



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Il percorso letterario di una nobile
padovana nel Cinquecento: Giulia Bigolina*

Relatore
Prof. Franco Tomasi

Laureanda: Elisa Roman
N° matricola: 2027562 / LMFIM

Anno Accademico 2021/ 2022

INDICE

INTRODUZIONE	2
1. GIULIA BIGOLINA: PERCORSO BIOGRAFICO E FORTUNA LETTERARIA.....	6
1.1 Il Rinascimento	6
1.1.1 Una panoramica generale	6
1.1.2 Il Rinascimento al femminile	9
1.1.3 Il contesto patavino.....	15
1.2 Giulia Bigolina: tra biografia e fortuna letteraria.....	18
1.2.1 Notizie biografiche	18
1.2.2 «Scrittrice faconda, nova Saffo»: riconoscimenti da parte dei contemporanei	19
1.3 Il trattato <i>A ragionar d'amore</i>	25
2. LA NOVELLA: <i>GIULIA DA CAMPOSAMPIERO E TESIBALDO VITALIANI</i>	29
2.1 Premesse: la codificazione della novella	29
2.2 Il Boccaccio come riferimento novellistico	33
2.2.1 Analisi formale e struttura interna	33
2.2.2 «Lo spazio musicale» dell'autore	35
2.2.3 (a) Personaggi femminili non convenzionali: Ghismunda.....	37
2.2.3 (b) Lisabetta da Messina	39
2.2.3 (c) Madonna Oretta	41
2.3 La «Novella di Giulia Bigolina. Raccontata nello amenissimo luogo di Mirabello»	42
2.4 Temi e modelli di riferimento	59
3. IL ROMANZO: <i>URANIA</i>	63
3.1 <i>Urania</i>: un romanzo peculiare.....	63
3.1.1 La rete letteraria di <i>Urania</i>	66
3.2 Macrostruttura di <i>Urania</i>	68
3.2.1 La scelta del nome <i>Urania</i>	70
3.2.2 La dedicatoria «Al magnifico e eccellente dottor di leggi, il S. Bartolomeo Salvatico»	72

3.2.3 Breve trama di <i>Urania. Nella quale si contiene l'amore d'una giovane di tal nome.</i>	74
3.3 La sezione trattatistica	84
3.4 I personaggi principali	91
3.5 La Bigolina e il tema della ritrattistica	95
CONCLUSIONE	99
BIBLIOGRAFIA	101
SITOGRAFIA	103

INTRODUZIONE

Ma potreste dire: «Ti abbiamo chiesto di parlare di donne e romanzo; cosa ha a che fare questo con una stanza per sé?». [...] Il titolo donne e romanzo poteva significare, e voi potevate avere inteso, le donne e ciò che sono; o poteva significare le donne e i romanzi che scrivono; o poteva significare le donne e i romanzi su di loro; o poteva significare che in qualche modo tutti i tre approcci sono incastrati insieme, e che voi volevate che io li considerassi in quella luce.¹

Il passo citato di Virginia Woolf permette di approssimarsi per gradi al lavoro svolto nel presente elaborato di tesi. I fili di sviluppo tematico costituiti dalle donne-scrittrici, dal romanzo e dalle possibilità economiche si intrecceranno infatti fino a creare un *fil rouge* continuo. Su queste basi poggia dunque la presente analisi della vita e delle opere dell'autrice padovana Giulia Bigolina, attiva nella seconda metà del Cinquecento.

Le parole della Woolf calzano a pennello se consideriamo che Bigolina è segnalata dalla critica odierna in prevalenza per la stesura del primo romanzo rinascimentale italiano di mano femminile. D'altra parte, è innegabile che il suo essere donna all'altezza del XVI secolo, è stato un fattore significativo che ha condizionato il suo agire come autrice e che tornerà a più riprese nel corso della tesi. La possibilità di scrittura, per Bigolina, è strettamente correlata infatti alla possibilità di avere «una stanza tutta per sé», che nel suo caso si esplica nelle possibilità economiche della famiglia. Tale condizione sociale ed economica le consentirà di prendere in mano una penna e dedicarsi all'attività scrittorica. Dunque, nel corso del presente lavoro, vedremo che queste riflessioni sul rapporto tra le scrittrici e la loro condizione sociale ritorneranno spesso, non per volontà di ridondanza, ma perché è innegabile che i due elementi, in particolare all'altezza del periodo in esame, siano intrecciati in modo indissolubile.

Le motivazioni che mi hanno spinto a scegliere di approfondire l'operato di questa scrittrice hanno origine da un vivo interesse generale verso la scrittura femminile nel periodo rinascimentale italiano – periodo, come noto, particolarmente felice per la presenza femminile -. Il punto di partenza è stata un'analisi preliminare dell'epoca in

¹ Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Magda Indiveri (a cura di), Theoria, Ariccia (RM), 2017, p.3.

esame attraverso gli studi della docente della Cambridge University Virginia Cox, in particolare, tra gli altri, della sua monografia *Women's Writing in Italy 1400-1650*. Il punto d'arrivo di quel volume è stata così la scelta di focalizzare la mia attenzione sulla scrittrice padovana Giulia Bigolina, citata *en passant* dalla Cox, poiché distintasi per la scrittura di *Urania*, il primo romanzo di età rinascimentale scritto da una donna in Italia. Le motivazioni legate alla preferenza della Bigolina sono plurime. Innanzitutto, sono rimasta sorpresa della pressoché assenza di notorietà dell'autrice sulla scena contemporanea, ad eccezione dei preziosi studi critici di Valeria Finucci e Christopher Nissen, a inizio anni 2000. In secondo luogo, ho ritenuto doveroso (ri)portare luce su un'autrice mia concittadina in ottica di una valorizzazione del patrimonio artistico-letterario della città di Padova. La prima lettura di *Urania* ha confermato la prima intuizione e curiosità, dal momento che mi ha fatto avvicinare ad un'opera matura, impegnata, in cui è sotteso un forte gioco di rimandi e modelli letterari.

Da un punto di vista strutturale, la tesi prevede tre capitoli principali, articolati come segue.

Il primo capitolo (*Giulia Bigolina: percorso biografico e fortuna letteraria*), prevede una panoramica sintetica sul periodo del Rinascimento con un occhio di riguardo al fenomeno del petrarchismo, *excursus* utile per inquadrare il contesto socioculturale entro cui può prendere vita la scrittura della Bigolina. Il *focus* del discorso poi si avvicinerà all'ambiente padovano con il quale la nostra autrice è stata in particolar modo in contatto. In secondo luogo, ne verrà tracciato il percorso biografico nonché la fortuna che la critica ha riservato ai suoi scritti nel periodo a lei contemporaneo e nell'arco dei secoli successivi.

Nel corso del secondo capitolo (*La novella: Giulia da Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani*) si prenderà in esame l'unica novella di Giulia Bigolina che la tradizione ha conservato. Si introdurrà la novella a partire da un discorso più generale sul genere novellistico, in particolar modo passando attraverso il magistero di Giovanni Boccaccio, vero e proprio punto di riferimento indiscusso per la nostra autrice con il suo *Decameron*. Della novella della Bigolina verranno poi approfonditi personaggi e temi principali riscontrabili nella stessa. Segnalo in particolar modo che l'analisi di questa novella è frutto di un lavoro personale e, si spera, originale, e che gli spunti di riflessione

che emergono in corso d'opera sono contributi che vorrebbero non segnare un approdo ad esiti critici definitivi, ma solamente piste per successivi studi.

Il terzo capitolo (Il romanzo: *Urania*) vedrà al centro della trattazione il romanzo della Bigolina, *Urania*. Di quest'ultimo, si discuterà in fase iniziale a proposito delle problematichità legate alla definizione stessa del genere cui appartiene. Se ne darà poi una trama per tratti significativi, sottolineando le peculiarità del caso. In una fase successiva si procederà con l'analisi dei personaggi principali e dei modelli letterari della vicenda romanzesca. I paragrafi finali verteranno sull'approfondimento di due dei temi centrali trattati nel romanzo, ovvero la sezione trattatistica sul "merito delle donne" e la sezione riguardante il rapporto tra la Bigolina e il tema della ritrattistica. Per l'analisi di *Urania* si è fatto riferimento in modo particolare agli studi critici di Valeria Finucci del 2002.²

L'elaborato si propone quindi di tratteggiare un ritratto complessivo di Giulia Bigolina, nel suo essere una donna e una scrittrice che agisce in un preciso contesto socioculturale che influenza il suo operato. In questa direzione, sull'esempio di Valeria Finucci, l'augurio è quello di contribuire a rompere quel velo di oblio che a lungo ha avvolto la figura di Giulia e non le riserva quella considerazione e interesse che, a ragione, meriterebbe.

² Bigolina Giulia, *Urania*, Valeria Finucci (a cura di), Bulzoni Editore, Roma, 2002.

1. GIULIA BIGOLINA: PERCORSO BIOGRAFICO E FORTUNA LETTERARIA

1.1 Il Rinascimento

Prima di addentrarci ad analizzare la vita e le opere dell'autrice padovana Giulia Bigolina, si ritiene doveroso fare riferimento, per punti fondamentali, al contesto letterario generale in cui le sue opere hanno potuto prendere vita. In questo senso sarà utile fornire una panoramica sintetica sui nodi principali legati all'età del Rinascimento e al fenomeno del petrarchismo, con un focus privilegiato alla situazione femminile nel periodo.

1.1.1 Una panoramica generale

Il Rinascimento, periodo storico in cui sono giunti a compimento numerosi processi legati alle idee quattrocentesche del classicismo, indica non solo il grande fiorire delle lettere e delle arti, ma la convinzione da parte dei contemporanei, di essere gli eredi dei valori della latinità.³ Caratteristici del Rinascimento sono l'equilibrio formale, le proporzioni e il sentimento della bellezza, intesa come ordine intellettuale e spirituale. Si tratta di elementi legati all'affermarsi di criteri interpretativi e conoscitivi vincolanti, connessi all'obbedienza delle regole aristoteliche nel regolamento dei generi letterari.

Uno dei temi che prevale nelle discussioni tra intellettuali nel corso del Cinquecento, in ambito italiano, è la "questione della lingua".⁴ Quest'ultima, tra i numerosi spunti argomentativi che la definiscono, è legata alla scelta (o meno) del volgare

³ Cfr. G. Alfano, C. Gigante, E. Russo, *Il Rinascimento*, Salerno Editrice, Roma, 2016, p. 7. Con il termine Rinascimento prendiamo qui come assunto l'arco cronologico tra il 1494, anno della discesa in Italia del re francese Carlo VIII, e il 1595, anno della morte di Torquato Tasso.

⁴ La "questione della lingua" ovvero il dibattito attorno alla norma e all'identità dell'italiano è un lungo cammino iniziato dalle riflessioni di Dante nel *De vulgari eloquentia* e proseguito dalla trattatistica successiva. La riflessione teorica legata a questo tema non toccò solo la circoscrizione geografica del volgare, ma anche la sua genesi storica e soprattutto l'individuazione di precedenti normativi che fossero in grado di fornire gli appigli strutturali su cui fondare la lingua scritta, sia da un punto di vista formale che poetico. Parimenti, non meno importante fu la controversia sul principio di imitazione che si intersecava con quella sulla lingua. A questo proposito, la domanda verteva attorno alla scelta di attingere al magistero dei classici antichi e medievali secondo il principio dell'"ottimo modello", o se piuttosto non fosse più opportuno fare riferimento a una pluralità di autori. Cfr. Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/questione-della-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/questione-della-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

come lingua a pari dignità letteraria con il latino, nonché alla selezione del “tipo” di volgare cui fare riferimento. La scelta del volgare era sentita quanto un’esigenza con radici profonde, in un Paese come l’Italia privo allora di unità politica e di uno stabile punto di riferimento culturale al di fuori del latino. A spuntarla in questa *querelle* linguistica tra i massimi esponenti culturali del periodo, è la proposta di Pietro Bembo, autore nel 1525 del dialogo delle *Prose della volgar lingua*. Nella sua opera, Bembo indicava come modelli eccellenti di stile Petrarca e Boccaccio, dunque, prefigurando di conseguenza per il volgare un indirizzo fiorentino.

In particolar modo, nel Petrarca-poeta Bembo vedeva il maestro di un linguaggio musicale, scorrevole ma altamente rarefatto e distinto, utile dunque nella definizione di un volgare selezionato e letterario poiché facilmente imitabile;⁵ di Boccaccio invece, Bembo guardava alla prosa e ne proponeva l’imitazione dello stile alto e ricercato selezionando quei passi più lontani dalla mimesi del vissuto e del quotidiano.⁶

Immediatamente collegata alla fondazione bembiana di questo fenomeno che può essere descritto come classicismo volgare, è la questione del “principio di imitazione”. Quest’ultimo, cardine fondamentale della civiltà rinascimentale, si basa sul fatto che se gli antichi hanno raggiunto un culmine insuperabile di perfezione, per ottenere dei risultati validi nell’epoca presente, è necessario imitarli in ogni campo. Beninteso, non si trattava di un vano sogno di restaurazione del passato, poiché si era coscienti dello stacco del presente. Si tratta dunque di una imitazione attiva, dinamica, creativa, non una mera riproduzione meccanica dei modelli. Se i classici sono modelli ideali cui tendere, ciò che alla fine conta davvero è il proprio concreto mondo spirituale e civile, legato alle esigenze del presente.⁷ In questo senso, gli intellettuali si prodigano anche nella teorizzazione del principio d’imitazione. Tra questi, Bembo, selezionando, come chiarito sopra, per la scrittura volgare i soli modelli di Petrarca e Boccaccio, rifiuta la possibilità dell’adozione di una pluralità di modelli artistici. Inoltre, Bembo restituisce all’imitazione quel valore

⁵ A questo proposito, per una visione meno banalizzante e semplificatrice delle rime del Petrarca- visione perpetrata per secoli dalla critica e fossilizzatasi nel Novecento con Contini- segnalo: *La metrica dei «Fragmenta»*, Marco Praloran (a cura di), 2003.

⁶ G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *L’Umanesimo, Il Rinascimento e l’età della Controriforma*, VOL. B, Paravia, Varese, 2010, pp. 127-129.

⁷ *Ivi*, pp. 15.

di emulazione già petrarchesco, con accezione ora però positiva, per cui nell'imitazione è implicita la volontà di superamento del modello stesso.⁸

In secondo luogo, questa grande attenzione bembiana riservata al magistero di Petrarca contribuì, con la spinta della stampa, alla creazione di quel fenomeno culturale definito come petrarchismo. Quei poeti e poetesse che in questo senso vengono definiti “petrarchisti”⁹ ripropongono una poesia con una struttura chiusa, dal ritmo scorrevole e musicale, spesso di limitata estensione per poter sottoporre con maggiore minuzia i propri scritti al *labor limae*. Le tematiche più ricorrenti dei Canzonieri petrarchisti riguardano la passione esclusiva e ideale, il contrasto tra amore terreno e amore divino. Anche le tipologie di donne che costellano queste raccolte riportano alla mente la Laura cantata dal Petrarca. Infatti, la donna è spesso una creatura stilizzata e dai tratti soprannaturali, con attributi oramai prototipici come la bellezza eterea, la virtù, lo sguardo che induce ad amore, l'incarnato del volto chiaro e la chioma aurea. Il lessico petrarchesco veniva così ridotto a una sorta di catalogo di termini fortemente circoscritti e definiti.

D'altra parte, accanto a questo Rinascimento più canonico e regolare, vi è un movimento parallelo, una sorta di linea di tendenza che si oppone a questo carattere più chiuso e repressivo del petrarchismo, determinato soprattutto dal “principio di imitazione”. Questa tendenza viene indicata da Eugenio Battisti nel 1962 con il nome di “antirinascimento” e recupera anche gli aspetti più irrazionali dell'esistenza mettendo in discussione quell'insieme restrittivo di regole normate da Bembo e dalla precettistica aristotelica. D'altra parte, superata la concezione agonistica *anti-*, tanto che ora si preferisce utilizzare la formula “Rinascimento plurale” per rappresentare queste voci, si potrà comunque annoverare tra queste figure di “irregolari” Teofilo Folengo, Pietro Aretino, Angelo Beolco. È importante sottolineare come queste diverse esperienze, pur nella loro peculiarità, non fossero nettamente separate le une dalle altre così, un autore come Giovanni Della Casa, artefice del *Galateo*, poteva scrivere anche capitoli burleschi.¹⁰

⁸ Alfano *et al.*, 2016, pp. 50-53.

⁹ Tra le fila dei petrarchisti annoveriamo lo stesso Pietro Bembo (che oltre a teorizzare il petrarchismo ne fu anche il più autorevole esponente); Giovanni della Casa, Michelangelo Buonarroti, Gaspara Stampa, Veronica Gambara, Vittoria Colonna.

¹⁰ Alfano *et al.*, 2016, pp. 34-36.

Dunque, il Rinascimento si mostra nel complesso come un periodo eclettico, aperto alle esperienze più diverse: non possono perciò venirne escluse le donne.

1.1.2 Il Rinascimento al femminile

In questo contesto rinascimentale variopinto ed eclettico, sulla scia di Bembo e della riforma del petrarchismo cinquecentesco, in tutta la Penisola germinò quello che dalla critica viene definito come Rinascimento al femminile.¹¹

D'altra parte, però, gli studiosi non sono unanimi nel considerare il Rinascimento come un periodo storico favorevole all'emancipazione femminile. Negli studi fortunati di Jacob Burckhardt, (1860; trad. it. *La civiltà del Rinascimento in Italia*, 1968), si afferma come, soprattutto ai ranghi più alti della società, le donne riuscirono ad ottenere livelli di istruzione pari a quelli degli uomini, soprattutto nei campi della letteratura e della filologia. Di opinione contraria era invece Joan Kelly (*Did Women have a Renaissance?*-1984), la quale, chiedendosi se le donne avessero avuto o meno un Rinascimento, metteva in luce come la nuova classe emergente fosse tesa a creare forme di organizzazione politica e sociale che finiscono per ridurre i margini di libertà e le opportunità di scelte femminili. I rapporti tra i due sessi vedevano ancora una netta subordinazione della donna all'uomo.

D'altra parte, studi successivi e più recenti rispetto alla Kelly, come quelli di Virginia Cox nel 2008 (*Women's writing in Italy. 1400-1650.*) hanno messo in luce come, anche da parte femminile, ci fu una progressiva acquisizione degli strumenti letterari e retorici che permisero alle donne di accedere alla stampa, non solo attraverso la pubblicazione dei canzonieri petrarcheschi, ma anche attraverso più complesse forme di scrittura, come il romanzo o il trattato.

Un elemento che giocò nettamente a favore della scrittura femminile si deve ravvisare nell'avvenuta frattura del rapporto tra latino e italiano con la conseguente elevazione del volgare a rango di lingua nobile e letteraria. In questo modo, infatti, si aprono maggiori possibilità di espressione anche alle donne, che riescono a ritagliarsi un ruolo più ampio a livello intellettuale eludendo i maggiori problemi legati allo studio di una lingua come

¹¹ Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/tra-rinascimento-e-controriforma-aspetti-dell-identita-civile-e-religiosa-delle-donne-in-italia_%28Cristiani-d%27Italia%29/

il latino.¹² Così, un gruppo significativo di autrici non solo scrisse, ma spesso vide anche i propri testi pubblicati.

Inizialmente, l'autorizzazione a proporsi come scrittrici, nei primi anni della stampa, proveniva dall'ambito spirituale, fuori e dentro il convento, con una preminenza dei temi spirituali e religiosi svolti attraverso i generi letterari più peculiari come lettere, trattati, scritture mistiche, storie dei monasteri, agiografie di sante e sacre rappresentazioni.

D'altra parte, a metà secolo questo scenario legato al sacro veniva scalfito da un'altra presenza più incisiva: un folto gruppo di poetesse laiche si conquistò infatti una posizione di prestigio nel mercato editoriale. Grazie all'accettato, se pur rivisitato,¹³ canone petrarchesco, riuscirono a farsi strada anche all'interno dei circuiti delle élites culturali.¹⁴ In particolar modo, infatti, negli anni centrali del secolo, si assiste ad una "progressiva legittimazione del ruolo di poetessa" attraverso una sommatoria di singole prove, più che attraverso l'adesione ad un gruppo comune.

Queste poetesse in molti casi fingono la somiglianza col Petrarca per esprimere invece la propria peculiarità, e per guadagnarsi quella posizione strategica fra dentro e fuori dal sistema letterario che ha assicurato loro al medesimo tempo l'appartenenza quanto la libertà.

La scrittura rinascimentale femminile, ancor più di quella maschile, può fiorire anche grazie alla sicurezza che un sistema come quello petrarchistico offre: il canone del Petrarca funziona come rete di sicurezza, è approvato dalla comunità per la sua integrità morale, spirituale e sociale, e può quindi essere sfruttato anche dalle donne.¹⁵

¹² Alfano *et al.*, 2016, p. 10.

¹³ Cfr. A. Metlica, F. Tomasi (a cura di), *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine, 2015, pp. 11-12, 34. È in particolare nel periodo della seconda metà del Cinquecento che i percorsi lirici si presentano in modo più diversificato e sfumato, attraverso una progressiva dissoluzione dell'unitarietà e della compattezza definita dal petrarchismo. I tratti più peculiari di questo allontanamento da questo canonico petrarchismo risiedono in una più marcata sperimentazione stilistica nonché metrica, sino alla messa in discussione dello statuto del libro di rime, che era inteso da sempre come organismo dotato di una logica e di un senso macrostrutturale. Così, il *liber* petrarchesco, che riuniva elementi eterogenei, ora viene disgiunto e ricomposto in una fase successiva in forme o sezioni autonome, nella forma di libri specializzati in grandi aree tematiche: amorose, encomiastiche, sacre.

¹⁴ T. Plebani, *Scritture di donne nel Rinascimento italiano ne Il rinascimento italiano e l'Europa, Volume secondo. Umanesimo ed educazione*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, Fondazione Cassamarca - Angelo Colla Editore, Treviso, 2007, pp. 260-262.

¹⁵ Salvatore Guglielmino, Hermann Grosser, *Il Sistema Letterario, Quattrocento e Cinquecento*, Principato edizioni, 1994 (prima ed. 1987), p. 108.

Il petrarchismo, allora, può essere considerato non come fenomeno unico, ma almeno doppio, con un apporto letterario di alto pregio, anche da parte di queste poetesse.¹⁶

Queste nuove possibilità per la scrittura femminile sono favorite anche dal mutato ruolo sociale della donna sullo scorcio del XVI secolo. Infatti, nel corso del Cinquecento, pur rimanendo generalmente in una posizione di subalternità, la donna riuscì sovente a disporre di una certa indipendenza economica -come nel caso dell'autrice del presente elaborato- così che spesso era in grado di organizzare salotti ed eventi culturali, circondandosi di affermati letterati. È il ruolo trainante delle cortigiane "colte": signore raffinate, istruite, consapevoli della loro veste sociale, che godevano di una certa libertà di costumi e che per questo erano in grado di accedere alla scrittura.¹⁷

In questo contesto sopradescritto, la scena poetica italiana vede allora a inizio secolo l'ascesa e il riconoscimento della poetessa Veronica Gambara, che nei suoi componimenti descrive l'amore infranto a seguito della morte del marito. Parallelamente, dal 1525, la poetessa Vittoria Colonna, moglie di Ferrante d'Avalos e promotrice di un cenacolo a Napoli, si presta a scrivere una serie di rime amorose in morte, a seguito della scomparsa del marito. Sulla stessa scia di sofferenza per la morte dell'amato abbiamo anche la poetessa lucchese Chiara Matraini (*Rime*, a stampa nel 1555). Una diversa propensione tematica riguarda invece gli scritti delle poetesse Isabella di Morra, Tullia d'Aragona e Gaspara Stampa.¹⁸

In sostanza, a quest'altezza cronologica della prima metà del secolo, grazie anche all'attenzione di alcuni letterati influenti (come Bembo, Varchi e Venier), la lirica

¹⁶ M. Farnetti, L. Fortini (a cura di), *Liriche del Cinquecento*, Iacobelli editore, 2014, p. 11,13.

¹⁷ Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/veronica-franco_%28Dizionario-Biografico%29/. Tra queste cortigiane, valga come esempio il caso di Veronica Franco, definita dallo storico tedesco Jacob Burckhardt come "cortigiana onesta". Onesta perché, se pur dedita alla prostituzione, tentava di accrescere la sua posizione sociale attraverso il potere derivato dal denaro e dai privilegi spesso acquisiti attraverso la scrittura. L'apice della fama di cortigiana fu raggiunto nel 1574 quando Enrico III di Valois, facendo una tappa a Venezia durante il viaggio che lo riportava dalla Polonia in Francia, la prescelse per trascorrere con lei una notte nella casa di S. Giovanni Grisostomo. La Franco inoltre era fortemente legata all'aristocrazia intellettuale veneziana: sembra avere stretto legami di amicizia con celebri artisti e letterati. Frequentava assiduamente la nobile famiglia bresciana dei Martinengo, quella degli Zacco, ma soprattutto il famoso circolo letterario "Ca' Venier" che ruotava intorno a Domenico Venier, poeta ingegnoso, animatore e illustre patrono di quel sodalizio, nonché protettore della Franco, suo fidato consigliere e forse revisore dei suoi scritti.

¹⁸ Alfano *et al.*, 2016, pp. 206-209.

femminile riesce a ritagliarsi visibilità e spazio nel panorama letterario italiano, difficilmente paragonabili ad esperienze precedenti.¹⁹

Tale tendenza letteraria positiva per la scrittura femminile, avviata nei primi decenni del Cinquecento, sembra subire una decisa occlusione della tradizione italiana nel periodo tra gli anni '60-'70 tanto che, pur non esaurendo *in toto* la sua vena creatrice, vide un calo piuttosto sorprendente del numero di opere pubblicate da donne rispetto agli anni Quaranta del Cinquecento.

A sottolineare con vigore questa controtendenza negativa per la scrittura femminile è anche la studiosa Virginia Cox. Secondo la Cox, infatti, l'ipotesi più probabile è che il crescente silenzio letterario delle figure femminili in quel lasso temporale sia dovuto ad un intersecarsi di molteplici fattori. Queste motivazioni complesse possono essere ravvisabili, ad esempio, nel declino della letteratura vernacolare in generale in questi anni. Un ruolo altresì più determinante è associabile invece all'imposizione della censura per l'avvento della Controriforma cristiana. Precisamente nel 1563, ad opera del cardinale Giovanni Morone si era chiuso il Concilio di Trento, ma gli effetti di quel clima riformatore sono riscontrabili anche in precedenza. Il Concilio tridentino porterà a un progressivo controllo da parte delle istituzioni religiose, in generale su tutta la cultura del secondo Cinquecento.

In questo senso, anche le operazioni dell'editoria, non solo veneziana ma nel suo complesso, sono state messe a dura prova. Stampatori e editori hanno cercato di conformarsi alle nuove regole che impongono il controllo prima della pubblicazione delle nuove opere. Alcuni editori, come Pietrasanta- editore di Gaspara Stampa- caddero direttamente vittime della censura negli anni '70; altri si trovarono semplicemente a dover sostenere le spese per seguire le linee dell'ortodossia delle nuove opere. Ancora, nel 1549 a Venezia fu pubblicato un Indice di libri proibiti che aveva condannato all'oblio cinquanta autori e le loro opere.²⁰ Nel complesso, furono anni magri per l'industria e ancor più scarsi per quanto riguarda la pubblicazione di letteratura in volgare. Gli editori si rivolsero soprattutto verso opere religiose, in parte perché la consideravano una

¹⁹ Quando nel 1559 viene pubblicata a Lucca l'antologia de le *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne*, coordinata da Domenichi, vi sono raccolte 53 autrici per un totale di circa 300 testi.

²⁰ Alfano *et al.*, 2016, pp. 42-44.

scommessa più sicura rispetto alla censura e in parte per soddisfare le mutevoli richieste del mercato.²¹

Tra gli altri fattori che possono aver contribuito ad una penuria generalizzata di scritti femminili, dopo la metà del Cinquecento, non è anche da escludere la banale perdita di molte delle opere, non conservate dalla tradizione. Basti pensare che *Urania* stessa è sopravvissuta in un unico esemplare autografo e che la maggior parte delle novelle della Bigolina, tranne una, sono andate perdute.²² Inoltre, la Cox osserva anche come gli scritti di poetesse aristocratiche hanno ricevuto più studio critico e attenzione se pubblicati (come nei casi di Tullia d'Aragona e Laura Terracina), per una sorta di pregiudizio che vede la pubblicazione come particolare indice di merito.²³ Come prova a favore di questa teoria, prendiamo nuovamente l'esempio dell'autrice di riferimento di questa tesi, ovvero Giulia Bigolina, la quale non mandò a stampa i suoi lavori, che circolarono invece solo nella forma di manoscritti. In questo senso, la Bigolina ha ricevuto sì una buona attenzione dai contemporanei, ma, fino ai recenti studi di Christopher Nissen e Valeria Finucci, i suoi scritti caddero pressoché nell'oblio della critica letteraria successiva.

A causa di questo intricato intreccio di processi storico-letterari che coinvolgeva le scrittrici, il panorama sulla scrittura femminile rinascimentale è ancora ad oggi incompleto e non permette di stabilire né la diffusione né i livelli di apprendimento e di padronanza della pratica scrittoria. Ma è anche più arduo affermare che cosa rappresentasse e significasse per una donna rinascimentale impugnare la penna e quanto questo atto costituisse una sfida piuttosto che una normale occupazione.²⁴ A questo proposito, secondo Virginia Cox, nella maggior parte dei casi, la scrittura per le donne rimase un passatempo aristocratico.²⁵

Dunque, rispetto alla prima generazione di scrittrici, già all'altezza della nostra Giulia Bigolina (che scrive intorno alla fine degli anni '50 del Cinquecento) i tempi erano in mutamento per quanto riguarda la scrittura femminile. Quando si appresta a scrivere la nostra autrice, la scrittura femminile sembra voler essere messa in disparte da una serie

²¹ Ivi, pp. 124- 125.

²² Virginia Cox, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Cambridge University Press, 2000, pp.121-125

²³ V. Cox, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Cambridge University Press, 2000, pp. 84-85, 88.

²⁴ Plebani, 2007, p. 254.

²⁵ La stessa Bigolina, in *Urania*, si scaglia contro la pratica imposta dalla società maschilista che conduce all'ozio e ai vuoti vagheggiamenti amorosi le donne, prive di ruoli politici o occupazioni di pregio.

di fattori abbastanza complessi e intersecati, che, come abbiamo illustrato, è tortuoso rendere conto se collegabili unicamente all'azione della Controriforma o se siano in larga parte legati a motivazioni di genere. Anche per questi motivi possiamo inquadrare con più consapevolezza storico-letteraria, la sezione di trattatistica sul “merito delle donne” presente all'interno del romanzo *Urania*.²⁶ Infatti, la Bigolina vi rivendica la possibilità per le donne di tenersi impegnate «nelle discipline delle lettere e nelle belle e utili scienze», a dispetto del ruolo sociale, politico e intellettuale marginale che è stato ritagliato a loro da parte degli uomini.

A livello generale, per quanto concerne le possibilità scritte della Bigolina, bisogna considerare anche che la sua è una posizione prototipica: sia in quanto membro di una famiglia dell'alta aristocrazia locale, sia da un punto di vista geografico. Infatti, gli ultimi decenni del secolo vedranno Venezia e il Veneto divenire luoghi sempre più importanti per la scrittura femminile in Italia, portando alla ribalta, oltre alle più conosciute Moderata Fonte e Lucrezia Marinella, la vicentina Maddalena Campiglia, le padovane Isabella Andreini (1562 -1604) e Valeria Miani Negri (1560- 1611 circa), oltre a numerose scrittrici minori come Issicratea Monte di Rovigo. Tutte queste scrittrici giunsero all'attenzione dell'opinione pubblica non prima della fine degli anni Settanta del Cinquecento (Issicratea Monte) e dell'inizio degli anni Ottanta del Cinquecento (Moderata Fonte), quando trovarono paladini e editori tra i loro coetanei maschi. Diversa sorte toccò invece alla Bigolina. Infatti, la narrativa in prosa della nostra autrice non fu pubblicata mentre era in vita e in generale la maggior parte della sua produzione letteraria non sopravvisse all'oblio del tempo: della raccolta di novelle di quest'ultima rimane solo un solo racconto, la stessa *Urania* sopravvisse in un unico esemplare manoscritto e una copia più tarda. Della produzione poetica per cui è ampiamente lodata dai contemporanei, non permane che un sonetto-enigma a chiosa finale della novella.²⁷

Dunque, il contesto economico, culturale e sociale, in cui prendono vita le opere di Bigolina, influenza certamente le sue idee quanto le sue possibilità di scrittura, permettendole di accedere alla cerchia dei letterati del momento, ma non le assicureranno matematicamente quel futuro successo di pubblico e critica sperati.

²⁶ Tema di cui parleremo più ampiamente nell'approfondimento alla sezione trattatistica, nel capitolo 3.3

²⁷ *Ivi*, p. 121-122.

1.1.3 Il contesto patavino

Nella nostra trattazione abbiamo visto fin qui come questo periodo, che chiamiamo Rinascimento, fosse proteso continuamente verso il cambiamento ed abbia accolto nel suo alveo, con una maggiore o minore fortuna del caso, anche numerosi scritti di mano femminile. Dobbiamo chiederci allora in ultima analisi, prima di entrare direttamente nel merito della Bigolina, quali fossero specificamente per lei, le condizioni sociali, economiche e letterarie dell'ambiente patavino con cui si trovava a rapportarsi.

All'altezza del 1550, la città di Padova aveva poco più di 34.000 abitanti, ed era sede di una florida attività culturale. Lo Studio patavino poteva annoverare tra le sue fila, alcuni dei più famosi matematici e dottori in diritto civile e canonico, mentre la facoltà di medicina vantava nomi del calibro di Vesalio e Falloppio. Nel corso del Cinquecento, grazie all'intervento veneziano, cambiò anche la connotazione dello Studio poiché venne costruita una nuova sede monumentale, il palazzo del Bo, e fu fondato quello che può essere considerato come uno dei primi luoghi di sperimentazione scientifica a livello europeo, ovvero l'Orto botanico (1545).

In particolar modo nel Cinquecento, e successivamente anche nel corso del Seicento, studenti da tutta Europa erano attratti dalla fama dell'insegnamento dell'Università nonché dal diffuso spirito di tolleranza, garantito dalla Repubblica di Venezia. In quei secoli, l'Università di Padova finì per fungere da centro di irradiazione della cultura e da fucina di idee e di legami personali che ebbero notevole importanza a livello europeo. A coronamento di questo fermento culturale, che ha grande slancio nel Cinquecento, vi è il conferimento della laurea in filosofia ad Elena Lucrezia Cornaro Piscopia nel 1678, che si può considerare la prima donna laureata al mondo.²⁸

²⁸ Cfr. <https://www.dpg.unipd.it/content/dipartimento/storia/storia-delluniversita-di-padova>

Accanto allo Studio, vi era un'altra pietra miliare per la città, ovvero l'Accademia²⁹ degli Infiammati,³⁰ tra le cui fila ricordiamo Sperone Speroni, Pietro Aretino, Tiziano Vecellio e Alessandro Piccolomini.³¹ I membri dell'Accademia, si occuparono principalmente di temi legati all'osservazione e commento sopra i migliori poeti e prosatori toscani, ma anche della critica poetica e dell'oratoria. Inoltre, per volere soprattutto di Speroni, la lingua privilegiata nell'Accademia, doveva essere il volgare e non il latino. L'Accademia degli Infiammati vede la sua fine all'altezza del 1554, anche se molti Infiammati confluirono poi nell'Accademia degli Elevati, nel 1557. Tra questi, in particolar modo segnaliamo Speroni e Bartolomeo Salvatico, cui è dedicato il romanzo *Urania*.

Si aggiunga poi, come già accennato, che la città di Padova si trovava inserita nel più ampio contesto offerto dalla Serenissima, il cui "mito della libertà" aveva radici già nel primo Quattrocento. Certo, a metà del secolo successivo, i giochi erano in parte mutati, ma senza dubbio la Repubblica continuava a garantire condizioni di vita più libere di altri contesti geografici grazie alla stabilità politica e alla durata plurisecolare dei suoi ordinamenti. Nella città lagunare, inoltre, si era consolidata nel tempo l'editoria, che aveva avuto la capacità di attrarre a Venezia i maggiori intellettuali del tempo. Tra questi, infatti, includiamo personalità del calibro di Pietro Bembo, Pietro Aretino, Andrea e Bernardo Navagero, Trifone Gabriele e Girolamo Quirini.³²

Il contesto culturale e letterario in cui la Bigolina si trovava inserita era dunque di assoluta eccellenza. Da qui i suoi tentativi (più o meno riusciti), di farsi un nome in questo ambiente attraverso la sua scrittura. Tra questi tentativi (come vedremo più approfonditamente al capitolo 3.5) annoveriamo la corrispondenza epistolare con il

²⁹ In origine, le Accademie nascono come luogo di raggruppamento spontaneo ed autonomo di letterati, per conversare liberamente degli argomenti più diversi, realizzando la *sodalitas* umanistica tra dotti. I membri dell'Accademia discutevano, si scambiavano testi e leggevano ad alta voce vivendo in forma paritaria la dimensione intellettuale (a questo proposito, vi erano anche degli "esami di ammissione" per la poter entrare a far parte dell'Accademia). Nel corso del Cinquecento però, anche le Accademie subiscono le ingerenze centraliste e assolutistiche dei contesti politici in cui erano inserite, che finiranno per esercitare un rigido controllo sulle forme di aggregazione intellettuale. Cfr. Alfano *et al.*, 2016, pp. 115-117.

³⁰ Cfr. Giuseppe Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*. Vol. I, Minerva, 1832, Padova, p. 491-492, risorsa http://digitale.beic.it/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=BEIC&docId=39bei_digitoool14298953. L'Accademia degli Infiammati è stata istituita intorno al 1540 da Leone Orsino, Ugolino Martelli e Daniel Barbaro. Deve il suo nome ad un'allusione al motto di Ercole (cui i fondatori dell'Accademia paragonavano la loro impresa), che ardendo sul monte Oeta aveva affermato: «Arso il mortale; al ciel n'andrà l'eterno.»

³¹ Bigolina, 2002, p. 22.

³² Alfano *et al.*, 2016, pp. 105-106.

“flagello dei principi” Pietro Aretino, al quale la Bigolina rivolge alcune lettere in cerca del suo favore, trovando però scherno e soprattutto il mancato riconoscimento delle sue capacità di scrittrice.

1.2 Giulia Bigolina: tra biografia e fortuna letteraria

Nel presente paragrafo verrà tracciato il percorso biografico della nostra scrittrice di riferimento, Giulia Bigolina³³, pur tenendo presente che le notizie riguardanti la sua vita sono molto scarse e debitorie, per le poche informazioni pervenuteci, di documenti ufficiali come gli estimi delle proprietà di famiglia.

In secondo luogo, verrà segnalata la relativa fortuna letteraria dell'autrice presso i contemporanei e nella tradizione successiva, al fine di creare così un percorso utile a capire il suo sviluppo artistico e biografico.

1.2.1 Notizie biografiche

La famiglia dei Bigolini (nome collettivo che ne enumera tutti i membri) era di nobile estrazione, iscritta infatti alla "Lista dei nobili" della città di Padova a partire dal 1420. I Bigolini possedevano anche numerose proprietà a Camposampiero e a Santa Croce, vicino a Cittadella.

Giulia Bigolina³⁴ era la figlia di Gerolamo Bigolin e di Alvisa Soncin, sposati già nel 1516, secondo i documenti che attestano il versamento della dote dalla famiglia Soncin nelle tasche di Gerolamo. Non sappiamo con certezza quanti figli abbiano avuto oltre a Giulia, ma sicuramente il solo Socrate (nato nel 1523), ha raggiunto la maggiore età. La data di nascita di Giulia, invece, non è precisata dai documenti pervenutici, benché sia noto che nel 1534 si sia sposata con Bartolomeo Vicomercato. Si può ipotizzare allora una data di nascita compresa tra il 1518 e il 1519, stimando che, come consueto per le donne dell'alta estrazione sociale veneta nel Cinquecento, si sia sposata attorno ai quindici anni.

Di Giulia sono esigui i documenti che la riguardano. Al 1542 risalgono alcuni atti notarili che la coinvolgono con il marito in una serie di scambi di terreni con il fratello di lei, Socrate. È poi certo che deve essere rimasta vedova attorno al 1561, anno in cui il nome

³³ Nella ricostruzione biografica della vita di Giulia Bigolina, si fa riferimento qui agli attenti studi di Valeria Finucci, cui rimando per ulteriori approfondimenti. (*Introduzione: Giulia Bigolina e il romanzo in prosa del Rinascimento*, in *Urania*, G. Bigolina, Bulzoni Editore, Roma, 2002, pp.13-21.)

³⁴ Forma femminilizzata del cognome familiare Bigolin, come era in uso per le donne nel Rinascimento.

del Vicomercato non appare nella dichiarazione dettagliata della sua proprietà. Come era tipico per le donne venete dell'epoca, ella non dovette poi risposarsi né avvalersi di un *mundualdus* per amministrare i propri possedimenti.³⁵ Di Giulia sappiamo ancora per certo che ebbe almeno un figlio, Silvio, il quale si occupò di provvedere all'estimo dei possedimenti materni nel 1561.

Pur tenendo conto della difficoltà di fornire date oggettive, la collocazione cronologica della sua attività letteraria si deve intorno alla seconda metà degli anni '50 del Cinquecento, come vedremo in modo approfondito nel paragrafo seguente. In ultima analisi, Giulia è sicuramente spirata prima del marzo 1569, anno in cui, in una successiva revisione dell'estimo delle sue proprietà, è citata come "*quondam* Giulia Bigolina".

1.2.2 «Scrittora faconda, nova Saffo»: riconoscimenti da parte dei contemporanei

In precedenza, si è già accennato ad un tentativo della Bigolina di ricercare consenso nel panorama letterario contemporaneo, attraverso lo scambio epistolare con Pietro Aretino, i cui esiti negativi sono stati preannunciati.

D'altra parte, non dobbiamo considerare che la Bigolina fosse priva di estimatori o che non avesse avuto riconoscimenti dai contemporanei.

Ad esempio, a cavallo tra gli anni '50 e i primi anni '60, Francesco Barozzi,³⁶ matematico famoso e membro dell'Accademia dei Potenti, invita la Bigolina con una missiva a presenziare alla messa in scena di una commedia da lui scritta, presso la propria casa a Padova. La risposta all'epistola del Barozzi è l'unica lettera che, ad ora, è pervenuta della Bigolina, conservata alla Biblioteca Nazionale di Parigi (*Fonds Latin* 7218) poiché trascritta con altre epistole, di pugno dello stesso Barozzi.

³⁵ Come approfondimento sul tema, si veda ad esempio: James S. Grubb, *Provincial families of the Renaissance: Private and Public Life in the Veneto*, Johns Hopkins Univ. Press, 1996, p. 25, 31. Dal momento che spesso il marito lasciava alle vedove il controllo di figli e possedimenti, a condizione che esse non si risposassero, la maggior parte delle donne dell'alta società veneta rimaneva in condizione vedovile. Le eccezioni a questa tendenza generale riguardano quelle donne ancora particolarmente giovani o prive di figli, per cui la famiglia di origine spingeva affinché si risposassero.

³⁶ Francesco Barozzi (1537-1604). Nato a Candia da una famiglia del patriziato veneziano, il Barozzi segue a Padova lezioni di filosofia e matematica; nel 1559 tiene anche un corso sul trattato astronomico *De sphaera mundi* del matematico e astronomo Giovanni Sacrobosco. Scrisse opere di matematica, cosmografia e geografia. Cfr. Bigolina, 2002, pp. 20-21, note 22.

In quella lettera in risposta al Barozzi, la Bigolina lo ringrazia dell'invito e gli chiede anche «di farmi favore di due bollettini l'uno per mio figliolo e l'altro per un mio nepote». ³⁷ La critica Valeria Finucci, sottolinea a questo proposito come l'aver ricevuto l'invito allo spettacolo su richiesta personale di Barozzi e la scelta dello stesso di ricopiare di sua mano la lettera, a distanza di anni, possono far presupporre che la Bigolina avesse un ruolo di spicco all'interno della vita culturale padovana.

E ancora, riconoscimenti a lei contemporanei da parte di figure intellettuali di spicco li abbiamo anche con Bernardino Scardeone: ³⁸ storico nonché membro dell'Accademia degli Infiammati. Nel 1560, nel suo *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus patavinis*, lo Scardeone scrive quella che può essere considerata a tutti gli effetti come la prima valutazione critica dei meriti letterari della nostra autrice. In particolar modo l'autore ne loda la *facundia*, la grazia della sua prosa e la facilità della lingua toscana; inoltre, fa riferimento alla sua produzione di novelle (che lo Scardeone chiama commedie) alla moda del Boccaccio, ma prive della licenziosità che caratteristica dell'autore fiorentino. ³⁹

Nel 1589, il letterato bolognese Ercole Filogenio (*alias* Ercole Marescotti), nell'ordine di sottoscrivere «all'opinione di coloro che si sforzano scoprire l'errore di molti, quali tanto si affannano in avilire il femminil sesso», ⁴⁰ annovera la Bigolina con altre poetesse quali Vittoria Colonna e Veronica Gambara in un trattato sull'eccellenza delle donne. È un passaggio indicativo del riconosciuto valore letterario della nostra autrice, nonostante a noi sia di difficile interpretazione dal momento che, tranne un sonetto-enigma contenuto nell'unica novella pervenutaci, la tradizione non ci ha consegnato altre poesie della Bigolina. Problematico dunque fare congetture sull'entità della produzione poetica dell'autrice così come sulla varietà di generi nei quali si cimentò.

Sulla stessa scia di lode, lo storico Andrea Cittadella nel 1605, che scrive a proposito della città di Padova, definisce la Bigolina come «scrittora faconda, nova

³⁷ Trascrizione di Valeria Finucci. Cfr. Bigolina, 2002, p. 21, nota 23.

³⁸ Per ulteriori informazioni sulla vita e le opere di Bernardino Scardeone, segnalo https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-scardeone_%28Dizionario-Biografico%29/.

³⁹ Bernardini Scardeonii, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus patavinis*, Nicolaum Episcopium, Basilea, 1560: «*Scripsit hactenus complurima lectu dignissima, quae sane a cunctis comoedias seu fabulas, ad Boccacij morem (servato tamen ubique matronali decoro) insigni argumento, artificio mirabili, eventu vario et exitu inexpectato.*»

⁴⁰ Filogenio, *Dell'eccellenza della donna*, 1589, viii.

Saffo». ⁴¹ Dunque, anche per lo storico padovano, la Bigolina sarebbe da lodare per la sua produzione poetica che la pone sull'orma della mitica poetessa di Lesbo. Resta nuovamente a noi posteri il rammarico di aver perduto così tanta parte dei suoi scritti.

All'altezza dl 1620 il critico torinese Francesco Agostino Della Chiesa, nel suo *Theatro delle donne letterate*, è il primo a fornire un indizio storico dell'attività letteraria della Bigolina con l'indicazione della data del 1558. Il Della Chiesa ascrive l'ingegno della Bigolina come prova del fatto che le donne possono scrivere poesia qualitativamente pari a quella degli uomini. Il critico fa riferimento anche alla produzione in prosa dell'autrice, che loda in modo simile allo Scardeone, sottolineando il richiamo al Boccaccio, privo di licenziosità per quanto riguarda lo stile. Aggiunge, il Della Chiesa, che per queste caratteristiche la produzione della Bigolina «[...] può tali cose senza alcun rispetto leggere ogni pudica fanciulla, poiché non hanno un minimo odore di cosa meno ch'onesta [...]», ⁴² nonostante abbiano a che fare con l'amore, le speranze e le sofferenze degli innamorati.

Nel 1639, il canonico responsabile dell'amministrazione della biblioteca dello Studio di Padova, Filippo Tomasini, ascrive nella sua collezione privata una novella manoscritta di Giulia Bigolina, la *Fabula de Pamphilo*, in lingua toscana e dedicata al principe di Salerno. Si tratta del primo titolo della Bigolina menzionato in modo diretto dai testi antichi. La novella, che non è giunta a noi, rivela nel titolo e nel riferimento a Salerno, il richiamo al Boccaccio e all'*Elegia di Madonna Fiammetta*: connessione già ravvisata anche dalle precedenti fonti critico-letterarie citate.

Nel 1732, un catalogo a stampa dell'erudito veronese Scipione Maffei, annovera un manoscritto pervenuto a Verona all'interno della collezione Saibante, il cui titolo è *Urania* e l'autrice Giulia Bigolina. A seguito della morte del patrizio veronese Giulio Saibante nel 1738, la sua biblioteca fu comprata dalla famiglia Gianfilippi e dispersa poi successivamente tra Francia, Inghilterra e Germania, in due aste tenutesi a Parigi nel corso dell'Ottocento. ⁴³ Nel 1794, il critico Anton Maria Borromeo aveva commissionato

⁴¹ Cfr. Andrea Cittadella, *Descrittione di Padova e suo territorio*, a cura di Guido Beltrame, Padova, Editrice Veneta, 1992, p. 110, n. 158ss.

⁴² Bigolina, 2002, p. 25, nota 34.

⁴³ Nel 1884, il governo italiano acquistò uno dei quattro fondi di manoscritti di Lord Bertram Ashburnham (circa 2000 codici), che possedeva nella sua collezione molti manoscritti della vendita parigina del 1843, appartenenti all'originale collezione Saibante-Gianfilippi. Il fondo è stato poi depositato alla Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze ma non contiene il manoscritto di *Urania*.

personalmente la stesura di una copia di *Urania*, a partire proprio dal codice (perduto) della collezione Saibante.⁴⁴ D'altra parte, l'originale di *Urania*, scoperto a inizio anni 2000 da Valeria Finucci, non si trova né alla biblioteca Medicea-Laurenziana né alla biblioteca Civica di Verona, pur possedendo entrambe alcuni codici appartenenti alla già citata collezione Saibante-Gianfilippi. *Urania* si trova infatti alla Biblioteca Trivulziana di Milano, registrato come codice cartaceo n.88 in quarto. Il manoscritto è presumibilmente l'autografo inviato dalla scrittrice al dedicatario dell'opera stessa, il giureconsulto Bartolomeo Salvatico, le cui iniziali BS sono visibili sulla carta di guardia. Certamente, la fortuna letteraria della Bigolina si deve molto all'intervento del già citato critico Borromeo, dal momento che fu lui a dare alle stampe, nel 1794, *La novella di Giulia Bigolina raccontata nello amenissimo luogo di Mirabello*, inserita nella sua *Notizia de' novellieri italiani*. La novella di Giulia, come vedremo in maniera più approfondita nel Capitolo 2, è parte di un lavoro più ampio dal momento che la cornice menziona altre novelle e fa riferimento, alla maniera boccacciana, ad una compagnia di gentiluomini e gentildonne che scelgono giornalmente un re/regina per gli intrattenimenti letterari della giornata. Borromeo considera la novella tra le più eleganti scritte fra coloro che prendono a modello il Boccaccio e dà anche indicazione del luogo in cui ha ritrovato i manoscritti dell'autrice. A tal proposito, la novella di Giulia è stata rinvenuta «nella copiosa libreria del signor conte Giovanni cavalier De Lazara, gentiluomo [...]; e di questa per la sua gentilezza mi permise di trarne copia.»⁴⁵

Borromeo indica poi come altra novella la già citata *Urania*,⁴⁶ di cui annota l'avvenuta trascrizione a Verona a partire dal codice allora conservato presso la Biblioteca Saibante. Singolare che nel 1955, quando lo studioso Giambattista Salinari ristampa alcune delle novelle selezionate dal Borromeo, nel suo *Novelle del Cinquecento*, non include la novella della Bigolina. Sembra così scartare l'ipotesi che una scrittrice, operante all'altezza della Controriforma potesse avere un valore tale da essere inclusa in una antologia rappresentativa del Rinascimento.

⁴⁴ Copia ora conservata al Fondo Patetta, n. 358, Biblioteca Apostolica Vaticana. Questa copia è meno leggibile dell'originale a causa della grafia del copista, di alcune sviste ortografiche e grammaticali nonché di macchie d'inchiostro in alcune pagine. Un'indicazione a penna registra che il codice è «copia tratta da un manoscritto esistente nella biblioteca del nobile signor marchese Giambattista Saibante.»

⁴⁵ Borromeo, *Notizia de' Novellieri Italiani*, p.6.

⁴⁶ Della cui collocazione problematizzata a rango di romanzo si parlerà al Capitolo 3.

Successivamente, nel 1796, l'intellettuale padovano Melchior Cesarotti cita la Bigolina per merito letterario insieme a Gaspara Stampa per «le sue leggiadre e interessanti novelle».⁴⁷ Sottolineando come in quella fase storica «[...] il bel sesso si mostrò amico delle Muse».⁴⁸ Cesarotti aveva scritto queste parole di lode come risposta al poligrafo piemontese Carlo Denina che nel descrivere il suo viaggio attraverso alcune città del nordest d'Italia all'Accademia di Berlino aveva sostenuto che l'affabilità dei padovani indicava assenza di energie combattive e d'ingegno. Denina era infatti seguace delle teorie che collegavano il carattere degli abitanti alle condizioni ambientali del luogo. Per tale motivo, il riferimento di Cesarotti a Bigolina è uno dei numerosi esempi di concittadini distintisi nei diversi ambiti dell'agire e del sapere cui l'autore fa riferimento risalendo alla classicità e al basso medioevo.

In seguito, nel corso dell'Ottocento, la Bigolina, prima è inclusa da Pietro Piranesi nella sua antologia di autori italiani rappresentativi della tradizione,⁴⁹ poi viene citata ben due volte da Gianbattista Passano nel suo monumentale catalogo dei narratori italiani.⁵⁰ Dalla citazione del Passano nel 1864, però, trascorrono quasi ottant'anni prima di aver nuova menzione della nostra autrice, citata nel 1941 nel catalogo *Poetesse e scrittrici* da Maria Bandini Buti. La Buti annota che «alcune delle sue novelle venivano lette a Moiabello (sic), località tra Torreglia e Luvigliano, sui colli Euganei, ove usavano convenire in ogni tempo letterati e artisti attratti dalla amenità ispiratrice del paesaggio»⁵¹ tanto che valsero alla Bigolina l'elogio dell'Aretino.

Gli studi più recenti sulla Bigolina, e in particolar modo sul romanzo *Urania*, risalgono agli studi della già ampiamente citata Valeria Finucci, docente di letteratura italiana alla Duke University nel North Carolina, che nel 2002 compone in italiano la prima edizione critica completa del romanzo (con edizione in inglese nel 2007), dopo aver rinvenuto ella stessa l'originale di *Urania* nella Biblioteca Trivulziana di Milano.

⁴⁷ Melchior Cesarotti, *Lettera di un Padovano al celebre signor abate Denina, accademico di Berlino e socio dell'Accademia di Padova*, Fratelli Penada, Padova, 1796, p.68.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Pietro Piranesi, *Scelta (nuova) di novelle, tratte di più celebri autori antichi e moderni*, Parigi, Baudry, 1852.

⁵⁰ Giambattista Passano, *Novellieri Italiani*, 1864.

⁵¹ Maria Bandini Buti, *Poetesse e scrittrici*, Roma, Istituto Editoriale Italiano, 1941-1942, Serie VI, I, 96. Segnalo anche l'errore della Finucci (Bigolina, 2002, p.33) nel citare la Buti con il cognome errato di Muti.

Nel 2004, lo studioso Christopher Nissen⁵² compone la prima edizione critica con traduzione in inglese a fronte sia di *Urania* che della novella superstite *Giulia Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani*.⁵³ Inoltre, Nissen, nel 2011 ha pubblicato il saggio *Kissing the Wild Woman: Concepts of Art, Beauty, and the Italian Prose Romance in Giulia Bigolina's Urania*⁵⁴ in cui esplora la visione estetica dell'autrice e le caratteristiche narrative dell'opera. Approfondisce in particolar modo i passaggi di *Urania* in cui la Bigolina polemizza sull'efficacia della pittura come mezzo di autopromozione culturale nonché le implicazioni morali della ritrattistica correlate al ruolo delle donne.

⁵² Segnalo anche i seguenti contributi di Nissen riguardanti Giulia Bigolina: *Subjects, Objects, Authors: The Portraiture of Women in Giulia Bigolina's Urania*, in *Italian Culture*, 18, 2000, pp. 15-31; *La novella-romanzo e il romanzo-novella nelle opere di Giulia Bigolina*, in *Levia Gravia* 15-16, 2013-2014, pp. 465-475.

⁵³ Giulia Bigolina, *Urania: The Story of a Young Woman's Love, & The Novella of Giulia Camposampiero and Thesibaldo Vitaliani*, edited and translated by Christopher Nissen, MRTS, 2004.

⁵⁴ Christopher Nissen, *Kissing the Wild Woman: Concepts of Art, Beauty, and the Italian Prose Romance in Giulia Bigolina's Urania*, University of Toronto Press, 2011.

1.3 Il trattato *A ragonar d'amore*

All'alba del nostro secolo, lo studioso Paul Oskar Kristeller ha rintracciato nella Bibliothèque Municipale di Besançon il manoscritto⁵⁵ del trattato *A ragonar d'amore*, redatto intorno al 1550/5, in cui la nostra autrice appare sulla scena come interlocutrice privilegiata.

A ragonar d'amore è un trattato composto da tre dialoghi «nei quali sotto persone onoratissime d'amore si ragiona.» Lo scritto risulta ad ora non ancora pubblicato.⁵⁶

L'autore del testo sembrerebbe Mario Melechini, detto il Mutino, nominato anche nell'introduzione al testo stesso e dedicata al mecenate Perenotto. D'altra parte, prima di inoltrarci più nel dettaglio sulla figura della Bigolina all'interno del dialogo, è bene evidenziare che Valeria Finucci attribuisce la stesura del trattato all'autrice padovana, parlando del testo come di «un'altra opera della Bigolina».⁵⁷ Questa paternità è figlia della centralità della Bigolina-personaggio all'interno della trattazione. Infatti, la Bigolina si divincola agilmente in questioni di filosofia neoplatonica, con le quali la Finucci vede un collegamento nel romanzo- pressoché coevo- *Urania*, all'interno della sezione dedicatoria e nella lettera iniziale.

Tale possibilità di attribuire *A ragonar d'amore* alla mano della Bigolina, sembra essere smentita invece da un articolo del 2013 di Virginia Cox,⁵⁸ la quale non accenna nemmeno a questa possibilità e attribuisce la stesura del trattato alla mano del Melechini.

In questa tesi, a partire dal fatto che il manoscritto stesso riporta l'indicazione del Melechini, se ne attribuirà a quest'ultimo l'appartenenza. Si prospetta però l'esigenza di futuri studi condotti attraverso un'analisi testuale comparata tra il manoscritto di *Urania* e quello del trattato, per una maggiore chiarezza attorno alle problematiche accennate.

Ad ogni modo, la presenza così centrale e viva della Bigolina all'interno del trattato, fa propendere per l'inserimento della stessa autrice nell'*élite* del canone femminile di fine del Cinquecento.

⁵⁵ Identificato come “cart. s. XVI”.

⁵⁶ Secondo la Finucci, non vide mai la pubblicazione negli anni successivi alla sua scrittura poiché uno degli interlocutori del dialogo, Perrenot era figlio e fratello di diplomatici di alto profilo, nonché uomo del clero; dunque, non poteva attirare troppa attenzione su di sé.

⁵⁷ Bigolina, 2002, p.31.

⁵⁸ Virginia Cox, *The Female Voice in Italian Renaissance* in *Journal article*, Vol. 128, No. 1, Italian Issue (January 2013), The Johns Hopkins University Press, pp. 53-78.

Per quanto riguarda i modelli del testo, la Cox fa discendere il trattato dal filone inaugurato dallo scrittore e filosofo padovano Sperone Speroni nei suoi *Dialoghi*. Dopo la loro pubblicazione nel 1545, infatti, ebbero ben quattro edizioni nei successivi due anni, e altri sei nei due decenni seguenti. Così, *A ragionar d'amore* si inserirebbe in questa sorta di micro-tradizione sul tema d'amore creata dall'influenza determinante di Speroni e condotta attraverso un dialogo monotematico in cui è presente un ristretto gruppo misto di oratori.⁵⁹

Da un punto di vista dei personaggi presenti nel testo, uno di questi è Monsignor Antonio Coraro, molto probabilmente un membro della famiglia veneziana dei Cornaro, a lungo legata con la città di Padova per il monopolio delle cariche ecclesiastiche. L'altro personaggio principale, citato anche come mecenate cui è dedicata l'opera, è Monsignor Perenotto. Questi si può identificare invece con Charles Perrenot de Granvelle (1531-1567), studente dell'Università di Padova nonché figlio di un ministro di Carlo V e fratello di Antoine, ministro di Filippo II di Spagna.

Nel dialogo tra i due uomini ritornano più volte discorsi inerenti a padovane vissute intorno a metà Cinquecento, come le due figlie di Speroni, Diamante e Lucia. In totale, i due uomini dialoganti nominano ben tredici donne⁶⁰ mentre camminano per la città di Padova alla ricerca di una interlocutrice ideale che possa inserirsi nel loro dialogo e ragionare così d'amore.

Dopo aver esaminato varie opzioni, i due uomini sono di comune accordo nello scegliere la scrittrice Giulia Bigolina, la donna padovana più intellettualmente distinta dell'epoca nonché dotata di una spiccata attitudine al dibattito: «tal volta sentiremo anchora essa à discorrere sopra a tal materia, onde chiunque di noi passeremo il nostro tempo bellamente e mentre durerà tal ragionamento godremo del bel spirito suo, e del soave suo parlare.»⁶¹ La figura della Bigolina, dunque, è centrale nell'economia del trattato, dal momento che porrà in crisi l'assunto che le donne non siano in grado di ragionare come gli uomini, grazie agli interventi vivaci nel corso del dialogo che prende luogo a casa sua. La Bigolina sembra in questo molto simile al personaggio di Urania, che nel romanzo omonimo

⁵⁹ *Ivi*, p. 60.

⁶⁰ Laura, Diamante e Lucia Speroni, Giulia Rossa, Margherita e Samaritana Zabarella, Brada Brazuola, Chiara Zacca, Giulia Santuliana, Isabetta Bonromea, Elena Vigonza, Lucia Tedeschina Conte, Nicolosa Papafava e Dianira Mantova.

⁶¹ Cit. da Bigolina, 2002, p. 35.

vedremo in grado di tenere testa a un gruppo di giovani uomini intenti a discorrere di donne e d'amore.

A dispetto delle preoccupazioni degli interlocutori maschili sulle sue capacità di argomentazione filosofica in riferimento al concetto d'amore neoplatonico, la Bigolina dimostra la conoscenza del filosofo Leone Ebreo:⁶²

[..]come dice Lione Ebreo, se ben talvolta si desidera, non si pon
amare le cose anchora, fino che non si possegono, ma è ben vero che
quando s'haveva havuta la cosa amata, che non più si desidererà, ma
cesserà tale desiderio: perché già la cosa amata s'ha, e la desiderata
manca.⁶³

Bigolina, dunque, non si limita all'ascolto del dialogo tra gli altri personaggi, ponendo solo quelle domande che avrebbero consentito loro di brillare in saggezza. Entra nel vivo del dialogo mostrando la sua erudizione filosofica.

A conclusione di questa breve panoramica sul trattato *A ragionar d'amore*, si può affermare che, al di là della spinosa questione su chi abbia effettivamente scritto il testo, la figura della Bigolina era senz'altro ritenuta di rilievo da parte dei contemporanei, sia su un piano letterario per la valenza e la validità dei suoi scritti, tanto quanto per le sue capacità intellettuali di argomentazioni filosofiche. Nei capitoli seguenti, attraverso l'ampia trattazione e della novella e del romanzo, si tenterà dunque di contribuire a saldare quell'antica tradizione, a lungo interrotta, che ne riconosceva l'alto valore intellettuale.

⁶² Cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/leone-ebreo_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/leone-ebreo_(Enciclopedia-Italiana)/). Jehudah Abrabanel, noto con il nome di Leone Ebreo, nacque intorno all'anno 1465 e visse fino al 1530 circa. Il suo nome è legato alla stesura dei *Dialoghi d'amore*. In essi, il principio dell'amore, trattato come principio cosmogonico, se da una parte si riallaccia alle teorie platoniche, aristoteliche e neoplatoniche, dall'altra rispecchia e svolge motivi fondamentali dello spirito dell'Umanesimo. In questa maniera, il principio dell'amore assume tutto l'aspetto di una categoria che ha un significato non solo gnoseologico, ma anche logico e ontologico. L'amore in atto rappresenterebbe l'unità di amante e amato, del soggetto e del suo contenuto. Questa unità non è immediata, ma è mediata, poiché la nostra anima è in primo luogo conoscenza latente e poi lucenza che si viene dispiegando come concentrazione dell'universo. Attraverso la conoscenza di tutte le cose materiali, i desideri, gli affetti umani, l'uomo può giungere alla conoscenza più perfetta, ovvero la coscienza del divino, raggiungibile mediante l'unione dell'anima intellettuale con Dio. L'uomo appare così come compendio dell'universo (microcosmo), e, come avevano asserito anche gli umanisti, l'uomo è il vero dio in terra. Del resto, in questa concezione cosmogonica dell'amore, Leone non perde mai di vista il concetto che è sempre l'universo che si realizza nella nostra coscienza mediante l'intelletto e l'unione col Sommo Bene, fonte di ogni bellezza, intelligenza ed essere. Pertanto, quanto più l'uomo progredisce nella via della virtù tanto più diventa divino. Ed è a questa divinità, senza nascondere ciò che in noi vi è di umano, che Leone mira con la sua teoria dell'amore. Se conoscere è amare e amare è volere, il processo della spiritualità s'identifica con quello stesso del volere, cosicché che l'uomo diventa l'unico e grande artefice del suo bene, che è l'infinito bene.

⁶³ Cit. da Bigolina, 2002, pp.35-36.

2. LA NOVELLA: GIULIA DA CAMPOSAMPIERO E TESIBALDO VITALIANI

In questa sede verrà analizzata sinteticamente l'evoluzione del genere della novella per individuare quelle caratteristiche costitutive utili ad analizzare, anche in chiave contrastiva il *Decameron*, in rapporto alla novella *Giulia da Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani* di Giulia Bigolina. In questa prospettiva, dell'opera boccacciana verranno focalizzate alcune novelle selezionate, utili a tracciare il profilo di figure femminili di spessore e di sicura influenza nella costruzione della novella superstite della nostra autrice.⁶⁴

In seguito, verranno analizzati nel dettaglio i personaggi della novella di Giulia Bigolina nel loro intreccio di psicologia e azione.

2.1 Premesse: la codificazione della novella

Il genere novellistico appare come il punto di arrivo di un processo letterario poligenetico che trova il suo elemento di spicco in Italia nel corso del Trecento con Giovanni Boccaccio, mediante la presa di coscienza della propria autonomia letteraria e della conseguente dignità artistica.⁶⁵

In questa direzione, pare doveroso fare un passo indietro per chiederci cosa sia questo genere che presenta contorni sfumati ancora all'altezza dello stesso Boccaccio il quale,

⁶⁴ Per la novella superstite della Bigolina si farà riferimento al testo conservato all'interno dell'edizione a stampa di Anton Maria Borromeo, *Notizia de' novellieri italiani posseduti dal conte Anton - Maria Borromeo gentiluomo padovano con alcune novelle inedite*, 1794, fruibile in versione digitale grazie all'archivio del centro di ricerca della Warburg Institute di Londra. Le pagine citate in corso d'opera sono da intendersi relative alla stampa originale del Borromeo. <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/enh40b2446311.pdf>

⁶⁵ M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Longo editore, Ravenna, 2008, p.11.

nel *Proemio* alla sua opera più illustre, il *Decameron*,⁶⁶ afferma: «[...] intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire lo vogliamo [...]».⁶⁷

Alle origini della novella non vi sarebbe una forma peculiare di narrazione breve, ma una costellazione di forme narrative. La novella così racchiude su di sé non solo le possibilità espressive della narrativa breve medievale (*legenda*, *vida trobadorica*, *exemplum*, *fabliaux*, racconto folklorico, *lai*),⁶⁸ ma anche della narrativa lunga come il *roman cortese*⁶⁹ suddiviso in episodi indipendenti.⁷⁰

Riprendendo l'analisi di Picone sullo sviluppo della novella, è necessario anche fare riferimento alla teoria dei *genera narrationum* derivanti dalla retorica classica di Cicerone, per cui all'interno della *narratio in negotiis* (racconti orientati alle cose del mondo) si distinguono la *fabula*, l'*historia*, l'*argumentum*.⁷¹

⁶⁶ Per le citazioni dal *Decameron* (*Decam.*) si è fatto riferimento all'edizione curata da Amedeo Quondam (introduzione e note), Maurizio Fiorilla (nota al testo) e Giancarlo Alfano (scheda dell'opera e notizia biografica) nella collana "BUR" dell'editore Rizzoli: Boccaccio G., *Decameron*, Milano, 2021 (1^a ed. 2013). Dei passi citati si dà la giornata (numero romano), seguita da novella e capoversi (in cifre arabe); con le sigle *Pr.*, *Intr.* e *Concl.* verranno indicati il Proemio, le Introduzioni alle giornate e le Conclusioni.

⁶⁷ *Decam.*, *Pr.* 13.

⁶⁸ Le principali espressioni della *narratio brevis* in volgare sono: 1. la *legenda* (breve racconto agiografico che ha come tema la vita di un santo o di un martire.); 2. la *vida trobadorica* (racconto breve in prosa di provenienza occitanica che mira a narrare la vita e le opere dei trovatori.); 3. l'*exemplum* (breve racconto tendenzialmente a carattere morale che raccoglie frammenti della vita di un santo o di un martire o di un uomo qualunque posto davanti a tentazioni diaboliche. Il lettore può trarre importanti insegnamenti di vita dal comportamento del protagonista.); 4. il *fabliaux* (breve racconto in lingua *d'oil*, pone al centro della narrazione una visione deformata, comica e burlesca della società.); 5. i *lais* (prima realizzazione profana in lingua *d'oil*. Composti tra 1160-1180, il merito viene attribuito a Maria di Francia che fonde temi celtici e cortesi, provenienti dai coevi romanzi bretoni.); 6. Il racconto folklorico (materiale proveniente da fonti disparate, spesso legato alla cultura orale come: motti, facezie, proverbi, parabole, apologhi, sentenze.). Cfr. C. Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino, 1993, pp. 109-110.

⁶⁹ Cfr. F. Brugnolo, R. Capelli, *Profilo delle letterature romanze medievali*, Carocci editore, Città di Castello (PG), 2017, pp. 41-42. Parallelamente all'espansione della letteratura epica medievale, si registra il fiorire del romanzo "cortese", ripartito nei filoni relativi alla *matière de Rome* e alla *matière de Bretagne*. Il nuovo genere che inaugurano si differenzia dall'epica propriamente detta per l'adozione dell'*octosyllabe* in luogo del *décasyllabe* e dall'introduzione di tematiche amorose e da scorci di analisi psicologiche dei protagonisti. Gli eroi della tradizione antica assumono le vesti di dame e cavalieri medievali.

⁷⁰ Picone, 2008, p. 11.

⁷¹ L'*historia* riferisce eventi accaduti storicamente cercando una narrazione il più possibile vicina alla realtà dei fatti e presenta come finalità il *docere* per una formazione morale e intellettuale dell'individuo. L'*argumentum* riferisce eventi inventati ma verosimili. Si pone come fine il *move*: l'agire sull'emotività dell'individuo affinché compia determinate azioni. Infine, la *fabula* mira a riferire eventi inverosimili con lo scopo di intrattenere ed è evidente il legame che presenta con la *narratio brevis* nel ricreare la verità del *factum* (evento fittizio). Il racconto medievale tenderà poi a racchiudere su di sé elementi derivanti dall'insieme di questi generi sopraelencati e dunque riscontreremo: *brevitas*, *delectatio*, linearità e *vanitas*. *Brevitas* non solo quantitativa ma anche per una durata interiore misurata e "controllabile psicologicamente". La *delectatio* è legata al fatto che il racconto mira a intrattenere il pubblico, un atteggiamento legato al comico. Il racconto poi presenta linearità nello svolgersi dell'azione, senza interruzioni. La *vanitas*: il racconto non vuole enunciare un senso profondo, religioso ma superficiale e ironico. Cfr. Picone 2008, p.12-13.

Con il passaggio da questi generi minori della narrativa medievale a quello maggiore della novella italiana, gli elementi caratterizzanti i generi di partenza vedranno una progressiva perfezione e regolarizzazione all'interno della novella stessa.

Innanzitutto, vi sarà la spinta ad abbandonare le forme più legate alla poesia andando in direzione della prosa, che pare più atta ad assecondare il movimento naturale del racconto. Altro elemento - che muterà nel passaggio alla novella-tipo trecentesca con influsso netto anche sulla scrittura - è la fisionomia del pubblico di riferimento, che viene a delinearsi come il lettore-cittadino. Si tratta di figure non più prive di cultura, come potevano esserlo gli ascoltatori delle piazze dei racconti medievali, che ricercavano in tali occasioni un'occupazione di diletto. Fermo restando, retaggio di queste radici popolari, la possibilità per gli autori di novelle di usufruire di un'ampia libertà espressiva nel trattare i temi più diversi, da quelli tragici ed elevati a quelli comici e grotteschi.⁷²

E ancora, a dispetto dei referenti culturali dell'*exemplum*, la novella tenderà generalmente a staccarsi dalla rigidità degli schemi moralistici e pedagogici prefissati che riducevano le potenzialità dei personaggi a tipi astratti. Come si evince anche dal lavoro di Segre, si va in direzione di una presenza di personaggi umani, contenuti verosimili e per lo più senza finalità moraleggiante.⁷³ Si creano così dei personaggi che non saranno più delle incarnazioni di vizi e virtù ma che acquisiranno sia una maggior identità personale, sia una fisionomia più ricca e complessa; inoltre, dall'azione che esercitano sul reale emergerà anche la loro psicologia. Questi cambiamenti porteranno anche ad una visione diversa e multiforme della realtà, ora decisamente laica e non più il prodotto di un piano provvidenziale.

Tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo si vengono a creare fratture insanabili con i modelli letterari in prosa sopracitati, così che la novella italiana inizia a prosperare in maniera autonoma. Questa fioritura è stata favorita da una sorta di vuoto registrabile nel panorama culturale coevo italiano, dovuto anche all'assenza pesante del romanzo, nonché di quei «generi narrativi prosastici di tenuta letteraria».⁷⁴

⁷² Baldi G., Giusso S., Razetti M., Zaccaria G., *Dalle origini all'età comunale*, VOL. A, Varese, 2010, p. 425.

⁷³ Segre, 1993, p.110.

⁷⁴ *Ivi*, p.117.

Questo percorso di avvicinamento alla novella Trecentesca era già a buon punto col *Novellino*,⁷⁵ ma raggiunge sicuramente col *Decameron* di Boccaccio il suo esito più maturo, la «*summa* di tutti i generi narrativi tradizionali, anzi come realizzazione dell'arci-genere narrativo: il libro di novelle».⁷⁶ Per cui, secondo Picone il *Decameron*:

[..] può essere considerato come il libro nel quale si affabula l'itinerario, non più ultraterreno e allegorico (come quello della *Commedia* dantesca), ma terreno e ironico dell'uomo. Itinerario che, sul piano del contenuto, conduce i vari personaggi verso la piena estrinsecazione della propria intelligenza, all'interno prima del contesto naturale e poi di quello culturale; e che, sul piano della forma, guida lo scrittore e i suoi delegati testuali, i dieci narratori, verso una riflessione serena e distaccata della materia narrabile.⁷⁷

⁷⁵ Cfr. *ivi*, p.113-114, per cui la nascita della novella andrebbe fatta coincidere con il *Novellino* per il grande impegno retorico, le tematiche e le finalità artistiche. È una rottura oramai netta rispetto all'*exemplum* e alla maggior parte delle "forme brevi" del racconto per la sua eliminazione generalizzata della moralità, il gusto del particolare in funzione estetico-strutturale, gli effetti di realtà (che avranno tanta parte nel *Decameron* di Boccaccio) nonché il potenziamento del motto come soluzione verbale grazie a cui si possono rovesciare molte situazioni.

⁷⁶ Picone, 2008, p.18.

⁷⁷ *Ivi*, p.25.

2.2 Il Boccaccio come riferimento novellistico

In questa sede verranno tratteggiati gli elementi portanti del *Decameron* al fine di avere un quadro dell'opera se non completo, data la vastità e la ricchezza della stessa, quantomeno sufficiente nell'ottica di una successiva analisi della novella di Giulia Bigolina. Un *focus* particolare sarà legato alla ricchezza e novità portate da alcune figure femminili presenti nell'opera boccacciana.

2.2.1 Analisi formale e struttura interna

Boccaccio è da considerarsi non come “inventore” del genere della novella, bensì come il suo codificatore. Ne ha fissato infatti le norme tematico-formali e gli statuti strutturali, applicando quest'insieme di procedure alla scrittura del suo *masterpiece*: il *Decameron*.

In questo paragrafo affronteremo brevemente la struttura e la composizione interna di quest'opera, che fu scritta presumibilmente tra il 1348 e il 1353.⁷⁸

Il disegno generale consta di cento novelle raccontate in un tempo narrativo di dieci giorni, da dieci personaggi (sette donne e tre uomini) che si rifugiano in una villa in campagna, per scampare alla peste dilagante a Firenze nel 1348. La peste avrebbe il valore funzionale di «uno scenario fosco capace di rendere più gioconda la visione che segue della bella campagna in cui si trovano i novellatori.»⁷⁹ In questo scenario, la giovane brigata trascorre il tempo allietandosi con queste novelle, il cui tema, è deciso giornalmente da uno dei narratori che viene eletto re/regina della giornata.

Da un punto di vista strutturale, l'insieme delle novelle vede una divisione in due macro-blocchi omogenei quantitativamente. La prima sezione presenta tematiche interne che ruotano attorno alla lotta dell'uomo contro le forze della Natura (Fortuna e Amore), che possono o meno sopraffarlo. Nella seconda parte dell'opera, invece, si contemplan tematiche che concernono in prevalenza la Virtù e si assiste alla «lotta dell'uomo per la sua autoaffermazione, in un contesto non più naturale bensì socio-culturale».⁸⁰ A far da

⁷⁸ Per lo studio di queste strutture interne verrà seguita principalmente l'analisi di: Picone, 2008, p.22-29.

⁷⁹ G. Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Petrini, Torino, 1958, p. 10.

⁸⁰ Picone, 2008, p. 23.

padrone in questa sezione è l'ingegno umano che si realizza da una parte come astuzia volpina, dall'altra come grandezza leonina (entrambe di derivazione dantesca).

La *mise en page* delle cento novelle è inserita e ha vita all'interno di una "cornice" che non solo giustifica la genesi dell'opera, ma funge da vero e proprio apparato esegetico,⁸¹ lo "spazio musicale"⁸² in cui la voce dell'autore- narratore può emergere inserendosi in armonia con il susseguirsi delle novelle. Per cogliere appieno il significato della cornice possiamo rifarci alle parole di Getto: «Ora la cornice che cosa è se non la traduzione concreta sulla pagina, in un luminoso mondo di immagini, della atmosfera d'anima a cui sono legate, ed entro cui si pongono, le novelle?».⁸³ Così le novelle si aprono in un ambiente di raffinata civiltà, costituito da una mondana società di donne innamorate e sereni passatempo. Nello spazio dei suoi interventi autoriali, Boccaccio si propone come «intellettuale che deve illuminare gli elementi essenziali di incivilimento di una società più progredita; e proporli a una classe dirigente [...] capace di farli propri, di stabilire una nuova egemonia culturale».⁸⁴ Si tratta della borghesia attiva e operosa nei Comuni italiani che porta con sé il suo nuovo sistema di valori e nella quale Boccaccio vuole inserire se stesso e la sua opera.

La cornice presente in questa raccolta novellistica rappresenta quindi "il mondo commentato", ovvero le occasioni del raccontare, mentre le singole novelle sono "il mondo narrato" e accolgono la narrazione vera e propria.⁸⁵

In questo senso, grazie anche alla cornice, si possono individuare quattro piani compositivi dell'opera: uno legato all'autore, uno ai narratori, uno ai personaggi ed infine uno ai personaggi-narratori.⁸⁶ È importante sottolineare che i rimandi e le relazioni

⁸¹ Picone, 2008, p. 29

⁸² Getto, 1958, p. 7.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ M. Baratto, *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del "Decameron"*, Pratiche, Parma, 1982, p. 47.

⁸⁵ Ciascun gruppo consta generalmente anche di un uso differente di tempi verbali. Nella categoria di mondo "commentato" avremo tendenzialmente "tempi commentativi" come presente, futuro e passato prossimo mentre nel mondo narrativo i trapassati, il passato remoto e soprattutto l'imperfetto. Per queste categorie e quelle di "mondo commentato" vs "mondo narrato" si faccia riferimento a H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 37-79 che riprende a sua volta gli studi di Günter Müller in *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn, 1947.

⁸⁶ Immaginando questo schema a cerchi concentrici, nella circonferenza più esterna abbiamo l'autore, narratore extradiegetico, che guida il messaggio narrativo verso i lettori/lettrici e che si rende "autore esplicito" in alcuni punti specifici del testo. Passando ad un cerchio più interno abbiamo il livello intradiegetico dei dieci narratori: sono i membri della giovane brigata in fuga dalla peste fiorentina e rifugiatisi in una villa fuori città che diventa *locus amoenus* in cui dedicarsi all'*otium* letterario per trascorrere il tempo in maniera piacevole. Dunque, anch'essi veicolano un messaggio attraverso il loro

interne all'opera, create dalla cornice, non sono fini a se stessi, in quanto consentono all'autore di ridurre la molteplicità di racconti in unità circoscritta (la *reductio ad unum* classica).⁸⁷

2.2.2 «Lo spazio musicale» dell'autore

Dal quadro delineato fin ora, si evince che il ruolo occupato dall'autore all'interno dell'economia testuale è essenziale nella costruzione del *Decameron*.

Alcuni punti critici nella struttura dell'opera intervengono per illuminare tale ruolo. Tra questi nodi privilegiati vi sono le rubriche (confini testuali delle giornate e delle novelle); l'*Introduzione* iniziale e il *Proemio*; l'*Introduzione* della quarta giornata; il principio della VI giornata e la *Conclusione* in difesa del valore dell'opera. In seguito, verrà fatto un esempio attraverso il *Proemio*, utile a capirne il funzionamento nonché il *modus operandi* dell'autore.

Il *Proemio* presenta un valore programmatico, dal momento Boccaccio giustifica la propria fatica letteraria e afferma il proposito di voler giovare a coloro che sono afflitti da pene d'amore, dilettaando con piacevoli racconti e fornendo utili consigli. In questa maniera, va delineandosi anche il pubblico ideale dell'opera:

E quantunque il mio sostentamento, o conforto che vogliam dire, possa essere e sia a' bisognosi assai poco, nondimeno parmi quello doversi più tosto porgere dove il bisogno apparisce maggiore [...]. E chi negherà questo, quantunque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare? Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose [...]. E se per quegli [*pensieri*] alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa: senza che elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere; il che degli innamorati uomini non avviene, sì come noi possiamo apertamente vedere. Essi, se alcuna malinconia o

intervento orale, ovvero la narrazione di una novella quotidiana agli altri membri dell'allegria brigata. In un piano successivo, vanno rilevati i personaggi che intervengono tra loro entro il racconto dei narratori. Qui si instaura la diegesi principale dell'opera dove si passa dal mondo commentato al mondo raccontato. Infine, si giunge al cuore del cerchio dove abbiamo alcuni personaggi interni alle singole novelle che a loro volta emettono un messaggio narrativo (racconto di racconto). Questo livello può essere definito come meta-diegetico perché questi protagonisti di alcuni racconti diventano a loro volta.

⁸⁷ *Decam.*, scheda introduttiva di G. Alfano, p. 72.

gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello [...].

Adunque, acciò che in parte per me s'amendi il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, sì come noi nelle delicate donne veggiamo, quivi più avara fu di sostegno, in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all'altre è assai l'ago e 'l fuso e l'arcolaio, intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo,...; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguire: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire.⁸⁸

Dunque, dalle parole del Boccaccio emerge un pubblico in prevalenza femminile, dove l'approccio al testo da parte di queste donne ha come fine il tentativo di rimediare «al peccato della fortuna». Infatti, secondo Boccaccio, le donne hanno minor facoltà degli uomini nel trovare distrazione dalle pene d'amore, essendo precluse loro attività come la caccia, il gioco, il commercio. Queste donne che amano sono fornite di un amore assunto a simbolo di nobile sentire e di virtuoso operare. La dedica non è manierata né mera cortesia ideale, dal momento che nella progressione del testo sono presenti numerosi ritratti femminili esemplari e anticonvenzionali per l'epoca.⁸⁹ Alcuni esempi dei quali verranno presentati in seguito.

Un altro spunto fondamentale - suggerito ancora dalla dedicataria alle donne - è la prevalenza del tema amoroso all'interno dell'opera. Amore è visto in una prospettiva laica e terrena: non è più l'«amor che move il sole e l'altre stelle»⁹⁰ della *Commedia* dantesca, ma è una forza che scaturisce dalla Natura e in quanto tale ha una forza positiva che va assecondata e perseguita, poiché difficilmente frenabile. È forza sana e positiva, che pare assurdo e soprattutto vano tentare di reprimere ed è, assieme alla Fortuna, la componente fondamentale che dirige l'agire umano nella totalità dei suoi aspetti costitutivi.

⁸⁸ *Decam., Pr.*, 8-14.

⁸⁹ L. Totaro, *Le ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*, Firenze University Press, 2005, p.2.

⁹⁰ Dante, *Paradiso*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Mondadori, Varese, 2011, XXXIII, 145.

2.2.3 (a) Personaggi femminili non convenzionali: Ghismunda

Come è stato osservato in precedenza, fin dalla dedica alle donne, Boccaccio sembra riservare un ruolo di primo piano alle figure femminili. Esse, infatti, non sono solo lettrici e protagoniste del libro, ma anche autrici in prima persona. Le donne novellatrici, infatti, sono ben sette su dieci membri dell'intera brigata: Pampinea, Filomena, Neifile, Fiammetta, Elissa, Lauretta ed Emilia.

In questo senso, è comprensibile anche il ruolo primario che assumono alcuni personaggi femminili all'interno delle novelle. Molte figure femminili che compaiono nel *Decameron* non assomigliano più alla figura di donna-angelo di matrice stilnovista, ma ad una figura borghese che esprime la naturalità del popolo unita alla nobiltà d'animo cortese, l'amore all'intelligenza e all'ingegno.

Una delle figure più innovative e interessanti del panorama femminile boccacciano è Ghismunda,⁹¹ eroina boccacciana le cui virtù sono legate all'intelligenza del progettare, alle decisioni da eseguire, al coraggio e al dominio della parola. La novella è raccontata da Fiammetta ed è la prima della IV giornata nella quale «si ragiona di coloro i cui amori ebbero infelice fine»,⁹² tema dettato da Filostrato.

A partire dal titolo si stagliano i veri protagonisti della novella, ovvero Tancredi, principe di Salerno e sua figlia Ghismunda. L'amante di quest'ultima, Guiscardo, è relegato al ruolo di terzo attore, tanto che prenderà parola in prima persona solo una volta, quando i giochi saranno ormai già definiti. Nelle battute d'esordio della novella, padre e figlia sono presenti soli in scena e rimarcano con insistenza la forza dell'affetto che li lega: «Costei fu dal padre tanto teneramente amata, quanto alcuna altra figliola da padre fosse giammai: e per questo tenero amore, avendo ella di molti anni avanzata l'età del dovere avere avuto marito, non sappiendola da sé partire, non la maritava».⁹³ Il padre era stato a lungo indeciso se privarsi della figlia quando quest'ultima era entrata in età da marito: non intendeva tagliare il cordone ombelicale che li legava. In seguito, deciderà pure di sposare

⁹¹ Per la trattazione di questa novella si farà riferimento agli studi di: L. Totaro, *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*, Firenze University Press, Firenze, 2005, pp.98-105.

⁹² *Decam., Intr.*, IV, 1.

⁹³ *Decam.*, IV, 1, 4.

Ghismunda a un figliuolo del duca di Capova, ma «poco tempo dimorata con lui, rimase vedova e al padre tornossi».⁹⁴

Fiammetta poi descrive Ghismunda come ormai conoscitrice delle gioie d'amore, sottolineandone alcune peculiarità che appaiono poco conciliabili a questo punto con il *tenero* amore paterno: «Era costei bellissima del corpo e del viso quanto alcuna altra femina fosse mai, e giovane e gagliarda e savia più che a donna per avventura non si richiedea».⁹⁵

Nel corso della narrazione si fa sempre più profondo il divario tra genitore e figlia, fino a che diventerà incolmabile quando Ghismunda si innamorerà del giovane Guiscardo e giacerà con lui, vista dal padre. Infatti, quest'ultimo, presente per caso nella camera della figlia, assiste alla scena con l'inconsapevolezza dei due amanti. In seguito, deciderà di far uccidere Guiscardo (giovane di estrazione sociale troppo inferiore a quella della figlia), confinandone la testa mozzata in una coppa d'oro. Non appena Ghismunda viene a conoscenza della morte dell'amato Guiscardo, si raggiunge l'acme del dramma nell'eloquente discorso della giovane al padre, preludio del suo suicidio:

Egli è il vero che io ho amato e amo Guiscardo [...]. Esser ti dovè, Tancredi, manifesto, essendo tu di carne, aver generato figliola di carne e non di pietra o di ferro [...]. Sono adunque, sì come da te generata, di carne, e sì poco vivuta, che ancor son giovane, e per l'una cosa e per l'altra piena di concupiscibile disidero, al quale maravigliosissime forze hanno date l'aver già, per essere stato maritata, conosciuto qual piacere sia a così fatto disidero dar compimento. Alle quali forze non potendo io resistere, a seguir quello a che elle mi tiravano, sì come giovane e femina, mi disposi e innamora'mi.⁹⁶

Da queste parole si delinea il profilo di una donna abile nell'arte della parola, consapevole della propria femminilità fatta di carne ed ossa, non più eterea e succube oggetto della passione amorosa dei poeti. È movimento e slancio vitale, volontà di autodeterminarsi e decidere per proprio conto, nonostante l'autorità paterna imperante. Amore guida i suoi movimenti come una forza che non riesce e non vuole frenare, ma assecondare con tutta se stessa anche a costo di sfidare la volontà di Tancredi.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ivi*, IV, 1, 5.

⁹⁶ *Ivi*, IV 1, 32-35.

D'altra parte, la vendetta perpetrata proprio da Tancredi nei confronti della figlia appare non tanto come espressione di giustizia o di sdegno nei confronti della relazione amorosa (e tutt'altro che platonica) con Guiscardo, quanto piuttosto una delirante scenata di gelosia, che nasconde un amore malsano su cui pesa un alone incestuoso.⁹⁷ Il *tenero* padre è dell'idea che con l'annullamento di Guiscardo e il pentimento della figlia si potesse ripristinare la condizione precedente di corresponsione a quell'«amore il quale io t'ho sempre più portato che alcun padre portasse a figliola».⁹⁸

D'altra parte, le vicende che seguiranno e porteranno alla decisione fatale, mostrano una Ghismunda che, oramai esperita delle questioni d'amore, conscia di sé e della sua corporeità femminile, non vorrà più ritornare ad uno stato di sottomissione filiale e stabilirà come atto estremo della sua emancipazione il suicidio.

2.2.3 (b) Lisabetta da Messina

La novella di Lisabetta da Messina è la quinta novella della IV giornata, narrata da Filomena. A livello strutturale, la novella ricalca quella precedentemente trattata con protagonista Ghismunda. È presente, infatti, il triangolo Donna-amante (Lisabetta), Oggetto d'amore (Lorenzo) e Antagonista, ovvero l'amore irregolare e segreto contrastato dalla famiglia.

Lisabetta, è una giovane ragazza che si innamora dell'attraente Lorenzo, al servizio presso la famiglia di lei. I fratelli di Lisabetta sono mercanti messinesi. Quando essi scoprono la relazione inopportuna tra i due, con la scusa di un viaggio d'affari fuori Messina, uccidono Lorenzo e ne nascondono il corpo. Una notte, Lorenzo appare in sogno a Lisabetta rivelandole il brutale assassinio subito e il luogo in cui era stato sepolto. Affranta, Lisabetta parte alla ricerca e trova il corpo di Lorenzo; con un coltello ne taglia la testa e la nasconde in un vaso contenente una pianta di basilico, per poterlo avere con sé. Vedendo che Lisabetta trascorreva le giornate a piangere sulla pianta, i fratelli gliela portano via, venendo così a conoscenza della macabra verità che nascondeva il vaso.

⁹⁷ Totaro, 2005, p.102

⁹⁸ *Decam.*, IV, 1, 29.

Inoltre, per paura che il corpo fosse stato scoperto e la verità portata alla luce, fuggono da Messina verso Napoli. La mesta Lisabetta morirà per il dolore.

Nonostante lo schema narrativo sia vicino alla novella Ghismunda, d'altra parte, come annunciato dalla narratrice in apertura, i protagonisti della vicenda appartengono ad un'estrazione sociale molto diversa rispetto all'ambiente elevato ed aristocratico di Ghismunda. È un ambiente più umile, borghese-mercantile: il mondo dei mercanti toscani attivi in Meridione. Lisabetta inoltre non è un'eroina come Ghismunda, ribellatasi all'oppressione paterna difendendo i propri diritti fino alla scelta estrema della morte. Infatti, Lisabetta non compie gesti eroici: si oppone al volere dei fratelli con un'accettazione silenziosa e con le lacrime che continua a versare per Lorenzo. Il suo attaccamento ad un amore che sopravvive anche *post mortem* dell'amato.

In generale, nella novella vediamo scontrarsi due forze potenti e che portano alla rovina: l'amore e «la ragione di mercatura». La prima, è rappresentata nel racconto da Lisabetta che si innamora di Lorenzo; la seconda è delineata dai fratelli della donna che contrastano l'amore tra i due amanti perché potrebbe danneggiare il loro buon nome come mercanti o avere conseguenze negative sugli affari.

D'altra parte, anche in quest'occasione, opporsi alla forza dell'amore è impossibile. Prendendo spunto dalle parole di Mario Baratto:⁹⁹

La più grande e indifesa passività può trasformarsi in minacciosa, non resistibile attività. Punita due volte dai fratelli, privata prima dell'amante e poi di quanto continua a ricordarlo, Lisabetta li punisce a sua volta, disgrega quel nucleo familiare che essi volevano mantenere intatto dallo scandalo, li costringe a fuggire, sovverte insomma i loro disegni.

L'amore appare più forte anche della lucidità spietata dei mercanti e delle convenzioni sociali che vogliono imporre. Il messaggio ideologico sotteso alla novella sembra manifestare una necessità di apertura laica della morale familiare e sociale, più libera nei rapporti tra ceti sociali e sessi diversi.

⁹⁹ Baratto, 1982, p.41.

2.2.3 (c) **Madonna Oretta**

Madonna Oretta è la protagonista della prima novella della VI giornata del Decameron. La sua figura è interessante perché, come Ghismunda prima e la protagonista della novella della Bigolina poi, Madonna Oretta basa il proprio agire sull'abilità nel parlare. Infatti, con una finezza nel parlare, fa capire la mancanza di grazia e la sgradevolezza del racconto che un maldestro cavaliere/narratore le sta rivolgendo, dopo che l'ha gentilmente accompagnata sul suo cavallo durante un tratto di passeggiata d'una nobile comitiva in campagna.¹⁰⁰

Oretta, «gentile e costumata donna e ben parlante, il cui valore non meritò che si taccia»,¹⁰¹ era la moglie di Geri Spina, personaggio di spicco nella Firenze del XIII secolo. Si trovava nel contado a fare una passeggiata in compagnia di altre donne e cavalieri, che erano stati suoi ospiti a pranzo. Uno dei cavalieri propone ad Oretta di accompagnarla a casa a cavallo, sollevandola dalle fatiche ed allietandola nel mentre con una novella. Se Oretta però era stata descritta come abile nell'uso della parola, al contrario il cavaliere è guastatore, non solo dell'ordine e della coerenza narrativa della novella, ma anche dell'esecuzione performativa della stessa. Madonna Oretta, al termine della breve novella, dà sfoggio della sua abilità nel parlare gabbando il cavaliere per la sua poca bravura nel raccontare e chiedendogli di scendere da cavallo: «Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, che per io vi priego che vi piaccia di pormi a piè».¹⁰² Il motto di Oretta è sottile perché usa la metafora della novella-cavallo, che aveva usato precedentemente il cavaliere stesso, e ne rovescia il senso attraverso questo motto.

Oretta, dunque, è modello di importante capacità performativa all'interno del contesto situazionale che le viene offerto, tanto che verrà inserita nella successiva trattatistica cinquecentesca, tra i modelli sul comportamento e sulla narrazione nel *Libro del Cortigiano* (1528) di Baldassar Castiglione e nel *Galateo* del Della Casa.

¹⁰⁰ Totaro, 2005, p.179.

¹⁰¹ *Decam.*, VI, 1, 5-6.

¹⁰² *Ivi*, 11.

2.3 La «Novella di Giulia Bigolina. Raccontata nello amenissimo luogo di Mirabello»

La novella di *Giulia da Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani* è databile, secondo le indicazioni della Finucci, in un periodo tra il 1548 e il 1549. La novella è giunta ai nostri giorni poiché inserita col titolo *Novella di Giulia Bigolina. Raccontata nello amenissimo luogo di Mirabello*,¹⁰³ all'interno dell'opera a stampa *Notizia de' novellieri italiani* del critico Anton Maria Borromeo nel 1794.

Come è stato accennato al paragrafo 1.2.2 del capitolo precedente, la prima valutazione critica dei meriti letterari (e dunque anche della scrittura novellistica) di Giulia Bigolina risale a pochi decenni dopo la stesura dei suoi testi, grazie al libro pubblicato nel 1560 da Bernardino Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii et laribus civibus patavinis*, che a proposito delle novelle della Bigolina sostiene: «comoedias seu fabulas, ad Boccacij morem (servato tamen ubique matronali decoro) insigni argumento, artificio mirabili, eventu vario et exitu inexpectato».¹⁰⁴

Diversi elementi si possono evincere dall'affermazione dello Scardeone. Innanzitutto, Scardeone parla di «comoedias seu fabulas» al plurale, dal che si deduce che la novella che qui analizzeremo, non è l'unica scritta dalla nostra autrice, bensì, assai verosimilmente, l'unica superstite conservata dalla tradizione. Era senza dubbio parte di un lavoro più ampio, dal momento che la cornice iniziale fa menzione di altre novelle e presenta una compagnia di gentiluomini e gentildonne che scelgono il “re” o la “regina” della giornata. Dalle parole dello Scardeone, notiamo subito inoltre che i rimandi strutturali al Boccaccio sono significativi, grazie alla ripresa della cornice, alla presenza di una brigata di gentildonne e gentiluomini riunitasi in uno stesso luogo ameno, alla scelta del re/regina della giornata e al trascorrere del tempo novellando. La stessa forma

¹⁰³ Le citazioni che verranno riportate della novella seguono il più fedelmente possibile la grafia della copia a stampa del Borromeo presente nel Warburg Institute Archive (<https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/enh40b2446311.pdf>) e le pagine di riferimento sono quelle della stampa stessa. A.M. Borromeo, *Notizia de' Novellieri italiani. Posseduti dal Conte Anton-Maria Borromeo, Gentiluomo padovano. Con alcune novelle inedite*, Bassano, 1794.

¹⁰⁴ B. Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus patavinis*, sezione *De claris mulieribus patavinis*, Nicolaum Episcopium, Basilea, 1560, p. 368. Cfr. Bigolina Giulia, *Urania*, a cura di Valeria Finucci, Bulzoni Editore, Roma, 2002, nota 29 p. 23-24: Scardeone è stato un canonico della cattedrale di Padova nonché amico di Alvise Cornaro, del Ruzante e dell'Accademia degli infiammati.

narrativa per cui il narratore di turno si rivolge al resto della brigata è di chiara provenienza boccacciana.

In seconda battuta, rileviamo che queste novelle si avvicinano al modello decameroniano anche per i temi sviluppati, trattati però «matronali decoro». Dunque, privi di quella licenziosità presente nel Boccaccio che gli permetteva, ad esempio, di far unire carnalmente due personaggi come Ghismunda e Guiscardo (IV, 1) non ancora uniti nel sacro vincolo del matrimonio e presenti nella novella visionata nel paragrafo 2.2.3. (a).

Sulla falsariga dello Scardeone, un commentatore successivo della Bigolina come Francesco Agostino Della Chiesa nel 1620 ne apprezza questa scrittura in prosa che si rifà al Boccaccio nello stile, ma di cui i soggetti scelti ne prendono le distanze poiché descritti con decoro, onestà e modestia. Tanto che anche ogni «pudica fanciulla» può accostarsi senza timore ai suoi scritti.¹⁰⁵ In linea con queste indicazioni appare ugualmente la novella della Bigolina qui presa in esame, dal momento che anche l'episodio di amore carnale dei personaggi Orsino e Odolarica è punito dalla legge degli uomini proprio perché immorale, nonché basato su una menzogna.

Prima della novella vera e propria, dunque, è presente un'introduzione della narratrice che si mostra come una tra i novellatori presenti nella costruzione generale dell'opera in cui la regina di questa giornata è la «Signora Cavaliere Conte nostra Reina».¹⁰⁶ La località in cui è radunata questa nuova brigata è il colle Mirabello.¹⁰⁷

In primo luogo, la narratrice si rivolge al resto della comitiva costituita da «nobilissime donne e valorosi uomini», ai quali introduce l'esposizione della sua novella con un *topos modestiae* prima, e una *captatio benevolentiae* poi. Infatti, nelle battute iniziali chiede perdono agli astanti se le sue capacità risulteranno inferiori all'impresa letteraria che sta per compiere e, quindi, per l'eventuale cattiva riuscita della novella. In quest'ottica, in modo chiaramente fittizio, il racconto della novella sembra rispondere all'esigenza di non contravvenire alla regola generale di esposizione della stessa più che ad una volontà effettiva di narrare. Se dunque il racconto «non risponderà alla sua altezza e alla vostra

¹⁰⁵ F. A. Della Chiesa, *Theatro delle donne letterate con un breve discorso della preminenza e perfezione del sesso donnesco*, Mondovì, Gio. Ginaldi e Gio. Tomaso Rosci, 1620, pp.171-172.

¹⁰⁶ Borr., 1794, p.119.

¹⁰⁷ Seguendo le indicazioni di Bigolina, 2002, nota 48 p.28, Mirabello è un piccolo colle tra Luvigliano e Torreglia all'interno della cornice dei Colli Euganei, con un grazioso palazzo. Il rimando al *locus amoenus* boccacciano è evidente.

espettazione quello che di quella dirò; sarò io reputata officiosa e non disobbediente».¹⁰⁸ Queste affermazioni andranno interpretate più come uno schermo per possibili critiche verso la novella stessa, e soprattutto un *topos modestie* dell'autrice che non una presa d'atto autentica delle sue (tutt'altro che) esigue capacità scritte.

L'*allocutio* agli altri membri della brigata prosegue poi con la *captatio benevolentiae* attraverso la richiesta esplicita di ricevere "favore" presso il pubblico, tenendo conto anche della sua condizione di donna poco avvezza a tali esposizioni narrative.¹⁰⁹ Non possono non riecheggiare in queste frasi, le indicazioni introduttive del Boccaccio nel Proemio, che si rivolge proprio ad un pubblico prettamente femminile per riparare ai torti della fortuna. In questa maniera, in virtù del favore che la narratrice auspica le verrà accordato, si le riuscirà una così «difficile impresa». La clemenza richiesta al pubblico è sottolineata dalla presenza ravvicinata dei termini «vostro favorirmi» e «vostro favore» a pagina 120 dell'edizione presa in analisi.

La narratrice non interviene all'interno del testo della novella con commenti di carattere morale né anticipatori dell'agire dei personaggi in scena. Si può scorgere il pensiero però dell'autrice quando al termine della vicenda loda la città di Padova, attraverso i protagonisti Tesibaldo e Giulia. Forse uno degli unici punti in cui la Bigolina, sia pure intesa in qualità di autore fittizio, si affaccia direttamente sul testo.

Dopo la presentazione della cornice, si entra all'interno della novella, che colloca il tempo degli avvenimenti tra la fine della tirannia di Ezzelino III da Romano¹¹⁰ e la presa di Padova da parte dei Carraresi,¹¹¹: «già dugento e più anni nella Città nostra di Padova, a

¹⁰⁸ Borr., 1794, p.120

¹⁰⁹ Questo tema, qui *in nuce*, verrà fortemente ampliato anche in chiave polemica all'interno del romanzo *Urania* come si osserverà più dettagliatamente nel capitolo successivo. Infatti, secondo la Bigolina se la condizione della donna è, allo stato allora attuale delle cose, più di un passo indietro rispetto agli uomini nelle Lettere e nella cultura in generale, è dovuto ad un accesso negato all'istruzione dallo stesso sistema patriarcale e non ad un difetto di natura.

¹¹⁰ Ezzelino III da Romano (1194 -1259) è stato condottiero e politico italiano, signore della Marca Trevigiana. La sua crudeltà era così terribile e nota, al punto che il cronachista Rolandino da Padova, qualche decennio dopo la morte di Ezzelino scrisse: «E nessuno oggi sa se Ezzelino da Romano, come inflisse pene e flagelli a coloro di cui era a capo, così sia a capo della gente del Tartaro, o la terrorizzi orribile nell'inferno.» (*Cronaca, Liber XII*, cap.17).

¹¹¹ Da inizio '300 la città di Padova subiva le minacce provenienti dall'esterno, a causa degli interessi egemoni del veronese Cangrande della Scala che, da Verona, cercava l'espansione verso ovest nei territori vicentini e padovani, protetto dall'Imperatore Enrico VII di Lussemburgo. I problemi però per la città di Padova erano anche interni a causa del riaccendersi di antiche rivalità politiche per l'impossibilità di trovare una leadership politico-militare in Città. Di questa situazione instabile approfittò Jacopo da Carrara che compie una sorta di colpo di Stato consensuale nel 1318. È la fine del Comune e l'inizio della Signoria, la

tempo che sollevata dalla strage d'Eccelino e non pervenuta ancora alle mani de' Carraresi, ella si governava a Republica». ¹¹² Possiamo quindi collocare gli avvenimenti tra il 1259 e il 1318, un cinquantennio in cui Padova era in eccellente stato di salute: demograficamente in crescita e con un'economia in forte sviluppo, soprattutto nel settore tessile. ¹¹³ Come vedremo in corso d'opera, questi postulati storici non verranno mantenuti con linearità all'interno della narrazione.

La Bigolina passa poi a introdurre il primo nobile protagonista della vicenda, ovvero Tesibaldo Vitaliani. Di quest'ultimo si dice che è un ragazzo favorito da Iddio e dalla Fortuna, in quanto dotato di una bellezza senza eguali in Città, abile nelle armi, agile e forte nelle giostre come nella lotta, ma anche dedito alle lettere ed esperto nell'*ars loquendi*, tanto da superare chiunque nelle disputazioni affrontate. Un giovane dotato di tali qualità non poteva passare inosservato e dunque aveva molte pretendenti che lo volevano come marito. Egli, d'altra parte, disdegnava le questioni d'amore e aveva fatto proposito con se stesso di non sposarsi.

Questo quadro iniziale, che descrive Tesibaldo come un novello Ippolito, viene presto rovesciato in occasione di una giostra indetta il 1° maggio dalla città di Padova, a seguito di un'importante vittoria contro l'esercito scaligero. ¹¹⁴ Infatti, durante le celebrazioni erano state indette anche delle danze e il giovane Tesibaldo Fortuna volle che si ritrovasse a ballare con una ragazza molto bella ed elegante, Giulia Camposampiero, figlia di un cavaliere. Davanti a Giulia cade la maschera di imperturbabilità di Tesibaldo verso l'amore. E questo anche perché Giulia non è una mera macchietta incolore, ma una ragazza capace di mutare il «molto rigore di Tesibaldo» mentre quest'ultimo ragionava «con lei che parlava accortamente». ¹¹⁵ In questo senso, Giulia non è più la donna-angelo stilnovista che passa per via e di cui l'uomo si innamora quasi senza che ella possa

cui vita si protrarrà fino al 1405, quando subentrerà la Serenissima. Cfr. T. Grossi, F. Jori, *Storia di Padova*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 2010, pp.53-55.

¹¹² Borr., 1794, p.121.

¹¹³ Grossi, Jori, 2010, p.51.

¹¹⁴ La Bigolina non dà riferimenti storici precisi, ma si tratta del periodo intorno al 1311 quando la calata in Italia dell'imperatore Enrico VII aveva riacceso le idee espansionistiche del Signore di Verona, Cangrande della Scala. Gli interessi delle città di Padova e Verona per il controllo della pianura, in vista poi di successivi obiettivi, portano a iniziare gli scontri dalla primavera del 1311 con il loro protrarsi a fasi alterne fino al 1329, anno di morte di Cangrande. Cfr. F. Moro, *Il sogno dei carraresi. Padova capitale (1350-1406)*, Helvetia editrice, Piazzola Sul Brenta, 2015, pp. 26,27, 37.

¹¹⁵ Borr., 1794, p.123.

replicare. Ma assomiglia piuttosto a quelle figure femminili vitali nel Boccaccio, in quanto anche Giulia è motore dell'azione dal momento che, capendo la predisposizione amorosa di Tesibaldo nei suoi confronti, lo incita a partecipare alla giostra cittadina e a dimostrare il suo valore.

D'altra parte, l'assenso di Tesibaldo all'invito della giovane non nasconde un turbamento psicologico interiore del ragazzo, dovuto allo scontro tra la promessa fatta a se stesso di rinunciare ad Amore, e quella più recente fatta a Giulia di partecipare alla giostra in nome dell'amore che le portava. Lo struggimento interiore si scioglie quando il giovane guarda negli occhi la ragazza, poiché subito «risoltosi e d'amarla e di dover giostrar».¹¹⁶

Pertanto, dopo essersi fatto prestare armature e cavallo da un parente, Tesibaldo partecipa alla giostra e sconfigge il gentiluomo romano Lucio Orsino, che fino a quel momento era il vincitore indiscusso della giostra. Ma se la Città tutta glorifica Tesibaldo per la magnifica vittoria alla giostra, Lucio Orsino promette vendetta per la sconfitta.

Intanto, «vittorioso adonche Tesibaldo della giostra, ma vinto dallo amor di Giulia»¹¹⁷ va a casa della ragazza e lì i due celebrano un matrimonio segreto che viene ben presto anche consumato. Interessante notare che, nonostante i tempi della cerimonia matrimoniale risultino più che abbreviati (se non che nulli),¹¹⁸ la Bigolina si premuri di esplicitare che l'unione carnale sia avvenuta dopo quella sancita dal matrimonio. Premura che forse possiamo attribuire alla sua condizione di donna, per cui poteva essere sconveniente far circolare una storia licenziosa, che ponesse i protagonisti nella condizione di vivere un amore "libero" non ricondotto ai dogmi cristiani. A tale proposito, come vedremo in seguito, l'unione scabrosa tra gli antagonisti della vicenda, ovvero Lucio Orsino e Odolarica, non avrà esito felice anche per questa componente sacrilega. Si noti invece che nel Boccaccio tali unioni extra-matrimoniali non sono né biasimate dall'autore né tantomeno nascoste, poiché anche i protagonisti "positivi" delle vicende (come Ghismunda a IV,1) ne sono coinvolti.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ivi*, p.125.

¹¹⁸ Per uno sguardo alle tempistiche di un matrimonio condotto nel Basso Medioevo, si faccia riferimento a Isabelle Chabot, *Storia delle donne in Italia*, vol. II a cura di A. Groppi, Laterza, Roma-Bari, 1996, pp.46-70; ma anche a Christiane Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Laterza, 1995, Capp. V-VI.

D'altra parte, l'idillio amoroso dei due amanti è molto breve, poiché irrompe sulla scena il tempo della storia che li separerà. Tesibaldo, infatti, è scelto dal governo del Comune come uno dei quattro ambasciatori che avrebbero dovuto assistere all'incoronazione dell'imperatore Sigismondo VI a Bologna. Come si premura di riferire in nota a pagina 126 il Borromeo, qui vi è un'inesattezza storica della Bigolina, che nell'avvio della novella aveva collocato il tempo del racconto innanzi al dominio carrarese prima- e dunque veneziano poi- sulla città di Padova. Al contrario però, quando Sigismondo fu incoronato imperatore da papa Eugenio IV, nella Pentecoste del 1433, Padova già «riposava sotto il felicissimo Dominio della Rep. Viniziana.»¹¹⁹ Evidentemente le ragioni storiche vengono subordinate alla necessità del raccontare e quindi della trama che necessitava di un pretesto forte per cui Tesibaldo doveva allontanarsi da Padova e nel quale avrebbe trovato modo di distinguersi.

Infatti, proseguendo con il filo della narrazione, l'ambasceria padovana a Bologna si distinse per merito dell'eloquenza di Tesibaldo, che grazie alla sua orazione in latino cattura l'attenzione dell'Imperatore e del Papa, al punto che i quattro ambasciatori padovani vennero nominati Cavalieri e furono attribuiti loro molti privilegi. Successivamente, le circostanze del caso vollero che l'oratore personale dell'Imperatore terminasse il suo incarico e così Tesibaldo, scelto di persona da Sigismondo, si ritrovò a vestire un ruolo di spicco nella corte imperiale e a doversi trasferire a palazzo a Vienna. Le ragioni ufficiali dei «comandamenti della sua Repubblica»¹²⁰ sono seguite dal cavalier servente Vitaliani, che non viene meno ai suoi doveri di rappresentante ufficiale del suo Comune neanche per amore, dimostrando una rettitudine morale encomiabile. La fama delle imprese di Tesibaldo si diffuse anche a Padova, e grande fu il «cruccio» di Giulia nell'udire che l'amato era stato assoldato per un incarico che l'aveva portato così lontano da lei.

A quest'altezza, il racconto poi sospende per un certo lasso di tempo il focus sulla figura di Giulia, che ricomparirà solo verso la fine della novella. Infatti, la trama si infittisce attorno alla città di Vienna e alla figura di Tesibaldo che via via si mostra sempre più

¹¹⁹ Borr., 1794, nota (a), p.126.

¹²⁰ *Ivi*, p.128.

come il personaggio principale e dominante nell'economia della novella, relegando la stessa Giulia in un piano inferiore.

Se la figura femminile di Giulia viene momentaneamente accantonata, sulla scena si profila un'altra ragazza «che era a quei tempi la più bella e più graziosa giovane che si potesse ritrovare»:¹²¹ la figlia dell'Imperatore, Odolarica. L'amore della ragazza si accende udendo gli elogi del padre verso Tesibaldo, con il quale usava spesso conversare (da notare anche qui la grande importanza che per la Bigolina riveste l'uso della parola). A far bruciare però la fiamma d'amore di Odolarica è poi la vista del giovine che fu da lei «riputato Angelo di Cielo».¹²²

In questo quadro così descritto, la trama si infittisce quando ritorna in scena Lucio Orsino, il gentiluomo sconfitto da Tesibaldo alla giostra della città di Padova. Orsino, infatti, era venuto a conoscenza della bellezza di Odolarica e aveva fatto proposito di riuscire a diventare suo «donzello», ovvero una figura di corte alle sue dipendenze. Per questo motivo era riuscito ad entrare nella corte imperiale e soprattutto al seguito della figlia di Sigismondo grazie ad una raccomandazione scritta dal Papa in persona.

A creare ulteriore turbamento nella vicenda, è l'occasione di una festa ufficiale alla corte imperiale, alla quale era stato invitato Tesibaldo, che pure non voleva presenziarvi. Odolarica, affranta per la sua assenza confida ad Orsino l'amore che portava per il giovane padovano e lo invia a chiamare Tesibaldo alla festa. Riluttante, Tesibaldo giunge e viene scelto da Odolarica come suo cavaliere per il ballo. Quest'occasione irripetibile di stretto contatto permette alla ragazza di confidare l'amore che gli portava. Interessante notare che se il padre di lei, Sigismondo, ha reputato il giovane «superiore a tutti in lettere»,¹²³ Odolarica invece rivolgendosi direttamente all'amato gli dice che appoggia il pensiero delle donne presenti che: «concludono voi di bellezza contrastare con qual si voglia Angelo del Cielo».¹²⁴ L'amore tra Giulia e Tesibaldo era sbocciato soprattutto per mezzo del buon ragionare insieme tra i due giovani così che in quella circostanza l'aspetto amoroso legato alla mera fisicità risultava di secondaria importanza. Con Odolarica invece ritorniamo ancora ad un amore che pone le sue basi sulla passione fisica e che

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ivi*, p.131.

¹²⁴ *Ibid.*

pure, come osserveremo in quest'opera e soprattutto in *Urania*, la Bigolina delinea come un amore non sufficientemente maturo, né bastevole per garantire un futuro felice insieme. La componente di attrazione fisica deve risultare in connubio perfetto con quella intellettuale.

Il rifiuto di Tesibaldo alle *avances* di Odolarica è categorico e senza tentennamenti anche di fronte alle insidie che gli tende nei giorni successivi Odolarica. Per tale motivo, quest'ultima, somatizza il dolore interiore e si ammala gravemente. In questo frangente di sofferenza, vede uno spiraglio Lucio Orsino, che «giudicò questa opportuna occasione e di acquistare la Signora Odolarica, e di vendicarsi col Vitaliano».¹²⁵ Raggiunta Odolarica al capezzale in cui giaceva malata, con toni ossequiosi e deferenti Orsino si pone a suo servizio promettendo di riuscire nell'intento di far innamorare di lei Tesibaldo. Qui la figura dell'Orsino acquisisce molte somiglianze con quella dei servi di molte commedie classiche latine. Costoro, dichiarando esplicitamente (o meno) ai padroni il loro intento di favorirli, finivano per reggere in prima persona le redini del gioco, mentre i padroni, che credevano di avere in pugno la situazione, altro non erano che marionette mosse dai fili dei loro stessi servitori.¹²⁶

Così Odolarica, ammalata dalle parole di Orsino, accetta di buon grado l'aiuto offertole e in cambio gli promette la mano di Emilia, figlia del duca d'Alba.¹²⁷

Non appena Odolarica si riprende dal malessere che l'aveva colpita, l'Orsino muove la sua macchinazione: con la complicità di un servo di palazzo ottiene la veste usata da Tesibaldo nella festa di corte. Così una sera, l'Orsino, abbigliato delle vesti di Tesibaldo raggiunge la figlia dell'imperatore nella camera personale della ragazza. In quella circostanza, Odolarica, «la quale credendo che fosse veramente Tesibaldo, non solamente lo ricevette in Camera allegramente, ma allegramente lo lasciò diventar possessore e

¹²⁵ *Ivi*, p. 133.

¹²⁶ È la figura del *servus callidus* che ha tanta parte nelle commedie di Plauto (255-184 a.C. circa) ma anche di Terenzio (185-159 a.C. circa) ed è uno degli aspetti più innovativi della commedia latina rispetto a quella greca. Molte commedie di Plauto come *Bacchides*, *Miles gloriosus* e *Mostellaria*, sono definite “commedie del servo” dal momento che l'azione di conquista del “bene” (generalmente una donna o più raramente una somma di denaro) è delegata da colui che desidera la posta in palio ad un servo ingegnoso. Nelle opere più mature, come le sopracitate, la figura del servo diverrà il nucleo dell'azione e risulterà come un vero demiurgo, un artista della frode. Nel suo tessere la trama dell'inganno, il servo era l'unico ad avere una visione panoramica lucida dell'intreccio. Cfr. G.B. Conte, E. Pianezzola, *Lezioni di letteratura latina. L'età arcaica e repubblicana*, Le Monnier Scuola, Varese, 2010, pp. 36, 39, 68.

¹²⁷ Titolo nobiliare che conferiva il *grandato* di Spagna.

patrone della sua persona, e così senza punto avvedersene continuò più notti». ¹²⁸ L'inganno subito dall'ingenua Odolarica si spezza quando uno dei servi di palazzo si avvede di questi incontri notturni e li svela all'imperatore stesso, confidando che il ragazzo visto porta le vesti di Tesibaldo. Dunque, non poteva essere che lui. I propositi di vendetta dell'Orsino nei confronti del Vitaliano erano ormai portati a compimento. E infatti, la furia dell'imperatore lo aveva condotto a far segregare la figlia nell'alto di una torre e l'incolpevole Tesibaldo era stato portato in prigione. La condanna però era fatale e definitiva per entrambi i giovani: sarebbero morti insieme bruciati in una pira davanti alla cittadinanza riunita.

Elemento da notare qui è il ritorno del tema del dialogo e della parola. In questo frangente, una volta imprigionato, l'imperatore nega ogni possibilità di parola a Tesibaldo che «[...] mai poté ottenere grazia di parlare allo Imperadore; anzi quanto più procurava, tanto più era repulsato.» ¹²⁹ Quasi che l'imperatore temesse di essere raggirato o impietosito dall'eloquenza di Tesibaldo che già a Bologna l'aveva stregato. Come altra ipotesi, il rifiuto dell'udienza a Tesibaldo potrebbe essere interpretata come punizione suprema per un uomo che fondava gran parte della propria *virtus* proprio nell'*ars loquendi*.

In seguito, dopo aver stabilito la pena, viene anche mandata un'ambasceria a Padova per comunicare il presunto misfatto compiuto da Tesibaldo, nonché la conseguente condanna. La notizia si propaga velocemente in Città e viene anche alle orecchie di Giulia, che dapprima è irritata per l'imputazione di Tesibaldo che la vedeva tradita, ma ragionando conviene che possa esserci un malinteso e che l'amato sia innocente. Così di sua iniziativa prende la strada verso Vienna.

In seguito, il giorno stabilito per la condanna vengono condotti alla pira per l'esecuzione della pena prima Odolarica e poi Tesibaldo. Proprio quest'ultimo, mentre veniva condotto a piedi verso il luogo stabilito, viene visto da Giulia (ormai giunta a Vienna), travestitasi nei panni di un uomo. Ecco che ritorna un altro elemento come il travestimento (che avrà poi tanta parte in *Urania*), tipico della commedia, ¹³⁰ ma anche molto presente nella

¹²⁸ Borr., 1794, p. 134.

¹²⁹ *Ivi*, p.135.

¹³⁰ Elemento molto presente soprattutto nelle commedie plautine che ruotano attorno a un riconoscimento che può essere di un'identità prima nascosta, mentita o anche casualmente perduta. In tutti i casi queste commedie presentano lo scatto fortunoso dell'agnizione conclusiva che scioglie ogni difficoltà: ad esempio cortigiane o schiave che tornano donne libere. Cfr. Conte, Pianezzola, 2010, p. 39.

letteratura religiosa che aveva numerose storie di travestimento di religiose, come Santa Margherita, Santa Pelagia, Santa Teodora e Santa Marina.¹³¹ In tale circostanza in cui vede avvicinarsi la fine per l'amato, Giulia è presa da un *furor* che sembra riecheggiare il *Furioso* ariostesco:

[..] fatta maggiormente animosa vestita pur da uomo non sì tosto vide fuori delle prigioni il suo Signore tutto languido ed afflitto, che subito messa mano alla spada cominciò quando a ferire un'Ufficiale, quando ad ammazzarne un altro, di maniera che se non venivano altri in ajuto, lei sola ed abbandonata da' suoi cugini¹³² aveva liberato lo innocentissimo suo Consorte dalle mani di venti e più Ufficiali [..].¹³³

Interessante notare la furia cieca che prende Giulia. La *ratio* che l'ha contraddistinta fin ora cade davanti alla cruda realtà che l'amato sta per essere ucciso di lì a breve. Un'associazione mentale spontanea, pur con i distinguo del caso, è stata la rabbia del paladino Orlando alla presa di coscienza che l'amata Angelica gli ha preferito il saraceno Medoro. Nell'Ariosto¹³⁴ certo è più complesso il travaglio psicologico del protagonista, travaglio fatto di continui autoinganni e false giustificazioni a se stesso, ma che porta ugualmente il paladino cristiano alla violazione del codice cavalleresco, alla completa perdita del proprio autocontrollo e a una furia che si abbatte su tutto ciò che lo circonda. E infatti:

In tanta rabbia, in tanto furor venne,
che rimase offuscato in ogni senso.
Di tòr la spada in man non gli sovenne;
che fatte avrebbe mirabil cose, penso.
Ma né quella, né scure, né bipenne
Era bisogno al suo vigor immenso.
Quivi fe' ben de le sue prove eccelse,
ch'un alto pino al primo crollo svelse¹³⁵

¹³¹ Bigolina, 2002, p.44 e nota 93.

¹³² Due cugini avevano accompagnato Giulia fino a Vienna. Era infatti sconveniente se non impossibile che una donna di buona famiglia potesse viaggiare così lontano sola a quest'altezza cronologica.

¹³³ Borr., 1794, p.138.

¹³⁴ Per le citazioni dall' *Orlando furioso* (*OF*) si è fatto riferimento all'edizione del poema a cura di Emilio Bigi, riproposta a cura di Cristina Zampese nella collana "BUR" dell'editore Rizzoli: Ariosto L., *Orlando furioso*, introduzione e commento di E. Bigi, Milano, 2016 (1^a ed. 2013). Dei passi citati si dà sempre il canto (numero romano), seguito dalle ottave (in cifre arabe).

¹³⁵ *OF.*, XXIII, 134.

Certo, nel *Furioso*, la componente irrazionale mostrata da Orlando portava ad un rovesciamento ironico della concezione sublimante e idealizzante d'amore: non più mezzo di nobilitazione dell'uomo ma percorso che porta alla degradazione verso una condizione bestiale.¹³⁶

Nella novella della Bigolina, fermo restando la minore componente psicologica che attraversa la figura di Giulia nella scena (e dunque anche la maggiore difficoltà nell'interpretazione dell'episodio), il *furor* è invece indirizzato a liberare il proprio amato dalle guardie e a difendere il suo amore. Le componenti, dunque, che portano a questo intermezzo in cui la giovane padovana brandisce a destra e a manca la spada uccidendo alcune guardie, sono diverse rispetto a quelle di Orlando, poiché qui *eros* si mescola alla paura della morte che incombe sulla scena. In entrambi però mi sembra di scorgere una stessa furia irrazionale, a maggior ragione tenendo conto del fatto che fino a questa scena Giulia era stata sempre descritta come fortemente razionale ed esperta dell'arte della parola, come il paladino cristiano che conosceva molte lingue e di cui si dice: «Era scritto in arabico, che 'l conte / intendea così ben come latino:/fra molte lingue e molte ch'avea pronte [...]».¹³⁷

In seguito, Giulia viene fermata da altre guardie sopraggiunte ed è imprigionata in attesa di essere condannata per le uccisioni commesse.

L'amato Tesibaldo invece è condotto al rogo, dove v'era già presente Odolarica. La giovane si dichiara sollevata di fronte alla morte per la sola presenza del Vitaliani. Dalle parole della ragazza, Tesibaldo capisce di essere stato vittima di un raggiro amoroso e le dichiara che:

[..] li piaceva il morire, ma che li dispiaceva che restasse impressione nell' animo degli uomini, che avesse egli usato tal viltade quale sarebbe stata di domesticarsi con la Signora Odolarica sua Signora, e sperava che Dio averla dimostrato miracolo di questa sua innocenzia.¹³⁸

In questa situazione di stallo potenzialmente non risolvibile, arriva come un *deus ex machina*, l'intervento di un «Padre di S. Francesco», che a cospetto dell'imperatore

¹³⁶ G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *L'Umanesimo, Il Rinascimento e l'età della Controriforma*, VOL. B, Paravia, Varese, 2010, p. 331.

¹³⁷ *OF.*, XXIII, 110.

¹³⁸ Borr., 1794, p. 140.

dichiara che quella mattina stessa Lucio Orsino si era confessato presso di lui e che, in punto di morte, gli aveva rivelato l'inganno costruito attorno a Tesibaldo e il dolore che gli aveva procurato la scoperta della condanna anche di Odolarica.

Così i due giovani, prosciolti dalle imputazioni e scampati al rogo, vengono condotti a cospetto dell'imperatore, il quale si scusa con Tesibaldo per le ingiuste calunnie nei suoi confronti e trova una soluzione per la vicenda in un matrimonio riparatore tra lui e la figlia Odolarica. Tesibaldo, fido cavaliere, declina l'offerta, poiché non avrebbe mai rotto la propria promessa fatta all'amata.

Qui va sottolineata la scelta di Tesibaldo, dal momento che non rifiuta la mano di una donna qualsiasi ma quella della figlia dell'Imperatore. Dunque, rinuncia ai grandi benefici e onori che ne sarebbero derivati. All'interno della vicenda, a partire dall'innamoramento con Giulia, la figura di Tesibaldo si mostra come l'unica monolitica, lineare, sempre razionale e fedele a se stessa. Certo, per tali ragioni, Tesibaldo non è un personaggio pieno di travagli interiori né sfaccettato psicologicamente, dal momento che l'unico cambiamento significativo in lui è avvenuto con l'innamoramento con Giulia. D'altra parte, la sua è la figura di un cavaliere che non viene mai meno al codice cortese, e rilancia la fortuna che anche a quest'altezza godevano ancora i cicli carolingi e bretoni dei poemi epico-cavallereschi, con il racconto delle avventure di cavalieri e paladini in cerca di fortuna.

La riproposta dei valori cavallereschi con finalità letterarie (ma priva della vena di degradazione dei modelli presente nel *Morgante* del Pulci), si deve con intenzioni e modi differenti al Boiardo prima e all'Ariosto poi. Boiardo con il suo *Orlando innamorato* (1^a ed. 1483) ripropone i temi dei poemi epico-cavallereschi che riescono a trovar vita all'interno dell'ambiente cortigiano. I valori cavallereschi sono legati ad un contesto umanistico-rinascimentale, dove l'uomo con la sua *virtus* si impone e vince sulla Fortuna; dove l'onore è costituito dall'affermazione di sé e soprattutto, elemento fortemente riscontrabile nel Tesibaldo della Bigolina, i paladini non sono più rozzi guerrieri, ma sono caratterizzati da cultura. Si pensi qui alla grande importanza che riveste all'interno della narrazione il culto per la parola, in grado di muovere gli animi e affascinare uomini e donne. I valori cavallereschi per il Boiardo, dunque, potevano essere ancora praticati se venivano rivitalizzati con contenuti moderni.

Invece, per l'Ariosto e il suo *Orlando Furioso* (1^a ed. 1516), la cavalleria era ormai priva di quella tensione etico-religiosa (componente assente anche nella Bigolina) che la contraddistingueva alle origini e non poteva essere riempita di valori nuovi. La cavalleria è oramai un mondo remoto, vagheggiato, ma pur non riafferrabile. La scrittura di un poema epico-cavalleresco come il *Furioso* però non va ridotto al mero piacere del narrare una serie infinita di battaglie, amori e avventure: non è abbandono al narrare fine a se stesso. È invece il punto di partenza per una seria riflessione etico-filosofica su una sequenza di temi centrali della civiltà rinascimentale, come la molteplicità del reale, l'agire umano spinto dal desiderio e dalla mutevolezza della Fortuna, l'amore nelle sue sfaccettature di amore cortese, platonico, carnale e coniugale.¹³⁹

Nei confronti di queste due visioni di una cavalleria non pur morta, ma declinata in modi molto differenti rispetto ai modelli medievali tradizionali, ritengo che la figura di Tesibaldo non sia quella di un paladino ariostesco mosso dalla ricerca "dell'inchiesta" (la *queste*, che nei romanzi arturiani medievali è caricata di senso mistico-religioso). Nel *Furioso*, infatti, la ricerca della conquista del proprio oggetto del desiderio risulta quasi sempre vana, irraggiungibile, inconcludente e perciò i paladini sono portati spesso a ridefinirla in corso d'opera. Tesibaldo invece, posto e pressoché già raggiunto il proprio oggetto del desiderio – Giulia - nella prima parte della novella, non cambia *queste* davanti agli imprevisti della fortuna. Anzi si dimostra sempre convinto e saldo nell'amore e nella promessa fatta a Giulia: «[...] non era in termine di accettare così gran cortesia, sendo obbligata la sua fede a donna[...]».¹⁴⁰ Tesibaldo è un colto cavaliere, che si muove tra gli imprevisti della Fortuna tenendo sempre fede ai valori della cavalleria privi però, come già nell'Ariosto, di quella componente etico-religiosa originaria per cui non vi è un piano Provvidenziale teleologico che spinge all'agire.

Riprendendo la narrazione dal punto in cui Tesibaldo era stato prosciolto da ogni imputazione, ritorna in scena Giulia che era stata condannata a morte per le uccisioni delle guardie imperiali. Prima della condanna la giovane chiede udienza all'imperatore. Davanti a tutti gli astanti della vicenda (meno l'Orsino) Giulia si spoglia degli abiti da uomo e rivela all'imperatore di aver ucciso in nome dell'amore che portava per Tesibaldo:

¹³⁹ Baldi, *et al.*, VOL. B, 2010, pp. 96-98; 267-268.

¹⁴⁰ Borr., 1794, p.142.

«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. Viva forza d'amore congiunta ad una certezza che avea della sua innocenzia m'ha indotto a far questo che ho io fatto.»¹⁴¹ L'imperatore, mosso da compassione per i due innamorati, decide per il proscioglimento anche di Giulia e non solo «ornò loro et suoi discendenti di molti privilegi facendoli Conti; ma li donò molte gioje e alcuni castelli.»¹⁴²

La vicenda, dunque, si conclude in maniera positiva con il ricongiungimento finale dei due amati, che hanno ricevuto dall'imperatore un surplus di prestigio e nobiltà rispetto alla loro condizione di partenza. Questa migliorata condizione economico-sociale, nelle battute finali della novella, sembra essere ricondotta dalla Bigolina ad un motivo autocelebrativo della città di Padova, dal momento che poi i due giovani sono stati ritenuti a lungo «come amplissimo testimonio della nobiltà delli animi Padovani.»¹⁴³ Quasi ad allacciare la vicenda, se non a motivo eziologico della grandezza d'animo degli abitanti della Città, quantomeno a esemplificazione dell'alto sentire patavino.

La novella vede poi la sua conclusione con il ritorno della narratrice, che si rivolge nuovamente al suo pubblico nel contesto di questa nova brigata proposta dalla Bigolina. Come in apertura la narratrice chiede comprensione e clemenza al pubblico se la novella non è stata particolarmente gradita, dal momento che è stata la «reina» della giornata a commissionarle tale ardua impresa. Alla fine di questa, come di ogni novella della Bigolina che dobbiamo presupporre essere esistita, è inserito anche un sonetto-enigma, elemento ricorrente nella narrativa e tra i giochi di società di metà '500. La Bigolina, nel suo componimento, fa riferimento a un tema multiplo e poco usato nell'enigmistica, come il braccio, la mano e le dita:¹⁴⁴

Io nasco padre, e meco nasce ancora
Moglie, e cinque figliuoli in un istante
E tutti sempre stiam coabitante
Né dall'altro si parte l'un talora[...]¹⁴⁵

¹⁴¹ *Ivi*, p.143.

¹⁴² *Ivi*, p.144.

¹⁴³ *Ivi*, p.144.

¹⁴⁴ Giuseppe Aldo Rossi, *Enigmistica. Il gioco degli enigmi dagli albori ai giorni nostri*, Hoepli, Milano, 2001, p. 83.

¹⁴⁵ Borr., 1794, p.145.

Rispetto a questo componimento, per altro l'unico in versi rimastoci della Bigolina, «l'enigma si svolge come un indovinello popolare, verseggiato e portato alla misura di un'ottava o di un sonetto», come era ormai in uso a quell'altezza in cui nel comporre enigmi si rinunciava tendenzialmente alla struttura tipica «a bisticcio» che già godeva dell'egida aristotelica.¹⁴⁶

Giunti a tirare le somme della novella, abbiamo già osservato come siano presenti numerosi espedienti narrativi derivanti dalla tradizione della commedia classica (travestimenti, *agnitio*), che mostrano una contaminazione di generi presenti nel testo. Sono elementi che abbiamo ritenuto utile mettere in evidenza, poiché, amplificati, avranno un ruolo particolarmente significativo in *Urania*.

Per quanto riguarda la costruzione dei personaggi, sicuramente la figura che domina su tutti è Tesibaldo, di cui è già stata sottolineata in precedenza la rettitudine morale che lo contraddistingue. Il suo contraltare maschile è Lucio Orsino, anch'egli abile cavaliere, ma non altrettanto probo ed esempio di integrità. Egli, infatti, agisce per vendicarsi di un torto subito e non secondo virtù. Il suo agire è eticamente scorretto poiché inganna sessualmente la malcapitata Odolarica, che si ritrova prigioniera dei suoi raggiri.

La protagonista femminile della vicenda è invece Giulia da Camposampiero. Come è stato più volte sottolineato, la ragazza appare in maniera molto diversa dalle figure femminili diafane ed ovattate di tanta tradizione petrarchista. È una donna che, come la Ghismunda boccacciana, è consapevole di sé (si veda l'influenza che ha Giulia nel convincere Tesibaldo a partecipare alla giostra patavina) nonché della sua capacità e possibilità di agire sul reale (quando venuta a conoscenza della carcerazione dell'amato decide di andare in prima persona a Vienna e lì brandisce la spada contro le guardie). Giulia - svincolandosi da quei luoghi comuni ben radicati nella tradizione letteraria, che ponevano la figura femminile in uno stato di inoperosità - si mostra capace e volenterosa nell'azione al fine di perseguire i propri obiettivi. In questa direzione, può essere considerata come un embrione della protagonista omonima del romanzo *Urania*, in quanto entrambe sono esperte ed amanti del ben parlare. Consapevole della sua eloquenza come la Madonna Oretta del Boccaccio, Giulia fa innamorare di sé Tesibaldo e lo convince a partecipare alla giostra in nome del suo amore; sul finire della novella commuove anche l'imperatore

¹⁴⁶ Rossi, 2001, p.84.

quando la riceve in udienza per l'uccisione delle guardie. L'arte della parola, la caratterizza come anche Tesibaldo e i due amanti trovano una corrispondenza amorosa e un'attrazione reciproca che scaturisce proprio da questo più che da motivazioni di carattere fisico.

D'altra parte, Giulia non è ancora quella figura completa e articolata come sarà invece Urania, che la Bigolina indaga profondamente nei suoi complessi travagli psicologici che la attraversano durante tutto il percorso del romanzo, a causa dell'amore non corrisposto per Fabio.

Ponendo ancora come punto di riferimento *Urania*, (e tenendo conto della brevità intrinseca al genere della novella rispetto alla maggior articolazione del romanzo), si può osservare che nella novella la centralità delle figure femminili è nettamente inferiore. Inoltre, come nel caso di Odolarica, abbiamo un personaggio in balia degli eventi più che un reale motore dell'azione narrativa. Un caso a parte, com'è stato notato, riveste la figura di Giulia. Al contrario, nel romanzo, viva fonte dell'azione saranno numerose donne, come la stessa Urania, ma anche Clorina ed Emilia.

Accanto alle due coppie, rispettivamente i protagonisti Tesibaldo e Giulia con gli antagonisti Lucio Orsino e Odolarica, un'altra figura di spicco all'interno del testo è l'imperatore Sigismondo. Quest'ultimo è dipinto come un sovrano inflessibile, che punisce senza indugi anche la figlia Odolarica rea dell'unione sessuale illecita (presunta) con Tesibaldo. Non è il padre amoroso della Ghismunda boccacciana che punisce la figlia uccidendone l'amante per ricomporre idealmente lo *status quo ante*. È piuttosto la figura di un sovrano ligio e inflessibile nel rispetto delle regole del proprio regno, privo di quella punta di patetismo ed empatia verso la figlia che invece caratterizzava il Tancredi del *Decameron*.

D'altra parte, Sigismondo non è irreversibile nelle proprie decisioni e riconosce anche i propri errori. Infatti, quando il sacerdote svela l'inganno di Orsino non rimane ferreo nelle proprie risoluzioni ma scioglie dalle accuse il giovane padovano e la figlia poiché entrambi vittime della trama dello stesso Orsino. Inoltre, Sigismondo, è il profilo di un sovrano che ama la cultura e il ben parlare altrui, poiché di Tesibaldo apprezza soprattutto l'eloquenza tanto da averlo voluto a corte proprio per tale motivo. Del resto, egli non è descritto in prima persona come un sovrano «illuminato» o dedito alle arti, probabilmente per un disinteresse della nostra autrice ad approfondirne meglio la psicologia e i

comportamenti, plausibilmente superflui nel contesto dell'estensione limitata della novella.

2.4 Temi e modelli di riferimento

Una tema presente nella novella che ha forti legami di dipendenza con il modello boccacciano è la concezione naturalistica dell'amore.

L'amore che asseconda la natura ed è condotto secondo i dettami cortesi, come nel caso di Tesibaldo e Giulia, è fonte di affinamento per i due giovani che al termine della vicenda saranno premiati con il titolo nobiliare e il lascito economico di Sigismondo. E ancora, come in Boccaccio, la visione della realtà che emerge risulta dominata da una forza imprevedibile, la Fortuna. Non vi è nel testo nessuna provvidenzialità di matrice cristiana, come poteva esservi nella *Commedia* dantesca. La Fortuna, che potremmo a ragione definire "caso", è un complesso accidentale di forze naturali e sociali non regolate da una *reductio ad unum* superiore. Non vi è alcun disegno provvidenziale che porta, ad esempio, Odolarica ad essere raggiunta da Lucio Orsino né Tesibaldo ad essere incarcerato sempre per l'inganno del «gentiluomo romano». Bensì è, appunto, la Fortuna manifestatasi come il risultato imprevisto dell'agire umano che muove, assieme alla componente di *Eros*, le redini della vita. Una differenza però, che mi preme sottolineare, tra la Fortuna boccacciana e quella presente nella novella della Bigolina è che qui, molto spesso l'agire umano non è in grado di modificare in prima persona il percorso delineato dalla Fortuna, come talvolta invece accade nel *Decameron*. Spesso i personaggi della nostra autrice (si pensi a Tesibaldo) sono vittime e poi sopravvissuti delle circostanze senza agire in prima persona. Tesibaldo, infatti, è salvo non per "meriti" propri ma perché Orsino, così come aveva imbrogliato la situazione, così poi la scioglie confessando al sacerdote i suoi peccati.

In secondo luogo, la critica Valeria Finucci¹⁴⁷ suggerisce un ulteriore modello di riferimento per la trama di base della novella (ma in parte anche di *Urania*), ovvero il personaggio ariostesco di Ginevra, figlia del re di Scozia e protagonista dei canti IV, V e del VI fino all'ottava 16.¹⁴⁸ In seguito, ne verranno tracciate le linee di maggior convergenza.

Innanzitutto, di per sé, l'episodio che vede la serva Dalinda raccontare al cavaliere Ruggiero l'antefatto della vicenda riguardante Ginevra, ovvero com'è nata l'accusa nei

¹⁴⁷ Bigolina, 2002, p.29.

¹⁴⁸ *OF.*, IV, V, VI, pp.173-225.

suoi confronti, si configura come un racconto nel racconto: vero e proprio inserto novellistico. Il tema fondante che compare dalle parole di Dalinda è l'inganno e la finzione che creano spazi per la simulazione e l'invenzione. Dalinda, infatti, cieca per amore del Duca d'Albany Polinesso, aveva acconsentito ad ogni sua richiesta tra cui accogliere l'uomo vestita dei panni della giovane Ginevra. Così, come auspicato da Polinesso, avevano finito per ingannare inconsapevolmente i paladini Ariondante (innamorato e corrisposto da Ginevra) e il fratello di lui Lurcanio. I due fratelli, su suggerimento fraudolento dello stesso Polinesso, si erano appostati a vedere la scena d'amore tra i due. Verità e finzione si intrecciano e rovesciano più volte all'interno dell'episodio, provocando la (finta) morte di Ariondante. Venuto a sapere del presunto suicidio del fratello per amore, Lurcanio decide di appellarsi alla legge così che Ginevra venisse uccisa. A risolvere la vicenda sarà poi Rinaldo:

Rinaldo fe' l'inganno tutto espresso,
ch'avea ordito a Ginevra Polinesso.¹⁴⁹

Rinaldo combatte a duello e vince contro Polinesso, restituendo l'onore a Ginevra e sciogliendo l'inganno ordito dal Duca a danno dei due innamorati. La vicenda non mette in luce solo il trionfo dell'amore, quanto soprattutto il valore della legge, il bisogno della fede e la (più o meno) coscienza della finzione.

Nella novella di Giulia e Tesibaldo, il tema della finzione è motore del racconto ed è legato alla figura dell'Orsino, che ha molte affinità con il Polinesso ariostesco. Infatti, entrambi muovono soprattutto per vendetta di un rivale più che per vero amore. Inoltre, i modi dell'inganno sono i medesimi: raggirare una giovane e usarla sessualmente per raggiungere i propri fini. In questo senso notiamo anche le affinità tra Dalinda e Odolarica, le due donne usate e ingannate a scopo di vendetta. Lucio Orsino, del resto, fa un passo indietro a fine vicenda avvedendosi delle sue ree azioni. È lui in prima persona, infatti, pur attraverso il sacerdote, a sciogliere dalle accuse Odolarica e Tesibaldo. Al contrario, nella vicenda ariostesca è necessario l'intervento di un altro personaggio come Rinaldo, inizialmente esterno alla vicenda, per risolvere la situazione. Un altro punto di

¹⁴⁹ *OF.*, V, 85.

contatto tra le due vicende narrative si può riscontrare tra l'amore dei protagonisti delle due vicende, Giulia e Tesibaldo da un lato, Ginevra e Ariondante dall'altra. In entrambe le coppie, l'amore è giocato su un piano di pudicizia e moralità. Nella Novella della Bigolina i due giovani giacciono insieme solo dopo il matrimonio e così i due protagonisti del V canto del *Furioso* che si scambiano solo dolci parole innamorate in attesa che Ariondante chieda la mano al padre di lei.

In base a tutti gli elementi analizzati sin ora, si può affermare che questa novella mostri non solo la cultura letteraria della Bigolina sottesa alla sua scrittura, ma anche profili di personaggi e scene che troveremo in forma potenziata e sviluppata poi in *Urania*. Dunque, la novella di Giulia e Tesibaldo è un grande rimpianto per la nostra Tradizione letteraria. La mancata conservazione dell'intera costruzione novellistica della Bigolina ci ha privato di un quadro utile a tracciare al meglio il percorso generale della scrittura dell'autrice padovana in ottica non solo dello statuto della novella all'altezza del Rinascimento, ma soprattutto in vista di un confronto più esaustivo con *Urania*.

3. IL ROMANZO: *URANIA*

Urania nella quale si contiene l'amore d'una giovine di tal nome è il primo e attualmente l'unico romanzo in prosa scritto da una donna nel Rinascimento.¹⁵⁰

In questo capitolo affronteremo dapprima la collocazione problematica di *Urania* nel genere del romanzo cavalleresco; successivamente verrà presentata la macrostruttura dell'opera, dedicando particolare attenzione alla lettera dedicatoria e alla trama; verranno poi approfondite la sezione relativa alla trattatistica e un'altra sui personaggi principali del romanzo; infine, esamineremo il rapporto della nostra autrice con il tema della ritrattistica.

3.1 *Urania*: un romanzo peculiare

Da un punto di vista letterario, il Cinquecento è stato il secolo della ripresa non solo della novella boccaccesca, ma anche del romanzo, sia in prosa¹⁵¹ che in versi. Con quest'ultimo che generalmente ha visto maggiore successo e popolarità rispetto al primo (si pensi alla fortuna dell'Ariosto e il gran numero dei suoi epigoni).¹⁵²

È importante sottolineare che nel periodo in esame, era in atto una significativa metamorfosi della novella tradizionale. Infatti, la novella si avviava inesorabilmente verso la perdita della sua cornice caratteristica, dal momento che i conflitti psicologici o le tematiche amorose dei personaggi che la animavano venivano ampliati all'interno dei racconti con l'inserimento di complicazioni nell'intreccio narrativo. Si aggiunga poi che era tendenza diffusa l'inclusione di altri generi letterari all'interno della novella (come

¹⁵⁰ L'edizione di riferimento usata nel testo è: Giulia Bigolina, *Urania*, a cura di Valeria Finucci, Bulzoni Editore, Roma, 2002.

¹⁵¹ Il romanzo in prosa del Cinquecento è una terra ancora in buona parte incognita per la critica, a questo proposito segnalo: Bigolina, 2002, nota 80 p. 39.

¹⁵² Christopher Nissen, *La novella-romanzo e il romanzo-novella nelle opere di Giulia-Bigolina*, in *Levia gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana, XV-XVI (2013-2014)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2015, pp. 465-469.

sonetti, enigmi,¹⁵³ materiale dei trattati). La via che conduceva al romanzo era ormai spianata.¹⁵⁴

Sulla scia di questi cambiamenti in atto, i romanzi in prosa come *Urania* si «dilatano nello spazio e nel tempo, non procedono verso una conclusione ma mettono in moto una serie di eventi, incontri fortunati e sfortunati, ritrovamenti avventurosi e conflitti intergenerazionali.»¹⁵⁵

Del resto, la collocazione di *Urania* all'interno del genere del romanzo è stata problematizzata dallo studioso americano Christopher Nissen. Il punto di partenza di questa sua analisi è, immancabilmente, il magistero di Giovanni Boccaccio, il quale, nel suo *Decameron*, non nomina mai la forma del romanzo. Probabilmente, infatti, sotto questo genere comprendeva i romanzi cavallereschi alla maniera di Chrétien de Troyes, di contenuto poco serio e poco morale, ma soprattutto manchevoli di verità e storicità. D'altra parte, nonostante Boccaccio sia incline a schernire i poemi cavallereschi di tipo francese, dimostra spesso che non può fare a meno di certi elementi narrativi che risalgono ai romanzi antichi e bizantini come le storie piuttosto lunghe e complicate delle avventure e delle sofferenze degli amanti separati dal duro destino. Racconti novellistici di questo genere sono quelli che alcuni critici moderni, come Baratto, hanno definito «novelle-romanzo», dove le novelle tradizionali si ampliano e si va a creare una «nitida esposizione di eventi suscitati da una realtà che pesa, in vario modo, sull'individuo»¹⁵⁶ attraverso l'avvicinamento degli eventi alla vita psicologica del personaggio. Avventura interiore dell'individuo, che finirà per prevalere su quella esteriore. In Boccaccio, inoltre, le novelle che presentano questa struttura, in genere tendono a concentrarsi sulle azioni e sugli avvenimenti di un singolo episodio della vita del personaggio principale.

¹⁵³ Come abbiamo visto nel capitolo precedente anche nel caso della novella superstite della Bigolina.

¹⁵⁴ Tra i fattori che secondo la Finucci (Cfr. Bigolina, 2002, pp.40, 42-43) portarono maggiormente alla popolarità i romanzi italiani del Cinquecento -e di cui si sentono gli echi anche in *Urania*- vi è il forte sperimentalismo letterario condotto attraverso frequenti ibridazioni di generi: forme miste come la tragicommedia (ad esempio il *Pastor Fido*) o la tragedia a lieto fine. E ancora, la riscoperta, ristampa e vasta circolazione dei romanzi greci, tradotti in italiano, come *Le avventure pastorali* di Dafni e Cloe, rielaborazione di Annibal Caro nel 1537 sul testo di Longo Sofista. Questi testi infatti hanno offerto intrecci, motivazioni ai movimenti in diverse località e una caratterizzazione più sfumata dei personaggi. Ma anche, un altro fattore da tenere in considerazione è il genere pastorale sia nella versione classica dell'*Arcadia* di Sannazaro che in quella dell'*Ameto* di Boccaccio.

¹⁵⁵ *Ivi*, p.39.

¹⁵⁶ Baratto, 1982, p.125.

Alla luce di queste considerazioni sulle novelle che presentano elementi avvicinabili al romanzo, è allora interessante analizzare da vicino il testo più importante della nostra autrice, ovvero *Urania*. Infatti, secondo lo studioso Nissen, il romanzo della Bigolina avrebbe preso spunto proprio da quella tradizione di romanzi d'amore che discende dai romanzi greci e passa attraverso quelle novelle del *Decameron* definite come novelle-romanzo.

Urania, oltre 309 pagine manoscritte, suddivisa in sei capitoli, è definita dall'autrice stessa come «operetta» o «istoria», mai come romanzo.¹⁵⁷ Fermo restando che di un romanzo si tratta, sicuramente *Urania* allora mostra alcune caratteristiche che ricordano la novella. Infatti, il testo non fa uso di grandi impianti allegorici ma si concentra piuttosto sulle situazioni rappresentate e sul cercare soluzioni realistiche ai problemi esposti. Non si sofferma sulla reazione, spesso erronea, dei personaggi costretti a reagire a seguito dei colpi della Fortuna- modalità tanto cara al mondo romanzesco¹⁵⁸- bensì progredisce seguendo la volontà dei suoi personaggi. Infatti, come spesso accade nel mondo morale della novella, l'intreccio si sviluppa a partire da una serie di scelte dei personaggi: ad esempio, è Urania che sceglie di allontanarsi da Salerno, ed è sempre lei stessa che, verso la fine del romanzo, decide infine di farvi ritorno.¹⁵⁹

Nonostante questa sicura influenza della novella sull'opera della Bigolina, per impostazione complessiva, lunghezza e profondità dei personaggi, *Urania* è a tutti gli effetti un romanzo. Valeria Finucci lo definisce come romanzo psicologico,¹⁶⁰ dal momento che la struttura dell'opera è fondata sulla caratterizzazione psicologica della protagonista omonima in seno al tema amoroso, che percorre tutte le pagine del romanzo stesso. In tale maniera *Urania* diventa il teatro ideale per l'azione autonoma di protagoniste femminili,¹⁶¹ come vedremo successivamente.

¹⁵⁷ Lo stesso critico Anton Maria Borromeo, grazie al quale giunge a noi l'unica novella della Bigolina, in apertura del suo testo *Notizie de' novellieri italiani*, facendo una breve biografia dell'autrice, dirà: «Bigolina, Giulia. Novelle Due. Una di *Giulia Camposampiero*, e di *Thesibaldo Vitaliani* raccontata nell'amenissimo luogo di Mirabello: l'altra intitolata *Urania*.» Borromeo classifica, dunque, *Urania* come una sorta di novella lunga. (Borromeo, 1794, p. 6).

¹⁵⁸ A titolo di esempio valga la celebre frase dell'Ariosto a inizio del suo capolavoro: «Ecco il giudizio uman come spesso erra!» (*Furioso*, I, 7, 2).

¹⁵⁹ Nissen, 2015, pp. 470-475.

¹⁶⁰ Bigolina, 2002, p. 44.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 46.

In base a questi elementi che mostrano la difficoltà della collocazione di *Urania* nella “casella dei generi”, siamo portati ad affermare che la Bigolina volesse quasi mettere in crisi le classiche definizioni stesse di generi letterari. Crisi che coinvolge anche il paragone con le arti nelle ripetute dichiarazioni di superiorità della scrittura sull’arte visiva. In questa direzione, la nostra autrice cerca di esprimersi in una forma letteraria particolare, inusuale in particolar modo per una donna- più comunemente dedita alla poesia.¹⁶² Il risultato è un tipo di narrazione che ha certo affinità con la novella e, come vedremo in seguito, sottende diversi antecedenti letterari ma, nel significato antierotico, nella mancanza della narrazione in prima persona¹⁶³(modalità narrativa che spesso creava confessioni autodegradanti per i protagonisti) e soprattutto per la compenetrazione della materia romanzesca con le esperienze della scrittrice stessa, *Urania* sembra essere un elemento letterario a sé stante, peculiare, che definire come romanzo d’amore con tratti della novella, risulta banalizzante.¹⁶⁴

3.1.1 La rete letteraria di *Urania*

Altro elemento da sottolineare in apertura di analisi, è la nutrita rete letteraria di riferimento della Bigolina, individuata dalla Finucci. Infatti, oltre agli elementi già citati legati al magistero decameroniano, *Urania* “è una storia di amori contrastati, come la *Fiammetta*¹⁶⁵ e l’*Historia de duobus amantibus*,¹⁶⁶ ha un asse peripatetico, come i romanzi greci, è una narrazione di evasione, come il *Filocolo*, e ha degli interludi pastorali, alla maniera dell’*Arcadia* e degli *Asolani*.”¹⁶⁷ Ma ancora, contiene elementi come il motivo del travestimento di chiara tradizione della commedia e della letteratura religiosa;¹⁶⁸ anche la grande stagione della trattatistica d’amore e del rapporto uomo-donna trovano ampio spazio con gli spunti offerti dal *Libro del Cortegiano*; l’alto valore

¹⁶² Nissen, 2015, pp. 470-471.

¹⁶³ Altra caratteristica che collega *Urania* alla modalità narrativa delle novelle-romanzo boccacciane.

¹⁶⁴ Nissen, 2015, p. 475.

¹⁶⁵ L’*Elegia di Madonna Fiammetta* è un’opera di Giovanni Boccaccio risalente al 1343-1344. Si tratta di un romanzo psicologico in prosa.

¹⁶⁶ Composto nel 1444, l’*Historia de duobus amantibus* è un romanzo epistolare di genere erotico di Enea Silvio Piccolomini, poi papa Pio II.

¹⁶⁷ Bigolina, 2002, p.46.

¹⁶⁸ Ivi, p. 44 e nota 93.

accordato all'onore e alla ricerca di identità trae spunto dai romanzi cavallereschi come il *Furioso*.

Dunque, *Urania* nasce in questo clima culturale e letterario composito, ricorre a uno stile vario, tra registri alti e soluzioni più basse, presenta elementi comici e altri giocati sul filo del tragico.

In questa sede, risulta fondamentale fare riferimento a questi rimandi culturali, dal momento che la Bigolina sembra volersi inserire in questa grande tradizione letteraria fin qui descritta, con un prodotto che al tempo stesso segue la tradizione ma che è anche peculiare. Alcuni di questi spunti letterari verranno successivamente confrontati con il nostro testo di riferimento, *Urania*, come operazione utile a carpire i rimandi del romanzo di quest'autrice tanto colta quanto poco conosciuta.

3.2 Macrostruttura di *Urania*

La tradizione ci consegna di *Urania* una copia manoscritta databile al XVIII secolo, oggi conservata nel Fondo Patetta presso la Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma. Copia menzionata anche dal critico Anton Maria Borromeo e scoperta grazie alle ricerche di Paul Oskar Kristeller a inizio anni '90 del Novecento.

Di gran lunga più considerevole invece, è il manoscritto autografo che la stessa Bigolina aveva redatto per l'amico, nonché giureconsulto Bartolomeo Salvatico, giunto fino a noi grazie alle ricerche di Valeria Finucci. Le iniziali "BS" presenti nella carta di guardia del codice autografo scritto sono una prova più che rilevante in questo senso poiché al Salvatico, la Bigolina aveva dedicato l'opera stessa, come esplicitato nella prefazione al testo. Il codice in questione è manoscritto, cartaceo, cinquecentesco, senza macchie o commenti, pensato quindi non come manoscritto di prova ma come "bella copia".¹⁶⁹

Il romanzo presenta una prefazione al testo scritta in prima persona dalla Bigolina e rivolta, sempre a Bartolomeo Salvatico, «dottor di leggi.» Quest'indicazione professionale è fondamentale anche per datare la composizione dell'opera, che può essere collocata dopo il 1554, anno in cui Bartolomeo diventò uno dei più giovani avvocati ad insegnare allo Studio di Padova e prima del 1558, anno in cui il Salvatico si sposò e mutò di conseguenza il suo rapporto con Giulia.

Urania presenta un narratore eterodiegetico onnisciente che nel corso della narrazione non disdegnerà, come vedremo, di commentare gli eventi. Ha uno svolgimento ad intreccio enfatizzato da espedienti romanzeschi come la separazione degli amanti, la triangolazione del desiderio, la peregrinazione, il ritorno a casa e il triplice matrimonio finale.

Il testo si articola su tre filoni narrativi ad intreccio. Il principale riguarda le vicende della giovane Urania, innamorata di Fabio ma da lui non corrisposta. La consapevolezza di un amore non ricambiato mette in moto la vicenda, per cui Urania inizia a peregrinare lontana dalla città di Salerno dove risiedeva. Il secondo filone narrativo riguarda parallelamente le vicende di Fabio a seguito della partenza di Urania da Salerno, con gli intrighi amorosi del giovane che corteggia la bella Clorina, ma si deve scontrare con le mire amorose

¹⁶⁹ Ivi, p. 67.

dell'attraente millantatore siciliano Menandro. Il terzo filone narrativo riguarda una giovane duchessa vedova in Calabria con la passione per i ritratti di nobili, che si innamora del principe di Salerno, Giufredi. L'azione della giovane ha indirettamente ripercussioni sulla vicenda generale perché la ghirlanda "magica", che fa portare da un messaggero a Giufredi per farlo innamorare, diventa oggetto delle mire di Fabio. Si innescano così una serie di eventi a catena che, come vedremo, porteranno i protagonisti dei vari fili narrativi ad intrecciarsi sulla scena e poi a sciogliersi in un (molteplice) lieto fine. A sospendere brevemente la sezione più romanzesca, nella prima porzione di testo, vi è una parte che può essere considerata di trattatistica amorosa in cui Urania discuterà d'amore prima con un gruppo di giovani ragazze e successivamente con alcuni ragazzi. In base a queste indicazioni preliminari sullo sviluppo di *Urania*, possiamo ora avvicinarci a uno dei modelli privilegiati del nostro romanzo, ovvero l'*Elegia di Madonna Fiammetta* di Giovanni Boccaccio.¹⁷⁰

In entrambi i romanzi lo sfondo geografico di riferimento è la Campania.¹⁷¹ Salerno in *Urania* e Napoli in Boccaccio. Protagonista omonima dell'*Elegia*, Fiammetta si innamora al primo sguardo del giovane mercante fiorentino Panfilo.¹⁷² Proprio come Fabio in *Urania*, anche in *Fiammetta* il giovane amante non mantiene la sua fede amorosa. Ritornato a Firenze, infatti, il giovane Panfilo tradisce Fiammetta, la quale verrà a sapere del tradimento e soffrirà d'amore fino a pensare al suicidio. Fiammetta, abbandonata da Panfilo, ha perso ogni gioia di vivere: non indossa più sontuosi abiti né partecipa a eventi mondani per essere ammirata. Sta lentamente sfiorando a livello esteriore, ma, come Urania, presenta anche un conflitto interno poiché, nel suo caso, il giudizio altrui la indica come «santa», non conoscendo il fuoco d'amore per Panfilo che in lei brucia:

¹⁷⁰ Cfr. Bigolina, 2002, nota 95 p. 45; Cfr. anche Baldi *et al.*, *Testi e storia della letteratura*, VOL. A, 2010 pp. 411-415.

¹⁷¹ Ricordo qui il ruolo cruciale della città di Napoli nella formazione letteraria del giovane Boccaccio. A Napoli dal 1327 a seguito del trasferimento del padre per lavoro, Giovanni Boccaccio vi rimase fino al 1340-41. Conobbe una grande varietà di persone, maturando un forte spirito di osservazione e al tempo stesso poté partecipare alla vita raffinata dell'aristocrazia napoletana. In questo periodo si accosta come autodidatta alla letteratura, dalla tradizione cortese ai più recenti Dante e Petrarca. A questo periodo risalgono opere come *La caccia a Diana*, *Filostrato* e il *Filocolo*. (Cfr. Baldi *et al.*, VOL. A, 2010, pp. 406-409)

¹⁷² Si noti qui la grande attenzione che la Bigolina riserva a quest'opera boccacciana, poiché giunge a noi, anche se solo come titolo, un'altra sua novella intitolata: *Fabula de Pamphilo*.

Io, più peccatrice che altra, dolente per li miei disonesti amori, però che quelli velo sotto oneste parole, sono reputata santa; ma conoscendo Iddio, che, senza pericolo potesse, io con la vera voce di me sgannerei ogni ingannata persona, né celerei la cagione che trista mi tiene; ma non si puote.¹⁷³

I due testi presentano però anche molti elementi divergenti. Su tutti, il fatto che Urania non è descritta come “bella” né tanto meno è sposata come Fiammetta. L’amore di Urania è sempre condotto in termini non scabrosi per la protagonista, forse anche perché il testo, scritto da una donna, non poteva permettersi picchi di licenziosità alla maniera del Boccaccio. Fiammetta invece confessa che la sua passione che non è solo sentimentale, ma anche carnale e sensuale.

Urania, inoltre, è una donna che agisce, cerca di plasmare e cambiare il suo destino attivamente. Al contrario, Fiammetta resta claustrofobicamente dentro la sua mente tanto che la forma stessa del testo è in prima persona, sotto forma di lettera rivolta alle donne innamorate e non è in terza persona come *Urania*. Come vedremo in seguito invece, Urania, pur struggendosi e soffrendo amaramente per amore, trova sempre il modo per agire con la volontà ardente di cambiare, se non il proprio destino, almeno quello altrui. Operando in questa maniera, Urania sembra voler restituire alle figure femminili, la capacità di essere anch’esse *faber fortunae suae*.

3.2.1 La scelta del nome Urania

Il nome Urania era abbastanza tipico del mondo pastorale sulla scia del modello dell’*Arcadia*, in cui Uranio era il protagonista insieme a Carino. L’appellativo si trova presente anche nella versione femminile all’interno della pastorale *Flori* di Maddalena Campiglia, dove Urania è una ninfa.

La scelta del nome, del resto, deve essere stata dettata principalmente da ragioni filosofiche.

¹⁷³ G. Boccaccio, *L’elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Giovanni Pernicone, G. Laterza e figli, Bari, 1939, p. 104.

<https://ia802907.us.archive.org/1/items/lelegiadimadonna00bocc/lelegiadimadonna00bocc.pdf>

Infatti, Urania, figlia di Zeus e Mnemosine, è la musa dell'astronomia. Il suo nome viene dal greco *ouranos* (= "dio del cielo"), uno degli appellativi dedicati anche alla dea Afrodite.

Platone usa il termine nel *Simposio* per bocca di Pausania al fine di sottolineare la differenza tra bellezza celeste e terrestre. Eros, come Afrodite, infatti non sarebbe un'entità unica ma doppia. L'Eros di Afrodite Pandemia è volgare, opera senza cognizione di causa ed è amato dalle persone di poco valore:

Queste si innamorano tanto delle donne che dei ragazzi, e poi amano più il corpo che l'anima, e preferiscono rivolgersi a persone poco intelligenti, mirando soltanto al loro scopo, senza chiedersi se agiscono in modo bello o no. Ed è per questo che agiscono senza discernimento del bene e del male.¹⁷⁴

Al contrario l'Eros di Afrodite Urania, «è il più antico¹⁷⁵ e privo di dissolutezza».¹⁷⁶

L'indicazione platonica era stata ripresa anche dal filosofo neoplatonico Marsilio Ficino, che aveva distinto l'Urania divina, creata dalla mente angelica e ispiratrice dell'amore divino, dalla Venere Pandemon, la sua controparte terrestre legata alla materia e alla generazione. La Venere Urania di Ficino non ha associazione con la materia ed è collegata alla contemplazione.

In secondo luogo, il grande interesse poetico per la musa Urania è testimoniato dalla persistenza della sua figura nel corso della lunga tradizione latina prima e italiana poi, che prosegue anche oltre la Bigolina. Per Catullo,¹⁷⁷ Urania è la madre di *Hymen*, il dio del matrimonio; Dante, invece, invoca la musa Urania quando deve esprimere in versi concetti complicati; per l'umanista Giovanni Pontano,¹⁷⁸ Urania è il collegamento con i cieli. Dello stesso avviso è Giambattista Vico, per cui il nome Urania è collegato alla contemplazione dei cieli. Nuovamente a testimonianza della pervasività dell'interesse

¹⁷⁴ Platone, *Simposio*, trad. e cura di Fabio Zanatta, Feltrinelli, Bergamo, sedicesima edizione maggio 2018, p. 51, 53, par. [181b].

¹⁷⁵ Poiché, priva di madre, Afrodite Urania discenderebbe direttamente da Urano. Pandemia, invece, più giovane, deriverebbe dall'unione di Zeus e Dione.

¹⁷⁶ Platone, 2018, p. 53, par. [181c].

¹⁷⁷ Catullo, *Uraniae Gens*, 61.2.

¹⁷⁸ L'*Urania* (1505) di Giovanni Pontano, in esametri latini è un'opera didattica centrata su principi astrologici legati al *De rerum natura* di Lucrezio e alle *Georgiche* di Virgilio. Pontano aveva tentato la complicata impresa di creare un compendio enciclopedico delle dottrine astrologiche di derivazione classica con le verità di fede della Chiesa cattolica, mediate da un'ottica neoplatonica umanistica tramite attraverso la mitologia e la fiaba.

verso la figura di Urania, è anche il poemetto mitologico di 358 endecasillabi sciolti, *Urania*, composto tra il 1806 e il 1809 da Alessandro Manzoni, poi ripudiato dallo stesso autore.¹⁷⁹

Con queste premesse si può affermare che nel caso della Urania protagonista del romanzo omonimo di Giulia Bigolina, abbiamo a che fare con un *nomen-omen*, dal momento che le premesse filosofiche (platoniche prima e neoplatoniche poi) sottintese nella scelta del suo nome, sono rispecchiate nei fatti dalla personalità e dall'agire del personaggio ideato dalla Bigolina. Nel romanzo, infatti, Urania non è attratta da Fabio per motivi sensuali e carnali, inoltre, invita chiunque si rapporti con lei nel corso della vicenda, a soprassedere a motivazioni di tipo fisico nella scelta della persona amata. Un esempio in questo senso è il biasimo che getta su Fabio, reo di aver indirizzato il suo amore verso l'attraente fisicamente quanto intellettualmente non interessante Clorina, nella lettera a lui diretta prima di lasciare Salerno.

3.2.2 La dedicatoria «Al magnifico e eccellente dottor di leggi, il S. Bartolomeo Salvatico»

In apertura della prefazione a *Urania*,¹⁸⁰ dedicata all'amico Bartolomeo Salvatico, la Bigolina fissa i temi che costituiranno il fulcro del romanzo, ovvero il tema amoroso e il riconoscimento del vero/finto amore. Proprio attraverso quest'ultimo punto, l'autrice fa risaltare la figura di Urania per la sua condotta amorosa irreprensibile, in quanto costantemente vera e fedele amante. Al contrario, in parte biasima figure come Emilia, che alla prima difficoltà si ritireranno dai loro proponimenti amorosi: «Imperciò che non potendo i finti continovar lungamente nelle amorevoli operazioni, a pena lo incominciato guado avrebbon segnato che, stanchi di più seguirlo, se ne tornerebbono a dietro [...]»¹⁸¹

Successivamente, la scrittrice padovana si rivolge al Salvatico parlando del rapporto che li lega in termini di «onesto amore». Un legame, dunque, non sottoscritto da *eros* bensì da *filia*. In questa prospettiva, la Bigolina sembra giustificare la nascita del suo romanzo con la volontà di sciogliere una sorta di debito d'amicizia che sente di avere con

¹⁷⁹ Bigolina, 2002, pp. 50-51.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 71-83.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 71.

Bartolomeo. Per questo motivo, infatti, si augura che il romanzo possa lasciare, anche dopo la sua morte, qualche «raccordanza» di sé presso l'amico.

Inizialmente, Giulia afferma di aver pensato di lasciare ricordo di sé attraverso un proprio ritratto da donare a Bartolomeo. Tuttavia, la scrittrice racconta di essere stata distolta improvvisamente dall'intento a causa dell'improvvisa apparizione personificata del Giudizio. Quest'ultimo, infatti, è apparso a lei parlandole prima di quella categoria di uomini, rei di «bruttissimi vizi», che giudicano con sdegno ogni minimo errore altrui e in particolare delle donne. Continuando su questa falsa riga, il Giudizio le aveva parlato di «voi infelicissimo femminil sesso», troppo spesso calunniato nell'onore da questi stessi rei uomini.

Dopo questa breve sezione sul “merito delle donne” - che preannuncia un altro dei nodi del romanzo, ampliato nella parte di trattatistica amorosa- la personificazione del Giudizio parla del vero motivo per cui è apparso a Giulia. Il principale proponimento era infatti quello di dissuaderla dal donare al Salvatico un suo ritratto: al tempo stesso indegno della grandezza dell'uomo e sconveniente per lei. In quanto entità materiale, l'immagine non è in grado di toccare le corde dell'animo umano, poiché non riesce ad operare a livello di intelletto e a rappresentare “il buono”, ma solo il “bello”.¹⁸² Per agire a livello di intelletto, il Giudizio suggerisce di avvalersi di prodotti dell'intelletto stesso come possono essere composizioni, invenzioni e «operette».¹⁸³

Affronteremo anche successivamente il tema del ritratto-composizione scritta. Infatti, le portavoce dei due poli saranno rappresentate all'interno del romanzo da altrettante figure femminili. Da una parte Urania e la superiorità del modello scritto per lasciare un'impronta più vera di sé; dall'altra la duchessa di Calabria e il modello del ritratto e della conseguente auto-oggettivazione del sé attraverso il dipinto, che soccomberà alla sua stessa logica.

La scrittura del romanzo come piccolo dono in luogo della grandezza dell'amico permette alla Bigolina di giustificare anche la nascita della sua opera. In questa direzione,

¹⁸² Cfr. Bigolina, 2002, p.78. In merito al discorso del Giudizio sui temi del bello, buono, grazia, proporzione e accessibilità alla bellezza spirituale, il grande riferimento culturale della Bigolina si deve ai trattati Neoplatonici.

¹⁸³ Interessante notare anche che la scelta di scrivere il romanzo *Urania*, non sia giustificata dalla Bigolina con motivazioni esterne legate a una scrittura su dettato delle muse, com'era tipico nella tradizione letteraria, bensì, la motivazione della scrittura, risiede unicamente nella volontà interiore dell'autrice di essere artefice di un prodotto letterario.

attraverso le parole espresse dal Giudizio, chiede di essere giustificata se il romanzo risulterà inadeguato: «[...] perché tu sei donna, sarai in gran parte escusata dell'umile e basso tuo dire.»

Così, la Bigolina scherma la propria fatica letteraria nelle vesti di un «umile presentuccio» e un «operetta» all'amico, che echeggia «il piccolo mio libretto» dell'incipit della *Fiammetta* boccacciana: un chiaro *topos modestiae* che vuole ovattare il valore intrinseco dell'opera stessa. Questo intervento di *diminutio* era già stato riscontrato nel capitolo precedente, nella cornice della novella *Giulia da Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani*, dove la narratrice si scusava per un eventuale inadeguatezza del suo racconto.

La prefazione si chiude con l'invito dell'autrice al Salvatico affinché non cada nello stesso errore deplorato in *Urania*, in cui il protagonista maschile, Fabio, è incapace di riconoscere la propria buona fortuna in amore e continua a seguire la strada della miseria e del dolore.

3.2.3 Breve trama di *Urania*. Nella quale si contiene l'amore d'una giovane di tal nome.

Data la lunghezza e la grande quantità di rimandi che il romanzo sottende, in questo paragrafo si esporrà la trama e lo sviluppo di *Urania* per punti (e spunti) fondamentali.

La vicenda romanzesca prende avvio a Salerno. Protagonista che dà anche il nome al romanzo è *Urania*, la quale viene descritta come:

[...] una giovane d'assai nobil famiglia, per nome *Urania* chiamata, la quale oltre che nelle volgari lettere fosse assai convenevolmente dotta e che le Muse sì nelle prose qual nelle rime le fossero amiche, era ancora d'un così nobile animo ornata, che più tosto che un sol vizio da quel suo così bel animo s'avesse veduto uscire, avrebbe eletto di morir mille volte.¹⁸⁴

Urania non è la classica figura petrarchescamente descritta come portatrice di una bellezza eterea, capace di far innamorare un uomo al primo sguardo. Di lei non si accenna a particolari qualità fisiche, ma si sottolinea che è dotta e interessata alla letteratura.

¹⁸⁴ Bigolina, 2002, p.87.

Inoltre, ella spesso riceveva in casa giovani con cui intesseva una «conversazione onesta»,¹⁸⁵ ma se ne stava sempre «lontana da ogni pensiero amoroso.» Il quadro viene turbato quando Urania si innamora di un giovane, Fabio. Il loro amore sembra il frutto di una contemplazione della bellezza intellettuale prima ancora che fisica al punto che: «un solo cuore, un sol volere e una sola anima pareva che 'ntrambi dui tenessero.»¹⁸⁶

L'idillio amoroso però è breve poiché Fabio rivolge il suo amore ad un'altra donna, più bella di Urania ma inferiore a lei per virtù: Clorina.

Urania, amante fedele e costante, non tradisce l'amore per Fabio con un altro uomo. Da qui la scelta di prendere una risoluzione forte: fuggire da Salerno e viaggiare per il mondo travestita con abiti maschili (elemento tratto dalla commedia classica).¹⁸⁷ Con questo sotterfugio avrebbe così potuto muoversi lontana da Salerno, sola, ma con più facilità e sicurezza.¹⁸⁸

¹⁸⁵ È la necessità di una “conversazione onesta” tra uomini e donne per arrivare a un modello armonioso di condotta sociale. Questo concetto era stato messo in evidenza da molti trattatisti, a cominciare da Baldassar Castiglione all'interno del terzo libro del *Cortegiano*, dedicato a «formar» la «donna di palazzo». Infatti, la pratica della conversazione “onesta” compete specificatamente alla donna di palazzo, la quale deve «intertenerne ogni sorte d'omo», senza però che sia messa in questione la sua virtù. Virtù quasi esclusivamente pertinente il decoro sessuale. In questo senso, la conversazione a cui si fa riferimento corrisponde, fondamentalmente, a saper ascoltare e rispondere, più che essere soggetto della discussione. Il livello culturale della «donna di palazzo» deve risultare funzionale alla sua capacità di partecipare ai discorsi altrui. Dunque, per il Castiglione, il possesso della cultura è una prerogativa indispensabile per una gentildonna.

¹⁸⁶ Bigolina, 2002, p. 88.

¹⁸⁷ Il tema del travestimento non è in opposizione alle possibilità di approfondimento psicologico della protagonista poiché non tende a risolversi in farsa, come accade nella commedia classica, pensando ad esempio alla *Casina* di Plauto. Il travestimento permette ad Urania di ovviare alla vulnerabilità del proprio sesso durante la fuga. L'errare in abiti maschili le permette di aumentare la sua capacità esperienziale oltre a darle la possibilità di esplicitare in prima persona la propria “autodeterminazione” (Bigolina, 2002, p. 59). All'interno del testo possiamo vedere come il tema del travestimento attraversi una prima fase in cui è soprattutto un mezzo per evitare scandali e superare una crisi personale. In secondo luogo, il travestimento darà ad Urania la possibilità di esporre lunghe sequenze didattiche alle compagnie di ragazzi e ragazze incontrati, sui modi corretti di innamorarsi. In questa maniera riuscirà a intervenire concretamente contro quella dannosa tendenza della società contemporanea di sminuire le donne. Nelle mani della Bigolina, il motivo della donna travestita diventa un mezzo per denunciare la necessità di una riforma sociale, riconsiderare i ruoli dei sessi e lo status della donna nella società. (cfr anche C. Nissen, *the motif of the female disguise*, in *The Italian Novella*, a cura di Gloria Allaire, cap. XI, Routledge, New York, 2003, pp. 213-214.).

¹⁸⁸ Il motivo della fuga, al contrario della tradizione romanzesca di Chretien de Troyes ma anche dell'Ariosto, non è dovuto alla necessità di evitare una catastrofe imminente o per fuggire con l'amata. La motivazione qui è nuova: la scelta di Urania è in parte etica, per evitare lo scandalo che causerebbe la sua morte autoinflitta, ma, soprattutto è una fuga terapeutica. Infatti, evita così che le patite sofferenze d'amore, la portino alla follia. In questo modo, come vedremo in seguito, anche la continua introspezione e la dissertazione sul tema amoroso, contribuiscono a curare il suo disagio psicologico. Cfr Nissen, 2003, pp. 209-210.

Prima di andarsene però dalla sua terra natia, Urania, scrive una lunga lettera a Fabio. Si tratta di una sorta di monologo interiore in cui Urania paragona l'amore di Fabio ad un baleno: tanto potente è la luce che l'ha accecato inizialmente, e tanto velocemente poi è scomparsa.

Il discorso di Urania permette alla Bigolina di riprendere le affermazioni fatte nella prefazione in merito alla superiorità della creazione letteraria scritta su quella visiva, in grado di esprimere la vita interiore di un individuo. Infatti, ogni opera letteraria che Urania aveva dato in dono a Fabio, sotto forma di rime e prose, è un più autentico ritratto della sua bellezza, destinato a durare nel tempo. In tale maniera, l'individuo stesso si sottrae alla logica che lo destinava a mero passivo oggetto di un amore "visivo" (come lo sarebbe invece con il dono di un ritratto). In questa maniera Urania, mediante il depotenziamento della centralità della bellezza fisica nel processo di innamoramento, biasima in modo categorico la condotta di Fabio, innamoratosi della giovane Clorina unicamente per motivazioni fisiche.¹⁸⁹

Il richiamo letterario di fondo nella costruzione della lettera è chiaramente riferito alle donne protagoniste della raccolta epistolare delle *Heroides* di Ovidio. Ad esempio, come Didone, Urania accusa se stessa di essersi concessa eccessivamente all'amato; come Medea, mette in chiaro che è stato l'uomo, e non la donna, a volere iniziare la relazione. Inoltre, il discorso di vittimizzazione che la lettera mostra permette anche all'eroina-Urania, di rivelarsi come scrittrice e artista.

La lettera presenta però un elemento nuovo rispetto al modello ovidiano ovvero il tema della perdita di una donna-poetessa (Urania) come perdita per la patria di un bene comune e altamente valutato: «[...] ho eletto per minor male la propria patria abbandonare, così sarai tu [Fabio] cagione ch'ella resterà priva di tale che forse un'altra simile non ne ritenerà seco, onde nome d'in grato meco con la patria e, che è peggio assai, teco stesso t'avrai acquistato.» Secondo le indicazioni della Finucci, è la prima volta che una donna dichiara l'importanza politica di una poetessa quando, al contrario, la perdita dell'eroe maschile per motivi politici era un tema più comune. Del resto, come avviene per le donne

¹⁸⁹ Christopher Nissen, Rossella Consiglio, *Giulia Bigolina la prima romanziera italiana. Una donna dell'Alta Padovana tra i letterati del '500*, in *Alta Padovana. Storia cultura società* 4, Padova, dicembre 2004, p. 61.

abbandonate nelle *Heroides*, neanche in questa occasione la lettera convince l'uomo a ritornare dalla giovane innamorata.¹⁹⁰

Questa enfasi sulle capacità scritte e intellettuali al femminile ritornerà anche nelle scene narrative successive. Infatti, dopo aver fatto consegnare la lettera a Fabio, Urania veste panni da uomo e si mette in viaggio verso Napoli. Ancora fortemente scossa per il rifiuto amoroso di Fabio, cavalca per ore senza una meta precisa, fino a che giunge in un boschetto. Il «piacevol boschetto» ha tutta l'aria di un *locus amoenus* lussureggiante con una bella fonte, nella quale sono presenti cinque giovani fanciulle. Qui Urania, col falso nome di Fabio, inizia a parlare d'amore su invito delle fanciulle. La richiesta di discutere d'amore sedute vicino a un fonte, in un prato, nel mezzo di un bosco ha antecedenti classici nella letteratura italiana soprattutto nel modello primario dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, ma anche nel *Filocolo* boccacciano e negli *Asolani* del Bembo.

Questo incontro e il successivo con una piccola brigata maschile permetteranno alla Bigolina di ampliare la sezione della trattatistica amorosa che sarà approfondita nel paragrafo 3.2.

Dopo aver terminato lo scambio verbale sul tema amoroso con le cinque fanciulle, quella medesima notte Urania dorme all'interno del castello di una di esse. La mattina seguente riprende il suo viaggio e in una prateria a qualche miglio dal castello incrocia alcuni giovani gentiluomini di Napoli che stavano addestrando un falcone. I giovani, vedendo lo stato in cui versava Fabio-Urania, ancora scossa dalle implicazioni emotive del rifiuto del vero Fabio, si avvicinano a lei per accertarsi delle sue condizioni. Si scopre così che i cinque uomini amavano e soffrivano d'amore per le fanciulle che Urania aveva conosciuto il giorno prima. Così ella, commossa, si trattiene a parlare d'amore anche con questi giovani.

Successivamente, Urania riprende il proprio viaggio tra «lagrime, sospiri e lamenti» e vaga per molte città. Nei pressi della campagna Toscana, ormai quasi sul punto di morire d'inedia, Urania viene soccorsa da alcuni servitori di una donna (Emilia), che aveva occupato tutta l'osteria dove Urania voleva alloggiare. Emilia è ricca, giovane e vedova da circa un anno. Fabio-Urania entra subito nelle grazie della donna e si mette al suo servizio. Dopo un pellegrinaggio a Loreto, le due donne vanno a Firenze, dove risiedeva

¹⁹⁰ Bigolina, 2002, p.90, nota 8.

la famiglia di Emilia. Qui, la famiglia chiede a quest'ultima di risposarsi dal momento che era passato ormai un anno dalla morte del marito. Così la giovane vedova rende manifesto a Fabio-Urania l'amore che era nato per lui in quei mesi insieme e gli/le chiede di prenderla per moglie. La giovane salernitana, mantenendo ancora nascosta la sua vera identità, respinge la proposta matrimoniale adducendo come scusa il fatto che si era già innamorata di una donna a Salerno, Urania, che aveva però rifiutato il suo amore e per questo era fuggita dalla città.

Urania chiede poi licenza ad Emilia di tornare a Salerno per verificare se l'amata aveva preso marito. In tal caso, sarebbe tornata a completo servizio di Emilia. Quest'ultima, temendo che Fabio-Urania, una volta partito non sarebbe più tornato, afferma che lo lascerà andare solo a patto che potesse andare con lui travestita da uomo.

Si chiude qui la prima sezione narrativa, cui subentra quella riguardante le vicende di Fabio dopo la partenza di Urania. A pagina 136 della nostra edizione di riferimento, il narratore si avvale di un enunciato di sapore ariostesco per interrompere la narrazione fin qui intessuta e creare così una sorta di *entrelacement*: «Ma lasciamoli andare, che per ora abbiamo di loro detto assai, e ritorniamo al vero Fabio in Salerno.»

In questo frangente, dunque, ritorniamo a livello spaziale nuovamente a Salerno. Il vero Fabio, che aveva proseguito il corteggiamento serrato alla bella Clorina dopo l'uscita di scena di Urania, si era ritrovato ben presto invischiato a sua volta in un triangolo amoroso. Infatti, in quel tempo era passato per Salerno un giovane gentiluomo siciliano di bell'aspetto, Menandro. Questi, vedendo per la città Clorina, per «starsi in esercizio amoroso», decise di farle la corte, ottenendo anche di visitarla in casa come Fabio. In questa maniera il giovane millantatore siciliano riesce a fare breccia sul cuore di Clorina, che indirizza a lui il proprio amore. Fabio ben presto si accorge che la giovane aveva effettivamente rivolto altrove le sue attenzioni e «tra dubbio e tema la sua vita assai mal contento passava».¹⁹¹

Nella scena successiva il narratore interviene nuovamente in prima persona affermando che «[...] è necessaria cosa che alquanto da questi [Fabio, Clorina e Menandro] io mi diparta, s'io voglio a pieno il successo de' loro amori narrare [...]».¹⁹² Infatti, per far sì che

¹⁹¹ Bigolina, 2002, p. 138.

¹⁹² *Ivi*, p. 139.

la trama alla fine si districchi, la Bigolina prima deve aggiungere un ultimo necessario filo narrativo a complicare l'intreccio che poi proseguirà per inerzia verso il suo autocompimento.

Figura femminile centrale di questa terza sezione è una duchessa calabrese rimasta vedova in giovane età. Costei non voleva risposarsi perché aveva trascorso gli ultimi due anni di vita con un marito molto geloso, così aveva lasciato il governo dello stato a quattro vecchi saggi consiglieri. Questa duchessa aveva una passione particolare: collezionava quanti più ritratti di nobili e principi del mondo poteva avere. La duchessa, chiusa nel suo castello, sembra così vivere per interposta persona, attraverso i ritratti che colleziona, quella vita di corte di cui non aveva potuto godere durante il periodo infelice del proprio matrimonio.¹⁹³ Per accrescere la sua collezione, aveva ingaggiato anche un pittore che girava per le corti d'Europa a ritrarre quei principi meritevoli.

Un giorno passando per caso per Salerno, il pittore ne aveva ritratto il principe, Giufredi, poiché lo reputava di bellissimo aspetto. Una volta che il dipinto arriva nelle mani della duchessa, Amore, nascosto negli occhi dipinti del principe, la fa innamorare. Così la donna, smaniosa d'amore, chiede consiglio ad uno dei saggi affinché sia Giufredi in persona a chiedere per sposa la duchessa, senza che lei debba scoprire pubblicamente il suo amore per il principe.

Il vecchio saggio mette in moto il suo piano grazie all'aiuto del pittore, che dovrà dipingere il *Giudizio di Paride*. La chiave del dipinto sarà il fatto che, al posto delle tre dee canoniche (Giunone, Atena e Venere), vi saranno raffigurate la Duchessa di Borbone, la figlia del re di Polonia e la stessa duchessa di Calabria dipinta in posa classica con la parte sinistra del corpo scoperta. Paride invece doveva avere le sembianze del principe Giufredi.

Successivamente il pittore porta il dipinto alla corte salernitana, presentando il quadro come una copia di un quadro commissionato dal marito della duchessa di Calabria.

La visione del dipinto non porta il risultato sperato dal momento che il principe, vedendo le bellezze del quadro, ripensa alla giovane donzella di cui era già innamorato da tempo e che ora ha desiderio di vedere e fare subito sua sposa.

¹⁹³ *Ivi*, p.140.

La duchessa qui sembra non seguire le considerazioni dell'allegoria del Giudizio, per cui l'oggettivazione della donna attraverso il ritratto non è il mezzo atto a lasciar «raccordanza» di sé. Così il suo dono ottiene l'effetto opposto rispetto a quello desiderato.¹⁹⁴

Inoltre, in questo punto della vicenda, è interessante come il narratore intervenga con alcune considerazioni sull'amore:

Oh maladetto sei tu, Amore, per sempre, poi che coteste sono delle belle operazioni che tu sai fare! Che giovò (inumano!) a quella infelice signora il far palese la bellezza delle sue occulte e nobilissime membra, poi che per la tua malvagia operazione quello che a lei doveva giovare con suo danno e scorno in utile d'altra rivolgesti?¹⁹⁵

Qualche giorno dopo il dono del dipinto, giunge presso la corte del principe Giufredi anche il vecchio consigliere della Duchessa di Calabria a sostegno dell'intervento del pittore. Il consigliere narra che, mentre era in viaggio per Roma, aveva incontrato una ninfa morente per amore che gli aveva chiesto di gettarla nel fiume.¹⁹⁶ Il vecchio aveva acconsentito e la ninfa poi era riapparsa dall'acqua nel pieno del suo splendore. Per ringraziare l'uomo, la ninfa gli avrebbe donato una magica ghirlanda di fiori che avrebbe fatto innamorare la donna a cui fosse stata donata. La ninfa avrebbe anche consigliato di donare la ghirlanda al principe Giufredi, e così ora si apprestava a fare il saggio, con la speranza che Giufredi l'avrebbe poi donata alla duchessa di Calabria.

Ben presto, la notizia relativa alla ghirlanda si sparge per tutta Salerno e, tra gli altri, si ritrovano a parlarne anche Fabio e Menandro a casa dell'amata comune, Clorina. La ragazza, invidiosa della fortuna della futura sposa del principe, vagheggia il fatto che un vero amante avrebbe rubato la ghirlanda per donarla alla donna che ama. Con questi presupposti, travestito da mendicante, Fabio decide di trafugare la ghirlanda. Per attuare

¹⁹⁴ C. Nissen, *Subjects objects, authors: the portraiture of woman in Giulia Bigolina's Urania*, in *Italian Culture*, a cura di Gloria Allaire, 18:2, 2000, p. 24.

¹⁹⁵ Bigolina, 2002, p.149.

¹⁹⁶ La scena qui fa riferimento al *Furioso*, XXV, 60-64. Fiordispina, si innamora della guerriera Bradamante credendola un uomo. Disperata e afflitta, è "soccorsa" da Ricciardetto, fratello e sosia di Bradamante, già in precedenza innamorato di Fiordispina. Ricciardetto si presenterà a lei come Bradamante mutata in uomo, per amor suo e per singolare grazia di natura. Infatti, Ricciardetto racconta a Fiordispina come, dopo aver salvato una ninfa in punto di morte, fu ringraziato dalla stessa con una trasformazione sessuale.

il suo piano, si nasconde a palazzo del principe tra alcune tavole di legno predisposte all'allestimento di un teatro per le nozze dello stesso Giufredi, in modo da agire nell'ombra della notte. Anche Menandro però si mette in gioco e prende contatto con un cameriere del Principe, convincendolo a nascondere nella sua camera, adiacente alla sala in cui era stata posta la ghirlanda. I piani dei due giovani sono destinati però a naufragare: scoperti, vengono incarcerati e condannati a morte.

Per ovviare a questo spiacevole episodio, il principe Giufredi stabilisce che sarebbe stato assolto chi la giovane Clorina avesse chiesto come suo sposo, entro tre giorni di tempo. Ugualmente sarebbe stato liberato chi dei due avesse trovato una fanciulla che baciasse la «femmina selvatica», una donna spaventosa, imprigionata a palazzo, che assaliva e uccideva altre donne. Con questo stratagemma il principe credeva di salvare agilmente Fabio e condannare il solo Menandro. Ma Clorina, che dice al principe di amare entrambi gli uomini in modo uguale, preferisce prendere Menandro come sposo.

L'unica speranza che sembra rimanere a Fabio è il ritorno di Urania, in viaggio verso Salerno, inconsapevole del pericolo che corre l'amato. In città Urania viene presto a conoscenza dello stato in cui versa Fabio, al bivio tra la vita e la morte. Presa dall'angoscia per la possibile dipartita dell'amato, Urania (ancora nascosta nei panni da uomo) soffre terribilmente. Emilia la soccorre domandandole il motivo del suo stato alterato. In quest'occasione Urania finge che Fabio sia il fratello dell'amata (Urania) e che dunque la morte di lui fosse collegata direttamente alla felicità e alla sopravvivenza dell'amata stessa.

Allora Emilia, per far «conoscere di quanto valor sia l'amore» che prova per Fabio-Urania, decide di tentare di baciare lei la «selvatica femmina», così che, se pure non otterrà personalmente felicità, almeno la raggiungerà Fabio-Urania. Del resto, Urania voleva salvare Fabio, dunque rifiuta l'aiuto di Emilia e così tenta da sola l'impresa. Si veste di stracci vecchi e unti nascondendo il suo odore femminile così che la femmina selvatica, scambiandola per uomo, l'avrebbe risparmiata.

Vedendo le fattezze orribili della donna, Emilia vorrebbe che Urania si ritirasse dall'impresa. La ragazza però, amante fedele e sempre coerente, afferma con fierezza:

Eh, signora Emilia, molti sono quelli che amano, ma pochi sono quelli che si possano dir veri amanti, e infiniti ancora poi sono quelli i quali si

dicono esser soggetti d'amore. Ma pochissimi si trovano de quelli che sappino bene amare o, per dir meglio, che vogliano quelle vere dimostrazioni e affettuali operazioni fare nelle quali si ricerca che sempre si eserciti un vero amante.¹⁹⁷

Così Urania, che sa davvero «bene amare», eroicamente riesce a baciare la donna salvando così la vita di Fabio.

In seguito, la giovane, che si finge ora un figlio di un mercante bolognese, chiede di essere condotta dinanzi al principe perché le concedesse di dire a Fabio alcune parole per «commissione di una donzella» incontrata «tra le contrade dell'Euganea». Urania, ancora travestita da uomo, spiega poi ai suoi interlocutori che questa giovane che aveva incontrato sarebbe stata Urania, la quale, sofferente per amore, avrebbe affidato a lui/lei il compito di trovare Fabio e «dirli come quella Urania la quale già tanto svisceratamente l'ha amato, [...] al doloroso fine, [...] è condotta».

Fabio, venendo a conoscenza della (presunta) morte di Urania, dovuta alla sua errata condotta amorosa, capisce solo ora cos'è il vero amore. Così, folle dalla disperazione, chiede di venire ucciso ugualmente per «aver offesa e oltraggiata la donna, la quale per lo suo valore e lo smisurato amore ch'ella mi portava, ma molto più per gl'infiniti favori da lei ricevuti, era meritevole che in tutti i miei giorni io la dovessi amare e giovarle[...].¹⁹⁸

In seguito, dopo aver capito che la fiammella d'amore di Fabio per lei non si era mai del tutto sopita, Urania decide di rivelare la sua vera identità con un classico espediente derivante dalla commedia, l'*agnitio*. Tra lo stupore generale degli astanti, la vicenda si avvia a ritrovare ordine, tutti i nodi narrativi si sciolgono e Urania racconta brevemente i fatti accaduti dalla sua partenza da Salerno.¹⁹⁹

Così Urania ed Emilia svestono i panni da uomo e si sposano rispettivamente con Fabio e il fratello di lui, Ortasio. Il principe Giufredi invece sposa la donzella dei suoi desideri così come Menandro sposa Clorina.

¹⁹⁷ Bigolina, 2002, p.173.

¹⁹⁸ *Ivi*, pp. 179-180.

¹⁹⁹ Nel riportare brevemente i fatti, Urania in parte altera volontariamente il corso degli eventi perché fossero più facilmente udibili per il pubblico maschile a cui si stava rivolgendo e in modo da garantire intatta la reputazione di Emilia (dal momento che, al contrario dei fatti narrati, Urania non aveva mai svelato ad Emilia, se non in quel momento, che era una donna). *Ivi*, p. 184.

L'unica donna a rimanere sconfitta e a mani vuote è la duchessa di Calabria la quale, afflitta dalla mancata conquista amorosa, muore disperata alcuni giorni dopo le nozze di Giufredi. Con l'esito tragico della duchessa, la Bigolina sembra nuovamente sottolineare, come già accennato prima, la sconfitta di un modello comportamentale per cui le donne devono perpetuare se stesse attraverso la ritrattistica. Aver posato nuda per il dipinto del *Giudizio*, donato poi al principe Giufredi, non ha portato al risultato sperato ma ha sancito la sconfitta della duchessa.

3.3 La sezione trattatistica

Fino a quando non prende vigore la sezione più romanzesca con l'ingresso in scena di Emilia, la Bigolina sperimenta due forme di narrazione diverse, che verranno analizzate più da vicino in questo paragrafo: il trattato d'amore e quello sull'eccellenza delle donne.

Quando Urania incontra la piccola brigata al femminile a inizio del romanzo, la giovane salernitana si dichiara subito poetessa (anzi poeta) e si trova a dover parlare di questioni d'amore. Le fanciulle incontrate nel *locus amoenus* del bosco, infatti, domandano a Fabio-Urania quale sia il prototipo di amante maschile migliore per una donna perché possa vivere felice. Urania afferma che non è necessario tener conto tanto dell'età, nobiltà o ricchezza ma piuttosto che «[l'uomo] non tenesse il fare a molte donne il vagheggio»,²⁰⁰ ritenendo fondamentale il valore della fedeltà per poter vivere con serenità. Inoltre, la ricchezza, più che materiale, Urania invita a ricercarla «in bei costumi in un nobile animo e in molte virtù». ²⁰¹ Gli uomini descritti da Urania dovrebbero saper cacciare, giostrare, interessarsi a musica e cultura, secondi le indicazioni già del *Cortegiano*.

Molto interessante è qui l'enfasi che viene posta sulla partecipazione femminile alla scelta del partner,²⁰² soprattutto se si pensa al contesto sociale generale del periodo in esame, che vedeva la donna scarsamente implicata nelle fasi decisionali del proprio matrimonio. Quest'ultimo, infatti, si configurava soprattutto come una contrattazione tra gli uomini delle due famiglie, in gioco per il raggiungimento di un accordo sulla dote. La donna difficilmente poteva avere voce in capitolo sulla scelta dello sposo e in genere compariva fisicamente solo dopo la conclusione della fase di contrattazione dotale.²⁰³ Inoltre non va dimenticato come la scarsa capacità patrimoniale delle donne nel periodo in esame vada di pari passo con un più rigido controllo maschile del loro agire.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 107.

²⁰¹ *Ivi*, p. 108.

²⁰² Segnalo per un approfondimento sul tema del "prender moglie", l'ampia documentazione trattatistica presente nella nota 21, p. 109 di Finucci, 2002.

²⁰³ Isabelle Chabot, *Risorse e diritti patrimoniali*, in *Il lavoro delle donne. Parte I: L'età medievale*, a cura di A. Groppi, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 61.

Del resto, è necessario fare anche i distinguo del caso, come per la Bigolina, per la quale essere cittadina di Venezia comportava vantaggi in termini di autonomia,²⁰⁴ anche a livello economico.²⁰⁵ La stessa Bigolina, aveva potuto redigere di suo pugno nel 1559 una dichiarazione dettagliata della sua proprietà (in cui non compare il nome del marito, Bartolomeo Vicomercato, plausibilmente defunto) con una revisione dell'estimo nel 1569. Com'era tipico per le donne venete dell'epoca, Bigolina non aveva bisogno di un *mundualdus* (sorta di procuratore) per amministrare le sue proprietà, inoltre una volta rimasta vedova non si era risposata.²⁰⁶

Da un punto di vista contenutistico, la trattazione di questo argomento d'amore dimostra un'ampia conoscenza letteraria della Bigolina in quest'ambito specifico. Ad esempio, vi sono chiari riferimenti agli *Asolani*²⁰⁷ di Bembo per le argomentazioni legate al tipo di amore che sia opportuno condurre e ricercare. E, in particolare, i personaggi di Perottino e Gismondo, pur in maniera contrapposta, presentavano Amore come una forza che migliora, raffina e educa, o attraverso la sofferenza o conducendo all'appagamento fisico. Per entrambi l'amore è un'esperienza naturale e passionale. Con il terzo personaggio, Lavinello, si virava invece verso il platonismo in direzione di un amore sottratto al dominio dei sensi in quanto disio della "vera" bellezza, quella "divina e immortale".²⁰⁸ In *Urania*, le stesse donne con cui la protagonista si trova a discutere nel locus *amoenus* pongono come punto fondamentale il fatto che «amore è grandissimo incitamento alla virtù, e come chi non è innamorato quasi alla similitudine di corpo senza

²⁰⁴ A questo proposito, ricordo che, se a fine anni '90 Valeria Finucci ha trovato il manoscritto di *Urania*, è perché si è messa alla ricerca spinta da una "scommessa". È partita dalla considerazione che, se nella società cortigiana, la donna aveva ormai raggiunto un certo *status* a livello culturale e, se nella prima metà del Cinquecento le scrittrici pubblicavano soprattutto in Toscana, ormai nella seconda metà del secolo è Venezia la città ideale per pubblicare poiché deteneva il maggior numero di case editrici e maggiori possibilità di espressioni per una voce femminile.

²⁰⁵ Ad esempio, a Venezia, l'estensione dell'*Exclusio propter dotem*, che prevedeva l'esclusione delle donne dal patrimonio paterno "per causa di dote", era nettamente inferiore che nella maggior parte delle altre città italiane, tanto che in assenza di figli maschi, il patrimonio passava direttamente per linea femminile. In una città come Firenze invece, si cercavano prima eventuali nipoti, pronipoti, fratelli e nipoti dei fratelli prima di passare l'eredità alle figlie femmine.

²⁰⁶ Bigolina, 2002, pp. 17, 19-20.

²⁰⁷ Pubblicati a Venezia da Aldo Manuzio nel 1505, sono un trattato in forma di dialogo che si sviluppa nel corso di tre giornate, davanti a un pubblico in prevalenza femminile presso la corte di Caterina Cornaro ad Asolo. I tre protagonisti maschili (Perottino, Gismondo e Lavinello) presentano tre interpretazioni del servizio e del sentimento amoroso. Cfr. Emilio Alfano, Claudio Gigante, Giancarlo Russo, *Il Rinascimento*, Salerno Editrice, Roma, 2016, p. 299.

²⁰⁸ P. Bembo, *Gli Asolani*, a cura di C. Dionisotti, Utet, Torino, 1966, III, 17, p.167

spirito si può tenere».²⁰⁹ Dunque amore è quella forza che spinge verso il miglioramento personale.²¹⁰

Rispetto a questi argomenti però, la Bigolina ne aggiunge uno nuovo e di impronta marcatamente femminista: le donne che Urania ha incontrato dichiarano di non essere felici di intrattenersi in pensieri amorosi.²¹¹ Il motivo del loro interesse per la sfera amorosa deve essere attribuito ad un ripiego a causa della gelosia maschile «acciò che la gloria sia di voi soli»²¹², che non permette alle donne di accedere ad un'istruzione importante quanto agli uomini. Ad incrementare l'interesse verso il ripiego amoroso è la struttura stessa di una società nobiliare che garantisce a mogli e figlie tempo libero da fatiche fisiche. In tale maniera a queste donne non rimane altro che piegarsi verso considerazioni e problematiche d'amore per tenersi impegnate intellettualmente poiché non possono fare altrettanto «nelle discipline delle lettere e nelle belle e utili scienze.»²¹³ Così vengono ribaltati due *topoi* legati a quest'ambiente culturale elevato: uno secondo cui le donne conoscono l'amore più degli uomini come risultato di una maggiore predisposizione femminile agli affari sentimentali; l'altro che attribuiva una inabilità intrinseca di questo sesso a occuparsi di affari sociali.

Il giorno successivo all'incontro con le cinque fanciulle, Urania incontra un gruppo di giovani uomini, in cui nuovamente Fabio-Urania riveste i panni di esperta d'amore. Quest'occasione le permetterà di affrontare un altro tema letterario molto frequentato in quei tempi, quello dell'eccellenza e dignità delle donne.

Il portavoce del gruppo maschile chiede ad Urania di «consigliarci e insegnarci di qual sorte e condizione debbe l'uomo eleggersi donna amata.»²¹⁴ E in questa prospettiva, un altro dei giovani afferma che, partendo dal presupposto che una donna non potrà mai raggiungere la perfezione maschile, un uomo dovrà scegliere la donna che gli parrà «la meno imperfetta».

²⁰⁹ Bigolina, 2002, p. 103.

²¹⁰ Per la discussione sull'amore e sul ruolo dell'amore nella vita di una donna Cfr. anche il dialogo *A ragionar d'amore* di Leone Ebreo (1535) e il trattato *Sopra l'amore* di Marsilio Ficino. (Bigolina, 2002, p.56)

²¹¹ *Ivi*, p. 103, nota 16.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ivi*, p. 116.

La risposta di Fabio-Urania non si fa attendere e controbatte le affermazioni precedenti asserendo che:

[..] non sopporta perciò la ragione che le donne siano da noi a torto calunniate e oppresse. Non dirò già ch'elle di tutta quella perfezione siano che noi uomini siamo, ma ben dirò almeno che loro poco men perfezione di noi tengono, intendosi perciò sì dell'una qual dell'altra parte de' più perfetti che gl'imperfetti e tristi uomini senza alcun dubbio avanzano di ritrovar si possino, la qual verità voglio con manifeste prove sostenerlavi.²¹⁵

Urania porta anche a sostegno della sua trattazione, l'esempio di donne virtuose sulla scia del *De mulieribus claris*²¹⁶ di Boccaccio: Saffo, Carmenta, Ortensia, Niobe e Anfione, Pentesilea. In questa maniera Urania si scaglia con forza contro l'affermazione maschile per cui anche il «più vile e da poco uomo» vale in maggior modo della donna più valorosa. E ancora, quando i giovani uomini sostengono che le donne sono causa di disgrazie e rovine riportando esempi tradizionali come Medea o Elena di Troia, Urania confuta quest'opinione mostrando come queste donne siano comunque meno crudeli, meno vendicative e meno motivo di rovina degli uomini, in quanto sono diventate spietate perché hanno però prima ricevuto offesa dagli uomini.

Urania arriva dunque a sentenziare che: «se le donne non sono di noi uomini migliori almeno non siano peggiori di quello siamo noi.»²¹⁷ In questa prospettiva, se le donne sono fedeli, caste per natura e moralmente rispettabili come le vogliono gli uomini, allora il motivo della loro esclusione e sottomissione sociale appare ingiustificabile.

Per bocca di Fabio-Urania, la Bigolina non vuole contrapporre al paradigma della superiorità maschile, quella femminile. La sua volontà sembra piuttosto quella di un riconoscimento paritario per merito. Il nodo chiave della questione, dunque, risiede nel

²¹⁵ *Ivi*, p. 117.

²¹⁶ Opera che Boccaccio compose nel 1361 in cui sono inclusi profili di figure femminili mitologiche, bibliche e storicamente esistite. Il testo (ri)ebbe grande fortuna anche nel corso del XVI secolo. Infatti, nel 1545 il poligrafo Giuseppe Betussi ne fece un volgarizzamento accompagnando il testo anche con un fortunato profilo biografico del Boccaccio e, soprattutto aggiornò il catalogo di donne illustri elaborato dal Boccaccio, affiancando così a figure femminili “antiche”, le loro varianti “moderne” in quanto modelli altrettanto validi dal punto di vista della esemplarità. Cfr. V. Caputo, *Una galleria di donne illustri: il De mulieribus claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, Quaderni di studi italiani, 8, 2008, pp. 131-147.

²¹⁷ Bigolina, 2002, p.122.

fatto che le donne vogliono questa parità (beninteso quindi senza alcuna presunzione di superiorità) perché hanno dimostrato di poter arrivare agli stessi obiettivi professionali maschili: «E non credete voi che oggi di tra noi non si trovino di molte donne ancora le quali in ciascuna di cotale professioni potrebbero a molti uomini, che d'assai si tengono, far vergogna?»²¹⁸

Interessante sarebbe sapere (e personalmente propendo per questa linea) se la Bigolina implicitamente inserisse se stessa in questo discorso di eccellenza professionale al femminile, grazie al suo ruolo di scrittrice e intellettuale.

Il discorso prosegue poi come sorta di “manuale” per trovare la donna perfetta. È necessario che l'uomo non si innamori di una donna sposata, poiché deve preferire una fanciulla o una vedova. La donna deve essere accorta e di bell'animo così che riesca a far esaltare anche il valore di un uomo. È importante non scegliere una donna vana, dal momento che, poiché «tenerà un cuor vario e instabile, nelle cose d'amore vario e instabilissimo tenerallo»²¹⁹. Anche in questa circostanza, dunque, il valore della fedeltà risulta tra i più cruciali.

Elemento da sottolineare in questo dialogo con la brigata maschile, è che la Bigolina rimarca fortemente la necessità di un'educazione femminile. Attribuisce anche molti conflitti di genere al fatto che alle donne non sia concesso un ruolo nel sistema politico, culturale, medico e filosofico.

Il dialogo si conclude con Urania che, sul punto di piangere, afferma che quell'uomo che troverà una donna le qualità fin qui elencate «con fedeltà e sincero amore cara tenerlasì sempre». Chiaramente Urania pone se stessa nelle fila di queste donne virtuose e di cultura, con il grande rammarico di essere stata tradita dall'amato Fabio, che le ha preferito una donna più bella fisicamente ma assolutamente non pari a lei intellettualmente.

Come afferma la Finucci nell'introduzione al romanzo, grazie a questa sezione trattatistica all'interno di *Urania* è possibile rivedere la cronologia della produzione trattatistica sul “merito delle donne” ad opera di mano femminile. Infatti, fino alla recente edizione e allo studio di *Urania*, si riteneva che *Il merito delle donne* (1591, pubblicato

²¹⁸ *Ivi*, p.118.

²¹⁹ *Ivi*, p. 124.

nel 1600) di Moderata Fonte²²⁰ fosse, con *La nobiltà et l'eccellenza delle donne co' difetti e mancamenti de gli huomini*²²¹ (1601) di Lucrezia Marinella, il primo testo a rivendicare un ruolo di parità morale e sociale per le donne. In questo senso, invece, si può far risalire l'invenzione del trattato femminista a quarant'anni indietro (dal momento che si può datare la composizione dell'*Urania* tra il 1554 e il 1558) poiché il lavoro letterario della Bigolina, per la sua sperimentazione narrativa e una forte sensibilità femminista, anticipa le voci di Fonte e Marinella.

È importante sottolineare anche che i contesti socioculturali in cui vengono alla luce i testi della Fonte e della Marinella sono diversi rispetto al romanzo della Bigolina. Infatti, le due autrici, a fine '500 prendono posizione per controbattere interventi marcatamente maschilisti e una tendenza sociale che vedeva sfumare il ruolo d'importanza della scrittura e dell'identità femminile, come conseguenza soprattutto di mutati meccanismi economico-patrimoniali per cui si cercava ad esempio di mantenere per linea maschile, l'eredità di famiglia. La Bigolina invece, come già accennato, non era guidata da queste motivazioni di carattere economico, dal momento che la famiglia era di origine aristocratica ed ella aveva ricevuto una dote in beni stabili (non liquidi). Dunque, ella affronta il problema del ruolo delle donne, dell'amore, nonché dell'autodeterminazione, con la precisa volontà di inserirsi con la propria voce in un contesto letterario in cui proliferavano già testi sul "prender moglie" e sul "governo della casa", da parte però di voci maschili.²²² Inoltre, a spingerla a scrivere deve essere stato anche un contesto culturale in cui premevano le nuove restrittive pratiche controriformiste e un'atmosfera paranoide. Del clima della Controriforma e dei suoi effetti perturbanti sulla vita culturale italiana, si è già accennato in precedenza al capitolo 1.1.2, *Il Rinascimento al femminile*.

Pertanto, con l'operazione letteraria della Bigolina possiamo vedere *in nuce* le conseguenze di questo clima culturale non ancora del tutto radicatosi ma in fase di

²²⁰ Il *Merito delle donne* della veneziana Moderata Fonte (nata Modesta Pozzo) dava anche visibilità al sapere scientifico a cui alcune donne avevano accesso, con ampie informazioni sulle virtù di erbe, medicinali e alimenti, nozioni di astrologia, alchimia e mineralogia. (Tiziana Plebani, *Scritture di donne nel Rinascimento italiano*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Volume secondo. Umanesimo ed educazione*, a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi, Angelo Colla Editore, Treviso, p. 253).

²²¹ L'opera della Marinella nasce come risposta ai forti interventi maschilisti del padovano Giuseppe Passi ne *I difetti e mancamenti delle donne* (1599).

²²² Bigolina, 2002, pp. 58-59.

sviluppo, nonché il tentativo di questa autrice di ritagliare uno spazio d'azione per sé e per le sue figure femminili.

A livello generale e nonostante (o forse anche grazie a) queste difficoltà, il Rinascimento ha consegnato ad alcune donne- come nei casi della Bigolina e per la generazione successiva delle già citate Fonte e Marinella- la possibilità di imporsi come autrici, di diffondere le proprie opere, di entrare con la propria voce all'interno del vivo e contemporaneo dibattito culturale. A noi posteri il dovere di ridare nuova luce a queste figure perché non restino nascoste nell'oblio dei secoli ma riescano a ritagliarsi la possibilità di far sentire nuovamente la loro voce.

3.4 I personaggi principali

In questo paragrafo verranno focalizzati alcuni dei personaggi principali della vicenda di Urania. L'analisi avrà un occhio di riguardo nei confronti del rapporto comparato tra i personaggi del romanzo e i protagonisti della novella *Giulia da Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani*.

Tra tutte le figure presenti in *Urania*, la protagonista omonima è quella che in assoluto domina il romanzo. Ella è una giovane poetessa intelligente e colta che non viene delineata secondo i tratti fisici femminili del canone petrarchesco. Al punto che la descrizione fisica di lei è praticamente assente.

Urania non è una mera macchietta in balia degli eventi. Sa cosa vuole, ovvero una relazione sentimentale, senza compromessi, esigendo che il compagno che ha eletto come suo amante le sia fedele e capisca (anche se solo alla fine del romanzo) che le donne migliori non sono tanto quelle che presentano un bell'aspetto, quanto piuttosto quelle dotate di intelligenza. A questo proposito, nella lunga lettera che scrive a Fabio prima di partire, nelle sue parole riecheggia la conoscenza della filosofia neoplatonica della Bigolina. Infatti, Urania si dilunga a parlare della bellezza dell'anima e del corpo.²²³ Spiega che la sua bellezza deve essere ritrovata dentro il suo lavoro poetico e letterario: di gran lunga di maggior valore rispetto alla mutevolezza della bellezza fisica.²²⁴ Di questo tipo di bellezza intellettuale, Urania aveva già dato prova attraverso «rime e prose che da me composte tieni nelle tue mani.»²²⁵

In questo senso, un elemento che mi preme sottolineare, in riferimento alla figura di Urania e già in parte messo in luce dagli elementi fin qui descritti, è la vicinanza tra l'autrice e il suo personaggio.²²⁶ La scelta della Bigolina - già dalla prefazione del romanzo - della scrittura come modalità vincente di lasciare ricordo di sé, ha in Urania la sua portavoce, una sorta di suo alter-ego. Bigolina/Urania, virtuosa, saggia e creativa, è in questo in netto contrasto morale con la Venere carnale che la sfortunata Duchessa di Calabria impersona. Una rappresentante del cattivo giudizio da cui la Bigolina stessa

²²³ Bigolina, 2002, pp.92-93

²²⁴ Al motivo neoplatonico, si intreccia quello relativo alla *querelle* cinquecentesca sulla trattatistica, che analizzeremo in modo più approfondito al paragrafo 3.3.

²²⁵ Bigolina, 2002, p. 94.

²²⁶ In merito a questo tema si fa riferimento soprattutto agli studi di Nissen (2000 e 2004).

aveva affermato di essersi scostata. Infatti, Urania, come Bigolina, ha scelto di dedicarsi alla scrittura, tendenzialmente etichettata come retaggio maschile,²²⁷ ma senza per questo denigrare le virtù femminili. Per stabilire un'immagine pubblica di sé casta e virtuosa, la Bigolina ha capito che statue e dipinti non funzionano: si è resa conto che deve affermarsi come scrittrice, creando un ritratto in cui lei, il vero soggetto, deve evitare di raffigurarsi (o farsi raffigurare) come un oggetto. La ritrattistica si rivela come un modo errato di autopromozione per le donne, che devono preferire di essere esse stesse creatrici dei propri ritratti, attraverso la letteratura. Unica arte in grado di restituire un'immagine più veritiera e fedele dell'interezza di una persona, rispetto anche all'immagine dipinta.²²⁸ E così Urania veicola quest'idea di fondo, promuovendo la sua immagine di poetessa e disprezzando la pura esteriorità. L'operare di Urania, coerente alle idee della Bigolina, si rivelerà la scelta vincente anche sul piano narrativo, mentre la Duchessa, rappresentante un'ideologia contraria, pagherà con la vita l'errore. Aver posato nuda per il dipinto del *Giudizio di Paride*, donato poi al principe Giufredi, non ha portato al risultato sperato, ma ne ha sancito la sconfitta.

La Duchessa, così descritta, si dimostra la classica donna convenzionale: pur innamorata, non agisce in prima persona per ottenere l'amore dell'amato, ma delega l'operato al pittore e al saggio consigliere. La Bigolina invece sembra venirci a dire che anche le donne, solo assumendosi la responsabilità dei loro sentimenti e agendo conseguentemente, possono ottenere quello che desiderano. Anche per questo la Duchessa risulta nel romanzo l'unica donna a non raggiungere i propri scopi amorosi.

Il parallelismo più forte tra la figura di Urania e quella di un altro personaggio femminile dell'autrice padovana è Giulia da Camposampiero, nella novella omonima. Entrambe, Urania e Giulia, sono donne indipendenti, dotate di forte volontà, amanti in particolar modo della virtù e mosse dalla passione amorosa. Entrambe intraprendono lunghi viaggi con l'ausilio di un travestimento da uomo e alla fine usano quegli stessi travestimenti nel tentativo di salvare il loro amato dall'imminente esecuzione capitale (si ricordi qui la scena di Giulia, che a palazzo del re uccide alcune guardie). L'amore di Urania per Fabio è costante, come lo era stata la passione amorosa dei protagonisti della novella analizzata

²²⁷ Si ricordi qui che, a parziale giustificazione dei suoi spostamenti e azioni, per buona parte del romanzo Urania veste panni da uomo.

²²⁸ Nissen, Consiglio, 2004, pp. 61-62.

nel capitolo precedente (Giulia e Tesibaldo). Anche Urania, infatti, non si compromette in altri amori e rimane fedele e casta anche quando si è allontanata da Salerno. Anche grazie alla maggiore lunghezza del romanzo rispetto alla novella però, Urania riesce a raggiungere una più approfondita complessità interiore oltre a dimostrare la sua profonda intelligenza nel rapportarsi e trattare d'amore in modo profondo con i piccoli gruppi di giovani donne e uomini. Si dimostra un personaggio solido e completo: una donna ostinata, coraggiosa (come per la scelta di rischiare la propria vita per baciare la femmina selvatica e salvare Fabio), con un'indole sentimentale e appassionata pur senza quei picchi di follia presenti in Giulia Camposampiero. Si può affermare con sicurezza che Urania, in rapporto anche a quelli già descritti nella novella, sia quello meglio riuscito della nostra autrice.

Ulteriori possibilità di analisi di questo personaggio ci sono fornite dalla correlazione intima tra Urania e il tema del viaggio. Ella si pone in una condizione di auto-esilio per fuggire al rifiuto amoroso di Fabio e per ritrovare una propria serenità mentale. Interessante da notare qui che Urania e Fabio sono legati dalla parola "errare" (presente numerose volte all'interno del testo), declinata però con significati diversi. Urania "erra" nel mondo nel senso che viaggia e si mette in moto a tratti come una sorta di cavaliere errante; l'errare di Fabio è dovuto invece all'errore d'amore commesso poiché ha rivolto le sue attenzioni ad una donna che non può gareggiare con Urania in virtù. In ultima analisi va sottolineato che il viaggio di Urania alla fine è un circolo, poiché partita da Salerno, è a Salerno che poi farà ritorno, congiungendosi con il mai dimenticato Fabio.²²⁹

Tra gli altri personaggi presenti all'interno del romanzo, Emilia è invece una figura secondaria rispetto a Urania, ma dotata parimenti di una notevole forza interiore. Rifiuta il matrimonio che la famiglia le voleva imporre, decide autonomamente di voler sposare Fabio-Urania e, una volta che Urania prende risoluzione di tornare a Salerno, non esita a indossare panni da uomo e a seguirla. Si dimostra però moralmente un grado inferiore ad Urania poiché non presenta la stessa costanza e decisione nei propri disegni amorosi.

²²⁹ Laura Orsi, *Schedario*, in *Filologia e critica*. MAG./AGO., 2003, a cura di Renzo Rabboni, Roma-Salerno, 2003, p.316.

Ancora per quanto riguarda le figure femminili, è doveroso un accenno alla figura della «femmina selvatica». Quella donna, spaventosa e dall'aspetto terribile, rappresenta il lato nascosto della femminilità: quello selvaggio, con la sua connotazione di follia, il suo comportamento sessuale esplicito e l'irrazionalità.

Per quanto riguarda i personaggi maschili, la Bigolina dimostra minore attenzione e precisione nella loro caratterizzazione psicologica. Lo stesso Fabio appare una figura un po' scialba, molto instabile nella condotta amorosa e in generale in balia degli eventi. Anche confrontato al protagonista maschile della novella della Bigolina, Fabio non raggiunge le vette eroiche di paladino d'amore come Tesibaldo. È una figura più fragile, che si ravvede solo nel momento di massimo pericolo per la sua esistenza e grazie ad un intervento esterno, quello di Urania, che scuote le corde della sua anima dall'immobilità e da una condotta errata.

In base agli elementi visti finora, possiamo affermare che all'interno del romanzo, le figure femminili siano complessivamente quelle meglio riuscite alla nostra autrice. Attraverso il loro agire e sentire, le donne permeano tutto il romanzo, riuscendo a prendersi con decisione quel palcoscenico letterario che normalmente la tradizione letteraria negava loro.

3.5 La Bigolina e il tema della ritrattistica

Nel corso dell'analisi di *Urania* è emerso più di una volta il tema legato alla ritrattistica e alla superiorità della letteratura sull'arte pittorica come più vera espressione di sé. L'intento della Bigolina non è solo femminista, nel dichiarare le possibilità e abilità scritte anche di mano femminile, ma ella piuttosto vuole inserirsi in una delle dispute cinquecentesche relative alla validità delle arti. E nello specifico, i due principali interlocutori nascosti, cui verosimilmente la scrittrice di Padova doveva essersi rivolta, sono Pietro Aretino²³⁰ e Tiziano.

In particolar modo, Pietro Aretino è stato una delle voci più importanti del Rinascimento. La sua penna spaventava anche grandi personaggi politici dell'epoca per l'irriverenza che la caratterizzava. Legato al nome di Aretino va ricordato il grande successo commerciale, prima ancora che letterario, delle sue lettere mandate a stampa (prima edizione nel 1538).²³¹ La chiave del successo delle raccolte epistolari stava nella duttilità della lettera familiare, che nelle mani di Aretino poteva diventare veicolo di giudizi letterari o artistici, o assumere valenza politica.²³²

Attorno ai nomi di Aretino e Tiziano si era anche aggregato il gruppo variegato di intellettuali che prende il nome di "poligrafi" (come Giuseppe Betussi, Girolamo Ruscelli, Lodovico Dolce ecc.). Aretino e Tiziano, insieme, erano diventati il simbolo di un nuovo modo di pensare all'arricchimento dei registri espressivi, più votato a forme di sperimentazione formale rispetto ai canoni d'uso.²³³ Tra queste sperimentazioni, si annovera soprattutto l'ampio spazio accordato alle *ekphrasis*, antico *topos* della descrizione letteraria di arti visive.

In questo senso, nel suo primo volume di lettere Aretino aveva celebrato Tiziano quale ritrattista, elevando anche l'importanza generale della ritrattistica e promuovendo con

²³⁰ Pietro Aretino (1492-1556) fu una delle figure più famose in Italia del secondo Cinquecento. Fu autore di commedie, poesie, dialoghi scandalosi e pubblicò migliaia di lettere. La sua popolarità era tale che poteva favorire o meno la carriera di una persona, attraverso il potere della sua penna.

²³¹ La pubblicazione delle sue lettere è una vera e propria operazione letteraria condotta su tre livelli. Aretino si appropria da un lato dell'illustre tradizione delle lettere *Familiares* latine alla maniera di Cicerone e del Petrarca, ora in lingua volgare; crea poi un modello fortemente controllato di *self-fashioning* mediante la corrispondenza privata; infine offre un modello di raffigurazione collettiva del gruppo intellettuale italiano, di cui potevano vantare l'appartenenza i destinatari delle sue lettere. Cfr. Alfano *et al.*, 2016, pp. 120-121.

²³² *Ivi*, p. 308.

²³³ *Ivi*, pp. 135-136.

vigore l'utilizzo di ritratti in prosa o in versi. Nelle *Lettere*, celebra costantemente i lavori del Tiziano e spesso esorta i destinatari dei suoi scritti, ad immaginare come sarebbero potuti apparire in un ritratto del pittore veneto. L'importanza di questa nuova tendenza per la ritrattistica, si riscontra anche successivamente, nei lavori di altri autori, come in Giovanni Della Casa, che compone due sonetti su un ritratto di Tiziano.²³⁴

Per capire allora questa *querelle* a distanza in *Urania*, in merito all'argomento della ritrattistica, dobbiamo anche inquadrare il rapporto tra l'Aretino e la Bigolina.

In un primo momento, infatti, Giulia Bigolina aveva tentato di creare una corrispondenza proficua e virtuosa con Aretino, per promuovere la sua figura di letterata e di conseguenza la sua fama fuori dal circuito strettamente patavino.

Quando nel 1550, Aretino pubblica il suo quinto libro di *Lettere*, tre di esse sono rivolte alla Bigolina. Le prime due sono datate settembre 1549, la terza ottobre dello stesso anno. Nessuna delle lettere della Bigolina ad Aretino è stata invece tramandata.

Nella prima lettera (337),²³⁵ Aretino ringrazia la Bigolina della lettera inviatagli. Lettera che dice di aver condiviso con il loro amico comune, l'artista Tiziano. Il tono di Aretino è cordiale e riserva molti elogi per la cortesia della donna tanto che la loda per «il sesso che onorate con le gentilezze, adornate con i costumi e alluminate con le osservanze», pur non dicendo nulla della sua carriera di scrittrice. Successivamente (lettera 338),²³⁶ la risposta di Aretino è meno caritatevole, perché sembrerebbe che la Bigolina, per mantenersi nelle sue grazie, gli avesse inviato una giovane domestica per accudire la casa e le sue figlie. La serva è forse troppo giovane e inesperta per le esigenze di Aretino, che da parte sua cerca una ragazza di età compresa tra i quattordici e diciotto anni. Nella lettera espone anche il suo ideale di bellezza femminile, in termini che probabilmente sembrarono inopportuni, nonché offensivi, agli occhi della Bigolina.²³⁷

Nella terza lettera, Aretino ringrazia la Bigolina per la missiva che lei gli ha inviato con un suo sonetto, composto per onorarlo, lodandone la padronanza artistica («un così vivo, un così nuovo, ed un così chiaro sonetto»)²³⁸ Tuttavia, la conclusione della lettera

²³⁴ Nissen, Consiglio, 2004, pp. 62- 63.

²³⁵ P. Aretino, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, a cura di Ettore Camesasca, Milano, Edizione del Milione, 1957, p. 302.

²³⁶ *Ivi*, p. 303.

²³⁷ Nissen, Consiglio, 2004, p.57.

²³⁸ P. Aretino, *Quinto libro delle lettere*; edizione di Parigi, appresso Matteo il Maestro, 1609, lettera 362, carta 192.

si dimostra ambigua, alludendo che l'interesse della Bigolina per Aretino sfiorava l'ossessività. Probabilmente anche per queste dinamiche particolari, la Bigolina non fu incoraggiata a continuare la corrispondenza con Aretino, ritenendo di non essere presa sul serio come scrittrice.²³⁹

Per questi motivi, dopo una prima fase in cui l'autrice padovana aveva tentato un percorso di avvicinamento e riconoscimento da parte dell'autorità aretiniana, ne avrebbe poi preso le distanze. In questa direzione, anche il fascino per la ritrattistica così in voga al momento per opera dell'azione di Aretino e Tiziano, non coinvolge la nostra autrice. All'altezza del 1554 (circa), quando la Bigolina si accinge a scrivere, la scrittrice esprime così nel suo romanzo l'esplicito rifiuto di riconoscere nella ritrattistica un mezzo moralmente atto ad una donna per lasciare al mondo un ricordo "memorabile" di sé. La sua ideologia è quindi espressa esplicitamente nel proemio con l'allegoria del Giudizio che spinge Giulia a non regalare a Bartolomeo Salvatico un ritratto di sé. Questo perché la superiorità dell'arte scritta, che agisce a livello di intelletto, supera nettamente l'operato dell'arte visiva, che rimane ad un livello più basso, superficiale. In seguito, l'idea della Bigolina si manifesta implicitamente attraverso l'agire di Urania, nel suo enfatizzare la creazione di prodotti letterari, gli unici che possono esprimere la vita interiore dell'individuo e sono in grado di perdurare nel tempo.

Solo creando una propria opera d'arte, come nel caso della nostra autrice con *Urania*, una donna può veicolare un'immagine più vera e bella di sé, che nemmeno un ritratto, pur creato anche da un artista della statura del Tiziano, potrebbe mai raggiungere.

²³⁹ Nissen, Consiglio, 2004, p. 58.

CONCLUSIONE

La ricerca eseguita in questo elaborato di laurea magistrale è stata condotta a partire dall'analisi delle opere superstiti dell'autrice Giulia Bigolina, cercando di collocare la sua figura all'interno delle forme letterarie del Rinascimento e del petrarchismo. Rispettivamente periodo e fatto storico-letterario molto complessi e ricchi di sfaccettature, decisivi, come è quasi ovvio, nella produzione letteraria della nostra autrice. Infatti, da una parte il contesto storico-letterario ha operato nei testi della Bigolina in profondità, nelle forme della sua scrittura. In questa prospettiva, si veda l'inserirsi della nostra autrice nel vivo dibattito contemporaneo sul tema del "merito delle donne" all'interno della sezione trattatistica di *Urania* o l'interesse implicito, nello stesso romanzo, per l'esaltazione della parola scritta a discapito della forma ritrattistica, tanto in voga al momento della stesura dell'opera.

D'altra parte, il Rinascimento è anche un'epoca fertile per la fioritura generale della scrittura femminile in Italia- pur con le problematiche del caso messe in luce-, tale per cui anche la Bigolina ha la possibilità di scrivere, entrare nella cerchia cittadina dei letterati contemporanei e soprattutto essere apprezzata dagli stessi.

L'operazione di analisi dei testi scampati all'oblio dei secoli ha inquadrato dapprima il genere in cui i testi stessi si possono inserire. La novella è stata messa in rapporto con la tradizione novellistica e il magistero del Boccaccio; del romanzo è stata problematizzata la collocazione piena nel genere, pur ribadendo in ultima analisi che nella sua complessità, profondità dei personaggi e lunghezza, di forma romanzesca si tratta.

In secondo luogo, i due testi sono stati affrontati complessivamente a livello di trama, come operazione utile a individuare rimandi, modelli e temi affrontati dalla Bigolina. All'interno delle analisi testuali proposte si è operato non venendo meno ad uno sguardo prospettico ampio, d'insieme, che contempli anche il rapporto tra i due testi, di cui si è messo in luce affinità e lontananze. Infatti, della novella abbiamo sottolineato le possibilità presenti *in nuce* e poi ampliate in *Urania*: su tutti, il personaggio dell'omonimo romanzo giganteggia sulle altre figure in scena e porta a massimo compimento le potenzialità espressive, agentive e psicologiche della protagonista della novella, Giulia.

Il quadro complessivo che è emerso, *in primis*, dipinge la nostra autrice come una scrittrice di indubbia cultura letteraria. A questo proposito si vedano all'interno dei due testi i rimandi alla filosofia neoplatonica, i continui e molteplici riferimenti al Boccaccio non solo del *Decameron* ma anche dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, la conoscenza del *Furioso* ariostesco, l'inserirsi nella disputa trattatistica inerente al "merito delle donne" sulla scia dei contemporanei, nonché il dibattito a distanza con l'Aretino sul tema della ritrattistica. In questi confronti con personaggi anche di spicco sul coevo panorama letterario, come lo stesso Aretino, è significativo che la Bigolina si assuma il rischio di prendere posizioni contrarie alla maggioranza, come il netto rifiuto che la modalità espressiva del ritratto fosse più degna della scrittura per rappresentare se stessi. Si tratta di posizioni in cui credeva e per le quali non desiste né per reverenza nei confronti degli interlocutori, né per paura di inimicarsi in questa maniera una cospicua fetta di pubblico.

Inoltre, la profondità intellettuale celata nelle opere della Bigolina dimostra che la sua scrittura non è stata concepita come mero diletto estemporaneo bensì presuppone una volontà artistica chiara e soprattutto impegnata. Come le donne illustrate nei suoi scritti prendono posizioni definite, nette e spesso anche coraggiose se rapportate al contesto storico in cui sono rappresentate, la stessa Bigolina espone con chiarezza e vigore le sue idee e il suo sentire.

In ultima battuta, sulla base degli elementi che fin qui sono stati analizzati, rimane vivido il rammarico di aver perduta tanta parte della produzione artistica di Giulia Bigolina, in particolar modo per la poesia, per cui era tanto celebrata dai contemporanei. Ad ora, di Giulia, possiamo affrontare la lettura e l'analisi della novella *Giulia da Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani* e del romanzo *Urania* con la consapevolezza di poter inserire a pieno titolo l'autrice nel canone degli autori rappresentativi del Cinquecento.

BIBLIOGRAFIA

- Alfano E., Gigante C., Russo G., *Il Rinascimento*, Salerno Editrice, Roma, 2016.
- Ariosto Ludovico, *Orlando furioso*, introduzione e commento di E. Bigi, Milano, 2016 (1^aed. 2013).
- Baldi G., Giusso S., Razetti M., Zaccaria G., *Dalle origini all'età comunale*, VOL. A, Paravia, Varese, 2010.
- Baldi G., Giusso S., Razetti M., Zaccaria G., *L'Umanesimo, Il Rinascimento e l'età della Controriforma*, VOL. B, Paravia, Varese, 2010.
- Baratto Mario, *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del "Decameron"*, Pratiche, Parma, 1982.
- Bembo Pietro, *Gli Asolani*, a cura di C. Dionisotti, Utet, Torino, 1966.
- Bigolina Giulia, *Urania*, a cura di Valeria Finucci, Bulzoni Editore, Roma, 2002.
- Boccaccio G., *L'elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di Giovanni Pernicone, G. Laterza e figli, Bari, 1939.
- Boccaccio Giovanni, *Decameron*, a cura di Quondam A. (introduzione e note), Fiorilla M. (nota al testo) e Alfano G. (scheda dell'opera e notizia biografica) nella collana "BUR" dell'editore Rizzoli, Milano, 2021 (1^a ed. 2013).
- Brugnolo F., Capelli R., *Profilo delle letterature romanze medievali*, Carocci editore, Città di Castello (PG), 2017.
- Chabot Isabelle, *Risorse e diritti patrimoniali*, in *Il lavoro delle donne. Parte I: L'età medievale*, a cura di A. Groppi, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- Conte G.B., Pianezzola E., *Lezioni di letteratura latina. L'età arcaica e repubblicana*, Le Monnier Scuola, Varese, 2010.
- Cox Virginia, *The Female Voice in Italian Renaissance* in *Journal article*, Vol. 128, No. 1, Italian Issue, The Johns Hopkins University Press, January 2013.

- Cox Virginia, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Cambridge University Press, 2000.
- Della Chiesa Francesco Agostino, *Theatro delle donne letterate con un breve discorso della preminenza e perfettione del sesso donnesco*, Mondovì, Gio. Ginaldi e Gio. Tomaso Rosci, 1620.
- Farnetti M., Fortini L. (a cura di), *Liriche del Cinquecento*, Iacobelli editore, 2014.
- Getto Giovanni, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Petrini, Torino, 1958.
- Grossi T., Jori F., *Storia di Padova*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 2010.
- Guglielmino S., Grosser H., *Il Sistema Letterario, Quattrocento e Cinquecento*, Principato edizioni, 1994 (prima ed. 1987).
- Metlica A., Tomasi F. (a cura di), *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine, 2015.
- Moro Federico, *Il sogno dei carraresi. Padova capitale (1350-1406)*, Helvetia editrice, Piazzola Sul Brenta, 2015.
- Nissen Christopher, Consiglio Rossella, *Giulia Bigolina la prima romanziera italiana. Una donna dell'Alta Padovana tra i letterati del '500*, in *Alta Padovana. Storia cultura società 4*, Padova, dicembre 2004.
- Nissen Christopher, *La novella-romanzo e il romanzo-novella nelle opere di Giulia-Bigolina*, in *Levia gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana, XV-XVI (2013-2014)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2015.
- Nissen Christopher, *Subjects objects, authors: the portraiture of woman in Giulia Bigolina's Urania*, in *Italian Culture*, a cura di Gloria Allaire, 18:2, 2000.
- Nissen Christopher, *The motif of the female disguise*, in *The Italian Novella*, a cura di Gloria Allaire, cap. XI, Routledge, New York, 2003.
- Orsi Laura, *Schedario*, in *Filologia e critica. MAG./AGO.*, 2003, a cura di Renzo Rabboni, Roma- Salerno, 2003.

- Picone Michelangelo: *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, Longo editore, Ravenna, 2008.
- Platone, *Simposio*, trad. e cura di Fabio Zanatta, Feltrinelli, Bergamo, sedicesima edizione maggio 2018.
- Plebani Tiziana, *Scritture di donne nel Rinascimento italiano*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Volume secondo. Umanesimo ed educazione*, a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi, Fondazione Cassamarca - Angelo Colla Editore, Treviso, 2007.
- Rossi Giuseppe Aldo, *Enigmistica. Il gioco degli enigmi dagli albori ai giorni nostri*, Hoepli, Milano, 2001.
- Scardeone Bernardino, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus patavinis*, sezione *De claris mulieribus patavinis*, Nicolaum Episcopium, Basilea, 1560.
- Segre Cesare, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino, 1993.
- Totaro Luigi, *Le ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*, Firenze University Press, 2005.
- Weinrich Harald, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1978.

SITOGRAFIA

- Borromeo, Anton Maria: *Notizia de' novellieri italiani posseduti dal conte Anton - Maria Borromeo gentiluomo padovano con alcune novelle inedite*, 1794: <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/enh40b2446311.pdf>
- <https://www.treccani.it>
- <https://www.dpg.unipd.it/content/dipartimento/storia/storia-delluniversita-di-padova>
- Giuseppe Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*. Vol. I, Minerva, 1832, Padova:
http://digitale.beic.it/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=BEIC&ocId=39bei_digito0114298953.