadagnano all'autrice l'ammissione nell'Accademia degli Intenti di Pavia. La sua carriera di attrice raggiunge un picco molto alto nel maggio 1589, in occasione delle nozze del granduca di Toscana, quando nel teatro mediceo viene rappresentata la *Pazzia di Isabella*, la sua migliore rappresentazione, a quanto ci è dato sapere, nel ruolo in cui è specializzata al punto da conferire al personaggio il suo stesso nome, Isabella: la protagonista femminile innamorata. Nel 1603 la compagnia teatrale dei Gelosi, che ha ormai raggiunto un successo internazionale anche grazie alla bravura di Isabella, è invitata a recitare alla corte del re di Francia, Enrico IV. L'anno successivo a Lione, durante il viaggio di ritorno in Italia, Isabella Andreini muore di parto, all'ottava gravidanza.

L'opera

Le *Lettere* di Isabella Andreini sono pubblicate postume a Venezia nel 1607. Il titolo permette di qualificarle entro il genere epistolare, ma va tenuto presente che si tratta di prose su vari temi, amorosi e morali, forse pensate per il teatro. La pubblicazione sotto la rubrica *Lettere* si deve a Francesco Andrei-

ni, marito di Isabella, non dipende dalla volontà dell'autrice. L'opera è molto diversa da una normale silloge epistolare, perché l'autrice assume voci differenti nei vari testi. Non c'è insomma una mittente identificabile con Isabella Andreini che stia costruendo il ritratto di sé attraverso le lettere. Anche nelle *Rime*, del resto, ricorre un simile espediente, con il risultato – per noi forse un po' straniante – che talvolta l'io lirico è maschile.

Dedicate al duca di Savoia, Carlo Emanuele, le *Lettere d'Isabella Andreini padovana, Comica Gelosa et Academica Intenta, nominata L'Accesa* (Venezia, Zaltieri, 1607) sono 150. Le rubriche forniscono l'indicazione degli argomenti che vi si trattano. Alcuni titoli si propongono esattamente come punti topici nel confronto uomo-donna: *Della costanza delle donne, Della volubilità, Della gelosia, Della sagacità, Dell'astuzia*. Uno specifico filone è costituito da lettere su questioni matrimoniali: prendere moglie, maritare le figlie, bramare per moglie una donna amata, fino alla lettera conclusiva sulla morte della moglie, che chiude un percorso avviato sul tema dell'onore. Nella prima lettera una donna si rivolge a un amante importuno, che, passeggiando sotto le sue finestre, ne compromette l'onore. Secondo l'etica comune viene enfatizzata l'importanza dell'onore per la donna; la lettera poi riprende un'altra virtù tipicamente lodata nelle donne: il silenzio. Non senza ironia, la scrivente ne tesse l'elogio, soprattutto per le donne: non può sfuggire che al nome dell'autrice si lega il ricordo di una donna che ha fatto della capacità di parola, sulla scena e sulla pagina, lo strumento di una fortuna internazionale. La lettera XXI, *Del nascimento della Donna*, è un vero e proprio condensato degli argomenti in difesa delle donne, che vantano ormai una tradizione secolare nella letteratura italiana. La nascita di una figlia femmina è il pretesto per elencare i meriti del sesso femminile, primo tra tutti la docilità e l'obbedienza, qualità che dovranno essere gradite al destinatario, il padre della neonata. Non manca neppure il consueto catalogo delle virtuose antiche, in cui un posto d'onore spetta a Penelope, archetipo della sposa paziente. Come si può intuire la lode della donna è in verità pienamente inserita nella morale controriformistica e, almeno in questo testo, l'immagine femminile che emerge è connotata dalla passività: la sua virtù consiste proprio nella sopportazione e nell'attesa.

Introduzione al testo

La lettera CXXX è scritta in persona di una fanciulla, che si rivolge a una donna evidentemente matura e autorevole chiedendole di intercedere presso

il padre perché non la dia in sposa a un uomo che lei disprezza. Il testo va preso come pezzo di narrativa finzionale, o meglio di teatro: non vi si possono leggere implicazioni autobiografiche. La fanciulla modula il consueto lamento contro i genitori, innestandovi la denuncia della condizione femminile che risponde piuttosto a un *topos* di questo tipo di *performance* che a una sentita rivendicazione; rientra infatti nel prevedibile copione del personaggio. Rimane comunque degna di attenzione la scelta di portare sulla scena il lamento della fanciulla perché consente di esercitare comunque una forma di critica, entro il linguaggio e i modi ammessi dal teatro o dal codice letterario.

La relazione che lega mittente e destinataria è asimmetrica, perché la seconda è chiaramente in una posizione anagraficamente e socialmente superiore rispetto alla prima. C'è quindi una donna adulta e saggia a cui la fanciulla può indirizzarsi per ottenere un aiuto. Vale la pena di osservare questo particolare legame di fiducia e sostegno interno al genere femminile, con una donna forte vista come potenziale risoltrice di una situazione conflittuale. L'aiuto richiesto consiste nella intercessione presso il padre, dunque una funzione mediatrice, tipicamente assegnata alle donne.

De i pensieri honesti di giovanetta da marito.

Perché il comunicar ad altrui i propri affanni è una medicina della malinconia, non voglio, e non posso mancare (Signora mia cara) di comunicarvi gli affanni miei.¹ V. S.² sa in quanto timore e 'n quanta austerità di vita sono stata allevata da' miei parenti; ch'i' posso giurare di non haver mai saputo ciò che sia stato riposo o quiete, né d'animo, né di corpo. Io a' ceppi,³ alle catene sono stata sempre sottoposta; io sempre ho havuta la mia casa per prigione; io non ho mai potuto, come fan le altre giovani, uscir di casa, neanche in di solenne;⁴ io non ho mai potuto impetrare⁵ d'andar ad alcuna ricreazione;⁶ io non ho mai havuto sfoggio di panni, o di gioie: in somma io non ho mai havuto un minimo contento, e tutto recandomi in pazienza⁷ ho fatto vedere a

¹ È una formula d'esordio retoricamente elaborata. Parte con una affermazione generale, per introdurre la ragione della lettera; ricorre alla metafora della medicina e fa riferimento alla condizione di malinconia, il malessere già al centro di tanta letteratura fin dal Medioevo.

² V. S.: Vostra Signoria.

³ Arnesi di legno in cui sono chiusi i piedi dei prigionieri; come le «catene» sono metafore per indicare la reclusione in cui la fanciulla ritiene di essere stata tenuta.

⁴ in di solenne: nei giorni di festa.

⁵ impetrare: ottenere.

⁶ ricreazione: festa, intrattenimento.

⁷ recandomi in pazienza: sopportando con pazienza.

chi potea comandarmi che sempre il suo cenno m'è stato legge. Hora ch'io son cresciuta in età, che 'l timore dovrebbe esser honore, amando giovane quelli che temei fanciulla,⁸ sono sforzata a paventar⁹ più che mai la severità loro. O mia fiera sventura, hora ch'io dovrei respirare, vivo più oppressa. O Signora mia cara, hora che 'l padre e la madre dovrebbero ricompensar l'indicibil mia tolleranza, col maritarmi a mia soddisfazione, vogliono legar la mia volontà e darmi ad uno che mi dispiace più che la morte. So che per pigliar marito non son per mutar fortuna, anzi sono per sottopor il collo a nuovo giogo,¹⁰ con tutto ciò, poiché ha da esser,¹¹ sia di mio gusto: ma volermi dar ad uno, che non ha parte che meriti d'esser amata, com'è possibile il consentirci?¹² dunque con la mia dote ho da comprar l'inferno? ohime, ch'io porto opinione che non sia al mondo sorte così misera, che non sia superata dalla mia infelicità. Io sin'alla morte guiderò mia vita con un mostro? io son dunque tant'in odio al Cielo? io ho dunque commesso così gran fallo, che merito d'haver così grave gastigo? di cui¹³ debbo dolermi infelice ch'io sono? debb'io dolermi delle stelle, della sorte, del Cielo, o de' parenti?¹⁴ Ohime, che l'esser donna, e non altro è cagione de' miei dolori. O sesso calamitoso¹⁵ e misero, sesso pieno d'affanni e di tormenti, sesso noioso a te medesimo non che ad altrui.¹⁶ Oh non foss'io mai nata, o se pur nascer doveva (ch'essendo nata pur troppo i' dovea nascere) fossi'io nata o sterpo o sasso. Pensando di dovermi accompagnare con un huomo pieno di mancamenti, per la soverchia doglia¹⁷ sento scoppiarmi il cuore. Sa vostra Signoria qual è lo sposo che i miei m'hanno eletto?¹⁸ È 'l figliuolo del Signor N. il qual si sa quanto sia brutto non dico di corpo (che bench'egli sia bruttissimo potrei comportarlo)¹⁹ ma dico d'animo. Egli non ha costumi di gentilhuomo, egli ha tanta cognizione di civil-

⁸ amando ... fanciulla: 'amando da giovane quelli che da fanciulla ho temuto', cioè i familiari.

⁹ sforzata a paventar: costretta a temere.

¹⁰ La fanciulla si dice consapevole che il matrimonio, in ogni caso, non è per una donna una liberazione, ma il passaggio dalla schiavitù dei genitori a quella del marito. La sua aspirazione dunque non sarebbe il matrimonio, che è piuttosto considerato come un obbligo ineludibile, più che come una promessa di felicità. Queste considerazioni, che non trovano molto sviluppo nel testo, non sono perfettamente allineate con la morale che ci si aspetterebbe da questa fanciulla.

¹¹ poiché ha da esser: 'dal momento che deve esserci il matrimonio'.

¹² consentirci: acconsentire a ciò.

¹³ di cui: di chi.

¹⁴ La sfilza di interrogative retoriche amplifica l'effetto patetico del discorso e ne mette in evidenza l'oralità. Quest'ultimo aspetto emerge anche dalla prevalenza di frasi brevi.

¹⁵ calamitoso: pieno di sventure.

¹⁶ sesso noioso ... altrui: 'l'essere donna è un danno per le donne stesse, non tanto per gli altri'.

¹⁷ soverchia doglia: l'eccessivo dolore.

¹⁸ che i miei m'hanno eletto: 'che i miei familiari hanno scelto per me'.

¹⁹ comportarlo: sopportarlo.

tà²⁰ quant'ha uno che sia allevato ne' boschi, egli (come si dice in proverbio) tanto conosce e tanto apprezza la virtù, quanto fa l'asino il suon della lira.²¹ Costui non ha mai appresa cosa lodevole, costui non ha parte che s'avvicini a mediocrità di gentilezza, non che a gentilezza,²² e perché in sé non l'ha, li dispiace in altrui.²³ Costui è d'ingegno rozo, di cuor vile, d'animo avaro, di costumi incivile, d'aspetto diforme²⁴ (ma questo come ho detto vorrebbe dir nulla, che me la passerei)²⁵ e finalmente di vizi e d'ogn'altra cosa indegna, solo simile a se stesso: ma che occorre che a Vostra Signoria 'l descriva, se come me 'l conosce?²⁶ sa ch'i' non posso dir tanto che non m'avanzi di dirne più. È meglio che in vece di parlar di lui, caldamente e caramente la prieghi siccome io fo²⁷ a dissuader mio padre da tanta ingiustizia. Fatelo Signora mia per quanto bramate la salute d'una che svisceratissimamente²⁸ v'ama. So che mio padre e mia madre vi voglion bene, e che v'hanno per quella giudiziosa,²⁹ che veramente siete, onde con facilità s'acquetaranno alle vostre ragioni. Vi bacio le mani et vi prego con tutto 'l cuore a soccorrermi.

Testo tratto da: *Lettere d'Isabella Andreini padovana, comica gelosa, et academica intenta nominata l'Accesa*, Venezia, Zaltieri, 1607, 129r-130r. <<https://dl.unito.it/it/ricerca/digitale/?id=mag:1958>>

²⁰ cognizione di civiltà: conoscenza dei costumi civili.

²¹ Cioè nulla. L'espressione proverbiale ha un tono realistico, in linea con il personaggio della fanciulla, alla quale appartiene un registro non troppo elevato, benché connotato da effetti retorici che mirano a enfatizzare il patetismo.

²² non ha parte ... gentilezza: 'non ha nemmeno parzialmente qualcosa che si avvicini alla gentilezza, non solo non ha nulla di gentile'.

²³ perché ... altrui: 'dal momento che è incapace di atteggiamenti gentili e raffinati, li disprezza negli altri'.

²⁴ diforme: mostruoso.

²⁵ me la passerei: lo tralascerei. La fanciulla ci tiene a dare intendere alla signora a cui si rivolge che il suo rifiuto è fondato su ragioni di ordine morale e comportamentale, più nobili rispetto al giudizio estetico.

²⁶ se come me 'l conosce: 'lo conosce come lo conosco io'.

²⁷ siccome io fo: 'come sto facendo'.

²⁸ L'avverbio al superlativo è fortemente patetico per sollecitare l'affetto della destinataria e, al di fuori della cornice narrativa, l'emozione di chi legge o ascolta.

²⁹ v'hanno per quella giudiziosa: 'vi reputano giudiziosa come siete'.

APPENDICE

Il nucleo principale del dibattito sulla condizione e sul ruolo della donna nella cultura cinquecentesca è rappresentato dalla trattatistica a firma maschile. Qui non si intende offrire un saggio della troppo ampia produzione sull'argomento, ma proporre passi di autori che si sono affermati come imprescindibili punti di riferimento (Castiglione, Ariosto, Tasso) nella letteratura del tempo. Il bisogno di una *auctoritas* che faccia da garante letteraria ma anche morale è negli scritti femminili particolarmente cogente. Perciò è tanto più utile confrontare le voci di donne con quelle dei grandi autori, con i quali più o meno consapevolmente si pongono in dialogo. Talvolta, come nel caso del celebre proemio del canto XXXVII del *Furioso*, la voce femminile non può che riecheggiare la difesa delle donne già entusiasticamente condotta dall'autore. Molte scrittrici infatti fanno appello a questo celebre passo ariostesco. In altri casi, emergono posizioni più ambigue, come nel trattato tassiano, che comunque – va ricordato – è più tardo e dunque poteva essere noto solo a alcune delle scrittrici qui presentate. Il *Cortegiano*, come il *Furioso*, gode di uno straordinario e immediato successo. Non è un caso che esso dedichi un intero libro (dei quattro complessivi) alla donna di corte: è il segnale evidente di quanto il tema fosse attuale nei primi decenni del XVI secolo. Castiglione si occupa in particolare delle qualità che una donna deve avere all'interno della corte, ma, anche nei passi che riportiamo, tocca anche la questione della supposta inferiorità della donna. La forma del dialogo permette di presentare gli argomenti misogini e di fornire una immediata risposta attraverso gli interlocutori.

Per definire meglio l'orizzonte – pure senza la pretesa di arrivare a un'idea adeguatamente rappresentativa del complesso della questione – proponiamo due estratti da due autori per certi aspetti assimilabili: Ludovico Domenichi e Lodovico Dolce. Sono due letterati che non hanno raggiunto un posto di diritto nell'attuale canone letterario, ma che, nel loro tempo, avevano entram-

bi una fitta rete di relazioni culturali, competenze del lavoro e del mercato editoriale e abilità nel porsi come curatori di pubblicazioni. A Domenichi si deve la prima antologia interamente composta da poesie di donne, suggello della fortuna della lirica femminile. Si riporta qui un passo tratto dalla *Dedica* che offre un saggio della percezione con cui i contemporanei (o almeno parte di essi) guardavano al processo in atto. Lodovico Dolce ha al suo attivo una mole straordinaria di riscritture, traduzioni, curatele, prefazioni, in ogni genere letterario, ma con una spiccata preferenza per quelli di maggior successo. Tra gli altri suoi lavori, figurano le tragedie: libere traduzioni dei testi classici. Citiamo qui un passo del discorso di Medea dall'omonima tragedia, non tanto per il valore letterario del testo (in sé scarsamente creativo, visto che è una riscrittura del dramma di Euripide), quanto per suggerire con questo spunto l'allargamento della prospettiva alle forme teatrali. È importante ricordare che il XVI secolo è l'epoca della rinascita del teatro: sul palcoscenico appaiono personaggi femminili dotati di una eccezionale retorica, intelligenti e attivi. Sono figure straordinarie, destinate a un epilogo inevitabile, vincolato al genere. Per lo più i loro discorsi non toccano il rapporto tra uomini e donne, anche se il dramma privato può essere la più funesta ripercussione di un destino collettivo, come spiega Medea. Perché sia una donna a costruire il personaggio teatrale bisogna attendere Isabella Andreini, ma la rappresentazione di storie di eroine sulle scene teatrali va tenuta presente come potenziale stimolo alla riflessione sulle facoltà femminili da parte delle lettrici e dei lettori o, per le opere rappresentate, degli spettatori e delle spettatrici.

Infine, come campione del ricco filone anti-femminile, proponiamo il trattato di Giuseppe Passi che ha sollecitato Lucrezia Marinelli a dare alle stampe la sua difesa della donne e forse non è estraneo neppure alla pubblicazione del libro di Moderata Fonte.

Baldassarre Castiglione, *Libro del Cortegiano*

Il *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione è stampato a Venezia dal celebre editore Aldo Manuzio nel 1528. È un trattato in forma di dialogo, diviso in quattro libri che corrispondono alle quattro serate durante le quali la compagnia si intrattiene conversando. La vicenda è ambientata Urbino, presso la corte di Guidubaldo di Montefeltro e di sua moglie, la duchessa Elisabetta Gonzaga, nel 1506. Sul finire della seconda serata si giunge a parlare dei difetti delle donne, sottolineati con particolare accanimento da Gasparo Pallavicino. La Duchessa, sotto la cui reggenza avviene la conversazione, propone di dedicare la serata successiva ai ragionamenti sulla donna di corte. Il terzo libro è dunque interamente occupato da questo argomento. Giuliano de' Medici è eletto difensore delle donne, sostenuto da Cesare Gonzaga, mentre le donne, che sono presenti durante tutta la conversazione, rimangono in ascolto, per lo più in silenzio. L'immagine di donna che ne deriva è una replica ai pregiudizi misogini, ma è comunque una costruzione interamente maschile. Tutto il dialogo infatti si pone nel segno dell'abdicazione delle donne al ruolo di interlocutrici attive. Quando avrebbero potuto partecipare in modo propositivo alla conversazione, decidono di farsi da parte, eleggendo un avvocato che parli in loro favore.

Cortegiano, Libro III, capitoli 5, 11, 12, 15-17

Cap. 5

Lassando adunque quelle virtù dell'animo che le hanno da esser comuni col cortegiano,¹ come la prudenzia, la magnanimità, la continenzia² e molte

¹ Sta parlando Giuliano de' Medici, detto il Magnifico. L'oggetto del discorso è la donna di corte, di cui si sta tracciando un profilo ideale. Giuliano dichiara che lascerà da parte le qualità che la donna deve avere per stare nella corte, non in quanto donna, ma in quanto persona, allo stesso modo dell'uomo. Analogamente tralascerà le qualità che deve avere in quanto donna, non specificamente occupata nella corte. Insomma alla donna di corte si richiede già in partenza di avere tutte le virtù che devono avere le donne e in più tutte le virtù che deve avere chi intende stare a corte. Tutto ciò è già assunto come acquisito.

² continenzia: continenza, sobrietà di costumi.

altre; e medesimamente quelle condizioni che si convengono³ a tutte le donne, come l'esser bona e discreta, il saper governar le facultà⁴ del marito e la casa sua e i figlioli quando è maritata, e tutte quelle parti che si richieggono ad una bona madre di famiglia,⁵ dico che a quella che vive in corte parmi convenirsi⁶ sopra ogni altra cosa una certa affabilità piacevole, per la quale sappia gentilmente intertenere ogni sorte d'omo⁷ con ragionamenti grati ed onesti, ed accomodati al tempo e loco ed alla qualità di quella persona con cui parlerà, accompagnando coi costumi placidi e modesti e con quella onestà che sempre ha da componer tutte le sue azioni⁸ una pronta vivacità d'ingegno, donde si mostri aliena da ogni grosseria,⁹ ma con tal maniera di bontà, che si faccia estimar non men pudica, prudente ed umana, che piacevole, arguta e discreta; e però le bisogna tener una certa mediocrità difficile e quasi composta di cose contrarie, e giunger a certi termini a punto, ma non passarli.¹⁰ Non deve adunque questa donna, per volersi far estimar bona ed onesta, esser tanto ritrosa e mostrar tanto d'abborrire e le compagnie e i ragionamenti ancor un poco lascivi, che ritrovandovisi se ne levi;¹¹ perché facilmente si poria¹² pensar ch'ella fingesse d'esser tanto austera per nascondere di sé quello ch'ella dubitasse che altri potesse risapere; e i costumi così selvatichi son sempre odiosi.¹³ Non deve tampoco,¹⁴ per mostrar d'esser libera e piacevole,

³ si convengono: sono necessarie.

⁴ le facultà: il patrimonio.

⁵ tutte quelle parti ... famiglia: 'tutte quelle funzioni che sono richieste a una buona madre di famiglia'.

⁶ parmi convenirsi: 'mi sembra sia necessaria'.

⁷ intertenere ogni sorte d'omo: 'intrattenere ogni tipo di uomini'. La qualità principale della donna di corte è la socievolezza, funzionale all'intrattenimento degli uomini. In questo si vede il persistere del pensiero tradizionale, secondo il quale la donna è comunque votata al servizio degli uomini. Anche l'abbinamento tra le donne e l'intrattenimento poggia sul preconcetto misogino che le donne siano meno capaci degli uomini, meno atte al lavoro e ai pensieri seri, predisposte invece al diletto e alla leggerezza.

⁸ con quella onestà ... azioni: 'l'onestà deve essere sempre il principio guida di tutte le sue azioni'.

⁹ grosseria: volgarità.

¹⁰ Il comportamento ideale per la donna di corte è l'equilibrio, fondato sulla capacità di individuare il punto esatto fino a cui può arrivare e non oltrepassarlo mai. La donna non deve essere troppo ritrosa né troppo accondiscendente, ma deve saper bilanciare esattamente il suo atteggiamento.

¹¹ Non deve ... levi: 'la donna non deve essere così tanto ritrosa e non deve mostrare di disprezzare così tanto la compagnia e i discorsi anche un po' troppo audaci che, se si ritrovasse dove si fanno tali discorsi, se ne vada'. Il 'che' è correlato a 'tanto'.

¹² poria: potrebbe.

¹³ La donna, benché debba essere sempre onesta, non deve essere troppo ritrosa in presenza di una conversazione audace per due motivi: 1. per non indurre il sospetto che sia così ritrosa per coprire la sua disonestà; 2. perché i comportamenti così selvatici non sono mai opportuni. Nella prima motivazione si trova l'ossessione per la reputazione, che è un pensiero costante nell'opera. Conta che la donna sia onesta, ma conta soprattutto che non dia motivo di pensare (e parlare) male di lei. La seconda motivazione si iscrive bene nel contesto culturale dell'inizio del Cinquecento. Vi si riconosce infatti la contrapposizione tra *humanitas* e *ferinitas*: uomini e donne devono sempre governarsi come si conviene a esseri sociali, fuggendo ogni comportamento che li degraderebbe a creature brute.

¹⁴ tampoco: tantomeno.

dir parole disoneste, né usar una certa domestichezza intemperata¹⁵ e senza freno e modi da far creder di sé quello che forse non è; ma ritrovandosi a tai ragionamenti, deve ascoltarli con un poco di rossore e vergogna. Medesimamente fuggir un errore, nel quale io ho veduto incorrer molte; che è il dire ed ascoltare volentieri chi dice mal d'altre donne; perché quelle che, udendo narrare modi disonesti d'altre donne, se ne turbano e mostrano non credere, ed estimar quasi un mostro¹⁶ che una donna sia impudica, danno argomento¹⁷ che, parendo lor quel difetto tanto enorme, esse non lo commettano; ma quelle che van sempre investigando gli amori dell'altre e gli¹⁸ narrano così minutamente e con tanta festa, par che lor n'abbiano invidia e che desiderino che ognun lo sappia, acciò che il medesimo ad esse non sia ascritto per errore; e così vengon in certi risi, con certi modi, che fanno testimonio che allor senton sommo piacere. E di qui nasce che gli omini, benché paia che le ascoltino volentieri, per lo più delle volte le tengono in mala opinione ed hanno lor pochissimo riguardo,¹⁹ e par loro che da esse con que' modi siano invitati a passar più avanti,²⁰ e spesso poi scorrono a termini che dan loro meritamente infamia ed in ultimo le estimano così poco, che non curano il lor commercio,²¹ anzi le hanno in fastidio; e, per contrario, non è omo tanto procace ed insolente, che non abbia riverenza a quelle che sono estimate bone ed oneste; perché quella gravità temperata di sapere e bontà²² è quasi un scudo contra la insolenzia e bestialità dei prosuntuosi; onde si vede che una parola, un riso, un atto di benivolenza, per minimo ch'egli sia, d'una donna onesta, è più apprezzato da ognuno, che tutte le dimostrazioni e carezze di quelle che così senza riservo²³ mostran poca vergogna;²⁴ e se non sono impudiche, con que' risi dissoluti, con la loquacità, insolenzia e tai costumi scurili fanno segno²⁵ d'essere. [...]

¹⁵ domestichezza intemperata: intimità sregolata.

¹⁶ un mostro: cosa mostruosa, impossibile.

¹⁷ danno argomento: dimostrano.

¹⁸ gli: li.

¹⁹ riguardo: rispetto.

²⁰ a passar più avanti: oltrepassare i limiti, spingersi oltre.

²¹ il loro commercio: la loro frequentazione.

²² gravità... bontà: 'serietà addolcita dalla conoscenza e dalla bontà'.

²³ riservo: ritegno.

²⁴ L'atteggiamento dell'uomo nei confronti della donna è imputato direttamente a quello di lei. Se l'uomo oltrepassa il limite della decenza, la colpa è assegnata qui alla donna che con il suo morboso interesse per gli amori delle altre alimenta nell'uomo l'idea della sua disponibilità. Al contrario, la discrezione e la serietà della donna sembrano da sole garanzia della correttezza degli uomini nei suoi confronti.

²⁵ fanno segno: dimostrano.

Cap. 11

Disse allora il signor Gaspar:²⁶ «Io non voglio rinovar le cose già dette, ma voi²⁷ ben vorreste indurmi a dir qualche parola che offendesse l'animo di queste signore, per farmele nemiche, così come voi col lusingarle falsamente volete guadagnar la loro grazia.²⁸ Ma esse sono tanto discrete sopra le altre,²⁹ che amano più la verità, ancora che non sia tanto in suo favore,³⁰ che le laudi false; né hanno a male, che altri dica che gli omini siano di maggior dignità, e confesseranno che voi avete detto gran miraculi³¹ ed attribuito alla donna di palazzo alcune impossibilità ridicole e tante virtù, che Socrate e Catone e tutti i filosofi del mondo vi sono per niente;³² ché, a dir pur il vero, maravigliomi che non abbiate avuto vergogna a passar i termini di tanto. Ché ben bastar vi dovea far questa donna di palazzo bella, discreta, onesta, affabile e che sapesse intertenere³³ senza incorrere in infamia con danze, musiche, giochi, risi, motti e l'altre cose che ogni dì vedemo che s'usano in corte; ma il volerle dar cognizion di tutte le cose del mondo³⁴ ed attribuirle quelle virtù che così rare volte si son vedute negli omini, ancora³⁵ nei secoli passati, è una cosa che né supportare né a pena ascoltare si po.³⁶ Che le donne siano mo³⁷ animali imperfetti e per conseguente di minor dignità che gli omini e non capaci di quelle virtù che sono essi,³⁸ non voglio io altrimenti affermare,³⁹ perché il valor di queste signore bastaria a farmi mentire;⁴⁰ dico

²⁶ Gasparo Pallavicino, portavoce delle argomentazioni contro le donne. Qui sta facendo riferimento a una affermazione pronunciata la sera precedente da Ottaviano Fregoso (ma attribuita proprio a Gasparo: Ottaviano ha espresso quello che secondo lui è il pensiero di Gasparo): che le donne siano: «animali imperfettissimi e di poca o niuna dignità a rispetto degli omini» (libro II, cap. 91).

²⁷ Giuliano de' Medici (il Magnifico), che interviene in difesa delle donne.

²⁸ grazia: favore.

²⁹ tanto discrete ... altre: 'più intelligenti delle altre donne'.

³⁰ ancora ... favore: 'benché sia contraria'. Le donne presenti fanno eccezione alla normale sconsideratezza femminile, perché preferiscono una verità contraria a loro piuttosto che una menzogna favorevole, cioè sono pronte a ammettere i limiti del loro sesso.

³¹ gran miraculi: cose impossibili.

³² vi sono per niente: 'non sono nulla al confronto'. L'immagine della donna di corte tratteggiata da Giuliano viene accusata di essere inverosimile, perché è impossibile che una donna possa avere così tante virtù.

³³ intertenere: intrattenere la compagnia.

³⁴ dar cognizione ... mondo: 'assegnarle un'istruzione in tutte le discipline'.

³⁵ ancora: neppure.

³⁶ si po: si può.

³⁷ mo: ora (è pleonastico, cioè non serve al senso complessivo).

³⁸ di quelle virtù che sono essi: 'di quelle virtù di cui gli uomini sono capaci'.

³⁹ È l'argomento misogino per eccellenza, di derivazione aristotelica: la donna è imperfetta rispetto all'uomo. Gasparo però qui non vuole sostenere questa tesi, perché la conversazione avviene alla presenza di nobildonne e addirittura a casa della Duchessa (una donna).

⁴⁰ bastaria a farmi mentire: 'basterebbe a smentirmi'.

ben che omini sapientissimi⁴¹ hanno lassato scritto che la natura, perciò che sempre intende e disegna far le cose più perfette, se potesse, produrìa continuamente omini;⁴² e quando nasce una donna, è difetto o error della natura e contra quello che essa vorrebbe fare. Come si vede ancor d'uno che nasce cieco, zoppo, o con qualche altro mancamento e negli arbori molti frutti che non maturano mai, così la donna si po dire animal prodotto a sorte⁴³ e per caso; e che questo sia, vedete l'operazion⁴⁴ dell'omo e della donna e da quelle pigliate argomento della perfezion dell'uno e dell'altro.⁴⁵ Nientedimeno essendo questi difetti delle donne colpa di natura che l'ha produtte tali, non devemo⁴⁶ per questo odiarle, né mancar di aver loro quel rispetto che vi si conviene; ma estimarle da più di quello che elle si siano, parmi error manifesto».⁴⁷

Cap. 12

Aspettava il Magnifico Iuliano che 'l signor Gasparo seguitasse⁴⁸ più oltre; ma vedendo che già tacea, disse: «Della imperfezion delle donne parmi che abbiate addutto una freddissima ragione;⁴⁹ alla quale, benché non si convenga forse ora entrar in queste sottilità,⁵⁰ rispondo secondo il parere di chi sa⁵¹ e secondo la verità che la sustanzia in qualsivoglia cosa non po in sé ricevere il più o il meno;⁵² ché, come niun sasso po esser più perfettamente sasso che un altro quanto alla essenza del sasso,⁵³ né un legno più perfettamente le-

⁴¹ Fa riferimento alla lunghissima tradizione misogina di derivazione classica e poi cristiana. L'esponente principale di questa teoria è Aristotele.

⁴² la natura ... omini: 'la natura creerebbe soltanto uomini, se potesse, perché mira a creare cose perfette'.

⁴³ a sorte: per un accidente non volontario.

⁴⁴ l'operazion: le azioni.

⁴⁵ pigliate argomento ... altro: 'giudicate sulla perfezione degli uomini e delle donne valutando le rispettive azioni'. A questo argomento i difensori delle donne oppongono la diversa formazione e le diverse condizioni entro cui agiscono uomini e donne.

⁴⁶ devemo: dobbiamo. Gasparo si difende dall'accusa di essere misogino, opponendosi all'odio contro le donne, non perché riconosca i meriti delle donne, ma perché le considera inferiori non per loro colpa ma per natura.

⁴⁷ estimarle da più ... manifesto: 'mi sembra un evidente errore stimare le donne più di quanto esse meritino', cioè 'riconoscere loro delle qualità che non hanno'.

⁴⁸ seguitasse: proseguisse.

⁴⁹ Della imperfezion ... ragione: 'mi pare che abbiate portato un argomento debolissimo a prova della imperfezione delle donne'.

⁵⁰ benché ... sottilità: 'benché forse ora non sia il momento di addentrarsi in queste sottigliezze'. La conversazione a corte deve mantenere una certa leggerezza (non frivola) e quindi le dispute troppo erudite non sono opportune.

⁵¹ Giuliano replica agli «omini sapientissimi» chiamati in causa da Gasparo con il parere di uomini altrettanto sapienti, cioè con gli argomenti della filosofia. Il suo ragionamento è condotto con un linguaggio che rinvia proprio a Aristotele, il filosofo più evocato dai misogini.

⁵² la sustanzia ... il meno: 'la sostanza non può essere più o meno di quello che è'. La sostanza è la qualità che rende una cosa tale (cioè rende un uomo uomo, un cavallo cavallo, un sasso sasso...).

⁵³ essenza: qui vale come 'sostanza', 'qualità essenziale di una cosa o di un essere'.

gno che l'altro, così un omo non po essere più perfettamente omo che l'altro, e conseguentemente non sarà il maschio più perfetto che la femina, quanto alla sustanzia sua formale, perché l'uno e l'altro si comprende sotto la specie dell'omo⁵⁴ e quello in che l'uno dall'altro son differenti è cosa accidentale e non essenziale.⁵⁵ Se mi direte adunque che l'omo sia più perfetto che la donna, se non quanto alla essenza, almen quanto agli accidenti,⁵⁶ rispondo che questi accidenti bisogna che consistano o nel corpo o nell'animo; se nel corpo, per esser l'omo più robusto, più agile, più leggero, o più tollerante di fatiche, dico che questo è argomento di pochissima perfezione, perché tra gli omini medesimi quelli che hanno queste qualità più che gli altri non son per quelle più estimati;⁵⁷ e nelle guerre, dove son la maggior parte delle opere laboriose e di forza, i più gagliardi non son però i più pregiati;⁵⁸ se nell'animo,⁵⁹ dico che tutte le cose che possono intender gli omini, le medesime possono intendere anche le donne; e dove penetra l'intelletto dell'uno, po penetrare eziandio⁶⁰ quello dell'altra». [...]

Cap. 15

Allora il signor Gasparo, «Io non vorrei, disse, che noi entrassimo in tali sottilità, perché queste donne non c'intenderanno;⁶¹ e benché io vi risponda con ottime ragioni, esse crederanno, o almen mostreranno di credere, ch'io abbia il torto, e subito daranno la sentenza a suo modo.⁶² Pur, poiché noi vi siamo entrati, dirò questo solo che, come sapete essere opinion d'omini sapientissimi,⁶³ l'omo s'assimiglia alla forma, la donna alla materia;⁶⁴ e però,

⁵⁴ l'uno e l'altro ... omo: 'uomo e donna quanto alla sostanza rientrano nella stessa categoria di essere umano'.

⁵⁵ quello in che ... essenziale: 'le differenze tra uomo e donna non riguardano la sostanza [che è sempre la sostanza di essere umano] ma gli accidenti, cioè le caratteristiche non sostanziali'.

⁵⁶ Giuliano ha dimostrato che nella sostanza uomo e donna sono uguali e non è possibile che l'uno sia più perfetto dell'altra. Allora, la maggior perfezione dell'uomo potrebbe consistere negli accidenti (dato che non consiste nella sostanza).

⁵⁷ Non si nega che l'uomo abbia certe qualità fisiche diverse dalla donna: robustezza, agilità, velocità, sopportazione della fatica. Si afferma però che queste qualità non sono necessariamente un pregio.

⁵⁸ pregiati: apprezzati.

⁵⁹ È il secondo corno del dilemma: la superiorità dell'uomo dipende dagli accidenti del corpo (caso appena smentito) oppure da quelli dell'animo.

⁶⁰ eziandio: anche.

⁶¹ Il dibattito sulle differenze tra uomo e donna ha toccato alcuni punti di pertinenza della filosofia («sottilità», cioè 'sottigliezze'). Gasparo vuole porre fine a questa conversazione perché ritiene che le donne presenti non siano in grado di comprenderla.

⁶² daranno la sentenza a suo modo: 'arriveranno alla conclusione che fa comodo a loro'.

⁶³ Anche questa volta il riferimento è innanzi tutto alla filosofia aristotelica.

⁶⁴ È un argomento tradizionale contro le donne, di matrice aristotelica: i concetti di materia e forma sono propri della filosofia aristotelica. La «sostanza» è unione di materia e forma; la «materia» non è determinata se non in modo potenziale, ha bisogno della forma per esistere in atto. La «forma» è invece determinata ed è ciò che ci permette di distinguere gli esseri tra loro. L'uomo corrisponde al principio formativo, la donna alla materia.

così come la forma è più perfetta che la materia, anzi le dà l'essere, così l'omo è più perfetto assai che la donna. E ricordomi aver già udito che un gran filosofo in certi suoi *Problemi*⁶⁵ dice: "Onde è⁶⁶ che naturalmente la donna ama sempre quell'omo che è stato il primo a ricever da lei amorosi piaceri? e per contrario l'omo ha in odio quella donna che è stata la prima a congiungersi in tal modo con lui?" e suggiungendo la causa afferma, questo essere perché in tal atto la donna riceve dall'omo perfezione e l'omo dalla donna imperfezione; e però ognun ama naturalmente quella cosa che lo fa perfetto ed odia quella che lo fa imperfetto. Ed oltre a ciò grande argomento della perfezion dell'omo e della imperfezion della donna è che universalmente ogni donna desidera esser omo, per un certo istinto di natura, che le insegna desiderar la sua perfezione». ⁶⁷

Cap. 16

Rispose subito il Magnifico Iuliano: «Le meschine non desiderano l'esser omo per farsi più perfette, ma per aver libertà e fuggir quel dominio che gli omini si hanno vendicato sopra esse⁶⁸ per sua propria autorità. E la similitudine che voi date della materia e forma non si confà in ogni cosa;⁶⁹ perché non così è fatta perfetta la donna dall'omo, come la materia dalla forma;⁷⁰ perché la materia riceve l'essere⁷¹ dalla forma e senza essa star non po,⁷² anzi quanto più di materia hanno le forme, tanto più hanno d'imperfezione, e separate da essa son perfettissime;⁷³ ma la donna non riceve lo essere⁷⁴ dall'omo, anzi così come essa è fatta perfetta da lui, essa ancor fa perfetto lui; onde l'una e l'altro insieme vengono a generare, la qual cosa far non possono alcun di loro per se stessi.⁷⁵ La causa poi dell'amor perpetuo della donna verso 'l primo con cui sia stata e dell'odio dell'omo verso la prima donna, non darò io già a quello che dà il vostro filosofo ne' suoi *Problemi*, ma alla fermezza e stabilità della donna ed alla instabilità dell'omo; né senza ragion naturale, perché essendo il maschio

⁶⁵ ARISTOTELE, *Problemata*, particula IV, prob. 10, 877b.

⁶⁶ Onde è: 'Da dove deriva'.

⁶⁷ Si assume, senza dimostrazione, un principio che attraversa la cultura fino all'età attuale (si pensi alla psicanalisi freudiana): tutte le donne desidererebbero essere uomini.

⁶⁸ si hanno vendicato sopra esse: 'hanno usurpato'.

⁶⁹ la similitudine ... cosa: 'il paragone tra materia-forma e donna-uomo non è adatto a tutto'.

⁷⁰ non così ... forma: 'la donna non è resa perfetta dall'uomo come la materia è resa perfetta dalla forma'. Il motivo è spiegato subito dopo: la materia non sussiste in sé senza la forma, mentre la donna sussiste senza l'uomo.

⁷¹ l'essere: la qualità essenziale, che la fa esistere.

⁷² star non po: 'non può esistere'.

⁷³ La forma in sé è determinata e perfetta. La materia rappresenta una sorta di contaminazione, di abbassamento della forma.

⁷⁴ lo essere: 'qualità essenziale', cioè 'possibilità di esistere'.

⁷⁵ per se stessi: da soli. Uomo e donna sono perfetti insieme, perché solo insieme possono generare.

calido, naturalmente da quella qualità piglia la leggerezza,⁷⁶ il moto e la instabilità; e, per contrario, la donna dalla frigidità,⁷⁷ la quiete e gravità ferma e più fisse impressioni».⁷⁸

Cap. 17

Allora la signora Emilia⁷⁹ rivolta al signor Magnifico, «Per amor di Dio», disse, «uscite una volta di queste vostre “materie” e “forme” e maschi e femine e parlate di modo che siate inteso; perché noi avemo udito e molto ben inteso il male che di noi ha detto el signor Ottaviano e ’l signor Gasparo, ma or non intendemo già in che modo voi ci diffendiate;⁸⁰ però⁸¹ questo mi par un uscir di proposito⁸² e lassar nell’animo d’ognuno quella mala impressione, che di noi hanno data questi nostri nemici». «Non ci date questo nome, Signora», rispose il signor Gaspar, «ché più presto si conviene al signor Magnifico, il qual col dar laudi false alle donne, mostra che per esse non ne sian di vere».⁸³ Saggiunse il Magnifico Iuliano: «Non dubitate, Signora, che al tutto si risponderà;⁸⁴ ma io non voglio dir villania agli omini così senza ragione, come hanno fatto essi alle donne; e se per sorte qui fusse alcuno che scrivesse i nostri ragionamenti, non vorrei che poi in loco dove fossero intese queste “materie” e “forme”, si vedessero senza risposta gli argomenti e le ragioni che ’l signor Gaspar contra di voi adduce».⁸⁵ «Non so, signor Magnifico», disse allora il signor Gasparo, «come in questo negar potrete che l’omo per le qualità naturali non sia più perfetto che la donna, la quale è frigida di sua complessione, e l’omo calido;⁸⁶ e molto più nobile e più perfetto è il caldo che ’l freddo, per essere attivo e

⁷⁶ Secondo la fisiologia del tempo l’uomo è caratterizzato dal caldo, mentre la donna dal freddo. Questo è un altro argomento ampiamente sfruttato in direzione antifemminile. Giuliano qui attribuisce al caldo una maggiore instabilità nel temperamento maschile.

⁷⁷ dalla frigidità: ‘dal fatto che è di temperamento freddo per natura’.

⁷⁸ più fisse impressioni: ‘percezioni e ricordi più stabili’.

⁷⁹ Emilia Pio, amica e parente della padrona di casa, eletta all’inizio della conversazione come sua luogotenente. Interviene a governare il dialogo quando si rischia di deviare dalle convenzioni della conversazione di corte.

⁸⁰ La battuta del personaggio femminile corrisponde a una certa idea di donna convenzionale e non lusinghiera e offre implicitamente argomenti a sostegno dei misogini. Emilia Pio infatti dichiara i propri limiti cognitivi: la disputa filosofica non è alla sua portata.

⁸¹ però: perciò.

⁸² uscir di proposito: ‘uscire dall’obiettivo che ci siamo posti’.

⁸³ Giuliano de’ Medici sarebbe nemico delle donne perché le elogia smisuratamente assegnando loro meriti palesemente falsi. Da ciò si deve concludere che le donne non abbiano meriti veri, dato che si è costretti alle bugie. Per questo la presunta lode delle donne si ritorcerebbe contro di loro.

⁸⁴ al tutto si risponderà: ‘risponderò a tutte le affermazioni contro le donne formulate da Gasparo e da Ottaviano’.

⁸⁵ È una strizzata d’occhio dell’autore. Il personaggio immagina per assurdo che qualcuno metta per iscritto i ragionamenti e infatti così avviene. Castiglione afferma di avere appreso dai presenti di questa conversazione e avere voluto scriverla. In quei giorni l’autore non si trovava a Urbino.

⁸⁶ la quale ... calido: ‘la donna è fredda nella sua condizione fisica, mentre l’uomo è caldo’.

produttivo;⁸⁷ e, come sapete, i cieli qua giù tra noi infondono il caldo solamente e non il freddo, il quale non entra nelle opere della natura; e però lo esser le donne frigide di complessione credo che sia causa della viltà e timidità loro».

Testo tratto da: Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 1998, 269-276.

⁸⁷ Il caldo favorisce la generazione: si pensi alle piante, che germogliano quando ricomincia a alzarsi la temperatura.

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

La versione ultima dell'*Orlando furioso* è pubblicata a Ferrara nel 1532, presso Francesco de' Rossi, con il consenso dell'autore. È un poema cavalleresco, in quarantasei canti, al cui interno si intrecciano storie diverse. I filoni principali sono tre: la guerra tra le forze cristiane di Carlo Magno e quelle musulmane di Agramante, l'amore del paladino Orlando per Angelica e l'amore tra Ruggero e Bradamante, che verrà infine coronato dal matrimonio da cui nasceranno gli antenati dell'attuale casa d'Este. Già solo l'enunciazione dei filoni rivela l'importanza dei personaggi femminili nell'opera. Angelica e Bradamante sono due delle eroine della vicenda, corrispondenti a modelli diversi tra loro, ma entrambe dotate di grande capacità di azione e intraprendenza. Nel poema la visione della donna non è interamente positiva: ci sono episodi che rimandano alla tradizione antifemminile, restituendo l'immagine di donne lussuose o avidi. In due casi l'autore interviene direttamente in difesa delle donne, sfruttando lo spazio che spesso si ritaglia per sé (per le riflessioni e i commenti morali) nei proemi dei canti. I due passi, dal proemio del canto XX e da quello del canto XXXVII, sono spesso citati dalla letteratura in difesa delle donne, anche a firma femminile.

Le ottave iniziali del canto XX sono dedicate all'elogio delle grandi donne nelle armi e nelle lettere. Il punto più interessante è espresso nella terza ottava: il presente vede una straordinaria fioritura di talenti femminili. Sono gli anni in cui emergono importanti autrici di poesie e questa novità è evidentemente percepita dall'autore. L'elogio delle donne si colloca all'interno di un episodio piuttosto ambiguo: quello del regno delle femmine omicide, uno stato femminile in cui vige una legge altrettanto dura di quelle imposte dagli uomini.

Nel proemio del canto XXXVII si riprende e amplia la difesa del sesso muliebre, anche questa volta in corrispondenza con un luogo popolato solo da donne. Qui però l'assenza degli uomini non deriva da una scelta femminile, ma dalla crudele legge imposta da un tiranno che ha in odio le donne e perciò le ha bandite dal regno, relegandole nello spazio in cui giungono, nelle loro

peregrinazioni, le due eroine del poema, Bradamante e Marfisa. Ariosto fa qui una lunga rassegna di autori contemporanei o di poco precedenti, che hanno il merito di avere reso onore alle donne. Tra le scrittrici invece sceglie di nominarne una sola: Vittoria Colonna, di cui celebra l'elogio.

Orlando furioso, XX 1-3

Ottava: ABABABCC

1

Le donne antique hanno mirabil cose
fatto ne l'arme e ne le sacre muse;¹
e di lor opre belle e gloriose
gran lume in tutto il mondo si diffuse.
Arpalice² e Camilla³ son famose,
perché in battaglia erano esperte et use;⁴
Safo⁵ e Corinna,⁶ perché furon dotte,
splendono illustri, e mai non veggon notte.⁷

2

Le donne son venute in eccellenza
di ciascun'arte ove hanno posto cura;⁸
e qualunque all'istorie abbia avvertenza,⁹
ne sente ancor la fama non oscura.
Se 'l mondo n'è gran tempo stato senza,¹⁰
non però sempre il mal influo dura;
e forse ascosi han lor debiti onori
l'invidia o il non saper degli scrittori.¹¹

¹ ne l'arme e ne le sacre muse: 'nelle armi e nelle arti, tutelate dalle muse'.

² Arpalice: mitica eroina guerriera, menzionata da Virgilio nel primo libro dell'*Eneide* (vv. 315-316), come fanciulla tracia che sprona i cavalli ed è velocissima nella corsa, tanto da superare il fiume in velocità.

³ Camilla: guerriera dei Volsci. È un personaggio dell'*Eneide* (VII 803-817).

⁴ use: abitate.

⁵ Safo: 'Saffo', scrittrice greca, dell'isola di Lesbo, vissuta tra VII e VI secolo a.C.

⁶ Corinna: un'altra scrittrice greca, della Beozia, vissuta tra VI e V secolo a.C.

⁷ mai non veggon notte: 'la loro fama non è mai oscurata'.

⁸ ove hanno posto cura: 'nella quale si sono impegnate'.

⁹ qualunque ... avvertenza: 'chiunque faccia attenzione alla storia'.

¹⁰ se 'l mondo ... senza: 'se il mondo per lungo tempo è stato privo di donne illustri'.

¹¹ forse ascosi ... scrittori: 'forse l'invidia o l'ignoranza degli scrittori hanno tenuto nascosti gli onori che le donne avrebbero meritato'. Allude qui alla ragione per cui la letteratura menziona poche donne in rapporto agli uomini: non il minor valore femminile, ma il monopolio della scrittura da parte degli uomini. Gli scrittori per ignoranza o con cattiva intenzione non citano le donne.

3

Ben mi par di veder ch'al secol nostro
tanta virtù fra belle donne emerga,
che può dare opra a carte et ad inchiostro,¹²
perché nei futuri anni si disperga,¹³
e perché, odiose lingue,¹⁴ il mal dir vostro
con vostra eterna infamia si sommerga:
e le lor lode appariranno in guisa,
che di gran lunga avvanzeran Marfisa.¹⁵

Orlando furioso, XXXVII 1-23

1

Se,¹⁶ come in acquistar qualch'altro dono
che senza industria non può dar Natura,¹⁷
affaticate notte e dì si sono
con somma diligenza e lunga cura
le valorose donne, e se con buono
successo n'è uscit'opra non oscura,¹⁸
così si fosson poste a quelli studi¹⁹
ch'immortal fanno le mortal virtudi;

2

e che²⁰ per se medesime potuto
avesson dar memoria alle sue lode,²¹
non mendicar dagli scrittori aiuto,

¹² dare opra ... inchiostro: 'fornire materia alla letteratura'.

¹³ si disperga: 'si diffonda'. Cioè, 'perché la virtù delle donne illustri del presente prosegua nel futuro'.

¹⁴ odiose lingue: gli scrittori ostili alle donne.

¹⁵ Le lodi delle donne saranno tanto evidenti che supereranno di gran lunga quelle di Marfisa, eroina guerriera del poema. L'ottava successiva torna a raccontare proprio la vicenda di Marfisa. Il richiamo a questo personaggio serve dunque da ponte per il proseguimento della storia.

¹⁶ Il periodo ipotetico si chiude nei versi 7-8 della seconda ottava (apodosi). Il soggetto di questa protasi si trova al v. 5: «le valorose donne». Il periodo ipotetico è complicato dalla comparativa: 'se le donne valorose come si sono affaticate notte e giorno per conquistare quei riconoscimenti che derivano dall'applicazione non solo dalla natura [...] così si fossero applicate a quegli studi che conducono a una fama immortale [...], la loro fama sarebbe tanto grande quanto forse non è lo mai stata quella di nessun uomo'.

¹⁷ senza industria ... Natura: 'la natura da sola non dà, senza l'applicazione'.

¹⁸ n'è uscit'opra non oscura: 'ne è scaturita un'opera illustre, con buon esito'.

¹⁹ quelli studi: la poesia, che rende immortali le virtù umane (mortalì).

²⁰ È una seconda protasi del periodo ipotetico: 'e se'.

²¹ dar memoria alle sue lode: 'rendere memorabili le proprie lodi'. Cioè 'se le donne avessero potuto scrivere di se stesse'.

ai quali astio et invidia il cor sì rode,
che 'l ben che ne puon dir, spesso è taciuto,²²
e 'l mal, quanto ne san, per tutto²³ s'ode;
tanto il lor nome sorgeria,²⁴ che forse
viril fama a tal grado unqua non sorse.²⁵

3
Non basta a molti²⁶ di prestarsi l'opra²⁷
in far l'un l'altro glorioso al mondo,²⁸
ch'anco studian²⁹ di far che si discuopra³⁰
ciò che le donne hanno fra lor d'immondo.³¹
Non le vorrian lasciar venir di sopra,³²
e quanto puon,³³ fan per cacciarle al fondo:
dico gli antiqui; quasi l'onor debbia
d'esse il lor oscurar, come il sol nebbia.³⁴

4
Ma non ebbe e non ha mano né lingua,³⁵
formando in voce o descrivendo in carte³⁶
(quantunque il mal, quanto può, accresce e impingua,³⁷
e minuendo il ben va con ogni arte),
poter però, che de le donne estingua
la gloria sì, che non ne resti parte;

²² ai quali ... taciuto: 'odio e invidia rodono il cuore tanto che il bene che potrebbero dire delle donne è taciuto'.

²³ per tutto: ovunque.

²⁴ tanto ... sorgeria: 'la fama delle donne si eleverebbe tanto in alto'.

²⁵ a tal grado unqua non sorse: 'a un tale livello forse non è mai salita'.

²⁶ molti: molti scrittori, uomini.

²⁷ prestarsi l'opra: 'aiutarsi l'uno con l'altro negli elogi'.

²⁸ in far ... mondo: 'celebrarsi reciprocamente per divenire famosi presso il pubblico'.

²⁹ ch'anco studian: 'che inoltre si impegnano'.

³⁰ si discuopra: si riveli.

³¹ d'immondo: 'di disonorevole'. La scrittura maschile rivela i difetti delle donne con uno speciale accanimento.

³² non le vorrian ... sopra: 'non vorrebbero fare emergere le donne'. L'espressione ha un sottinteso sessuale.

³³ puon: possono.

³⁴ quasi ... nebbia: 'come se l'onore delle donne debba oscurare quello degli uomini, nel modo in cui la nebbia oscura il sole'.

³⁵ «Mano» e «lingua» sono soggetti di «non ebbe e non ha poter» (v. 5). Sono metonimie per indicare la poesia. 'La poesia non ha avuto in passato e non ha oggi il potere di estinguere la gloria delle donne in modo che non ne resti almeno una parte'.

³⁶ formando ... carte: 'la poesia declamata o scritta'.

³⁷ quantunque ... impingua: 'benché accentui quanto più può i discorsi ostili alle donne e, al contrario, con ogni espediente sminuisce quelli favorevoli'.

ma non già tal, che presso al segno giunga,³⁸
né ch'anco se gli accosti di gran lunga:³⁹

5

ch'Arpalice⁴⁰ non fu, non fu Tomiri,⁴¹
non fu chi Turno, non chi Ettor soccorse;⁴²
non chi seguita da Sidonii e Tiri
andò per lungo mare in Libia a porse;⁴³
non Zenobia,⁴⁴ non quella che gli Assiri,
i Persi e gl'Indi con vittoria scorse:⁴⁵
non fur queste e poch'altre degne sole,⁴⁶
di cui per arme eterna fama vole.⁴⁷

6

E di fedeli e caste e saggie e forti
stato ne son,⁴⁸ non pur⁴⁹ in Grecia e in Roma,
ma in ogni parte ove fra gl'Indi e gli Orti
de le Esperide il Sol spiega la chioma:⁵⁰
de le quai sono i pregi agli onor morti,⁵¹
sì ch'a pena di mille una si noma;⁵²
e questo, perché avuto hanno ai lor tempi
gli scrittori bugiardi, invidi et empi.⁵³

³⁸ ma non già ... giunga: 'ma comunque non una parte sufficiente che arrivi vicino al vero'. Letteralmente: 'all'obiettivo'.

³⁹ né ch'anco ... lunga: 'nemmeno che gli si avvicini lontanamente'.

⁴⁰ Guerriera di Tracia, già citata nel proemio del canto XX.

⁴¹ Regina degli Sciti, celebre per avere sconfitto Ciro.

⁴² Camilla, alleata di Turno contro Enea, e Penthesilea, regina delle amazzoni, venuta in aiuto dei Troiani contro i Greci.

⁴³ Didone che parti da Tiro con i Tiri e i Sidoni e arrivò in Africa via mare.

⁴⁴ Regina di Palmira, che combatté contro i Romani.

⁴⁵ Semiramide, che fece scorrerie («scorse») con i suoi sudditi, assiri, persiani e indiani.

⁴⁶ sole: 'le uniche'. Queste sette donne illustri nelle armi sono le uniche famose, ma non sono le uniche donne che si siano segnalate per il valore militare. Le altre rimangono sconosciute. Il catalogo delle donne illustri ricorre spesso nella letteratura che vuole celebrare il sesso femminile.

⁴⁷ di cui ... vole: 'di cui voli la fama eterna per i meriti militari'.

⁴⁸ stato ne son: 'ce ne sono state'.

⁴⁹ non pur: 'non solo'.

⁵⁰ il Sol spiega la chioma: 'dove il sole splende, dall'estremo oriente all'estremo occidente' (i mitici Orti delle Esperidi, al confine occidentale del mondo).

⁵¹ sono i pregi agli onor morti: 'i meriti sono privi di onore'.

⁵² a pena di mille ... noma: 'a malapena tra mille donne valorose si fa il nome di una'.

⁵³ invidi et empi: 'invidiosi e privi di pietà'.

7

Non restate⁵⁴ però, donne, a cui giova
il bene oprar, di seguir vostra via;
né da vostra alta impresa vi rimuova⁵⁵
tema⁵⁶ che degno onor non vi si dia:
che, come cosa buona non si trova
che duri sempre, così ancor né ria.⁵⁷
Se le carte sin qui state e gl'inchiostri
per voi⁵⁸ non sono,⁵⁹ or sono a' tempi nostri.

8

Dianzi⁶⁰ Marullo⁶¹ et il Pontan⁶² per vui
sono, e duo Strozzi, il padre e 'l figlio,⁶³ stati:⁶⁴
c'è il Bembo,⁶⁵ c'è il Capel,⁶⁶ c'è chi, qual lui
vediamo, ha tali i cortigian formati:⁶⁷
c'è un Luigi Alaman:⁶⁸ ce ne son dui,
di par da Marte e da le Muse amati,
ambi del sangue che regge la terra
che 'l Menzo fende e d'alti stagni serra.⁶⁹

⁵⁴ restate: rinunciate.

⁵⁵ vi rimuova: 'vi allontanai'.

⁵⁶ tema: paura.

⁵⁷ così ancor né ria: 'così nemmeno cosa malvagia'.

⁵⁸ per voi: 'dalla vostra parte'.

⁵⁹ sono: è insieme a «state» del v. precedente: 'la letteratura finora non è stata dalla vostra parte'.

⁶⁰ dianzi: 'nel passato recente'. Sono letterati umanisti di qualche decennio prima.

⁶¹ Michele Marullo, detto Tarcaniota, originario di Costantinopoli, morto nel 1500; autore di carmi latini e epigrammi dedicati a diverse donne.

⁶² Giovanni Pontano, noto come Gioviano, morto nel 1503. È uno dei più importanti esponenti dell'umanesimo meridionale. Tra le sue opere figura anche una raccolta di elegie dedicate alla moglie: *De amore coniugale*.

⁶³ Tito Vespasiano Strozzi e il figlio Ercole (morti rispettivamente nel 1505 e nel 1508), poeti ferraresi, autori di elegie.

⁶⁴ Il v. è costruito con iperbato: «sono ... stati».

⁶⁵ Pietro Bembo.

⁶⁶ Bernardo Cappello, letterato veneziano contemporaneo.

⁶⁷ Baldassarre Castiglione, perfetto uomo di corte, che ha contribuito a formare perfetti cortigiani, con il suo trattato.

⁶⁸ Luigi Alamanni, fiorentino, è al servizio del re di Francia. Tra le sue opere più note, oltre alle liriche, si ricorda il poema *Avarchide*.

⁶⁹ ce ne son dui ... serra: 'due ugualmente eccelsi nell'arte militare [«Marte»] e nella poesia [«Muse»], entrambi della famiglia Gonzaga, che governa Mantova, la città che il Mincio attraversa e che cinge con laghi profondi'. Questi due Gonzaga sono Luigi da Gazzolo e Luigi figlio di Giampietro, morto nel 1549. L'identificazione del secondo rimane però dubbia. Sul primo invece fanno luce i versi dell'ottava seguente, che gli si riferiscono.

9

Di questi l'uno, oltre che 'l proprio instinto
ad onorarvi e a riverirvi⁷⁰ inchina,⁷¹
e far Parnasso risonare e Cinto
di vostra laude,⁷² e porla al ciel vicina;
l'amor, la fede, il saldo e non mai vinto⁷³
per minacciar di strazii e di ruina,⁷⁴
animo ch'Issabella⁷⁵ gli ha dimostro,
lo fa, assai più che di se stesso, vostro:⁷⁶

10

sì che non è per mai trovarsi stanco
di farvi onor nei suoi vivaci carmi:⁷⁷
e s'altri vi dà biasmo, non è ch'anco⁷⁸
sia più pronto di lui per pigliar l'armi:
e non ha il mondo cavallier che manco⁷⁹
la vita sua per la virtù rispiarmi.
Dà insieme egli materia ond'altri scriva,
e fa la gloria altrui, scrivendo, viva.⁸⁰

11

Et è ben degno che sì ricca donna,⁸¹
ricca di tutto quel valor che possa
esser fra quante al mondo portin gonna,
mai non si sia di sua constanzia mossa;
e sia stata per lui vera colonna,⁸²

⁷⁰ Il pronome di seconda persona plurale qui è riferito alle donne.

⁷¹ inchina: predispone.

⁷² e far ... laude: 'a celebrare la lode di voi donne'. «Parnaso» e «Cinto» sono i luoghi sacri alle muse e a Apollo, quindi indicano la poesia.

⁷³ I due aggettivi «saldo» e [non] «vinto» sono riferiti a «animo» del v. 7.

⁷⁴ per minacciar ... ruina: 'per quanto incomba la minaccia di rovina e disastro'. La minaccia è rappresentata dal papa Clemente VII che è ostile alle nozze tra Luigi Gonzaga e Isabella Colonna.

⁷⁵ Isabella Colonna, figlia di Vespasiano, sposa di Luigi Gonzaga.

⁷⁶ lo fa ... vostro: 'rende Luigi molto più appartenente alle donne che a se stesso'.

⁷⁷ vivaci carmi: 'poesie longeve'.

⁷⁸ non è ch'anco: 'non c'è nessuno che sia anche'.

⁷⁹ manco: 'meno di lui'.

⁸⁰ fa ... viva: 'rende viva la gloria degli altri scrivendo di loro'; in particolare celebra la gloria delle donne nelle sue poesie.

⁸¹ Isabella.

⁸² vera colonna: gioco di parole con il nome della donna, Colonna.

sprezzando di Fortuna ogni percossa:⁸³
di lei degno egli, e degna ella di lui;
né meglio s'accoppiaro unque⁸⁴ altri dui.

12

Nuovi trofei pon su la riva d'Oglio;⁸⁵
ch'in mezzo a ferri,⁸⁶ a fuochi, a navi, a ruote
ha sparso alcun tanto ben scritto foglio,
che 'l vicin fiume invidia aver gli puote.⁸⁷
Appresso a questo un Ercol Bentivoglio⁸⁸
fa chiaro il vostro onor con chiare note,
e Renato Trivulcio,⁸⁹ e 'l mio Guidetto,⁹⁰
e 'l Molza, a dir di voi da Febo eletto.⁹¹

13

C'è 'l duca de' Carnuti Ercol,⁹² figliuolo
del duca mio,⁹³ che spiega l'ali come
canoro cigno, e va cantando a volo,
e fin al cielo udir fa il vostro nome.
C'è il mio signor del Vasto,⁹⁴ a cui non solo
di dare a mille Atene e a mille Rome
di sé materia basta,⁹⁵ ch'anco accenna
volervi eterne far con la sua penna.⁹⁶

⁸³ ogni percossa: 'ogni colpo della sorte'.

⁸⁴ unque: mai.

⁸⁵ Gazzolo, patria di Luigi Gonzaga, si trova sul fiume Oglio.

⁸⁶ ferri: armi.

⁸⁷ Il Mincio, il fiume della città di Mantova dove è nato Virgilio, può provare invidia per l'Oglio, che scorre dove è nato Luigi. Il paragone insomma è tra Luigi Gonzaga e Virgilio.

⁸⁸ Ercole Bentivoglio, nato a Mantova e vissuto presso gli Este a Ferrara; amico di Ariosto; autore di liriche, satire e commedie.

⁸⁹ Renato Trivulzio, letterato milanese, autore di poesie amorose.

⁹⁰ Francesco Guidetti, fiorentino, celebre per avere curato l'edizione Giunti del 1527 del *Decameron*; autore di rime.

⁹¹ Francesco Maria Molza, nato a Modena; scrive in latino e in volgare. Vittoria Colonna gli indirizza un componimento per rimproverargli la sua relazione con una cortigiana, al quale Molza risponde con una poesia in cui esalta la sua Beatrice alla stregua delle donne amate dai maggiori poeti. Qui lo si definisce eletto da Apollo stesso per parlare bene delle donne.

⁹² Ercole II, duca di Chartres. Il popolo gallico che abitava la città aveva il nome di Carnuti.

⁹³ Alfonso d'Este.

⁹⁴ Alfonso d'Avalos, signore di Vasto.

⁹⁵ a cui non solo ... basta: 'che non si accontenta di offrire materia di lode che vale mille volte quella del mondo greco e latino'.

⁹⁶ Alfonso d'Avalos sarebbe stato anche poeta.

14

Et oltre a questi et altri ch'oggi avete,
che v'hanno dato gloria e ve la danno,
voi per voi stesse dar ve la potete;
poi che molte, lasciando l'ago e 'l panno,⁹⁷
son con le Muse a spegnersi la sete
al fonte d'Aganippe⁹⁸ andate,⁹⁹ e vanno;
e ne ritornan tai che l'opra vostra
è più bisogno a noi, ch'a voi la nostra.¹⁰⁰

15

Se chi sian queste, e di ciascun voglio
render buon conto,¹⁰¹ e degno pregio darle,
bisognerà ch'io verghi più d'un foglio,
e ch'oggi il canto mio d'altro non parlo:¹⁰²
e s'a lodarne cinque o sei ne toglia,¹⁰³
io potrei l'altre offendere e sdegnarle.¹⁰⁴
Che farò dunque? Ho da¹⁰⁵ tacer d'ognuna,
o pur fra tante sceglierne sol una?

16

Sceglieronne una; e sceglierolla tale,
che superato avrà l'invidia in modo,
che nessun'altra potrà avere a male,¹⁰⁶
se l'altre taccio, e se lei sola lodo.
Quest'una ha non pur¹⁰⁷ sé fatta immortale
col dolce stil di che il miglior non odo;¹⁰⁸

⁹⁷ l'ago e 'l panno: le attività femminili per eccellenza.

⁹⁸ Mitica fonte delle muse. Abbeverarsi a questa fonte significa fare poesia.

⁹⁹ andate: è il participio passato il cui ausiliare «son» si trova all'inizio del v. precedente.

¹⁰⁰ ne ritornan tai ... nostra: 'ritornano tali che l'opera di voi scrittrici è più necessaria a noi uomini di quanto la nostra sia necessaria a voi'. Cioè 'le donne scrittrici sono migliori degli uomini e agli uomini gioverebbe essere celebrati da loro'.

¹⁰¹ render buon conto: 'dare adeguatamente notizia di ciascuna di loro'.

¹⁰² il canto mio ... parlo: 'sarà necessario che tutto il mio canto sia dedicato a loro'.

¹⁰³ ne toglia: prendo.

¹⁰⁴ sdegnarle: farle adirare.

¹⁰⁵ Ho da: Devo.

¹⁰⁶ Sceglieronne ... male: 'Ne sceglierò una tanto al di sopra di tutte che non susciterà nessuna invidia e dunque nessuna donna si arrabbierà'.

¹⁰⁷ non pur: non solo.

¹⁰⁸ col dolce stil ... odo: 'con lo stile dolce di cui non ho mai sentito un altro migliore'. Ricorda il v. 57 di *Purgatorio* XXIV.

ma può qualunque di cui parli o scriva,
trar del sepolcro,¹⁰⁹ e far ch'eterno viva.

17

Come Febo la candida sorella
fa più di luce adorna, e più la mira
che Venere o che Maia o ch'altra stella¹¹⁰
che va col cielo o che da sé si gira:¹¹¹
così facundia, più ch'all'altre, a quella
di ch'io vi parlo, e più dolcezza spira;¹¹²
e dà tal forza all'alte sue parole,
ch'orna a' dì nostri il ciel d'un altro sole.

18

Vittoria¹¹³ è 'l nome; e ben conviensi a nata
fra le vittorie, et a chi, o vada o stanzi,
di trofei sempre e di trionfi ornata,
la vittoria abbia seco, o dietro o inanzi.
Questa è un'altra Artemisia,¹¹⁴ che lodata
fu di pietà verso il suo Mausolo; anzi
tanto maggior, quanto è più assai bell'opra,
che por sotterra un uom, trarlo di sopra.¹¹⁵

19

Se Laodamìa,¹¹⁶ se la molier di Bruto,¹¹⁷

¹⁰⁹ trar del sepolcro: 'tirar fuori dal sepolcro', cioè fare risorgere con le sue lodi, rendendola immortale.

¹¹⁰ Come Febo ... stella: 'Come il sole [rappresentato da Apollo «Febo»] rende più luminosa la luna [rappresentata da Diana, sorella di Apollo] e la contempla più intensamente di quanto non illumini e contempli Venere o Mercurio [il dio Mercurio è figlio di Maia] o qualsiasi altro pianeta'.

¹¹¹ che va ... gira: 'che gira insieme con il cielo delle stelle o che gira autonomamente come fanno i pianeti'. È una nozione del sistema tolomaico: le stelle girano perché gira il loro cielo, appunto quello delle stelle fisse, mentre i pianeti girano con un moto proprio. È lo schema seguito anche da Dante nel Paradiso.

¹¹² così ... spira: il soggetto è Febo, inteso qui come dio della poesia: 'Febo infonde a lei più che alle altre la facundia e la dolcezza'.

¹¹³ La rappresentante della poesia femminile è Vittoria Colonna, alla quale era universalmente riconosciuto un ruolo di primo piano nella letteratura, sia delle scrittrici sia dagli scrittori.

¹¹⁴ Regina di Caria, che fece costruire uno straordinario monumento funebre per il marito Mausolo, detto appunto mausoleo.

¹¹⁵ è più assai bell'opra ... sopra: 'è un'opera tanto migliore innalzare sopra la terra un uomo (il marito) con la poesia piuttosto che sotterrarlo', come fece Artemisia con il sepolcro costruito per Mausolo. Vittoria Colonna, rimasta vedova, scrive componimenti in onore del marito.

¹¹⁶ Moglie di Protesilao, ucciso da Ettore. Si getta nel rogo per morire con il marito.

¹¹⁷ Porzia, che si uccide alla notizia della morte di Bruto.

s'Arria,¹¹⁸ s'Argia,¹¹⁹ s'Evadne,¹²⁰ e s'altre molte
meritâr laude per aver voluto,
morti i mariti, esser con lor sepolte;
quanto onore a Vittoria è più dovuto,
che di Lete e del rio che nove volte
l'ombre circonda,¹²¹ ha tratto il suo consorte,
mal grado de le Parche e de la Morte!¹²²

20

S'al fiero Achille invidia de la chiara
meonia tromba il Macedonico ebbe,¹²³
quanto, invito Francesco di Pescara,¹²⁴
maggiore a te, se visse or, l'avrebbe!
che sì casta moglie e a te sì cara
canti l'eterno onor che ti si debbe,¹²⁵
e che per lei sì 'l nome tuo rimbombe,
che da bramar non hai più chiare trombe.¹²⁶

21

Se quanto dir se ne potrebbe, o quanto
io n'ho desir, volessi porre in carte,¹²⁷
ne direi lungamente; ma non tanto,
ch'a dir non ne restasse anco gran parte:¹²⁸
e di Marfisa e dei compagni intanto
la bella istoria¹²⁹ rimarria¹³⁰ da parte,
la quale io vi promisi di seguire,¹³¹
s'in questo canto mi verreste a udire.

¹¹⁸ Si uccide perché il marito viene condannato a morte dall'imperatore Claudio.

¹¹⁹ Moglie di Polinice, sfida il tiranno Creonte che vieta di dare sepoltura al marito.

¹²⁰ Moglie di Capaneo, colpito dal fulmine di Giove, si getta sul rogo per non sopravvivere al marito.

¹²¹ rio ... circonda: lo Stige, fiume dell'oltretomba.

¹²² ha tratto ... Morte: 'lo ha sottratto alla morte e al destino [«Parche»] celebrandolo nella sua poesia'.

¹²³ S'al fiero ... ebbe: 'Se Alessandro il Macedone provò invidia per la illustre poesia [«tromba»] di Omero [forse nativo della regione della Meonia]'.

¹²⁴ Francesco Ferrante d'Avalos signore di Pescara, marito di Vittoria Colonna.

¹²⁵ che ti si debbe: 'che ti è dovuto, che meriti'.

¹²⁶ per lei ... trombe: 'il tuo nome riecheggia tanto grazie a lei che tu non puoi desiderare nessun miglior poeta'.

¹²⁷ porre in carte: scrivere.

¹²⁸ ch'a dir ... parte: 'non potrei mai esaurire la lode di Vittoria Colonna'.

¹²⁹ bella istoria: 'il racconto che sta conducendo nel poema'.

¹³⁰ rimarria: rimarrebbe.

¹³¹ di seguire: che avrei proseguito.

22

Ora essendo voi qui per ascoltarmi,
et io per non mancar de la promessa,
serberò a maggior ozio di provarmi
ch'ogni laude di lei¹³² sia da me espressa;
non perch'io creda bisognar miei carmi
a chi se ne fa copia¹³³ da se stessa;
ma sol per soddisfare a questo mio,
c'ho d'onorarla e di lodar, disio.¹³⁴

23

Donne, io conchiudo in somma, ch'ogni etate
molte ha di voi degne d'istoria avute;¹³⁵
ma per invidia di scrittori state
non sète dopo morte conosciute.¹³⁶
il che più non sarà, poi che voi fate
per voi stesse immortal vostra virtute.
Se far le due cognate¹³⁷ sapean questo,
si sapria meglio ogni lor degno gesto.¹³⁸

Testo tratto da: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012.

¹³² Di Vittoria Colonna.

¹³³ copia: grande abbondanza.

¹³⁴ disio: è collegato con «mio» del v. precedente.

¹³⁵ avute: va legato a «ha».

¹³⁶ non sete ... conosciute: 'non siete state conosciute dopo la morte', cioè 'non si è scritto di voi'.

¹³⁷ Marfisa e Bradamante. È una dichiarazione di modestia: Marfisa e Bradamante sarebbero state più brave di lui (dell'autore) a scrivere le proprie imprese.

¹³⁸ gesto: memorabile impresa.

Lodovico Dolce, *Medea*

Lodovico Dolce è artefice di un consistente *corpus* di tragedie, inaugurato nel 1543 dalla pubblicazione di *Tieste* e *Ecuba*, la prima tratta da Seneca e la seconda euripidea. Euripide è lo scrittore preferito, dal quale Dolce ricava anche la sua versione di *Medea*, con poche contaminazioni da Seneca. La tragedia esce nel 1557, presso l'editore Giolito, con il quale Dolce collaborava attivamente. Viene ristampata già l'anno seguente e poi pubblicata nuovamente rivista dall'autore nel 1560 e nel 1566. La traduzione è condotta con la mediazione di versioni latine dell'originale greco. Il principio che guida l'autore-traduttore non è quello della fedeltà al testo, benché sostanzialmente non ci siano grandi innovazioni strutturali e narrative rispetto a Euripide. Dolce conferisce però un particolare rilievo al motivo della vendetta di Medea, fin dal primo atto. Medea è originaria della Colchide, terra ritenuta barbara dai Greci; dopo aver aiutato Giasone a prendere il Vello d'Oro custodito da suo padre fugge con lui, arrivando infine a Corinto. Qui si consuma il dramma: abbandonata da Giasone che intende sposare la figlia del re Creonte, la donna compie la sua vendetta uccidendo i figli avuti da lui. La cifra che connota tipicamente il personaggio è la crudeltà selvaggia. In questi termini la presenta anche Dolce, già nel prologo. Tuttavia il testo euripideo assegna a Medea un lungo monologo in cui si possono ascoltare le sue ragioni, che sono in parte comuni a tutte le donne: l'assoggettamento al marito, la reclusione domestica, la privazione di altri contatti che non siano quelli familiari, il dolore del parto, la cura dei figli. Dolce spezza il monologo in un dialogo tra la protagonista e il coro delle donne di Corinto, che le esprime solidarietà, ma, pur con questa innovazione strutturale, non muta la denuncia della condizione femminile. Il discorso deriva dunque da Euripide; scegliamo qui la versione di Dolce perché a questa si deve la circolazione più pervasiva del testo nell'orizzonte letterario cinquecentesco, soprattutto presso il pubblico femminile, difficilmente in grado di leggere il greco.

Medea, Atto II, scena prima

MEDEA: Ma che bisogna dir? Certo noi donne
siam tutte assai più misere e infelici
di qualunque animale alberga in terra,¹
che primamente² non possiam da noi
regger lo stato nostro, indi conviene³
che col prezzo de l'oro e de l'argento
compriamo il proprio⁴ male. E questo è il nostro
marito. Anzi per dirlo veramente
il signor de la vita e de la morte,
il qual non con dolcezza e con amore
ma con asprezza e crudeltà ci regge.

CORO: A noi conservi Dio
la nostra libertate.

MEDEA: S'aggiunge che non è lecito a noi
rifiutare il tiran del nostro bene
e d'ogni pace,⁵ e per viver con lui
vita tranquilla ci convien havere
sofferenza⁶ ne l'alma⁷ eternamente,
e far del suo voler leggi a noi stesse.⁸

CORO: Fugga dunque ciascuna
poi che son così fieri
i nodi d'Himeneo.⁹

MEDEA: Ecco un'altra miseria a l'altre appresso:¹⁰
che quando è l'huom da qualche noia grave
po¹¹ mille modi haver da sollevarla:
ch'or se ne va a diporto,¹² hor la depone¹³
con l'aiuto e conforto de gli amici.

¹ Citazione dalla canzone sestina 22 del *Canzoniere* petrarchesco. Indica qualsiasi essere vivente: la condizione femminile è presentata come la peggiore in assoluto, con valore universale.

² primamente: per prima cosa.

³ conviene: siamo costrette.

⁴ il proprio: nostro proprio.

⁵ il tiran ... pace: 'il marito che è il tiranno che ci impedisce il bene e la pace'.

⁶ per vivere ... sofferenza: 'siamo costrette a avere sofferenza per vivere una vita tranquilla insieme a lui'.

⁷ alma: anima.

⁸ e far del suo voler ... stesse: 'e imporre a noi stesse come legge la sua volontà'.

⁹ i nodi d'Himeneo: il matrimonio.

¹⁰ a l'altre appresso: 'che segue le altre'.

¹¹ po: può.

¹² a diporto: a divertirsi.

¹³ la depone: 'dimentica il male'.

Ma di noi pende il ben, pende il riposo
l'allegrezze e 'l piacer da un'alma sola.¹⁴

CORO: Certo è cosa infelice l'esser donna.

MEDEA: Dicono ch'essi¹⁵ vanno a rischi, a l'arme
e che noi stiamo ogn'hor liete e sicure
a i riposi, a i piacer ne' propri alberghi,¹⁶
quasi ch'egli non sia cosa più lieve
portar lo scudo al braccio, e l'elmo in testa,
e primo gir fra bellicose squadre,¹⁷
ch'avere a¹⁸ partorir sola una volta.

CORO: Questa sola cagione¹⁹
dovrebbe far che l'uomo
tenuto fosse a noi d'obbligo eterno.²⁰
Poi che senza di noi
foran l'human lignaggio in tutto estinto.²¹

MEDEA: Or, quantunque²² di noi²³ comunemente
sia la condition misera e dura
la mia trapassa²⁴ ogni miseria nostra.
E per tacere ogni minuta parte
de l'infortunio mio,²⁵ ch'io non potrei
contarlo²⁶ a pien, s'havessi mille lingue,²⁷
o quanto differente è la mia sorte
da la vostra. Voi sete ne la dolce
patria natia, dove abbondanza havete
di facultà,²⁸ di commodi²⁹ e d'amici;

¹⁴ di noi ... sola: 'il nostro bene, la nostra tranquillità, la nostra gioia e il nostro piacere dipendono da un'unica anima' (quella del marito).

¹⁵ essi: gli uomini.

¹⁶ ne' propri alberghi: 'nelle nostre case'.

¹⁷ primo ... squadre: 'affrontare per primo le squadre armate dei nemici'.

¹⁸ avere a: dovere.

¹⁹ Il fatto che le donne partoriscono.

²⁰ tenuto fosse ... eterno: 'ci fosse eternamente riconoscente'.

²¹ foran ... estinto: 'la stirpe umana sarebbe completamente estinta'.

²² quantunque: per quanto.

²³ di noi: delle donne.

²⁴ trapassa: 'supera'. Medea ha cercato la solidarietà delle donne del coro; ora presenta il suo caso come eccezionale, peggiore di quello comune.

²⁵ infortunio mio: mie disgrazie.

²⁶ contarlo: riferirlo.

²⁷ s'havessi mille lingue: 'neppure se avessi mille lingue potrei raccontare una cosa tanto eccezionale'; è una figura retorica molto comune.

²⁸ facultà: beni.

²⁹ commodi: comodità.

io priva del mio caro amato regno
 (anzi per troppo amar chi non doveva
 regno a me poco amato e poco caro,³⁰
 ma ch'esser mi dovea caro et amato)
 quasi preda condotta in queste parti
 non veggio ch'io n'aspetti altro che morte.³¹
 Perché meglio è morir che viver serva
 o sprezzata da tutti e vilipesa.
 Onde ricorro a voi, non per aita³²
 che sol senza rimedio è il mal ch'io sento,
 ma per trovar pietà de' miei martiri,³³
 che ben'è honesto che noi donne tutte
 l'una con l'alta de l'ingiurie nostre³⁴
 ci consoliamo e che ne siamo a parte³⁵
 e un sol conforto m'è il veder che voi
 vi dogliate talhor de le mie doglie.³⁶
 E pregovi che quando amica stella
 mi dimostri il camin di vendicarmi
 sopra di³⁷ questo perfido e crudele³⁸
 vi piaccia di tener tra voi celato
 il manifesto a voi sol mio pensiero.³⁹
 CORO: Noi certo i vostri guai riputiam nostri
 e se havessimo forze in darvi aita⁴⁰
 vorremmo accompagnarvi a la vendetta.
 Ma ecco il nostro re.⁴¹ Deh faccia Giove
 che la venuta sua vi sia di pace.

Testo tratto da: *La Medea, tragedia di M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giolito, 1557, 14v-16r.
 <<http://www.urfm.braidense.it/rd/02110.pdf>>

³⁰ Medea ha tradito il suo regno per amore di Giasone.

³¹ non veggio ... morte: 'prevedo che da questo luogo potrò avere soltanto la morte'.

³² aita: aiuto.

³³ martiri: sofferenze.

³⁴ ingiurie nostre: 'offese e ingiustizie che subiamo'.

³⁵ ne siamo a parte: 'le condividiamo'.

³⁶ vi dogliate ... doglie: 'proviate ogni tanto il mio stesso dolore'.

³⁷ sopra di: contro.

³⁸ Giasone. «Perfido» significa 'traditore'.

³⁹ vi piaccia ... pensiero: 'mi facciate il favore di tenere solo per voi, nascosto, il mio pensiero che ho rivelato solo a voi'.

⁴⁰ in darvi aita: per aiutarvi.

⁴¹ Creonte, re di Corinto.

Ludovico Domenichi, *Rime diverse d'alcune nobilissime,
et virtuosissime donne*

Le *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* sono pubblicate a Lucca dall'editore Busdraghi nel 1559, con dedica al nobiluomo milanese Giannotto Castiglione. Vi sono antologizzate più di trecento poesie, composte da cinquantatré autrici, con una distribuzione non uniforme: otto scrittrici sono rappresentate con più di dieci testi, mentre ventotto vi compaiono solo per uno o due componimenti. La volontà del curatore però non sembra essere stata quella di proporre un canone, cioè una gerarchia tra le scrittrici contemporanee, piuttosto sembra che Domenichi abbia voluto realizzare un lavoro quanto più possibile inclusivo, per dimostrare la diffusione della pratica femminile della scrittura di poesie in contesti sociali e geografici differenti. La pubblicazione a Lucca e nell'orbita della corte di Cosimo I potrebbe comunque avere favorito la superiorità numerica delle voci toscane. Dal punto di vista metrico, prevale la forma del sonetto, mentre fra i temi si segnalano quello amoroso, quello religioso e quello encomiastico. La *Dedica* accoglie le poche dichiarazioni di indirizzo del curatore, che danno comunque la misura della fortuna delle scritture femminili. Il suo progetto infatti nasce dalla collaborazione con un altro letterato molto sensibile ai gusti del tempo, Girolamo Ruscelli.

Dalla dedica di Ludovico Domenichi a Giannotto Castiglione

Sono già molti anni passati ch'essendo io con l'animo e con l'opere tutto volto a celebrare quanto per me si poteva allhora la nobiltà et eccellentia delle donne, la qual cosa io ridussi poi in un giusto volume,¹ sì come il pensier mi

¹ Fa riferimento alla sua opera in cinque libri, *La nobiltà delle donne*, pubblicata a Venezia da Giolito nel 1549, e ristampata due anni dopo; è un trattato in forma di dialogo. Nel 1564 pubblica *La donna di corte*.

guidava mi posi in un medesimo tempo raunare² ciò che mi pareva potere procurare loro gloria et honore.

Così con l'aiuto d'alcuni amorevoli miei³ e grandemente affettionati al valor donnesco raccolsi da più parti assai ragionevole quantità di rime composte da donne. Le quali rime sono poi state infino ad hora appresso di me⁴ in quel grado⁵ tenute che le più care e pretiose cose si soglion tenere.⁶ Et benché infino allhora ch'io cominciai a raccorre⁷ io fossi fermo⁸ di volere in ogni modo pubblicarle al mondo⁹ col mezzo delle stampe per chiarir coloro i quali stanno in dubbio della grandezza dell'ingegno femminile,¹⁰ nondimeno non ho potuto mai porre ad effetto tal mio pensiero essendo quando da uno et quando da un altro impedimento distornato.¹¹ Pur finalmente¹² confortato dal mio virtuosissimo amico M. Giuseppe Betussi¹³ mi son risoluto a metterle in luce¹⁴ e non indugiar più quel che già molto tempo è stato non pur desiderio ma debito¹⁵ mio. Et quantunque per esser queste compositioni di donne ad alcuno paresse ch'elle più convenissero a donne et ad alcuna d'esse doversi dedicare, non però ho voluto per giuste cagioni seguire in ciò il lor consiglio.¹⁶

Testo tratto da: *Rime diuerse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne, raccolte per m. Lodouico Domenichi, e intitolate al signor Giannotto Castiglione gentil'huomo milanese*, Lucca, Busdraghi, 1559, 3-4. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000112215&page=1>>

² raunare: raccogliere.

³ amorevoli miei: 'ben disposti nei miei confronti'.

⁴ appresso di me: 'da parte mia'.

⁵ grado: apprezzamento.

⁶ le quali rime ... tenere: 'considero queste rime di donne come una cosa tra le più care e preziose'.

⁷ infino ... raccorre: 'dal momento in cui io cominciai a raccoglierle'.

⁸ fermo: risoluto.

⁹ pubblicarle al mondo: 'diffonderle tra la gente, renderle pubbliche'.

¹⁰ Il libro nascerebbe dunque dalla volontà di dimostrare agli scettici il valore dell'intelletto femminile.

¹¹ distornato: distolto.

¹² Pur finalmente: E infine.

¹³ Letterato nato a Viterbo, vissuto tra varie città italiane, in contatto con gli esponenti della cultura del tempo. È nota soprattutto la dimestichezza con Pietro Aretino.

¹⁴ metterle in luce: pubblicarle.

¹⁵ debito: dovere.

¹⁶ Qualcuno ritiene che queste poesie scritte da donne dovrebbero essere dedicate a una donna, ma Domenichi non concorda. Questa affermazione è una difesa del valore degli scritti femminili, a cui viene riconosciuta la dignità di essere indirizzati a uomini, non solo a donne.

Torquato Tasso, *Discorso della virtù femminile e donnesca*

Il *Discorso della virtù femminile e donnesca* è scritto da Tasso nell'autunno del 1580, durante la reclusione all'ospedale di Sant'Anna. È dedicato a Eleonora Gonzaga. L'intenzione encomiastica e il soggetto, da tempo in voga nella conversazione mondana, collegano l'opera al contesto cortigiano, ma la gestazione nel corso della prigionia impone di considerare anche il lavoro come il punto di arrivo di considerazioni filosofiche. Non a caso Tasso rappresenta se stesso come Boezio e Socrate, come lui impegnati a fare filosofia in carcere. Questo paragone merita interesse perché dimostra che il tema della donna non è soltanto un argomento leggero conforme alla moda del momento, ma un soggetto filosofico. L'opera abbonda di citazioni dei classici, Platone e Aristotele soprattutto, ma anche Tucidide, Plutarco, i poeti latini. Da Dante si ricava lo spunto per la distinzione tra virtù femminile e virtù donnesca proposto già nel titolo. Nel *Purgatorio* (XXXIII 135) ricorre l'avverbio «donnescamente», riferito a Matelda. Per Tasso le virtù donnesche distinguono la donna regale dalle altre donne. Il suo trattato intende rivolgersi proprio alle donne di potere, regine, di sangue nobile e madri di principi, come la dedicataria Eleonora Gonzaga.

Discorso della virtù femminile e donnesca

Alla serenissima Signora Duchessa di Mantova¹

Fu famosa sentenza di Tucidide, serenissima Signora, che quella donna maggior laude meritasse, la cui laude e la cui fama tra le mura della casa privata fosser contenute. La qual sentenza addotta da Plutarco nell'operetta che egli scrisse delle *Donne illustri*, ivi è da lui rifiutata:² e l'uno e l'altro famosissimo

¹ Eleonora, figlia dell'imperatore Ferdinando I, sposa del duca di Mantova Guglielmo Gonzaga.

² PLUTARCO, *La virtù delle donne*, a cura di Fabio Tanga, Leiden, Brill, 2019, 3 (I 1): «riguardo alla virtù delle don-

scrittore sopra l'autorità di più stimato scrittore può la sua autorità appoggiare; perché a Tucidide Aristotele è favorevole, a Plutarco Platone. Crede Platone, che l'istessa virtù sia quella della donna e quella dell'uomo, e che s'alcuna differenza è in loro, sia introdotta da l'uso e non da la natura;³ e ne' libri civili vuol che le donne sian partecipi della repubblica e degli ufficii militari, non meno che gli uomini; e dice, che sì come⁴ la natura produce ambe le mani⁵ atte a tutte le operazioni, e l'usanza poi introduce in loro questa differenza di destro e di sinistro (perciò che quella che s'adopra di continuo, par che s'adoperi e s'addestri nell'operazioni, e destra è nominata; ma l'altra, che non è operata per incitazione, diviene inabile a l'operare); così parimente⁶ produce l'uomo e la donna atti a tutti gli ufficii⁷ civili e militari, ma l'uomo esercitandosi, e la donna standosi in ozio, avviene che l'uno quasi destro, e l'altro quasi sinistro sian nelle operazioni. Il quale esempio trasse egli peravventura da la dottrina de' Pitagorici, i quali dividono in due ordini i mali e i beni, ponendo nell'ordine de' beni il destro, il maschio e 'l finito; e nell'ordine dei mali il sinistro, la femina e l'infinito.⁸ Conclude nondimeno Platone, che sì come quello è perfetto corpo ed a tutte l'operazioni attissimo, il qual può non men bene la sinistra che la destra operare; così perfetta è quella repubblica, che non meno delle donne che degli uomini può valersi. Questa fu l'opinione di Platone. Ma Aristotele molto diversamente giudicò, perché egli vuole che il destro e il sinistro sian differenze poste non sol da l'uso ma da la natura, non sol negli uomini ma nel mondo;⁹ che destra è quella parte da la quale ha principio il movimento; onde, quasi contra natura, si prende per cattivo augurio quando il moto comincia da la sinistra.

... il manco piede
giovinetto posi io nel costui regno,

ne non condivido il pensiero di Tucidide. Egli, infatti, ritiene ottima quella donna della quale presso gli estranei si parli il meno possibile in male o in bene, ritenendo che occorra riservatezza e discrezione, come per l'aspetto esteriore, così per la reputazione della donna virtuosa. Mi sembra invece più acuto Gorgia, che della donna esorta a render noto ai più non l'aspetto fisico ma il comportamento». Il trattato di Plutarco è tradotto in latino da Alamanno Rinuccini nel 1485. Nel XVI secolo circola in diverse edizioni in Italia.

³ Platone è spesso chiamato in causa come difensore dei meriti delle donne. Qui il riferimento è a *Repubblica* V 455d-456e: «Dunque nel governo dello Stato non c'è nessuna funzione propria dell'uomo o della donna in quanto tali, ma le inclinazioni sono casuali in entrambi, e per natura la donna ha un'assoluta comunanza di funzioni con l'uomo sebbene in tutte risulti inferiore», PLATONE, *La Repubblica*, a cura di Giuseppe Lozza, Milano, Mondadori, 1990, 377.

⁴ sì come: 'così come', introduce la comparativa.

⁵ ambe le mani: entrambe le mani.

⁶ parimente: allo stesso modo.

⁷ ufficii: occupazioni, incarichi.

⁸ Questa informazione si trova in ARISTOTELE, *Metafisica* 986a (I 5).

⁹ nel mondo: 'in universale', non solo nelle questioni che riguardano gli uomini, ma in tutti gli esseri viventi.

dice il Petrarca.¹⁰ Ma la parte sinistra è atta a la resistenza ed a la sofferenza; e per questo su la spalla sinistra si sogliono i pesi sostenere: e tutta questa diversità procede¹¹ da la temperatura del corpo. Ed avendo la natura prodotto l'uomo e la donna di molto differente temperatura e complessione,¹² si può credere che non siano atti ne' medesimi ufficii: ma l'uomo, come più robusto, ad alcuni è disposto;¹³ e la donna, come più delicata, ad alcuni altri: onde nel principio della *Politica*, contra Platone conchiude Aristotele, che la virtù dell'uomo e della femina non sian la medesima; perciò che la virtù dell'uomo sarà la fortezza e la liberalità,¹⁴ e la virtù della donna la pudicizia.¹⁵ E, come piacque a Gorgia, così il silenzio è virtù della donna, come l'eloquenza dell'uomo.¹⁶

[...]

Ma onde avviene che la donna impudica sia infame, e l'uomo impudico infame non sia riputato?¹⁷ Forse per la stessa ragione per la quale la timidità,¹⁸ che si biasima nell'uomo, non è vergognosa nelle donne; perciò che così l'uomo come la donna è onorato e disonorato per il proprio vizio e per la propria virtù, e non per gli altri; o almeno non tanto, che lor si debba attribuire assolutamente il nome d'onorato e di disonorato.¹⁹ Onde essendo propria virtù dell'uomo la fortezza,²⁰ per la fortezza è onorato, ed a la fortezza erano più statue da gli

¹⁰ Sono versi della canzone 355 del *Canzoniere*, *Quell'antiquo mio dolce empio signore* (vv. 9-10). «Manco» significa 'sinistro'; cominciare il cammino con il piede sinistro è di cattivo augurio.

¹¹ procede: deriva.

¹² È l'usuale teoria della diversa temperatura del corpo femminile (più freddo) da quello maschile (caldo).

¹³ ma l'uomo ... disposto: l'uomo essendo più robusto è meglio predisposto per certe mansioni.

¹⁴ liberalità: magnanimità.

¹⁵ ARISTOTELE, *Politica* 1260a (I 13), dove ricorre anche il riferimento a Gorgia e la citazione sul silenzio come qualità apprezzata nelle donne, derivata da Sofocle, *Aiace*, v. 293: «la morigeratezza di una donna non è quella di un uomo, e tanto meno il coraggio e il senso della giustizia, come credeva Socrate; l'uno sarà piuttosto il coraggio di chi esercita il comando, l'altro il coraggio di chi lo subisce, e così dicasi delle altre virtù etiche. Ciò risulta evidente soprattutto a chi va più nei dettagli, mentre chi tende a generalizzare si sbaglia quando sostiene che la virtù è la buona disposizione dell'animo o la retta condotta o qualcosa di simile. Rispetto a queste definizioni, è molto migliore la posizione di quelli, come Gorgia, che stilano un elenco di virtù. Per tale motivo si deve ritenere valido per chiunque, ma non per l'uomo, ciò che il poeta attribuisce alla donna: "il silenzio dà decoro a una donna", ARISTOTELE, *Politica*, vol. I, traduzione di Roberto Radice - Tristano Gargiulo, Milano, Mondadori, 2014, 49.

¹⁶ L'apprezzamento del silenzio quale virtù femminile, che qui viene fatta risalire alla cultura greca, giunge fino al presente, esercitando un fortissimo condizionamento sul comportamento delle donne.

¹⁷ Tasso discute un punto centrale nella *querelle*: la reputazione della donna dipende inescindibilmente dalla sua pudicizia, mentre per l'uomo gli amori pre e extra-matrimoniali non sono motivo di diffamazione.

¹⁸ timidità: timore, paura.

¹⁹ Per altri meriti o vizi che non siano quelli principali l'uomo e la donna non sono né lodati né diffamati significativamente. Possono essere lodati o diffamati soltanto in parte. La vera lode e il vero biasimo derivano solo dalla virtù e dal vizio principale, cioè per le donne: pudicizia e disonestà, per gli uomini: forza e vigliaccheria.

²⁰ fortezza: forza.

antichi, ch'a niun'altra virtù dirizzate;²¹ sì come, a l'incontro,²² per la viltà è disonorato: similmente la donna per la pudicizia è onorata, e disonorata per l'impudicizia; perché l'uno è suo proprio vizio, e l'altro sua propria virtù. [...] Fermaremo,²³ dunque, questa conclusione: che l'uomo per la viltà, e la donna per l'impudicizia sia disonorata; perché quella è proprio vizio dell'uomo, e questa della donna.

[...]

Or considerando non la feminea ma la donnesca virtù,²⁴ dico che sì come fra gli uomini sono alcuni ch'eccedendo l'umana condizione²⁵ sono stimati eroi; così fra le donne, molte ci²⁶ nascono d'animo e di virtù eroica, e molte ancora nate di sangue regio, se ben perfettamente non si possono chiamar donne eroiche, molto nondimeno²⁷ a le donne eroiche s'assomigliano: e queste non sono parte della città;²⁸ perciò che gli eroi in alcun modo non sono, e de' re si può dubitare se siano o se non siano: e quando pur siano,²⁹ la virtù regia in tutto da la virtù propriamente civile è distinta. La virtù, dunque, delle donne sì fatte, non è virtù civile, né secondo la distinzione e l'opportunità³⁰ degli uffici civili deve essere considerata, e molto meno secondo la necessità del governo famigliare. Perciò che il governo famigliare non appartiene³¹ a le donne eroiche e regie; e se pur appartiene, è d'altra sorte che 'l civile e 'l privato.³² E sappiasi che quattro maniere d'economio, o di governi famigliari, che vogliam chiamarli, pone Aristotele: l'uno è detto regio, l'altro satrapico, il terzo civile, e l'ultimo privato.³³ E se 'l governo regio famigliare in alcun modo appartiene a la donna regia, non è però che sia l'istessa virtù della donna regia e della privata madre di famiglia, perciò che la virtù della madre di famiglia sarà la parsimonia, e della donna regia la leggiadria e la delicatezza,³⁴ e l'una avrà per oggetto l'utile, e l'altra il decoro;³⁵ né gli basterà che gli orna-

²¹ a la fortezza ... drizzate: 'dagli antichi sono state erette più statue in onore della forza che di tutte le altre divinità'.

²² a l'incontro: al contrario.

²³ fermaremo: 'affermeremo come definitiva'.

²⁴ non la feminea ma la donnesca virtù: 'la virtù propria delle donne regali, non quella comune a tutte le donne'.

²⁵ eccedendo l'umana condizione: 'andando oltre i limiti delle normali possibilità degli uomini'.

²⁶ Il «ci» è pleonastico.

²⁷ nondimeno: comunque.

²⁸ città: la comunità civile.

²⁹ quando pur siano: 'anche ammettendo che i re siano parte della città'.

³⁰ opportunità: 'ciò che è opportuno per gli uffici civili'.

³¹ non appartiene: 'non è di competenza'.

³² se pur appartiene ... privato: 'anche ammesso che il governo familiare sia di competenza delle donne regie e eroiche, tale governo nel loro caso sarebbe di tipo diverso dal governo civile e privato'.

³³ ARISTOTELE, *Economici* II 1.1 1345b.

³⁴ delicatezza: 'eleganza, raffinatezza di modi e di costumi'.

³⁵ l'una ... decoro: 'la virtù della madre di famiglia mira all'utile (cioè ha un carattere essenzialmente pratico), la virtù della donna regia nell'ambito familiare mira al decoro, cioè al bello (ha valore estetico)'.

menti della casa sian magnifici, ma vorrà che sian magnifici con delicatezza e con leggiadria, e particolarmente i panni lini³⁶ lavorati di seta e d'oro, e gli ornamenti della camera e della persona; e tanto nella magnificenza di sì fatte cose eccedevano le regine di Persia, che le provincie intiere, come dice Platone nell'*Alcibiade*,³⁷ eran destinate quale a le spese della cintura, qual delle pianelle,³⁸ e qual dell'altre vestimenta del corpo, e da lor prendevano il nome. Il regio governo nondimeno, quantunque grande e nobile, può e suole da la donna eroica esser rifiutato. Perciò che ella trascendendo e trapassando non sol la condizione dell'altre donne, ma l'umana virtù, sol d'operare prudentemente e fortemente si diletta: e la sua virtù non è l'imperfetta ma la perfetta virtù; non la mezzana ma l'intiera virtù: onde a ragione ella può esser detta o destra o sinistra; né a lei più si conviene la modestia e la pudicizia femminile, di quel che si convenga al cavaliere; perché queste virtù di coloro son proprie di cui l'altre maggiori non possono esser proprie: né può esser detta infame quantunque commetta alcun atto di impudicizia, perché non pecca contra la propria virtù; ed infame è propriamente quell'uomo e quella donna che pecca contra la propria virtù.³⁹ Non negherò nondimeno, che maggior lode Semiramis e Cleopatra non avessero meritato, se state non fossero impudiche.⁴⁰ Ma Cesare anco e Traiano ed Alessandro di maggior laude sarebbon degni, se temperati⁴¹ fossero stati: e se per la virtù della temperanza merita Zenobia⁴² o Artemisia⁴³ d'esser a Semiramis o a Cleopatra anteposta; per la medesima virtù, Scipione e Camillo⁴⁴ a Cesare e ad Alessandro è preferito: sì che in ciò le ragioni dell'uomo e della donna, qual descriviamo, son così pari, che per pudicizia o per impudicizia l'uno e l'altro maggior lode o biasimo non merita. E se la donna non ricerca gli abbracciamenti amorosi per isfrenata cupidità d'intemperanza,⁴⁵ non deve ragionevolmente essere ripresa: onde anzi lode meritò che biasimo la reina Amazzone la quale, come racconta Giustino, venne volontariamente a sopporrsi ad Alessandro per in-

³⁶ panni lini: fazzoletti.

³⁷ PLATONE, *Alcibiade primo* 123b-c.

³⁸ pianelle: ciabatte.

³⁹ È il ragionamento già spiegato prima: la diffamazione si fonda sulla violazione della virtù fondamentale di ciascuno. Dal momento che l'onestà non è la virtù caratteristica della donna eroica, allora questa donna non può essere diffamata in quanto disonesta. Si noti che le qualità della donna eroica non rientrano nel concetto di equilibrio prescritto per la donna di corte, anzi sono connotate dall'estremismo.

⁴⁰ Semiramide e Cleopatra, regine degli Assiri e degli Egizi, sono proverbialmente citate come esempi di lussuria.

⁴¹ temperati: continenti, non lussuriosi.

⁴² Regina di Palmira.

⁴³ Moglie di Mausolo, regina della Caria. È celebre per aver fatto erigere un colossale monumento funebre in onore del marito, da cui ha origine il termine mausoleo.

⁴⁴ Scipione l'Africano e Marco Furio Camillo, proverbiali esempi di virtù.

⁴⁵ intemperanza: sfrenata lussuria.

gravidarsi di lui:⁴⁶ e forse da la medesima cagione fu mossa la regina Saba a venir a trovar Salomone; perciò che è opinione che i re dell’Etiopia da lei e da Salomone sian discesi.⁴⁷

Testo tratto da: Torquato Tasso, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio, 1997, 53-56; 58-60; 63-65.

⁴⁶ Giustino, autore latino del II secolo d.C. La citazione deriva da *Storie filippiche. Epitome da Pompeo Trogo*, II 4 33. La traduzione in volgare di quest’opera, composta da Tommaso Porcacchi, è pubblicata nel 1561.

⁴⁷ La regina di Saba è figura biblica. L’incontro tra Salomone e la regina di Saba è nel *Primo libro dei Re* (10, 1-13) e nelle *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio, VIII vi 5-6 (165-175).

Giuseppe Passi, *I donneschi difetti*

Nel 1599 a Venezia viene pubblicato il trattato dal titolo *I donneschi difetti* di Giuseppe Passi, membro dell'Accademia degli Informi di Ravenna (avviata nel 1583), con il soprannome di Ardito. Nel testo proemiale indirizzato ai lettori l'autore si premura di respingere l'accusa di avere in odio le donne, chiarendo che il suo intento è condannare solo le malvagie e ammonire tutte le altre a non seguirne il modello. Il trattato accoglie gli argomenti contro le donne che circolavano da secoli; perciò è rappresentativo di un pensiero diffuso e radicato, che nel XVI secolo comincia a essere messo in discussione dalle donne stesse. A Giuseppe Passi risponde infatti proprio una donna, Lucrezia Marinelli, esaltando i meriti femminili. Il lavoro di Passi è articolato in 35 discorsi, ciascuno (tranne il primo, che è introduttivo) dedicato a un difetto caratteristico delle donne, illustrato con citazioni autorevoli. Riportiamo passi tratti dal capitolo sulle donne che eccedono nel trucco e nell'adornamento e dal capitolo sulla bellezza.

Quanto sia cosa obrobriosa in donna il farsi bella, quel che avviene per questo suo sbellettamento con la coltura artificciata¹ de' capelli e la ridicolosa pazzia di questi suoi concieri² di testa. Discorso XVI

[...] Ma non v'accorgete, donne, che invece di farvi belle che le attosicate compositioni³ vi rodono et accrespano⁴ la pelle in luogo di polirla, tirarla e colorirla. Corrompono lo stomaco, et immarcescono i denti che sono una parte molto nella donna riguardevole.⁵ Che altro poi ci vuole da fregarli⁶ che la polvere de'

¹ coltura artificciata: 'acconciatura artificiosa, innaturale'.

² concieri: 'acconciature', ma con un'accezione spregiativa.

³ attosicate compositioni: cosmetici velenosi.

⁴ accrespano: fanno venire le rughe.

⁵ i denti ... riguardevole: 'i denti, che sono una parte molto importante in una donna'; «riguardevole» va abbinato a «molto».

⁶ da fregarli: 'per strofinarli', cioè come dentifricio.

coralli, l'herba saluta⁷ e il sangue di drago,⁸ onde ne nasce poi un grande odor di fiato, un color pallido, una corrottione d'humori,⁹ che tutto il corpo afflige e disiempra.¹⁰ Però Clemente Alessandrino¹¹ a questo proposito diceva: «Non s'avvegono le meschine che mentre procurano l'artificial bellezza perdono la propria e natia».¹² Poiché con lo tanto lavare, fregare,¹³ stropicciare e stendere quelli impastri raffrenano e smorzano¹⁴ quel vivo colore della pelle e con quelli velenosi medicamenti mortificano la carne e li¹⁵ fanno perdere il colore e il vigore della propria bellezza. Però lodar si deve quella bellezza semplice che dalla natura viene, aiutata con politezza e necessaria cura non dall'esseguito degli impiastri o ferri o fila.¹⁶ Al che hebbe benissimo riguardo quella legge romana delle dodici tavole, la quale espressamente comandava che non si dovesse la donna radere né pelare la fronte né le guancie. Ma felici a' nostri tempi le donne (quantunque gli paresse strano) se questa legge s'osservasse perché non cascarebbono in mille infamie e non causarebbono mille mormorations e quel ch'è peggio non peccarebbono volontariamente come fanno, perché si vede ogni lor cura, e pensiero esser solo in polirsi, ornarsi, abbellirsi, farsi i ricci, inanellarsi le chiome, increspate i capelli, biancheggiare il viso e colorire la fronte con varii lisci¹⁷ e belletti¹⁸ votando le spetiarie¹⁹ di biacca,²⁰ di solimato,²¹ di lume scaiola,²² di lume zucarina,²³ di fior di christallo e per rendersi lustri con molica di pane, con aceto lambiccato²⁴ con acqua²⁵ di fava con acqua di sterco di bue, e per mollificare la carne con acqua d'amandole di persico,²⁶ il sugo de' limoni e si conservano con rose, con vino, con lume

⁷ herba saluta: forse la salvia.

⁸ sangue di drago: gomma estratta dal tronco di piante resinose.

⁹ corrottione d'humori: marcescenza dei liquidi corporei.

¹⁰ afflige e disiempra: addolora e priva di forze.

¹¹ Teologo del II secolo

¹² la propria e natia: 'la bellezza loro propria e naturale fin dalla nascita'.

¹³ fregare: strofinare.

¹⁴ smorzano: scoloriscono.

¹⁵ li: 'le' (alla carne, l'incarnato).

¹⁶ Intende che non si deve lodare la finta bellezza che deriva dai cosmetici e dai trattamenti.

¹⁷ lisci: cosmetici.

¹⁸ belletti: trucchi.

¹⁹ votando le spetiarie: 'svuotando le botteghe', cioè facendo incetta di prodotti.

²⁰ biacca: carbonato basico di piombo, usato come colorante.

²¹ solimato: bicloruro di mercurio; sostanza ottenuta per sublimazione, utilizzata come cosmetico.

²² lume scaiola: allume di piuma, una qualità raffinata di allume.

²³ lume zucarina: una mistura di allume, zucchero, albume e acqua di rose, usata come cosmetico.

²⁴ lambiccato: distillato.

²⁵ acqua: infusione.

²⁶ amandole di persico: noccioli di pesca.

di rocca.²⁷ Induriscono le corna dinanzi²⁸ con draganti,²⁹ semenze di cotogno e mettono penuria nel lume di feccia³⁰ e nella calcina viva,³¹ nel zolfaro per far liscia³² perfetta da farsi la bionda, havendo sempre inanzi specchi, pettini, pezze, albarelli,³³ ampolle, bossoli,³⁴ vasetti, scatolini pieni di mille vanità, solamente al loro disegno preparate, e l'acque nanfe,³⁵ l'acque muschiate,³⁶ i profumi, i zibetti,³⁷ vanno in tavola a tutto pasto.³⁸ [...]

Così S. Girolamo riprende le giovanette che adornano il capo e lasciano dalla fronte cadere ad arte i capelli, che poliscono³⁹ la fronte, che si ungono la persona e che pongono troppo studio⁴⁰ nel vestire ornatamente. E S. Giovanni nell'Apocalissi assimiglia le donne, che s'ornano e si dipingono le faccie per trar⁴¹ gli huomini agli amori lascivi alle cavallette e per ultima sentenza noi terminiamo⁴² con sacri dottori⁴³ che 'l dipingersi la faccia le donne⁴⁴ è sempre peccato mortale quando ciò s'opera o per lascivia o per dispregio della divina maestà. Se per leggerezza è peccato veniale ma io non so trovar leggerezza ch'allevii questa colpa.⁴⁵ Anzi aggiungo di più: che le donne ornandosi per leggerezza e per parer belle senz'haver altra lascivia o vitiosa intentione facilmente cadono in peccato mortale se si considera la circostanza delle persone, del luogo, del tempo, della consuetudine. Così vuol S. Thomaso nella seconda della seconda, alla questione 169⁴⁶ e sopra il terzo capo d'Esaia.⁴⁷ Il medesimo

²⁷ lume di rocca: allume di rocca.

²⁸ corna dinanzi: sporgenze anteriori.

²⁹ draganti: gomme resinose.

³⁰ lume di feccia: 'allume di feccia'. La feccia del vino veniva bruciata per ottenere carbonato di potassa.

³¹ calcina viva: calce non bagnata con acqua.

³² liscia: lisciva, sapone.

³³ albarelli: vasi, evidentemente contenitori di cosmetici.

³⁴ bossoli: vasetti.

³⁵ acque nanfe: idrolati profumati.

³⁶ acque muschiate: anche queste sono acque toniche profumate per il viso e il corpo.

³⁷ zibetti: varietà di profumi.

³⁸ vanno in tavola a tutto pasto: 'sono sempre presenti'.

³⁹ poliscono: depilano.

⁴⁰ studio: cura.

⁴¹ trar: attrarre, sedurre.

⁴² terminiamo: affermiamo definitivamente.

⁴³ I dottori della Chiesa.

⁴⁴ le donne: 'da parte delle donne'.

⁴⁵ La frivolezza che non è funzionale a attrarre gli uomini è un peccato meno grave, ma per l'autore comunque non ha giustificazioni.

⁴⁶ TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, II^a-II^ae, q. 169 a. 2, dove si dimostra, con l'autorità di Cipriano, Agostino, Paolo, e del *Deuteronomio*, che nelle donne sia l'abbigliamento vistoso, sia il trucco, sia i trattamenti dei capelli che mutano l'aspetto naturale sono peccati mortali.

⁴⁷ TOMMASO D'AQUINO, *Expositio super Isaiam*, cap. III, *lectio* 3. Tommaso vi commenta *Isaia* 3, 16-24, dove si riferisce della punizione di Dio contro le donne ebraee divenute superbe e vane, adornate e profumate.

afferma Alessandro Alense nella seconda parte della sua somma⁴⁸ e il dottor parigino nel suo libro della temperanza.⁴⁹ Ma diciamo della coltura de' capelli e per dirne il vero quanti impiastri adoprano queste nostre donne per biondeggiarli, quante sorti d'acqua e quante altre misture per farli a modo loro, lavandoli con liscia forte,⁵⁰ mettendovi dentro lume di feccia,⁵¹ scorze di narancia,⁵² cenere, scorze d'uovo, solfo, e mill'altre vanità, che taccio per buon rispetto. Et è cosa degna di meraviglia il vedere l'ansietà di queste donne nel bramare il sole, et il vederle dogliose⁵³ quando non comparisce, maledicendo le nubi che lo nascondono, dandosi le miserelle a star nel sole e dove è più pungente le quattro o sei hore del giorno, e soffriscono ogni supplitio e patimento se bene si sentono stillare il cervello per questa loro imaginata bellezza,⁵⁴ e se bene la prima bellezza della donna è l'havere capelli di bel colore e lunghi com'ebbe Paulina per i quali quantunque Nerone fosse in se stesso crudelissimo fu sforzato⁵⁵ venire⁵⁶ benigno amante de i capelli di quella, e tanto gli piacquero che non prendea maggior diletto che nel maneggiarli. Per questo Nettuno divenne amante di Medusa,⁵⁷ Cuniberto di Theodata,⁵⁸ non di meno questi erano capelli naturali, non aiutati da mille impiastri artificiali come fanno le nostre donne tutto il giorno, credendo con questo di far perdere il colore all'oro, non contentandosi di goderseli in quel modo, che ad esse la natura ha dato, che vogliono con mille impiastri falsificarli, se bene si sentono stillare il cervello non considerando che molte per troppo coltivare i capelli con maligni medicamenti⁵⁹ vi hanno lasciata la vita. So bene che i capelli di colore⁶⁰ fanno la donna di bella vista⁶¹ e per questo parlando il Petrarca delle trecce di Laura l'assomiglia alle perle e all'oro dicendo

Qual fior cadea sul lembo
Qual su le trecce bionde

⁴⁸ Alessandro di Hales, teologo del XIII secolo.

⁴⁹ Potrebbe forse intendere il *De temperantia liber* di Martinus Magistri vissuto tra il 1432 e il 1482.

⁵⁰ liscia forte: sapone concentrato.

⁵¹ lume di feccia: allume di feccia, ricavato dalla feccia del vino.

⁵² narancia: arancia.

⁵³ dogliose: addolorate.

⁵⁴ per questa loro imaginata bellezza: 'per la bellezza che immaginano di acquisire con simili torture'.

⁵⁵ fu sforzato: fu costretto.

⁵⁶ venire: diventare.

⁵⁷ Prima di diventare il mostro che pietrifica, Medusa secondo il mito era una fanciulla dagli splendidi capelli, che suscitarono l'invaghimento di Nettuno.

⁵⁸ Cuniperto, re dei Longobardi (VII sec.) secondo una tradizione riferita da Paolo Diacono sarebbe stato innamorato di una donna della nobiltà romana di nome Teodote, sedotto dai suoi lunghissimi capelli biondi.

⁵⁹ maligni medicamenti: trattamenti velenosi.

⁶⁰ i capelli di colore: 'la bella tinta dei capelli'.

⁶¹ fanno la donna di bella vista: 'conferiscono bell'aspetto alla donna'.

Ch'oro forbito e perle
Erano quel dì a vederle.⁶²

Ma lasciate da parte, madonne, questi vostri impiastri, perché sarete cagione di corromper⁶³ qualch'altra parte del corpo, mentre medicate i capelli, parlo sì alle giovani ma maggiormente alle vecchie le quali hanno una ansietà che crepano di farsi i capelli di bianchi e negri e biondi⁶⁴ di pallide e smorte rosse⁶⁵ perché di loro si dice

--né si può dire,
né pensar la più sozza
cosa, né la più vil di donna vecchia.⁶⁶

Donna bella quanto sospetta; bellezza in lei quanto pericolosa, fragile, caduca e che sol fia⁶⁷ cagione di superbia e d'altri mali. Discorso XVIII

Fu talmente riputata sempre sospetta la bellezza corporale in donna ch'essendo interrogato Biante, uno de' sette sapienti della Grecia, da un suo amico se egli dovea prender moglie, a cui⁶⁸ rispose il savio: «Aut pulcrum duces, aut deformem. Si pulcrum, habebis communem. Sin turpem, habebis poenam». Cioè: «se tu prendi moglie, o ella sarà bella, o brutta. Se bella, sarà tua e d'altri ancora. Se brutta, viverai in continua pena». Tale fu la risposta di Pittaco, che addimandato⁶⁹ per qual cagione non prendeva moglie, rispose: «Si formosam duxero, habiturus sum communem, si deformem, poenam».⁷⁰ E in un altro luogo si legge: «Verum, si pulcrum duxeris non habebis poenam, sin deformem non habebis communem».⁷¹ Cioè, se la prendi bella, non haverai pena, purché facci buon viso, et habbi buon stomaco, e sempre al naso un par d'occhiali, che non ti servono alla vista, ma te l'ingombrano acciò non possi⁷² vedere gli atti inhonesti della sua⁷³ moglie. Se brutta, non sarà commune, perché

⁶² Canzone 126 del *Canzoniere*, vv. 46-49.

⁶³ corromper: rovinare.

⁶⁴ di bianchi e negri e biondi: 'da bianchi, scuri o biondi'.

⁶⁵ di pallide e smorte rosse: 'da pallide e smorte bramano diventare rosse'.

⁶⁶ Battista Guarini, *Pastor fido*, atto III, scena 5.

⁶⁷ fia: è.

⁶⁸ a cui: a lui.

⁶⁹ addimandato: interrogato.

⁷⁰ Si formosam ... poenam: è una riformulazione della sentenza precedente: 'se sposerò una donna bella, avrò una proprietà condivisa, se brutta, pena'.

⁷¹ Verum ... communem: 'Ma se avrai preso una moglie bella [letteralmente è al maschile: 'bello'] non avrai pena, se l'avrai presa brutta, non l'avrai in comune'.

⁷² acciò non possi: 'affinché tu non possa'.

⁷³ sua: così nel testo, ma va inteso evidentemente come 'tua', riferito all'interlocutore immaginario, ovvero chi legge.

da nessuno sarà guardata, ma essendo bella v'è pericolo che non sia del marito solamente, e se brutta vive il misero in pena sempiterna, e però al proposito disse Stobeo nel sermone 66:⁷⁴

Duxit aliquis turpem? non amplius iucunda est ei vita.
Neque omnino domum, ingredi licet
Formosa adducetur? non est illa
Magis mariti sui, quam vicinorum.⁷⁵

Perché la bellezza è apprezzata da tutti, e la bruttezza abborrita. E quello che a molti piace difficilmente si custodisce. E perciò Platone nel *Fedro* disse: «Pulcritudinem solam habuisse sortem hanc ut maxime omnium sit amabilis».⁷⁶ E Teofrasto riferito da San Girolamo *contra Ioviniano*, disse: «Difficile custoditur quod plures amant, nihil tutum est in quo totius populi vota sospirant. Aliquando expugnatur, quod undique incessitur».⁷⁷ Cioè difficilmente si custodisce quello che molti ambiscono e finalmente una volta viene espugnato quello che da ogni parte è combattuto. Perché stolto e pazzo ben colui che non gli piaccia il bello e fugga il brutto. Onde in questo proposito interrogato una volta Aristotile per qual causa le cose belle erano così amate, rispose così: «caeci haec interrogatio est».⁷⁸ Cioè «è cosa da balordo il ricercar tal cosa». «Omne pulcrum est pretiosum»,⁷⁹ disse Massimo Tirio.⁸⁰

[...]
La bellezza d'Helena mise il mondo in gran rumore e Troia ruinò con sua bellezza. La bellezza di Bersabea fu cagione della morte del marito Uria, come si legge nei libri dei Re.⁸¹ Pomponio Basso⁸² non per altra cagione fu fatto morire dallo imperatore Eliogabalo salvo perché aveva bella moglie. La bellezza di Camma, moglie di Sinato galatea fu cagione come narra Plutarco che Sinorige fece ammazzare il suo marito.⁸³ E per questo cred'io Theocrito chiamasse la

⁷⁴ Autore di una antologia della letteratura greca, del V secolo d.C. Le sue opere circolano volgarizzate nel XVI secolo.

⁷⁵ Duxit ... vicinorum: 'Il tizio ha preso una moglie brutta? La sua vita non è più piacevole. Non gli è neppure permesso di entrare in casa. Ha preso una moglie bella? Quella non è più di suo marito che dei vicini'.

⁷⁶ Pulcritudinem ... amabilis: 'Soltanto la bellezza ha questa sorte, che è la cosa più piacevole di tutte'. È una battuta di Socrate nel dialogo con Fedro.

⁷⁷ GEROLAMO, *Adversus Iovinianum*, in *Patrologia Latina* 23, col. 0277C, che rinvia al *Liber de Nuptis* di Teofrasto, filosofo dell'isola di Lesbo (IV-III sec. a.C).

⁷⁸ Caeci ... est: 'Questa è la domanda di un cieco'.

⁷⁹ Omne ... pretiosum: 'Tutto il bello è prezioso'.

⁸⁰ Retore greco del II secolo d.C.

⁸¹ Uria, marito di Betsabea, era guerriero del re David. David, invaghito della moglie, lo fece esporre alle armi nemiche, provocandone la morte.

⁸² L'imperatore Eliogabalo fece uccidere il cittadino romano Pomponio Basso per sposarne la moglie, Faustina.

⁸³ Camma è ricordata nei cataloghi di donne virtuose, sulla scorta di Plutarco. Sinorige fa uccidere il marito perché innamorato di lei. Qui Passi omette di riferire che la donna piuttosto che cedere a Sinorige si dà la morte.

bellezza «Eburneum detrimentum»,⁸⁴ cioè fosse all'aspetto gratia ma di molti incomodi⁸⁵ cagione. [...]

Onde a proposito⁸⁶ la signora Isabella Andreini comica lasciò scritto il presente madrigale o in persona sua o d'altri:⁸⁷

Colma di fasto⁸⁸ io ne già⁸⁹ cantando
lungo un fiorito colle,
e quasi (o mia sciocchezza)
godea di questa mia frale⁹⁰ bellezza
quando fra l'erba molle⁹¹
vidi languir un fior
privo del suo vital soave humore⁹²
e conobbi che tale
era beltà mortale.⁹³

Da questo dunque si conosce non esser cosa in questo mondo più fugace della bellezza, perché una sol febbre è bastante a far che quel volto ch'è stimato vago⁹⁴ in un subito⁹⁵ diventi scolorito e smorto.

Testo tratto da: *I donneschi difetti nuovamente formati e posti in luce*, di Giuseppe Passi Ravennate, ne *l'Academia de' Signori Informi di Ravenna*, Venezia, Somasco, 1599: 162-164; e 196-202. <https://books.google.it/books?id=3n8uz15ENmC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true>

⁸⁴ Eburneum detrimentum: 'Rovina d'avorio'; ossimoro per indicare che è una cosa allettante che conduce al disastro.

⁸⁵ incomodi: guai.

⁸⁶ A proposito della caducità della bellezza.

⁸⁷ È degno di nota che in un trattato contro le donne sia citata proprio una scrittrice, la quale, per parte sua, non fu neppure estranea alla *querelle* (vedi pp. 263-267). Andreini scrive brani teatrali, perciò l'autore lascia in dubbio se i versi debbano essere intesi pronunciati dalla voce autoriale della scrittrice oppure da un personaggio, come in teatro.

⁸⁸ fasto: bellezze, adornamenti.

⁸⁹ ne già: andavo.

⁹⁰ frale: fragile.

⁹¹ molle: bagnata.

⁹² humore: linfa.

⁹³ conobbi ... mortale: 'capii che la bellezza delle donne è come la bellezza di quel fiore: destinata a morire'.

⁹⁴ vago: bello.

⁹⁵ in un subito: immediatamente.

Bibliografia

Si fornisce qui di seguito una essenziale bibliografia ragionata sulla *querelle des femmes* nel Cinquecento italiano e su ciascuna delle autrici antologizzate. Per i profili biografici si rinvia alle rispettive voci del *Dizionario biografico degli italiani* (Roma, Istituto della Enciclopedia italiana-Treccani, *online*) e del repertorio *Italian women writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook* (edited by Rinaldina Russel, Westport, Greenwood Press, 1994). Sono indicate le prime edizioni e le edizioni di riferimento; con poche eccezioni, la bibliografia critica è limitata agli studi più significativi del XXI secolo. Opere e saggi sono indicati cronologicamente, dai più antichi ai più recenti.

Donna disciplina e creanza dal XV al XVII secolo. Studi e testi, a cura di Gabriella Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996.

FRANCESCO SBERLATI, *Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 7 (1997), 119-174.

Women in Italian Renaissance Culture and Society, edited by Letizia Panizza, Oxford, European humanities research Centre, 2000.

TIZIANA PLEBANI, *Il "genere" dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo e Età moderna*, Milano, FrancoAngeli, 2001.

PRUDENCE ALLEN, *The Concept of Woman*, Vol. II. *The Early Humanist Reformation. 1250-1500*, Cambridge, Eerdmans, 2002.

GISELA BOCK - MARGARETE ZIMMERMANN, *Querelle des femmes and Querelle du féminisme*, in «Disputatio. An international transdisciplinary Journal of the late Middle Ages», 5 (2002), 127-156.

MICHELANGELO PICONE, *Petrarchiste del Cinquecento*, in «L'una et l'altra chiave». *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*. Atti del Convegno internazionale (Zurigo, 4-5 giugno 2004), a cura di Tatiana Crivelli - Giovanni Nicoli - Maria Santi, Roma, Salerno Editrice, 2005, 17-30.

JANET LEVARIE SMARR, *Joining the Conversation. Dialogues by Renaissance Women*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

Strong Voices, Weak History: Early Women Writers and Canons in England, France, and

- Italy*, edited by Pamela J. Benson - Victoria Kirkham, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.
- HELENA SANSON, *Donne, precettistica e lingua nell'Italia del Cinquecento. Un contributo alla storia del pensiero linguistico*, Firenze, Accademia della Crusca, 2007.
- VIRGINIA COX, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.
- La donna nel Rinascimento meridionale*. Atti del convegno internazionale (Roma, 11-13 novembre 2009), a cura di Marco Santoro, Pisa-Roma, Serra, 2010.
- HELENA SANSON, "Orsù, non più signora, ... tornate a segno": *Women, Language Games and Debates in Cinquecento Italy*, in «Modern Language Review» 105 (2010), 103-121.
- VIRGINIA COX, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011.
- SANDRA PLASTINA, *Filosofo della modernità. Il pensiero delle donne dal Rinascimento all'Illuminismo*, Roma, Carocci, 2011.
- Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, a cura di Virginia Cox - Chiara Ferrari, Bologna, il Mulino, 2012.
- VIRGINIA COX, *The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue*, in «MLN», 128 (2013), 53-78.
- VIRGINIA COX, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.
- Revisiter la querelle des femmes: discours sur l'égalité/inégalité des sexes, de 1400 à 1600*, sous la direction d'Armél Dubois-Nayt - Nicole Dufournaud - Anne Paupert, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.
- Liriche del Cinquecento*, a cura di Monica Farnetti - Laura Fortini, Roma, Iacobelli, 2014.
- MARGARETE ZIMMERMANN, *L'eccezione veneziana: la querelle italiana nel contesto europeo*, in *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, a cura di Rotraud von Kulesa - Daria Perocco - Sabine Meine, Firenze, Cesati, 2014, 181-189.
- SANDRA PLASTINA, *Tra mollezza della carne e sottigliezza dell'ingegno (negato): la "natura" della donna nel dibattito cinquecentesco*, in «I Castelli di Yale», III, 2 (2015), [1-23].
- Revisiter la querelle des femmes: discours sur l'égalité/inégalité des sexes en Europe, de 1400 aux lendemains de la Révolution*, sous la direction d'Armél Dubois-Nayt - Marie-Élisabeth Henneau - Rotraud von Kulesa, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2015.
- SANDRA PLASTINA, "Nella milizia riuscir più d'una". *Amazzoni e donne in armi da Boccaccio a Lucrezia Marinella*, in «Bruniana & Campanelliana», 23, 2 (2017), 493-503.
- BRIAN RICHARDSON, *Women and the Circulation of Texts in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- MEREDITH K. RAY, *Figlie dell'alchimia. Donne e cultura scientifica nell'Italia della prima età moderna*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2022 [ed. originale 2015].
- Gendering The Renaissance. Text and Context in Early Modern Italy*, edited by Meredith K. Ray - Lynn Lara Westwater, Newark, University of Delaware Press, 2023.
- Le autrici della letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, a cura di Daniela De Liso, Napoli, Loffredo, 2023.
- Scrittrici del Medioevo*, a cura di Elisabetta Bartoli - Donatella Manzoli - Natascia Tonelli, Roma, Carocci, 2023.

Isabella Andreini

Prime edizioni

Mirtilla, Verona, Sebastiano Dalle Donne e Camillo Franceschini, 1588.

Rime, Milano, Girolamo Bordone e Pietromartire Locarni, 1601.

Lettere, Venezia, Marc'Antonio Zaltieri, 1607.

Fragmenti di alcune scritture raccolti da Francesco Andreini, Venezia, Giambattista Combi, 1620.

Edizioni moderne

La Mirtilla, a cura di Maria Luisa Doglio, Lucca, Pacini Fazzi, 1995.

Rime, a cura di Nunzia Soglia, Salerno, Edisud, 2015.

Mirtilla. A pastoral. A bilingual edition, edited by Valeria Finucci, translated by Julia Kisa-ck, Toronto, Iter Press, 2018.

Letters, edited and translated by Paola De Santo - Caterina Mongiat Farina, New York, Iter Press, 2023.

Studi

LUISELLA GIACHINO, *Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità. Le "Rime" di Isabella Andreini*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXIX, 484, 4 (2001), 530–552.

DARIA PEROCCO, *Isabella Andreini ossia: il teatro non è ianua diabuli*, in *Donne e Teatro. Atti del convegno* (Venezia, 6 ottobre 2003), a cura di Daria Perocco, Venezia, Università Ca' Foscari, 2004, 19-40.

L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604–2004), a cura di Gerardo Guccini, numero monografico di «Culture teatrali», X (2004).

MARIA GALLI STAMPINO, *Pastoral Constraints, Textual and Dramatic Strategies: Isabella Andreini's "La Mirtilla" and Torquato Tasso's "Aminta"*, in «Italian Culture», 22 (2004), 1-20.

CHIARA CEDRATI, *Isabella Andreini. La vicenda editoriale delle "Rime"*, in «ACME», LX, 2 (2007), 115–142.

MEREDITH K. RAY, *Between stage and page: the "Letters" of Isabella Andreini*, in EAD., *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, 156-183.

Isabella Andreini. Una letterata in scena. Atti della Giornata di Studi (Padova, 2012), a cura di Carlo Manfio, Padova, Il Poligrafo, 2014.

Isabella Andreini, a cura di Marco Dorigatti, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di Monica Farnetti - Laura Fortini, Roma, Iacobelli, 2014, 326-367.

NICLA RIVERSO, *Isabella Andreini: Standing out through Letter-Writing*, in «Schede umanistiche», 31 (2017), 151-178.

STEFANO SANTOSUOSSO, *Isabella Andreini spirituale, morale e boschereccia*, Roma, Aracne, 2020.

Giulia Bigolina

Prime edizioni

Urania, manoscritto Trivulziano 88, Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana.
Novella di Giulia Bigolina, in *Notizia de' novellieri italiani posseduti dal Conte Anton Maria Borromeo gentiluomo padovano con alcune novelle inedite*, a cura di Anton Maria Borromeo, Bassano, Remondini e figli, 1794, 119-146.

Edizioni moderne

Urania, a cura di Valeria Finucci, Roma, Bulzoni, 2002.
Urania The Story of a Young Woman's Love & The Novella of Giulia Camposanpiero and Thesibaldo Vitaliani, edited by Christopher Nissen, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004.
Urania. A Romance, edited and translated by Valeria Finucci, Chicago-London, University of Chicago Press, 2005.

Studi

CHRISTOPHER NISSEN, *The Motif of the Woman in Male Disguise from Boccaccio to Bigolina*, in *The Italian Novella*, edited by Gloria Allaire, New York, Routledge, 2003, 201-217.
CHRISTOPHER NISSEN, *Kissing the Wild Woman. Concepts of Art, Beauty, and the Italian Prose Romance in Giulia Bigolina's "Urania"*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.
CHRISTOPHER NISSEN, *La novella-romanzo e il romanzo-novella nelle opere di Giulia Bigolina*, in «Levia Gravia», 16 (2013), 465-475.
SANDRA PLASTINA, *Ritrovandomi in termine di dover da me stessa la propria ragion difendere e sostenere: "Urania" di Giulia Bigolina*, in «Bruniana & Campanelliana», 27 (2021), 1/2, 433-446.

Vittoria Colonna

Prime edizioni

Rime de la divina Vittoria Colonna marchesa di Pescara, novamente stampate con privilegio, Parma, Viotti, 1538.
Rime della divina Vettoria Colonna marchesana di Pescara, di nuovo ristampate, aggiuntovi le sue stanze, e con diligenza corrette, [Venezia], Zoppino, 1539.

Edizioni moderne

Rime, a cura di Alan Bullock, Roma-Bari, Laterza, 1982.
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, Milano, Mondadori, 1998.
Vittoria Colonna's Plaint of the Marchesa di Pescara, edited and translated by Susan Haskins, in *Who Is Mary? Three Early Modern Women on the Idea of the Virgin Mary*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, 53-65.

- La raccolta di rime per Michelangelo*, edizione e commento a cura di Veronica Coppello, Firenze, SEF, 2020.
- Poems of Widowhood. A bilingual edition of the 1538 "Rime"*, translation and introduction by Ramie Targoff, edited by Ramie Targoff - Troy Tower, Toronto-New York, Iter, 2021.
- Carteggio*, edizione critica e commento a cura di Veronica Coppello, Pisa-Firenze, Edizioni della Normale - Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento, 2023.

Studi

- GIOVANNA RABITTI, *Vittoria Colonna as Role Model for Cinquecento Women Poets*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, edited by Letizia Panizza, Oxford, Routledge, 2000, 478-497.
- MARIA SERENA SAPEGNO, *La costruzione di un io lirico al femminile nella poesia di Vittoria Colonna*, in «Versants», 46 (2003), 15-48.
- MARIA SERENA SAPEGNO, "Sterili i corpi fur, l'alme feconde" (Vittoria Colonna, "Rime", A 30), in "L'una et l'altra chiave." *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*. Atti del Convegno internazionale (Zurigo, 4-5 giugno 2004), a cura di Tatiana Crivelli - Giovanni Nicoli - Mara Santi, Roma, Salerno Editrice, 2005, 31-44.
- TATIANA CRIVELLI, "Mentre al principio il fin non corrisponde". *Note sul Canzoniere di Vittoria Colonna*, in *Marco Praloran 1955-2011*. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere, collected by Simone Albonico, edited by Silvia Calligaro - Alessia Di Dio, Pisa, ETS, 2013, 129-150.
- SHANNON MCHUGH, *Rethinking Vittoria Colonna. Gender and Desire in the "Rime Amoro-se"*, in «The Italianist», 33 (2013), 345-360.
- Vittoria Colonna*, a cura di Adriana Chemello, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di Monica Farnetti - Laura Fortini, Roma, Iacobelli, 2014, 63-128.
- Al crocevia della storia. Poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a cura di Maria Serena Sapegno, Roma, Viella, 2016.
- Companion to Vittoria Colonna*, a cura di Abigail Brundin - Tatiana Crivelli - Maria Serena Sapegno, Leiden-Boston, Brill, 2016.
- AGNESE AMADURI, "Ch'è Dio vero uomo e l'uomo è vero Dio". *Il riscatto femminile nel rapporto con la divinità: ipotesi di lettura intorno alle "Rime" di Vittoria Colonna*, in *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti, Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di Lorenzo Battistini - Vincenzo Caputo *et al.*, Roma, Adi editore, 2018, 1-9, online.
- Vittoria Colonna. Poetry, Religion, Art, Impact*, edited by Virginia Cox - Shannon McHugh, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2022.
- Michelangelo e Vittoria Colonna. Amicizia, arte, poesia, spiritualità dall'assedio di Firenze all'apertura del Concilio di Trento*, a cura di Veronica Copello - Andrea Donati, Todi, D'arte, 2022.
- Ripartendo da Vittoria Colonna (e dintorni). Il contributo femminile alla lirica cinquecentesca*, a cura di Maria Teresa Girardi - Veronica Coppello - Maria Chiara Tarsi, Pisa, ETS, 2024.

Tullia d'Aragona

Prime edizioni

Della infinità di amore, Venezia, Giolito, 1547.

Rime della Signora Tullia di Aragona e di diversi a lei, Venezia, Giolito, 1547.

Meschino, altramente detto il Guerrino, Venezia, Sessa, 1560.

Edizioni moderne

Dialogue on the Infinity of Love, edited by Rinaldina Russell - Bruce Merry, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Sweet Fire: Tullia d'Aragona's Poetry of Dialogue and Selected Prose, edited and translated by Elizabeth Pallitto, New York, George Braziller, 2006.

The poems and letters of Tullia d'Aragona and others. A bilingual edition, edited by Julia L. Hairston, Toronto, Iter, 2014.

Rime di Tullia d'Aragona "et di diversi a lei", a cura di Celia Aramburu Sánchez, Roma, Aracne, 2021.

Studi

ANN ROSALIND JONES, *New Songs for the Swallow: Ovid's Philomela in Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa*, in *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, edited by Marilyn Migiel - Juliana Schiesari, Ithaca, Cornell University Press, 1991, 263-278.

JOHN C. McLUCAS, *Renaissance Carolingian: Tullia d'Aragona's "Il Meschino altramente detto il Guerrino"*, in «Olifant», 25, 1-2 (2006), 313-320.

JULIA L. HAIRSTON, «*Di sangue illustre et pellegrino*». *The Eclipse of the Body in the Lyric of Tullia d'Aragona*, in *The Body in Early Modern Italy*, edited by Julia L. Hairston - Walter Stephens, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2010, 158-175.

FLORIANA CALITTI, *Splendori e miserie della "cortigiana onesta"*, in *Atlante della Letteratura Italiana*, a cura di Sergio Luzzatto - Gabriele Pedullà, Vol. II, Dalla Controriforma alla Restaurazione, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, 111-118.

GIULIA CORSALINI, *Guerrino nel regno della Sibilla. Tullia d'Aragona e il romanzo di Andrea da Barberino*, in «Sinestesie», IV, 13 (2013), [1-12].

JULIA L. HAIRSTON, *Di diversi a lei: l'antologia corale di Tullia d'Aragona*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento: corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di Laura Fortini - Giuseppe Izzi - Concetta Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, 173-184.

DELFINA GIOVANNOZZI, «*Quello scoziense a roma*»... su un passaggio nel «Dialogo» di Tullia d'Aragona, in «Bruniana & Campanelliana», 23, 2 (2017), 451-456.

REINER LEUSHUIS, *The Infinite Practice of Amorous Speaking: Tullia d'Aragona and the Venetian poligrafi*, in ID., *Speaking of Love*, Leiden, Brill, 2017, 108-170.

JULIA L. HAIRSTON, *L'attribuzione de "Il Meschino, altramente detto il Guerrino" di Tullia d'Aragona: alcuni documenti*, in «RR. Roma nel Rinascimento», (2018), 419-439.

FLORIANA CALITTI, *Un "caso di studio": le opere di Tullia d'Aragona tra filologia e studi di genere*, in «Schifanoia», 58-59 (2020), 183-190.

ITA MAC CARTHY, *Grace and Beauty: Vittoria Colonna and Tullia d'Aragona*, in EAD., *The Grace of the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 2020, 76-113.

JOHANNA VERNQVIST, *Subversive Bodies and the Sense of the Senses: Lavinia Fontana, Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa*, in *Body, Gender, Senses. Subversive Expressions in Early Modern Art and Literature*, edited by Carin Franzén - Johanna Vernqvist, Berlin-Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2024, 31-55.

Moderata Fonte

Prime edizioni

Tredici canti del Floridoro, Venezia, Rampazzetti, 1581.

Le feste. Rappresentatione avanti il serenissimo prencipe di Venetia Nicolo da Ponte, Venezia, Guerra, 1582.

La Passione di Christo descritta in ottava rima, Venezia, Guerra, 1582.

La Resurrectione di Giesù Christo nostro Signore, che segue alla santissima Passione descritta in ottava rima, Venezia, Imberti, 1592.

Il merito delle donne, Venezia, Imberti, 1600.

Edizioni moderne

Il merito delle donne, ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e piu perfette de gli uomini, a cura di Adriana Chemello, Milano, Eidos, 1988.

Tredici canti del Floridoro, a cura di Valeria Finucci, Modena, Mucchi, 1995.

The worth of women wherein is clearly revealed their nobility and their superiority to men, edited and translated by Virginia Cox, Chicago-London, University of Chicago Press, 1997.

Le mérite des femmes écrit par Moderata Fonte en deux journées, où l'on montre clairement combien elles sont dignes et plus parfaites que les hommes, traduction, annotation et post-face de Frédérique Verrier, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2002.

Floridoro. A chivalric romance, edited with an introduction by Valeria Finucci, translated by Julia Kisacky, annotated by Valeria Finucci - Julia Kisacky, Chicago-London, University of Chicago Press, 2006.

Studi

PAOLA MALPEZZI PRICE, *Moderata Fonte: women and life in sixteenth-century Venice*, Madison- London, Fairleigh Dickinson University Press-Associated University Press, 2003.

SUZANNE MAGAGNINI, *Una selva luminosa: The Second Day of Moderata Fonte's "Il merito delle donne"*, in «Modern Philology», 101, 2 (2003), 278-296.

DARIA MARTELLI, *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, Padova, Clueb, 2011.

SERENA PEZZINI, *"Il Floridoro" di Moderata Fonte e il tradimento della lingua del padre*, in *Ti do la mia parola*, a cura di Alessandro Benassi - Serena Pezzini, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2017, 53-80.

MOLLY M. MARTIN, *The Politics of Ekphrasis: Approaches to Venetian History in Moderata Fonte's "Floridoro" (1581) and Lucrezia Marinella's "L'Enrico; Ovvero, Bisanzio Acquistato" (1635)*, in *Genealogías. Re-Writing the Canon: Women Writing in XVI-XVII Century Italy*, a cura di Stefano Santosuosso, s.l., ArCiBel Editores, 2018, 243-268.

- KATHERINE MCKENNA, *Women in the Garden: "The Decameron" Reimagined in Moderata Fonte's "Il Merito Delle Donne"*, in «Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal», 13, 2 (2019), 58-80.
- CHIARA CASSIANI, *Paradosso e conoscenza nel "Merito delle donne" di Moderata Fonte*, in «Quaderni di Polygraphia», (2021), 135-143.
- MARIA TERESA RICCI, *"Origine e cominciamento di ogni male": il "Merito delle donne" (1600) di Moderata Fonte*, in «Rivista di Letteratura italiana», XLI, 1 (2023), 27-41.
- SUZANNE MAGNANINI, *Unhappily Ever After: Moderata Fonte's Fairy Tale*, in *Gendering the Renaissance: Text and Context in Early Modern Italy*, edited by Meredith K. Ray - Lynn Lara Westwater, Newark, University of Delaware Press, 2023, 45-68.
- VALERIA MEROLA, *Con vari versi e varie ampolle: la scienza di Moderata Fonte*, in «Critica letteraria», 204, 3 (2024), 469-481.

Laudomia Forteguerri

Prime edizioni

- Lettura del S. Alessandro Piccolomini Infiammato fatta nell'Accademia degli Infiammati*, Bologna, Bartholomeo Bonardo e Marc'Antonio da Carpi, 1541.
- Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte. Libro primo*, Venezia, Giolito, 1546, 246.
- Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne raccolte per M. Lodovico Domenichi*, Lucca, Busdraghi, 1559, 102-104.

Edizioni moderne

- Sonetti di Madonna Laudomia Forteguerri, poetessa senese del secolo XVI*, a cura di Alessandro Lisini, Siena, Tip. Lit. Sordomuti di L. Lazzeri, 1901.

Studi

- KONRAD EISENBICHLER, *Laudomia Forteguerri Loves Margaret of Austria*, in *Same-Sex Love and Desire among Women in the Middle Ages*, edited by Francesca C. Sautman - Pamela Sheingorn, New York, Palgrave Macmillan, 2001, 277-304.
- KONRAD EISENBICHLER, *Poetesse senesi a metà Cinquecento tra politica e passione*, in «Studi rinascimentali», 1 (2003), 95-102.
- DIANA ROBIN, *Laudomia Forteguerri's "Canzoniere" and the Fall of Siena*, in EAD., *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, 124-159.
- MARIE-FRANÇOISE PIÉJUS, *Une lecture académique d'Alessandro Piccolomini: la poésie féminine à l'honneur*, in EAD., *Visages et paroles des femmes dans la Littérature italienne de la Renaissance*, Paris, CIRRI, 2009, 235-264.
- KONRAD EISENBICHLER, *Laudomia Forteguerri: Costructions of a Woman*, in ID., *The Sword and the Pen. Women, Politics, and Poetry in Sixteenth-Century Siena*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2012, 101-163.
- VIRGINIA COX, *Laodomia Forteguerri to Margaret of Austria (1559)*, in EAD., *Lyric Poetry*

- by *Women of the Italian Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013, 288-305.
- GEORGE W. MCCLURE, *The Academy of the Intronati and Sienese Women (1525-1555)*, in ID., *Parlour Games and the Public Life of Women in Renaissance Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, 35-51.
- SARAH FAGGIOLI, *The First Commentaries on Women Poets. Alessandro Piccolomini and Rinaldo Corso Critique Laudomia Forteguerri and Vittoria Colonna*, in *Genealogías. Re-Writing the Canon: Women Writing in XVI-XVII Century Italy*, a cura di Stefano Santosuosso, s.l., ArCiBel Editores, 2018, 33-54.
- EVA MARÍA MORENO LAGO, *Laudomia Forteguerri y los autores de la Querella de las mujeres*, in «Cartaphilus», 19 (2021), 293-315.

Veronica Franco

Prime edizioni

- Rime di diversi eccellentissimi auttori nella morte dell'illustre sign. Estor Martinengo conte di Malpaga. Raccolte et mandate all'illustre et valoroso colonnello il s. Francesco Martinengo, suo fratello, conte di Malpaga dalla signora Veronica Franca*, [Venezia], s.n., 1575.
- Terze rime di Veronica Franca al serenissimo signor duca di Mantoua et di Monferrato*, [Venezia], s.n., 1575.
- Lettere familiari a diversi dalla s. Veronica Franca*, [Venezia], s.n., 1580.

Edizioni moderne

- Lettere dall'unica edizione del 1580*, con proemio e nota iconografica a cura di Benedetto Croce, Napoli, Ricciardi, 1949.
- Rime*, a cura di Stefano Bianchi, Milano, Mursia, 1995.
- Lettere*, a cura di Stefano Bianchi, Roma, Salerno Editrice, 1998.
- Poems and Selected Letters*, edited and translated by Ann Rosalind Jones - Margaret F. Rosenthal, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

Studi

- MARGARET F. ROSENTHAL, *The honest courtesan: Veronica Franco citizen and writer in sixteenth-century Venice*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1992.
- MARIA LUISA DOGLIO, *Scrittura e "offizio di parole" nelle "Lettere familiari" di Veronica Franco*, in EAD., *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1993, 33-48.
- TATIANA CRIVELLI, *"A un luogo stesso per molte vie vassi". Note sul sistema petrarchista di Veronica Franco*, in *"Luna et l'altra chiave". Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*. Atti del Convegno internazionale (Zurigo, 4-5 giugno 2004), a cura di Tatiana Crivelli - Giovanni Nicoli - Maria Santi, Roma, Salerno Editrice, 2005, 79-102.
- FABIO FINOTTI, *Il teatro cortigiano di Veronica Franco. Le "Terze Rime"*, in *Studi di Letteratura Italiana per Vtilio Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella - Marco Santagata, Roma-Bari, Laterza, 2006, 519-533.

- DOLORA CHAPELLE WOJCIEHOWSKI, *Veronica Franco vs. Maffio Venier: Sex, Death, and Poetry in Cinquecento Venice*, in «Italica», 3-4 (2006), 367-390.
- MEREDITH K. RAY, *The Courtesan's Voice: Veronica Franco's "Lettere familiari"*, in EAD., *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2009, 123-155.
- PIOTR SALWA, *Veronica Franco et la dignité d'une courtisane*, in «Italique», XV (2012), 150-167.
- STEFANO BIANCHI, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Manziana, Vecchiarelli, 2013.
- Veronica Franco*, a cura di Tatiana Crivelli, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di Monica Farnetti - Laura Fortini, Roma, Iacobelli, 2014, 277-325.
- VALENTINA MANCA, *Da donna di piacere a donna di lettere: la retorica epistolare al servizio del discorso proto-femminista di Veronica Franco*, in «Il Campiello», 1 (2016), 63-87.
- MARGARET F. ROSENTHAL, *From Hollywood Film to Musical Theater: Veronica Franco in American Popular Culture*, in *Authorizing Early Modern European Women. From Biography to Biofiction*, edited by James Fitzmaurice - Naomi J. Miller - Sara Steen, Amsterdam, University Press, 2021, 203-218.
- MARIA MASCARELL GARCIA, *Le "Rime" di Veronica Franco nella selva letteraria del Rinascimento*, in «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», 16 (2022), 121-132.

Veronica Gambara

Prime edizioni

- Stanze bellissime della s. Veronica da Gambara, con un capitolo in laude delle gotte a messer Benedetto Bontempi nouamente stampati*, Genova, Anthonio Bellono, 1537.
- Rime di diversi eccellenti autori bresciani, nuouamente raccolte, et mandate in luce da Girolamo Ruscelli tra le quali sono le rime della signora Veronica Gambara, & di m. Pietro Barignano, ridotte alla vera sincerità loro*, Venezia, Pietrasanta, 1553.

Edizioni moderne

- Le Rime*, a cura di Alan Bullock, Firenze-Perth, Olschki-Department of Italian, the University of W. Australia, 1995.
- Complete poems*, critical introduction by Molly M. Martin, edited and translated by Molly M. Martin - Paola Ugolini, Toronto, Iter, 2014.
- Rime d'amore*, a cura di Stefano Bianchi, Pisa-Roma, Serra, 2024.

Studi

- Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*. Atti del convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), edited by Cesare Bozzetti - Pietro Gibellini - Ennio Sandal, Firenze, Olschki, 1989.
- Le stanze segrete. Le donne bresciane si rivelano*, a cura di Elisabetta Selmi, Brescia, Fondazione civiltà bresciana, 2008.
- Veronica Gambara*, a cura di Laura Fortini, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di Monica Farnetti - Laura Fortini, Roma, Iacobelli, 2014, 25-62.

- LAURA FORTINI, *Veronica Gambara o del corrispondersi in prosa e in versi*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento: corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di Laura Fortini - Giuseppe Izzi - Concetta Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, 73-94.
- STEFANO BIANCHI, *Le rime e le lettere di Veronica Gambara e l'edizione bresciana del 1759*, in «Critica letteraria», 3 (2018), 423-448.
- VERONICA ANDREANI, «*Il comandamento che già mi fece in Bollogna*»: una lettera inedita di Veronica Gambara a Pietro Bembo (Correggio, 15 giugno 1532), in «Filologia e critica», 43 (2018), 226-246.
- STEFANO BIANCHI, «*Con accenti sfogai pietosi e fieri / i concetti del cor...*». *Le rime d'amore di Veronica Gambara*, in «Rivista di Letteratura italiana», 1 (2019), 151-160.
- ROSANNA GORRIS CAMOS, «*Bassi pensieri in me non han piu loco*» (S XXXIV): Veronica Gambara e le altre, in «L'Universo mondo», 47 (2020), [1-41].
- MASSIMO COLELLA, «*Cantin le ninfe co' soavi accenti*». Per una definizione del petrarchismo di Veronica Gambara, in «Testo», 84 (2022), 7-35.
- MASSIMO COLELLA, «*Poiché 'l vostro raggio in me risplende*». Veronica Gambara e Pietro Bembo, in «Rivista di Letteratura italiana», 3 (2024), 97-114.

Lucrezia Marinelli

Prime edizioni

- La colomba sacra. Poema heroico*, Venezia, Ciotti, 1595.
- Vita del serafico et glorioso San Francesco*, Venezia, Bertano, 1597.
- Le nobiltà, et eccellenze delle donne, et i difetti, e mancamenti de gli huomini*, Venezia, Ciotti, 1600.
- La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' diffetti, et mancamenti de gli huomini*, Venezia, Ciotti, 1601.
- La vita di Maria Vergine imperatrice dell'universo*, Venezia, Barezzo Barezzi, 1602.
- Rime sacre*, Venezia, Collosini, 1603.
- Arcadia felice*, Venezia, Ciotti, 1605.
- Amore innamorato, et impazzato. Poema di Lucrezia Marinella, con gli argomenti, et allegorie a ciascun canto*, Venezia, Combi, 1618.
- De' gesti heroici e della vita meravigliosa della serafica Santa Caterina da Siena*, Venezia, Barezzo Barezzi, 1624.
- L'Enrico, overo Bisantio acquistato. Poema heroico*, Venezia, Imberti, 1635.
- Essortationi alle donne et agli altri se saranno loro a grado*, Venezia, Valvasense, 1645.
- Le vittorie di Francesco il serafico. Li passi gloriosi della diva Chiara*, Padova, Crivellari, 1647.
- Holocausto d'amore della vergine Santa Giustina*, Venezia, Leni, 1648.

Edizioni moderne

- Arcadia felice*, a cura di Françoise Lavocat, Firenze, Olschki, 1998.
- The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of men*, edited and translated by Anne Dunhill, introduction by Letizia Panizza, Chicago-London, Chicago University Press, 1999.

- Lucrezia Marinella's Life of the Virgin Mary, Empress of the Universe*, in *Who is Mary? Three early modern women on the idea of the Virgin Mary: Vittoria Colonna, Chiara Matraini, and Lucrezia Marinella*, edited and translated by Susan Haskins, Chicago-London, University of Chicago Press, 2008, 119-246.
- Enrico; or, Byzantium Conquered. A Heroic Poem*, edited and translated by Maria Galli Stampino, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato, poema eroico*, a cura di Maria Galli Stampino, Modena, Mucchi, 2011.
- De' gesti eroici e della vita meravigliosa della Serafica S. Caterina da Siena*, a cura di Elizabeth Fiedler et al., Ravenna, Longo, 2011.
- Exhortations to Women and to Others if they Please*, translated by Laura Benedetti, Toronto, Iter, 2012.
- Vita del serafico et glorioso S. Francesco e Le vittorie di Francesco il Serafico. Li passi gloriosi della diva Chiara*, a cura di Armando Maggi, Ravenna, Longo, 2018.
- Love Enamored and Driven Mad*, edited and translated by Janet E. Gomez - Maria Galli Stampino, Toronto-Tempe, Iter-ACMRS Press, 2020.
- Amore innamorato e impazzato*, a cura di Armando Maggi, Ravenna, Longo, 2023.

Studi

- FRANÇOISE LAVOCAT, *Symétries et trompe-l'oeil dans les traités sur les femmes de Giuseppe Passi et de Lucrezia Marinella*, in *L'un(e) miroir de l'autre. Cahiers de recherches du CRLMC*, par Max Véga Ritter - Alain Montadon, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal CRLMC, 1998, 9-24.
- ADRIANA CHEMELLO, *The Rhetoric of Eulogy in Lucrezia Marinella's "La nobiltà et l'eccellenza delle donne"*, in *Women in Italian Renaissance. Culture and Society*, ed. by Letizia Panizza, New York, Modern Humanities Research Association and Routledge, 2000, 463-477.
- STEPHEN KOLSKY, *Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: an Early Seventeenth-Century Feminist Controversy*, in «The Modern Language Review», XCVI, 4 (2001), 972-989.
- CLAIRE LESAGE, *Femmes de lettres à Venise aux XVIe et XVIIe siècles: Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Arcangela Tarabotti*, in «CLIO», 13 (2001), 135-144.
- NICCOLÒ ZORZI, *Niceta Coniata fonte dell'«Enrico, ovvero Bisanzio acquistato» (1635) di Lucrezia Marinella*, in «Incontri triestini di Filologia classica», 4 (2004-2005), 415-428.
- LAURA BENEDETTI, *Saintes et guerrières. L'heroïsme féminin dans l'oeuvre de Lucrezia Marinella*, in «Écritures», 1 (2005), 94-109.
- STEPHEN KOLSKY, *The Literary Career of Lucrezia Marinella (1571-1653). The Constraints of Gender and the Writing Woman*, in *Rituals, Images, and Words: Varieties of Cultural Expression in Late Medieval and Early Modern*, edited by Francis William Kent - Charles Zika, Turnhout, Brepols, 2005, 325-342.
- LYNN L. WESTWATER, «*Le false obiezioni de' nostri calunniatori*». *Lucrezia Marinella Responds to the Misogynist Tradition*, in «Bruniana & Campanelliana», XII, 1 (2006), 95-109.
- SUSAN HASKINS, *Vexations Litigant, or the Case of Lucrezia Marinella? New Documents Concerning Her Life*, in «Nouvelles de la République des Lettres», XXV, 1 (2006), 81-128; e XXVI, 1-2 (2007), 203-230.

- LAURA BENEDETTI, *Le "Essortationi" di Lucrezia Marinella: l'ultimo messaggio di una misteriosa veneziana*, in «Italice», LXXXV, 4 (2008), 381-395.
- LAURA LAZZARI, *Rivisitazione delle figure femminili nell'epica secentesca*, in "Pigliare la golpe e il leone". *Studi rinascimentali in onore di Jean-Jacques Marchand*, a cura di Alberto Roncaccia, Roma, Salerno Editrice, 2008, 367-394.
- PAOLA MALPEZZI PRICE - CHRISTINE M. RISTAINO, *Lucrezia Marinella and the "Querelle des femmes" in Seventeenth-Century Italy*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2008.
- LAURA LAZZARI, *Poesia epica e scrittura femminile nel Seicento. L'"Enrico" di Lucrezia Marinelli*, Leonforte, Insula, 2010.
- VALENTINA PROSPERI, "Enrico o Bisanzio acquistato": *poesia di genere / poesia di gender*, in «Nuova rivista di Letteratura Italiana», XIV, 1-2 (2011), 25-35.
- LAURA LAZZARI, *Forme di libertà nelle opere di Lucrezia Marinelli*, in *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, a cura di Anna Bellavitis - Nadia Maria Filippini - Tiziana Plebani, Verona-Bolzano, QuiEdit, 2012, 205-212.
- A Portrait of a Renaissance Feminist. Lucrezia Marinella's Life and Works*, a cura di Antonella Cagnolati, Roma, Aracne, 2013.
- MARIA GALLI STAMPINO, *The Woman Narrator's Voice: The Case of Lucrezia Marinella's "Enrico"*, in «Italian Studies», LXIX, 1 (2014), 75-94.
- LEONARDO GIORGETTI, "Coei che 'l Mondo e 'l Cielo Empie di Luce": *Mary's Glorification and Poetic Fame in Lucrezia Marinella's Spiritual Poetry*; MARCO PIANA, "Divinae Pulchritudinis Imago": *The Neoplatonic Construction of Female Identity in Lucrezia Marinella's "La Nobiltà et l'Eccellenza delle Donne" (1601)*; MOLLY M. MARTIN, *The Politics of Ekphrasis: Approaches to Venetian History in Moderata Fonte's "Floridoro" (1581) and Lucrezia Marinella's "L'Enrico ovvero, Bisanzio acquistato" (1635)*, in *Genealogías. Re-Writing the Canon: Women Writing in XVI-XVII Century Italy*, a cura di Stefano Santosuosso, s.l., ArCiBel Editores, 2018, 193-218; 219-242; 243-268.
- AMY SINCLAIR, *Insinuatio in Lucrezia Marinella "Essortationi alle donne" (1645): Exhorting Marital Harmony and Insinuating Feminist Critique*, in «Renaissance Studies», XXXIV, 3 (2019), 430-446.
- SANDRA CARAPEZZA, *Tra Ecuba e Maria: la madre nel poema eroico di Lucrezia Marinelli*, in «Chroniques italiennes», XLIII, 2 (2022), 233-258.
- MEREDITH K. RAY, *La cultura scientifica e la querelle des femmes nel Rinascimento. Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in EAD., *Figlie dell'alchimia. Donne cultura scientifica nell'Italia della prima età moderna*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022 [ed. originale 2015], 111-178.

Chiara Matraini

Prime edizioni

Rime et prose, Lucca, Busdraghi, 1555.

Oratione d'Isocrate a' Demonico figliuolo d'Ipponico [...] tradotta da madonna Chiara Matraini, Firenze, s.n., 1556.

- Meditationi spirituali*, Lucca, Busdraghi, 1581.
Considerazioni sopra i Sette Salmi penitentiali, Lucca, Busdraghi, 1586.
Breve discorso sopra la vita e laude della Beatiss. Verg. e Madre del Figliuol di Dio, Lucca, Busdraghi, 1590.
Lettere della Signora Chiara Matraini, gentildonna lucchese, con la prima, e seconda parte delle sue Rime, Lucca, Busdraghi, 1595.
Lettere di madonna Chiara Matraini, gentildonna lucchese, con la prima, e seconda parte delle sue Rime. Con una difesa delle Lettere e delle Arme, Venezia, Moretti, 1597.
Dialoghi spirituali, Venezia, Prati, 1602.

Edizioni moderne

- Rime e Lettere*, a cura di Giovanna Rabitti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1989.
Selected Poetry and Prose. A bilingual edition, edited by Elaine Maclachlan - Giovanna Rabitti, Chicago-London, Chicago University Press, 2007.
Chiara Matraini's Brief Discourse on the Life and Praises of the Most Blessed Virgin and Mother of the Son of God, in *Who is Mary? Three early modern women on the idea of the Virgin Mary: Vittoria Colonna, Chiara Matraini, and Lucrezia Marinella*, edited and translated by Susan Haskins, Chicago-London, University of Chicago Press, 2008, 67-118.
Le opere in prosa e altre poesie, a cura di Anna Mario, Perugia, Aguaplano, 2017.
Lettere e rime, introduzione e commento a cura di Cristina Acucella, Firenze, Firenze University Press, 2018.

Studi

- GIOVANNA RABITTI, *Le lettere di Chiara Matraini tra pubblico e privato*, in *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia nei secoli XV-XVII*, a cura di Gabriella Zarri, Roma, Viella, 1999, 209-234.
 RINALDINA RUSSEL, *Chiara Matraini nella tradizione lirica femminile*, in «Forum Italicum», XXXIV, 2 (2000), 415-427.
 MARIA PIA PAOLI, *Nell'Italia delle "Vergini belle": a proposito di Chiara Matraini e di pietà mariana nella Lucca di fine Cinquecento*, in *Religione, cultura e politica nell'Europa dell'Età moderna*. Studi offerti a Mario Rosa dagli amici, a cura di Carlo Ossola - Marcello Verga - Antonietta Visceglia, Firenze, Olschki, 2003, 521-545.
 DANIELA MARCHESCHI, *Chiara Matraini, poetessa lucchese e la letteratura delle donne nei nuovi fermenti religiosi del '500*, Lucca, Pacini Fazzi, 2008.
 MARCO PAOLI, *I ritratti di un autore-donna del sedicesimo secolo: Chiara Matraini (1515-1604) e il dipinto di "Augusto e la Sibilla"*, in «Rara Volumina», 1-2 (2008), 7-20.
Chiara Matraini, a cura di Giuliana Ortu, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di Monica Farnetti - Laura Fortini, Roma, Iacobelli, 2014, 129-169.
 CRISTINA ACUCELLA, *Cambi di progetto. Vittoria Colonna, modello e antimodello nei proemi di Chiara Matraini*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti, Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti - Teresa Cancro - Valeria Di Iasio - Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, [1-10].
 SANDRA CARAPEZZA, *Un oratorio tutto per sé. La contemplazione mariana nel "Breve discorso sopra la vita della Vergine" di Chiara Matraini*, in «Schede umanistiche», 31 (2017), 129-149.

- ELEONORA CARINCI, *L'inquieta lucchese. Tracce di evangelismo nelle opere di Chiara Matraini*, in «Bruniana & Campanelliana», XXIII, 1 (2017), 145-160.
- CRISTINA ACUCELLA, *Ai margini di un genere. "Le Lettere" di Chiara Matraini "tra il comporre e lo scrivere"*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di Claudi Berra - Paolo Borsa - Michele Comelli - Stefano Martinnelli Tempesta, Milano, Ledizioni-Università degli Studi, 2018, 743-768.
- GERRY MILLIGAN, *Women Writers Demanding Warrior Masculinity: Catherine of Siena, Laura Terracina, Chiara Matraini, and Isabella Cervoni*, in Id., *Moral Combat. Women, Gender, and War in Italian Renaissance Literature*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2018, 79-119.
- ANNA MARIO, *Per un commento alle liriche dei prosimetri di Chiara Matraini*, in «Schifanoia», 58-59 (2020), 191-197.

Isabella Morra

Prime edizioni

- Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi intelletti. Libro terzo*, Venezia, Giolito, 1552, 212-218.
- Rime di diversi signori napolitani, e d'altri. Libro settimo*, Venezia, Giolito, 1556, 229-239.
- Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne*, Lucca, Busdraghi, 1559, 86-99.

Edizioni moderne

- Canzoniere. A bilingual edition*, edited by Irene Musillo Mitchell, West Lafayette, Bordighera Press, 1998.
- Rime*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Diego Sandoval di Castro e Isabella di Morra, *Rime*, a cura di Tobia R. Toscano, Roma, Salerno Editrice, 2007.

Studi

- JULIANA SCHIESARI, *The Gendering of Melancholia: Torquato Tasso and Isabella di Morra*, in *Refiguring Woman: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, edited by Marilyn Migiel - Juliana Schiesari, Ithaca, Cornell University Press, 1991, 233-262.
- MARIA TERESA IMBRIANI, *Isabella di Morra*, in EAD., *Appunti di letteratura lucana. Ventisette ritratti d'autore dal Medioevo ai giorni nostri*, Potenza, Consiglio regionale della Basilicata, 2000, 19-24.
- NUNZIO RIZZI, "E donna son, contra le donne dico": *il canzoniere di Isabella di Morra*, in «Carte italiane», XVII, 1 (2001), 17-30.
- JESÚS GRACILIANO GONZÁLEZ MIGUEL, *Don Diego Sandoval de Castro ¿un legendario caballero español o un malogrado poeta italiano, víctima de una absurda venganza política?*, in *Italia-España-Europa: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*. XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, Sevilla, ArCiBel Editores, 2005, 316-338.
- Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento. Sondaggi e percorsi didattici*, a cura di Isabella Nuovo - Trifone Gargano, Bari, Graphis, 2007.

- MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Intorno a Isabella Morra*, in *Scrivere il volgare fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Nadia Cannata - Maria Antonietta Grignani, Pisa, Pacini, 2009, 149-159.
- Isabella Morra, a cura di Maria Antonietta Grignani, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di Monica Farnetti - Laura Fortini, Roma, Iacobelli, 2014, 199-230.
- FABIANA CECCHINI, *Morra never dies: vita, poesia e mito di Isabella Morra, scrittrice*, in *Genealogías. Re-Writing the Canon: Women Writing in XVI-XVII Century Italy*, a cura di Stefano Santosuosso, s.l., ArCiBel Editores, 2018, 55-86.
- PASQUALE MONTESANO, *La vera storia di Isabella Morra: vita e morte di una poetessa*, Matera, Altrimedia, 2022.
- MARTINA LOPEZ, *Diego Sandoval De Castro, un barlume intellettuale nell'oscura torre di Isabella Morra*, in «Estudios Románicos», 31 (2022), 79-92.

Margherita Sarrocchi

Prime edizioni

- La Scanderbeide. Poema eroico della Signora Margherita Sarrocchi*, Roma, Lepido Facij, 1606.
- La Scanderbeide. Poema eroico della Signora Margherita Sarrocchi*, Roma, Andrea Fei, 1623.

Edizioni moderne

- Scanderbeide. The Heroic Deeds of George Scanderbeg, Kings of Epirus*, edited and translated by Rinaldina Russel, Chicago-London, University of Chicago Press, 2006.

Studi

- SERENA PEZZINI, *Ideologia della conquista, ideologia dell'accoglienza: "La Scanderbeide" di Margherita Sarrocchi (1623)*, in «MLN», 120, 1 (2005), 190-222.
- SERENA PEZZINI, *La scoperta dell'identico: ideologia dell'accoglienza ne "La Scanderbeide" (1623) poema eroico di Margherita Sarrocchi*, in *Dentro / fuori, sopra / sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di Alessia Ronchetti - Maria Serena Sapegno, Ravenna, Longo, 2007, 101-111.
- ALDO COPPOLA, *Epigoni del Tasso: Margherita Sarrocchi e la sua Scanderbeide (1606 e 1623)*, in «Studi Tassiani Sorrentini», (2008), 107-114.
- MEREDITH K. RAY, *Margherita Sarrocchi's letters to Galileo: astronomy, astrology, and poetics in seventeenth-century Italy*, New York, Palgrave MacMillan, 2016.
- ALDO COPPOLA, *Due sonetti inediti di Margherita Sarrocchi per Torquato Tasso*, in «Bruniana & Campanelliana», XXIII, 1 (2017), 161-169.
- SERENA PEZZINI, *Riscrivere il maschio. L'eroe epico secondo una (non troppo) epigona tassiana*, in *Genealogías. Re-Writing the Canon: Women Writing in XVI-XVII Century Italy*, a cura di Stefano Santosuosso, s.l., ArCiBel Editores, 2018, 269-288.
- LAURA BENEDETTI, *Un eroismo diverso? La rappresentazione delle guerriere nella "Scanderbeide" di Margherita Sarrocchi (1623) e ne "L'Enrico" di Lucrezia Marinella (1635)*, in «The Italianist», XXXIX, 3 (2019), 281-296.
- MEREDITH K. RAY, *Statecraft and the Politics of Knowledge in Margherita Sarrocchi's "Scanderbeide"*, in «Bruniana & campanelliana», XXV, 2 (2019).

- MEREDITH K. RAY, *I circoli scientifici in Italia e all'estero. Camilla Erculiani e Margherita Sarrocchi*, in EAD., *Figlie dell'alchimia. Donne e cultura scientifica nell'Italia della prima età moderna*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022 [ed. originale 2015], 179-258.
- MARIA DI MARO, *Medicina e filosofia naturale ne "La Scanderbeide" di Margherita Sarrocchi e "L'Enrico" di Lucrezia Marinelli*, in «Critica letteraria», 204, 3 (2024), 494-515.

Gaspara Stampa

Prime edizioni

Rime di madonna Gaspara Stampa, Venezia, Pietrasanta, 1554.

Edizioni moderne

- Gaspara Stampa - Veronica Franco, *Rime*, a cura di Abdelkader Salza, Bari, Laterza, 1913.
- Rime*, note di Rodolfo Ceriello, Milano, Rizzoli, 1954.
- Rime*, introduzione di Maria Bellonci, Milano, Rizzoli, 1976.
- The complete poems. The 1554 Edition of the "Rime". A bilingual edition*, edited by Troy Tower - Jane Tylus, translated and with an introduction by Jane Tylus, Chicago-London, University of Chicago Press, 2010.

Studi

- FLORA BASSANESE, *Gaspara Stampa's Petrarchan Commemorations: Validating a Female Lyric Discourse*, in «Annali di Italianistica», XXII (2004), 155-169.
- ADRIANA CHEMELLO, *Tra "pena" e "penna". La storia singolare della "fidelissima Anassilla"*, in *"L'una et l'altra chiave". Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*. Atti del Convegno internazionale (Zurigo, 4-5 giugno 2004), a cura di Tatiana Crivelli - Giovanni Nicoli - Maria Santi, Roma, Salerno Editrice, 2005, 45-77.
- DOWN DE RYCKE, *On hearing the Courtesan in a Gift of Song: the Venetian Case of Gaspara Stampa*, in *The Courtesan's Art. Cross Cultural Perspectives*, ed by Martha Feldman - Bonnie Gordon, Oxford, Oxford University Press, 2006, 124-132.
- VERONICA ANDREANI, *Tra pseudonimo e senhal. L'onomastica dell'amore nelle "Rime" di Gaspara Stampa*, in «Il Nome nel testo», 12 (2010), 279-288.
- GIORGIO FORNI, *Oltre il classico. Come leggere il "povero libretto" di Gaspara Stampa*, in ID., *Pluralità del Petrarchismo*, Pisa, Pacini, 2011, 179-193.
- MARIA CHIARA TARSI, *"S'arresti al suon di mia stanca favella". Gaspara Stampa e la parola poetica*, in «Filologia e Critica», 2 (2012), 212-234.
- STEFANO BIANCHI, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Manziana, Vecchiarelli, 2013.
- MARIA CHIARA TARSI, *Appunti per una prima lettura del "povero libretto" di Gaspara Stampa*, in «Studi Rinascimentali», XI (2013), 127-138.
- Gaspara Stampa*, a cura di Monica Farnetti, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di Monica Farnetti - Laura Fortini, Roma, Iacobelli, 2014, 231-276.
- AGNESE AMADURI, *Gaspara Stampa*, Roma, Bonanno, 2015.

Rethinking Gaspara Stampa in the canon of renaissance poetry, edited by Unn Falkeid - Aileen A. Feng, London-New York, Routledge, 2016.

MARIA CHIARA TARSI, *La poesia di Gaspara Stampa e la tradizione elegiaca volgare*, in «Testo», 69 (2015), 7-27.

MONICA FARNETTI, *Dolceridente, la scoperta di Gaspara Stampa*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2017.

JOHANNA VERNQVIST, *Gaspara Stampa: Rethinking the Phoenix*; LUCIA MONTUORI, *L'urgenza di dirsi: le "Rime" di Gaspara Stampa*, in *Genealogías. Re-Writing the Canon: Women Writing in XVI-XVII Century Italy*, a cura di Stefano Santosuosso, s.l., ArCiBel Editores, 2018, 87-106; 107-126.

"Nova salamandra al mondo". *Studi per il centenario di Gaspara Stampa*, numero monografico della «Rivista di Letteratura italiana» a cura di Daria Perocco, XLI, 3 (2023).

JOHANNA VERNQVIST, *Subversive Bodies and the Sense of the Senses: Lavinia Fontana, Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa*, in *Body, Gender, Senses. Subversive Expressions in Early Modern Art and Literature*, edited by Carin Franzén - Johanna Vernqvist, Berlin-Boston, Walter de Gruyter GmbH, 2024, 31-55.

Laura Terracina

Prime edizioni

Rime, Venezia, Giolito, 1548.

Rime seconde, Firenze, s.n., 1549.

Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando Furioso, Venezia, Giolito, 1549.

Quarte Rime, Venezia, Valvassori, 1550.

Quinte Rime, Venezia, Valvassori, 1552.

Le seste rime, Lucca, Busdraghi, 1558.

Settime rime sopra tutte le donne vedove di questa nostra città di Napoli titolate et non titolate, Napoli, Mattia Cancer, 1561.

La seconda parte de' Discorsi sopra le seconde stanze de' Canti d'Orlando Furioso, Venezia, Eredi di Luigi Valvassori e Domenico Micheli, 1567,

Edizioni moderne

LUIGI MONTELLA, *Una poetessa del Rinascimento: Laura Terracina. Con un'antologia de "Le None Rime" inedite*, Salerno, Edisud, 2001.

Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso, a cura di Rotraud von Kulesa - Daria Perocco, Firenze, Cesati, 2017.

None rime, a cura di Valeria Puccini, Napoli, Loffredo, 2021.

Studi

PAOLA COSENTINO, *Sulla fortuna dei proemi ariosteschi: il "Discorso sopra al principio di tutti i canti d'Orlando Furioso" di Laura Terracina*, in *Diffusion et reception du genre chevaleresque. Actes du Colloque international (Bordeaux, 17-18 octobre 2003)*, par Jean Luc Nardone, Toulouse, Université de Toulouse 2-Le Mirail, 2005, 133-152.

- Laura Terracina, a cura di Diana Shemek, in *Liriche del Cinquecento*, a cura di Monica Farnetti - Laura Fortini, Roma, Iacobelli, 2014, 170-198.
- AMELIA PAPWORTH, *Pressure to Publish: Laura Terracina and her Editors*, in «Early modern women», XII, 1 (2017), 3-24.
- VALERIA PUCCINI, “Chi è nemico di donna in altro ha cura”. Il Canto V del “Discorso sopra tutti li primi canti d’Orlando furioso” di Laura Terracina e l’immagine della donna nel XVI secolo, in *Escritoras desde los margenes. Trasfiguraciones, teatro y querelle des femmes*, coordinadora Milagro Martín Clavijo, Sevilla, Benilede Ediciones, 2017, 306-317.
- GERRY MILLIGAN, *Women Writers Demanding Warrior Masculinity: Catherine of Siena, Laura Terracina, Chiara Matraini, and Isabella Cervoni*, in Id., *Moral Combat. Women, Gender, and War in Italian Renaissance Literature*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2018, 79-119.
- MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ - DANIELE CERRATO, *Laura Terracina. Il tassello epico della querelle des femmes*, in «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», 13 (2019), 7-22.
- STEFANO BIANCHI, *La prima raccolta di rime di Laura Terracina (1548)*, in «Critica Letteraria», 1 (2020), 31-50.
- STEFANO BIANCHI, *Omaggi e sgarbi cinquecenteschi: Luigi Tansillo e Laura Terracina*, in «Critica letteraria», 1 (2021), 99-113.



L'antologia propone una selezione di testi della letteratura italiana sulla *querelle des femmes*: una formula da intendersi sia 'sulle donne', sia 'condotta dalle donne'. Le autrici italiane prendono posizione nel dibattito sui sessi, dal primo emergere collettivo della lirica femminile alle esplicite argomentazioni teoriche degli inizi del XVII secolo, ovvero dalla più ammirata poetessa dell'età moderna, Vittoria Colonna, fino a una vera celebrità del teatro italiano quale è stata Isabella Canali Andreini. Il percorso è articolato in cinque macrogeneri letterari: rime, poema, narrazione in prosa, trattatistica e epistolografia. Questa scelta permette di illuminare meglio la dialettica fra adesione ai modelli e specificità proprie della scrittura femminile. In modi diversi le quattordici autrici antologizzate (Andreini, Bigolina, Colonna, D'Aragona, Forteguerri, Franco, Gambara, Marinelli, Matraini, Moderata Fonte, Morra, Sarrocchi, Stampa, Terracina) non solo hanno idealmente raccolto l'invito ariostesco (*OF XXXVII* 23) a rendere immortale il loro valore con la scrittura, ma hanno anche difeso il "merito delle donne", consapevoli che la supposta inferiorità non deriva da natura: «ma perché in altri affar viene allevata, / per l'educazion poco è stimata» (Moderata Fonte, *Floridoro*, IV 4).

Sandra Carapezza insegna letteratura italiana all'Università degli Studi di Milano. Fra i suoi principali interessi di ricerca ci sono la *Commedia* dantesca, la trattatistica, il dialogo, la novella e il poema del Cinquecento, i *Promessi sposi* e la narrativa ottocentesca. Si è occupata di scrittrici del Rinascimento, della ricezione in termini di genere e dei personaggi femminili nel poema di Dante (con la monografia *Sorelle minori*, 2024) e in altre opere letterarie.

ISBN 978-88-6887-343-1



9 788868 873431