



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 in
Letteratura e studi di Genere

*Gli albori della scrittura femminile veneta.
Un percorso attraverso lo studio di alcune
figure emblematiche.*

Relatore:
Prof. Alessandro Metlica
Correlatrice:
Prof.ssa Jessica Goethals

Laureanda
Giulia Caleò
n° matr. 2002762/ LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

*A Isotta, Maria, Gaspara, Veronica e a tutte le donne che, come loro,
cercano di esprimere la propria individualità e il proprio intelletto.
Sono certa che tutte queste sappiano il perché.*

Indice

Introduzione.....	1
1. Perché leggere le scrittrici venete della prima età moderna	7
1.1 Una prospettiva di genere	7
1.2 La <i>Querelle des femmes</i>	12
1.3 <i>Agency, self-fashioning, life-writings</i> : autorappresentazione.....	13
1.4 I luoghi delle donne.....	18
2. Isotta Nogarola	27
2.1 La fase delle Origini (1400-1500).....	27
2.2 Cenni biografici	33
2.3 Dialogo <i>De Pari aut Impari Evae atque Adae Peccato</i>	40
2.4 Una rivisitazione del testo	49
3. Maria Savorgnan: epistolografa lirica di primo Cinquecento	55
3.1 Savorgnan & Stampa: un confronto preliminare.....	55
3.2 La fase di Traslazione (1490-1550)	59
3.3. Savorgnan: cenni biografici e opere, il <i>Carteggio amoroso</i>	67
4. Gaspara Stampa: lirica, epistolografa, musica di metà Cinquecento	89
4.1 La fase di Diffusione (1540-1560)	89
4.2 Stampa: cenni biografici e opera	103
4.3 <i>Rime</i> : struttura, temi, voce femminile.....	111
5. Veronica Franco: cortigiana <i>honest</i>a satirista	133
5.1 La fase di Intermezzo (1560-1580).....	133
5.2 Cenni biografici e opere	137
5.3 <i>Terze Rime</i> : un'opera composita, originale e di confronto tra punto di vista maschile e femminile.....	143
5.4 La tenzone tra Veronica Franco & Maffio Venier	161
5.5 <i>Lettere familiari</i> : la condizione della cortigiana letterata	176
Conclusioni.....	183
Bibliografia	189
Ringraziamenti	203

Introduzione

L'obiettivo della presente ricerca è quello di indagare il fenomeno della produzione letteraria femminile a partire dalla metà del XV secolo fino al 1580. L'indagine macrostrutturale compiuta ha lo scopo di osservare il contesto veneto e specialmente quello veneziano, per cercare di individuare quella che inizialmente è sembrata una apparente specificità geografica e culturale relativa alla città di Venezia. L'interesse per il fenomeno della scrittura femminile italiana è nato da una serie di domande, cui fino a tre anni fa faticavo a rispondere. C'è infatti un vuoto, un'assenza in ambito didattico e accademico rispetto all'argomento centrale del presente lavoro. Un'assenza che specialmente e paradossalmente si incontra proprio nell'ambito italiano, assenza che, tuttavia, non ha impedito lo sviluppo di continue ed innovative ricerche da parte del mondo anglofono, contrariamente all'esiguità appurata degli studi italiani. C'è un'ulteriore carenza in Italia: mi riferisco alla mancanza di edizioni moderne di opere di scrittrici operative nel Rinascimento italiano e nella prima età moderna. Questa difficile reperibilità dei testi di certo non ha aiutato l'incremento dell'interesse per gli scritti femminili.

Dunque, il *corpus* letterario scelto per essere esaminato si è concentrato sulla produzione scritta letteraria di alcune autrici, esemplificative ciascuna di un certo numero di decenni, inclusi nel più ampio periodo storico cui si è guardato: tra XV e XVI secolo, come anticipato. Tale periodo è stato scelto allo scopo di osservare le fasi preliminari della scrittura letteraria femminile in Veneto, fasi che successivamente hanno portato alla più nota espansione di scrittura femminile tra 1580-1620. Inoltre, questo periodo è risultato interessante in quanto è stato potuto osservare il passaggio, interno tanto agli scrittori quanto alle scrittrici, dalla produzione letteraria in latino a quella in volgare.

Dell'autrice umanista Isotta Nogarola, vissuta nel XV secolo a Verona, si è scelto di osservare la sua opera maggiormente nota, ossia il dialogo *De Pari aut Impari Evae atque Adae Peccato*, considerando invece la sua produzione epistolare in modo secondario e tangenziale. Nel dialogo è trattata la tematica del peccato originale commesso da Adamo ed Eva, sulla quale si concentra da secoli il sentimento della colpa annesso al dato di fatto

del genere femminile di appartenenza. La scelta è ricaduta su tale opera anche perché mette in luce in modo chiaro una relazione letteraria e umana tra maschile e femminile.

Dell'autrice epistolografa Maria Savorgnan, attiva all'inizio del Cinquecento a Venezia e Ferrara, si è scelto di osservare l'intera sua opera, composta dalle lettere scritte ed indirizzate al suo amante Pietro Bembo, potendo di nuovo analizzare la relazione letteraria e testuale tra amata e amato e tra letterata e letterato. Inoltre, le lettere di Savorgnan, ritrovate autografe solo agli inizi del XX secolo, rappresentano una risorsa unica nel suo genere perché permettono di assaporare uno spaccato di vita dell'epoca, totalmente privato dei filtri derivati dall'intenzione di pubblicazione.

Dell'autrice lirica e musica Gaspara Stampa, attiva tra quarto e quinto decennio del secolo XVI a Venezia, si è guardato ad una selezione di componimenti appartenenti alle sue *Rime*. L'opera considerata ha in sé caratteristiche appartenenti al genere letterario del libro di lettere, così come del dialogo, ed ha come argomento principale l'amore per Collalino di Collalto, ancora una volta controparte maschile di un dialogo in parte mancato.

Infine, dell'autrice satirista Veronica Franco, attiva tra sesto e settimo decennio del secolo XVI a Venezia, si è osservata con particolare attenzione la produzione poetica inclusa nel suo volume di *Terze rime*, leggendo inoltre la produzione epistolare delle *Lettere familiari*, tuttavia in relazione specifica ai capitoli poetici. Anche nel caso delle *Terze rime* e delle *Lettere familiari* si è messa in luce la dinamica relazionale tra scrittrice e scrittori uomini, grazie alle caratteristiche di epistolarità e dialogismo riscontrate in entrambe le opere.

La disciplina considerata per l'indagine proposta è quella della critica letteraria riportata agli studi di genere. In particolare, l'intento è stato quello di inquadrare storicamente e geograficamente l'argomento scelto, per poter poi valutare l'incidenza del genere nelle opere letterarie esaminate. L'approccio degli studi di genere rimanda all'ambito comparatistico, che è capace di sostenere contemporaneamente le complessità di molteplici contesti e situazioni, nonché di molteplici lingue, il cui confronto all'interno del presente lavoro è declinato principalmente tra lingua maschile e lingua femminile, dialetto veneziano e italiano volgare, ritenendo che ciascuno dei linguaggi appena accennati abbia una sua interna specificità. Sempre a partire dall'ambito comparatistico si è scelto

di guardare ai testi con una speciale attenzione all'incontro con l'Altro, emerso attraverso la messa in campo di variegate strategie narrative.

La teoria consultata e da cui ho preso le mosse è stata quella di Judith Butler relativa alla teorizzazione del genere come qualcosa di performativo e culturalmente determinato e gli strumenti ritenuti utili per indagare i testi ed i profili femminili scelti sono stati: lo strumento storico della *querelle des femmes*, in quanto dinamica utile nella comprensione del perché l'argomento femminile fosse in generale visto come interessante, appetibile e necessario da parte degli scrittori; l'osservazione del tipo di *agency* femminile esercitata dalle scrittrici attraverso la composizione dei loro testi e in relazione alle strategie narrative di *self-fashioning*, *life-writings* e *performance* letteraria. In particolare, la strategia narrativa del *self-fashioning* l'ho derivata dalla teoria proposta da Stephen Greenblatt, nel suo caso inerente alla figura dello scrittore rinascimentale inglese. Un ulteriore strumento di indagine ritenuto utile è rappresentato dalla descrizione dei luoghi concreti frequentati dalle donne nel periodo storico considerato. In particolare, l'attenzione è stata rivolta agli spazi fisici presenti nella città di Venezia, e ai luoghi maggiormente connotati a livello culturale ed intellettuale, quali accademie e salotti letterari. Inoltre, si è cercato di dare conto dell'alternanza, esercitata dalle scrittrici, tra adesione ed evasione della norma sociale precostituita, rispetto quindi a ciò che società ed istituzioni si attendevano dai comportamenti femminili.

L'ipotesi di lavoro è l'esistenza di un insieme consistente ed annoverabile di strategie narrative presenti all'interno dei testi letterari osservati nel contesto veneto/veneziano, che ha potuto garantire un certo *continuum*, costante nel tempo, di produzione scritta femminile, caratterizzata da una ipotetica specificità relativa alla voce autoriale femminile della prima età moderna. In ultima istanza, infatti, la voce autoriale femminile è al centro della presente ricerca e nella mia ipotesi di base è sostenuta dal fatto che il genere abbia una effettiva e sostanziale incidenza e caratterizzazione specifica nei testi letterari.

Il metodo seguito è stato, come anticipato, quello del confronto tra maschile e femminile, considerato non attraverso una dimensione oppositiva ed ostile, sebbene come si vedrà le ostilità talvolta non manchino, quanto piuttosto attraverso un dialogismo relazionale aperto, inteso non solo nel rapporto tra l'uomo e la donna del Quattrocento e del

Cinquecento, ma anche nel rapporto tra diversi generi letterari quali il dialogo umanistico, le lettere, la lirica amorosa e d'occasione, il libro di lettere familiari.

I capitoli del presente lavoro sono cinque. Il primo capitolo risponde al quesito indicato nel titolo e spiega quindi perché sia importante leggere le scrittrici della prima età moderna. Il capitolo ha carattere introduttivo, pertanto tutti gli elementi finora nominati sono stati meglio esplicitati e motivati al suo interno, e a ciò si deve la concentrazione della presente Introduzione. Il primo capitolo presenta la prospettiva di genere in senso lato, le dinamiche interne alla *querelle des femmes*, le strategie narrative usate dalle autrici allo scopo di potersi autorappresentare letterariamente, quali *agency*, *self-fashioning*, *life-writings* e, infine, sono stati analizzati i luoghi che avevano importanza nelle vite delle donne dell'epoca.

I capitoli secondo, terzo, quarto e quinto hanno un carattere più monografico, sono dedicati ciascuno ad un'autrice diversa, che è introdotta da un paragrafo di inquadramento storico letterario nel quale è descritta la fase storica di scrittura femminile in cui l'autrice si colloca. La suddivisione cronologica delle fasi via via descritte segue la dissertazione di Virginia Cox, professoressa e ricercatrice dell'Università di Cambridge, specializzata in letteratura italiana rinascimentale e moderna, e studiosa della scrittura femminile italiana. In particolare, le fasi qui proposte seguono la dissertazione contenuta nel suo volume *Women's writing in Italy 1400-1650*, del 2008. Le fasi che coprono l'arco temporale compreso dal presente lavoro sono: la fase delle Origini (1400-1500), la fase di Traslazione (1490-1550), la fase di Diffusione (1540-1560) e la fase di Intermezzo (1560-1580). Come si può vedere dalle datazioni appena rievocate, ci sono delle sovrapposizioni di anni, dal momento che si tratta di fasi di continuo passaggio ed evoluzione; dunque, la nuova fase conserva qualcosa di quella precedente o ne modifica delle caratteristiche a partire però pur sempre da una situazione pregressa. La scelta di guardare una prima porzione temporale si deve al desiderio di affrontare da vicino una sorta di terreno preparatorio del fenomeno.

Il secondo capitolo è dedicato alla figura di Isotta Nogarola, prima introdotta dalla fase storica delle Origini, che copre l'arco di tempo racchiuso dal XV secolo e che guarda al modo in cui la donna colta veniva percepita nel corso del secolo, congiuntamente ai primi problemi di educazione femminile da normare. Si passa poi ad alcuni cenni biografici

relativi alla vita di Nogarola, per analizzare infine la sua opera più importante rapportandola ad una rivisitazione della stessa all'interno di un'opera concepita da un discendente della medesima famiglia Nogarola, un secolo più tardi. Si accenna inoltre al riuso della vicenda di Adamo ed Eva all'interno di opere letterarie dal Trecento al Seicento.

Il terzo capitolo si concentra sulla figura di Maria Savorgnan, proponendo dapprima un confronto preliminare con l'autrice affrontata nel capitolo successivo. In seguito, si è analizzata la fase di Traslazione, in cui la produzione di Savorgnan si colloca. Tale fase è descritta a cavallo tra spinte conservatrici e limitanti e spinte più propositive alla scrittura femminile, quali l'emersione della letteratura vernacolare, la diffusione del petrarchismo e del bembismo specialmente, e la possibilità per le donne di essere viste come pubblico ideale per la produzione letteraria di corte. Dopo aver ricostruito parte della biografia dell'autrice, è stata descritta la sua opera, ossia le lettere che ci rimangono dal carteggio amoroso intrattenuto con il Bembo. Si è cercato di mettere in luce il tipo di relazione sentimentale e soprattutto letteraria che i due ebbero.

Il quarto capitolo è dedicato alla figura di Gaspara Stampa, la più nota tra le autrici trattate e la cui produzione si colloca nella fase di Diffusione. Si tratta di una fase ricca per la produzione letteraria femminile, che tuttavia deve essere studiata nei suoi aspetti divergenti e contraddittori. Dopo aver rievocato i cenni biografici dell'autrice, è stata analizzata la sua opera, per lo più lirica, osservando alla struttura delle sue rime, ad alcuni dei principali temi ivi declinati e all'aspetto della voce letteraria e canora insieme, data la fama di musica e cantante abilissima di cui godette in vita.

Nel quinto ed ultimo capitolo è stata analizzata la figura della cortigiana *honest*a Veronica Franco, collocata nella fase di Intermezzo, una fase in cui i testi femminili pubblicati fecero un passo indietro risultando essere un numero molto ridotto. Si è scelta la figura di Franco proprio in quanto eccezione a tale moda remissiva. Si è presentata la figura della cortigiana *honest*a e dei suoi connotati generali in quanto profilo storico e si è poi dato conto dei cenni biografici dell'autrice insieme alla descrizione delle sue opere. Particolare attenzione è stata rivolta alle sue *Terze rime*, e allo scontro letterario avvenuto tra Franco e Maffio Venier. Infine, si è accennato inoltre all'opera costituita dalle *Lettere*

familiari nelle sue generalità, osservando più da vicino alcuni passi dedicati alla condizione cortigiana, aspetto importante della vita dell'autrice perché declinato in modi interessanti anche all'interno dell'opera poetica.

Dunque, a partire dalla descrizione del contesto storico sociale e geografico del Veneto e di Venezia e a partire da alcune riflessioni preliminari relative ai criteri scelti, si è passati poi all'analisi più dettagliata dei vari profili autoriali stabiliti, affinché essi coprissero l'arco temporale prima selezionato, fossero indicativi e significativi delle varie fasi analizzate e potessero fornire delle risposte rispetto al modo in cui le scrittrici si autorappresentavano nel testo letterario.

1. Perché leggere le scrittrici venete della prima età moderna

Ma al di là della loro condizione di vedove, sposate, vergini, prostitute, le vite di queste donne sono tutte accomunate dall'esser state vite difficili, e, in un certo senso, dall'esser state tutte percorse anch'esse, a loro modo, da una «brama ansiosa di una vita piena nella sua libera esplicazione» [...] ognuna di loro ha avuto uno scopo da raggiungere [...], e per esso ha operato. Consideriamo un premio per esse, già prigioniere del Tempo, che la Storia le abbia richiamate in vita, passate in rassegna e schierate di nuovo in battaglia.¹

Due difetti sono stati da' Critici imputati a questa Commedia: l'uno, che il carattere principale della Donna di Garbo sia fuor di natura, avendola fatta comparir troppo erudita e troppo di varie scienze informata; l'altro, che non le convenga il titolo di Donna di Garbo, facendo ella la parte piuttosto di lusinghiera adulatrice femmina, che altro. E in quanto al primo: egli è vero che tra noi pochissime son quelle Donne che tanto studiano, quando dimostra averlo fatto la mia Donna di Garbo, ma finalmente non è ella cosa affatto impossibile; e in altri Paesi vi sono state di quelle che hanno sino prodotti de' nuovi sistemi di Fisica. Quando io mi metto a scrivere una Commedia, non mi servo né delle Storie, né delle Opere altrui. Cerco in natura se si può dare, se è verisimile che si dia quel tal carattere da me preso di mira; e se naturale e verisimile sia tutto quello che al carattere stesso attribuisco. Chi è quegli che abbia coraggio di affermare non darsi delle Femmine dotte e virtuose? Lo smentirebbero tutte quelle sagge ed erudite Signore, che si ammirano anche a' di nostri in Bologna principalmente, ed in Venezia, e in tutte quelle altre parti d'Italia dove io sono stato, e finalmente in tutta l'Europa.²

1.1 Una prospettiva di genere

Luisa Bergalli (Venezia, 1703-1779), nota erudita del XVIII secolo, coltivò l'ambizione enciclopedica di riunire tutti i componimenti poetici delle scrittrici italiane, dal Duecento sino ai suoi giorni. L'opera³ fu pubblicata a Venezia in due volumi nel 1726, e sebbene fossero a sua disposizione alcuni illustri precedenti (*Rime diverse d'alcune nobilissime e virtuosissime donne*, raccolte da Lodovico Domenichi nel 1559 per il Busdraghi di Lucca; e le *Poesie italiane di Rimatrici viventi* raccolte da Teleste Ciparissiano, date alle stampe nel 1716)⁴, ella compì una fatica in parte del tutto nuova, scegliendo di unire insieme scrittrici antiche e moderne. Il suo fu certamente un intento cumulatorio, nella speranza di dimostrare la presenza — nel passato e nel presente della sua contemporaneità

¹Cfr., Niccoli, Ottavia, *Rinascimento al femminile*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1991, cit. p. XXVII.

²Cfr., Goldoni, Carlo, *La Donna di Garbo*, in *L'autore a chi legge*, Goldoni I capolavori, (a cura di) Giovanni Antonucci, Vol. 1, Newton Compton Editori, Roma, 2007, cit. p. 29.

³Cfr., Bergalli, Luisa, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo, raccolti da Luisa Bergalli*, Venezia MDCCXXVI, Appresso Antonio Mora.

⁴Cfr., Chemello, Adriana, *Le ricerche erudite di Luisa Bergalli*, in *Geografie e genealogie letterarie*, (a cura di) Adriana Chemello e Luisa Ricaldone, Il Poligrafo, Padova, 2000, p. 56.

— di donne colte e talentuose nel panorama letterario italiano; una presenza meritata e consistente soprattutto a livello numerico. È infatti la prima storia letteraria femminile scritta da una donna, che si sviluppa incentrandosi all'interno di un campo ben determinato, quello cioè di genere, ed è la prima raccolta antologica al femminile che mostri una spiccata presenza di donne venete dedite alla poesia. Bergalli prende in considerazione fatti e non parole, o meglio fatti *di* parole, per dimostrare la legittimità della presenza di tali scrittrici all'interno di un canone degno di essere letto e studiato. Le autrici ivi inserite sono sia molto note, sia semi-sconosciute. Tale scelta prende le mosse da un desiderio di dare voce a figure che altrimenti sarebbero rimaste silenziate per sempre. Le prove letterarie, presentate da Bergalli, sono prove concrete che dimostrano l'abilità più o meno coltivata, di tali scrittrici, le quali potrebbero essere giustamente comparate agli scritti loro contemporanei della controparte maschile. È inoltre proprio Bergalli a notare, per prima, una notevole presenza di scrittrici in Veneto: le ragioni alla base di questa circostanza geopolitica e culturale, verranno attraversate nel presente lavoro di ricerca.

Tale lavoro vorrebbe insinuarsi dunque nel *continuum* dell'illustre tradizione capitata da Bergalli, mostrando, attraverso lo studio di alcune di queste scrittrici venete, il corso della storia letteraria femminile della prima età moderna. Tuttavia, le differenze rispetto al progetto di Luisa Bergalli saranno molteplici.

L'obiettivo di tale elaborato è quello di indagare, come detto, i profili di soltanto alcune scrittrici venete, che vissero tra il XV secolo e la fine del XVI. Tale indagine è stata possibile grazie ad una preventiva campionatura che certamente non desidera avere ambizione di esaustività a livello quantitativo e che anzi è stata ponderata sulla base di alcuni specifici quesiti tematici, fra i tanti possibili in potenza. L'originalità di questo lavoro non risiede quindi nella quantità, anche se sono state selezionate donne particolarmente illustrative, ma piuttosto si è cercato di operare qualitativamente, osservando il contesto geografico che si è inteso esplorare. Inoltre, l'interesse è qui rivolto tanto agli scritti in poesia quanto a quelli in prosa. Non è poi stato scelto un unico genere letterario come strumento di indagine, ma sono stati presi in considerazione generi letterari diversi, quali: il dialogo neoplatonico, le epistole, la lirica amorosa, i capitoli in terza rima. Tuttavia, l'attenzione è stata focalizzata su generi letterari che fossero a qualche livello performativi, relativi dunque ad un concetto di *performance* non soltanto pensato per un'esibizione teatrale o

canora-musicale, ma anche delineato attraverso l'idea, in seno alle stesse autrici, di formare e coltivare un certo tipo di profilo letterario e più in generale umano, al cospetto della società da esse frequentata.

Come appena preannunciato il soggetto della presente ricerca sono le autrici venete. Si è scelto però di considerare soltanto autrici secolari, escludendo quindi la produzione delle molte autrici inserite in contesti conventuali e religiosi in genere, ritenendo che la vita monacale strettamente intesa abbia offerto alle donne dell'epoca delle condizioni di vita e di studio del tutto diverse rispetto a quelle presenti nelle vite delle donne laiche.

Tale elaborato prende le mosse all'interno di un filone di studi, quello di genere, in un certo senso applicati allo studio della letteratura italiana. La prospettiva qui presentata è pertanto di genere, ed è polemica tanto quanto lo fu quella di Bergalli, ma ha come principale obiettivo quello di dimostrare che è esistita ed esiste una vasta gamma di autrici che solitamente non viene presa in considerazione, e che invece meriterebbe approfondimenti e studi continui. Studiare ciò che è stato scritto per mano femminile ci permette non solo di conoscere un ambito ai più ignoto, ma anche di ritrovare le relazioni vivide che effettivamente esistettero nel passato, tra donne e uomini, le quali fanno luce su aspetti fino a pochi decenni fa non considerati, sulle strategie di potere e sulle dinamiche di tensione che animarono effettivamente tale epoca. Il genere, pensato come utile categoria analitica e di ricerca può far emergere aspetti ignorati finora insieme ad un generale ripensamento di tutto il resto di letteratura prodotta negli stessi anni.

A questo modo di pensare il genere si deve l'idea di utilizzare come uno dei fili rossi che percorreranno tale scritto, quello del rapporto tra femminile e maschile. È stato infatti ritenuto proficuo esaminare i generi in mutua relazione per meglio intendere come le donne si percepivano all'interno del proprio genere e come questa percezione sia stata trasposta all'interno del testo letterario, a volte con l'intento di rivendicare la propria appartenenza al genere femminile come motivo di vanto, come ad esempio avviene per Veronica Franco⁵; altre volte invece, con l'intento di discostarsi il più possibile dall'appartenenza al femminile per rivendicare piuttosto qualità maschili, in corpi femminili, è il caso per esempio dell'umanista Isotta Nogarola.

⁵ Similmente a quanto accadrà anche per Lucrezia Marinella nella seconda metà del Cinquecento.

Le umaniste assunsero un ruolo rilevante nella comunità colta che strutturò il Rinascimento italiano, e sebbene siano state una minoranza, la loro presenza fu significativa tra gli umanisti⁶. Le donne colte dell'epoca appartenevano ad importanti famiglie e venivano educate proprio dai componenti maschi di queste, tipicamente si trattava dei padri e dei fratelli. La trasmissione del sapere era agita pertanto da un punto di vista tutto maschile, ma avveniva anche una ricezione atipica, perché appunto mediata dal punto di vista femminile. Le giovani ragazze, di buona famiglia, erano libere di studiare, ma crescendo si trovavano di fronte a scelte importanti che abbracciavano o escludevano del tutto gli studi dalle loro vite. Qualora scegliessero la prima via, esse si trovavano comunque costrette ad abbandonare qualsiasi tipo di ambizione mondana e a relegarsi in «celle ricoperte di libri»⁷, preservando le loro castità e devozione religiosa. Esisteva pertanto un prezzo da pagare, e anche dopo aver pagato tale dazio esse, qualora considerate competenti e capaci, erano comunque viste come dei miracoli, delle eccezioni, in parte lodate, in parte odiate dagli uomini colti, esse diventavano una sorta di “terzo sesso amorfo”, invisibile agli uomini, appunto, così come al resto delle donne, afflitte spesso da invidia. I corpi delle donne erano quindi spesso sessualizzati, e qualora fosse concessa una qualche forma di libertà intellettuale, agiva sempre in parallelo una forma di repressione sessuale, riscontrabile in ogni fase storica di scrittura femminile qui considerata, con tuttavia una serie di diverse dinamiche in relazione alle figure delle cortigiane oneste, il cui corpo, massimamente sessualizzato, garantiva al contempo una certa libertà intellettuale e di pratica di una professione che, per quanto mal vista da una certa parte della società, era tollerata quando non addirittura favorita da un'altra.

Eppure, soltanto il dialogo tra le due prospettive di genere, femminile e maschile, permette, oggi come allora, di illuminare la scena letteraria e culturale dell'epoca.

Parliamo di “due generi” includendo in essi questo già citato “terzo genere amorfo”. Le teorizzazioni filosofiche proposte al riguardo da Judith Butler sono imprescindibili⁸, per chiunque si occupi di studi di genere, anche qualora lo si faccia in modo tangenziale.

⁶ Cfr., King, Margaret L., *Book-lined cells: women and humanism in the Early Italian Renaissance*, in *Beyond Their Sex, Learned Women of the European Past*, edited by Patricia H. Labalme, New York University Press, 1984.

⁷ Cfr., *ibid.*

⁸ Cfr., Butler, Judith, *Questione di genere, Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Editori Laterza, Roma-Bari, prima ed. 1990.

Si deve infatti a Butler la comprensione del genere come costruito culturale e socialmente costruito e si terrà in considerazione, in particolare, la concettualizzazione sulla performatività del genere, le cui caratteristiche possono essere facilmente riscontrate anche all'interno delle produzioni letterarie qui prese in esame. Secondo Butler l'identità di genere non è un fatto naturale, né una semplice *performance* culturale, ma ha in sé la caratteristica di performatività perché è nella costruzione dell'identità che esso si costituisce. È quindi un fare, un divenire, ed è prodotto dalla ripetizione nel tempo di alcune forme espressive. Butler concettualizza il genere come se fosse quindi una *performance* teatrale, tuttavia non intesa in senso di 'recitazione'. Molti dei testi che verranno nominati in questa sede hanno una componente teatrale-performativa⁹, a prescindere dal genere testuale pre-scritto dall'autore. Gli autori stessi, poi, confrontandosi attraverso forme performative, assumono anche le caratteristiche di personaggi coinvolti in uno stesso discorso ed in un'unica *pièce*. Questi sono i motivi per cui si accoglie qui la concettualizzazione relativa alla performatività del genere operata da Butler. Tuttavia, il punto di vista critico di Butler non sarà al centro del corrente discorso poiché si ritiene che nel complesso le teorizzazioni proposte dall'autrice non siano del tutto compatibili con il periodo storico qui trattato. Offrono di certo uno sguardo sul futuro, ma è forse necessario studiare prima le dinamiche di genere per come furono percepite allora dalle persone che vissero e si sono confrontarono in quel momento spazio-temporale preciso, e che pertanto avevano una concezione assolutamente binaria del genere. D'altra parte, considerare le teorizzazioni di Butler come direttamente applicabili alla nostra materia di ricerca ci porterebbe ad un elevato rischio di anacronismo.

Infine, appare produttivo scegliere una prospettiva femminista e formalista insieme, sebbene tali indirizzi abbiano finora faticato ad essere pensati congiuntamente. Si ritiene infatti, sulla scia di quanto sostenuto da Michelle Dowd e Lara Dodds¹⁰, che questa metodologia permetta di comprendere al contempo i contributi delle donne alla storia letteraria, operando un'analisi formale del testo, ma anche come essi siano stati e continuino ad essere connotati dal genere.

⁹ Cfr., lo scontro testuale tra Veronica Franco e Maffio Venier.

¹⁰ Cfr., Dowd, Michelle & Dodds, Lara *The Case for a Feminist Return to Form*, in *Early Modern Women*, Volume 13, Number 1, Autunno 2018, pp. 82-91.

1.2 La *Querelle des femmes*

Il periodo storico qui preso in considerazione si pone come uno dei momenti più significativi per lo sviluppo della cosiddetta *querelle des femmes*. Si può sostenere che essa abbia avuto origine a partire dalla figura di Christine de Pizan, con il suo *Le Livre de la cité des dames* (1405), in cui per prima si domanda come mai le donne non abbiano ancora brandito la penna per protestare alle diffamazioni e alle infamie ricevute dagli scrittori nel tempo.

Ma più in generale la *querelle* è un dibattito che nutrì in modo significativo le fila della produzione letteraria europea della prima età moderna¹¹, e che quindi ispirò diversi *topoi* ripresi poi in diversi generi letterari.

A tale dibattito presero parte sia scrittori che scrittrici. Queste ultime agirono una sorta di sfida ai costumi morali tradizionali, anelando a maggiori libertà e alla possibilità di difendersi rispetto a tutte le accuse, di varia natura, che venivano loro rivolte. Le prime auto-difese scritte da donne sono quasi tutte polemiche, in aperta opposizione alla misoginia e le idee da esse espresse rappresentano una sorta di prima teoria femminista *ante litteram*¹². Il loro *focus* è incentrato su ciò che noi oggi definiamo ‘genere’, e i generi sono per la prima volta concettualizzati come qualcosa di culturale e non biologico¹³.

Le protagoniste che presero parola in questo scambio furono per lo più donne colte e capaci, che ebbero addirittura in alcuni casi una certa fama e la cui presenza portò a galla nuovi e antichi quesiti, ma anche mere invettive misogine da parte degli scrittori, le cui prime perplessità riguardavano l’ambito educativo e di istruzione da pensarsi per le donne. Tali protagoniste rappresentarono una nuova classe, più o meno militante a seconda del caso, di letterate che tentò di opporsi alla svalutazione delle donne, come sesso.

Gli scritti inerenti la *querelle*, composti dagli autori in questo periodo sono di due tipi: in lode o in disapprovazione dei comportamenti femminili. Più in generale sono davvero molti i testi che si occupano di argomenti afferenti la *querelle* nel periodo storico qui

¹¹ Cfr., Campbell, Julie, *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe*, si veda Introduction, Routledge, London & New York, 2006, p. 1.

¹² Cfr., Kelly, Joan, *Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes", 1400-1789*, in *Signs*, Autumn, Vol. 8, No. 1, pp. 4-28, 1982, cit. p. 7.

¹³ Cfr., *ivi*, p. 8.

considerato¹⁴. Dunque, le domande relative a che cosa fosse giusto concedere alle donne si moltiplicarono sempre di più, insieme all'emersione di figure femminili di spicco che suscitavano talvolta odio e invidia, talvolta invece ammirazione e lode. In particolare, alcune donne colte cominciarono a prendere parte ai circoli letterari del tempo, come Accademie e salotti. Questi luoghi fecero sì che il dibattito si sviluppasse in una dinamica di botta e risposta di produzione scritta, il che mostra da un lato un aspetto ludico, da intendersi come gioco letterario, uno scontro a suon di pubblicazioni, dall'altro quella che potremmo definire come una vera e propria ansia di supremazia, o inferiorità, provata da alcuni umanisti nei confronti di queste donne brillanti. L'elemento ludico fu centrale per tali scrittrici perché diede loro la possibilità di controbattere rispetto ad una narrativa altrimenti unilaterale. Avere l'occasione di prendere parola, anche se per difendersi spesso da accuse infondate e diffamanti, fu infatti paradossalmente utile alle scrittrici come espediente per cominciare o continuare a scrivere.

L'elevato numero di testi che si incentrarono su argomentazioni inerenti la *querelle* fa pensare ad uno stretto rapporto esistente tra la dimensione letteraria e quella di realtà. L'urgenza di dibattere intorno alle tematiche della *querelle* suggerisce un rapporto di contiguità, esperito dagli autori, uomini e donne, tra la dimensione orale da un lato e testuale dall'altro¹⁵, che rimanda ulteriormente alla performatività cui si è accennato nel paragrafo precedente.

1.3 Agency, self-fashioning, life-writings: autorappresentazione

Negli ultimi quaranta anni, molti sono stati gli studi che si sono occupati di *agency* in relazione alle donne del Medioevo e della prima età moderna. L'*agency* viene spesso nominata dagli storici in relazione alla capacità di queste donne di riformulare e in parte

¹⁴ Per rendersi conto del numero di testi e autori coinvolti in tale dibattito, basti scorgere la bibliografia primaria presentata da Cox, Virginia, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, The Johns Hopkins University Press, 2008, Baltimore, in cui i testi maschili e femminili fanno fatica a contarsi.

¹⁵ Cfr., Campbell (2006), p. 8.

scardinare le strutture patriarcali ad esse coeve. Più precisamente però la definizione presente in OED di *'agency'* suggerisce che si tratti della capacità di agire o esercitare potere¹⁶, e sebbene sia difficile parlare di *'potere'* in relazione alle donne della prima età moderna, è altrettanto possibile intendere il potere come anche la semplice capacità di preservare i propri interessi. Le donne di tale epoca non crearono propriamente la loro storia, perché furono costrette a muoversi entro limiti di circostanze già date. Tuttavia, agirono una sorta di negoziazione, mettendo in atto quindi delle strategie che più che generare un ripensamento totale delle norme, permisero almeno di aggirarle. Tale movimento particolare di andirivieni rispetto ad un adeguamento alla norma preconstituita da un lato, e dall'altro rispetto ad una totale evasione dalla norma, e rottura degli schemi, sarà un altro dei fili rossi che animeranno la presente ricerca.

La *agency* femminile ha avuto paradossalmente senso in relazione alla struttura patriarcale della società, grazie alla quale è emersa. Tale tipo di società presenta una ossatura discorsiva di per sé contraddittoria e instabile¹⁷, pertanto le autrici del periodo qui considerato hanno modo di inserirsi tra le pieghe di questo discorso per mostrarne i vuoti cognitivi che lo caratterizzano. Si è scelto di utilizzare la *agency* femminile come uno, fra i diversi presi in esame, degli strumenti investigativi che hanno portato allo sviluppo del presente elaborato. A differenza del *'potere'* *tout court*, la *agency* agisce sia nello spazio pubblico che in quello privato, così come all'interno dello spazio testuale: non ha infatti un obiettivo meramente politico, di cambiamento concreto di una posizione socialmente condivisa, ma è pur sempre una strategia che apre a nuove domande e possibilità e anche all'ottenimento di qualche traguardo. In tale scritto è stata presa in considerazione la *agency* femminile perché è parso utile interrogarsi sull'elemento di decisione volontaria mostrato dalle autrici, ricavabile dai loro testi, ma anche su quella parte di *agency* involontaria che emerge *ex post* dagli stessi.

¹⁶ Cfr., Howell, Martha, *The Problem of Women's Agency in Late Medieval and Early Modern Europe*, in *Women and Gender in the Early Modern Low Countries*, Book Editor(s): Sarah Joan Moran and Amanda Pipkin, published by: Brill, 2019, p. 22.

¹⁷ Cfr., *ivi*, p. 28.

Un'altra categoria utile per la presente ricerca è quella proposta da Stephen Greenblatt, il quale ha coniato il termine *self-fashioning*¹⁸ all'interno di un fondativo studio sulla costruzione del sé in letteratura, a partire da autori inglesi del Rinascimento per poi concentrarsi sulla figura di Shakespeare. Nonostante il soggetto di ricerca sia indubbiamente diverso dal nostro, tale studio risulta utile perché viene teorizzato un cambiamento di percezione in seno all'uomo dell'età moderna, riguardo alla costruzione della propria identità. Si tratta di un processo pensato come artificiale e manipolabile, che idealmente comprende: la personalità distintiva di ognuno, il suo modo caratteristico di porsi verso il mondo, le sue modalità di percezione e comportamento¹⁹. Nell'idea di base si immagina la possibilità di rappresentare il sé come una sorta di ente modellabile, qualcosa di artefatto e costruito, così come lo è la letteratura stessa che lo ospita. Quindi il *self-fashioning* è visto come il risultato di meccanismi di controllo per l'organizzazione del comportamento. Nello specifico una letteratura che tende a rappresentare il sé si fa portavoce della manifestazione del comportamento concreto dell'autore, ma anche di un'espressione di codici con i quali si plasma il comportamento stesso, e infine del riflesso di questi codici.

L'uomo e la donna del Cinquecento, inseriti in un contesto ben preciso, non ebbero ambizione di autonomia, per come questa è oggi intesa. Per capire la poetica di una cultura, è opportuno guardare a quella cultura specifica, e valutare infine che l'unica sorta di 'autonomia' per l'epoca poteva essere rappresentata da una mobilità sociale o economica. Tuttavia, non era pensabile un'autonomia intesa come totale indipendenza ed individualità: ognuno era inestricabilmente collegato alla propria rete sociale e familiare. Per non parlare poi del fatto che durante il Rinascimento italiano, si ha come l'impressione che chiunque partecipi di quella atmosfera culturale e di pensiero: chiunque sembra investito da un senso di appartenenza ad una comunità raffinata di persone impegnate intellettual-

¹⁸ Cfr., Greenblatt, Stephen, *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago & London, University Chicago Press, 1984.

¹⁹ Cfr., *ivi*, pp. 1-8.

mente e dedite ai valori umanistici, quali il potere nobilitante dell'educazione e la letterarietà²⁰, perlomeno per tutti coloro che appartenevano a determinati ceti sociali e intellettuali. La pervasività di questo tipo di cultura ha di certo avuto un peso nelle coscienze di scrittrici e scrittori.

Anche le donne cercarono di muoversi all'interno di questa particolare mobilità, definita dal *self-fashioning*, con difficoltà spesso molto distinte da quelle cui si confrontavano gli uomini, eppure possono darsi alcune analogie. La definizione di *self-fashioning* proposta da Greenblatt si adatta a determinati requisiti che ora riproporremo per capire come si può ben riferire anche ai nostri oggetti di indagine: le autrici. Secondo Greenblatt il *self-fashioning* è prodotto da parte di uomini appartenenti alla classe media²¹, che si sottomettono ad un potere assoluto o ad una autorità come Dio, la Chiesa, la corte o un'amministrazione. Il *self-fashioning* si crea sulla base di un'opposizione tra l'autore e qualcosa che è percepito come alieno, selvaggio o eretico: un nemico che va in qualche modo distrutto. Il *self-fashioning* è legato quindi sì all'idea di "evitare" qualcuno o qualcosa, ma è anche legato all'idea di "ottenere", così nel caso delle scrittrici, poteva trattarsi dell'ambizione di ottenere fama, riconoscimento e/o legittimazione. L'alienità può essere un'immagine distorta dell'autorità e deve sempre esistere; insieme all'autorità rappresenta un elemento posto al di fuori del sé, ma da esso interiorizzato e percepito come necessario. Inoltre, il *self-fashioning* si dà nel linguaggio. È quindi un meccanismo di parola rintracciabile anche nei testi cui qui ci si riferisce. Dal punto di vista delle autrici il nemico alieno, potenzialmente concepito come lo scrittore contemporaneo, e l'autorità, vista nella Chiesa, nella corte o nella repubblica di riferimento, coltivano in genere idee molto simili rispetto alle possibilità e ai limiti intrinseci alle donne, dunque concettualmente tendono a coincidere. Pertanto, si ritiene che la figura discorsiva del *self-fashioning* possa perfettamente applicarsi anche alle donne, le quali, scrivendo, dicono 'io' in modo di fatto analogo ai compagni uomini.

²⁰ Cfr., Ross, Sarah Gwyneth, *Everyday Renaissances, The Quest for Cultural Legitimacy in Venice*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2016.

²¹ Cfr., Greenblatt (1984), p. 9.

Un'ulteriore formulazione utile a raggruppare i testi qui esaminati, è quella del *life-writing*²². Si tratta di un terreno che si occupa di scritture autobiografiche e “di vita” in senso lato, che quindi include testi che riportano ricordi o esperienze di vita. Comprende necessariamente molti generi: quello autobiografico strettamente inteso, ma anche le memorie, i diari, le lettere, i testamenti, le biografie. I testi di *life-writing* si muovono in parallelo rispetto ai cosiddetti *egodocuments*, anche in questo caso si tratta di narrative personali che tuttavia possono apportare a nuove consapevolezze storiografiche se li si considera come testi portatori di significati storici o sociologici. In entrambi i casi ci sono degli attori sociali intenzionali che si presentano ad una determinata platea.

L'analisi di queste narrative personali mostra una più profonda comprensione della *agency* umana, inoltre tali narrative non sono mai solo individuali, ma sono modellate in base a convenzioni letterarie, strategie retoriche, lettore o pubblico immaginati da chi scrive. Il sé e l'identità autoriale si danno come costruzione in divenire e sono temporalmente discontinui tra loro: il soggetto umano non è mai libero, è piuttosto il prodotto ideologico di relazioni di potere in una certa società; dunque, il sé che emerge da questi tipi di testi non è libero ma è una *fiction*. Il sé ha quindi una natura incerta che dipende dal contesto storico e dalle relazioni in cui si pone, e dalle continue richieste di negoziazione e di consenso rispetto ai gruppi cui deve far fronte. Le scritture autobiografiche in senso lato pongono dunque il problema della veridicità o meglio rappresentano necessariamente delle mezze-verità, proprio in virtù della performatività del sé che scrive.

Infine, tutte queste categorie, *agency*, *self-fashioning* e *life-writing* possono essere raggruppate insieme, se si ha la finalità di concepire quali siano state le modalità che le autrici misero in atto per autorappresentarsi. In una ricerca che metta in luce il risultato dell'autorappresentazione femminile, non si dovrebbe avere la pretesa di verità biografica, quanto piuttosto permettere ai testi di ricostituire da essi il profilo umano pubblico che le scrittrici intendevano mostrare, e lasciare di loro, ai contemporanei e alla posterità. Si cercherà in aggiunta di dimostrare come i meccanismi di autorappresentazione abbiano aperto uno spiraglio in rapporto alla legittimazione pubblica delle loro professioni, in quanto scrittrici e *performers*.

²² Cfr., Farr, James R. & Ruggiero, Guido, *Historicizing Life-Writing and Egodocuments in Early Modern Europe*, Palgrave Macmillan, London, 2022.

1.4 I luoghi delle donne

Come anticipato dal titolo di questo primo capitolo introduttivo, l'area geografica scelta come luogo di indagine è il territorio veneto. In particolare, tale scelta è motivata dalla presenza di un *unicum* urbano: Venezia, che, come noto, era una metropoli particolare perché non aveva una corte, ma era la città dominante di una repubblica aristocratica. Le autrici che verranno presentate sono tutte — a qualche livello — legate alla città di Venezia, alcune per nascita, altre per motivi biografici o di scrittura. Venezia dunque ospitò, un gran numero di autrici tra i secoli XV e XVII. La possibilità per le donne di formarsi intellettualmente e di pubblicare testi probabilmente si deve proprio alla conformazione del tutto atipica di questo contesto urbano e del tipo di governo da cui era organizzato: la Serenissima Repubblica Veneziana.

Venezia era poi caratterizzata da una specifica «geografia sociale» e «simbolica»²³, che, come nella maggior parte delle città italiane rinascimentali, era concepita in termini di dicotomie: dentro lo spazio domestico oppure all'esterno di esso, un lato del fiume oppure l'altro, il centro cittadino contrapposto alla periferia, gli spazi pubblici contrapposti a quelli privati, così come il sacro separato dal profano. Si trattava di uno spazio urbano malleabile nel tempo ma che aveva al suo interno delle regole precise: ciò dava ai vari luoghi una loro forza morale e un loro potere. Il controllo esercitato da parte del governo cittadino era una costante. Uno dei luoghi più vivi e carichi simbolicamente era la piazza. Quindi i diversi spazi urbani di Venezia assumevano dei significati e delle associazioni di genere. Vi erano luoghi maschili e luoghi femminili che facilitavano la messa in atto della divisione della società in ruoli di genere in relazione ai due sessi²⁴. Ad esempio, Piazza San Marco e le costruzioni limitrofe rappresentavano il luogo principale per il governo della città ma anche per la religione e per il commercio; era quindi un luogo tipico per la nobiltà veneziana: uno spazio maschile. Anche Rialto era una zona viva per gli affari e insieme alle piazze era un luogo per lo più maschile, adatto anche alle varie processioni che poteva ospitare. I canali e le calli rappresentavano arterie commerciali

²³ Cfr., Romano, Dennis, *Gender and the Urban Geography of Renaissance Venice* in *Journal of Social History*, Winter, 1989, Vol. 23, No. 2, cit. p. 339.

²⁴ Cfr., *ivi*, p. 340.

importanti: di nuovo si trattava di spazi maschili. Il governo dei Dieci proibiva infatti l'accesso a queste aree, se non addirittura l'esilio dalla città, a coloro cui intendeva dare una punizione esemplare, e tale limitazione rappresentava una vera e propria onta sociale. Gli spazi femminili, di contro, erano le abitazioni, sedi talvolta di convegni intellettuali, le aree parrocchiali e i conventi, questi ultimi erano luoghi in cui le donne potevano avere una certa autonomia economica e un certo potere. Più in generale, il vicinato dell'abitazione di riferimento era lo spazio in cui la donna perbene poteva essere vista e — in questo modo — controllata dagli occhi di chi la conosceva. Le prostitute dovevano invece risiedere in luoghi ben specifici situati nella zona più maschile di Rialto. Venezia peraltro, insieme a Roma, ospitò un gran numero di donne cortigiane, definite come *honeste*, alimentando qui, più che altrove, la pratica maschile di poterle frequentare, in modo non del tutto illecito, dal momento che, come si vedrà, si trattava di figure femminili colte e raffinate, le quali certamente sfruttavano le proprie abilità corporee, seduttive e artistiche, per raggiungere i propri scopi: primo fra tutti, una maggiore indipendenza economica e culturale. In generale però tutti i luoghi frequentati dalle donne erano in qualche modo racchiusi e circoscritti da limiti spaziali: così facendo la società agiva un controllo sui corpi, sulla sessualità e sulle azioni femminili.

Ma la scelta di ricerca è ricaduta su Venezia anche perché fu una città ottimale per lo sviluppo dei talenti letterari, dato che offriva una grande fioritura di centri che si occupavano di stampare testi e farli circolare. Fu infatti uno dei maggiori centri tipografici dell'epoca, se non proprio il più importante in Italia²⁵ insieme alla sede di Roma, fino almeno a tutta la prima parte del XVI secolo. Spesso si ritiene che la fortuna della stampa a Venezia sia dovuta al fatto che è stata una città che ha sempre desiderato in qualche modo mantenere i propri privilegi laici, ben distinti dalle continue pretese da parte di Roma e della Chiesa, che di fatto erano poteri estranei alle esigenze reali interne alla vita cittadina. La crisi editoriale che colpì tutto il territorio italiano dopo il Concilio di Trento e grazie alla ventata controriformista fu indubbia, ma sovente si attribuisce la causa di questa crisi all'eccessivo zelo censorio da parte delle autorità ecclesiastiche, come se la

²⁵ Cfr., Infelise, Mario, *I padroni dei libri, Il controllo sulla stampa nella prima età moderna*, Laterza, Roma-Bari, 2015.

severità degli Indici pontifici fosse l'unica ragione di questa crisi²⁶. In verità, in contemporanea, aumentarono anche i controlli censorii per mano laica. Certamente Venezia rappresentava un luogo sufficientemente distante da Roma per essere immaginato e vissuto con una certa libertà di pensiero e patriottismo secolari, cosa che permise tutta quella produzione a carattere libertino del più tardo periodo di fine Cinquecento e inizio Seicento che ben si conosce. Tuttavia, nell'ambito della circolazione di idee e di censura, Venezia non fu molto dissimile dalle altre capitali italiane. Dunque, censura laica e censura ecclesiastica di fatto andarono a braccetto, pur opponendosi vigorosamente tra loro, e già nel corso del Seicento Venezia non era più così innovativa e sopra le righe quanto a pubblicazioni nuove, rispetto a Roma. È dunque interessante domandarsi se ci fu davvero una sorta di maggiore libertà a Venezia per le donne, dato il numero consistente che riscontriamo. Probabilmente a qualche livello ci fu, ma di sicuro questo fu possibile soltanto prima del secolo XVII²⁷, a causa della forte spinta misogina seicentesca.

La grandezza tipografica di Venezia è comunque ricordata in molti studi, tra gli altri Alfredo Melani nel 1904 usava le seguenti parole per descriverla²⁸:

Venezia è la madre della tipografia italiana. Pur non essendo stata la primissima città d'Italia a ricevere la nostra arte, essa era anzi stata preceduta, nel 1461 circa, da Capodistria, indi da Subiaco (1464) e da Roma (1467), Venezia nel 1469, a quanto pare, preceduta ancora da Lucca, d'un anno, sul campo della tipografia, tosto che si fu impadronita dell'invenzione di Gutenberg, affermò la sua signoria, e signorilmente dominò con una maestà la quale non conobbe confini. Scrivo pensatamente così perché Venezia, conosciuta la tipografia, divenne un centro di produzione tipografica il quale richiamò, coi suoi libri, tutta Europa; e le sue stampe, lungi dall'essere asciutte e povere d'ogni cosa che non fosse il pensiero che materiavano e divulgavano, furono invece mezzi di volgarizzamento estetico, inquantoché ricche d'iniziali, fregi, inquadrature, dicevano al mondo, oggi sordo a questa voce, essere il libro una produzione d'arte e occorrere che esso vada corredato da tuttociò che costituisce a farlo tale: tipi, carta, incisioni, impressione. Venezia esciva dalle bellezze bizantine e gotiche, aveva lo sguardo ancora acceso ai ricordi dei codici splendidi ove l'oro e i colori fiammeggiavano sotto al pennello dei miniatori

²⁶ Cfr., Ulvioni, Paolo, *Stampa e censura a Venezia nei Seicento*, in *Archivio Veneto*, Vol. 106, Fascicolo 139, Venezia, 1975.

²⁷ Cfr., *ibid.*

²⁸ Cfr., Melani, Alfredo, *Venezia e la stampa*, in *La Bibliofilia*, Vol. 6, No. 9/10, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze, Dicembre-Gennaio 1904-1905, cit. pp. 303-304.

di gusto; non poteva abbandonare le sue abitudini estetiche, e avrebbe rifiutato l'invenzione gutenberghiana se questa non si fosse acconciata alla bellezza di iniziali ornate, di fregi immaginosi, di incisioni, infine, godimento d'arte.

Venezia, quindi, era emblema di ricchezza e grandezza per l'arte tipografica, e si vedrà nei successivi capitoli come questo aspetto abbia a volte potuto agevolare la produzione scritta femminile.

Un altro importante luogo frequentato dalle donne dell'epoca fu l'Accademia, un luogo fisico e immaginario insieme, dotato di grandi forza e potere. Da essa si originarono vari tipi di circoli letterari e filosofici, tra cui anche la forma più privata e informale del salotto. Le origini storiche delle Accademie risalgono all'antica Grecia, con la prima Accademia fondata da Platone, che fu il modello per quelle successive²⁹. In questi assembramenti gli uomini e le donne portarono avanti discussioni relative al pensiero neoplatonico: si confrontarono su molte tematiche quali per esempio l'amore, la virtù, l'onore. In questi luoghi, gruppi di persone si incontravano per confrontarsi quindi in discussioni, come anticipato, letterarie o filosofiche, ma anche semplicemente per riunirsi in ricevimenti eleganti, al cospetto di spettacoli in musica o giochi. In Italia furono quattro le condizioni che favorirono la nascita e lo sviluppo delle accademie: un clima temperato in cui menti brillanti potevano vivere e sostenersi, la presenza di Principi e Signori di mente nobile che vi aderirono (come ad esempio i Medici), la presenza insieme di bellissime e talentuose donne di corte che ispirava l'anima e la mente degli affiliati e la presenza di uomini virtuosi adatti a guidare e consigliare il gruppo³⁰.

L'ammissione delle donne in questi circoli fu quindi inizialmente motivata dal fatto che esse erano uno sprone per l'ispirazione maschile e per serbare su di essi un controllo, attraverso la modestia femminile socialmente imposta, del mantenimento di determinati codici all'interno delle accademie. Tuttavia, nel corso del tempo i loro ruoli divennero sempre meno passivi e più attivi, come nei casi di Veronica Franco o Isabella Andreini³¹ al punto che alcune di esse si guadagnarono il beneficio di potervi partecipare in modo

²⁹ Cfr., Campbell (2006), p. 7.

³⁰ Cfr., *ibid.*, p. 7.

³¹ Si pensi all'ammissione di Veronica Franco all'Accademia della Fama di Venezia, o a quella di Isabella Andreini all'Accademia degli Intenti di Pavia, o ancora il numero di donne incluse come membri presso l'Accademia dei Ricovrati di Padova. Per un elenco più completo si veda il Database of Italian Academies, prodotto da British Library, aggiungendo '*female*' alla ricerca semplice.

riconosciuto. Ecco perché quando si parla di accademie si può pensare a dei luoghi a carattere associativo-corporativo di fatto situati nel mezzo rispetto all'accoglienza da un lato e all'esclusione dall'altro della presenza femminile. Infatti, stando alle norme, l'accesso alle Accademie restava proibito alle donne, salvo alcune eccezioni. Laddove tali eccezioni erano messe in atto, le donne ricavano grande beneficio dai legami intessuti con gli uomini delle accademie, in termini di prestigio e in termini di aiuti nel pubblicare i loro testi³².

Accanto ad un interesse verso le donne, mostrato dalle Accademie, sia come oggetti di discussione ma anche come soggetti scriventi, vi furono numerose ostilità. Molti furono per esempio gli attacchi misogini che provennero da membri di Accademie nei confronti delle donne, anche se questi sono da collocarsi per lo più nel secolo XVII piuttosto che nel XVI: si pensi ad esempio all'opinione che di queste ne danno Cesare Cremonini, Francesco Loredan³³, Ferrante Pallavicino, Antonio Rocco³⁴. Grazie a questi attacchi pubblici le donne ebbero modo di rispondere a loro volta pubblicamente e di dimostrare le loro tesi per riabilitare il proprio sesso intellettualmente e umanamente.

Dunque, la posizione di Conor Fahy³⁵, di stampo pessimistico, che vede la relazione tra donne e accademie esclusivamente in termini di marginalizzazione, e l'accademia, come istituzione, per nulla incoraggiante verso le attività letterarie delle donne o migliorativa per il loro *status* intellettuale, è da considerare come non del tutto corretta ed esauritiva. Inoltre, Fahy, da un punto di vista di periodizzazione, colloca il momento di maggior produttività della relazione tra donne e accademie, tra gli anni '40 e '50 del Cinquecento³⁶, non considerando però il pur fruttuoso e ricco periodo che va dal 1580 al 1620.

³² Cfr., Westwater, Lynn Lara, *Literary Culture and Women Writers in Seventeenth-Century Venice*, Ph. D. Dissertation, University of Chicago, 1st edition published in 2003, in *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Bellavitis, Anna & Filippini, Nadia Maria & Plebani, Tiziana (a cura di), QuiEdit, Verona-Bolzano, 2012, pp. 241-255.

³³ Cfr., Loredano, Giovan Francesco, *Bizzarie Accademiche*, Li Guerigli editori, Venezia, 1638 prima edizione, 1646 seconda parte, si veda quest'ultima per l'opinione dell'autore sulle donne; per gli altri cfr., Westwater (2003).

³⁴ Cfr., Westwater (2003), p. 254.

³⁵ Cfr., Fahy, Conor, *Women and Italian Cinquecento literary academies*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Routledge, London & New York, 2000.

³⁶ Cfr., Cox, Virginia, *Members, Muses, Mascots: Women and Italian Academies in The Italian Academies 1525-1700 Networks of Culture, Innovation and Dissent*, a cura di Jane E. Everson, Denis V. Reidy, Lisa Sampson, Oxford, 2016.

Virginia Cox³⁷, conteggia la presenza di dodici³⁸ donne come membri effettivi di accademie in un periodo che va tra il 1500 e il 1650: soltanto una, Artemisia Gentileschi, iscritta all'Accademia dei Desiosi di Venezia, ma va anche ricordato il costante legame della veneziana Arcangela Tarabotti con l'Accademia degli Incogniti di Venezia e l'affiliazione di Lucrezia Marinella all'Accademia Veneziana, negli anni '90 del Cinquecento. Le autrici incluse da Cox rispondono a quattro criteri: si riscontrano menzioni dei loro nomi in documenti accademici ufficiali, si auto-identificano come membri dell'accademia in scritti pubblicati o immagini di pubblico dominio, manifestano esplicite dichiarazioni di appartenenza all'interno di testi informali, come raccolte poetiche, e infine alcune fanno dichiarazioni di appartenenza in scritti non direttamente legati all'accademia, come lettere e biografie.

È pur vero che ci sono casi più o meno evidenti di appartenenza, la maggioranza si situa tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, e questo periodo è peraltro in generale quello di maggior produzione e attività femminili, in disaccordo con il luogo comune secondo cui l'apice per le autrici italiane è da situarsi solo negli anni '40 e '50 del Cinquecento³⁹.

Tuttavia, è difficile stabilire l'appartenenza certa di tali autrici alle accademie per varie ragioni. Innanzitutto, non è detto che le donne ammesse nelle accademie annunciassero apertamente questa loro appartenenza. Infatti, Cox aggiunge al suo conteggio iniziale di dodici, altre sedici donne⁴⁰, sebbene le prove in favore siano più tenui e problematiche. Molte di loro, infatti, sono solo menzionate in opere del XVIII e del XIX secolo, senza che vi siano delle vere prove documentarie a sostegno.

Quello che sembra interessante è pertanto domandarsi se sia possibile fare una generalizzazione rispetto al tipo di donna preferito dalle accademie. Come suggerito da Cox, sicuramente incisero dei fattori geo-culturali. Infatti, i centri cittadini più piccoli rispetto a quelli maggiori furono più aperti alla presenza femminile, cosa che anzi usarono a loro

³⁷ Cfr. *ibid.*

³⁸ Cfr., *ivi*, p. 132, per l'elenco completo.

³⁹ Cfr. (fra gli altri), Dionisotti, Carlo, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, nella miscelanea *Il Conc. Di Trento e la riforma trident. Atti del Conv. Storico internaz. (Trento 2-6 settembre 1963)*, Roma, 1965.

⁴⁰ Cfr. Cox (2016), *vd.* p. 133, per l'elenco completo.

vantaggio come se si trattasse di motivo di orgoglio civico⁴¹. Esse, quindi, assusero a simboli o *mascotte* della prodezza intellettuale di una data città. Del resto, la visibilità che le donne letterate attraevano a loro, attraverso lodi da parte di corrispondenti prestigiosi e autorevoli, era garantita. Per di più, era una presenza sperata soprattutto quando prese piede il sotto-genere letterario degli scambi di sonetti uomo-donna, famosi a partire dagli anni '40 del Cinquecento. Quindi queste autrici finirono per rappresentare una risorsa propagandistica dei vari contesti geografici in cui si inserivano. Si deve però anche tenere conto che nella maggior parte dei casi il grado di partecipazione richiesto — e auspicato, da parte delle accademie — era minimo. E anche la loro elezione a membri dell'accademia era più un riconoscimento formale che un invito ad una partecipazione attiva ai ricevimenti degli accademici. In primo luogo, perché era bene rispettare il decoro sociale soprattutto per la reputazione di queste letterate; ma poi anche perché esse non potevano andare di persona con altre accompagnatrici, dato che queste ultime non erano ufficialmente membri e gli statuti accademici non lo consentivano. Dunque, spesso le donne partecipavano alle attività ma da remoto, per corrispondenza.

Un altro aspetto da tenere in considerazione è quello relativo ai sistemi clientelari che pervadevano il mondo italiano del Cinquecento. Spesso erano proprio le donne a sponsorizzare le accademie. A quel punto doveva essere loro garantita una qualche forma di affiliazione, che si trasformava in un sostegno informale e meno carico di implicazioni. Del resto, la dimensione pubblica delle accademie, relativa ad esempio all'organizzazione di eventi come letture, spettacoli o cortei in occasione della ricorrenza carnevalesca, era distinta da quella privata, e se quest'ultima aveva carattere più propriamente maschile, la prima doveva guardare ad un pubblico misto. Le accademie poi cercarono di aspirare ad un modello di cultura raffinata, di coesione interna e di relativa accessibilità: un mondo diverso da quello dei coevi *studii*, non da ultimo per la sua apertura molto maggiore all'italiano vernacolare. Dunque, la produzione culturale di tali accademie doveva mantenersi come non sgradita alle signore. Inoltre, ci fu l'intento da parte delle accademie di assimilarsi ai modelli di corte, all'interno dei quali le donne avevano un ruolo importante.

⁴¹ Cfr., *ivi*, p. 139.

Tra le varie conquiste territoriali della Repubblica di Venezia si annovera anche la presenza della città di Verona, patria della prima autrice analizzata nel presente lavoro: Isotta Nogarola. Del resto, tra il 1404 e il 1405 Venezia aveva conquistato, oltre che Verona, anche le città di Padova e Vicenza insieme alla zona del Polesine di Rovigo, così come i territori di Bassano, Feltre, Belluno. L'espansione dei possedimenti sulla Terraferma segnalò l'inizio di nuove relazioni diplomatiche tra le principali città assoggettate e Venezia, la quale inviò funzionari e diplomatici che si inserirono all'interno della gestione del potere locale, dando così vita a realtà composite, le quali pur non perdendo le proprie caratterizzazioni di corti, si trovavano tuttavia di fronte ad un nuovo tipo di sottomissione politica. Uno dei funzionari più importanti del XV secolo, al servizio della Repubblica fu proprio Ludovico Foscarini, corrispondente letterario, come si vedrà, di Isotta Nogarola.

2. Isotta Nogarola

Sepissime mihi cogitanti mulieres quanti sint, venit in mentem queri fortunam meam, quoniam femina nata sum, que a viris re atque verbis derise sunt. Hanc enim coniecturam domi de me facio, ne queram foris, qui me sic ludibrio habueris. Nam tanta erumna afficior ut nihil supra [...]. Usa
sum te
nequiore meque magis haud respectus es quam si numquam gnata essem

(Vi sono già tante donne nel mondo! Perché sono nata femmina, per essere disprezzata dagli uomini sia con gli atti che con le parole? Mi pongo questa domanda in solitudine. Non oso rivolgerla a te, che mi hai esposta al ludibrio. Ho provato una sofferenza tale che non ve ne può essere di più grande [...] Non avresti potuto curarti meno di me se non fossi mai nata)⁴²

2.1 La fase delle Origini (1400-1500)

Virginia Cox, nel suo ormai canonico *Women's Writing in Italy 1400-1650*⁴³, propone delle periodizzazioni innovative ed utili, in quanto scardinano le consuete generalizzazioni che si tende a considerare limitanti per il fiorire di scritture femminili, in contesti che, invece, ebbero dei connotati variabili nel tempo e che via via mostrarono un certo livello di apertura, pur verificandosi in situazioni per lo più discriminanti. Tali periodizzazioni verranno condivise anche dal presente lavoro di ricerca. La sua disamina, esattamente come questa, prende inizio a partire dal secolo XV, che rappresenta la prima fase di scrittura da lei considerata, denominata appunto fase delle "Origini", e che va dal 1400 al 1500. È proprio nel Quattrocento, infatti, che le donne secolari in Italia iniziano a scrivere e a far circolare i loro testi, ed è in questo secolo che la figura della donna colta inizia ad assumere un preciso profilo culturale⁴⁴. In questo periodo si fanno sempre più frequenti i discorsi umanistici celebrativi e legittimizzanti le capacità femminili di equipararsi all'ingegno "virile". D'altra parte, il terreno preparatorio degli avvenimenti di scrittura

⁴² Cfr., King, *Isotta Nogarola, Umanista e Devota (1418-1466)*, in *Rinascimento al femminile*, Niccoli, Ottavia (a cura di), Editori Laterza, Roma-Bari, 1991, cit. p. 8.

⁴³ Cfr., Cox, Virginia, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2008, pp. 1-36.

⁴⁴ Cfr., *ibid.*, p. 1.

femminile del Quattrocento è stato fecondato dagli esempi dei massimi Boccaccio e Petrarca⁴⁵, e dalla significativa figura femminile di Christine de Pizan, nel secolo precedente. Pertanto, in modo del tutto spontaneo, nel Quattrocento nasce e si sviluppa un nuovo tipo culturale emergente: la donna colta. Si tratta di profili femminili che condividono un certo numero di caratteristiche tra loro. Innanzitutto, sono donne che ricevono un'educazione latina, di carattere umanistico, e fanno parte del più alto livello della scala sociale, così come per altro si deve ritenere della controparte maschile di educazione umanista⁴⁶. Alcune di esse sono di altissimo rango aristocratico, altre invece provengono dai ranghi più bassi, sebbene comunque facoltosi. Le prime sono ad esempio le nobildonne di casate dinastiche: per esse era piuttosto normale ricevere un'educazione alta e raffinata. Le seconde sono donne che appartengono a famiglie di spicco delle grandi città del Nord, tra esse emerge proprio la figura di Isotta Nogarola a Verona, e quella di Maddalena Scrovegni a Padova. Entrambe appartengono a famiglie importanti, che avevano un certo peso anche di tipo politico, soprattutto prima dell'annessione di queste due città venete al supremo potere imperiale di Venezia, a partire dal 1405. Era del tutto normale per i membri di queste famiglie corrispondere epistolarmente, in modo libero, con importanti figure di spicco dell'epoca, basti pensare alla stessa Isotta Nogarola che intrattiene degli scambi epistolari con personalità come Costanza Varano (1426-1447), figlia di Piergentile Varano, signore di Camerino, e moglie di Alessandro Sforza, signore di Pesaro; la quale peraltro incita Isotta a proseguire gli studi, lodandone le capacità letterarie e intellettuali⁴⁷. A differenza delle donne appartenenti alle famiglie dinastiche, Nogarola non avrebbe dovuto assumere ruoli reggenti o politici, pertanto la sua educazione è ancora più eccezionale in questo senso, poiché presso questo tipo di famiglie era meno diffuso l'uso

⁴⁵ Si pensi, per quanto riguarda Boccaccio, al *De claris mulieribus* (1362), e per quanto riguarda Petrarca a tutta la retorica stilnovista legata alla figura di Laura, e alla lettera (1358) indirizzata ad Anna von Schweidnitz, moglie dell'imperatore Carlo IV, in cui si congratula per la nascita di una figlia. Entrambi gli autori si fanno portavoce di un'esemplarità femminile straordinaria, di gusto classico.

⁴⁶ Cfr., Fenster, Thelma S., *Strong Voices, Weak Minds? The Defenses of Eve by Isotta Nogarola and Christine de Pizan, Who Found Themselves in Simone de Beauvoir's Situation*, in *Strong Voices, Weak History, Early Women Writers & Canons in England, France & Italy*, The University of Michigan Press, 2005.

⁴⁷ Cfr., King, Margaret L., *Isotta Nogarola, Umanista e Devota (1418-1466)*, in *Rinascimento al femminile*, Niccoli, Ottavia (a cura di), Editori Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 18.

di educare le componenti femminili. Nogarola viene dunque educata per scelta e per tradizione familiare, peraltro tutta femminile⁴⁸: la zia, Angela Nogarola, di una generazione precedente, era infatti una poetessa e letterata di fama riconosciuta; mentre la madre, Bianca Borromeo di Padova, fu proprio colei alla quale si deve l'istruzione delle figlie. La diffusione di un certo tipo di educazione alta, che Isotta, così come la sorella Ginevra riceverono, fu vista come socialmente nobilitante proprio perché gratuita e non strettamente necessaria. Alcuni esempi di scrittrici di rango inferiore sono poi Laura Cereta, di origini bresciane, e Cassandra Fedele⁴⁹, di origini veneziane. Ancora più in basso di uno scalino rispetto alla gerarchia sociale troviamo scrittrici come le veneziane Costanza Barbaro insieme a Caterina Caldiera, e la fiorentina Alessandra Scala⁵⁰; tutte figlie dotte di umanisti, precettori, pedagogisti, per i quali avere figlie acculturate poteva essere motivo di lustro e nobilitazione, nonché di vantaggio, in relazione alla stretta di accordi matrimoniali convenienti.

Attraverso queste prime preliminari considerazioni, sicuramente si può concordare nel ritenere che vi fosse una certa ostilità verso le ambizioni di studio femminili, tuttavia si tratta al contempo di una generalizzazione che non sempre corrisponde al vero. Si è visto infatti che per le donne aristocratiche ricevere un'alta educazione era la norma, e non era affatto visto come scandaloso né come minaccioso. Inoltre, è decisamente incorretto pensare che per tali donne, gli studi sarebbero terminati una volta contratto il matrimonio, anzi spesso esse proseguivano la loro preparazione culturale e umanistica, ancor di più dopo essersi maritate, intrattenendo via via rapporti di carattere clientelare. È dunque ai livelli più bassi che spesso si incontra ostilità da parte della società. Di contro, ai livelli alti, l'acculturazione femminile è una cosa apprezzata, sebbene sia sempre dietro l'angolo il rischio che si tratti di donne a cui vennero affidati ruoli eccezionali, delle sorte di *mascotte*, non realmente integrate con i membri della comunità professionale umanistica⁵¹, ossia non davvero riconosciute dalla comunità maschile come professioniste di lettere.

Guardando alla produzione scritta latina di tali donne colte, si tratta per lo più di testi con funzione politica, o con fini diplomatico-cerimoniali, per esempio orazioni e lettere.

⁴⁸ Cfr., Cox (2008), p. 5.

⁴⁹ Cfr., *ivi*, p. 6.

⁵⁰ Cfr., *ibid.*, p. 6.

⁵¹ Cfr., *ivi*, p. 8.

Ma si incontrano anche orazioni dimostrative come quella composta da Isotta Nogarola nel 1453 su S. Girolamo, commissionata dal vescovo di Verona, Ermolao Barbaro. Dunque, questo tipo di produzione, ancora una volta, non può e non deve essere pensato come indecoroso⁵². Le lettere invece, si dividono in formali e familiari. La produzione di Nogarola conta ben ventisei lettere, trovandosi numericamente subito dopo alle produzioni di Cereta (82) e di Fedele (113)⁵³. Isotta interagisce per altro per lo più solo con uomini, e il suo stile ha un carattere relativamente privato e meno orientato ai legami clientelari e politici, come invece avviene nel caso di Fedele. Isotta corrisponde con laici così come con chierici, per lo più umanisti aristocratici del calibro di Ludovico Foscarini, Ermolao Barbaro, Niccolò Barbo, Giuliano Cesarini⁵⁴. Un alto genere praticato dalle donne colte di questa prima fase è quello del dialogo, cui appartiene l'opera maggiormente nota di Nogarola, di cui si vedranno i dettagli più da vicino nel prossimo paragrafo.

Tuttavia, è interessante chiedersi: la donna colta come era vista nella teoria? La figura della donna colta secolare del Rinascimento è, come si è capito, una costruzione umanistica. Il primo testo che tratta il problema dell'educazione femminile è di Leonardo Bruni, *De studiis et litteris*⁵⁵ del 1405, nel quale viene messa in luce l'importanza della relazione tra il principe e la sua consorte, nonché principale consigliera. Un secondo esempio di testo inerente all'educazione femminile è una lettera scritta dall'umanista veneziano Lauro Quirini e indirizzata a Isotta Nogarola, tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 del Quattrocento⁵⁶, più precisamente tra il 1443 e il 1448, nella quale egli, spinto dalla richiesta di Leonardo Nogarola, fratello di Isotta, propone una serie di indicazioni relative agli studi specifici che consiglia di proseguire, intraprendere o tralasciare, a Isotta⁵⁷. In particolare, in questa epistola, Quirini non tratta l'argomento della verginità di Isotta o

⁵² Cfr., *ivi*, p. 9.

⁵³ Cfr., *ivi*, p. 10.

⁵⁴ Cfr., *ivi*, p. 11.

⁵⁵ Cfr., *ivi*, p. 17.

⁵⁶ Cfr., *ibid.*, p. 17.

⁵⁷ Cfr., *ibid.*, p. 17; cfr., King, Margaret L. & Rabil, Albert, Jr. (a cura di), *Her Immaculate Hand, Selected Works By and About The Women Humanists of Quattrocento Italy*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, New York, 1983, pp. 111-116; cfr., King, Margaret L. & Robin, Diana (a cura di), *Isotta Nogarola-Complete Writings, Letterbook, Dialogue on Adam and Eve, Orations*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2003, pp. 107-113; cfr., anche Jardine, Lisa & Grafton, Anthony, *Women Humanists: Education for what?*, in *From Humanism to the Humanities, Education and Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe*, Duckworth, London, 1986, pp. 29-33.

quello della sua reclusione, preferisce occuparsi del tema dell'apprendimento e sceglie di paragonarla alla filosofa greca neoplatonica Ipazia, rivolgendosi ad Isotta come se la misiva fosse pensata per un umanista uomo. La esorta a seguire un programma di studi che preveda, oltre alle discipline umanistiche, quelle filosofiche. Si raccomanda in particolare di leggere Aristotele, e i relativi commentari latini di Boezio, Avicenna, Al Ghazali. La mette in guardia rispetto ai commentatori medievali e moderni, fatta eccezione per Tommaso d'Aquino, da Quirini suggerito.

Va però tenuto conto del fatto che Quirini non fu l'unico a lodare e suggerire Isotta, infatti, l'encomio indirizzato ad una donna colta diventa un sotto-genere epistolare particolarmente praticato e di moda. Sono in molti a lasciarne degli esempi, qui si ricordano, per citarne alcuni: Poliziano, Loschi, Guarino da Verona, Foscarini, Dante Alighieri III⁵⁸.

I testi che lodano le donne colte, scritti da uomini, costruiscono un'immagine eroica di femminilità, principiata, come detto, da Petrarca e Boccaccio⁵⁹, con riferimenti alla classicità per lo più romana. Si incontrano due tipi di testi: da un lato una difesa succinta del femminile, basata su esempi classici che dimostrino la capacità femminile di possedere virtù maschili e virili; dall'altro si trovano un insieme di biografie illustri, che privilegiano però l'elemento narrativo⁶⁰. Boccaccio e Petrarca dedicano i loro testi a donne di potere⁶¹, parlano delle donne in termini di eccezionalità, e si congratulano per la loro abilità nell'«eccedere rispetto al proprio sesso».

È bene tenere a mente che il modello di genere di base, ritenuto valido dai più, era quello biologico-naturale di matrice aristotelica; tale per cui all'uomo venivano affidati il compito e le capacità di comando, alla donna invece il dovere e l'obbligo di sottomissione, motivata dalla sua caratteristica debolezza fisica. Tale modello si adattò abbastanza bene alle città repubblicane, quali Firenze e Venezia, ma diventava più problematico nelle corti principesche, all'interno delle quali le consorti dei principi spesso avevano un certo potere quando non addirittura erano reggenti per periodi più o meno lunghi. Dovevano perciò avere capacità di governo e la loro relazione con il più ampio ambiente cortese era

⁵⁸ Cfr., Cox (2008), p. 18.

⁵⁹ Si deve tuttavia ricordare che il *De claris mulieribus* è un testo comunque caratterizzato da un sostrato misogino, e che non sempre ha come unico obiettivo la lode del femminile, anzi, è ricco di critiche.

⁶⁰ Cfr., Cox (2008), p. 19.

⁶¹ Petrarca ad Anna von Schweidnitz, vd. n. 42; Boccaccio a Andrea Acciaiuoli e, di specchio, alla Regina di Napoli Giovanna I d'Angiò, cfr., Cox (2008), p. 19.

di dominio piuttosto che di sottomissione e passività. Quindi gli umanisti iniziarono a ripensare alla virtù femminile, in termini nuovi, soprattutto perché desideravano avere o mantenere rapporti clientelari con donne, che a conti fatti erano molto potenti. In un primo momento ricorsero al linguaggio dell'amor cortese, che aveva però dei limiti intrinseci perché era stato impiegato in contesti ormai diversi, quindi, optarono poi per la scelta di prelevare esempi dalla storia classica. Il pantheon di donne intellettuali del passato si fece così sempre crescente, proprio perché gli umanisti avevano un grande interesse nel coltivare il loro rapporto con tali signore, mogli dei principi e ad essi molto vicine, come meccanismo di strategia di carriera e avanzamento nel proprio auto-posizionamento sociale⁶². Quindi alla fine del Quattrocento il discorso sull'eccellenza femminile diventa un luogo comune, facendo inoltre capo all'idea di *renovatio studii*⁶³, tipica della cultura rinascimentale, tale per cui se l'eccezionalità femminile non è solo parte dell'illustre passato romano, evidentemente segnala un manifesto progressismo anche nell'epoca rinascimentale, coeva. Dunque, parlare di queste donne colte era un modo in realtà per parlare degli uomini colti, e dell'epoca culturale che essi stessi stavano forgiando.

Inoltre, come già anticipato, l'acculturazione femminile aveva in sé dei connotati di purezza, poiché non era finalizzata a sbocchi professionali e remunerativi. L'ansia morbosa di purezza portò in molti casi alla reclusione di tali donne e ad un quasi completo distacco dalla mondanità⁶⁴, proprio come accadde a Isotta Nogarola. Al contempo però queste donne colte divennero anche emblemi della virtù di una particolare città o regione⁶⁵, come dimostra l'esempio del Foscarini, che rivolgendosi a Isotta, ne parla come un'emblema di gloria per la città di Verona⁶⁶. Un ultimo elemento va tenuto in considerazione prima di concentrarsi sul caso di Nogarola, si tratta del particolarismo rinascimentale italiano⁶⁷. Infatti, la frammentazione geo-politica italiana tipica del Quattrocento, cioè la sua suddivisione territoriale e politica in una miriade di stati e staterelli aumentò statisticamente, rispetto alle altre realtà europee, il numero medio di famiglie nobili e

⁶² Cfr., Cox (2008), pp. 20-21.

⁶³ Cfr., *ivi*, pp. 28-29.

⁶⁴ Cfr., *ivi*, p. 31.

⁶⁵ Cfr., *ivi*, p. 33.

⁶⁶ Cfr., *ibid.*, p. 33.

⁶⁷ Cfr., *ivi*, pp. 34-36.

potenti, alle quali appartenevano numeri sempre maggiori di donne colte, che erano sempre più dei veri e propri motivi di vanto per la tale città o regione. Ovviamente questo implicò una decisa attività compensatoria da parte delle città minori del Veneto, rispetto alla Dominante veneziana, che esercitava un potere accentratore e pervasivo: le realtà più piccole, perdendo infatti il potere politico, rivendicarono quello culturale, supportando le donne eccezionali che ospitavano. Questo è uno dei motivi per cui il Veneto fu una regione territoriale che seppe fare la differenza rispetto alla vivace produzione scritta femminile.

2.2 Cenni biografici

Isotta Nogarola è il caso studio che si è scelto di approfondire come esempio emblematico di scrittrice veneta del XV secolo. La scelta è ricaduta su tale autrice perché, sebbene le sue origini non furono veneziane ma veronesi, ebbe, come si vedrà, molti contatti con eruditi, nobili, umanisti dell'ambiente veneziano, e visse a Venezia per ben tre anni della sua esistenza. Inoltre, ebbe un rapporto molto speciale con Ludovico Foscarini, veneziano di nascita e diplomatico ai servizi della Repubblica. Il loro rapporto fu poi foriero dell'opera più importante di Isotta Nogarola, ovvero il dialogo dal titolo *De Pari aut Impari Evae atque Adae Peccato* (1451).

Isotta nacque nel 1418⁶⁸, più giovane di qualche anno rispetto alla sorella Ginevra, nata tra il 1414 e il 1415, con la quale condivise l'amore per gli *studia humanitatis*, quantomeno nella prima giovinezza, fino al momento in cui Ginevra si sposò. Entrambe, infatti, nutrono la speranza di unirsi alla cerchia degli umanisti, con i quali scambiarono

⁶⁸ Le informazioni biografiche qui riportate e rielaborate insieme, sono state ricavate da molteplici fonti, in particolare: cfr., King, Margaret L., *Isotta Nogarola, Umanista e Devota (1418-1466)*, in *Rinascimento al femminile*, Niccoli, Ottavia (a cura di), Editori Laterza, Roma-Bari, 1991; cfr., King, Margaret L. & Robin, Diana (a cura di), *Isotta Nogarola-Complete Writings, Letterbook, Dialogue on Adam and Eve, Orations*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2003; cfr., King, Margaret L. & Rabil, Albert, Jr. (a cura di), *Her Immaculate Hand, Selected Works By and About The Women Humanists of Quattrocento Italy*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, New York, 1983; cfr., Jardine, Lisa, 'O Decus Italiae Virgo', or *The Myth of the Learned Lady in the Renaissance*, in «The Historical Journal», Vol. 28, No. 4, pp. 799-819, December 1985; cfr., Ross, Sarah Gwyneth, *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2009, pp. 30-40.

molte lettere magistralmente costruite, a testimonianza della consapevolezza delle loro ambizioni e potenzialità. Figlie del nobile veronese Leonardo Nogarola e di Bianca Borromeo, come notato principale responsabile dell'educazione delle figlie, rimasta presto vedova tra il 1425 e il 1433, coltivarono i loro studi grazie all'assunzione, da parte della madre, di un illustre precettore, Martino Rizzoni, allievo a sua volta del famoso Guarino Veronese. Una volta cresciute, mostrarono i frutti dei loro studi, iniziando corrispondenze con uomini potenti e noti del Veneto, i quali, oltre a lodarle in innumerevoli occasioni, le aiutarono spesso a nutrire la vasta biblioteca di famiglia, donando loro libri⁶⁹ o nominandole all'interno di dediche⁷⁰. La prima lettera che Isotta spedì fu composta nel 1434, e indirizzata al giovane Ermolao Barbaro, dopo che questi conseguì il grado di protonotario papale. Indirizzò poi un'altra lettera nel 1436, questa volta a Jacopo Foscari, figlio del doge Francesco, nella quale ella manifestò tutta la propria ammirazione patriottica verso la Repubblica veneziana. Foscari rispose con piacere a Isotta, inoltrando la missiva di quest'ultima, insieme ad una serie di componimenti di entrambe le sorelle⁷¹, all'illustre Guarino Veronese, che aveva già trasferito la sua scuola a Ferrara. Sempre nel 1436, Guarino lodò a Foscari e al suo principe Leonello d'Este l'eloquenza di Isotta. Il figlio di Guarino, Girolamo, scrisse poi di sua sponte a Isotta, elogiandone i meriti. Jacopo Lavagnola, che avrebbe sposato un'altra sorella Nogarola, Bartolommea⁷², diventando cognato di Isotta, scrisse a Ginevra e Isotta per comunicar loro la fama che avevano acquisito a Ferrara grazie alla loro erudizione. Sei mesi più tardi, sarebbe stato Guarino stesso a scrivere a Isotta, sempre al fine di elogiarla. Nel 1437 Ludovico Cendrata scrisse alle sorelle Nogarola paragonandole a grandi modelli classici di femminilità, quali Saffo e Cornelia, la madre dei Gracchi⁷³. Il veronese Tobia dal Borgo sostenne che la fama delle due sorelle

⁶⁹ Cfr., King, Margaret L., in Niccoli, Ottavia (a cura di), 1991, p. 7: si veda p.e. il caso di Giorgio Bevilacqua da Lazise che le inviò un manoscritto di Lattanzio, un libro su San Girolamo, forse anche una copia di Livio; e anche il caso di Damiano dal Borgo, che inviò a Isotta un commentario sulla vittoria di Brescia nella guerra lombardo-veneta degli anni 1420-1430.

⁷⁰ Cfr., *ibid.*, p. 7: si veda p.e. Ognibene Leoniceno, che dedicò a Isotta e Ginevra, la sua traduzione latina di *Del vizio e della virtù* di Crisostomo.

⁷¹ Cfr., Jardine, Lisa & Grafton, Anthony, *Women Humanists: Education for what?*, in *From Humanism to the Humanities, Education and Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe*, Duckworth, London, 1986, p. 35.

⁷² Cfr., King, Margaret L. & Robin, Diana (2003), p. 32.

⁷³ Cfr., Nogarola, Isotta, *Isottae Nogarolae Veronensis: Opera quae supersunt omnia*, 2 vol., Ed. Eugenius Abel, Gerold et Socios, Vienna, 1886, cit. Vol. I, XVII, pp. 109-115.

si fosse diffusa per il mondo, e grazie a lui arrivò anche ai veneziani Giovanni Corner, Niccolò Venier e Niccolò Barbo, presso cui soggiornava Antonio Cassaro che scrisse, a sua volta, a Isotta congratulandosi per il suo successo, che raramente persino gli uomini, riuscivano ad ottenere e che portava lustro all'intero sesso femminile. Anche Niccolò Venier e Niccolò Barbo corrisposero con Isotta, riproponendo ancora una volta l'eccezionalità della giovane donna a paragone questa volta con gli eruditi uomini del loro tempo. Nel 1436 l'umanista veronese Giorgio Bevilacqua da Lazise indirizzò alle sorelle diverse lettere, esprimendo il suo stupore e la sua fortuna nell'aver conosciuto le stimabili eredi di grandi donne della classicità, figlie stesse delle Muse⁷⁴. Nel 1438, un altro veronese, l'erudito Damiano dal Borgo, iniziò uno scambio con Isotta che sarebbe durato, con irregolarità, per tutta la vita. Egli nutriva per lei un vero e proprio amore, non ricambiato da Isotta, la quale anzi proseguì la corrispondenza in modo più distaccato. Gli propose comunque una sfida nel 1439, in cui stilò un elenco delle grandi azioni compiute dalle eroine del passato, arrivando a suggerire una presunta vittoria in eloquenza e virtù, delle donne rispetto agli uomini⁷⁵.

La coppia formata dalle due sorelle presto si sfaldò a causa del matrimonio di Ginevra con il nobile bresciano Brunoro Gambara, sebbene la loro discendenza avrebbe prodotto il genio letterario di Veronica Gambara (1485-1550) un secolo dopo. Scegliendo di adempiere al suo destino, in parte già stabilito di moglie e madre, probabilmente Ginevra non ebbe più il tempo e/o la possibilità di dedicarsi agli studi, e a causa di parti, aborti e guerre la sua bellezza e il suo fascino presto sfiorirono, stando ad una lettera di Damiano dal Borgo⁷⁶.

Quando Isotta seppe degli elogi di Guarino, decise coraggiosamente di scrivergli in modo diretto. Purtroppo, non ricevette inizialmente risposta, e queste mancate attenzioni, nelle quali ella confidava, a sigillo e testimonianza della propria eccezionalità, la condussero in uno stato di profonda amarezza. La mancata risposta, infatti, da parte del Guarino, spinse le donne veronesi a ridicolizzare Isotta e le sue ambizioni. Fu così che Isotta scrisse

⁷⁴ Cfr., King, Margaret L., in Niccoli, Ottavia (a cura di), 1991, p. 6.

⁷⁵ Cfr., *ibid.*, p. 6, fatto singolare se si pensa alle proposizioni fatte 'pronunciare' da Isotta-personaggio, nel suo *Dialogo*, di cui si darà conto più oltre.

⁷⁶ Cfr., *ivi*, p. 7.

una seconda volta a Guarino⁷⁷, rimproverandolo per averla resa oggetto di scherno da parte dei membri del suo stesso sesso, proponendo un paragone preso dall'*Aulularia* di Plauto, tra i due sessi, femminile e maschile, parificati agli asini e ai buoi. Esclusa dal branco degli asini e dalla mandria dei buoi, Isotta non sente di appartenere ad alcuna schiera. A questa seconda pungente e accusatoria missiva, Guarino risponde subito, il 10 aprile 1437⁷⁸, rassicurando a Isotta la sua indefessa stima, ma aggiungendo anche dei rimproveri. A Guarino, infatti, sembra che Isotta non mostri più quelle qualità tanto positive maschili e virili⁷⁹, che l'avevano resa ai suoi occhi una mirabile eccezione. Il problema rimane lo stesso: Isotta non è abbastanza uomo per entrare davvero nella cerchia degli umanisti, e gli uomini a lei contemporanei non smettono di vederne la grandiosità in rapporto alle altre donne e non tanto ad essi stessi.

Dalle successive lettere si evince che Isotta cadde nel dubbio. Iniziò infatti a mostrarsi sempre più remissiva, a scusarsi di appartenere al sesso femminile e a manifestare la propria modestia facendo ammissione di colpa: come se i suoi limiti fossero causati appunto dalla sua condizione di nata donna, alimentando in questo modo un luogo comune spesso addotto dalle scrittrici. Lo si vede nelle lettere inviate a Ermolao Barbaro, allo stesso Guarino, e al cardinale Giuliano Cesarini⁸⁰, con i quali si mostra deferente e rispettosa, pur non perdendo del tutto quell'iniziale atteggiamento di sfida verso quegli uomini che non credevano nelle capacità femminili⁸¹. Isotta verrà poi del tutto scoraggiata, quando il 1° giugno 1438 riceverà un'invettiva da parte di un anonimo che la accuserà pubblicamente di promiscuità, incesto, adulterio e omosessualità. Tutti rapporti che ella avrebbe consumato con membri della propria famiglia: la sua eloquenza era tale che non poteva accompagnarsi ad una pura castità. Tali accuse mosse per diffamare la sua reputazione,

⁷⁷ Cfr., *ivi*, p. 8: da questa lettera è presa la citazione inserita all'inizio del presente capitolo.

⁷⁸ Cfr., *ibid.*, p. 8.

⁷⁹ Questo tipo di pensiero sarà perpetrato anche in seguito dal Quirini, nella già citata lettera relativa agli ambiti del sapere che consiglia a Isotta di intraprendere, si veda il precedente paragrafo.

⁸⁰ Cfr., King, Margaret L., in Niccoli, Ottavia (a cura di), 1991, p. 10.

⁸¹ Cfr., *ivi*, p. 11: si pensi alla lettera scritta da Isotta allo zio Antonio Borromeo, nella quale si lamenta del pensiero di quegli uomini che «definiscono la cultura in una donna un veleno e una peste pubblica», cit. p. 11.

erano infondate, ma spinsero comunque il nobile veneziano Niccolò Barbo⁸² a prendere le difese di Isotta e dell'intera famiglia Nogarola.

Dopo aver trascorso gli anni dal 1438 al 1441 tra Venezia e Padova, «per timore della peste e del conflitto veneto-milanese»⁸³, Isotta tornò a Verona, dove, ad appena ventitré anni, decise di chiudere le porte alla sua carriera umanistica laica, per iniziarne una connotata da fervente religiosità, pur non entrando in convento, da vera e propria reclusione in una «cella colma di libri»⁸⁴, come fu definita dall'amico Ludovico Foscarini, e da ambizioni disattese⁸⁵. Le rinunce cui Isotta dovette far fronte furono tante: rinunciò all'intimità dell'amicizia, dell'amore, della maternità, della sessualità più in generale, e alle sue iniziali ambizioni umanistiche in senso stretto. Intraprese la via della devozione, rimanendo sempre unita alla madre: le due donne, infatti, vissero sempre insieme fino alla morte di Bianca, avvenuta nel 1461, nelle case dei fratelli maschi di Isotta, dal 1440 al 1453 presso la casa di Antonio Nogarola, poi presso quella di Ludovico Nogarola. Quest'ultimo era il principale erede nel testamento di Bianca Borromeo, la quale tuttavia si preoccupò di tutelare sempre il sostentamento economico della figlia Isotta, indirizzando anche una parte di beni, da riscuotere una volta che sarebbe deceduta. Isotta, in questa seconda parte della sua vita, iniziò ad occuparsi di studi sacri, ottenendo l'approvazione di tutti i più importanti dotti del tempo. La sua era una vita monacale, ma pur sempre condotta fuori dalle mura di un convento: lei, infatti, non è ricordata per le sue opere sante, quanto piuttosto per le sue capacità di scrittrice. Dal 1441 ricevette ancora più elogi di prima, da personalità quali Andrea Contrario, ecclesiastico umanista, Ermolao Barbaro, che le dedicò un'opera sull'amministrazione episcopale e Paolo Maffei, che le inviò un'altra opera dal titolo sconosciuto. Nel frattempo, Isotta aveva scritto ai papi Nicola V

⁸² Cfr., Segarizzi, Arnaldo, *Niccolò Barbo, Patrizio veneziano del sec. XV e le accuse contro Isotta Nogarola*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Vol. XLIII, 1° semestre 1903, Ermanno Loescher Editore, Torino, 1904.

⁸³ Cfr., De Sandre Gasparini, Giuseppina, *Isotta Nogarola umanista, monaca domestica e pellegrina al Giubileo (1450)*, in Rigon, Antonio, *I percorsi della fede e l'esperienza della carità nel veneto medievale*, il Poligrafo, Padova, 2002 (*Carrubio*, Collana di storia e cultura veneta, 1), cit. p. 135.

⁸⁴ Cfr., King, Margaret L., *Book-lined cells: women and humanism in the Early Italian Renaissance*, in *Beyond Their Sex, Learned Women of the European Past*, edited by Patricia H. Labalme, New York University Press, 1984.

⁸⁵ Cfr., King, Margaret L., *Thwarted Ambitions: Six Learned Women of the Italian Renaissance*, Source: «Soundings: An Interdisciplinary Journal», Vol. 59, No. 3, pp. 280-304, Fall 1976.

e Pio II, diventando famosa anche nel mondo curiale e ottenendo le attenzioni del cardinale Bessarione⁸⁶. Dalla lettera del Quirini, ricordata in 2.1, si evince che il programma di studi che Isotta seguiva dovesse essere piuttosto fitto: di fatto un corso universitario tra le mura di casa. Tutti gli ecclesiastici con i quali Isotta intrattenne scambi, si raccomandavano a lei di mantenere intatta la sua verginità. Ermolao Barbaro, diventato vescovo di Verona, sollecitava addirittura l'amico Ludovico Foscarini a non farle più visita, temendo che potesse essere un motivo di distrazione per la santa erudita. La sola figura che la incitò a proseguire negli studi e nella sua carriera di donna intellettuale fu, come già ricordato⁸⁷, Costanza Varano.

Un altro avvenimento importante, indice della sincera partecipazione di Isotta alla comunità cristiana di cui si sentiva parte è un suo presunto pellegrinaggio a Roma⁸⁸, probabilmente occasionato dal Giubileo del 1450, momento in cui secondo il Foscarini ebbe modo di pronunciare un suo discorso e di confermare la fama positiva di cui godeva presso i membri della Chiesa.

Ma il più importante ammiratore e amico di Isotta, fu, come anticipato, Ludovico Foscarini, giurista e umanista, uomo politico della Repubblica veneziana. Quando si conobbero, tra il 1450 e il 1451, era podestà veneziano a Verona. Egli fu uno dei diplomatici più di spicco di quel periodo: ottenne un governatorato a Brescia (1453), fu capitano di Verona (1456), e fece da intermediario tra Venezia e il papa nel 1463, nell'ambito della lotta contro la minaccia turca. Tra i suoi numerosi impegni diplomatici, il suo matrimonio e il voto di castità di Isotta, questa amicizia sembra connotata da molte limitazioni. Eppure, stando agli scambi epistolari, i due rimangono intimamente legati. Lui ne apprezza la devozione a Dio, alle preghiere, alla reclusione, la modestia di vita, l'esempio di virtù ed erudizione. Tuttavia, tra i due non mancò qualche scontro, ad esempio quando Isotta non ricevette una delle risposte di Ludovico⁸⁹, che stava attendendo. Nonostante egli la

⁸⁶ Cfr., King, Margaret L., in Niccoli, Ottavia (a cura di), 1991, p.16: per la verifica di tutte le corrispondenze qui menzionate.

⁸⁷ Cfr., il paragrafo precedente 2.1.

⁸⁸ Cfr., De Sandre Gasparini, Giuseppina, (2002), pp. 133-154: Foscarini nomina tale pellegrinaggio in una lettera indirizzata ad Isotta, del 1453, lettera LVII, ed. Abel.

⁸⁹ Cfr., King, Margaret L., in Niccoli, Ottavia (a cura di), 1991, p. 21.

rassicuri di averla affidata ad un amico fedele, la lettera non arrivò, ed entrambi dubitarono l'una della lealtà dell'altro⁹⁰.

Anche Foscarini, come gli altri, credeva fermamente nella necessità del mantenimento di una vita ascetica, da parte di Isotta, se avesse voluto proseguire nei suoi studi e nella sua devozione religiosa. Egli ribadì fermamente il concetto, quando nel 1453, Isotta trentacinquenne ricevette una inaspettata proposta di matrimonio da parte del napoletano Antonio Cugnano, che la indusse a chiedere consiglio al Foscarini. Ludovico ricordò in modo perentorio a Isotta l'assurdità di questa proposta, e la spinse a rimanere nubile e casta. Tuttavia, allorché Isotta tentò di proporre la via ascetica anche all'amico Ludovico, forse come soluzione all'impossibilità di stare insieme, egli rifiutò fermamente, ricordandole le ragioni materiali e sociali che lo spingevano a condurre la vita frenetica che aveva scelto e i suoi obblighi morali e virili⁹¹.

Gli ultimi tredici anni della vita di Isotta, dal 1453 al 1466, anno della di lei morte, furono segnati da una malattia cronica, probabilmente causata dalla sua forzata reclusione, e da una vita solitaria e priva di gioie terrene. La malattia si aggravò a seguito della morte del medico che l'aveva sempre avuta in cura, e gli ultimi suoi anni, sebbene non privi delle solite importanti corrispondenze, furono sempre di più segnati dal dolore. Ciononostante, grazie agli scritti che ne rimangono, alle successive rivisitazioni del suo testo più noto e ai pochi esempi di umaniste donne che ci sono pervenuti, Isotta Nogarola risulta una scrittrice molto significativa, la cui eredità riprenderà a più riprese vita, nel corso dei secoli successivi.

⁹⁰ Cfr., Gothein, Percy, *L'amicizia tra Ludovico Foscarini e l'umanista Isotta Nogarola*, in «La rinascita», 6, n. 32-33, pp. 394-413, Libreria Internazionale Seeber, Firenze, 1943: per un'analisi dettagliata dello scontro epistolare che animò e pare turbò gli animi dei due amici. Gothein, infatti scrive: «A noi, che guardiamo dal di fuori l'imbroglio di questa amicizia, la causa principale, cioè l'avvenuta o non avvenuta consegna di una lettera, è senza importanza. Senonché è importante osservare, se i caratteri dei due amici, nell'afflizione presente, affondano nel rimbrotto volgare, oppure se essi, non ostante le erronee supposizioni, fanno risplendere le parti più nobili del "carattere indelebile".» In effetti essi seppero andare oltre, mantenendo intatto il reciproco rispetto usuale. Appare comunque singolare questo avvenimento, facendoci riflettere sul fatto che un'amicizia del Quattrocento, costretta entro determinati limiti, non può infatti sfociare in passione voluttuosa, di fatto viene scossa da un nonnulla: una mancata ricezione di una lettera appunto, per giunta per colpa di un terzo. Questo fatto ci lascia intendere quanto carico di tensione fosse il loro rapporto, attraverso una situazione non dissimile rispetto alla banale scaramuccia quotidiana del giorno d'oggi. Il che rende evidente quanto sia probabile che i sentimenti e le passioni restino simili a loro stessi nel tempo.

⁹¹ Cfr., King, Margaret L., in Niccoli, Ottavia (a cura di), 1991, pp. 22-23.

2.3 Dialogo *De Pari aut Impari Evae atque Adae Peccato*

Se si è scelto di trattare la figura di Isotta Nogarola in questa sede, lo si deve ai contenuti della sua opera più importante, scritta nel 1451, quando probabilmente sia Ludovico, sia Isotta si trovavano a Verona⁹². Il titolo per esteso recita⁹³:

DE PARI AUT IMPARI EVAE ATQUE ADAE PECCATO, PRAECLARA INTER CLARISSIMUM DOMINUM LODOVICUM FOScareNUM, VENETUM, ARTIUM ET UTRIUSQUE IURIS DOCTOREM, ET GENEROSAM AC DOCTISSIMAM DIVINAMQUE DOMINAM ISOTTAM NOGAROLAM, VERONENSEM, CONTENTIO SUPER AURELI AUGUSINI SENTENTIAM, VIDELICET: PECCAVERUNT IMPARI SEXU SED PARI FASTU.

(A proposito dell'eguale o ineguale peccato di Eva o Adamo, tra il famosissimo signore veneto Ludovico Foscari, dottore in arti e in entrambi i diritti, e la dottissima e generosa e divina veronese Isotta Nogarola, dibattito famosissimo intorno alla sentenza di Agostino, secondo cui è evidente che essi peccarono in modo diseguale secondo il sesso, ma uguale secondo la colpa⁹⁴.)

Dal titolo risulta subito chiaro il tema del *Dialogo*, in cui i due interlocutori proporranno le rispettive argomentazioni a favore o meno dell'uguaglianza di peso di colpevolezza, nel peccato originale, tra i progenitori biblici Adamo ed Eva. Il dialogo si svolge tra l'illustrissimo nobile Ludovico Foscari, dottore in arti e diritto civile e canonico insieme, il quale si confronterà con la dotta e «divinam»⁹⁵ veronese Isotta Nogarola, su una questione già da molti precedentemente dibattuta⁹⁶, in particolare sulla tesi sostenuta da Sant'Agostino, secondo cui Adamo ed Eva peccarono dissimilmente rispetto al loro sesso ma egualmente rispetto alla loro colpa. Come si vedrà le posizioni dei due interlocutori sono ulteriormente differenti dalla tesi di Sant'Agostino: da una parte Ludovico

⁹² Cfr., Gothein (1943), p. 396.

⁹³ Cfr., Nogarola, Isotta, *Isottae Nogarolae Veronensis: Opera quae supersunt omnia*, 2 vol., Ed. Eugenius Abel, Gerold et Socios, Vienna, 1886, cit. p. 189; cfr., Boyle, Finn P.; Chapman, Siria A.; Goud, Dhru; Hendrickson, Thomas G.; Karmali, Siddhant; Leininger, Kennedy; Stern, Justine A.; Wilson-Bivera, Amelie (a cura di), *Isotta Nogarola's Defense of Eve, A Latin Text of the De Pari aut Impari Evae atque Adae Peccato with Running Vocabulary and Commentary*, Pixelia Publishing, Cambridge, 2022, cit. p. 32.

⁹⁴ Trad. mia.

⁹⁵ Cfr., *ibid.*, p. 32: viene definita 'divina' per via della sua reputazione di 'donna santa', casta e immacolata, in relazione alla sua scelta di non sposarsi.

⁹⁶ Cfr., Cfr., King, Margaret L., in Niccoli, Ottavia (a cura di), 1991, p. 28, 29: le fonti che Isotta Nogarola certamente ha presenti sono: il *De Genesi ad litteram libri XIII* di Agostino, Ambrogio, Bernardo, Gregorio, Isidoro di Siviglia, Pietro Lombardo, la Bibbia e Aristotele; cfr., anche King, Margaret L. & Robin, Diana (2003), p. 142: per i riferimenti a Lorenzo Valla e Boezio; cfr., inoltre, il capitolo I del *De claris mulieribus* (1362) di Giovanni Boccaccio.

sostiene la maggiore colpevolezza di Eva, dall'altra Isotta sostiene la maggiore colpevolezza di Adamo. A livello tematico, emerge in modo netto un grande dibattito di genere, che verrà discusso all'interno del testo. Come espresso da Gothein⁹⁷, il dibattito, nel testo, assume dei connotati psicologici più che teologici, infatti, sebbene l'argomento sia in origine di materia teologica, emerge chiaramente l'intenzione da parte dell'autrice di sottolineare l'opposizione tra punto di vista femminile e punto di vista maschile. Del resto, Isotta, sta vivendo sulla sua pelle le difficoltà implicite alla sua identità di genere, ritrovandosi nel già ricordato stato di reclusione e scrivendo l'opera, in cui propone la difesa di Eva, tenta in parte di espiare la colpa del peccato originale, che giaceva sulle spalle di tutte le donne del Rinascimento. Il personaggio di Ludovico rappresenta la natura maschile, quello di Isotta la natura femminile, e queste due nature si confrontano in una sorta di lotta fra i sessi, che in realtà più che un vero scontro appare come la ricerca di un punto di equilibrio tra uomo e donna, in rapporto alla cultura di cui entrambi fanno parte⁹⁸.

Si deve ricordare che l'amicizia tra Isotta e Ludovico fu inaugurata dalla penna di lei, e per quanto abbia potuto portare ad uno scambio ricco e intimamente sentito, nelle risposte del Foscarini appare chiaro un duplice atteggiamento verso l'amica: da un lato coinvolto e appassionato, dall'altro non manca a più riprese di ricordarle i suoi doveri di sottomissione e silenzio, ad esempio in occasione del loro litigio per la mancata ricezione di una sua lettera la incita così: «Ti ammonisco, come soglio, non già accusando ma pregando: desisti. Se non ti astieni e iniziamo la disputa, avendo io tanto da rammaricarmi di te, e tu, con acutezza d'ingegno e faceta consuetudine tanto escogiti e fingi di me, non ci sarà misura nell'alterco»⁹⁹. Questo duplice atteggiamento può essere facilmente riscontrato anche tra le pagine del *Dialogo*, è mostrato da Ludovico-personaggio, che inizia e conclude lo scambio, risultandone se non il vincitore, almeno l'ultimo a dire la sua. Attraverso una lettera di Matteo Bosso¹⁰⁰, pare che il dibattito presentato nel testo fosse stato precedentemente discusso e che questi ne fosse a conoscenza; tuttavia, non si sa se effettivamente un dibattito dal vivo e in forma pubblica avesse avuto luogo, o se il testo si

⁹⁷ Cfr., Gothein (1943), p. 401.

⁹⁸ Cfr., King, Margaret L., in Niccoli, Ottavia (a cura di), 1991, p. 26.

⁹⁹ Cfr., Gothein (1943), p. 409: da cui si riporta la trad.; cfr. anche Ediz. Abel, II, p. 54.

¹⁰⁰ Cfr., Ediz. Abel, II, pp.131-132; cfr., King, Margaret L. & Robin, Diana (2003), p. 138.

basasse soltanto su scambi di lettere tra i due amici, circolati in forma manoscritta. Comunque sia andata, si ritiene che un qualche merito vada riconosciuto anche al contributo intellettuale di Foscarini¹⁰¹, al quale però deve essere nettamente negata la piena paternità del *Dialogo*. Due sono invece le argomentazioni in favore della completa maternità da attribuirsi ad Isotta¹⁰²: da una parte Nogarola sembra essere la forza trainante del testo, quella che, più volte, apporta nuove prospettive per sfidare le percezioni antiche e tradizionali; dall'altra le parole finali fatte pronunciare da Ludovico-personaggio, suggeriscono che sia lui a invitare Isotta a comporre un testo raffinato in cui esporre le visioni di entrambi¹⁰³:

[...] et quamquam apud alios haec mea dicta obscuritatis vitio laborarent, si apud te clarissimam accedent et prioribus tuis ac meis scriptis iungentur, apertissima fient, illustrabuntur et radiabunt in tenebris. Atque ea si ineptissima erunt, tuo studio facies ingenio, virtute, gloria tua esse dignissima, quae te semper veluti milites tubarum clangoribus sic sacris eloquiis ad nova proelia instructionem paratoremque offers, contra me quidem, qui omnem mearum cogitationum summam legendo et eodem, ut aiunt, spiritu scribendo converti ut ostendam quod sentio et defendam quod scribis, licet pluribus negotiorum tempestatibus et fluctibus undique iacter. Vale.

(e sebbene gli altri possano ritenere che i miei scritti soffrano del difetto di oscurità, se tu che sei la più illustre, li accetti e congiungi ciò che tu ed io abbiamo già scritto, diventeranno chiarissimi e saranno conosciuti e illumineranno le tenebre. E se ciò che ho scritto fosse goffo, attraverso le tue abilità lo renderai degno del tuo intelletto, della tua virtù e gloria, tu che avanzi sempre al suono della sacra eloquenza, come fanno i soldati al clamore delle trombe, sempre più preparati e pronti, e tu avanzi contro di me, che ho applicato l'intera somma del mio pensiero alla mia lettura e con lo stesso spirito alla mia scrittura, affinché io possa presentare la mia causa e difendermi contro la tua, sebbene le molte tempeste e inondazioni dei miei obblighi scuotano dappertutto. Addio.¹⁰⁴)

La struttura formale del testo ricorda più la forma delle *disputationes* universitarie, che non quella del dialogo. Eppure, il confronto tra le due personalità, e lo scambio umano che ne deriva, permettono di collocare l'opera nel genere del dialogo umanistico¹⁰⁵, in cui vi è un meccanismo di finzione e i due interlocutori reali vengono trasformati in personaggi fittizi. La voce autoriale è scissa in due¹⁰⁶, e tali parti, assumono una posa teatrale, performativa che rimanda all'arte della prosopopeia, tecnica discorsiva in cui una persona

¹⁰¹ Cfr., King, Margaret L. & Robin, Diana (2003), p. 140.

¹⁰² Cfr., *ibid.*, p. 140.

¹⁰³ Cfr., Ediz. Abel, II, cit. pp. 215-216; cfr., Boyle, Finn P. et al. (a cura di), (2022), cit. pp. 98-99.

¹⁰⁴ Trad. mia.

¹⁰⁵ Cfr., King, Margaret L. & Robin, Diana (2003), p. 140.

¹⁰⁶ Cfr., *ivi*, p. 141.

assente o immaginata viene presentata nel testo come parlante. La conclusione del testo può essere pensata come un finale aperto in cui nessuno dei due interlocutori concede di fatto la vittoria all'altro, sebbene in rapporto alla norma preconstituita, la scelta di lasciare la battuta finale a Ludovico, fa pensare ad una adesione, piuttosto che ad una evasione da essa.

Il modo in cui i due interlocutori interagiscono tra loro è comunque segnato da un'idea di profondo rispetto, evidente sia nei complimenti¹⁰⁷ che Ludovico rivolge ad Isotta, sia nelle formulazioni di modestia¹⁰⁸ espresse da essa, che sono in parte emblematiche di una convenzionalità intenzionalmente ossequiata.

Le argomentazioni espresse nel testo fanno capo a quattro argomenti generali¹⁰⁹: la natura contrapposta al libero arbitrio, la relativa gravità dei peccati commessi da Adamo ed Eva, il significato della redenzione di Adamo, operata da Cristo, e la gravità delle punizioni date loro da Dio. Il *Dialogo* inizia in *medias res*, senza alcun tipo di ammontare di convenevoli o specificazioni sul luogo in cui si svolge. Si contano un totale di cinque battute: tre di Ludovico, due di Isotta.

Come si è già detto, il *Dialogo* inizia¹¹⁰ con la prima battuta di Ludovico, il quale ritiene Eva maggiormente colpevole perché dal suo punto di vista ella ha pensato di poter diventare *come* Dio. Inoltre, ha una colpa maggiore per aver persuaso Adamo a peccare conseguentemente a lei.

La prima battuta di Isotta risponde subito a questa prima breve argomentazione avversaria, sostenendo il paradosso secondo cui l'inferiorità della donna, in questo caso Eva, dimostrerebbe l'inferiorità del suo peccato: «Mihi autem, postquam me provocas, longe aliter contraque videtur; nam ubi minor sensus minorque constantia, ibi minus peccatum; et hoc in Eva, ergo minus peccavit.¹¹¹» (Tuttavia a me sembra da molto tempo, dal momento che mi induci a rispondere, che le cose stiano in modo contrario e diversamente:

¹⁰⁷ Cfr. King, Margaret L. & Robin, Diana (2003), p. 147: si veda p.e. l'inizio della seconda battuta fatta pronunciare a Ludovico-personaggio.

¹⁰⁸ Cfr. King, Margaret L. & Robin, Diana (2003), p. 146: si veda p.e. la parte finale della prima battuta fatta pronunciare a Isotta-personaggio.

¹⁰⁹ Cfr. King, Margaret L. & Robin, Diana (2003), pp. 143-144.

¹¹⁰ Cfr., King, Margaret L. & Robin, Diana (2003), pp. 146-158: viene proposta di seguito, la ricostruzione dei punti principali del dialogo.

¹¹¹ Cfr., Ediz. Abel, II, p. 188; cfr., Boyle, Finn P. et al. (a cura di), (2022), cit. p. 34.

infatti dove minore è la ragione e minore la costanza, lì minore è il peccato; e così in Eva, dunque peccò di meno)¹¹². Si noti qui il paradosso proposto da Nogarola, che per difendere Eva ne mette in luce la debolezza. Isotta ricorda poi che il serpente tentatore aveva detto ad Eva che se avesse mangiato il frutto proibito dall'albero della conoscenza, sarebbe diventata come Dio, cioè sarebbe stata in grado di distinguere tra il bene e il male. Inoltre, secondo Isotta e secondo il testo biblico, Dio si raccomanda di non mangiare il frutto specificatamente con Adamo, non con Eva, proprio perché l'Alto Fattore tiene Adamo, essere perfetto, in più in alta considerazione rispetto ad Eva. Secondo Isotta, quindi, Eva avrebbe peccato non per aver voluto diventare *come* Dio, ma perché in quanto donna, e in quanto essere umano, era incline al piacere. Se fosse stata solo Eva a peccare, l'umanità non avrebbe subito le conseguenze del peccato originale, tant'è vero che la guarigione dell'umanità passa prima dall'uomo, poi dalla donna. La punizione che Dio dà alla donna è poi inferiore, perché la maledizione divina si scaglia contro Adamo affidandogli la fatica del lavoro fisico e quella della morte. In verità quest'ultimo argomento risulta alquanto debole, proprio perché la donna non è esente da fatiche, né tanto meno dalla morte, ma Ludovico non mancherà di farlo presente successivamente. Infine, Isotta termina la sua battuta sostenendo di aver dato la risposta presa da trepidazione, poiché non si ritiene abbastanza abile in tali questioni, essendo lei stessa una donna. Invita quindi l'amico a correggerla, nei punti scarni della sua dissertazione: «Haec ut tuae voluntati morem gererem scripsi, sed cum timore tamen, quia non hoc opus femineum est; sed tu pro tua humanitate, si quid inepte scriptum invenies, emendabis.¹¹³» (Scrissi queste cose al fine di accontentare il tuo volere, ma con timore tuttavia, poiché questo fare non si addice ad una femmina; ma tu, grazie alla tua umanità, se trovi qualcosa scritto in modo incorretto, lo correggerai)¹¹⁴.

Interviene ora Ludovico con la sua seconda battuta in cui confessa che lui stesso, se non fosse nato uomo, si sarebbe unito alla causa di Isotta: «Subtilissime Evae causam defendis et ita defendis, ut, si vir natus non fuisset, me tuarum partium tutorem constituisses.¹¹⁵» (Sottilissimamente tu difendi la causa di Eva, e la difendi così bene che se non

¹¹² Trad. mia.

¹¹³ Cfr., Ediz. Abel, II, cit. p. 191-192.; cfr., Boyle, Finn P. et al. (a cura di), (2022), cit. p. 43.

¹¹⁴ Trad. mia.

¹¹⁵ Cfr., Ediz. Abel, II, cit. p. 192; cfr., Boyle, Finn P. et al. (a cura di), (2022), cit. p. 43.

fossi nato uomo, mi avresti reso difensore delle tue parti)¹¹⁶. Ludovico è pronto ad assalire la fortezza di Isotta¹¹⁷, con le stesse armi da lei predisposte, per attaccarne le fondamenta. Ludovico non può scusare il comportamento di Eva: secondo lui infatti, l'ignoranza, che nasce dall'arroganza, non può essere una giustificazione alla nostra mala condotta. Inoltre, Ludovico ricorda che l'intelletto della donna è stato creato pur sempre da Dio, al pari di quello dell'uomo. Il peccato di Eva, per lui, è scaturito dall'incostanza; ed essendo Eva, una persona fidata per Adamo, va punita maggiormente rispetto a quanto non sarebbe da farsi qualora si trattasse della responsabilità di un estraneo. Ludovico ritiene che sia l'orgoglio di Eva la vera causa del suo peccare, perché il malvagio serpente le promette di raggiungere la conoscenza. La donna è quindi stata sopraffatta dall'amor proprio, macchiandosi di superbia. Ludovico poi considera la punizione riservata ad Eva come peggiore rispetto a quella riservata ad Adamo, perché è soggetta alle stesse condanne, ma in più deve partorire con dolore e subire la sopraffazione del marito. Eva ha creduto di essere stata creata simile a Dio e deve sopportare le responsabilità di ogni colpa di Adamo perché, citando Aristotele, la causa di una causa è la causa di ciò che è causato. Pecca quindi di più chi induce alla colpa, che non chi è indotto dall'esempio di altri. Ludovico usa comunque, in parte, l'argomentazione dell'inferiorità di Eva, ma per dire che essa si è allontanata di più dalla 'mediocrità femminile' e quindi ha peccato maggiormente, anche perché ha ingannato il marito. Ed è stato per Adamo più facile essere ingannati dalla moglie, nutrendo per lei amore, rispetto a cadere nell'inganno del serpente. Gesù, infatti, condanna maggiormente i Giudei rispetto a Ponzio Pilato, perché sono loro ad aver peccato per primi e ad averne di fatto decretato la messa a morte. Ludovico, quindi, sostiene l'anteriorità del peccato di Eva, la quale ha peccato per prima; pertanto, la sua anima è in stato di schiavitù da più tempo. Ludovico lascia quindi la parola a Isotta e alla sua seconda

¹¹⁶ Trad. mia.

¹¹⁷ Tale riferimento alla "fortezza", non è privo di allusione sessuale: cfr., Boyle, Finn P. et al. (a cura di), (2022), cit. p. 44; cfr., Ediz. Abel, II, cit. p. 192, nel testo infatti si legge: «Sed veritati, quae firmissimis est fixa radicibus, haerens tua castra tuis iaculis oppugnare institui, et fundamenta, quae sacrarum literarum testimonio negari possent, ne contradicendi materia desit, nunc impugno.», (Ma restando fedele alla verità, che è saldamente radicata, mi sono proposto di assalire la tua fortezza con le tue stesse armi e ora ne attaccherò le fondamenta, che possono essere distrutte dalla testimonianza della sacra Scrittura, così non mancherà la materia per la mia confutazione, ora controbatterò.), trad. mia.

e per lei ultima battuta, introducendola tramite l'espedito retorico della *captatio benevolentiae*: «Cui sententiae acquiescendum omnes, qui Christiani nuncupari voluere, putaverunt, tu vero Christianissima ipsam rationibus comprobabis. Vale et ne timeas et aude multa, quia plurima optime didicisti et doctissime scribis!¹¹⁸» (Tutti coloro che si ritengono Cristiani hanno sempre concordato con questo giudizio, e tu stessa che sei la più Cristiana, lo approverai per le stesse ragioni. Addio, e non temere, ma osa fare molto, perché tu capisci tante cose così bene e scrivi così sapientemente!)¹¹⁹.

Anche Isotta ammette che la sua fortezza è stata assalita da Ludovico con le sue stesse armi¹²⁰, e nonostante sappia di procedere invano, continua comunque la difesa di Eva. Riprende l'argomentazione di Ludovico, sull'ignoranza e sull'incostanza per poi controbattere. L'ignoranza di Eva è stata impiantata in lei da Dio. Una persona che sa meno pecca meno, ed è sufficiente la sua fede per dimostrare la sua vera inclinazione. L'incostanza innata è diversa da quella che è il prodotto del vizio. E dunque la creatura più perfetta ha maggiore responsabilità. Dio ha dato all'uomo maggiore comprensione e conoscenza della verità, e maggiore profondità di libertà. Anche in *Genesi* è detto che Dio crea la donna per non lasciare l'uomo da solo, la crea come sua compagna e aiutante. Secondo Isotta poi, è vero che le persone fidate che si comportano male sono punite più degli stranieri che fanno lo stesso, ma questa è la legge temporale, non quella divina. La donna desidera conoscere la distinzione tra bene e male: non pecca per disobbedire a Dio, ma per desiderio di conoscenza, che tutti gli esseri umani hanno. Di contro, trasgredire al comando divino è un peccato di superbia: ribellarsi contro la legge divina significa mettere la propria volontà di fronte al volere divino. Per Isotta, dunque, il peccato più grande è trasgredire il volere divino, non tanto desiderare in modo smodato. Eva, infatti, non

¹¹⁸ Cfr., cfr., Boyle, Finn P. et al. (a cura di), (2022), cit. p. 57; cfr., Ediz. Abel, II, cit. p. 197.

¹¹⁹ Trad. mia.

¹²⁰ Cfr., ivi (2022), cit. pp. 57-58; cfr., ivi (1886), cit. pp. 197-198: «Decreveram me tecum amplius non inire certamen, quia, ut inquis, mea castra meis iaculis oppugnans. Ita ea quae ad me dedisti perfecto et solerti studio disputata sunt, ut eis obici non a me sed a quibusvis doctissimis viris difficillimum sit. Verum cum hoc certamen utile mihi esse cognoscam, decrevi huic tuae honestae voluntati morem gerere; licet autem incassum certare cognoscam, tamen mihi summa laus erit a te viro fortissimo superari.» (Avevo deciso di non entrare più in gara con te perché, come tu dici, assalti la mia fortezza con le mie stesse armi. Le proposizioni che mi hai presentato sono state difese così perfettamente e diligentemente che sarebbe difficile non solo per me, ma per gli uomini più dotti, contrastarle. Ma poiché riconosco che questo dibattere mi è utile, ho deciso di obbedire al tuo onesto desiderio. Anche se so di lottare invano, mi guadagnerò le più alte lodi se sarò sconfitta da un uomo così potente come te.), trad. mia.

desidera essere *come* Dio, in potenza, ma solo rispetto alla conoscenza del bene e del male. Secondo Isotta, poi, Eva viene redenta insieme a Adamo perché lei è carne della sua carne. Se non fosse stata redenta sarebbe da attribuirsi al fatto che il suo peccato sia trascurabile, e assolutamente non paragonabile a quello degli angeli caduti, dal momento che essi furono dotati di un'intelligenza superiore, di cui Eva è priva. La pena del parto è poi un grande dolore fisico a cui corrisponde un grande bene: il figlio stesso. Cristo soffre la peggior pena per redimere Adamo, ed Eva non è la causa della causa della cosa causata, perché non è un principio primo. Isotta sostiene che Adamo abbia il libero arbitrio, il quale non è forzato da Dio, che non può rendere malvagia una volontà prima, creata buona. Dio può solo rimuovere la condizione di libertà e conferirne un'altra. Nessun altro oltre a Lui può farlo, figuriamoci una donna, suggerisce Isotta. Infatti, qualcosa, può essere costretto solo da qualcos'altro di superiore, ed Eva è naturalmente inferiore a Adamo: Inoltre sembra che Adamo cerchi subito di disculparsi accusando Eva. Ma era proprio Adamo che non avrebbe dovuto ascoltare la donna, creatura imperfetta e ignorante: «Sed Adam et Eva non fuerunt pares, quia Adam animal perfectum et Eva imperfectum et ignorans.¹²¹» (Ma Adamo ed Eva non furono pari, poiché Adamo era un animale perfetto, mentre Eva un animale imperfetto e ignorante)¹²². Inoltre, per Isotta, Cristo condanna più i Giudei che non Pilato, non perché peccarono per primi, ma perché lo fecero in modo vizioso e diabolico. Isotta chiude la sua battuta facendo un'altra ammissione di modestia e dichiarandosi, in quanto donna, disarmata e piccola: «Et haec a me femina inermi et pauperula dicta sufficient.¹²³», (Dunque siano sufficienti queste cose dette da me, femmina inerme e piccoletta.)¹²⁴.

Interviene Ludovico per la sua terza e ultima battuta, nonché conclusione del dibattito. Ludovico comincia la sua battuta con toni pedagogici, e suggerisce, una prima volta, la messa per iscritto del confronto¹²⁵:

Ita omnia divinissime complexa es, ut nedum ex philosophantium et theologorum fontibus, sed ex caelo tua scripta collapsa credere possimus. Idcirco ea potius laude quam contradictione digna sunt.

¹²¹ Cfr., *ivi*, (2022), cit. p. 83; cfr., *ivi*, (1886), cit. p. 209.

¹²² Trad. mia.

¹²³ Cfr., *ivi*, (2022), cit. p. 87; cfr., *ivi*, (1886), cit. p. 211.

¹²⁴ Trad. mia.

¹²⁵ Cfr., *ibid.*, (2022), cit. p. 87; cfr., *ibid.*, (1886), cit. p. 211.

Ne tamen coepta utilitate frauderis, accipe quae brevissime in diversam sententiam dici possunt, ut melliflua paradisi semina iactes, quae legentes delectent et te gloria illustrent.

(Tuttavia, per non essere defraudato dell'utilità che potresti trarre da questo dibattito, presta attenzione a questi brevi argomenti che possono essere proposti per il punto di vista opposto, affinché tu possa seminare i dolci semi del paradiso che delizieranno i lettori e ti circonda di gloria.)¹²⁶

Questo incitamento da parte di Ludovico-personaggio, alla messa per iscritto per mano di Isotta, risulta rilevante in relazione alla strategia di *self-fashioning* qui adottata, attraverso cui la scrivente si auto-rappresenta e modella, quasi *per conseguenza* alla richiesta dell'amico, che è un *uomo*. Si ricordi tuttavia che tutto ciò si trova *all'interno*¹²⁷ del testo che è scritto da Nogarola e non da Foscarini.

Secondo Ludovico l'ignoranza di Eva è particolarmente vile perché la donna sceglie di riporre fede in un demone piuttosto che in Dio, dimostrando la sua stupidità dal momento che, a seguito della sua scelta, ha perduto per sempre tutto ciò che di prezioso le era stato donato da Dio. Inoltre, per Ludovico l'incostanza di Eva non è incostanza di natura ma di abitudine: «inconstantia Evae damnata moris fuit et non naturae¹²⁸» (L'incostanza di Eva fu condannata dall'abitudine e non dalla natura)¹²⁹. Attraverso questa dichiarazione risulta chiaro il proseguo di quel paradosso iniziale proposto da Isotta-personaggio, secondo cui per discolpare Eva, ne colpevolizza la presunta debolezza naturale, di contro ora, Ludovico-personaggio, per discolpare Adamo e colpevolizzare Eva, ne evidenzia la forza naturale, alla quale oppone l'abitudine dell'esperienza travicante, finendo persino ad ammettere che il desiderio di conoscenza riguardi anche la natura femminile. Ludovico rovescia quindi il punto di vista di Isotta: la natura di Eva era per lui eccellente, ma l'abitudine all'incostanza la conduce a peccare. Tuttavia, Ludovico non ritiene che tutta la colpa di Adamo sia da attribuirsi ad Eva: considera anche Adamo responsabile di concorso di colpa, sebbene in modo più lieve rispetto ad Eva, e decisamente non crede in una colpa di eguale peso e responsabilità. Ludovico ribadisce la sua opinione secondo cui è peggio subire un torto da un amico intimo, e crede che il peccato di Eva debba ancora

¹²⁶ Trad. mia.

¹²⁷ Gli ultimi tre corsivi presenti nel testo sono miei.

¹²⁸ Cfr., *ivi*, (2022), cit., p. 89; cfr., *ivi*, (1886), cit. p. 212.

¹²⁹ Trad. mia.

essere estinto. Chiude il *Dialogo* suggerendo per la seconda volta la messa per iscritto del confronto, come già anticipato all'inizio.

Dopo la presente analisi del contenuto del testo, risulta lampante una discrepanza tra la presunta debolezza e inferiorità femminile, impugnata da Isotta, a difesa di Eva, e la stessa capacità di stesura del testo, che suggerisce piuttosto pari abilità discorsive e culturali tra Nogarola e Foscarini. Lo stesso testo è dunque in ultima analisi la prova di ciò. Come sostenuto da Luka Boršić e da Ivana Skuhala Karasman: «Isotta vince chiaramente il caso: non solo contro 'Ludovico', ma anche contro la stessa 'Isotta'¹³⁰».

2.4 Una rivisitazione del testo

Parte della fortuna del testo appena discusso, la si deve ad una rivisitazione pubblicata nel 1563¹³¹ presso i tipi di Aldo Manuzio, principale stamperia dell'epoca¹³². Sotto lo pseudonimo di 'Isotta Nogarola', l'autore in realtà un nipote di Isotta, Francesco Nogarola, modificò ampiamente il testo iniziale, trasformandolo in una discussione filosofica tra tre interlocutori, e non più due. Eliminò il personaggio di Ludovico per inserirvi quelli di Leonardo Nogarola, fratello di Isotta e padre di Francesco, definito nel testo col nome di 'Protonotario', insieme a Giovanni Navagero, nel testo 'Navagerio'. Giovanni Navagero era un antenato del Cardinale Bernardo Navagero, che era appena stato nominato vescovo di Verona ai tempi in cui Francesco Nogarola riscrisse il dialogo, testo che quindi ebbe una funzione encomiastica e di dono per la recente carica ottenuta. L'ambientazione del dialogo divenne un paesaggio bucolico, di gusto ciceroniano, nello specifico la tenuta di proprietà della famiglia Nogarola, nei pressi di Castel d'Azzano. Francesco Nogarola non negò la maternità dell'opera ad Isotta, tuttavia ne distorse il senso. Il fatto che un

¹³⁰ Cfr., Boršić, Luka & Karasman, Ivana Skuhala, *Isotta Nogarola, The Beginning of Gender Equality in Europe* in *The Monist*, Vol. 98, No. 1, *The History of Women's Ideas*, published by: Oxford University Press, January, 2015, pp. 43-52, cit. p. 47.

¹³¹ Cfr., Nogarola, Francesco, *Isotae Nogarolae Veronensis Dialogus quo utrum Adam vel Eva magis peccaverit quaestio satis nota sed non adeo explicata continetur*, pubblicato con il suo volgarizzamento nelle nozze de' nobili signori marchesi Spinetta Malaspina e Marianna Fumanelli, trad. da Venini Franco, Elisabetta, Aldo Manuzio, Venezia, 2 settembre 1851.

¹³² Cfr., *ibid.*, p. 47; si ricordi infatti l'importanza del legame tra stampa e scritture femminili rievocato nel primo capitolo del presente lavoro.

diretto discendente di Isotta Nogarola decise di lavorare su un testo noto di una sua illustre antenata per avvicinarsi a Navagero porta a riflettere sull'importanza di questa figura per l'intera famiglia Nogarola, ma anche per i Navagero, e sulla nobiltà dell'immagine che ella era riuscita a lasciare ai posteri: le sue strategie di *self-fashioning* ebbero esiti sperati.

L'opera di Francesco ha come principale obiettivo quello di rinvigorire la memoria di Giovanni Navagero, fingendo che questo uomo importante avesse avuto contatti con la prozia di Francesco, Isotta. In verità questi contatti risultano del tutto improbabili¹³³ e sono una mera finzione letteraria. La forma del testo è quella del dialogo platonico, dunque diverso, ancora una volta, dall'originale. Questo secondo testo mantiene in nuce un certo interesse, dal momento che dimostra quanto diversa fosse la percezione delle donne intellettuali nella società di un secolo posteriore. Quell'ironia creata dal paradosso proposto nella versione di Isotta manca completamente nel testo del 1563. Qui, infatti, troviamo l'ambientazione bucolica dell'*incipit* che presenta 'Isotta' come immersa nella natura, quasi fosse una personificazione di Eva in Paradiso; inoltre, le posizioni avanzate da 'Isotta' sono presentate con lo stesso rispetto di quelle avanzate dai suoi interlocutori uomini¹³⁴. 'Isotta' sembra essere diventata una presenza indispensabile per la comprensione della tematica biblica della colpa di Adamo ed Eva, evidente per esempio quando 'Navagero' confessa il suo desiderio di sentire l'opinione di una donna al riguardo¹³⁵:

NAV. Plurimam habeo huic loco, huicque sermoni gratiam, qui eam nobis materiam obtulerit, quam a theologis vel anguste vel confuse nimis tractatam, a mulierum etiam patronis, vel a muliere ipsa aliquando explicari jamdiu optavi. Quam autem ex mulierum ordine ad hoc munus te aptiorem, Isotta, reperiam?

(NAV. Sono obbligatissimo a questo luogo ed a tale discorso, che ci à messa innanzi la quistione, cui i teologi o strettamente, o troppo in confuso, anno trattata, e già da gran tempo desidero udirla anche perorare dai difensori delle donne, o da una donna stessa. Ma qual mai tra tutte posso io trovare di te, o Isotta, più atta a questo ufficio?)

Ma anche più in là nel testo, si trovano riscontri di questa nuova importanza affidata alla voce femminile, tanto adatta a trattare tali argomenti, quanto i teologi e i filosofi¹³⁶:

¹³³ Cfr., per questa informazione e per le successive: Boršić, Luka & Karasman, Ivana Skuhala, *Isotta Nogarola, The Beginning of Gender Equality in Europe* in *The Monist*, Vol. 98, No. 1, *The History of Women's Ideas*, pp. 43-52, published by: Oxford University Press, January, 2015, pp. 47-49.

¹³⁴ Cfr., *ivi*, p. 48.

¹³⁵ Cfr., Nogarola, Francesco (1563), Venini Franco, E. (a cura di), (1851), *cit.* pp. 24-25.

¹³⁶ Cfr., *ivi*, *cit.* pp. 54-55.

NAV. Quidquid ex theologorum ac philosophorum fontibus ad hanc rem deduci potest, adeo diligenter ab Isotta deductum, jam dudum summa cum admiratione animadverti, ut si quid contra, Protonotarie, adhuc obsistere contendas, hominem plane divinum te judicem.

(NAV. Omai con mia somma ammirazione, è veduto, che quanto in tal argomento si può trarre da teologi e dai filosofi, tutto così diligentemente dall'Isotta fu recato, che ove tu voglia, o Protonotario, ancora pugnare contro lei, io t'avrò per uomo affatto divino.)

Nel testo di Francesco, 'Isotta' non si trova a difendere sé stessa e le donne da attacchi o allusioni misogine: in questo nuovo contesto è un'ambasciatrice femminile che parla, e che tutti sono impazienti di ascoltare, ha dunque dei connotati oracolari. Vengono anche omessi quei passaggi in cui si poteva intravedere la sovrastazione maschile ai danni femminili; dunque, per esempio vengono espunte le parti relative alle formulazioni di modestia di Isotta personaggio. Infine, la grande differenza tra i due testi sta nella conclusione, questa volta fatta pronunciare da Navagerio, relativa al peso da attribuire alla colpa dei singoli Adamo ed Eva. Tale peso risulta equidistribuito in quanto Adamo peccò di più, secondo natura, essendo stato creato come creatura più perfetta; entrambi poi peccarono di superbia; ma infine Eva peccò di più per il tipo di superbia che fu più dannosa perché più sfidante verso Dio¹³⁷:

NAV. Jam licet de vestra concordia bene sperare, quando ille verborum inter vos ardor jam deferebuit, jucunda quadam sedatus benignitate. Sed, ne tam longo sermone jactata quaestio certa aliqua conclusione carcat, exponam vobis breviter quae ex dictis utriusque vestrum in unam veramque sententiam iudicio meo perduci queant. Dicemus itaque: peccatum Aadae, secundum personae conditionem, fuisse gravius Evae peccato; quia Adam erat perfectior. Secundum vero genus peccati fuisse aequale, quia utriusque peccatum fuit superbia. At secundum speciem superbiae, mulier gravius peccavit; tum quia etiam major fuit clatio mulieris, quam viri; nam illa credidit verum esse quod serpens suasit, scilicet Deum prohibuisse ligni esum, ne ad ejus similitudinem pervenirent. Sicque dum per esum ligni vetiti consequi voluit Dei similitudinem, superbia ejus ad hoc se erexit, quod contra Dei voluntatem aliquid voluit obtinere. Vir non ita credidit, neque voluit consequi divinam similitudinem contra De voluntatem; sed in hoc superbus extitit, quod voluit eam consequi per se ipsum. Tum quia mulier non solum ipsa peccavit, sed viro etiam suggestit; quare peccavit in Deum et in hominem. Maneat interim unicuique jus integrum, quidquid vobis super fuerit adducendi, donec reliquum diei spatium per latiora loca ambulantes usque sub coenam absumpserimus.

(NAV. Giacché l'ardente vostro parlare s'è raffreddato in una certa gioconda benignità, egli è a sperare, che veniate a concordia. Ma acciocché si lungo dire non sia come gettato, se d'alcuna conclusione egli mancasse, brevemente esporrò qual sola sentenza e vera si possa, a mio giudizio, dedurre da quanto avete fin qua ragionato. Diremo adunque, che per rispetto alla condizione della persona, il peccato di Adamo fu maggiore di quello di Eva; perché Adamo era creatura più perfetta. Secondo

¹³⁷ Cfr., *ivi*, pp. 58-59.

poi la qualità, fu eguale: cioè superbia in ambidue. Ma quanto alla specie di superbia, Eva peccò più gravemente; perché fu maggiore l'inalzarsi di lei che dell'uomo, avendo ella tenuto per vero ciò che il serpente le venne persuadendo, che Iddio, cioè avesse loro proibito mangiar di quel frutto, acciocché non divenissero somiglievoli a lui. E così mentre ella mangiandone cercava conseguire la somiglianza divina, il suo orgoglio montò tanto in alto di voler ottenere cosa contraria al voler di Dio, L'uomo non ebbe tale credenza, né contro la volontà del Signore volle conseguire la somiglianza divina; ma si mostrò orgoglioso, cercando ottenerla a propria virtù. E da aggiungere, che la donna non solo commise peccato da sé, ma tentò eziandio l'uomo; donde ella ebbe peccato e contro Dio e contro l'uomo. Rimanga intanto a ciascheduno di voi non tocco il diritto di soggiungere ciò, che v'è rimasto, finché passeggiando per più larghe piagge, avremo fino a cena consumato il giorno.)

Oltre a questa rivisitazione, di cui si è ritenuto importante dare un breve resoconto, la tematica del peccato originale fu ripresa anche da altri testi¹³⁸. Probabilmente uno dei primi a ricordarla è proprio il *De claris mulieribus* di Boccaccio, nel quale la vita di Eva è proposta come prima biografia del testo. In essa Eva è ricordata per essere stata la prima madre della storia dell'umanità e per le sue virtù, non meglio specificate, è ricordata la sua creazione per opera di Dio, a partire dal corpo di Adamo ed è accusata dall'autore di leggerezza femminile, che la porta ad infrangere l'unica legge imposta da Dio, e, al fine di giungere ad uno stato di gloria maggiorata, trarrebbe quindi il marito a sé nel peccato¹³⁹.

Nel 1545 Giuseppe Betussi compose un volgarizzamento¹⁴⁰ del *De claris mulieribus* di Boccaccio nel quale, oltre alle vite presentate dal Boccaccio aggiunse anche le vite di numerose donne moderne, tra cui le sorelle Nogarola. Di Isotta ricorda positivamente il suo proposito di rimanere casta, attribuendo tutta a lei tale scelta, ne ricorda le capacità e competenze di studi e letture, evidenziando le sue abilità di esegesi biblica e confermando l'ammirazione che ella suscitò nei suoi contemporanei chierici e laici, così come nella memoria di coloro in cui rivisse, dopo la sua morte.

Si segnala poi che nel 1525, a Venezia, fu pubblicato un volume sull'*Eccellenza e dignità delle donne*, scritto da Galeazzo Flavio Capra, che propose una difesa di Eva,

¹³⁸ Cfr., per le informazioni relative alle ulteriori fonti tra '5 e '600 che trattano la stessa tematica di Nogarola: Ardissino, Erminia, *La coppia e la colpa, Adamo ed Eva nella Venezia della prima età moderna*, in 2: *Ricerche e riflessioni sul tema della coppia*, (a cura di: Fabrizio Bondi, Paolo Gervasi, Serena Pezzini, Martyna Urbaniak), Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca, 2016, si vedano le pp. 18-26.

¹³⁹ Cfr., Boccaccio, Giovanni, *De claris mulieribus* (1362), ed. trad. da Degli Albanzani di Casentino, Donato; a cura di Manzoni, Giacomo, Gaetano Romagnoli Editore, Bologna, 1881, pp. 1-3.

¹⁴⁰ Cfr., Betussi, Giuseppe, *Libro di messer Gio. Boccaccio delle donne illustri, tradotto per m[esser] Giuseppe Betussi, con una additione fatta dal medesimo delle donne famose dal tempo di m[esser] Giovanni fino a i giorni nostri e alcune altre state per inanzi*, Venezia: Comin di Trino di Monferrato, 1545, pp. 169-170.

secondo cui ella avrebbe ceduto alla tentazione del serpente perché manchevole di prudenza, qualità che si acquista con l'esperienza, ed essendo Eva nata dopo Adamo, ne possedeva di meno. Anche Moderata Fonte toccherà questa tematica nel suo *Merito delle donne*, pubblicato postumo nel 1600, in cui riprenderà le tesi di Nogarola. Sempre nel 1600, Lucrezia Marinella nella sua prosa polemica *La nobiltà et l'eccellenza delle donne*, sosterrà la supremazia del corpo femminile per disculpare Eva. E ben più avanti nel tempo ormai, rispetto a Nogarola, l'ambiente accademico veneziano dell'Accademia degli Incongniti darà alle stampe tre libelli che si occuperanno ancora una volta del peccato di Eva: Giovanni Francesco Loredan scrisse *L'Adamo*, uscito nel 1640, nel quale emerge una forte spinta misogina, arginata in parte dalla contro-risposta di Arcangela Tarabotti, in *Che le donne siano della spezie degli uomini* (1651) e quella di Federico Malipiero, sempre nel 1640, con *Eva*, ma anche *L'Adamo* di Francesco Pona del 1641.

Il padovano Giacomo Filippo Tomasini nella seconda edizione del 1644, della sua compilazione di biografie di letterati veneti: *Elogia virorum literis et sapientia illustrium*¹⁴¹, inserì ben otto donne, su un totale di settantadue uomini famosi¹⁴², tra cui propose il profilo di Isotta Nogarola, insieme a quelli di Angela, Ginevra e Laura Nogarola, Laura Cereta, Cassandra Fedele, Issicratea Monte e Moderata Fonte.

La presenza del nome di Nogarola all'interno di un simile elenco e all'interno delle opere di terzi sinora citate risulta significativa in relazione alla risonanza che il suo nome non aveva cessato di produrre, persino a distanza di due secoli. Questo fatto denota fino a che punto il suo modello di scrittura e di dedizione allo studio avesse continuato ad essere ritenuto illustre nel tempo, a partire dagli anni in cui effettivamente l'autrice visse.

Per concludere il presente capitolo si propone infine la citazione di un passo riproposto da King e contenuto nell'edizione critica all'*opera omnia* di Nogarola, curata dall'Abel, suo principale biografo, insieme a Gothein¹⁴³:

Il suo biografo Eugenius Abel, che curò l'edizione delle sue opere scrivendo quattrocento anni dopo la sua morte, ma pur sempre in un secolo in cui il latino continuava ad essere lo strumento degli eruditi, esprimeva il seguente giudizio: «Non si conosce nessun'altra donna del Rinascimento, né

¹⁴¹ Cfr., Tomasini, Giacomo Filippo, *Elogia virorum literis et sapientia illustrium*, Sebastiano Sardi Editore, Padova, 1644, pp. 214, 339-343.

¹⁴² Cfr., Cox (2008), p. 181.

¹⁴³ Cfr., King, Margaret L., in Niccoli, Ottavia (a cura di), 1991, cit. p. 33.

possiamo scorgere alcuna, che avendo appreso da altri le qualità del suo intelletto, lo coltivò nel corso degli anni e lo plasmò dalla giovinezza sino all'ultima scintilla del suo spirito. E se altre donne possono aver intrapreso gli studi per diletto o per una sorta di vana ostentazione, ripudiandoli immediatamente non appena giunte al matrimonio, Isotta Nogarola si dedicò alle lettere con tutta la passione del suo animo».

3. Maria Savorgnan: epistolografa lirica di primo Cinquecento

Doppo tanti sospiri anchor so' viva, e s'io son in gratia vostra, viva son e contenta, e se non, pensate come io sto: perhò fate ch'io intendi si ne la gratia vostra mi trovo, come prima era, perché grandemente temo pensando a mille cose. Questa maitina siamo stati uno poco a parole per lui dice aver sentito parlar asai e piano ne la camera: io dichò che eravamo noi dui, e fosi che non mento; in modo che le cose sono restade pacifiche come mai, di che son molto contenta. Dimane vi aspeto con la letera. Di me non vi scordate.¹⁴⁴

3.1 Savorgnan & Stampa: un confronto preliminare

Si è scelto di accorpate preliminarmente questi due profili intellettuali femminili per varie ragioni. Innanzitutto, entrambe le autrici, Maria Savorgnan e Gaspara Stampa, vissero e operarono nella prima metà del nuovo secolo XVI, se si pensa che il carteggio d'amore tenutosi tra Savorgnan e Bembo, l'opera per cui ella è nota, risale al biennio 1500-1501, e la morte di Stampa è da collocarsi nel 1554. Entrambe vissero sotto la Repubblica Veneziana ed entrambe scrissero o pubblicarono rime d'amore, secondo il modello petrarchesco mediato da Pietro Bembo¹⁴⁵, utilizzarono perciò il volgare e non più il latino delle prime umaniste. Nel secolo precedente, come si è delineato, il peso della cultura umanistica era stato tale da concentrare le risorse intellettuali nei campi teologici e filosofici, lasciando dunque uno spazio esiguo alle voci femminili. All'inizio del nuovo secolo, tuttavia, si incontrano nuove tendenze. A partire poi dalla Controriforma, viene imposta la clausura ai conventi femminili e matura la produzione letteraria a carattere agiografico, diminuendo il numero di vere e proprie sante che scrivevano in vita, nei secoli precedenti¹⁴⁶. Emerge anche la necessità di «riconoscere la donna come soggetto da normare e come figura di mediazione da omologare alla propria rappresentazione del reale»¹⁴⁷, e per la prima volta nella tradizione laica si registra la presenza consistente di

¹⁴⁴ Cfr., Savorgnan, Maria & Bembo, Pietro, *Carteggio d'amore (1500-1501)*, Dionisotti, Carlo, (a cura di), Le Monnier, Firenze, 1950, cit. p. 10, lettera 14 [15].

¹⁴⁵ L'idea di confrontare le autrici Savorgnan e Stampa insieme nella presente sezione, la si deve al contributo di Zancan, Marina, *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa. Women's Voices in Italian Literature*. Numero speciale di *Annali d'italianistica* 7, Arizona State University, 1989, si veda p. 42.

¹⁴⁶ Basti pensare al profilo di Santa Caterina da Siena.

¹⁴⁷ Cfr., Zancan (1989), cit. p. 42.

scriventi donne. Lo sviluppo del mezzo stampa, avviato in Germania, insieme alla codificazione del volgare e alla tematica d'amore centrale nella lirica volgare di primo secolo, congiunta poi alla figura della donna, come oggetto di descrizione, analisi e relazione all'interno della produzione letteraria precedente, conducono alla necessità da parte del pubblico e della società, di nuovi spazi da dedicare ai testi scritti dalle donne¹⁴⁸.

Il contesto politico, geografico e culturale che ospita le due autrici è quello della Repubblica di Venezia. La città di Venezia in particolare fu una realtà diversa dalle altre città-stato presenti sulla penisola, quali Firenze, Roma, Napoli, Urbino, o Ferrara. Fu una città caratterizzata da una sua specificità, che si manifestava ad esempio nel tentativo di integrare tra loro tendenze culturali profondamente diverse, quali quella propria della Repubblica, quella relativa all'entroterra, quelle estere poi, provenienti dalle svariate comunità, tedesca, greca o ebraica presenti nella città, cercando di conciliare un rinnovamento delle strutture al passo coi tempi insieme ad un ancoraggio ai valori più solidi e conservatori. È una città che basa il suo vantaggio sui settori economico e politico e che però intuisce l'esigenza di rimanere aggiornata dal punto di vista culturale e artistico. Decide infatti di organizzare dei regolari percorsi di istruzione sul proprio territorio strettamente veneziano cittadino, si pensi in tal senso alle Scuole di Rialto e di San Marco, fondate a partire dalla metà del XV secolo, che permettono alla città di non appoggiarsi più esclusivamente allo Studio patavino, che pure rimane sotto il dominio e il controllo di Venezia¹⁴⁹. Inoltre, nel 1469, il Senato veneziano concesse il primo privilegio di stampa, che portò presto la città a raggiungere la fama di miglior centro tipografico ed editoriale dell'intera penisola¹⁵⁰. In questo contesto, quasi la totalità dei testi scritti da donne nella prima metà del Cinquecento fu stampata a Venezia, città che quindi promosse la figura della donna intellettuale che andava emergendo in quei decenni. Oltre a ciò, si segnala l'emersione di nuovi testi fondativi e modellizzanti¹⁵¹ per la figura femminile, quali *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, pubblicato nel 1528 proprio a Venezia per i tipi di Aldo Manuzio, insieme agli *Asolani* di Pietro Bembo: questi testi rappresentavano la

¹⁴⁸ Cfr., *ivi*, p. 43.

¹⁴⁹ Cfr., *ivi*, p. 45.

¹⁵⁰ Cfr., *ibid.*, p. 45.

¹⁵¹ Cfr., *ivi*, p. 46.

nuova trattatistica d'amore e di comportamento per il pubblico femminile, pur avvicinandosi alla questione della lingua in modo diverso, dal momento che Castiglione non si limitava a proporre un modello che spingesse soltanto verso l'imitazione del toscano arcaico, ma guardava anche all'uso vivo del volgare di corte. In particolare, presso i tipi di Aldo Manuzio e di Gabriele Giolito de' Ferrari, le donne incontrano apertura e spazio per le loro pubblicazioni, in una città che in ultima istanza appariva come «aperta, libera e giusta, secondo le valenze del mito alimentato e ripetuto dalla Repubblica stessa»¹⁵². È tuttavia singolare che una sola a pubblicare, tra queste donne di prima metà del Cinquecento, fosse per davvero di origine veneto-veneziana, ovvero Gaspara Stampa le cui *Rime* furono pubblicate in realtà postume nel 1554 presso il Pietrasanta, un editore molto minore, tra l'altro, rispetto al Manuzio o al Giolito¹⁵³. Venezia sembra dunque aprirsi alle scrittrici, ma non alle *sue*, quelle autoctone. La tendenza di Venezia alla mediazione, tra innovazione e conservazione, cui si accennava, risulta evidente anche nei confronti delle donne¹⁵⁴. La Repubblica distingue due profili: la donna onesta da una parte, la meretrice dall'altra. La prima è onesta in relazione alle origini nobili ma anche in relazione alle sue virtù comportamentali, di castità e purezza¹⁵⁵. La seconda invece, rappresenta una realtà diffusa¹⁵⁶ a Venezia all'inizio del XVI secolo, realtà che il Senato tenta continuamente di normare, venendo ripetutamente disatteso dai comportamenti concreti delle donne del tempo. Vi era poi una terza figura, quella della cortigiana, una donna cioè non sposata, sessualmente libera e spesso intellettuale, di cui meglio si dirà nel prossimo capitolo dedicato alla figura di Veronica Franco. La cortigiana si differenziava dalla meretrice per connotati di valore, ma erano imposte ad entrambe: le medesime leggi da parte della Repubblica e le stesse critiche da parte dei loro detrattori. Gaspara Stampa fu probabilmente cortigiana, elemento di per sé di alcun valore se non fosse che avere una certezza in tal senso potrebbe rivelarsi utile in rapporto alla complessiva interpretazione dei testi dell'autrice. È indubbio però che aristocratica non fu, che amò più di un uomo e che pertanto più

¹⁵² Cfr., *ibid.*, p. 46.

¹⁵³ Cfr., *ibid.*, p. 46.

¹⁵⁴ Cfr., *ivi*, p. 47.

¹⁵⁵ Si pensi ai modelli normativi alla base di tale dicotomia e di tali definizioni, rintracciabili nei testi di Ludovico Dolce, *Della Istituzion delle Donne. Secondo li tre stati che cadono nella vita humana*, edito da Giolito nel 1545 e di Sperone Speroni, *Della dignità delle donne*, edito a Padova, nel 1542.

¹⁵⁶ Cfr., Zancan (1989), pp. 50-51.

che essere fedele ad un amante, fu fedele al suo personale ideale d'Amore¹⁵⁷, grazie al quale scrisse di sé, auto-rappresentandosi ed esercitando un suo particolarissimo *self-fashioning*.

Sembra che a Venezia non ci sia spazio per voci autoriali femminili veneziane di donne oneste e pare instaurarsi per esse l'equivalenza silenzio: assenza; sebbene sia indubbia la nuova visibilità ottenuta dalle donne di questo periodo nei dialoghi di Bembo e Castiglione, i quali le inseriscono nella veste di interlocutrici. D'altra parte, guardando a quella che potrebbe sembrare un perfetto esempio di donna onesta, di adozione veneziana e aristocratica, ossia Maria Savorgnan, si rimane dubbiosi circa la definizione di donna onesta che Venezia sperava di attribuire alla maggior parte delle donne della città. Si tratta pur sempre infatti di un'autrice che noi veniamo a conoscere attraverso uno scambio epistolare d'amore intrecciato all'effettiva relazione sentimentale che legò Savorgnan a Bembo. Una storia clandestina e che doveva serbare dei connotati intimi, una storia che non sarebbe mai stata accettata dalla famiglia Savorgnan e dalla società dell'epoca. È difficile in tal senso concordare con Zancan¹⁵⁸ in relazione alle presunte inattaccabili ambizioni letterarie che Savorgnan avrebbe nutrito a proposito delle lettere scritte a Bembo. Si è piuttosto inclini a considerare tali ambizioni in relazione all'amato, dal quale ella desiderava farsi notare e le cui abilità letterarie certamente avevano avuto un peso sulla fascinazione precedentemente subita da Savorgnan. Rimane incerto, infine, se ella nutrisse o meno la speranza di essere pubblicata, insieme alle lettere del Bembo, dopo morta o comunque a distanza di anni rispetto al loro reale legame affettivo. In ogni caso Maria Savorgnan è una figura centrale, perché è l'autrice della «prima raccolta di lettere d'amore scritte da una donna»¹⁵⁹, in un periodo in cui di lì a poco, saranno in molte a cimentarsi con la scrittura epistolografica, si pensi ad esempio alle figure di Alessandra Macinghi Strozzi, Vittoria Colonna e Veronica Franco¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Cfr., *ivi*, p. 53.

¹⁵⁸ Cfr., *ivi*, p. 57 e sgg.

¹⁵⁹ Cfr., Savorgnan, Maria, «*Se mai fui vostra*» *lettere d'amore a Pietro Bembo*, Nuova Edizione critica, Farnetti, Monica (a cura di), Edisai Editore, Ferrara, 2012, cit. p. 22; si tratta della più recente edizione critica curata dalla Professoressa Monica Farnetti, che ringrazio per avermi prontamente aiutata nella reperibilità del testo.

¹⁶⁰ Cfr., *ibid.*, p. 22.

Savorgnan e Stampa, dunque, *si dicono* attraverso la scrittura come soggetti d'amore, e per entrambe l'amore è un intreccio di passione, intelletto, scrittura, poesia¹⁶¹. Entrambe si auto-rappresentano attraverso la scrittura, affermano il proprio sé, in modo nuovo e originale. Entrambe possono poi essere pensate come "epistolografe-liriche", dal momento che di Savorgnan leggiamo epistole in senso stretto, arricchite tuttavia di un totale di sei componimenti lirici¹⁶², che sostituiscono del tutto o in parte alcune missive, mentre di Stampa leggiamo sì un canzoniere lirico in senso stretto, che ha però i connotati di Libro di lettere, di Dialogo anche, rinviando ai tratti di performatività testuale, di cui si discuteva nel capitolo 1 del presente lavoro. Si tratta, in ogni caso, per Stampa, di un dialogo, di un confronto che però è in parte mancato: il suo principale interlocutore è assente, non risponde di sua mano ai richiami dell'amante. E tuttavia anche nel canzoniere di Stampa, troviamo una flebile traccia di epistola nella dedica *Allo illustrissimo signore mio*¹⁶³. Una miscellanea quindi, in entrambi i casi, di liriche ed epistole. Savorgnan e Stampa furono donne libere nel senso che vissero in modo libero i propri legami sentimentali; ma fecero scelte di vita diverse e devono essere pensate come socialmente differenti: Savorgnan rimaneva protetta, ma anche costretta, da una famiglia importante di stampo patrilineare, non così avvenne per Stampa, che si trovò da sola e priva di alcun nobile cognome, nonché di alcun tipo di protezione consistente e duratura nel tempo, tuttavia più effettivamente libera nella pratica.

3.2 La fase di Traslazione (1490-1550)

La seconda fase proposta da Cox¹⁶⁴ è denominata fase di Traslazione e va dal 1490 al 1550. La parola 'traslazione' fa riferimento al cambio di secolo e quindi di esigenze, valori, lingua, di cui ora si daranno alcune coordinate.

¹⁶¹ Cfr., Zancan (1989), p. 53.

¹⁶² Cfr., Dionisotti (1950); cfr., Farnetti (2012).

¹⁶³ Cfr., Bellonci (1976), si vedano pp. 79-80.

¹⁶⁴ Cfr., Cox, Virginia, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2008, p. 37.

Nonostante il modello di donna intellettuale colta si fosse ormai stabilito nella parte finale del XV secolo, la presenza femminile sulla scena letteraria italiana rimase limitata, soprattutto qualora le donne provenissero dalle classi sociali più inferiori. Questa situazione cambiò solo quando a cambiare fu la lingua di dominio culturale: dal latino si passò al volgare all'inizio del XVI secolo. Come anticipato nella sezione precedente, un altro fattore che determinò la diffusione della pratica di scrittura femminile fu l'impatto della nuova tecnologia di stampa, che permise l'aumento di accessibilità ai libri e la diminuzione dei costi di produzione¹⁶⁵, che si fecero sempre più bassi. L'acculturazione femminile, infatti, ben più che quella maschile, era basata sulla possibilità di possedere libri in casa. Tuttavia, gli effetti reali della stampa in relazione alla scrittura femminile si vedranno solo negli anni '40 del Cinquecento.

In realtà il volgare riemerse già dagli anni '70 del Quattrocento a Firenze, in parte per opera di Lorenzo de' Medici¹⁶⁶, che presiedette ad una notevole fioritura di poesia in volgare nella sua duplice veste di poeta e mecenate. Ma la letteratura volgare venne anche sempre più praticata nelle corti del nord, a Ferrara con gli Este, a Milano con gli Sforza, così come al sud, nel Regno Aragonese di Napoli.

È nella poesia lirica che le donne fanno il loro ingresso come scrittrici volgari¹⁶⁷ e lasciano per la prima volta un segno davvero tangibile. Questo genere letterario fiorì in special modo nelle corti principesche dove era associato alle coeve tradizioni musicali e performative. Anche se, come detto, la stampa ebbe un ruolo sempre maggiore, il primo e più prestigioso mezzo di circolazione restava la raccolta dei manoscritti. Varia e sperimentale nella forma, gran parte della poesia di quest'epoca aveva un carattere effimero: si potevano verificare rapide ascese di reputazione e altrettanto rapide cadute, edonistiche, irrequiete e guidate dalla moda¹⁶⁸. Ma la tradizione poetica realmente di moda tra la fine del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento è quella della poesia cortigiana, che si differenzia dal gusto più purista della scuola neopetrarchesca incipiata dal veneziano Pietro Bembo. La poesia cortigiana ha un gusto spiccato per il romanzesco e per la *performance*: si tratta infatti di componimenti per lo più creati per occasioni mondane e di

¹⁶⁵ Cfr., Cox (2008), p. 38.

¹⁶⁶ Cfr., *ibid.*, p. 38.

¹⁶⁷ Cfr., *ivi*, p. 39.

¹⁶⁸ Cfr., *ibid.*, p. 39.

festa di corte, che quindi conservano un carattere di esibizione di fronte ad un pubblico; inoltre, i testi sono spesso musicati, e in generale l'elemento musicale influenza il dettato metrico. È una poesia che spazia dalla terzina dantesca a forme quali lo strambotto e la frottola, comprendendo anche la tradizione comico-realistica. La lingua usata è composita e comprende per lo più i dialetti regionali¹⁶⁹.

Una caratteristica della poesia volgare di quest'epoca che la distingue nettamente dalla più consolidata tradizione umanistica latina era proprio il ruolo di primo piano svolto dalle donne come protettrici e come pubblico ideale, ruolo ricordato per esempio da Vincenzo Colli¹⁷⁰, altrimenti detto "Calmeta" (c. 1460-1508), il quale attribuisce alle donne importanza in relazione alla continuazione del *revival* culturale iniziato da Lorenzo de' Medici. Ma si pensi anche al poeta milanese Gaspare Visconti¹⁷¹ (1461-1499), che manda le raccolte manoscritte dei suoi versi a Beatrice d'Este e a Bianca Maria Sforza. I ruoli di patronne poi sono ascrivibili alle figure di Isabella d'Este e Lucrezia Borgia, dedicataria della prima stesura degli *Asolani* di Bembo, e si deve considerare il fatto che le mogli dei principi, avevano una loro indipendenza di reddito: avevano a disposizione dei budget annuali che ricevevano dai mariti¹⁷². Infatti, Isabella d'Este e Lucrezia Borgia avevano delle loro 'società' musicali indipendenti¹⁷³: al loro interno vi erano professionisti, che venivano da esse stipendiati, tra cui poeti. Ma le donne diventano sempre più spesso un pubblico ideale per la poesia volgare perché le corti laiche principesche furono dei centri concreti di produzione e consumo artistici, nonché il principale punto di riferimento per l'organizzazione della coscienza di classe. Un esempio di ciò si ha nel testo *Il Libro del Cortegiano*¹⁷⁴ di Baldassarre Castiglione, le cui origini del lungo e intricato processo di composizione possono essere datate intorno al 1508; qui, la corte di Urbino figura come il luogo di una magistrale riflessione sull'auto-modellarsi dell'élite raffinata, sul suo *self-fashioning*, che servirà per decenni da manuale di comportamento per i gentiluomini di

¹⁶⁹ Cfr., *ivi*, pp. 39-40.

¹⁷⁰ Cfr., *ibid.*, p. 40.

¹⁷¹ Cfr., *ibid.*, p. 40.

¹⁷² Cfr., *ivi*, p. 42.

¹⁷³ Cfr., *ivi*, p. 43.

¹⁷⁴ Cfr., Castiglione, Baldassarre, *Il Libro del Cortegiano*, (a cura di) Barberis, Walter, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2017, (prima ed. 1528).

tutta Europa¹⁷⁵. È proprio grazie al III libro del *Cortegiano*¹⁷⁶, che appare evidente l'importanza del ruolo simbolico delle donne nelle corti, custodi e arbitre supreme dei valori cortigiani, la loro presenza è considerata indispensabile e complementare rispetto a quella maschile, al fine del raggiungimento di una perfezione interna alla corte. Le donne, dunque, così come gli uomini, devono essere istruite rispetto ai dettami della corte e nonostante la loro imbecillità di natura, sono da considerarsi fondamentali, soprattutto in relazione alla scrittura maschile di poesia d'amore. Castiglione non manca poi di considerare gli eccezionali ingegni donneschi, trattandoli però sempre come eccezioni. Sono dunque concepite come modellatrici e strutturalmente necessarie alla corte. Inoltre, per un poeta dedicare le sue poesie ad una patrona donna era un modo simbolico per esprimere la sua fedeltà all'ideale di cortesia e al sistema di potere che ne era alla base, al quale le donne fornivano un volto umano¹⁷⁷. Il pretesto poi dell'assenza frequente del duca a causa di infermità o altri impegni, permetteva che i poeti usassero dei toni rilassati verso le duchesse, e lasciassero ai posteri l'immagine di grandi famiglie allargate, i cui membri erano legati da sentimenti di affetto e stima. In più vi era già una potente associazione simbolica tra letteratura vernacolare ed elemento femminile a partire dal XIV secolo con Dante, ma anche con Boccaccio, basti ricordare che sia il *Decameron*¹⁷⁸, sia l'*Elegia di Madonna Fiammetta*¹⁷⁹, furono testi dedicati esplicitamente dall'autore ad un pubblico femminile. Il pubblico femminile inoltre rappresentava un pubblico aperto, di ampie vedute non troppo influenzato da pregiudizi clericali¹⁸⁰, inoltre le donne erano percepite come più adatte degli uomini, nella comprensione di sentimenti ed emozioni: l'amore cortigiano era infatti la tematica al centro di quei testi, e le donne erano considerate come detentrici naturali di un «innato intelletto d'amore»¹⁸¹.

A partire dagli anni '90 del Quattrocento, si incontrano le prime poetesse vernacolari che scrivono in volgare, in un numero piccolo ma in imminente aumento. Si tratta di un

¹⁷⁵ Cfr., Cox (2008), p. 43.

¹⁷⁶ Cfr., Castiglione, (a cura di) Barberis, (2017), capitoli III, LII.

¹⁷⁷ Cfr., Cox (2008), p. 44.

¹⁷⁸ Cfr., Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, (a cura di) Quondam, Amedeo & Fiorilla, Maurizio & Alfano, Giancarlo, BUR Rizzoli Classici, 2013, (prima ed. 1349-1353).

¹⁷⁹ Cfr., Boccaccio, Giovanni, *Elegia di Madonna Fiammetta*, (a cura di) Giuseppe Bonghi, Mursia Editore, Milano, 2003, (prima ed. 1344).

¹⁸⁰ Cfr., Cox (2008), p. 44.

¹⁸¹ Cfr., *ivi*, cit. p. 45.

importante preambolo al periodo compreso tra gli anni '30 e '40 del Cinquecento, in cui le famose Vittoria Colonna e Veronica Gambara otterranno fama nazionale grazie ai loro versi¹⁸². Le prime attestazioni di poetesse vernacolari provengono dal contesto fiorentino, dal già ricordato circolo dei Medici. A titolo nominativo¹⁸³ ricordiamo le figure di Lucrezia Tornabuoni, Antonia Pulci, Girolama Corsi, di origini toscane ma attiva in Veneto, e Ginevra de' Benci, di cui rimane un solo verso e in realtà famosa per essere stata il soggetto di un ritratto di Leonardo da Vinci, commissionato probabilmente da Bernardo Bembo, padre di Pietro. Nella corte milanese degli Sforza riconosciamo invece il profilo di Cecilia Gallerani. Va ricordata poi Camilla Scarampa di Asti, insieme alla famosa bresciana già citata, Veronica Gambara e alla nostra Maria Savorgnan, urbinata di origini, nata a Crema, visse tra il Friuli, Venezia e Ferrara. Sebbene siano sopravvissuti pochi scritti di queste poetesse, c'è una sufficiente testimonianza della pratica di versi scritti da donne, e si può sostenere che fosse una pratica in voga in quel periodo. Si trattava di una novità generalmente guardata con entusiasmo e approvazione da parte degli uomini, soprattutto all'interno delle corti¹⁸⁴. I poeti maschi continuano quella tradizione di elogio femminile, iniziata nel secolo precedente, sulla base dei modelli classici di femminilità, ma questa volta in volgare¹⁸⁵. Nasce poi il culto per la poetessa antica Saffo, a partire da un nuovo interesse verso le *Heroides*¹⁸⁶ di Ovidio. Gli autori non si concentrano sulla sua bisessualità o sul suo suicidio per amore, piuttosto guardano alla sua abilità poetica, che interpretano in termini di "virilità" amazzonica¹⁸⁷. Le *Heroides* fungono da testo base per indagare la femminilità che si pone nella scrittura, nonostante in realtà si tratti di una voce ventriloqua¹⁸⁸. Si sviluppa così una corrente che mira all'imitazione di questo genere, e i poeti sempre più spesso scrivono con voci di donne. Si sviluppa anche la forma metrica del capitolo in terza rima, sempre sulla base delle *Heroides* ovidiane: ad esempio la celebre Vittoria Colonna ne scrive rivolgendosi al marito. Savorgnan è invece in tal senso un caso a parte: i suoi componimenti poetici non circolarono pubblicamente: si tratta di tre

¹⁸² Cfr., *ibid.*, p. 45.

¹⁸³ Cfr., *ivi*, pp. 45-46.

¹⁸⁴ Cfr., *ivi*, p. 46.

¹⁸⁵ Cfr., *ivi*, p. 47: si pensi a Gasparo Visconti.

¹⁸⁶ Cfr., *ivi*, pp. 48-49.

¹⁸⁷ Cfr., *ivi*, p. 48.

¹⁸⁸ Cfr., Cox (2008), p. 49: l'autore rimane pur sempre un uomo.

sonetti, due strambotti ed una barzelletta inseriti all'interno della corrispondenza privata con Pietro Bembo.

Bembo fu, in questi anni, una figura centrale rispetto all'incremento del petrarchismo, e alla Riforma della Letteratura italiana che si stava attuando¹⁸⁹. Il volgare non era ancora un serio rivale per il latino letterario, e risentiva certamente della forte influenza del toscano insieme a quella delle varianti regionali. Nonostante ciò, all'inizio del XVI secolo la situazione era pronta per cambiare, almeno al nord della penisola. Come già anticipato, l'industria della stampa era in emersione, si stavano espandendo le letture pubbliche in volgare e la domanda di letteratura in volgare non era affatto limitata agli strati popolari, proprio perché una parte significativa e influente del pubblico dei lettori di letteratura volgare si trovava proprio all'interno dell'élite cortese. Così nei primi decenni del Cinquecento sono pubblicati testi che dimostrano la possibilità per il volgare di competere con il latino¹⁹⁰: si pensi all'*Orlando furioso* (1515) di Ariosto, al già citato *Cortegiano* di Castiglione, ma soprattutto alle famose *Prose della volgar lingua* (1525) del Bembo, insieme alle sue *Rime* (1530) e a quelle del Sannazzaro (1530). Si sviluppano diversi generi, tra cui il romanzo cavalleresco, il dialogo neo-ciceroniano, e naturalmente la lirica. Ma si aprono spazi anche per generi diversi e più appropriati all'uso del volgare, come la commedia, la tragedia, o le satire, sull'esempio di quelle oraziane¹⁹¹. Quindi in modo molto precoce, il latino non viene più usato per comporre letteratura e si inizia più spesso ad optare per l'uso incondizionato del volgare. Rimaneva tuttavia il problema relativo alla mancanza di una norma grammaticale universalmente codificata, che implicò l'emersione di una serie di posizioni diversificate, nell'ambito della celebre "questione sulla lingua". Il risultato del dibattito portò alla decisione di fissare un modello per la letteratura vernacolare che seguisse le opzioni scelte da Petrarca e da Boccaccio. Questa posizione derivò principalmente dal grande lavoro del veneziano Pietro Bembo, che fornì un modello diffusamente accettato in seguito a partire dagli anni '30 del Cinquecento. L'eccellenza di Petrarca di basava su vari aspetti: rappresentava un ideale di decoro, ma anche di moralità, e aveva delle implicazioni sociali significative. Petrarca teorizzava del resto, a suo tempo,

¹⁸⁹ Cfr., Faini, Marco, *L'alloro e la porpora. Vita di Pietro Bembo*, Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poésie italienne de la Renaissance, Ginevra, 2016.

¹⁹⁰ Cfr., Cox (2008), p. 54.

¹⁹¹ Cfr., *ibid.*, p. 54.

un amore etereo e spirituale, meno passionale rispetto a quello frequentato nella successiva poesia cortigiana. Bembo teorizzò e legittimò qualcosa che nella pratica già aveva preso piede: l'imitazione appunto di Petrarca. Ma quali erano le implicazioni di questo tipo di imitazione per la scrittura femminile?¹⁹² Il testo di Bembo, sempre più reperibile grazie alla stampa, rese l'italiano letterario una lingua che poteva essere insegnata e appresa e la pratica poetica che imitava il Petrarca, andava dispiegandosi in testi non latini, la cui accessibilità, soprattutto per donne che spesso non conoscevano il latino e a cui era negata un'educazione come quella maschile, era naturalmente maggiore¹⁹³. Ma vi fu anche un altro aspetto, che risultò centrale per la scrittura femminile, ossia quello etico: Bembo promosse un tipo di letteratura gentile, decorosa, dignitosa, lontana da volgarità, elitaria e di corte. Anche nella letteratura erotica andava stabilendosi un modello di discorso erotico de-sessualizzato e neoplatonico. Pertanto, la palpabile 'decenza' della letteratura promulgata da Bembo fu un fattore decisivo nel facilitare l'accesso femminile al mondo della letteratura, così come lo furono i generi letterari non erotici, quindi quelli occasionali, fatti spesso di corrispondenze in versi. Una poetessa a metà secolo poteva ottenere fama per essere effettivamente una poetessa senza aver pubblicato versi di tematica amorosa¹⁹⁴. Ma anche in quanto oggetti, nei testi maschili, le donne assunsero un ruolo sempre più importante e meno silenzioso, tanto da essere spesso nominate come interlocutrici poetiche. Le scrittrici, quindi, giocarono una parte necessaria nel processo di auto-definizione della letteratura volgare¹⁹⁵. Si diffuse una cultura pro-femminile, evidente nella terza edizione dell'*Orlando Furioso* di Ariosto, del 1532, in cui viene inserito il ritratto di Vittoria Colonna, ma anche attraverso la seconda edizione delle *Rime* del Bembo del 1535, in cui sono inclusi scambi poetici con Colonna e Gambara, e le stesse lettere del Bembo del 1552, in cui è inclusa proprio la parte dedicata a Maria Savorgnan, intitolata: *Lettere giovenili ad una signora il cui nome si tace*. Con Savorgnan, come già anticipato, Bembo avrà una relazione erotica ma anche letteraria, nella quale a più riprese si nomineranno correzioni a terzi testi. Si pensi poi alla vicenda relativa alla pubblicazione

¹⁹² Cfr., *ivi*, pp. 56-57.

¹⁹³ Cfr., *ivi*, p. 57.

¹⁹⁴ Cfr., *ivi*, p. 58.

¹⁹⁵ Cfr., *ivi*, p. 59.

degli *Asolani*, in cui Bembo inserisce le donne come interlocutrici, ambientando la vicenda in una corte governata da una donna, Caterina Corner, e dedicando l'opera a Lucrezia Borgia, sua altra importante corrispondente epistolare nonché amante. Ma persino la sua prima collezione di rime è da lui dedicata ad Elisabetta Gonzaga¹⁹⁶. Si ricordi poi che Pietro era anche concittadino di Cassandra Fedele, della quale gli era risuonata certamente la fama, e aveva di sicuro conosciuto Alessandra Scala, corrispondente di Poliziano e letterata molto lodata¹⁹⁷. Gli intrecci di Bembo con le donne furono insomma, come si è visto, davvero consistenti, probabilmente influenzato anche dall'esempio paterno.

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento poi il territorio italiano fu segnato da continue guerre e gli stati italiani famosi nel medioevo persero via via la loro indipendenza per l'immistione di poteri esteri quali quello francese e quello spagnolo¹⁹⁸. La riunificazione linguistica fu dunque, anche, un ideale a cui aspirare, di ordine simbolico e culturale.

Il posto occupato dalle poetesse di inizio secolo era in verità stato in qualche modo preparato dalla figura della donna colta umanista del Quattrocento, e l'ideale di gravità, unito a quello di piacevolezza promulgato da Bembo, e prima da Petrarca, rappresentò l'unione di due elementi *genderizzati*¹⁹⁹, secondo cui la *gravitas* maschile si sarebbe potuta unire alla piacevolezza femminile. Comunque li si voglia intendere, questi due elementi fecero emergere non tanto una secondaria complementarità del femminile al maschile quanto piuttosto una necessaria e sostanziale complementarità di quella a questo. È dunque come se la donna cercasse sempre di più il suo spazio, sì per ragioni storiche e politiche ma, di più, per ragioni forse sociologiche: i tempi erano ormai maturi.

¹⁹⁶ Cfr., *ivi*, p. 61.

¹⁹⁷ Cfr., *ibid.*, p. 61.

¹⁹⁸ Cfr., *ibid.*, p. 61.

¹⁹⁹ Cfr., *ivi*, p. 63.

3.3. Savorgnan: cenni biografici e opere, il *Carteggio amoroso*

Maria Savorgnan figlia di Matteo Griffoni di Sant'Angelo in Vado²⁰⁰, cittadina appartenente al Ducato di Urbino, e della nobildonna marchigiana Leonarda dei conti di Carpegna, nacque intorno al 1470 nei pressi di Crema, cittadina lombarda, sotto il dominio veneziano dal 1449. Sorella di Angelo Francesco di Sant'Angelo, condottiero veneziano come il padre, Maria nacque seconda ad Angelo e poco prima che il padre morisse il 4 ottobre 1473. Fu probabilmente Angelo a presentare Giacomo Savorgnan, nobile friulano, anch'egli ai servizi della Repubblica veneziana, alla sorella Maria, e a combinarne il matrimonio²⁰¹, avvenuto nel 1487²⁰². Il casato dei Savorgnan era uno dei più potenti, in Friuli, «il cui fedele servizio, soprattutto militare, alla Repubblica veneziana era stato premiato nel 1385 con l'aggregazione al patriziato della Serenissima»²⁰³. Maria e Giacomo ebbero quattro figli: Lucina, Giulia, Pagano e Giovanni Battista, tra i quali, Pagano, il primogenito maschio, sfortunatamente malato di mente²⁰⁴. Si aggiunse poi per Maria, la sfortuna della vedovanza: Giacomo morì infatti il 16 novembre 1498 in battaglia, e a seguito di ciò Maria si rivolse alla Signoria veneziana per richiedere un aiuto economico. Sebbene il doge fosse commosso dalla storia di Maria e le avesse promesso di supportarla, questo non accadde mai²⁰⁵. Del resto, Maria si era sposata con uno dei Savorgnan, famiglia tra le più ricche e potenti del Friuli, pertanto, rimanendo loro legata, non avrebbe dovuto preoccuparsi degli aspetti economici, quanto più invece di quelli morali. Dopo il matrimonio aveva vissuto dapprima in Friuli, per poi approdare nella residenza veneziana dei Savorgnan, dove l'avrebbe raggiunta anche la madre. Il 12 giugno 1496, due anni

²⁰⁰ Cfr., per i dati biografici: Zapperi, Roberto, *Maria Savorgnan e Pietro Bembo*, in *Il ritratto dell'amata, Storie d'amore da Petrarca a Tiziano*, Walter, Ingeborg & Zapperi Roberto (a cura di), Donzelli Editore, Roma, 2006, si vedano pp. 59-78; cfr., Zapperi, Roberto, *Chi era Maria Savorgnan?*, in *Studi veneziani*, n. 49, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali MMV, 2005, pp. 281-83; Farnetti, Monica, *Maria Savorgnan epistolografa*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, Fortini, Laura & Izzi, Giuseppe & Ranieri, Concetta (a cura di), Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2016, pp. 53-71; cfr., Chemello, Adriana, *Il codice epistolare femminile. Lettere, «Libri di lettere» e letterate nel Cinquecento*, in Zarri, Gabriella (a cura di), *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia, secoli XV-XVII*, Viella, Roma, 1999, pp. 23-30.

²⁰¹ Cfr., Zapperi (2006), p. 62.

²⁰² Cfr., Farnetti (2012), p. 8.

²⁰³ Cfr., Pucci, Paolo, "Come vi mando a dire una cosa fatela": individualità e iniziativa femminili nelle lettere della vedova Maria Savorgnan, in *NeMLA Italian Studies*, volume XXXV, 2013, cit. p. 72.

²⁰⁴ Cfr., Zapperi (2006), p. 63.

²⁰⁵ Cfr., *ivi*, p. 62.

prima di morire, Giacomo Savorgnan dettava il suo testamento, nel quale decideva di lasciare la propria eredità al secondogenito Giovanni Battista, qualora fosse stato ancora minorenne sotto la tutela della madre, purché ella avesse mantenuto la sua castità e non si fosse risposata. Anche alle figlie, destinò una parte di eredità, attraverso le doti, purché avessero contratto dei matrimoni approvati dal benessere di Tristano Savorgnan, uno dei fratelli di Giacomo, anzi il maggiore tra i fratelli Savorgnan rimasti e per questo principale capo famiglia. Tristano fu, dunque, colui che esercitò il maggior controllo sulla moglie del fratello, rimasta vedova. Era responsabile della tutela di Maria e a questo scopo assoldò un suo fiduciario, tale Bernardino²⁰⁶, forse membro anche lui dei Savorgnan, affinché la controllasse perennemente e potesse garantirne l'intatto onore. Data l'incidenza della volontà patriarcale della famiglia Savorgnan considerevolmente pesante nei confronti di Maria, ella rappresenta un valido esempio di donna capace di ritagliarsi un suo spazio vitale e di azione, possibile attraverso la messa in campo di alcune strategie²⁰⁷. La condizione vedovile era tra le più pesanti per l'epoca, dato che la società tendeva al controllo assiduo di questa tipologia femminile, più che della donna vergine o maritata, al punto che persino «la frequentazione troppo assidua del confessore o le numerose visite anche di un parente erano in grado di gettare il dubbio sulla morigeratezza della vedova»²⁰⁸. Inoltre, spesso veniva messa in atto una strumentalizzazione della memoria del marito defunto, tale da creare «un sistema di controllo morale»²⁰⁹, cui era impossibile sottrarsi. Attraverso la scelta di forme di compromesso, Savorgnan «soddisfa le sue ambizioni erotico-sentimentali e intellettuali, parzialmente conformandosi alle aspettative altrui, quelle di un Bembo non solo amante e stimato poeta, ma anche uomo patrizio, quindi rappresentante dell'autorità sociale vigente»²¹⁰. È così dunque che le lettere di

²⁰⁶ Cfr., *ivi*, p. 63; è interessante notare che spesso Bernardino è stato considerato erroneamente il marito di Maria Savorgnan, ad esempio da Dionisotti e da Zancan. Grazie alla ricostruzione dell'albero genealogico (si veda ancora Zapperi, Roberto, *Chi era Maria Savorgnan?*, in *Studi veneziani*, n. 49, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali MMV, 2005, p. 282), operata da Laura Casella nel suo testo *I Savorgnan: la famiglia e le opportunità del potere: secco. 15-18*, Bulzoni Editore, Roma, 2003; e grazie ai più recenti contributi, tra cui si ricorda: Pucci, Paolo, *“Come vi mando a dire una cosa fatela”: individualità e iniziativa femminili nelle lettere della vedova Maria Savorgnan*, in *NeMLA Italian Studies*, volume XXXV, 2013, pp. 72-99; si è fatta chiarezza sui rapporti familiari legati a Maria e sulla sua importante, e non priva di conseguenze, condizione vedovile.

²⁰⁷ Cfr., Pucci (2013), p. 72.

²⁰⁸ Cfr., *ivi*, cit. p. 78.

²⁰⁹ Cfr., *ivi*, cit. p. 79.

²¹⁰ Cfr., *ivi*, cit. p. 81.

questo carteggio amoroso si fanno luogo d'eccellenza per l'osservazione di un confronto tra i generi.

Pietro Bembo era amico della famiglia Savorgnan: si hanno infatti attestazioni²¹¹ che confermano quanto lui fosse legato in special modo a Girolamo Savorgnan, uno dei fratelli di Giacomo, che aveva richiesto a Pietro di fare da precettore ai suoi due figli: Maddalena e Girolamo. I Savorgnan, quindi, non erano digiuni da un certo amore per le lettere e per la cultura letteraria in genere, cultura che peraltro si riscontra vivida anche nel profilo intellettuale di Maria, la quale probabilmente già conosceva Pietro Bembo personalmente, prima di iniziare la corrispondenza epistolare con lui. Non è detto che sia stato Bembo il responsabile dell'acculturazione di Maria, è però certo che entrambi condividevano una speciale passione per Petrarca e per Boccaccio. Secondo Zapperi, è proprio dal *Decameron* che Maria trae l'ispirazione per iniziare una corrispondenza amorosa con Pietro: infatti nel *Decameron* vi sono sette novelle in cui viene affidato a figure femminili il compito di fare il primo passo all'interno di dinamiche amorose, e due di queste donne sono vedove. Inoltre, a prova di ciò vi è la forma di natura prettamente letteraria data al primo approccio di Savorgnan a Bembo²¹². Ed è sempre il *Decameron* ad essere usato dai due amanti come una delle giustificazioni ai loro incontri, come ad esempio si legge dalla lettera 22²¹³:

Mandarovi el famiglio de B. a tor el Cento, a chi direte di aver fata la letera de misèr Er., e dite che, quando misèr B. la vole, mandi per lei aver: se voi non averete facende, la porterete uno di questi giorni. Vostra son e piacemi asai.

Tale singolare iniziativa femminile, avvenuta attraverso l'invio di due sonetti prima, a distanza di una settimana l'uno dall'altro, e di una lettera poi, rappresenta qualcosa di non molto consueto se si pensa che tale gesto per l'epoca significava una vera e propria inversione dei ruoli di genere²¹⁴. Nel momento in cui Bembo ricevette la prima profferta d'amore lirica da parte di Maria, nell'anno 1500, stava ultimando la sua edizione del *Can-*

²¹¹ Cfr., Zapperi (2006), p. 64.

²¹² Cfr., *ibid.*, p. 64.

²¹³ Cfr., Dionisotti (1950), cit. p. 13; cfr., Farnetti (2012), cit. p. 81: corsivo a testo mio.

²¹⁴ Cfr., Zapperi (2006), pp. 60 e 64.

zoniere di Petrarca e stava continuando la stesura del dialogo amoroso *Gli Asolani*, iniziato qualche anno prima nel 1497 a Ferrara²¹⁵. Il primo sonetto fu datato dal Bembo 29 maggio 1500, il secondo fu datato 7 giugno dello stesso anno, e la prima vera e propria epistola, fu datata 14 luglio 1500.

I primi due sonetti sono i seguenti²¹⁶:

1

S'io potese schaldar la freda mente,
novo mio *sidio* [cruccio], sol mio sprone e freno,
che, no vogliando amar, lasasti almeno
serviti e audir talvolta le mie stente,
onde ch'io mi consumo in fiamme ardente
dil dolce foco che mi puose in seno
tuo divo aspecto candido e sereno,
com spene temprerei l'ardor cocente.
Ché non patise un generoso core
di eser amato, che non rendi el merto
almen per *servitute* un poco amore.
Domque non cercho se no farti certo
di la mia fede e dil cocente ardore,
ché l'è meglio guarito un mal scoperto.

2

S'io vivo com piacer, di te ramento;
si con afanno, t'ho ne gli ochi ogni hora:
perché el mio cor, che sol per dio ti adora,
per tuo ricordo ha pace e *discontento*.
S'io dormo, in sogno non ho il cor *contento*;
s'io veglio, el star lontan da te m'acora:
così per te si aflige e si ristora
la vita che se n' va qual nebia al vento.
Non spero *senza te* tranquilla pace
e meno temo aver spietata guera,
ché *senza te* vita e morte mi spiace.
Senza te el mio desir non sta, non era:
non paurosa *senza te* né audace,
senza te infin son pianta arida in tera.

Si tratta di composizioni magistralmente costruite i cui richiami interni fanno da subito pensare ad un profilo di scrivente preparata ed abile. Entrambi i sonetti sono di gusto petrarchesco, si pensi nel primo sonetto a lemmi quali: «foco», «core», «ardor cocente»,

²¹⁵ Cfr., *ivi*, p. 60.

²¹⁶ Dionisotti (1950), cit. pp. 3-4; cfr., Farnetti (2012), cit. p. 73, i corsivi sono miei.

«cocente ardore», «fiamme ardente». Tale prima prova poetica è tutta incentrata sulla presentazione del proprio sentimento d'amore, che già la consuma e le brucia dentro come una fiamma ardente, come un «sidio», voce dialettale veneta erroneamente interpretata da Dionisotti nel significato di «presidio», ma che invece significa cruccio, tormento, struggimento²¹⁷. Tuttavia, Savorgnan non pretende che l'amato ricambi il suo affetto, piuttosto lo scopo rimane quello di esplicitare ciò che ella prova, lasciando intendere che qualora non fosse ricambiata, sarebbe comunque potuta guarire più velocemente la ferita del suo amore per lui, una volta manifestata apertamente. Del resto, a questa altezza le basta comunicare ciò che prova e ricevere una piccola parte di merito grazie al concetto di servitù d'amore di cui si fa portavoce.

Anche il secondo sonetto rievoca clausole petrarchesche evidenti²¹⁸, quali «nebia al vento», «vita e morte mi spiace», «pianta arida in tera», tuttavia in questo caso Savorgnan si rifà anche al gusto di Poliziano. Tale sonetto è incentrato su antitesi insistite: «piacer»-«affanno», «discontento»-«contento», «aflige»-«ristora», «tranquilla pace»-«spietata guerra», «vita»-«morte», «paurosa»-«audace»; ma anche su diverse anafore dell'*incipit* ipotetico con *variatio*: «s'io vivo», «s'io dormo», «s'io veglio», e dell'espressione «senza te», ripetuta ben cinque volte nello spazio degli ultimi cinque versi. Da esso si evince che Savorgnan a distanza di pochi giorni intende far percepire quanto il suo amore divampi già in lei in modo smisurato e incontenibile e quanto sarebbe vitale per lei, che la presenza di Pietro, continuasse a ristorarla almeno dall'interno²¹⁹.

Tali sonetti d'esordio sono significativi in relazione alle lettere perché esplicitano due funzionalità che saranno perpetrate dai testi anche nel resto del carteggio: dichiarare il proprio amore al letterato di fama da un lato, ed esibire le proprie abilità e competenze letterarie dall'altro, quale esercizio pratico di scrittura letteraria, cui potranno seguire suggerimenti, correzioni e insegnamenti in genere²²⁰.

²¹⁷ Quaglio, Antonio Enzo: *Intorno a Maria Savorgnan. II. Un 'sidio' d'amore*, in *Quaderni Utinensi*, 7-8, Udine, 1986, pp. 77-101.

²¹⁸ Cfr., Dionisotti (1950), p. 139.

²¹⁹ Cfr., Farnetti (2012), pp. 25-28; cfr., Pozzi, Mario, «*Andrem di pari all'amorosa face*» *Appunti sulle lettere di Maria Savorgnan*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, actes du Colloque international, Aix-en-Provence 12, 13, 14 novembre 1992, Editore Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, pp. 89-90-91.

²²⁰ Cfr., Pozzi (1994), p. 92.

Come anticipato, l’inserimento di datazioni e commenti da parte del Bembo sulle carte ricevute da Maria è interessante in relazione al fatto che mettere mano al *corpus* di lettere femminili rappresenta un modo per prendere possesso della personalità di Maria, un modo per ricreare il suo fantasma amoroso, un modo per esercitare un certo tipo di controllo su di lei, non dissimilmente dal controllo esercitato ai suoi danni anche da parte dei membri maschili della famiglia Savorgnan²²¹. Il rimaneggiamento da parte del Bembo ai testi di Savorgnan è ben visibile, ad esempio, nella lettera 19 di Maria²²²:

19 [20]

Son riduta a tanto che non pasa hora che con dolce pensier di voi da me dil principio al fine non sia discorsa.

[*Non fu finita, forse per non m'acrescere tanta felicità.*]
(3 agosto 1500)

Simili aggiunte lasciano intendere che il dialogo amoroso tra i due continui anche oltre allo scambio concreto delle lettere²²³, ed è una strategia adottata dal Bembo utile ad allungare la durata effettiva di quello che fu il loro amore ed il loro confronto.

Da quel momento d’esordio poetico di cui si diceva, per meno di due anni, iniziò una fitta corrispondenza amorosa tra i due, della quale ci restano: un totale di 77 lettere da parte di Maria ed un totale di 77 lettere da parte di Pietro. Le due serie ebbero però vita distinta, fintanto che nel 1950 Carlo Dionisotti decise di pubblicarle insieme proponendo, in aggiunta, delle corrispondenze tra le varie missive: la prima sezione del *Carteggio*²²⁴ si intitola *Lettere di Maria Savorgnan a Pietro Bembo*; la seconda sezione invece si intitola *Lettere giovanili e amorose di Pietro Bembo scritte ad una donna il cui nome si tace*. Quest’ultima sezione fu rielaborata di molto e riordinata intorno al 1535²²⁵ dal Bembo

²²¹ Riporto questa osservazione, sostenuta da Lina Bolzoni, durante un suo intervento in occasione dell’evento del 9 settembre 2022, organizzato dalla Casa Italiana Zerilli-Marimò, a New York University: cfr., <https://www.youtube.com/watch?v=cSoLqNa-XfY&t=3118s>.

²²² Cfr., Dionisotti (1950), cit. p. 12, i corsivi sono miei e indicano le parti aggiunte da Bembo.

²²³ Ho dedotto tale suggestione dal medesimo intervento di Lina Bolzoni, di cui cfr., n. 221 del presente lavoro.

²²⁴ Cfr., Savorgnan, Maria & Bembo, Pietro, *Carteggio d’amore (1500-1501)*, Dionisotti, Carlo, (a cura di), Le Monnier, Firenze, 1950.

²²⁵ Cfr., Zancan, Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Biblioteca Einaudi, Torino, 1998, pp. 54-55.

stesso, in vista della pubblicazione, che poi sarebbe avvenuta postuma nel 1552, all'interno del quarto volume delle sue *Lettere*, pubblicate a Venezia, presso l'editore Scotto. Il fatto che il nome dell'amata dovesse essere taciuto ci dice molto a proposito della segretezza che tale legame doveva conservare nel tempo. La prima sezione, di contro, ci è giunta autografa, edita per la prima volta da Dionisotti, grazie al ritrovamento e all'interventi operati da parte di monsignor Luigi Gramatica, che ritrovò il codice contenente le lettere autografe di Maria, in mezzo ad un cumulo di carte pronte al macero, presso la biblioteca Ambrosiana di Milano²²⁶. La proposta di Dionisotti di unire tra loro i due carteggi in uno unico rimane problematica, proprio a causa dell'eccessivo rimaneggiamento compiuto dal Bembo in vista della pubblicazione²²⁷.

Le lettere, come anticipato, coprono un arco esiguo di tempo che va dal 1500 al 1501, la durata cioè del loro amore, pari a 18 mesi. Le carte di Maria mancano di indicatori di spazio e di tempo, si hanno solo le annotazioni scritte successivamente dal destinatario, quindi le presunte date di ricezione. Tuttavia, due lettere contengono la firma di Maria, e grazie ad esse è stato possibile ricostruire il profilo dell'autrice e la storia soggiacente: si tratta delle lettere 70 e 76²²⁸. Sono epistole scritte e lette, se non in giornata, nell'arco di pochi giorni²²⁹, sono caratterizzate da un'elevata immistione del quotidiano, in particolare le lettere di Maria presentano un forte elemento dialettale; pertanto, leggendole si può parlare di «effetto di immediatezza»²³⁰: rinviano spesso ad elementi referenziali e a contesti ben precisi di luoghi, persone, eventi, molto noti ai due interlocutori. Il pretesto di scrittura è quasi sempre quello di sollecitare e stabilire il prossimo incontro tra i due amanti; dunque, il carteggio rappresenta un continuo alternarsi di presenza e assenza²³¹.

²²⁶ Cfr., Dionisotti (1950), si veda l'Introduzione, pp. VII e sgg.

²²⁷ Cfr., Zapperi (2006), pp. 76-77.

²²⁸ Cfr., Dionisotti (1950), pp. 38-40, pp. 42-43; cfr., Farnetti (2012), pp. 100-101, 104.

²²⁹ Cfr., Chemello (1999), p. 24.

²³⁰ Cfr., *ivi*, cit. p. 25.

²³¹ Cfr., *ivi*, p. 26; si pensi anche al celebre discorso amoroso proposto da Roland Barthes, molto tempo dopo, in *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 1° ed. 1977, a proposito del tema dell'assenza, in cui il discorso sull'assenza è storicamente *genderizzato* e l'assenza è attribuita alla Donna, sedentaria, che aspetta l'Uomo, vagabondo. Nel carteggio tra Savorgnan e Bembo, l'assenza, di contro, è esperita da entrambe le parti: ambedue sono *innamorati*, per restare alle definizioni di Barthes.

Molte cose infatti vengono alluse nel testo ma probabilmente meglio precisate di persona, come ci lasciano intendere i seguenti esempi²³²:

Quando vi *parlerò* un'altra fiata, vi *dirò* cosa, se mi aricordate, che non vi dispiacerà, se mi amate. Aricordatevi di me speso, ché di voi non scorderete.

Se questa sera verete farò il poter di *parlarvi*; quando che non, mi arete per exchusata. Altro non dico perché *parleren* poi. [...] Se questa sera non vi parlo, dimane poi vi risponderò circha al venir mentre lui sta alla finestra ferata. Grandissimo desiderio ho di *parlarvi de più cose*.

Il motto che spesso è ricordato, in quanto emblematico del legame tra Maria e Pietro e quello dell'«andrem di pari», come si evince ad esempio dalle lettere 3, 26 e 40²³³:

Sapiate che giorni e note altro che di voi non penso, ed in tal pensieri ardendo io mi consumo per trovar tempo e loco che parlar vi posi: dichò di cose che importino asai. E perché questo senza il pasar di molte hore non mi è concesso, queste poche parole siano da voi raccolte con quella fede che merita l'amor mio, ché così facendo *andrem di pari all'amorosa face*.

Sì che siate contento, sino a tanto che le stelle a miglior chamin ni conducino, *viver secondo il voler mio, ché poi, se da voi non resta, viverò io secondo il vostro*.

se' nostri amori van *di pari*, nove cose e grande di noi si arà a vedere in breve tempo

È interessante notare il comune intento di procedere alla pari, in un mondo che non era affatto alla pari dal punto di vista dei generi, e in cui i nostri due soggetti non erano per niente alla pari quanto alle condizioni di realtà e di vita, cui dovevano sottostare.

Il *corpus* di lettere femminili permette di osservare il modo in cui Maria, attraverso la scrittura, avesse trovato uno spazio in cui attuare un riscatto della propria «personalità poliedrica»²³⁴, un luogo in cui, attraverso quel concetto di *life-writing*, proprio perché le lettere di Maria sono in realtà cariche di vita quotidiana e con tutta probabilità reale, far emergere il proprio 'io' interiore, giocato sì su strategie comunicative, ma pur sempre non eccessivamente imbrigliate da dei canoni esterni. Anzi, ciò che emerge è proprio un certo grado di coraggio, libertà e noncuranza delle conseguenze delle sue azioni. L'autodeterminazione di Maria avviene pur tuttavia entro dei confini, tipici del ruolo vedovile che le

²³² Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 8, 18, 20; Farnetti (2012), cit. pp. 76-77, 85, 86: lettere 9, 33, 35 di Maria, i corsivi sono miei.

²³³ Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 4, 15-16, 23-24; Farnetti (2012), cit. pp. 74, 82, 88: i corsivi sono miei.

²³⁴ Cfr., Pucci (2013), cit. p. 73.

spetta: Maria, infatti, si preoccupa di mantenere tatticamente saldi i suoi doveri di castità in pubblico, e qualora necessario attua delle strategie ben congegnate per pianificare incontri e spazi da dedicare al nuovo e socialmente illegittimo suo amore. Del resto, Maria si scontra proprio con la pressione della contingenza, ed è costretta a scrivere spesso in situazioni di fretta e di ansia, pur avendo sempre molte cose da dire al suo innamorato²³⁵. Emerge così una personalità «forte e temprata»²³⁶, in grado di muoversi sapientemente verso la ricerca di un equilibrio²³⁷, tra un'impronta autoritaria e un'immagine femminile più remissiva e socialmente accettata²³⁸:

come vi mando a dir una cosa fatela, e se non quel giorno, l'altro; e non mi tornate a dir a modo vostro, perché io so in questo chaso meglio quel che bisogna che voi.

Perso ho con voi l'ardir. Non espetate da me vostra chancion: tropo son stata audace; chiedovi perdon; questo è perché tropo amai. Mie letere non voglio mandarvi: asai vi àno fastidito le letere mie.

La scelta di Pietro di cedere all'iniziativa amorosa di Maria certamente non fu facile: qualora fossero stati scoperti rischiavano di essere severamente puniti da Tristano e da tutto il clan Savorgnan²³⁹, pena probabilmente le loro vite. La renitenza iniziale di Pietro, motivata a Maria con il dolore per la fine di un precedente amore, quello per Madonna G., fu presto sopraffatta dalla volontà di Maria di rappresentare per lui un agevole «chiedo schiaccia chiodo»²⁴⁰, nonché dall'abilità seduttiva di Maria, che lo persuase, grazie ai suoi toni petrarcheschi e letterari. Non solo, ella prese l'iniziativa una volta di più²⁴¹, inviando a Pietro un suo ritratto²⁴², sebbene egli non lo avesse richiesto per primo, inserendosi così nella tradizione delineatasi nel Quattrocento del rituale del ritratto della donna amata, cui doveva seguire l'omaggio maschile di un componimento poetico in lode.

²³⁵ Cfr., Farnetti (2012), p. 18.

²³⁶ Cfr., Farnetti (2012), cit. p. 10.

²³⁷ Cfr., Pucci (2013), p. 84.

²³⁸ Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 31, 24-25; Farnetti (2012), cit. pp. 94, 90: lettere 53 e 43, i corsivi sono miei.

²³⁹ Cfr., Zapperi (2006), p. 65.

²⁴⁰ Cfr., Zapperi (2006), cit. p. 65.

²⁴¹ Cfr., *ivi*, pp. 66-67.

²⁴² Cfr., Dionisotti (a cura di), 1950, lettera 9 di Maria, cit. p. 8: «Vi mando el retrato, *che non sta bene*; pur vi lo ricomando. Quando vi parlerò un'altra fiata, vi dirò cosa, se mi aricordate, che non vi dispiacerà, se mi amate. Aricordativi di me speso, chè di voi non scorderete», i corsivi sono miei: non stava bene inviargli il ritratto perché poteva essere pericoloso e disdicevole.

Con la sua coraggiosa ribellione Maria dava un contenuto appassionato alla finzione letteraria che il petrarchismo accreditava. Essa prese l'iniziativa di donare lei all'amante il suo ritratto, per aderire di sua spontanea volontà al rituale del ritratto dell'amata e rovesciare la funzione della dama da semplice oggetto passivo dell'adorazione dell'amante a soggetto attivo nel gioco dell'amore.²⁴³

D'altra parte, il rapporto tra immagini e parole si era andato caratterizzando sempre di più come un continuo dialogo aperto²⁴⁴, infatti si era capito che l'immagine aveva la capacità di rendere presente e vicino qualcosa di assente e lontano²⁴⁵, andandosi ad inserire perfettamente nella dinamica amorosa tipica del petrarchismo, in cui un poeta loda l'immagine dell'amata, per lodare la sua persona. E in effetti Petrarca ne aveva dato un esempio inventando un sottogenere letterario²⁴⁶, quello del ritratto in poesia, quando nei sonetti 77 e 78²⁴⁷ dei *Rvf* descrive il ritratto di Laura eseguito dal pittore Simone Martini, che in quel caso è salito fino in Paradiso per poter ritrarre un'immagine il più possibile realistica di Laura. L'immagine sfata la morte, perché ad essa sopravvive e il ritratto dell'amata riproduce l'oggetto del desiderio²⁴⁸ del poeta, diventa un'equivalente della persona, non nel senso di metafora, ma nel senso di metonimia, diventa cioè una parte di lei che il poeta può sempre tenere con sé, superando quasi per importanza la stessa amata, l'immagine infatti ha il vantaggio di assoluta disponibilità²⁴⁹, è sempre reperibile allo sguardo e al tatto di chi la possiede. Questo meccanismo fa sì che si instauri un'illusione di ascolto²⁵⁰: è come se l'immagine stessa prendesse vita e ascoltasse i lamenti del poeta, rievocando così il mito di Pigmalione, ma anche quello di Narciso ed Eco, a proposito di immagini riflesse da un lato e voci, suoni, parole dall'altro. Nel caso di Savorgnan e Bembo, tale dinamica è, come detto, rievocata nel carteggio, e la risposta di Bembo alla ricezione del ritratto di Maria è significativa in tal senso poiché inserisce ben due versi, i vv. 10-11 del sonetto 78 dei *Rvf* nella sua ottava lettera, rievocando la comune memoria del Petrarca²⁵¹:

²⁴³ Cfr., Zapperi (2006), cit. p. 65.

²⁴⁴ Cfr., Bolzoni, Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2008.

²⁴⁵ Cfr., *ivi*, p. 5.

²⁴⁶ Cfr., *ivi*, p. 14.

²⁴⁷ Cfr., *ivi*, p. 7.

²⁴⁸ Cfr., *ivi*, p. 7.

²⁴⁹ Cfr., *ivi*, p. 22.

²⁵⁰ Cfr., *ivi*, p. 12.

²⁵¹ Cfr., Dionisotti (1950), cit. p. 52, lettera 8 di Pietro Bembo.

Non so quello che io vi scrivessi questa mattina, che essendo tutta questa notte stato con la imaginazione vostra, levatomi tutto pieno di vostre forme nel pensiero, mi posi a scrivervi. Nella quale scrittura mi giunse Francesco tanto più caro, quanto meno aspettato, e trassemi di salto, e per ispedirlo tosto, riscrissi quanto già avea scritto, perciò che tutta la carta era piena di macchie, e affrettandomi egli, che diceva avere ordine di tornar tosto, vi fei risposta, non so io stesso come. Perdonatemi. Ma io parlo meco e penso ben sì minutamente ciascun punto di voi, che se io nello scrivere pecco alquanto, ciò mi dee da voi essere agevolmente perdonato. La vostra imagine, come che io l'abbia sempre nel cuore, pure ho io carissima sopra quanti doni ebbi giamai. Nè bisognava che voi la mi raccomandaste. Fate pur voi che io sia raccomandato alla vera, alla quale della finta rendo quelle grazie che io posso maggiori. Holla basciata mille volte in vece di voi, e priegola di quello, che io voi volentieri pregherei, e veggo che ella *benignamente assai par che m'ascolte*, più che voi non fate, *se risponder sapesse a detti miei*.

Anche il ritratto di Maria prende vita e diventa «oggetto erotico sostitutivo»²⁵², capace di soddisfare ai baci di Pietro. La comune memoria petrarchesca rimanda a quello stretto legame tra vita e letteratura di cui le lettere si fanno specchio.

In seguito, due mesi dopo, fu Pietro a richiedere un secondo ritratto a Maria, con l'intento di farle coniare una medaglia, per la quale forse il primo ritratto non era adatto. Pietro scrisse poi due sonetti su un ritratto di Maria, rifacendosi al modello petrarchesco ancora una volta²⁵³, e rivelando il nome del pittore: Giovanni Bellini. I due sonetti bembeschi furono riportati dal Vasari, all'interno della vita di Bellini, sebbene fino ad oggi non sia più stato possibile rintracciare né i ritratti, né la medaglia.

L'approccio d'iniziativa di Maria, mostrato dalla volontà di iniziare la corrispondenza e dall'invio del primo ritratto senza che le fosse stato chiesto, è in realtà percepibile e rintracciabile all'interno di tutto il carteggio, dal quale si evince che fu lei a pilotare la relazione amorosa, decidendo di volta in volta le modalità d'incontro, e le modalità con cui celare ai più la loro storia. È lei che stabilisce se, quando, come, dove, «per canali e campielli»²⁵⁴, incontrarsi ed è lei a dare precise e dirette indicazioni sul comportamento che Pietro avrebbe dovuto mantenere per non destare sospetti. È lei infine, a rimproverarlo, quando goffamente, è ad un passo dal farsi scoprire²⁵⁵:

Bene avete fato a lasarvi vedere: e che? *bisognava prender fadicha di coprirsì tanto?* Certo mi trovo in tanto afanno che non so che più. Andate, ché quella Menicha à dito a Do. che per niente la non vi

²⁵² Cfr., Bolzoni (2008), cit. p. 24.

²⁵³ Cfr., Zapperi (2006), p. 66.

²⁵⁴ Cfr., Pucci (2013), cit. p. 83.

²⁵⁵ Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 13-14; cfr., Farnetti (2012), cit. pp. 81: lettera 23, i corsivi sono miei. Si noti il tono realmente infastidito con cui si rivolge a Pietro, iniziando la missiva addirittura con domande retoriche del tipo: «era davvero difficile affaticarsi un po' per un buon travestimento?»: parafrasi mia.

deba lasare venir in chasa e che l'abia a caro el suo honore e che lei non vòl eser chagion di questo peccato per niente; sì che intendete: Do. non pò più con suo honore farvi venire. *Certo mal vi avete portato*. Pur venite questa sera e parlarovi da la finestra et ivi piglieren partito, e se ben non potrò se non tardi parlarvi, aspeterete. Non dite a M. di tal parole per niente. Vorei eser in chapo dil mondo, *doppo che sì mal vi avete governato*. A due hore pasate aspetovi per li. Io non so che mi fare doppo che questa femina tanto conforta che non si faccia questo.

La presenza ossessiva e sempre incombente del ‘personaggio’ Bernardino, con «il suo ruolo farsesco e meschino»²⁵⁶, è del resto costante in tutto il carteggio, e i toni comici con i quali Bernardino è di volta in volta rievocato, rimandano agli intrighi da commedia, come messo in luce già da Dionisotti²⁵⁷. Leggendo il carteggio pare infatti di assistere a scenette drammatiche che si susseguono tra loro, e tale caratteristica rimanda ad una impostazione performativa del testo: carico di personaggi e pose che si diversificano a seconda del contesto.

La più grande differenza tra l’amore petrarchesco, modello per Maria e Pietro, e la passione che lega i nostri amanti, è data dal fatto che nel primo caso è tutto giocato sul piano ipotetico e ideale, qui invece la passione effettivamente si consuma, e tale elemento fa sì che la realtà carnale entri anche all’interno dello scambio epistolare. I loro convegni amorosi avvenivano per lo più nella casa in cui viveva Maria, con l’aiuto di una dama fidata, tale Donata, e di pochi altri sceltissimi²⁵⁸, tra cui Cola e Marco, il vicino di casa dei Savorgnan, per lo più appuntati nel carteggio tramite le iniziali dei loro nomi di battesimo. Il fatto poi che Bembo fosse un amico della famiglia Savorgnan veniva strategicamente usato come pretesto da Maria per creare occasioni di incontro: spesso lei motivava a Bernardino le visite dell’amato, con delle sedute organizzate per affrontare alcune questioni letterarie, relative soprattutto all’opera che Bembo stava componendo, *Gli Asolani*²⁵⁹, si veda per esempio la lettera 45²⁶⁰:

Ho dito a B. che vi prega che dimane vogliate venir a parlarvi, e così aspetovi a che hora piace a voi, pur doppo disnare, e portate *el libro vostro* per bon rispetto.

²⁵⁶ Cfr., Farnetti (2012), cit. p. 9.

²⁵⁷ Cfr., Dionisotti (1950), p. XXXII: Dionisotti rimanda alle analogie con la commedia *La Venexiana* (1536), di autore anonimo, e con l’opera comica di Ruzzante.

²⁵⁸ Cfr., Zapperi (2006), p. 67.

²⁵⁹ Cfr., *ivi*, p. 68.

²⁶⁰ Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 26-27; cfr., Farnetti (2012), cit. pp. 91, il corsivo è mio.

Oppure, Maria approfittava dell'assenza di Bernardino per invitare Pietro in casa.

Il discorso su Amore, proposto da Bembo negli *Asolani*, rappresentò una sorta di modello per il loro amore e viceversa: l'imitazione di Petrarca doveva avere una funzione mediatrice del rapporto tra uomo e donna e doveva in qualche modo aiutare a legittimare una relazione che in verità era assolutamente privata e irregolare²⁶¹. Infatti, come ricorda Lina Bolzoni²⁶²:

L'epistolario con Maria Savorgnan si intreccia strettamente con la scrittura degli *Asolani* e con la composizione delle *Rime*, non solo perché Bembo fa spesso riferimento, nelle lettere, a quanto viene scrivendo, ma anche a un livello più profondo: Bembo in primo luogo – ma anche Maria è partecipe e complice dell'esperimento – usa Petrarca per raccontare la propria storia, per dar forma ai suoi sentimenti, così che il modello petrarchesco configura in modo pervasivo sia la scrittura letteraria che le lettere inviate a Maria. Il *Canzoniere* si è davvero trasformato [...] in uno specchio in cui imparare a riconoscere e a rappresentare se stessi.

E a proposito del rapporto che Maria intrattenne con i testi bembiani in genere, urge ricordare la dinamica di co-creazione e co-composizione che la legò al Bembo: infatti Maria legge, emenda e glossa gli scritti che Pietro prepara e le invia: dunque i due autori si confrontano sul terreno della letteratura²⁶³, e formano insieme una condivisa autorialità del carteggio²⁶⁴. Per Bembo porre all'attenzione di Maria i suoi testi era probabilmente un gesto motivato sì dall'ego e dal vanto per il compiacimento e l'approvazione da parte della donna amata, ma anche forse da un sincero interesse nel conoscere l'opinione di Maria, che considerava funzionale allo sviluppo letterario della sua opera, date le abilità poetica e critica²⁶⁵ per le quali ella si era distinta, come si evince dalle lettere 48, 55 e 65²⁶⁶. In particolare, nella lettera 48 leggiamo²⁶⁷:

²⁶¹ Cfr., Feng, Aileen A., *Politicizing Gender: Bembo's Private and Public Petrarchism*, Chapter 5, in *Writing Beloveds. Humanist Petrarchism and the Politics of Gender*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 2017, pp. 169-170.

²⁶² Cfr., Bolzoni (2008), cit. pp. 23-24.

²⁶³ Cfr., Farnetti, Monica, *Maria Savorgnan epistolografa*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, Fortini, Laura & Izzi, Giuseppe & Ranieri, Concetta (a cura di), Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2016, p. 54.

²⁶⁴ Riporto questa osservazione, sostenuta da Jane Tylus, durante il suo intervento del già citato evento del 9 settembre 2022, organizzato dalla Casa Italiana Zerilli-Marimò, a New York University: cfr., <https://www.youtube.com/watch?v=cSoLqNa-XfY&t=3118s>.

²⁶⁵ Cfr., *ivi*, p. 55.

²⁶⁶ Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 28-29, 32, 36; cfr., Farnetti (2012), cit. pp. 92, 95, 98-99.

²⁶⁷ Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 28-29, i corsivi sono miei.

La chancione è bella, ma tornatela a riveder più fiare ché la farete migliore. Quando a me verete, dirovi *quelo che non mi piace di lei*. E se di ciò prendete dispiacere incolpate voi, che *tanto ardir dato mi avete*, ben che prender nol dovea: ché se ben guardar coll'occhio dritto intorno mi voglio, *vedrò che per un sì baso suggeto tropo è limato e terso el stile*; e testimoni di ciò mi sono vostri già per il pasato fati versi, che sechondo la materia bella alta e sublime sono e versi excelentissimi. (6 settembre 1500)

Nella lettera 48, legata alle precedenti lettere 40 e 43, Savorgnan dà prova di possedere qualità di raffinata lettrice di poesia, manifestando apertamente una critica alla canzone ricevuta dal Bembo: lo stile poetico alto non si confà alla materia trattata. Probabilmente si tratta della prima stanza della canzone rimasta incompiuta *Occhi miei lassi, omai ch'altrove è volto*, citata da Bembo nella lettera 62, anche se le date non coincidono per nulla²⁶⁸. In questa prima stanza viene affrontato il tema del dolore conseguente alla dipartita dell'amata, e nella lettera è detto²⁶⁹:

mandovi della *detta canzona* quel tanto che io n'ho tessuto, che è una stanza. E così andrò per lo innanzi, quello che io ne tesserò, a parte a parte mandandovi. La quale se voi con la *dolce lima del vostro ingegno emenderete e pulirete, certo sono che o ella dall'andata vi ritrarrà, o almeno tanto di conforto mi porgerà e di pace*, che a qualche modo potrò oltre portare l'importabile dolor della vostra partita. Se non la emenderete, non mancherà che non possiate ardentola torre via ogni suo errore. (12 ottobre 1500)

Come detto, anche nella lettera 55 di Savorgnan sono trattate questioni poetiche²⁷⁰:

Voi non volete mutar quel verso, e dite che se pur dissimiglia, il Petrarca dice «Con questo pensier», e voi dite «Col primo». Ho gran dissnoglia a voi che siate misèr Piero Bembo, nondimeno sia fato quello a voi piace, ché a me questo non agrada.

In particolare, ora Savorgnan si riferisce al v. 10 del madrigale *Se lo stil non s'accorda col desio*, che recita «e col primo penser un altro giostra», modellato sul petrarchesco: «Ma con questo pensier un altro giostra» di *Rvf*, 68. Ella manifesta il suo disappunto sostenendo che vi sia troppa somiglianza con il Petrarca. La lettera 59 di Bembo risponde alla 55 di Savorgnan a proposito di questa questione poetica, nel modo seguente²⁷¹:

²⁶⁸ Le ho riportate in questo caso tra parentesi per mettere in luce l'anacronismo.

²⁶⁹ Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 115-116, i corsivi sono miei.

²⁷⁰ Cfr., Dionisotti (1950), cit. p. 32.

²⁷¹ Cfr., Dionisotti (1950), cit. p. 106.

Se il madrigale di Lorenzo, levatone il verso di cui si ragionò tra noi, non vi dispiacerà, e paja a voi che io gliele possa dare, ditelmi, che io gliele darò.

In verità Bembo non cambia il verso. Ulteriormente si può guardare alla lettera 65 di Savorgnan, la prima lettera scritta da Ferrara, a seguito del forzato esilio di cui si dirà, in cui ringrazia per le tre canzoni ricevute dal Bembo, che saranno state probabilmente le tre canzoni di Lavinello degli *Asolani*, aggiungendo inoltre una postilla correttiva a proposito di un verso appartenente ad un ‘centone’, che lui le invia nella lettera 70. In Savorgnan, 65 si legge²⁷²:

Mile gratie a voi de *le tre sorele*, e tanto ho fatica quanto comandato mi avete: *tuto di voi mi piace salvo «già ebi al cor due piage»*: «Io ebi al cor tal piaga, che non si salda per arte maga o sugo d'erbe nove». Me vi ricomando asai.

Savorgnan salda qui insieme *Rvf*, 75, vv. 2-3 e *Rvf*, 214, vv. 17, 21-22, rispettivamente i versi da cui trae spunto sono: «ch’è ’medesmi porian saldar la piaga, / et non già vertú d’erbe, o d’arte maga»; «se versi o petre o suco d’erbe nove», «prima che medicine, antiche o nove, / saldin le piaghe ch’i ’presi in quel bosco».

In Bembo 70 infatti abbiamo²⁷³:

Mandovi tre sorelle, delle quali le due ultime, perciò che questi di mi nacquero, sono ancora inemendate. Perché vi priego che del sen vostro non le vi lasciate partire, per concederle a persona del mondo, e sia chi ella si voglia.

In alcune occasioni di incontro tra i due amanti, non furono per poco scoperti, ma Maria ebbe la capacità di indirizzare i sospetti su persone diverse da Pietro, al punto che anzi, come anticipato, si serviva del nome di Bembo, per depistare i dubbi di Bernardino²⁷⁴, e per confermarli il carattere innocente dei loro incontri. Addirittura, spesso avverte Bembo, affinché sia lui stesso ad avvisare Bernardino delle sue visite, ma è Maria

²⁷² Cfr., *ivi*, cit. p. 36, i corsivi sono miei.

²⁷³ Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 124-125.

²⁷⁴ Cfr., Farnetti (2016), p. 68.

che si occupa di fornirgli ragioni pratiche per giustificare tali incontri²⁷⁵. A volte Maria riesce a nascondere gli incontri con Pietro, altre volte a togliere da lui ogni sospetto²⁷⁶:

Per quello ch'io poso comprendere B. non ha sauto la venuta vostra de eri. Così se lo trovate voi non dite altro.

Partito che da me fosti eri, vene per mia disgratia quel di chi B. dice io eser inamorata, e de lì a poco vene B., e visto che l'ebe tornò nel volto sì ch'io credeti a tera vederlo chadere. Mi piaque per eser certa che la suspicione di voi era levata, [...].

I due amanti dovevano essere molto accorti anche rispetto al vicinato, da cui non potevano farsi vedere in orari poco consoni, come quelli notturni. A tal scopo, Maria diede di volta in volta indicazioni molto precise a Pietro, rispetto al comportamento che avrebbe dovuto avere, al fine di far credere ai vicini che la tresca amorosa fosse tra Pietro e Donata, la domestica²⁷⁷:

Se a voi piace a me pare che questa sera a due hore andate da quel vicino nostro im modo che non siate conosciuto, e dite che lui over la dona sua parli alla Donata, mostrando di esser di lei inamorato, e sopra ciò quanto a voi pare direte, et astrengetelo tanto che vi prometi di parlargli. Dite di tornar dimane sera per la risposta. Ei si farà pregar alquanto. E voi dil tuto poi per vostre mi darete notizia.

Tuttavia, l'impacciato Pietro non fu all'altezza delle aspettative di Maria e la di lui goffaggine portò una vicina ad insospettirsi, al punto da provocare l'ira di Maria, palesata nella lettera di poco successiva, la 23²⁷⁸.

Anche i sospetti di Bernardino si rinnovavano nel frattempo, e sebbene fossero caduti su un ospite in realtà innocente²⁷⁹, lo portarono a perquisire l'abitazione di Maria, nella quale in effetti qualcosa trovò: la scala, usata da Pietro per i loro convegni²⁸⁰:

ma mi dispiace che lui, come un lione ischatenato, dopo la partita di costui è ito cercando per tuta la casa; e non mi avedendo di questo, io ero ne la camera sopra el canale, e lui intrò ne la mia e per el poco cervelo de Donata alzò el banco dil leto dove sta la chariola e trovò la *schala*. O pensate come mi trovo: perso ho quanto credito avea, non so più che farmi.

²⁷⁵ Cfr., Pucci (2013), p. 85.

²⁷⁶ Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 12, 18-19; cfr., Farnetti (2012), cit. pp. 80, 85: lettere 21 e 34.

²⁷⁷ Cfr., Dionisotti (1950), cit. p. 12; cfr., Farnetti (2012), cit. pp. 80: lettera 21.

²⁷⁸ Cfr., lettera 23, discussa a p. 74 del presente lavoro.

²⁷⁹ Cfr., Zapperi (2006), p. 69.

²⁸⁰ Cfr., lettera 34, discussa a p. 77 del presente lavoro: cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 18-19; cfr., Farnetti (2012), cit. p. 85: il corsivo è mio.

Maria in verità si preoccupava di più per l'opinione che ne avrebbe avuto il, da lei temutissimo *Tristàn*, che non di quella di Bernardino²⁸¹. Le visite di Tristano a Venezia portavano la donna ad allarmarsi sempre di più²⁸², tanto da interrompere i convegni amorosi, per lasciare spazio alle sole visite più formali, dedicate alle discussioni letterarie, relative ai testi di Bembo. E in effetti Maria, sembra rendersi conto della troppa audacia con la quale si è mossa insieme a Pietro, quando confessa: «tropo son stata audace; chiedovi perdono; questo è perché tropo amai»²⁸³.

Del resto, la scintilla che innesca il processo di *self-fashioning* in Maria, è da ricercarsi proprio nell'ambiente maschile ostile che la circonda, da intendersi come controparte aliena²⁸⁴. L'immagine che Maria intende lasciare di sé è l'immagine di donna innamorata e devota, a cui sta a cuore che l'amore col Bembo possa essere per l'autore fruttuoso in termini di scrittura letteraria e che al contempo quel continuo confronto poetico possa rivelarsi altrettanto proficuo per lei, affinché funga come terreno fertile per una sua propria esercitazione e messa in campo di ciò che ha precedentemente letto e studiato. È un amore che quindi si dispiega attraverso il canale intellettuale e le lettere sono un luogo in cui entrambi possono esibire le proprie abilità e competenze, nonché rassicurare via via l'altro in relazione al fatto che stanno parlando la stessa lingua: un luogo, insomma, in cui rispecchiarsi a vicenda.

A distanza di un mese dall'episodio della scala, i loro convegni ripresero grazie alla complicità di un amico, un tale Marco²⁸⁵, ma il loro legame si era già indebolito, afflitto com'era da continui impedimenti. In effetti le minacce di Tristano, temute da Maria²⁸⁶, si fecero realtà nel momento in cui, a distanza di un mese, Maria annunciò il suo prossimo forzato esilio a Ferrara, che in effetti cominciò all'inizio del mese di febbraio del 1501.

²⁸¹ Cfr., *ibid.*: «Poco per lui mi churo, ma per misèr Tristano certo io so perduta.»

²⁸² Cfr., Zapperi (2006), p. 70.

²⁸³ Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 24-25; Farnetti (2012), cit. p. 90: lettera 43, il corsivo è mio, si veda p. 73 del presente lavoro.

²⁸⁴ Cfr., *ibid.*, p. 85.

²⁸⁵ Cfr., Zapperi (2006), p. 71.

²⁸⁶ Cfr., lettera 56: «Triste nove ho de Misèr tal che mi trovo disperata. Temo di male asai. Dio non mi lascia tanto vivere che questo che penso sia. Dimane scriverovi fosi con el cor più quieto. Perdonatime, ché son fora di me, né so quel che mi dica.»: cfr., Dionisotti (1950), cit. p. 33; cfr., Farnetti (2012), cit. p. 96.

Maria fu ospitata dal letterato Ercole Strozzi²⁸⁷, cortigiano presso gli Estensi e amico di Pietro, e rimase a Ferrara almeno fino al settembre del 1501. Il motivo di tale esilio non si conosce di preciso ma è molto probabile che sia legato proprio ai sospetti adulterini che il bizzarro comportamento di lei aveva indotto al sospetto Bernardino prima e Tristano poi. Bembo, che aveva già vissuto a Ferrara, andò a trovarla qualche volta, e in queste occasioni riceveva da Maria, istruzioni da riportare alla di lei madre adottiva a proposito delle figlie e delle nipoti²⁸⁸, come si evince dalla lettera 66²⁸⁹:

Dite a Moise che mi faci far uno specchio da foco che sia grande e buono. Mando quatro duchati a mia madre, tre per lei e uno per dare a Menicha che già stete con noi per far quella facenda che lei sa: ditegli che la non si lasi manchar sino a tanto che farò miglior provision di loro, che serà di breve. Fate che Faustina sia ben atesa, e lulia, e dite a mia àmeda che faci far quell'onzion per gli chapegli, zoè de li rosegoni, che gli insegnò sua nora Lucia. Ditegli che mandino lachomina ad imparare e non sia falo. Dite pur alle done mie che pasata domenicha verò a Vinecia, e senza burla questo facilmente eser potria. Più vostra son che mia. Me ricomando.

È singolare notare che nell'arco di tutto il carteggio amoroso, Savorgnan non nomina mai il marito morto da pochi anni, né tantomeno i figli, fatta eccezione per il luogo appena citato²⁹⁰. Tale fatto è rilevante soprattutto se si considera il modello di una figura di scrittrice come Vittoria Colonna, considerata la scrittrice-vedova per eccellenza per almeno tutta la prima parte del XVI secolo. È come se l'attenzione di Savorgnan, nel rapporto col Bembo, fosse tutta concentrata su altre tematiche, nonché sui sospiri d'amore per i quali ardeva di continuo.

Una volta Bembo fu addirittura latore di una lettera²⁹¹ scritta per la madre, nella quale Maria si firmò, e da tale epistola si evince che lei stessa non aveva certezze circa la data del suo rientro a Venezia, ma solo speranze:

²⁸⁷ Cfr., Zapperi (2006), p. 72.

²⁸⁸ Cfr., *ibid.*, p. 72.

²⁸⁹ Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 36-37; Farnetti (2012), cit. p. 99: Moise è un medaglista, Menicha non è identificata, la madre è quella adottiva, Lucia è la cugina acquisita, Faustina e Giacomina non sono le figlie di Maria, ma probabilmente le nipoti, figlie di Tristano, di cui Maria comunque si prende cura amorevolmente.

²⁹⁰ Anche questa osservazione è sostenuta da Jane Tylus, durante il suo intervento del già citato evento del 9 settembre 2022, organizzato dalla Casa Italiana Zerilli-Marimò, a New York University: cfr., <https://www.youtube.com/watch?v=cSoLqNa-XfY&t=3118s>.

²⁹¹ Cfr., lettera 70: cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 38-40; Farnetti (2012), cit. pp. 100-101: i corsivi sono miei.

Madona charissima, sapiate che tuti siamo sani, e certo desidero di vedervi tute ma per questi giorni non è pusibile, e fato San Zorzi (*San Giorgio, patrono di Ferrara, festa che cade il 23 aprile*) subito subito veremo, se aremo conciato i fati nostri: perché sapete come siamo intrigati, e più asai che non sapete voi, e perhò mi meraviglio che fate tanta freta alla tornata nostra. Io stavo con tanto tormento a Vinecia che certo se io stavo poco più non aresti auto più figlia né figliolo (*Venezia era diventato un luogo pericoloso per Maria e probabilmente anche per il fratello Angelo Francesco, coinvolto forse nella tresca amorosa della sorella con Bembo: è probabile che l'avesse difesa dinnanzi all'ira di Tristano*), e basti. Datevi pace e governativi el meglio posete sino al ritorno nostro. E voi, madona àmeda (*la zia*), abiate cura de mia madre e de la puta e de gli chagnoli e Zamberlano. Non fate come noi, che abiamo perso Benbino (*è il cane donatole da Pietro, che da poco aveva spedito a Ferrara*). E così fate bona compagnia alla madre de Donada et soprattutto a la puta, zoè Faustina, e fate sia adchostumata e reverente. Hora che avete femina che vi serve, mandatela a schola co' lachomina, e perché dite che le non ano chamise e grenbiali, Misère quando tornerà di Friule porterà da vestirle. Date a misè Bernardino tute le cose che sono in monesterio e tuto lo resto che lui dimanda, come si vede per de mia mano datogli in scritto, a cosa per cosa, ché misè Piero ben conosciè la mia letera. Queste cose toglio per farmi honor questo San Zorzi, perché tute le done e madone sono invitate a chasa mia e se io chusase pensate come staria bene. Perhò dati tuto di bon core, perché miser Piero sa ben che questa è mia letera. Io non me guardo da lui de mostrar ogni miseriuzza; però non vi fidate de niuno, zoè in dir le miserie di la chasa, perché anchor io patischo asai pur dove mi sono, e stomi quieta: e così fate voi. Madona, a voi me aricomando e a mia àmeda, alla madre de Donata e così fa lei che a tute voi se ricomanda assai. Dite a Lucia che si porti bene, ché quando verò, secondo gli portamenti soi, gli farò del bene. State sane e fate come noi che, ben che siamo in bona tera, da gli honori in fora tuto quel che luce non è horo. El duchato che disi che desti a Menega, non so se l'à compito l'opera o non: se l'à compito, fatevila dare, e se non, dite che la non faccia come di l'aqua che nel partir mio mi diede che fu tristissima, che fu cosa cruda, nigra, che fu per guastarmi del mondo. A tute voi me aricomando. Non vi poso mandar nula, ché se io potese salo Dio che lo farei. Abiate a mente che niuno non vadi in la camera mia, per quel che al partir vi disi; e se misè Bernardino volesse dormir, non fate per niente; e nel mio studio, nei banchi, guardate voi, Madona, e quello che troverete che parà a voi che sia di sospeto, scondete, e di ciò non sia falo.

Vostra Maria

La situazione doveva essere difficile da sostenere, e la condizione precaria in cui verteva la sua esistenza la portò a scegliere di interrompere la relazione, decisione già avvertibile nella barzelletta inviategli con la lettera 75²⁹²:

Questa fiamma ch'è sì lenta
 pur mi struzie a poco a poco,
 ma se un giorno serà spenta
 cesserà l'ardor e 'l foco.
 Quante stente, quanti afanni
 soportato ho per amore!
 Quanti dì, quanti malanni
 per aver donato el core!
 Ma se cesa el mio dolore
 spero anchor viver contenta.
 Questa fiamma...

²⁹² Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 42; Farnetti (2012), cit. p. 103: il corsivo è mio.

Io non so quello che mi dica: questa cosa da poco ò trovato tra certe mie zanze (*ciance, chiacchiere*); e perché voglio cose vostre da cantar, non mi fate corociare: ché voglio che inanzi che da qui vi partiate fate due barzelete, perché quel che meglio mi piacerà oda. Io sto male de voi e dil male mio per ogi verò a vedervi.

L'amore sta già andando spegnendosi, la fiamma si sta per estinguere malinconicamente, e l'autrice, probabilmente stremata, spera di poter continuare a vivere felice nonostante l'imminente fine della loro relazione. È pertanto particolare la scelta della forma barzelletta, adatta in genere a materia leggera e gioiosa, per preannunciare qui di contro una chiusura malinconica.

Nella lettera successiva²⁹³, datata dal Bembo 26 settembre 1501 di nuovo Maria si firmò con il nome, questa volta del tutto completo. Gli scriveva ora in modo molto formale: avendo saputo di un suo imminente viaggio a Ferrara, lo incaricava di alcune consegne:

Magnifico miser Piero, ho inteso quanto mi dite circha el fato de Iacomo, al qual non si trova altro rimedio che mandarlo in vila, e se questo a voi piace, a me è di suma gratia. E pertanto vi prego che, fato San Michiel di quatro giorni, venite, ché vi aspeto e non sia falo. Se si potese sapere da quella mia comare quella aqua, mi seria cara. Ricomandatime a mia madre e mia àmeda, e dite che pregano Dio per me, e ditegli che mandino per dona Cali [...]. Me ricomando asai, s'el bisogna, e se non, poco poco. Son a' vostri piaceri.

M. Savorniana

Maria sancì la fine ultima dell'amore esattamente come lo aveva cominciato, ovvero con un sonetto, l'ultimo, in cui invitava Pietro «a confortarsi con le viole ormai appassite come il loro amore»²⁹⁴. Tale componimento è inserito nella lettera 77²⁹⁵:

Mi dò ad intendere che come voi in me potresti io in voi posi, e s'el falso credo presto me ne avederò. Misèr Archangelo nostro per suo rispetto e mio vi sia richomandato circha la chausa de misèr Lodovicho de Almericho Visentino, la qual reputo mia. Io è fato, credo in sono, un soneto, el quale vi prego dirizate al ver chamino, anchor che fadicha vi parà: ma vada per el pasato tempo. Se mai ebi desiderio di vedere e parlare a persona, voi siate quello; e se mai qualche pocha gratia vostra meritai, hora di quanta ne avete mi sète debitore, come intender vi farò fosi quando gratia aver più preso di parlarvi posi.

Hor ch'è estinta la fiamma e sciolto il nodo
e la prigion aperta d'i martiri,

²⁹³ Cfr., lettera 76: cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 42-43; Farnetti (2012), cit. p. 104.

²⁹⁴ Cfr., Zapperi (2006), cit. p. 73.

²⁹⁵ Cfr., Dionisotti (1950), cit. pp. 43-44; Farnetti (2012), cit. p. 104.

riposerete o mei stanchi sospiri,
né più rinforzerete il focho al chiodo.
Ochi mei, lingua, orecchi ove anchor odo
col pianto ramentar gli alti desiri,
poi che convien che in libertà vi giri,
forza vi è di mutar usanza e modo.
Vuostro fiso mirar, ochi, nel sole
ni à fato d'alto trabochar in terra,
perché in ragio solar vista non pole.
Hor che vi è manifesta l'aspra guerra
ite cogliendo palide viole,
ch'a voi mirar non lice alto da terra.

Una parolina di vostra mano.

La fiamma era ormai estinta, terminati i sospiri, gli occhi andavano rivolti ormai altrove, non più verso l'alto, luogo del sole, e apice immaginario, sede in cui Maria immaginava il Bembo, ma verso la terra, luogo di cose terrene e contingenze. Bembo non datò la lettera, scrisse soltanto: «Trovasiani versi», alludendo al Campo San Trovaso, luogo ad essi caro e noto, sede di diversi loro incontri, ormai passati e conclusi.

In tutto il carteggio emerge un profilo di scrittrice, attaccata alla propria creaturalità²⁹⁶: una donna che si lascia sedurre e seduce a sua volta, mettendo in luce i moti del suo corpo, i sospiri, gli affanni, il suo canto poetico e d'amore in genere, rievocando in questo modo i versi saffici. Maria si mostra sempre fedele alla propria passione e trascende i limiti fisici, affacciandosi a spazi d'infinito. Al di là del carteggio, di Maria Savorgnan non si hanno più molte notizie. La si ritrova «in terra friulana, nel pieno esercizio della sua autorità di *mater familias*, onorata e virtuosa»²⁹⁷. In ogni caso, come suggerisce ancora una volta Farnetti, di Maria si può dire²⁹⁸:

Non il primo amore né l'ultimo del Bembo (non dunque la sconosciuta e crudele "Madonna G." della sua giovinezza né l'incantevole Morosina della sua maturità e senescenza), nessuna delle sue celebri amiche sparse per le corti italiane (Isabella d'Este, Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Elisabetta Gonzaga, Elisabetta Querini, Emilia Pia da Montefeltro) e nemmeno, nonostante tutto, Lucrezia Borgia scalfiscono in questo senso il primato di Maria.

Il profilo che si è delineato di Maria Savorgnan permette di poter apprezzare la scrittura femminile di inizio secolo di una donna colta, sebbene non dedita completamente alle

²⁹⁶ Cfr., Farnetti (2012), si veda l'Introduzione, pp. 32-35.

²⁹⁷ Cfr., *ivi*, cit. p. 36.

²⁹⁸ Cfr., *ivi*, cit. p. 11.

lettere. Oltre alla fascinazione implicita che le lettere, di Maria in particolare, esercitano sui lettori dato il carattere assolutamente intimo e privato delle missive e dell'amore segreto vissuto tra le calli di Venezia, si è colpiti dal tipo di apporto letterario e sentimentale che Maria ha saputo dare alla vita e alla scrittura di Bembo. È interessante notare che al fine di sfuggire alla severa normativa che gravava sulle sue spalle in quanto vedova, si è servita di uno spazio privato sì, ma di una relazione con un uomo importante e conosciuto, cui in ogni caso pubblicamente non era concesso anteporre a quel tipo di normativa i suoi desideri o interessi personali.

E, ancora, per concludere²⁹⁹:

E se non c'è rimedio all'ingiustizia commessa nei suoi riguardi da chi la volle 'onesta', mortificata e reclusa, che almeno si proceda ora a renderle tutto l'onore che merita, rivolgendo alle sue carte quell'amorosa attenzione che lei stessa ha magistralmente riservato alle cose del mondo.

²⁹⁹ Cfr., *ivi*, cit. p. 36.

4. Gaspara Stampa: lirica, epistolografa, musica di metà Cinquecento

Se, così come sono abietta e vile
donna, posso portar sì alto foco,
perché non debbo aver almeno un poco
di ritraggerlo al mondo e vena e stile?
S' Amor con novo, insolito focile
ov'io non potea gir, m'alzò a tal loco,
perché non può non con usato gioco
far la pena e la penna in me simile?³⁰⁰

4.1 La fase di Diffusione (1540-1560)

La fase storica di scrittura femminile, che si pone a cavallo della metà del secolo, e che racchiude gli anni del Concilio di Trento (1545-1563), è una fase definita da Cox³⁰¹ di Diffusione, perché si diffuse effettivamente una certa apertura verso il mondo femminile, fino a quel momento inedita, che tuttavia non si deve pensare come svolta totale e definitiva rispetto ai decenni e al secolo precedenti.

Nell'anno 1547 presso il celebre editore Gabriele Giolito, a Venezia, viene pubblicato il volume *Rime della Signora Tullia di Aragona et di diversi a lei*, e sempre nello stesso anno Tullia pubblica il suo famoso *Dialogo dell'infinità d'amore*³⁰². Si tratta di un torno di anni in cui si ricerca spasmodicamente una nuova figura femminile che possa succedere all'immenso modello proposto da Vittoria Colonna. Anche la scrittrice napoletana Laura Terracina è pubblicata da Giolito, il che va a rimarcare l'importanza di Venezia come centro editoriale molto attivo nelle pubblicazioni dei testi delle scrittrici. In un certo senso si può sostenere che d'Aragona e Terracina siano state le dirette eredi di Vittoria Colonna e di Veronica Gambara, nella versione più matura della seconda parte della vita di quest'ultima³⁰³. È necessario, tuttavia, non abbracciare questo parallelismo al completo,

³⁰⁰ Cfr., Stampa, Gaspara, *Rime*, Ceriello, Rodolfo (a cura di), con introduzione di Maria Bellonci, BUR Rizzoli Classici, Milano, 2021, (prima ed. 1954, seconda ed. 1976), sonetto n. VIII, cit. pp. 85-86.

³⁰¹ Cfr., Cox (2008), p. 80.

³⁰² Cfr., *ibid.*, p. 80.

³⁰³ Cfr., *ivi*, p. 81.

dal momento che la nuova generazione di poetesse sarà per più ragioni distante³⁰⁴ rispetto alla generazione di Colonna e di Gambara. Innanzitutto, per via dello *status* sociale e dello stile di vita che differenziò notevolmente le due generazioni a confronto. D’Aragona, infatti, fu una cortigiana *honest*a dai natali incerti, e Terracina fu una gentildonna impoveritasi che ricercò benefici attraverso dei contatti instaurati con donne di rango superiore. In secondo luogo, poi, la nuova generazione di scrittrici manifesta una certa propensione per la pubblicazione a stampa dei propri testi³⁰⁵, diversamente da Colonna e Gambara che anzi sembravano riluttanti al mezzo stampa. D’Aragona e Terracina di contro non mostrano un simile distacco, e sebbene emerga dalle loro opere iniziali la consueta modestia femminile, manifestata soprattutto attraverso il fatto che i loro lavori fossero introdotti da intermediari maschili, in realtà appaiono propense ad attuare questa e altre strategie di *self-fashioning* e di promozione del sé, con il fine indubbio di voler giungere alle pubblicazioni a stampa e alla circolazione dei loro testi. Come si vedrà, il canzoniere di Gaspara Stampa si inserisce in questo tipo di propensioni, a partire dalla dedica al conte Collaltino di Collalto, nella quale emerge l’intenzione di voler costituire un vero e proprio «libretto» delle sue poesie. Ciononostante, Stampa rappresenta anche una sorta di eccezione rispetto alla fase qui considerata perché l’opera fu pubblicata nello stesso anno di morte dell’autrice, tuttavia postuma, non potendo così proporsi al pubblico con una intenzionalità autoriale certa, soprattutto nella forma.

Carlo Dionisotti, nel suo celebre saggio sulla letteratura italiana nell’età del Concilio di Trento³⁰⁶, propone una connessione ravvicinata tra le scrittrici italiane del Cinquecento e la cultura della stampa³⁰⁷. In particolare, individua il periodo tra 1540 e 1560 come quello più prolifico per le scrittrici, suggerendo a dimostrazione di ciò il fatto che l’industria editoriale veneziana si fosse imposta in modo massiccio proprio in questo periodo, grazie anche ad un nuovo pubblico emergente, caratterizzato da un aumento dell’alfabetizzazione e sviluppatosi attraverso l’abbassamento dei costi di produzione dei libri. Dionisotti definisce questo periodo come un periodo di notevole vitalità culturale, promossa,

³⁰⁴ Cfr., *ibid.*, p. 81.

³⁰⁵ Cfr., *ibid.*, p. 81.

³⁰⁶ Cfr., Dionisotti, Carlo, *Le letteratura italiana nell’età del Concilio di Trento*, in *Il Concilio di Trento e la Riforma tridentina. Atti del Convegno storico internazionale (Trento, 2-6 settembre 1963)*, Roma, 1965, pp. 317-343.

³⁰⁷ Cfr., Cox (2008), p. 82.

fra gli altri, anche dal lavoro dei cosiddetti poligrafi, ovvero editori, traduttori, agenti e scrittori per la stampa. Ed è in questo nuovo mondo, aperto e competitivo, che si crea la possibilità di uno spazio per le donne. Tale aspetto indagato da Dionisotti presenta degli elementi di certo veritieri: le scrittrici di questo periodo infatti sviluppano numerosi contatti con diversi poligrafi³⁰⁸, quali Ludovico Domenichi, Ludovico Dolce, Girolamo Ruscelli e Ortensio Lando. Domenichi, per esempio, scoprì i talenti di Terracina e Chiara Matraini, e fu autore nel 1559 di un'importante antologia³⁰⁹ di poesia femminile pubblicata a Lucca; Ruscelli fu responsabile delle prime pubblicazioni di Gaspara Stampa; Dolce e Passero sostennero le pubblicazioni di Matraini e Isabella Morra; Ortensio Lando fu editore di Isabella Sforza, Lucrezia Gonzaga e di un'antologia³¹⁰ nel 1548, *Lettere di molte valorose donne*, che raccoglieva le lettere di molte scrittrici.

Tuttavia, osservando il lavoro di questi poligrafi, emergono dei dubbi a proposito delle vere ragioni che spingevano tali uomini di lettere a occuparsi di scritture femminili. Ci fu a volte il rischio che il ruolo editoriale sfociasse nell'impostura: Lando, infatti, risulta essere autore parziale di alcuni componimenti³¹¹. È pertanto evidente che nel periodo storico ora considerato ci fu una certa fame da parte degli editori di scritture femminili, anche nei momenti in cui la domanda di autrici sembrava aver temporaneamente superato l'offerta³¹². L'interesse degli editori era così spiccato che spesso questi lavori finivano per non essere considerati del tutto di produzione femminile.

L'importanza attribuita da Dionisotti alla stampa fu sicuramente reale, ma, come suggerisce la proposta di Cox, non fu l'unico fattore di diffusione. Dionisotti, infatti, con il suo studio, limitò il fenomeno della scrittura femminile al periodo del Concilio di Trento. In verità la scrittura femminile era già abbastanza radicata all'interno della cultura manoscritta ben prima che l'impatto delle prime pubblicazioni a stampa dei versi di Colonna, iniziasse a farsi sentire, e cioè negli anni '40 del Cinquecento³¹³, come dimostrato, a proposito di Isotta Nogarola e Maria Savorgnan, nei capitoli precedenti del presente lavoro.

³⁰⁸ Cfr., *ibid.*, p. 82.

³⁰⁹ Cfr., Domenichi, Ludovico, *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, Vincenzo Busdraghi, Lucca, 1559.

³¹⁰ Cfr., Cox (2008), p. 83.

³¹¹ Cfr., *ibid.*, p. 83.

³¹² Cfr., *ibid.*, p. 83.

³¹³ Cfr., *ibid.*, p. 83.

Infatti, nei decenni precedenti, furono diverse le poetesse attive. Si incontrano negli anni '20 e '30, a titolo di esempio: la milanese Ippolita Clara e la cantante Barbara Raffacani Salutati di Firenze. In questi stessi anni emerge poi la centralità della città di Siena, che diventa un centro significativo di attività letteraria femminile, sotto lo stimolo dei contatti culturali con Napoli, che favorirono la circolazione manoscritta dei testi di Colonna. Dionisotti valutò la pubblicazione delle rime di Colonna del 1538, come una scintilla di breve durata, che accese sì la scrittura femminile, ma come un fuoco di paglia. Questa prospettiva limita di fatto la durata storica del fenomeno di scrittura femminile e dimentica di guardare al fenomeno della stampa in modo continuativo³¹⁴. Nel periodo che va tra la fine degli anni '40 al 1560, è possibile notare che si trovano ancora scrittrici che acquisirono la fama in quanto poetesse senza pubblicare a stampa i loro versi, e anzi questa continuò ad essere la norma per molto tempo, specialmente per le scrittrici provenienti dalle élite aristocratiche³¹⁵. Tale considerazione permette di notare i limiti della visione di Dionisotti, il quale vede invece nella stampa il contesto principale per l'emersione della scrittura femminile³¹⁶.

Secondo il resoconto fornito da Cox, la grande maggioranza dei lavori critici compiuti sulle autrici della metà del Cinquecento si è concentrata su cinque profili di autrici che pubblicarono propri canzonieri di versi: Laura Terracina, Tullia d'Aragona, Chiara Matraini, Gaspara Stampa e Laura Battiferra. Tutte queste autrici risultano problematiche nel confronto con la generazione precedente di scrittrici aristocratiche, ossia Vittoria Colonna, Veronica Gambara e Camilla Scarampa³¹⁷. In particolare, tra queste cinque autrici, le due che furono più distanti dai modelli aristocratici furono Matraini, proveniente da una famiglia di popolani di Lucca, e Stampa, figlia di un gioielliere padovano morto precocemente, che fu cresciuta dalla madre a Venezia. Ella condusse una vita irregolare³¹⁸, frequentò un circolo di musicisti e scrittori legati al mondo editoriale e condusse una relazione fuori dal matrimonio con l'aristocratico veneziano Collaltino di Collalto (1523-1569). Non è certo se fosse o meno effettivamente una cortigiana, ma il suo stile di vita

³¹⁴ Cfr., *ivi*, p. 84.

³¹⁵ Cfr., *ibid.*, p. 84.

³¹⁶ Cfr., *ibid.*, p. 84.

³¹⁷ Cfr., *ibid.*, p. 84.

³¹⁸ Cfr., *ivi*, p. 85.

ricorda molto quello delle cortigiane oneste, quali Tullia d' Aragona. Nonostante le differenze con la generazione precedente, queste cinque scrittrici mostrano chiaramente che la diffusione della pratica di scrittura femminile riguardava tutti i ranghi della società³¹⁹. Altre scrittrici di questo periodo, con modesti natali, furono: Francesca Baffo, Ippolita Mirtilla e la fiorentina Laura Pieri. In ogni caso è bene tenere a mente che la scrittura rimase un passatempo principalmente per le donne aristocratiche ed erano ancora una volta sempre poetesse aristocratiche a ricevere crediti e meriti da parte della comunità maschile³²⁰. Infatti, ci furono diverse autrici provenienti dai ranghi alti della società, che furono ben più conosciute e celebrate in vita rispetto a Stampa o Matraini. In particolare, dal Piemonte si ricordano: Leonora Ravoira Falletti di Bergamo, Isotta Brembati Grumelli e Lucia Albani Avogadro; di Mantova Camilla Valenti del Verme; di Cremona, Partenia Gallerati Mainoldi; di Siena, Laodomia Forteguerra, Aurelia Petrucci, e Virginia Salvi; dai territori del Lazio, Ersilia Cortese del Monte; di Napoli, Costanza d' Avalos Piccolomini e Dianora Sanseverino de Mendoza; e dalla Basilicata, sotto la sfera culturale napoletana, Isabella Morra³²¹. I versi di queste donne si incontrano nei testi a stampa e nelle antologie; tuttavia, esse si tengono ad una certa distanza dalla scelta volontaria di accedere alla stampa, perpetrando il modello di Colonna a Gambara. Del resto, la conoscenza dei modelli letterari femminili precedenti poteva passare, presso queste famiglie, attraverso una viva trasmissione manoscritta³²².

Tuttavia, l'autrice di questo periodo che è stata meglio studiata dalla critica dei secoli successivi rimane Gaspara Stampa. L'attenzione in particolare è posta al tema d'amore³²³, centrale nell'edizione pubblicata del 1554 delle sue *Rime*. Il testo appare come una sorta di rifacimento delle *Rime sparse* di Petrarca, ed è di contenuto ampiamente erotico: racconta infatti principalmente, come noto, dell'infelice storia d'amore con Collaltino. Sempre di ispirazione petrarchista e d'argomento amoroso sono le *Rime e prose* del 1555 di Chiara Matraini. Tuttavia, queste due autrici, con le loro opere, non rappresentano figure paradigmatiche del periodo. D'altra parte, osservando l'antologia del Domenichi è chiaro

³¹⁹ Cfr., *ibid.*, p. 85.

³²⁰ Cfr., *ibid.*, p. 85.

³²¹ Cfr., per il presente elenco, *ivi*, p. 86.

³²² Cfr., *ivi*, pp. 85-86.

³²³ Cfr., *ivi*, p. 88.

quanto poco spazio avesse la poesia d'amore in quel contesto, dal momento che l'antologia raccoglie componimenti d'occasione o di materia spirituale³²⁴, cioè argomenti che presentano un minore attrito con i dettami relativi al decoro femminile imposto.

Mentre gli scrittori seguono sempre di più il modello proposto da Bembo, per quanto Petrarca rimanga linguisticamente e stilisticamente ancora molto imitato, sebbene per altri aspetti venga addirittura sostituito, le due scrittrici Stampa e Matraini mantengono il riuso della forma ormai quasi arcaica del *Canzoniere* di Petrarca, ed è singolare perché esse furono le due scrittrici più anomale rispetto al modello di buon costume imposto dalla società del tempo e rispetto anche alla produzione maschile coeva. Erano, in ultima istanza, le due autrici che fra le altre meno sembravano essere equipaggiate per partecipare a pieno alla cultura letteraria del tempo³²⁵. Infatti, è probabile che l'intento di Gaspara Stampa, verso la fine della sua vita, fosse quello di riposizionare se stessa socialmente, in quanto poetessa, mettendo insieme una serie di versi occasionali che fungessero da biglietto da visita per il mondo letterario da bene. Stampa ebbe quindi una certa coscienza di sé, del proprio operato e della posizione di debolezza da cui essa agiva³²⁶. Probabilmente è stata proprio l'alterità sociale rappresentata dalle figure di Stampa e di Matraini ad aver contribuito al successivo effetto di originalità e attrazione che esse seppero suscitare persino nei lettori moderni e contemporanei. Ciononostante, come detto, esse non furono per nulla rappresentative del periodo, e i modelli di Colonna e Gambara avevano intanto aperto la via ad un riuso, mediato dalla figura di Bembo, della forma petrarchista in relazione alla materia spirituale³²⁷.

Come si è già accennato la pratica della scrittura femminile di metà secolo fu in realtà in continuità con la tradizione manoscritta degli inizi del Cinquecento, e il periodo di grande sviluppo della stampa di cui parla Dionisotti è importante rispetto proprio al tipo di cultura che va diffondendosi, in relazione a pratiche e atteggiamenti già in atto da parecchi decenni³²⁸. Infatti, la cultura filogina di stampo umanistico, si sviluppa nelle corti

³²⁴ Cfr., *ibid.*, p. 88.

³²⁵ Cfr., *ivi*, p. 89.

³²⁶ Cfr., *ivi*, p. 90.

³²⁷ Cfr., *ibid.*, p. 90; cfr., Matraini, Chiara, *Rime e lettere*, edizione critica a cura di G. Rabitti, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1989.

³²⁸ Cfr., Cox (2008), p. 91.

principesche secolari già a partire dal Quattrocento, e si definisce ancora meglio con l'affermarsi della letteratura volgare³²⁹. All'interno delle corti l'atteggiamento galante da parte degli scrittori nei confronti delle donne era sempre più fondamentale, e le donne del resto rivestivano un ruolo simbolico come pubblico ideale della letteratura volgare cortese³³⁰. Dalla fine degli anni '20 del Cinquecento, alcuni dei testi chiave della cultura di corte, come quelli di autori quali Castiglione, Bembo, Sannazaro e Ariosto, vengono pubblicati in edizioni a stampa, incontrando poi negli anni '40 e '50 un'espansione ulteriore di ripubblicazioni³³¹, o rifacimenti di nuova produzione degli stessi testi da parte di nuovi autori. Nonostante alcune eccezioni rappresentante, per esempio, dalla poesia di Pietro Aretino dai toni molto scurrili, il modello dominante è quello bembesco, del cui sviluppo Savorgnan fu «partecipe e complice»³³², e dei suoi discepoli³³³ tra cui si incontrano Ludovico Dolce e Benedetto Varchi, importante interlocutore tra l'altro del *Dialogo dell'infinità d'amore* di Tullia d'Aragona. Il modello dominante di letteratura volgare è dunque elegante e cortese, e il concetto di aristocraticità non è più legato esclusivamente al possesso di titoli nobiliari ma viene addirittura attuata un'appropriazione del concetto di nobiltà da parte di persone affatto nobili: ecco che in questa dinamica la figura della cortigiana assume un ruolo centrale nella vita e nella letteratura del tempo.

L'atteggiamento galante verso le donne e l'idea che la femminilità fosse generativa ed emblematica della letteratura cortese sono le caratteristiche alla base della letteratura volgare di questo periodo³³⁴. Infatti, un genere testuale molto praticato da parte degli autori è quello della difesa delle donne³³⁵, con tutta una produzione che aveva lo scopo di disseminare argomentazioni a favore della nobiltà e della eccellenza delle donne, già pre-

³²⁹ Cfr., *ibid.*, p. 91.

³³⁰ Cfr., *ibid.*, p. 91.

³³¹ Cfr., *ibid.*, p. 91.

³³² Cfr., Bolzoni (2008), cit. p. 23.

³³³ Cfr., Cox (2008), p. 92.

³³⁴ Cfr., *ibid.*, p. 92.

³³⁵ Cfr., *ibid.*, p. 92, si ricordino le seguenti opere a titolo esemplificativo: *Brieve trattato dell'eccellenza delle donne* (1545), di Vincenzo Maggi; *Difesa delle donne* (1552), di Domenico Bruni da Pistoia; *La bella e dotta difesa delle donne* (1554), di Luigi Dardano; la traduzione (1544) di Francesco Coccio del testo di Cornelio Agrippa, *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*; Lodovico Domenichi con la ripresa delle argomentazioni trattate nel suo dialogo *La nobiltà delle donne* (1549).

sentate nel secolo precedente, da autori quali Bartolomeo Goggio, Mario Equicola e Agostino Strozzi³³⁶; nonché di aumentare l'elenco di esempi storici di donne eccezionali iniziato da Boccaccio³³⁷. Il testo del Boccaccio ebbe anche una nuova vita grazie alla già citata³³⁸ traduzione nel 1545 del poligrafo senese Giuseppe Betussi (1515–1573ca.), che aggiunse cinquanta nomi di donne illustri moderne, ultimando l'elenco con il profilo di Vittoria Colonna. La sua operazione riguardava però donne note per virtù positive, e questo peraltro fece sì che si diffondessero sempre di più i nomi di battesimo di tali donne illustri, affibbiati anche alle nasciture dei decenni successivi³³⁹.

Un'altra grande produzione testuale³⁴⁰ fu quella relativa ai trattati e ai dialoghi sulla bellezza fisica e spirituale delle donne, e sui benefici dell'amore eterosessuale³⁴¹. I dialoghi d'amore e i trattati sulla bellezza femminile ebbero origine proprio nella letteratura volgare di inizio Cinquecento, tra i più importanti precedenti si ricordano *Gli Asolani* (1505) del Bembo, il *Libro de natura de amore* (1525) di Mario Equicola, e il *Cortegiano* (1528) di Castiglione, già circolanti in manoscritti prima delle pubblicazioni.

Un altro genere testuale, popolare in questo periodo, fu il volume di tributo encomiastico, composto per una donna in particolare, che poteva essere ancora in vita oppure deceduta, o rivolto a più donne provenienti da una stessa città³⁴² o regione³⁴³. A volte questi volumi presero la forma di vere e proprie antologie, ossia raccolte di componimenti

³³⁶ Cfr., *ibid.*, p. 92.

³³⁷ Boccaccio, Giovanni, *De claris mulieribus* (1362), ed. trad. da Degli Albanzani di Casentino, Donato; a cura di Manzoni, Giacomo, Gaetano Romagnoli Editore, Bologna, 1881.

³³⁸ Cfr., si veda paragrafo 2.4 del presente lavoro.

³³⁹ Cfr., Cox (2008), p. 93.

³⁴⁰ Cfr., *ibid.*, p. 93.

³⁴¹ Cfr., *ivi*, pp. 93-94, si ricordino le seguenti opere a titolo esemplificativo: il più importante trattato sulla bellezza femminile di questo periodo fu quello di Giangiorgio Trissino, *I ritratti* (1524), basato su una descrizione idealizzata del profilo di Isabella d'Este. Altri importanti trattati sulla bellezza femminile furono: *Dialogo dove si ragiona delle bellezze* di Niccolò Franco, *Dialogo delle bellezze delle donne* (1552), di Angelo Firenzuola, *Libro della bella donna* (1554) di Federico Luigini. Invece testi importanti sul tema d'amore furono: *Il Raverta* (1544) e *La Leonora* (1557) di Giuseppe Betussi, *Dialogo d'amore* (1542) di Sperone Speroni, e *Dialogo dell'infinità d'amore* di Tullia d'Aragona. Un ulteriore veicolo per lo sviluppo di teorie sull'amore furono le letture accademiche, ad esempio quelle condotte da Alessandro Piccolomini e Benedetto Varchi.

³⁴² Cfr., *ivi*, pp. 94-95, esempi di raccolte per donne di una certa città sono: *Per donne romane* (1575) di Muzio Manfredi, *Opera nuova nomata vero tempio d'amore* (1536) di Iacopo Campanile, scritta in lode alle signore di Napoli e copiata con plagio per le donne veneziane da parte di Niccolò Franco: *Tempio d'amore* (1536).

³⁴³ Cfr., *ivi*, p. 95.

encomiastici in lode ad una donna, scritti da una vasta gamma di poeti, e chiamati ‘Templi’³⁴⁴.

Ci furono anche testi in favore delle donne caratterizzati da una forma ibrida, come si evince già dal titolo dell’opera di Girolamo Ruscelli del 1552: *Lettura sopra un sonetto dell’illustriss. signor marchese della Terza alla divina signora marchesa del Vasto, ove con nuove e chiare ragioni si pruova la somma perfettione delle Donne; e si discorrono molte cose intorno alla scala Platonica dall’ascendimento per le cose create alla contemplatione di Dio, et molte intorno alla vera bellezza, alla gratia, e alla lingua volgare. Ove ancora cade occasione di nominare alcune gentildonne delle più rare d’ogni terra principal d’Italia*³⁴⁵.

L’elemento interessante è che spesso si nota un legame tematico³⁴⁶ tra la scrittura vernacolare, la perfezione femminile e i discorsi sull’amore. Tuttavia, le donne rimangono anche consumatrici di letteratura in volgare e arbitre di gusto culturale, perciò spesso sono dedatarie di opere, sia di argomenti connessi alla femminilità, sia di argomenti più diversificati³⁴⁷. Le donne erano dedatarie sia di antologie di poesia vernacolare, come già anticipato, sia di edizioni in volgare dei classici antichi, ma anche moderni³⁴⁸. Non solo, è in voga in questo periodo includere le donne come vere e proprie interlocutrici, all’intero dei dialoghi composti dagli autori, sulla bellezza, sull’amore, sulla nobiltà e dignità

³⁴⁴ Cfr., *ibid.*, p. 95, si ricordino le seguenti opere a titolo esemplificativo: *Tempio alla divina signora Giovanna d’Aragona* (1554) di Girolamo Ruscelli, e *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della Signora Irene delle signore di Spilimbergo* (1561) di Dionigi Atanagi.

³⁴⁵ Cfr., *ibid.*, p. 95.

³⁴⁶ Cfr., *ibid.*, p. 95.

³⁴⁷ Cfr., *ibid.*, p. 95: si pensi ai trattati astronomici di Alessandro Piccolomini, del 1540, *La sfera del mondo* e *Le stelle fisse*, dedicati entrambi a Laodomia Forteguerra, o anche al trattato di grammatica volgare di Rinaldo Corso, del 1549, dedicato a Lucrezia Lombardi, sua futura consorte.

³⁴⁸ Cfr., *ivi*, pp. 95-96: si pensi alle seguenti opere: l’edizione dell’*Ameto* di Boccaccio, fatta da Francesco Sansovino, nel 1545, dedicata a Gaspara Stampa; all’edizione di Antonio Brucioli dei *Sonetti, canzoni, e triumpho*, di Petrarca, del 1548, dedicata a Lucrezia d’Este; alla traduzione dell’*Economia* di Xenofonte, fatta da Piccolomini, nel 1540, dedicata alla nobildonna senese Frasia Venturi; alla traduzione delle *Ecloghe* di Virgilio, fatta da Corso, nel 1566, dedicata a Ersilia Cortese; e al volgarizzamento dei *De beneficiis di Secenca*, fatto da Benedetto Varchi nel 1554, dedicato a Eleonora di Toledo. Andava poi di moda dedicare alle donne, traduzioni di parti dell’*Eneide*, per esempio si vedano: la traduzione del II libro da parte di Ippolito de’ Medici, dedicata a Giulia Gonzaga and pubblicata nel 1539; la traduzione, del 1540, preparata da più autori dei primi sei libri dell’*Eneide*, con ciascun libro dedicato ad una diversa signora, e con una dedica complessiva alla nobildonna senese Aurelia Tolomei; la traduzione, del 1546, di Giuseppe Betussi del settimo libro dell’*Eneide*, dedicata a Collaltina da Collalto; e nel 1555 una traduzione del settimo e dell’ottavo libro, di Berardino Berardini da Bari comparsa a Napoli con delle dediche a Isabella e Delia Sanseverino.

delle donne³⁴⁹; ma anche in dialoghi di argomento spirituale³⁵⁰, artistico o scientifico³⁵¹. Nella maggior parte di questi testi le donne partecipano insieme a personaggi maschili, assumendo però quasi sempre un ruolo di reticenza. Ciononostante, si incontrano anche esempi di dialoghi in cui viene mostrata una certa autonomia femminile³⁵², e testi in cui ampio spazio è dato alle conversazioni tra gruppi squisitamente femminili³⁵³.

Come è stato delineato, viene formandosi un terreno di letteratura femminilizzata in senso lato, che permette e intensifica la diffusione della pratica di scrittura femminile, proprio perché ora la letteratura è vista come un *habitat* naturale per le donne. Del resto, i trattati sulla nobiltà delle donne e le liste di famosi esempi classici, maggiorate da quelli moderni, fungono da modelli adatti ad essere imitati, da parte delle nuove scrittrici emergenti³⁵⁴. Le dediche rivolte alle donne diffondono l'idea che esse siano dotate di una particolare capacità di giudizio e curiosità intellettuale, e si inizia a ritenere che le donne che acquistino fama, grazie ai loro testi, possano al contempo mantenere dei profili rispettabili, attribuendo loro sia le virtù classiche, quali modestia, castità, temperanza e fede, sia le virtù moderne, quali fama e gloria³⁵⁵. In generale le relazioni degli scrittori con le donne ebbero una grande importanza per le operazioni di *self-fashioning* maschile, soprattutto per quegli autori che aspiravano ad eccellere nell'ambito della letteratura vernacolare³⁵⁶.

³⁴⁹ Cfr., *ivi*, p. 96: si incontrano interlocutrici donne nei dialoghi sulla bellezza, quali: *Leonora* (con Leonora Falletti) di Betussi, *Dialogo dove si ragiona delle bellezze* (con Bona Soardi di San Giorgio); dialoghi sull'amore, quali: *Raverta* (con Francesca Baffo) di Betussi, *Dialogo d'amore* (con Tullia d'Aragona) di Sperone Speroni, e l'inedito *Dialogo della lontananza* del 1563 (con Onorata Tancredi) di Lattanzio Benucci; dialoghi sulla dignità e nobiltà delle donne, quali: *Dialogo della dignità delle donne* del 1542 (con Beatrice degli Obizzi) di Speroni, e *La nobiltà delle donne* (con Violante Bentivoglio) di Lodovico Domenichi.

³⁵⁰ Cfr., *ivi*, pp. 96: si vedano: i *Dialogi sette* di Bernardino Ochino del 1542, con Caterina Cibo, Duchessa di Camerino; i *Dialogi spirituali* di Luca Contile del 1543, con Camilla de' Rossi, Giulia Trivulzio, Camilla di Ricchetta Pallavicini e Virginia Pallavicini Gambarà; l'*Alphabeta christiano* di Juan de Valdés del 1545 con Giulia Gonzaga; il *Dialogo nel quale si ragiona della consolatione e utilità che si gusta leggendo la sacra Scrittura* del 1552, con Lucrezia Gonzaga.

³⁵¹ Cfr., *ivi*, pp. 96-97: si vedano: i dialoghi sull'arte di Francisco de Hollanda del 1538, che presentano Vittoria Colonna come interlocutrice insieme a Michelangelo; e il *Ragionamento dove si ragiona di tutti gli stati dell'humana vita*, del 1562, con Virginia Pallavicini Gambarà.

³⁵² Cfr., *ivi*, p. 97: si pensi al ruolo di Leonora Falletti nella *Leonora* di Betussi, oppure a quello di Tullia d'Aragona nel suo *Dialogo dell'infinità d'amore* e nel *Dialogo d'amore* di Speroni; dialogo di Marcello Landucci del 1542, ambientato in una *veglia* senese.

³⁵³ Cfr., *ibid.*, p. 97: si vedano: il dialogo sulla perfezione umana di Marcantonio Piccolomini, che include le poetesse Laodomia Forteguerra e Frasia Marsi con Girolama Carli Piccolomini; il dialogo sul mantenimento della proprietà domestica di Aonio Palearo.

³⁵⁴ Cfr., *ibid.*, p. 97.

³⁵⁵ Cfr., *ivi*, p. 99.

³⁵⁶ Cfr., *ivi*, p. 100.

Per gli scrittori mostrarsi abituati a propagare lodi verso le donne significava mostrarsi abituati alle logiche aristocratiche del tempo, lodare le gesta femminili era del resto un'operazione praticata dagli uomini considerati «da bene»³⁵⁷, che per altro non poteva essere considerata così innovativa rispetto ad un passato come quello rappresentato dal modello di Petrarca, in cui l'autore si era a lungo specchiato³⁵⁸ nelle lodi rivolte alla sua Laura. Un uomo per bene, lodando la donna, si rende a sua volta degno di diventare oggetto di lode. Inoltre, affiliarsi al mondo femminile era per gli autori un modo per dimostrare la loro fedeltà verso quel preciso mondo letterario, cui ambivano, e i cui ideali culturali passavano inevitabilmente per le figure femminili³⁵⁹. D'altra parte, come si è già ricordato, Bembo con le sue amicizie letterarie femminili con Colonna e Gambara, aveva rappresentato un modello da emulare per i letterati delle generazioni successive, e tale scelta poetica bembesca aveva creato una domanda di muse interattive, culturalmente preparate, capaci di intrattenere un dialogo in senso lato³⁶⁰. L'atteggiamento positivo verso le donne in quanto lettrici e pubblico ideale era poi un modo per gli autori di dimostrare il loro impegno nell'uso del volgare, attraverso le loro dediche, presenti in testi non solo di lirica o narrativa, ma anche di scienze e filosofia da cui si evince questa scelta di delineare un pubblico preciso cui rivolgersi, e cioè un pubblico composto da persone che non conoscevano il latino³⁶¹. Le donne istruite erano poi sfruttate nella retorica metaletteraria, come incarnazioni dell'eccellenza culturale civica di una determinata città o regione, come già si è visto anche nel secolo XV. Tuttavia, ora, oltre alle antologie di stampo 'nazionale', stampate a Venezia, che quindi contenevano componimenti di autrici dalle provenienze più disparate, si trova anche un numero crescente di antologie 'locali', dedicate a singole città o regioni³⁶², nelle quali troviamo sempre la presenza di almeno una o due poetesse³⁶³. La presenza femminile si fa quindi sempre più consistente, ad esempio l'antologia composta per volere del patrizio veneziano Giorgio Gradenigo per

³⁵⁷ Cfr., *ibid.*, cit. p. 100.

³⁵⁸ Cfr., *ibid.*, cit. p. 100.

³⁵⁹ Cfr., *ibid.*, cit. p. 100.

³⁶⁰ Cfr., *ivi*, p. 101.

³⁶¹ Cfr., *ivi*, pp. 101-102.

³⁶² Cfr., *ivi*, p. 105: a titolo esemplificativo, si ricordi l'antologia del Domenichi del 1559, incentrata sulle scrittrici aristocratiche della Toscana.

³⁶³ Cfr., *ivi*, p. 102.

Irene di Spilimbergo raccoglie un gran numero di componimenti da parte di letterati, e incredibilmente anche un 13% di letterate. Inoltre, nonostante ci siano componimenti da poeti originari da luoghi di tutta Italia, vi è una spiccata maggioranza di componimenti di matrice veneziana o veneta, fatto che suggerisce ancora una volta l'immutata importanza e centralità del Veneto nella conversazione letteraria nazionale³⁶⁴. È bene però ricordare che il ruolo di musa interattiva in realtà a Venezia non è molto praticato dalle donne autoctone; infatti, Venezia fatica a produrre una poetessa pubblica che abbia origini patrizie, e sarà solo Gaspara Stampa a supplire in parte, a questo ruolo, per un breve periodo e soprattutto all'interno di una cerchia ristretta di artisti, non sempre di origine patrizia³⁶⁵.

In questo periodo si incontrano anche le prime letture accademiche di testi femminili³⁶⁶: nel 1541, Piccolomini all'Accademia padovana degli Infiammati propone una lettura di un sonetto di Laodamia Forteguerra; nel 1542, presso l'Accademia fiorentina degli Umidi, un giovane accademico propone una lettura di un sonetto di Colonna, citando come precedente proprio Piccolomini, e solo l'anno seguente, nel 1543, Rinaldo Corso pubblicherà i suoi commenti ai poemi religiosi di Colonna.

Come si è visto le scritture femminili e quindi le donne furono essenziali nella definizione formale di un nuovo sottogenere: l'antologia corale, che si differenziava dagli altri tipi di raccolte di versi per la sua natura dialogica e per la dichiarazione di intenti esplicita sin dal titolo. Includeva in genere una parte di componimenti scritti dalla poetessa in questione, una parte di componimenti scritti da altri, per lo più uomini, e rivolti alla poetessa in forma di corrispondenza, e una parte di componimenti in lode alla stessa. Di fatto questi volumi proponevano un modello di donna, posta al centro, accerchiata dalla sua rete di conoscenze, amicizie, ammiratori, formata per lo più da uomini. Da questo tipo di modello si evince: da una parte il ruolo della donna in quanto autrice di poesie, e dall'altra quello di oggetto femminile, che è generatore di poesie di terzi³⁶⁷. In una sorta di valorizzazione e validazione reciproca questi testi rappresentano dei salotti virtuali e a volte, anche dei libri autobiografici con intento auto-glorificante³⁶⁸.

³⁶⁴ Cfr., *ivi*, pp. 103-104.

³⁶⁵ Cfr., *ivi*, p. 104.

³⁶⁶ Cfr., *ivi*, pp. 106-107.

³⁶⁷ Cfr., *ivi*, p. 108.

³⁶⁸ Cfr., *ivi*, p. 109.

Anche il volume del 1554 delle *Rime* di Gaspara Stampa probabilmente avrebbe voluto assumere nell'intenzione dell'autrice, una forma simile³⁶⁹. Fu infatti pubblicato nel 1554 dopo la morte dell'autrice dalla sorella Cassandra Stampa, e presenta una sequenza molto ampia dedicata all'amore per Collaltino, a cui segue una sequenza di poesie d'occasione, tra cui il componimento per il re Enrico II di Francia, quello per sua moglie Caterina de' Medici, così come il sonetto dedicato al poeta Luigi Alemanni. Tra i destinatari che possono essere identificati con certezza vi sono: Domenico Venier, Sperone Speroni e Girolamo Molin. Probabilmente l'autrice pensava di inserire poi delle rubriche introduttive. Inoltre, la raccolta racchiude sonetti di penitenza religiosa in cui l'autrice manifesta il desiderio di trasformare il suo amore per Collaltino in una forma d'amore neoplatonica e più sublimata. Stampa desiderava forse presentarsi al pubblico in modo più ineccepibile, e maggiormente rispettoso degli standard cortesi, tanto che forse la raccolta avrebbe dovuto comprendere persino versi di corrispondenza e versi in lode scritti da terzi³⁷⁰.

Per quanto riguarda i tipi di poesia diffusi in questo periodo, il genere più praticato è quello lirico, con tematica erotica, occasionale-epistolare o religiosa. Stilisticamente l'influenza dominante rimane quella di Petrarca, e delle sue mediazioni successive operate da Bembo e Colonna; tuttavia, in seguito le produzioni poetiche femminili varieranno molto anche in relazione alle tradizioni locali³⁷¹. Nel caso di Gaspara Stampa però, oltre alla forma del sonetto, si incontrano anche capitoli in terza rima, una forma per nulla petrarchista e più tipica invece della poesia cortigiana di inizio Cinquecento³⁷², e la tematica d'amore dai connotati carnali che percorre l'opera di Stampa e culmina in un'amara disillusione è di fatto molto distante dalla tematica amorosa per come viene affrontata dal Petrarca³⁷³. Persino i registri e i toni usati da Stampa si distanziano dal modello petrarchesco, poiché sono molto colloquiali, specialmente in relazione ad una sintassi semplice e diretta. I modelli tematici da cui Stampa prende ispirazione sono: le *Heroides* ovidiane e la *Fiammetta* di Boccaccio, ed è proprio questa commistione tra elementi petrarcheschi e boccacciani a far pensare al circolo di veneziani a cui Stampa era legata, il mondo cioè

³⁶⁹ Cfr., *ibid.*, p. 109.

³⁷⁰ Cfr., *ivi*, p. 110: alcuni di questi componimenti si possono leggere nell'ed. Salza, alle *Rime* di Stampa: si veda *Stampa-Franco, Rime*, Salza, Abdelkader (a cura di), Scrittori d'Italia, Laterza & Figli, Bari, 1913.

³⁷¹ Cfr., *ibid.*, p. 110.

³⁷² Cfr., *ivi*, p. 111.

³⁷³ Cfr., *ibid.*, p. 111.

dei poligrafi cortesi, quali Antonfrancesco Doni, Francesco Sansovino e Girolamo Parabosco³⁷⁴. Bisogna inoltre ricordare il contesto performativo nel quale ella operò, quello dei salotti letterari in cui, come si dirà, la musica e la poesia si fondevano in un insieme artistico unico. Stampa infatti, nella sua epoca, fu più conosciuta per le sue doti canore e musicali che non per quelle di versificatrice, sebbene potè annoverare tra i suoi primi commentatori e sostenitori Ortensio Lando, che la definì come una grande poetessa³⁷⁵.

In ogni caso, oltre al genere lirico, le scrittrici sviluppano anche altri generi quali dialoghi, orazioni, epistole, ma anche testi narrativi³⁷⁶. Del resto, la condizione delle poetesse della metà del secolo era molto diversa rispetto a quella delle letterate della generazione precedente poiché non dovevano relazionarsi con modelli esclusivamente maschili ma avevano a disposizione anche i modelli letterari femminili³⁷⁷ di Colonna e Gambara, soprattutto. La presenza di tali modelli aiutò nel definire uno spazio femminile all'interno della cultura letteraria italiana, perché insieme aumentò la capacità di auto-definizione e di auto-valorizzazione delle proprie produzioni: è interessante infatti notare un considerevole aumento di testi scritti da donne per altre donne importanti e di testi scritti per amiche intime³⁷⁸, da cui nacque un nuovo sottogenere di poesie, dedicate all'amicizia femminile. Tutti questi elementi rinforzarono il diritto di appartenenza al mondo letterario, rivendicato da parte delle donne che vi partecipavano effettivamente e non più soltanto in termini retorici di eccezionalità³⁷⁹. Gli esempi di classicità femminile antica vengono pertanto rimpiazzati da una nuova forma di sorellanza più moderna e più tangibile.

Come si è visto, gli anni tra 1540 e 1560, sono anni di svolta rispetto al passato, tuttavia le donne rimangono una minoranza, sebbene in Italia abbiano sempre più visibilità. La pratica di scrittura femminile avanza rapidamente, su tutto il territorio nazionale, ma bisogna essere cauti nella valutazione di questo andamento perché il fine ultimo di questa apertura mostrata da parte del mondo maschile fu anche una sorta di diffuso trionfalismo³⁸⁰ del periodo storico in cui essi vivevano, che in quanto ricco di donne abili nelle

³⁷⁴ Cfr., *ibid.*, p. 111.

³⁷⁵ Cfr., *ivi*, p. 112.

³⁷⁶ Cfr., *ivi*, p. 113: si veda il caso di Giulia Bigolina da Padova, con il suo *Urania*, rimasto inedito.

³⁷⁷ Cfr., *ivi*, p. 114.

³⁷⁸ Cfr., *ivi*, p. 115.

³⁷⁹ Cfr., *ibid.*, p. 115.

³⁸⁰ Cfr., *ivi*, p. 118.

lettere, nella musica, nella pittura, capaci di sostituirsi alle antiche muse, era in grado di superare il glorioso passato. L'eccessivo incenso³⁸¹ che gli scrittori riversavano sulle donne permette di cogliere quanto in realtà le prendessero poco sul serio, anche perché furono spese tante parole per lodare, ma poche o nessuna per farne una critica accademica coeva seria. Sono dunque autrici ancora una volta condannate all'ineguaglianza: restano infatti poste dagli uomini su di un piedistallo, o all'interno di una nicchia da cui era facile cadere³⁸².

4.2 Stampa: cenni biografici e opera

Gaspara Stampa nacque a Padova nel 1523³⁸³, da una famiglia di ascendenza milanese dapprima di origini nobiliari. Il padre Bartolomeo Stampa fu un gioielliere padovano, quindi un commerciante economicamente agiato che, insieme alla moglie Cecilia, di origini veneziane, si impegnò nel garantire un'educazione di carattere umanistico, a tutti e tre i figli: Cassandra, Gaspara e Baldassarre, il più giovane. Bartolomeo, morì precocemente intorno al 1530, quindi Cecilia, probabilmente di lì a poco, decise di trasferirsi a Venezia, suo ambiente nativo, insieme ai tre figli. Questi, già iniziati allo studio del latino, del greco, della retorica, della grammatica, della letteratura e della musica soprattutto, continuarono la propria istruzione sotto la guida del grammatico Fortunio Spira, e del musicista Pierissone Cambio, che si occupò di insegnare, alle due ragazze, l'arte di suonare il liuto e quella del canto. La famiglia si trasferì a Venezia intorno al 1531, in una delle case di Messer Jeronimo Morosini, presso la zona dell'attuale chiesa di San Trovaso, luogo che, come già ricordato, fu molto caro qualche decennio prima ai due innamorati Maria Savorgnan e Pietro Bembo. Nella seconda metà degli anni '30, l'abitazione della famiglia diventò sede di ritrovi letterari, cui si unirono giovani aristocratici, abili in poesia

³⁸¹ Cfr., *ivi*, p. 119.

³⁸² Cfr., *ivi*, p. 120.

³⁸³ Cfr., per le informazioni biografiche più esaustive si è scelto di attenersi al testo: Stampa, Gaspara, *Rime*, Ceriello, Rodolfo (a cura di), con introduzione di Maria Bellonci, BUR Rizzoli Classici, Milano, 2021, (prima ed. 1954, 1976 con introduzione di Bellonci), pp. 27-41.

e musica, tra cui Francesco Sansovino³⁸⁴, Daniele Barbaro, Lodovico Domenichi, Gerolamo Parabosco, Ortensio Lando, Sperone Speroni, Benedetto Varchi³⁸⁵. Tuttavia, non soltanto la casa di Stampa diventò sede di uno dei più vividi salotti letterari del tempo, ma ella iniziò anche a prendere parte, insieme alla sorella, ai 'ridotti' di terzi che stavano fiorendo a Venezia. Le due sorelle acquisirono fama sempre maggiore, grazie alle loro doti musicali, canore, letterarie ed estetiche, intrattenendo con abilità il pubblico rinomato, di letterati, patrizi, cortigiane intellettuali e poetesse che andava via via formandosi nei vari salotti letterari veneziani. Drammaticamente nel 1544 il giovane fratello Baldassarre, anch'egli abile rimatore³⁸⁶, morì precocemente di etisia, all'età di diciannove anni, causando uno stato di smarrimento, per il profondo dolore provato, alla sorella Gaspara che cadde in una crisi spirituale di cui è testimone la lettera inviatale dalla suora Angelica Paola de' Negri che la invita ad abbandonare la vita mondana a favore di quella conventuale. Dopo un breve periodo di allontanamento dai salotti letterari, ritornò dappoi a frequentarli, ricevendo onori e dediche³⁸⁷, ed allargando la cerchia delle sue amicizie a personaggi quali: Giorgio Benzoni, probabile curatore dell'edizione del 1554 delle sue *Rime*, Gerolamo Molin³⁸⁸ e Torquato Bembo, figlio di Pietro, tutti frequentatori, insieme a Ga-

³⁸⁴ Cfr., Braden, Gordon, *Gaspara Stampa and the Gender of Petrarchism*, in *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 38, No. 2, *Revising Renaissance Eroticism*, Published by: University of Texas Press, Summer 1996, p. 131: si ricordi che Sansovino fu, nel 1545, autore di un trattato d'amore (*Ragionamento nel quale s'insegna a giovani uomini la bella arte d'amore*, pubblicato a Venezia, per i tipi di Giovanni Farri), che decise di dedicare proprio a Gaspara Stampa, proponendo nel testo una serie di possibilità erotiche, non mercenarie ma pur sempre di carattere illecito: ciò è a conferma dell'esistenza a Venezia di spazi ibridi per figure quali Gaspara Stampa.

³⁸⁵ Cfr., Stampa-Franco, *Rime*, Salza, Abdelkader (a cura di), *Scrittori d'Italia*, Laterza & Figli, Bari, 1913: in questa edizione delle *Rime*, che, come si dirà, è quella considerata ad oggi più autorevole, nonostante sia nei fatti piuttosto distante dall'edizione Pietrasanta del 1554, alla sezione denominata: *Rime di diversi in lode e in morte di Gaspara Stampa*, pp. 187-196, si leggono esempi di componimenti scritti da buona parte degli intellettuali patrizi e non, elencati a testo, in particolare si vedano i componimenti di Parabosco e Varchi.

³⁸⁶ Cfr., *ivi*, si veda la sezione denominata: *Rime di Baldassarre Stampa*, pp. 197-214.

³⁸⁷ Cfr., Bellonci (1976), p. 35: Francesco Sansovino, intimo amico del fratello appena scomparso, le dedica, oltre ai già ricordati *Ragionamenti d'amore*, una ristampa dell'*Ameto* di Boccaccio, una *Lettura di Benedetto Varchi sopra un sonetto della «Gelosia» di Monsignor Della Casa*, ma per un elenco esaustivo delle dediche e degli omaggi cfr., Zancan, Marina, *Rime di Gaspara Stampa*, in *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Biblioteca Einaudi, Torino, 1998, si vedano in particolare pp. 156-157.

³⁸⁸ Cfr., Salza (1913), p. 191: si veda, a testimonianza del loro legame, il sonetto IX in lode di Collaltino di Collalto e Gaspara Stampa.

spara, del salotto letterario di Domenico Venier. Qui, Gaspara conobbe, il giorno di Natale³⁸⁹ del 1548, il patrizio di origini trevigiane, Collaltino di Collalto, amico dell’Aretino, di Gerolamo Muzio, di Dolce, di Ortensio Lando; il cui segretario era un allora giovane Giuseppe Betussi, letterato poi di fama. Poco dopo, rispetto al primo incontro tra Collaltino e Gaspara, iniziò la loro intensa, quantomeno per Gaspara, e travagliata, probabilmente sempre più per Gaspara, relazione amorosa. Petrarca conobbe Laura in un Venerdì Santo, Stampa conobbe Collaltino in un giorno di Natale: le due festività si contrappongono nettamente segnando da una parte un giorno funesto, dall’altra un giorno di gioia e celebrazione della vita³⁹⁰.

La struttura delle *Rime* di Stampa del 1554 è articolata in quattro parti³⁹¹: la prima sezione è di carattere amoroso e si rivolge in forma di canzoniere all’amato Collaltino, tale parte include i testi 1-220 dell’edizione Tylus³⁹². La seconda sezione divisa da quella precedente da un fregio tipografico è composta da testi di occasione, e include i testi 221-285, terminando con una serie di componimenti religiosi, si tratta dei testi 275-285. La terza e la quarta sezione, a loro volta separate da fregi tipografici, sono intitolate rispettivamente *Capitoli*, che include i testi 286-291, e *Madrigali*, di cui fanno parte i testi 292-310. Le ultime sezioni sono distinte dal resto del *corpus* sulla base del metro scelto e sono per lo più di tematica amorosa. Tale struttura rievoca in modo stringente la struttura delle *Rime* del Bembo³⁹³, con cui il canzoniere stampiano presenta diverse analogie tematiche, oltre alla grande differenza rispetto al modello petrarchesco costituita dal fatto che sia in Stampa, sia in Bembo, viene tematizzato l’amore per più amati/amate: nel caso di Stampa,

³⁸⁹ Cfr., Bellonci (1976), cit. p. 11: «Siamo sotto l'ombra del Petrarca; è Natale, suonano le campane, gli stimoli affettuosi suggeriscono la complicità dei segni. L'incontro tra Laura e il Petrarca avvenne a Pasqua, quello di Gaspara e del Collalto a Natale; la coincidenza del sacro e dell'amoroso appare, più che una coincidenza, un'iniziazione.», già da questo fatto si evince l'inizio di un dialogo tra Gaspara Stampa, e il suo principale modello: Francesco Petrarca.

³⁹⁰ Cfr., Bassanese (2004), p. 161.

³⁹¹ Cfr., Andreani, Veronica, *Sul petrarchismo di Gaspara Stampa: il modello di Pietro Bembo*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, p. 3.

³⁹² Cfr., Stampa, Gaspara, *The Complete Poems. The 1554 Edition of the "Rime", a Bilingual Edition*, ed. by J. Tylus e T. Tower, Chicago-London, University of Chicago Press, 2010: si tratta dell'unica edizione moderna che conserva l'ordinamento originario dei testi.

³⁹³ Cfr., Andreani (2017), pp. 1-10.

in modo dichiarato, in quello di Bembo, in modo meno esplicito, tuttavia pur sempre noto, rispetto alla storia della sua vita e della sua poesia.

Come si diceva, nella prima sezione viene narrato l'amore per Collaltino; infatti, grande importanza è attribuita da Stampa al momento della ricorrenza del primo incontro, e in seguito agli anniversari. La descrizione del primo incontro è affidata al sonetto II³⁹⁴:

II

Era vicino il dì che 'l Creatore,
che ne l'altezza sua potea restarsi,
in forma umana venne a dimostrarsi,
dal ventre virginal uscendo fore,
quando degnò l'illustre mio signore,
per cui ho tanti poi lamenti sparsi,
potendo in luogo più alto annidarsi,
farsi nido e ricetto del mio core.
Ond'io sì rara e sì alta ventura
accolsi lieta; e duolmi sol che tardi
mi fe 'degna di lei l'eterna cura.
Da indi in qua pensieri e speme e sguardi
volsi a lui tutti, fuor d'ogni misura
chiaro e gentil, quanto 'l sol giri e guardi.

Il paragone che Stampa propone tra Collaltino e Cristo ha toni al limite della blasfemia: come la Vergine accoglie nel proprio grembo materno Gesù, così Stampa accoglie nel proprio grembo letterario il suo conte, da cui nasce un nuovo personaggio, altrimenti inesistente³⁹⁵.

Sarà proprio l'adesione di Stampa al petrarchismo, quindi l'accettazione del modello, parte integrante del suo meccanismo di *self-fashioning*³⁹⁶. La sorgente petrarchista è infatti per Stampa uno strumento per un tipo di *self-fashioning* creativo, ed è un modo per affermare la propria autocoscienza di individualità. Stampa infatti si pone come *exemplum* femminile universale³⁹⁷ di un'esperienza amorosa specifica, ormai molto nota,

³⁹⁴ Cfr., Bellonci (1976), cit. p. 82.

³⁹⁵ Cfr., Bassanese (2004), pp. 161-162: si ricordi che la stessa città di Venezia è storicamente spesso identificata con la Vergine; infatti, la festa di fondazione della città era celebrata il 25 marzo, giorno dell'Annunciazione.

³⁹⁶ Cfr., Bassanese, Fiora A., *Gaspara Stampa's Petrarchan Commemorations: Validating a Female Lyric Discourse*, in *Annali d'Italianistica*, Vol. 22, 2004, p. 155: in cui si ricorda che per il coniatore della definizione di *self-fashioning*, Stephen Greenblatt, si tratta di un artificio culturale e letterario; la scelta cioè di come presentarsi al pubblico è sempre legata al sistema sociale e ideologico di potere alla base del tempo storico in cui si vive e si opera.

³⁹⁷ Cfr., *ivi*, p. 157.

quella appunto petrarchista. A conferma di ciò basti pensare al sonetto proemiale³⁹⁸, chiaro calco da *Rvf*, I:

I

Voi, ch'ascoltate in queste meste rime,
in questi mesti, in questi oscuri accenti
il suon degli amorosi miei lamenti
e de le pene mie tra l'altre prime,
ove fia chi valor apprezzi e stime,
gloria, non che perdon, de 'miei lamenti
spero trovar *fra le ben nate genti*,
poi che la lor cagione è sì sublime.
E spero ancor che debba dir qualcuna:
– Felicissima lei, da che sostenne
per sì chiara cagion danno sì chiaro!
Deh, perché tant'amor, tanta fortuna
per sì nobil signor a me non venne,
ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro?

Già da quel «Voi» ad inizio del primo verso, rivolgendosi sì al suo pubblico dell'epoca, ma anche a quello del futuro, risulta lampante il livello di ambizione letteraria³⁹⁹, cui Stampa aspirerà per tutta la durata del canzoniere, e anzi si può dire che Stampa, con la sua opera, spazzi via un certo disagio morale associato all'idea di ambizione letteraria⁴⁰⁰: se Petrarca non è per nulla certo di ricevere gloria dai suoi *Rvf*, è forse vero che Stampa avesse qualche certezza in più e qualche difficoltà in meno nel manifestarla.

Il conte trevigiano tendenzialmente rifiutò di instaurare con lei un legame eccessivamente saldo e duraturo, disilludendo ogni possibile aspettativa matrimoniale da parte della giovane, proprio nel momento in cui iniziò a viaggiare frequentemente per impegni bellici, partendo a più riprese peraltro per la Francia, per combattere al servizio del re Enrico II. Una prima missione lo condusse ad andare in Francia nel 1549, e a novembre dello stesso anno si ricongiunse a Gaspara a Venezia, nel frattempo egli aveva ignorato le profferte d'amore della giovane, non rispondendo ai sonetti inviatigli.

³⁹⁸ Cfr., Bellonci (1976), cit. p. 81, i corsivi sono miei.

³⁹⁹ Cfr., Braden (1996), p. 121.

⁴⁰⁰ Cfr., *ivi*, p. 122.

È il sonetto CCIX⁴⁰¹ a descrivere l'attesa del primo anniversario, in termini in parte opposti⁴⁰² al sonetto II, in cui come si è visto è descritto il loro primo incontro:

CCIX

Io non veggio giamai giunger quel giorno,
ove nacque *Colui che carne prese*,
essendo *Dio* [nella persona di Gesù], per scancellar l'offese
del nostro *padre* [Adamo] al suo Fattor ritorno,
che non mi risovenga il modo adorno,
col quale, avendo *Amor* le reti tese
fra due begli occhi ed un riso, mi prese;
occhi, ch'or fan da me lunge soggiorno;
e de l'antico amor qualche puntura
io non senta al desire ed al cor darmi,
sì fu la piaga mia profonda e dura.
E, se non che ragion pur prende l'armi
e vince il senso, questa acerba cura
sarebbe or tal che non potrebbe aitar mi.

Questa volta la presenza mariana è assente, prende il suo posto la dominanza maschile, nelle persone di Gesù, Dio, Adamo, Amore. Dominanti sono anche i padri letterari di Stampa: il sempre sotteso Petrarca insieme al Bembo, il cui sistema simbolico maschile, non viene tuttavia completamente assimilato dall'autrice, quanto piuttosto reinterpretato attraverso la sua essenza femminile⁴⁰³. È infatti vero che l'appropriazione agita da Stampa del linguaggio del petrarchismo si riferiva pur sempre ad un'autorialità maschile, ma il discorso pronunciato da Stampa aveva a che fare con la sua natura femminile e andava pertanto ricontestualizzato, perdendo una parte dell'identità iniziale. Infatti, se nel discorso maschile del Petrarca, tanta importanza aveva avuto il sistema simbolico della purezza e della castità in relazione all'oggetto d'amore, ossia Laura, un simile discorso non poteva applicarsi nel momento in cui l'oggetto d'amore era rappresentato da degli uomini, perché come suggerito da Ida Caiazza e da Jane Tylus sarebbe risultato ridicolo⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ Cfr., Bellonci (1976), cit. p. 213, i corsivi sono miei.

⁴⁰² Cfr., Bassanese (2004), p. 163.

⁴⁰³ Cfr., Bassanese (2004), p. 163.

⁴⁰⁴ Riporto questa arguta osservazione, sostenuta da Jane Tylus e Ida Caiazza, durante l'intervento del già citato evento del 9 settembre 2022, organizzato dalla Casa Italiana Zerilli-Marimò, a New York University: cfr., <https://www.youtube.com/watch?v=cSoLqNa-XfY&t=3118s>.

Qualche mese dopo rispetto alla ricorrenza del primo anniversario, Collaltino ripartì alla volta della Francia per rientrare a Venezia soltanto alla fine dell'anno 1550 e ricongiungersi all'innamorata Gaspara, con la quale trascorse alcuni periodi nei pressi dei suoi possedimenti nella marca trevigiana. Fu questo il periodo di ammissione di Gaspara Stampa all'interno dell'Accademia dei Dubbiosi di Venezia che ebbe durata breve dal 1551 al 1553⁴⁰⁵. Il secondo anniversario della loro relazione è ricordato da Stampa, nel sonetto CLV⁴⁰⁶, inserito alla metà dell'opera:

CLV

Due anni e più ha già voltato il cielo,
ch'io restai presa a l'amoroso visco
per una beltà tal, che, dirlo ardisco,
simil mai non si vide in mortal velo;
per questo io la *divolgo*, e non la *celo*,
e non mi *pento*, anzi *glorio e gioisco*;
e, se donna giamai gradi, gradisco
questa *fiamma* amorosa e questo *gelo*;
e duolmi sol, se sarà mai quell'ora,
che da me si *disciolve* e *legghi* altronde
la beltà ch'ogni cosa arde e inamora.
E, se Morte a chi prega unqua risponde,
la prego che permetta, anzi ch'io mora,
che non vegga d'altrui l'amata fronde.

Qui i temi della gelosia e dell'abbandono sono il contenuto principale del componimento, presentati come sono all'interno di una griglia di retorica ossimorica⁴⁰⁷, e Toffanin giustamente scrive: «Non so di altro poeta che abbia espresso con tanta forza la disperazione di non aver diritto alla gelosia»⁴⁰⁸.

Dalle terre dei Collalto, luogo in cui Gaspara era spesso lasciata sola, decise infine di fare ritorno a Venezia troncando la relazione con il conte e attraversando inoltre un mo-

⁴⁰⁵ Tale notizia è diffusa e data per assodata in tutti i testi che ho consultato; tuttavia, non risulta il nome di Gaspara Stampa, all'interno dei membri del catalogo: *Italian Academies 1530-1700*, presente nel sito online della British Library, non so dire per quale motivo. Viene però data, sempre nel catalogo, tra le pubblicazioni dell'Accademia dei Dubbiosi di Venezia, la celebre opera qui già nominata, ossia il *Del Tempio alla divina signora Donna Giovanna d'Aragona*, in cui, come noto, è presente il sonetto di Gaspara Stampa: *Questo felice e glorioso tempio*, n. CCXC, in Stampa (1913), p. 165.

⁴⁰⁶ Cfr., Bellonci (1976), cit. p. 180, i corsivi sono miei.

⁴⁰⁷ Cfr., Braden (1996), p. 124.

⁴⁰⁸ Cfr., Bellonci (1976), cit. p. 180.

mento difficoltoso, a causa di una salute molto cagionevole. A starle vicino, in tale periodo, fu proprio il patrizio veneziano Bartolomeo Zen, suo secondo grande amore. Il sonetto che esprime la fine della relazione con Collaltino è il CCVI⁴⁰⁹:

CCVI

Canta tu, musa mia, *non più quel volto,*
non più quegli occhi e quell'alme bellezze,
che 'l senso mal accorto par che prezze,
in quest'ombre terrene impresso e involto;
ma l'alto senno in saggio petto accolto,
mille tesori e mille altre vaghezze
del conte mio, e tante sue grandezze,
ond'oggi il pregio a tutti gli altri ha tolto.
Or sarà il tuo Castalio e 'l tuo Parnaso
non fumo ed ombra, ma leggiadra schiera
di virtù vere, chiuse in nobil vaso.
Quest'è via da salir a gloria vera,
questo può farti da l'orto a l'ocaso
e di verace onor chiara ed altera.

Ora Gaspara sembra pronta a lasciare finalmente la presa di quell'amore tanto tormentato, per cedere ad una saggezza superiore, ad una ispirazione più astratta e neoplatonica, con il fine di continuare a produrre poesia.

Nel biennio 1551-1552, la salute di Gaspara si ristabilì, tornando alle consuete amicizie intellettuali del passato e vivendo un periodo di serenità affettiva con lo Zen⁴¹⁰. Nei componimenti a lui dedicati, non mancano però continui paragoni con l'esperienza passata, a titolo esemplificativo si riporta il sonetto CCXXI⁴¹¹:

CCXXI

A mezzo il mare, ch'io varcai tre anni
fra dubbi venti, ed era quasi in porto,
m'ha ricondotta Amor, che a sì gran torto
è ne 'travagli miei pronto e ne' danni;
e per doppiare a 'miei disiri i vanni
un sì chiaro oriente agli occhi ha pòrto,
che, rimirando lui, prendo conforto,
e par che manco il travagliar m'affanni.

⁴⁰⁹ Cfr., *ivi*, cit. p. 211, i corsivi sono miei.

⁴¹⁰ Cfr., *ivi*, pp. 212-222, n. CCVII-CCXXII: sono gli ultimi 15 sonetti della sezione di *Rime d'amore* dedicati a Bartolomeo Zen, non privi però di incursioni verso l'amore passato. In particolare, si legga il n. CCIX, in cui i capoversi formano il nome dello Zen, con acrostico.

⁴¹¹ Cfr., Bellonci (1976), cit. p. 221, i corsivi sono miei.

*Un foco eguale al primo foco io sento,
e, se in sì poco spazio questo è tale,
che de l'altro non sia maggior, pavento.
Ma che poss'io, se m'è l'arder fatale,
se volontariamente andar consento
d'un foco in altro, e d'un in altro male?*

Gaspara continua ad essere dominata da Amore, in una forma però non del tutto passiva, come suggerisce l'avverbio «volontariamente», che dimostra la sua capacità di *agency*, nel voler cedere ad un nuovo fuoco, che quantomeno poeticamente sembra eguagliare se non superare addirittura il primo.

Tuttavia, nel 1553 lo stato di salute di Gaspara si aggravò ulteriormente, conducendola infine alla morte il giorno 23 aprile dell'anno successivo, il 1554, quando si spense all'inizio dei suoi trent'anni, presso la sua abitazione a Venezia, dato riportato dal registro dei morti dell'*Archivio parrocchiale dei SS. Gervasio e Protasio*⁴¹², che, come detto, è l'attuale chiesa di San Trovaso.

4.3 Rime: struttura, temi, voce femminile

Già nel mese di ottobre dello stesso anno 1554, uscì la prima edizione⁴¹³ a stampa delle *Rime* di Gaspara, per i tipi del Pietrasanta a Venezia, curata dalla sorella Cassandra, che ne raccolse i componimenti, e dalla probabile supervisione di Giorgio Benzzone, che aveva già collaborato con i Pietrasanta. Cassandra decise di dedicare l'opera a Monsignor Giovanni Della Casa e proprio nella dedica dichiara di averlo fatto per accogliere il volere di «molti gentiluomini di chiaro spirito, che l'amarono [amarono cioè Gaspara], mentre visse»⁴¹⁴, aggiungendo che essi, suggerendole di unire i suoi componimenti, le mostrano «che io [Cassandra] non devea né potea, per non turbar la mia pace [ricordare la sorella ed avere in mano le sue carte le causa dolore], turbar la gloria della sorella, celando

⁴¹² Cfr., Bellonci (1976), p. 40.

⁴¹³ Cfr., Bellonci (1976), p. 43: *Rime di Madonna Gaspara Stampa (con gratia et privilegio) in Venezia - per Plinio Pietrasanta 1554*; per un'attenta analisi della disposizione interna dei componimenti cfr., Zancan (1998), p. 158.

⁴¹⁴ Cfr., Salza (1913), p. 368-369: dove viene riportata l'intera dedica di Cassandra.

le sue fatiche onorate»⁴¹⁵. Si ritiene che questa edizione sia la più vicina al presumibile disegno autoriale che Gaspara avesse in mente; tuttavia, non si ha certezza completa di ciò, dal momento che, a differenza del caso Savorgnan, non sono rimasti manoscritti autografi di Gaspara Stampa. Inoltre, mentre Stampa fu in vita soltanto tre dei suoi sonetti furono pubblicati nella raccolta *Il sesto libro delle Rime di diversi eccellenti autori novamente raccolte e mandate in luce con un discorso di Gerolamo Ruscelli*, pubblicata a Venezia nel 1553.

Per una seconda edizione del canzoniere stampiano si dovranno attendere ben due secoli, giungendo così al 1738, anno in cui il conte Antonio Rambaldo di Collalto, discendente di Collaltino di Collalto, volle promuovere e onorare la memoria del proprio antenato, insieme a quella della donna eccezionale che lo amò. L'edizione fu curata da Luisa Bergalli insieme ad Apostolo Zeno, e fu pubblicata per i tipi di Piacentini⁴¹⁶, a Venezia. Tale seconda edizione non segue fedelmente quella cinquecentesca, e anzi il testo risulta interpolato dalle molte voci settecentesche in lode di Gaspara, Collaltino e Antonio Rambaldo, il quale peraltro vi aggiunse una biografia di Stampa, piuttosto romanzata, nella quale l'autrice è dipinta come una giovane di nobili e casti costumi. Tale scelta ha un forte intento encomiastico di lode verso il proprio predecessore, quindi verso sé stesso in un'ottica auto-celebrativa⁴¹⁷, e questo meccanismo ricorda la scelta compiuta da Francesco Nogarola, discendente di Isotta, di cui si è discusso nel paragrafo 2.4 del presente lavoro.

Nel corso dell'Ottocento poi è un interesse di carattere romantico ad alimentare una terza edizione⁴¹⁸ del canzoniere di Stampa, curata da Pia Mestica Chiappetti, pubblicata

⁴¹⁵ Cfr., *ibid.*, p. 368.

⁴¹⁶ Cfr., Bellonci (1976), p. 43: *Rime di Madonna Gaspara Stampa con alcune altre di Collaltino e di Vinciguerra conti di Collalto, e di Baldassarre Stampa. Giuntovi diversi componimenti di vari autori in lode della medesima. Venezia, 1738, presso Francesco Piacentini*; per un'attenta analisi della disposizione interna dei componimenti ora per la prima volta rimaneggiati cfr., Zancan (1998), p. 161.

⁴¹⁷ Apostolo Zeno aveva raccolto informazioni, seppur esigue, sulla biografia di Gaspara, e nulla, tra quei documenti lasciava intendere che si trattasse di una nobile dai costumi morigerati. La biografia inserita da Rambaldo fu pertanto consapevolmente fittizia: cfr., Zancan (1998), pp. 162-164.

⁴¹⁸ Cfr., Bellonci (1976), p. 43: *Rime di Gaspara Stampa novamente pubblicate per cura di Pia Mestica Chiappetti, Firenze, Barbera, 1877*; per un'attenta analisi della disposizione interna dei componimenti cfr., Zancan (1998), pp. 164-165.

nel 1877, edita da Barbera, insieme ad una quarta edizione⁴¹⁹ del 1882, pubblicata dall'editore Sonzogno e curata da Olindo Guerrini.

Infine, la quinta edizione⁴²⁰ del canzoniere è l'edizione critica curata da Abdelkader Salza, pubblicata nel 1913, nella quale il curatore giustappone i componimenti di Stampa insieme a quelli di Veronica Franco, stabilendo così fin dal titolo del suo volume la sua personale visione dei due profili femminili, giustamente accostati dal suo punto di vista, in quanto entrambe considerate cortigiane oneste⁴²¹. Il testo presentato dal Salza è comunque notevolmente rivisitato nella disposizione e presenta una prima sezione di *Rime d'amore*, contenenti per lo più le rime dedicate a Collaltino, ma anche quelle dedicate a Bartolomeo, alla fine delle quali pone i madrigali e i capitoli, optando per una distinzione di parti che segua un criterio di genere letterario, e in parte di carattere biografico-cronologico⁴²². La seconda sezione è quella di *Rime varie*, le quali nell'edizione Pietrasanta precedono i madrigali e i capitoli, questa seconda sezione si compone di rime di varia natura, più che altro di occasione, e gli scritti si rivolgono a Gerolamo Molin, Ortensio Lando, Domenico Venier, Sperone Speroni, Luigi Alamanni, Trifon Gabriele, Giovanna d'Aragona, Ippolita Mirtilla, Marcantonio Soranzo, Gianfrancesco Fortunio, un tale Guiscardo, e i sonetti in morte di una suora, probabilmente la già ricordata Suor Angelica Paola de' Negri. Segue poi una appendice composta da quattro parti: *I. Rime di diversi in morte e in lode della poetessa*, *II. Rime di Baldassarre Stampa*, *III. Rime del Conte Collaltino di Collalto*, *IV. Rime di Vinciguerra II di Collalto*. Il canzoniere in senso stretto si compone di 221 sonetti, 19 madrigali, 5 capitoli in terzine nella prima sezione, e 66 tra sonetti e madrigali nella seconda sezione.

L'ultima edizione italiana del canzoniere è quella pubblicata nel 1954, curata da Gustavo Ceriello, ora in commercio nella seconda edizione della stessa, del 1976, con l'introduzione di Maria Bellonci.

⁴¹⁹ Cfr., *ibid.*, p. 43: *Rime di tre gentildonne del secolo XVI: Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Veronica Gambara, 1882; Milano*, per un'attenta analisi della disposizione interna dei componimenti cfr., Zancan (1998), p. 165.

⁴²⁰ Cfr., Stampa-Franco, *Rime*, Salza, Abdelkader (a cura di), Scrittori d'Italia, Laterza & Figli, Bari, 1913; per un'attenta analisi della disposizione interna dei componimenti cfr., Zancan (1998), p. 166.

⁴²¹ È bene ricordare che non si hanno ad oggi prove certe a conferma o a smentita della professione cortigiana di Gaspara, dato che ha destato nella critica più curiosità del dovuto.

⁴²² Cfr., Zancan (1998), p. 169.

Si ricorda tuttavia anche la più recente edizione bilingue inglese-italiano del 2010, curata da Jane Tylus, nella quale viene conservata la disposizione originaria dei componimenti, come già si accennava.

Si è scelto di trattare il profilo di Gaspara Stampa, definendola in modo sintetizzato lirica epistolografa, mentre nel capitolo dedicato a Maria Savorgnan si è scelta la definizione invertita di epistolografa lirica. E in effetti i componimenti stampiani hanno sempre un destinatario, più o meno definito, e in particolare tutta la prima sezione amorosa si rivolge, come noto, all'amato Collaltino, che assume le vesti di interlocutore assente di un dialogo mancato⁴²³. Tuttavia, se da una parte con Savorgnan si hanno delle vere e proprie epistole private che rievocano il meccanismo di *life-writing*, per quanto involontario in quel caso poiché non ci è dato sapere se fosse nell'intenzione dell'autrice pubblicare le sue lettere e dunque restituire ai lettori un resoconto letterario della sua vita, in Stampa la materia di analisi verte su componimenti poetici di varia forma che rimangono pur sempre testi di natura lirica, e che, sebbene rievochino esperienze di vita vissuta, non possono essere definite secondo la formulazione del *life-writing*, ma hanno in loro dei caratteri di epistolarità. Pertanto, si spiega l'inversione delle parole epistolografa e lirica, operata nella titolazione dei capitoli. Inoltre, si è scelto di aggiungere per Stampa l'epiteto di *musica*, lei cui coordinate meglio si espliciteranno in seguito, per rimarcare l'importanza che le *performances* di carattere canoro e musicale in genere, ebbero nella vita dell'autrice.

Un possibile accostamento del testo stampiano alla forma epistolare, di cui si diceva, è possibile e dato in apertura di testo, laddove si legge la dedica *Allo illustre mio signore*⁴²⁴:

Poi che le mie pene amorose, che per amor di V. S. porto scritte in diverse lettere e rime, non han possuto, una per una, non pur far pietosa V. S. verso di me, ma farla né anco cortese di scrivermi una parola, io mi son rissoluta di ragunarle tutte in questo libro, per vedere se tutte insieme lo potranno fare. Qui dunque V. S. vedrà non il pelago delle passioni, delle lagrime e de' tormenti miei, perché è mar senza fondo; ma un picciolo ruscello solo di esse; né pensi V. S. Ch'io abbia ciò fatto per farla conoscente della sua crudeltà, perché crudeltà non si può dire, dove non è obbligo, né per contristarnela; ma per farla più tosto conoscente della sua grandezza ed allegrarla. Perché, vedendo esser usciti dalla durezza vostra verso di me questi frutti, congeturerà quali saranno quelli, che usciranno dalla sua pietà, se averrà mai che i cieli me la faccino pietosa: o obbietto nobile, o obbietto

⁴²³ Cfr., Zancan (1998), p. 177: in cui si parla di forme dialogiche ed epistolari.

⁴²⁴ Cfr., Bellonci (1976), cit. pp. 79-80, i corsivi sono miei.

chiaro, o obietto divino, poi che tormentando ancora giovi e fai frutto. Legga V. S. dunque, quando averà triegua delle sue maggiori e più care cure, le note delle cure amoroze e gravi della sua fidissima ed infelicissima Anassilla; e da questa ombra prenda argomento quali ella le debba provare e sentir nell'animo; ché certo, se accaderà giamai che la mia povera e mesta casa sia fatta degna del ricevere il suo grande oste, che è V. S., io son sicura che i letti, le camere, le sale e tutto racconteranno i lamenti, i singulti, i sospiri e le lagrime, che giorno e notte ho sparse, chiamando il nome di V. S., benedicendo però sempre nel mezzo de' miei maggior tormenti i cieli e la mia buona sorte della cagion d'essi: perciocché assai meglio è per voi, conte, morire, che gioir per qualunque. Ma che fo io? Perché senza bisogno tengo V. S. troppo lungamente a noia, ingiuriando anco le mie rime, quasi che esse non sappian dir le lor ragioni, ed abbian bisogno dell'altrui aita? Rimettendomi dunque ad esse, farò fine, pregando V. S., per ultimo guiderdone della mia fedelissima servitù, che nel ricever questo povero libretto mi sia cortese sol di un sospiro, il quale refreschi così lontano la memoria della sua dimenticata ed abbandonata Anassilla. *E tu, libretto mio, depositario delle mie lagrime, appresétati nella più umil forma che saprai, dinanzi al signor nostro, in compagnia della mia candida fede. E, se in recevendoti vedrai rasserenar pur un poco quei miei fatali ed eterni lumi, beate tutte le nostre fatiche e felicissime tutte le nostre speranze; e ti resta seco eternamente in pace.*

Qui sono presenti già quasi tutti gli elementi che saranno reiterati nel canzoniere, quali ad esempio: la dicotomia tra l'amato bellissimo e nobile e l'amante crudele e meschino, che ignora continuamente le richieste di Gaspara, due doppi che si riferiscono però al solo Conte; la spinta ironica dell'autrice che pur non ricevendo risposta decide di riunire tutte insieme le sue molte rime sperando finalmente di ottenere una qualche attenzione, più che unicamente dall'amato, forse anche da un pubblico più vasto; la capacità di Gaspara di saper essere un'amante fedele e dunque nobile perché devota, ben più del conte; il nome pastorale di Annassilla, derivazione dal nome latino *Anaxum* del fiume Piave, che bagna le terre dei Collalto, e che sarà inserito all'interno di molti dei suoi versi; il motivo del desiderio di morte che sopraggiunge non potendo ottenere appieno l'amato tutto per sé; la consapevolezza del valore poetico del proprio libretto e la forza delle sue rime, dichiarata però con preterizione, riconoscendo infine che esse non hanno bisogno di chiarimenti ulteriori: tutto è già in poesia. E l'appello finale, rivolto direttamente dall'autrice al suo libretto, è significativo nella misura in cui da esso si può evincere una qualche intenzionalità rispetto alla volontà di riunire i propri componimenti e soprattutto rispetto ad un'eventuale pubblicazione. Desiderio che, come anticipato, sarebbe stato del tutto anomalo rispetto alla fase di scrittura femminile in cui la sua produzione si colloca.

La poesia di Stampa trae la sua principale ispirazione dal modello petrarchesco⁴²⁵, come si è anticipato, mediato da Bembo e Colonna, collezionando differenze e analogie

⁴²⁵ Cfr., Zancan (1998), p. 176: per un'analisi dei principali e più celebri punti di raccordo tra i due canzonieri.

per tutta l'opera. Il canzoniere di Petrarca è di fatto un'opera di rimpianto e di pentimento, e non si può certo dire lo stesso per quanto riguarda il canzoniere stampiano⁴²⁶. L'imitazione dai *Rvf* è costante e onnipresente, ma, data l'ampiezza del fenomeno del petrarchismo in questo stesso periodo storico, è più interessante e fruttuoso osservare gli scarti e le differenze tra i due esempi di canzoniere, piuttosto che le somiglianze, che pure verranno segnalate. Essi infatti si differenziano per la struttura, nel caso di Stampa infatti l'opera non è bipartita tra componimenti in vita e in morte dell'amato, un po' perché Collaltino di fatto non muore prima di lei, un po' perché le rime di Stampa pur conservando qualche elemento di religiosità⁴²⁷ e pentimento, non sono per nulla incentrate su di un'esperienza d'amore sublimata e trascendente, quanto invece piuttosto Stampa si concentra su un amore effettivamente vissuto e consumato, e anzi del quale rivendica continuamente la nobiltà, proprio perché esperito. I testi si differenziano poi per la già citata pluralità di esperienze amorose nel caso di Stampa, rispetto all'unico oggetto di lode e amore per Petrarca, ovvero Laura. Singolarmente i nomi dei due amati sono dei nomi parlanti e poeticamente ricchi, Laura ben si identifica con il lauro e i vari derivati, Collaltino a sua volta con il colle, quello di San Silvestro della sua tenuta trevigiana, ma anche quello del Parnaso, o il monte Elicona⁴²⁸, cui aspirano le fatiche poetiche di Stampa, motivo che rimanda peraltro al meccanismo di distanza e lontananza che separa i due⁴²⁹. Collaltino, esattamente come avviene per Laura, non è mai nominato esplicitamente, se non con le parole 'conte', 'signore', oppure attraverso l'utilizzo di perifrasi⁴³⁰. Infine, lo stile in Stampa diventa colloquiale, epistolare, con una sintassi semplificata, per la quale l'autrice apparentemente sembra non sentirsi mai all'altezza, opponendosi alla bellezza di Collalto⁴³¹, con la definizione, via via diversamente modulata, di donna bassa abietta e

⁴²⁶ Cfr., Braden (1996), p. 122.

⁴²⁷ Cfr., Zancan (1998), p. 175.

⁴²⁸ Cfr., Bellonci (1976), cit. p. 87 in cui tale associazione è resa esplicita nel sonetto n. X: «Alto colle, gradito e grazioso, / novo Parnaso mio, novo Elicona, / ove poggiando attendo la corona, / de le fatiche mie dolce riposo».

⁴²⁹ Cfr., Feng, Aileen A. & Falkeid, Unn, *Introduction in Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*, Routledge, London, 2015, p. 6.

⁴³⁰ Bassanese, Fiora A., *What's in a Name? Self-Naming and Renaissance Women Poets*, in «Annali d'Italianistica», Vol. 7, *Women's Voices in Italian Literature*, Published by: Arizona State University, 1989, p. 105.

⁴³¹ Cfr., Braden (1996), p. 127, in cui si parla di 'femminilizzazione' di Collaltino, rispetto alle descrizioni inserite nel testo.

vile, imitando il Petrarca anche in questo tipo di postura. Il valore per Stampa non risiede nella castità, quanto piuttosto è l'Amore il suo unico credo, insieme alla fedeltà smisurata verso di esso, fedeltà che più che essere rivolta al concetto d'amore in senso lato si rivolge invece alla sua personale e soggettiva passione amorosa⁴³². Gaspara manifesta la propria consapevolezza e coscienza di sé nei suoi versi, e ponendo al centro di ogni componimento il suo 'io', parla continuamente di sé: ogni materia versificata diventa di natura autoreferenziale. Pertanto, per parlare del suo amato, descrive come le varie situazioni in cui si trova la fanno sentire e in questo modo si auto-rappresenta, tramite i meccanismi di *self-fashioning*, che le permettono di costruire il suo profilo femminile di amante fedele, apprezzata da tutti. Cella quindi sé stessa dietro ai contenuti più disparati, risultando infine l'unico argomento principale dei componimenti. Ecco che il personaggio del conte è semplicemente funzionale per presentare sé stessa e le sue passioni, che la portano a respingere il modello di donna colta e onesta, rappresentato da Colonna, che la città di Venezia voleva divulgare e far applicare. Stampa si inserisce con difficoltà nella dicotomia, promulgata da Venezia⁴³³, tra donna onesta da una parte e meretrice dall'altra, occupando certamente una posizione di irregolarità, tuttavia non facilmente identificabile. Riesce ad ottenere fama ed ammirazione presso i circoli che frequenta, negoziando una possibilità

⁴³² Cfr., Zancan (1998), p. 172.

⁴³³ Cfr., Bellonci (1976), cit., p. 18, riferendosi ai veneziani scrive: «Ma proprio quella gente di sicura dignità (riposata), che pareva a Gasparina garantire ogni "cara libertade", era nemica feroce delle donne; teneva strettamente rinserrate le nobili, obbligava le ragazze a chiudersi in convento per non frantumare con le troppe doti i patrimoni delle case patrizie, schedava le irregolari come cortigiane e pubblicava le loro tariffe e i loro indirizzi considerandole cnicamente quasi un servizio di Stato. Quella magistratura solenne aveva nei suoi ordinamenti paragrafi come questi: "Se intendono meretrici quali (quelle che) non essendo maritate averanno commercio e pratica con uno o più uomini e anche quelle che avendo marito non abitano con i suoi mariti ma stanno separate".

Basta leggere questo paragrafo per capire quanto fosse spericolata a Venezia una situazione come quella di Gaspara Stampa. Nella superba città si accoglievano i perseguitati, i fuorusciti politici di ogni Stato, si tolleravano persone dal dubbio passato, magari sicari o assassini; si dava protezione a ricattatori pubblici sia pure geniali come l'Aretino; ma questa scioltezza, questa libertà veneziana riguardava soltanto gli uomini. Gasparina non conosceva probabilmente quel paragrafo infame per la storia civile dell'umanità che abbiamo citato; ma sentiva certo che la sua condizione di cantatrice e di poetessa era sordamente malsicura. Si raccoglieva sotto la protezione dei patrizi veneziani [...] ma non lasciamoci ingannare: di quella "cara libertade" che Venezia le rendeva possibile per la qualità d'ingegno e per la molteplicità delle protezioni lei gode; ma come eccezione, da irregolare.»; ed è proprio a questo clima che forse si deve l'insuccesso di riedizioni del canzoniere di Stampa per ben due secoli, come suggerito da Zancan (1998), p. 159; si ricordi infine che Gaspara non era originaria di Venezia, e questo potrebbe aver contribuito nel concederle una certa libertà, nella misura in cui, come si è visto, Venezia si mostrava riluttante alla promulgazione di testi femminili, le cui autrici autoctone si discostassero dal casto profilo di autrici quali Colonna o Gambara. Dunque, l'ostilità di Venezia verso le donne irregolari avrebbe forse impedito il successo che Stampa incontrò mentre visse presso i suoi contemporanei, se fosse stata di origini più propriamente veneziane.

di gloria, ed esercitando i meccanismi di *self-fashioning* si pone verso i confratelli uomini con una certa postura, che in ultima istanza le riconosce una certa misura di potere e fascinazione. Il rapporto che Gaspara intrattiene con la città in cui vive viene da ella ricordato all'interno del canzoniere, in particolare la città è celebrata nei sonetti CXXXIV, CXXXV, CXL⁴³⁴, il primo dei quali pone in netta contrapposizione, la «cara libertade» concessala da Venezia, al «bel colle» in cui dimora il suo signore, luogo in cui Gaspara vorrebbe vivere per sempre accanto al suo amato:

CXXXIV

Queste rive ch'amai sì caldamente,
rive sovra tutt'altre alme e beate,
fido albergo di cara libertade,
nido d'illustre e riposata gente,
chi 'l crederia? mi son novellamente,
sì fattamente fuor del cor andate,
che di passar con lor le mie giornate
mi doglio meco e mi pento sovente.
E tutti i miei disiri e i miei pensieri
mirano a quel bel colle ove ora stanza
il mio signor e i suoi due lumi alteri.
Quivi, per acquetar la desianza,
spenderei tutta seco volentieri
questa vita penosa che m'avanza.

Ma il mare che bagna i lidi di Venezia diventa «aspro e selvaggio»⁴³⁵, assiste alle sue pene amorose⁴³⁶, ma è anche immagine della distanza che la separa dall'amato colle, per cui ora dice: «tanto ho invidia al bel colle [...] / E, se non che egli è pur quell'il bel nido, / dove nasceste, io pregherei che fesse / il ciel lui ermo, lor secchi e quel torbo»⁴³⁷: se non fosse il luogo che ha dato i natali al suo Conte, dunque a lui particolarmente caro, Gaspara si augurerebbe che il cielo lo rendesse un luogo deserto, con piante secche e fiume torbido. E si riferisce a quel fiume che scorre per le terre dei Collalto, ovvero il Piave, dal quale

⁴³⁴ Cfr., Bellonci (1976), cit. pp. 166-167 per il sonetto CXXXIV, si vedano anche pp. 167, 170.

⁴³⁵ Cfr., *ivi*, cit. p. 167.

⁴³⁶ Cfr., *ivi*, sonetto n. CXL, cit. p. 170, vv. 1-8: «O rive, o lidi, che già foste porto / de le dolci amorose mie fatiche, / mentre stavan con noi le luci amiche, / che sempre accese ne l'interno porto, / quanta mi deste già gioia e conforto, / tanto mi sète ad or ad or nemiche, / poi che 'l mio sol (lassa, convien che 'l diche!) / voi e me ha lasciato a sì gran torto».

⁴³⁷ Cfr., *ivi*, cit. p. 167.

ella deriva il suo nome pastorale. Anzi, nella finzione poetica è proprio il fiume stesso che giunge a derivare il nome da quello della poetessa⁴³⁸:

CXXXIX

*Fiume, che dal mio nome nome prendi,
e bagni i piedi a l'alto colle e vago,
ove nacque il famoso ed alto fago,
de le cui fronde alto disio m'accendi,
tu vedi spesso lui, spesso l'intendi,
e talor rendi la sua bella imago;
ed a me che d'altrombra non m'appago,
così sovente, lassa, lo contendi.
Pur, non ostante che la nobil fronde,
ond'io piansi e cantai con più d'un verso,
la tua mercé, sì spesso lo nasconde,
prego 'l ciel ch'altra pioggia o nembo avverso
non turbi, Anasso, mai le tue chiar'onde,
se non quel sol che da quest'occhi verso.*

Persiste la tensione tra Anassilla e il colle, che trattiene l'amato, beandosi della sua presenza, e Stampa, invertendo l'ordine naturale di derivazione, mostra il suo sogno di eguaglianza: vorrebbe essere importante per Collaltino, tanto quanto sono importanti per lui i suoi luoghi nativi, vorrebbe pareggiare le ineguaglianze sociali che separano i due nei diversi ranghi di appartenenza⁴³⁹. Tale sogno è infine distrutto dall'immagine delle fragorose lacrime che le rigano il volto.

La scelta di nominarsi Anassilla è per Stampa parte di una strategia pastorale, che le permette di «associare se stessa alla freschezza pastorale della proprietà terriera del conte»⁴⁴⁰, ai dolci ricordi dei loro convegni d'amore, così come alla nobiltà del clan dei Collalto, attraverso una strategia di appropriazione del nome, simile alla consuetudine delle donne nubili di associare a sé il cognome del marito, una volta sposate⁴⁴¹. Stampa

⁴³⁸ Cfr., *ivi*, cit. pp. 169-170, per il sonetto CXXXIX, i corsivi sono miei; si ricordi che in realtà il sonetto CXXXIX riprende i temi del sonetto precedente, il CXXXVIII, in cui si dice: «Tu mi dà nome, ed io vedrò se 'n carte / posso con le virtù che la mi rende, / al secol, che verrà, famoso farte», cit. *ivi*, p. 169, vv. 9-11; cfr., Bassanese (1989), p. 106.

⁴³⁹ Cfr., Jones, Ann Rosalind, *Stampa's Anassilla: Pastoral lament as reproach*, in *The Currency of Eros, Women's Love lyric in Europe 1540-1620*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990, p. 129.

⁴⁴⁰ Cfr., *ivi*, cit. p. 125, trad. mia.

⁴⁴¹ Cfr., *ivi*, p. 126.

diventa una sorta di poetessa di corte, presso i Collalto⁴⁴², i quali tuttavia non la accolgono a pieno. È così che la poesia diventa per lei un mezzo per riformulare la narrativa attorno ai Collalto, e non soltanto per celebrarli⁴⁴³:

LXV

Deh, se vi fu giamai dolce e soave
la vostra fidelissima Anassilla,
mentre serrata, sì che nullo aprilla,
teneste del suo cor, conte, la chiave;
leggendo in queste carte il lungo e grave
pianto, a cui Amor per voi, lassa, sortilla,
mostrar almen di pietà una scintilla,
in premio di sua fé, non vi sia grave.
Accompagnate almen con un sospiro
la schiera immensa de' sospiri suoi,
che mille volte i ciel pietosi udiro.
Così sia sempre Amor benigno a voi,
quanto a lei fu *per voi* spietato e diro;
così non sia mai cosa che v'annoï.

Pare che, nonostante le molte richieste di attenzione da parte di Gaspara, lei non abbia alcuna influenza su di lui. Tuttavia, Stampa non assume i toni di una poetessa pastorale vittima e senza potere, piuttosto si rivolge ad un pubblico che non si esaurisce semplicemente al conte, ma anzi si allarga: ed è un pubblico di osservatori che guarda a Collaltino con occhi tutt'altro che lusinghieri, quanto piuttosto di risentito biasimo⁴⁴⁴. Esempi di ciò possono essere dedotti dai madrigali CCXXXV, CCXXXVI⁴⁴⁵:

CCXXXV

Conte, dov'è andata
la fé si tosto, che m'avete data?
Che vuol dir che la mia
è più costante, che non era pria?
Che vuol dir che, da poi
che voi partiste, io son sempre con voi?
*Sapete voi quel che dirà la gente,
dove forza d'Amor punto si sente? O che conte crudele!
o che donna fedele!*

CCXXXVI

⁴⁴² Cfr., *ivi*, p. 128.

⁴⁴³ Cfr., *ivi*, p. 129; cfr., Bellonci (1976), sonetto n. LXV, cit. pp. 120-121, corsivi miei.

⁴⁴⁴ Cfr., Jones (1990), p. 130.

⁴⁴⁵ Cfr., Bellonci (1976), cit. pp. 227-228, corsivi miei.

Spesso ch'Amor con le sue tempore usate
assal la vostra misera Anassilla,
vi prenderia di lei, conte, pietate
in vederla et udilla;
perché le pene sue, i suoi cordogli
rompono i duri scogli;
ma voi state lontano,
ed ella piange invano.
Veggano Amore e 'l ciel, che tutto 'l vede,
la vostra rotta e la sua salda fede.

In essi il pubblico di lettori è chiamato a testimoniare la crudeltà e la noncuranza del conte, mostrandosi solidale a Stampa⁴⁴⁶. Avviene così anche quando l'autrice si rivolge al gruppo corale femminile⁴⁴⁷, nel sonetto CLI⁴⁴⁸, in cui dichiara il contenuto del suo epitaffio di morte:

CLI

Piangete, *donne*, e con voi pianga Amore,
poi che non piange lui, che m'ha ferita
sì, che l'alma farà tosto partita
da questo corpo tormentato fuore.
E, se mai da pietoso e gentil core
l'estrema voce altrui fu essaudita,
dappoi ch'io sarò morta e sepelita,
scrivete la cagion del mio dolore:
«Per amar molto ed esser poco amata
visse e morì infelice, ed or qui giace
la più fidel amante che sia stata.
Pregale, viator, riposo e pace,
ed impara da lei, sì mal trattata,
a non seguir un cor crudo e fugace».

Emerge qui, come spesso altrove, il tema della morte imminente che la sta per colpire, a causa del dolore che le provoca il conte, insieme a quello della scrittura femminile che caratterizza l'autrice così come le future poetesse che verranno, le quali potranno descrivere la causa del suo dolore. Inoltre, c'è già, come si dirà, il ricorso alla finzione discorsiva, grazie all'inserimento di vere e proprie battute che rimandano alla caratteristica di

⁴⁴⁶ Cfr., Jones (1990), p. 131.

⁴⁴⁷ Cfr., Braden (1996), p. 121: il rapporto tra Stampa e la coralità è ben evidente in particolare nei sonetti: I, VII, XV, XXIII, XXIV, LV, LXIV, LXXXVI, XC, CLI, CLXXIII, CCXXVI, CCXLI; di cui VII, LXIV, LXXXVI, XC, CLI, CCXLI specificatamente rivolti a 'donne'; XXIII e CLXXIII, invece, di ambito mitologico.

⁴⁴⁸ Cfr., Bellonci (1976), cit. p. 177, corsivi miei.

performatività, molto diffusa in buona parte dei suoi componenti. Gaspara Stampa critica le convenzioni legate al mondo feudale ed epico⁴⁴⁹ opponendo ai ruoli maschili pubblici di carattere militare e di eroismo bellico, la pace e l'amenità proprie dei luoghi pastorali, sereni, legati al loro amore, o ad un immaginifico passato dell'Età dell'oro⁴⁵⁰. Il fatto che sia una donna a dare un giudizio negativo sul mondo epico è del tutto originale; infatti, come si evince dal sonetto CLVIII, Stampa invita il proprio conte a tralasciare le preoccupazioni relative alle glorie terrene, così da evitare i pericoli impliciti nelle guerre e nelle avventure cavalleresche. L'autrice manifesta il proprio desiderio di vivere un futuro sereno con il suo amato, immersi in un diffuso sentimento panico d'amore, grazie al quale la natura che li circonda si mostrerà dolce e gentile⁴⁵¹:

CLVIII

Deh lasciate, signor, le maggior cure
d'ir procacciando in questa età fiorita
con fatiche e periglio de la vita
alti pregi, alti onori, alte venture;
e in questi colli, in queste alme e sicure
valli e campagne, dove Amor n'invita,
viviamo insieme vita alma e gradita,
fin che 'l sol de' nostr'occhi alfin s'oscura.
Perché tante fatiche e tanti stenti
fan la vita più dura, e tanti onori
restan per morte poi subito spenti.
Qui coglieremo a tempo e rose e fiori,
ed erbe e frutti, e con dolci concenti
canterem con gli uccelli i nostri amori.

La critica di Stampa al sistema cavalleresco sembra persistente e feroce; tuttavia, l'autrice sovverte le caratteristiche cavalleresche solitamente attribuite ai due sessi⁴⁵², mostrando l'incapacità di Collaltino di essere un buon combattente in amore, ed associando

⁴⁴⁹ Cfr., Jones (1990), pp. 132-133.

⁴⁵⁰ Cfr., Bellonci (1976), pp. 232-234; cfr., Jones (1990), pp. 133-135: si osservi il capitolo in terza rima n. CCXLII, composto verso il giugno 1551, in occasione della dipartita del conte per prendere parte ad una guerra vicino a Bologna. Stampa critica aspramente la ricerca maschile di gloria attraverso «spoglie e trofei», r. 21, insieme al sistema violento che la guerra impone di accettare, dimenticando le donne abbandonate e addolorate per la preoccupazione nutrita per le sorti dei loro cari.

⁴⁵¹ Cfr., Bellonci (1976), sonetto n. CLVIII, cit. pp. 181-182.

⁴⁵² Cfr., Jones (1990), pp. 137-138; cfr., Bellonci (1976), sonetto n. XCI, cit. p. 138: «il valor [...] / del mio signor, che vince ogni valore, / è vinto, lassa, sol dal mio dolore, / [...] Quant'ei tutt'altri cavalieri eccede / in esser bello, nobile ed ardito, / tanto è vinto da me, da la mia fede. / [...] Lassa, ch'io sola vinco l'infinito!», i corsivi sono miei. In una tale competizione, non c'è dubbio su chi sia il reale vincitore.

a se stessa le qualità di un forte eroe cavalleresco⁴⁵³: «Se soffrir il dolore è l'esser forte, / e l'esser forte è virtù bella e rara, / ne la tua corte, Amor, certo s'impara / questa virtù più ch'in ogn'altra corte»⁴⁵⁴. E già all'inizio del canzoniere, nel sonetto VII, Stampa manifesta l'intento di sovvertire i ruoli di genere, trasformando l'iniziale ammirazione per il valore del suo conte in una brutale ferocia⁴⁵⁵. Diventa così Gaspara una martire d'amore, mostrando ancora una volta il suo eroismo nella sofferenza, insieme alle sue perseveranza e forza⁴⁵⁶:

VII

Chi vuol conoscer, donne, il mio signore,
miri un signor di vago e dolce aspetto,
giovane d'anni e vecchio d'intelletto,
imagin de la gloria e del valore:
di pelo biondo, e di vivo colore,
di persona alta e spazioso petto,
e finalmente in ogni opra perfetto,
fuor ch'un poco (oimè *lassa!*) *empio in amore.*
E chi vuol poi conoscer me, rimiri
una donna in effetti ed in sembante
imagin de la morte e de' martiri,
un *albergo di fè salda e costante,*
una, che, perché pianga, arda e sospiri,
non fa pietoso il suo crudel amante.

Il tema della descrizione fisica dell'amato può felicemente legarsi ad un tema già incontrato nel capitolo precedente del presente lavoro: quello del ritratto. È interessante osservare l'unione tra arti figurative e letterarie, che stava emergendo nei secoli XV e XVI. Un esempio di questa speciale relazione tra arti è dato dal dittico poetico formato dai sonetti LV e LVI del canzoniere stampiano⁴⁵⁷, che si dà al lettore in modo analogo ai dittici pittorici nuziali, in cui gli sposi rivolgono l'una lo sguardo all'altro⁴⁵⁸. Infatti, la

⁴⁵³ Cfr., Jones (1990), p. 135.

⁴⁵⁴ Cfr., Bellonci (1976), pp. 206-207, sonetto n. CXCVIII.

⁴⁵⁵ Cfr., Jones (1990), p. 135.

⁴⁵⁶ Cfr., Bellonci (1976), cit. p. 85, sonetto n. VII, i corsivi sono miei.

⁴⁵⁷ Cfr., Bolzoni (2008), si vedano le pp. 16-19, 99-106.

⁴⁵⁸ Si pensi per esempio al *Ritratto di Battista Sforza* e al *Ritratto di Federico da Montefeltro*, di Piero della Francesca, 1472 ca., conservati nella Galleria degli Uffizi di Firenze: cfr., Bolzoni (2008), appendice figurativa.

richiesta che Stampa rivolge agli artisti è quella di creare per lei un doppio ritratto, a sinistra dovranno ritrarre il conte e a destra lei stessa⁴⁵⁹:

LV

Voi, che 'n marmi, in colori, in bronzo, in
cera
imitate e vincete la natura,
formando questa e quell'altra figura,
che poi somigli a la sua forma vera,
venite tutti in graziosa schiera
a formar la più bella creatura,
che facesse giamai la prima cura [Dio],
poi che con le sue man fe 'la primiera.
*Ritraggete il mio conte, e siavi a mente
qual è dentro ritrarlo, e qual è fore;*
sì che a tanta opra non manchi niente.
*Fategli solamente doppio il core,
come vedrete ch'egli ha veramente
il suo e 'l mio, che gli ha donato Amore.*

LVI

*Ritraggete poi me da l'altra parte,
come vedrete ch'io sono in effetto:
viva senz'alma e senza cor nel petto
per miracol d'Amor raro e nov'arte [nuovo
artificio];
quasi nave che vada senza sarte, [sartie]
senza timon, senza vele e trinchetto, [al-
bero di prua]
mirando sempre al lume benedetto
de la sua tramontana, ovunque parte.
*Ed avvertite che sia 'l mio semblante
da la parte sinistra afflito e mesto,
e da la destra allegro e trionfante:*
il mio stato felice vuol dir questo,
or che mi trovo il mio signor davante;
quello, il timor che sarà d'altra presto.*

Nel sonetto LV la richiesta è quella di ritrarre il conte imitando la sua sembianza reale. L'invito è rivolto a vari tipi di artisti, pittori e scultori, richiamati alla mente attraverso i loro strumenti pittorici e materici: «'n marmi, in colori, in bronzo, in cera», (v. 1). Desidera che il conte sia raffigurato bello come lo fece Dio, che creò gli uomini, e che sia raffigurato nella sua esteriorità così come nella sua interiorità. Quest'ultima è suggerita agli artisti dall'autrice stessa che avverte di raffigurarlo dotato di due cuori, avendo egli al suo interno sia il suo proprio sia quello di Gaspara innamorata, entrambi datigli da Amore. Specularmente nel sonetto LVI, Stampa chiede agli artisti di ritrarre lei senza cuore nel petto e senz'anima, in quello stadio intermedio tra la vita e la morte, presente in molti dei suoi componimenti. Inserisce inoltre nelle terzine finali del sonetto un'ulteriore precisazione: il lato sinistro della sua figura dev'essere rappresentato infelice e triste, come se di fronte a sé vedesse la paura che presto il suo conte sarà tra le braccia di un'altra donna; il lato destro del suo corpo, di contro, dev'essere rappresentato in una sembianza gioiosa e vittoriosa, come se di fronte a sé ci fosse il suo stesso amato. Così facendo

⁴⁵⁹ Cfr., Bellonci (1976), cit. pp. 114-115, i corsivi sono miei.

Stampa inserisce una duplicità secondaria relativa alla sua figura, all'interno della duplicità primaria costituita dal dittico di sonetti. A tale dittico si aggiunge poi un terzo elemento, il sonetto LVII che tratta sempre la materia artistico-figurativa in relazione al conte e ad una, questa volta sua, richiesta di essere ritratto. Tale richiesta è considerata vana ed inutile da Stampa, dal momento che il conte è già ritratto in ogni parte dell'interiorità di lei, sia che egli le sia fisicamente vicino sia che le sia lontano⁴⁶⁰. Probabilmente l'intento di Collaltino secondo Stampa è quello di farsi ritrarre nel modo migliore, per come la maggior parte delle persone lo vede, eppure Gaspara lo porta impresso in sé stessa, in un'immagine che non manca di definirlo: «un pochetto incostante e disdegnoso»⁴⁶¹.

Ciononostante, la fiamma che in Gaspara avvampa a causa dell'amore che prova per il conte, non si estingue. L'auto-sacrificio di Gaspara la eleva rispetto al proprio amato: diventa lei la più nobile tra i due. E se i toni visti all'altezza del VII sonetto rimangono tutto sommato pacati, nel sonetto CLXXIV esplodono in una amarissima critica, privata ormai di ogni speranza. L'anafora degli articoli indeterminativi, accompagnati da un importante alternarsi di soggetti relativi al pessimo comportamento di Collaltino, sfocia infine in una metamorfosi di matrice mitologica. Gaspara diventa una Chimera⁴⁶², mostro favoloso con muso di leone, corpo di capra, coda di drago. La mancata reciprocità da parte di Collaltino, trasforma Gaspara dunque in una figura mostruosa e confusa, capace però di assoggettare ed intimorire il conte⁴⁶³:

CLXXIV

Una inaudita e nova crudeltate,
un esser al fuggir pronto e leggiero.
un andar troppo di sue doti altero,
un tôrre ad altri la sua libertate,
un vedermi penar senza pietate,
un aver sempre a' miei danni il pensiero,
un rider di mia morte quando però,
un aver voglie ognor fredde e gelate,
un eterno timor di lontananza,
un verno eterno senza primavera,

⁴⁶⁰ Cfr., Bellonci (1976), p. 116.

⁴⁶¹ Cfr., *ivi*, cit. p. 116.

⁴⁶² Cfr., Jones (1990), p. 137.

⁴⁶³ Cfr., Bellonci (1976), cit. p. 191, sonetto n. CLXXIV, i corsivi sono miei.

un non dar giamai cibo a la speranza
m'han fatto divenir una *Chimera*,
uno abisso confuso, un mar, ch'avanza
d'onde e tempeste una marina vera.

La presenza di altri elementi mitologici, di derivazione sempre ovidiana, non si esaurisce alla Chimera, è anzi anticipata dal sonetto CLXXIII⁴⁶⁴, nel quale chiedendo a Procne e Filomela di unirsi a lei nel canto di dolore, oltre a rievocare un palcoscenico sempre più nutrito di personaggi in scena, quindi uno *stage* di carattere performativo, manifesta un meccanismo di solidarietà tutta femminile rispetto al sopruso maschile⁴⁶⁵. Gaspara richiede loro partecipazione e aiuto, promettendo in cambio di comporre una sorta d'elegia in loro memoria: Procne, figlia del re Pandione, sposa di Teseo, da cui ebbe un figlio, si vendicò col marito, facendogli mangiare il proprio figlio, dal momento che Teseo aveva stuprato la sorella Filomela e tagliatole la lingua affinché non potesse raccontare quanto accaduto. Filomela, tuttavia, tesse la storia della sua violenza, riuscendo a comunicare con la sorella e innescando la brutale vendetta di lei, Procne è infine trasformata in usignolo, Filomela in rondine. Filomela è dunque lasciata senza lingua, così come Eco è lasciata senza corpo e senza una sua personale voce, costretta a ripetere le parole di Narciso, così come similmente, ma solo in parte, Stampa ripete i codici poetici petrarcheschi già inglobati nella tradizione poetica, nonostante Stampa attraverso la sua poesia ricerchi anche di attuare una sorta di riscatto alla condizione della infelice Eco, aggiungendo alle tessere poetiche già note anche elementi di originalità suoi propri⁴⁶⁶. Filomela ed Eco sono destinate ad una sorte di incomunicabilità a causa della sopraffazione maschile, Teseo da un lato, dall'altro Giove, che volendo ingannare la moglie Giunone, per distrarla dalle sue fughe furtive d'amore, mette a rischio Eco, destinandola ad una vendetta crudele da parte della dea. Ed è proprio Eco, un'altra delle figure mitologiche prese in prestito da Stampa che può essere, come si dirà, associata all'idea della *performance* attraverso il

⁴⁶⁴ Cfr., *ibid.*, cit. pp. 190-191, sonetto n. CLXXIII: «Cantate meco, Progne e Filomena, / anzi piangete il mio grave martire, / or che la primavera e 'l suo fiorire / i miei lamenti e voi, tornando mena. / A voi rinova la memoria e pena / de l'onta di Tereo e le giust'ire; / a me l'acerbo e crudo dipartire / del mio signore morte empia rimena. / Dunque, essendo più fresco il mio dolore, / aiatemi amiche a disfogarlo, / ch'io per me non ho tanto entro vigore. / E, se piace ad Amor mai di scemarlo, / io piangerò poi 'l vostro a tutte l'ore / con quanto stile ed arte potrò farlo».

⁴⁶⁵ Cfr., Jones (1990), pp. 138-140.

⁴⁶⁶ Cfr., Bassanese (1989), p. 108.

suo proprio elemento vocale e sonoro. Anch'essa è destinata ad un amore non corrisposto, dal momento che Narciso, annoiato ed infastidito dalle ripetizioni di Eco, l'abbandonò facendola disperare e, una volta prosciugatasi dalle lacrime, si trasformò in sasso⁴⁶⁷:

CXXIV

Signor, io so che 'n me non son più viva,
e veggo omai ch'ancor in voi son morta,
e l'alma, ch'io vi diedi non sopporta
che stia più meco vostra voglia schiva.
E questo pianto, che da me deriva,
non so chi 'l mova per l'usata porta,
né chi mova la mano e le sia scorta,
quando avien che di voi talvolta scriva.
Strano e fiero miracol veramente,
che altri sia viva, e non sia viva, e pèra,
e senta tutto e non senta niente;
sì che può dirsi la mia forma vera,
da chi ben mira a sì vario accidente,
un' imagine d'Eco e di Chimera.

CLII

Io vorrei pur ch'Amor dicesse come
debbo seguirlo, e con qual arte e stile
possa sperar di far chi m'arde umile,
O diporr'io queste amorose some.
Io ho le forze omai sì fiacche e dome,
sì spaventosa son tornata e vile,
*che, quasi ad Eco imagine simile,
di donna serbo sol la voce e 'l nome;*
né, perché le vestigia del mio sole
io segua sempre, come fece anch'ella,
e risponda a l'estreme sue parole,
posso indur la mia fiera e dura stella
ad oprar sì ch'ei, crudo come suole,
s'arresti al suon di mia stanca favella.

Nel sonetto CXXIV, Gaspara descrive una condizione di incertezza, tra uno stato di vita ed uno stato di morte: il suo aspetto si confonde, prendendo alcuni connotati da Eco, e altri da Chimera, rappresentando così un'entità dai contorni indefiniti e mostruosi: senza alcun fondamento di verità, di cui l'unica forza che sopravvive è la voce. Il venir meno di contorni corporali definiti assomiglia Stampa alla morte, il residuo di voce insieme alla sofferenza che prova, la assomigliano di contro allo stato di vita. Nel sonetto CLII le forze

⁴⁶⁷ Cfr., Bellonci (1976), sonetti n. CXXIV, CLII, cit. pp. 160, 178, i corsivi sono miei.

di Gaspara stanno venendo meno ed è ella stessa ad instaurare il paragone diretto con Eco, con la quale condivide il nome e la voce. Tuttavia, Stampa trova delle strategie per comunicare il suo amore, insieme al suo dolore, non lasciandosi zittire od impedire dagli uomini del suo tempo, men che meno da un amore non corrisposto, anzi questo è un amore tutto petrarchesco che è in grado di trasformare l'amante, in qualcosa di indefinito come la Chimera sì, ma anche in qualcosa di migliore, o meglio in una poetessa migliore⁴⁶⁸. Tale particolare tipo di amore non ricambiato era stato peraltro definito da Marsilio Ficino nel suo trattato *De Amore*, come amore semplice⁴⁶⁹, laddove l'amante non corrisposta non vive più né in sé stessa né all'interno del proprio amato, è dunque completamente morta. Tale immagine è stata ripresa da Stampa nel sonetto CXXIV, come visto.

Oltre ai già citati elementi performativi dispersi in tutto il canzoniere stampiano, è importante ricordare che la frequentazione di Gaspara ai salotti letterari veneziani, le imponeva un tipo di composizione in cui musica e poesia di mischiavano fra loro continuamente e dunque i versi composti da Stampa furono probabilmente pensati per quel tipo di pubblico che presenziava a contesti per lo più sociali e performativi⁴⁷⁰. Tale fatto è poi un'ulteriore prova a sostegno dell'impraticabilità della definizione di *life-writing* rispetto ai testi di Stampa, in quanto non si può intendere il suo canzoniere come un lavoro autobiografico nel senso di indice della sua biografia reale, è infatti un'opera a tutti gli effetti letteraria, che mostra il suo vivido legame con i circoli letterari frequentati dall'autrice. Ed è Stampa stessa, nel testo, a confermare il binomio canto-scrittura in molteplici luoghi⁴⁷¹:

XVI
così vorrei aver concetti e detti
e parole a tant'opra appropriate,
sì che fosser *da me scritte e cantate*,
e fatte cònte a mille alti intelletti.

XVII
mentr'ho davanti i lumi almi e sereni,
di cui conven che *sempre scriva e canti*.

⁴⁶⁸ Cfr., Bassanese (1989), p. 109.

⁴⁶⁹ Cfr., *ivi*, p. 107.

⁴⁷⁰ Cfr., Smarr, Janet L., *Gaspara Stampa's Poetry for Performance*, in «Quidditas», Vol. 12, Article 5, 1991, p. 61.

⁴⁷¹ Cfr., *ivi*, pp. 62-64; cfr., Bellonci (1976), componimenti XVI, XVII, XXVII, XXXIX, XLIV, LXVIII, CCXXXIII, CCLXVI, cit. pp. 90-91, 97, 105, 108, 123-124, 226, 256.

XXVII

per fermo e vario e bello e crudo aspetto,
che 'n voci e 'n carte spesso accuso e lodo.

XXXIX

come volete voi, signor, che ex parte
l'altrui voglie amorose e l'altrui male
con questa forza stanca e così frale
i '*dica in vive voci, o scriva in carte?*

XLIV

so ch'avresti pietà del mio gran pianto
e de la fiamma mia spietata e ria,
che per sfogar talor *descrivo e canto*.

LXVIII

Almen, poi che m'è lunge
il mio terrestre dio,
che sì lontano ancor m'apporta guai,
il duol che si mi punge
non mandasse in oblio,
e l'udisse ei, *per cui piansi e cantai*:
[...]
de la sua viva fede,
fede d'esser cantata in mille carte.

CCXXXIII

Beato insogno e caro,
che sotto oscuro velo m'hai mostrato
il mio felice stato,
qual potrà ingegno chiaro,
quant'io debbo e vorrei, giamai lodarte
in vive voci o 'n carte?
Io per me farò fede,
dovunque esser potrà *mia voce udita*,
che, sol la tua mercede,
io son restata in vita.

CCLXVI

ciò ch'io scrissi e cantai

Certo, il verbo 'cantare' è spesso usato in lirica per intendere il canto poetico-letterario, tuttavia in questi casi è sotto torchio la duplice natura⁴⁷² dell'attività di intrattenimento praticata da Stampa. Come già si è visto nel sonetto CLXXIII, l'inserimento di più voci in un unico componimento è uno dei meccanismi più praticati, nel tentativo di ricreare

⁴⁷² Cfr., Smarr (1991), pp. 70-73: si noti come Stampa cerchi di seguire le mode musicali del suo tempo.

scene teatrali⁴⁷³, che hanno bisogno di uno specifico gruppo di spettatori, i cui apprezzamenti garantiranno a Stampa, una sicura ascesa sociale⁴⁷⁴. E più in generale la totalità dei destinatari, ovvero in ordine decrescente per importanza Collaltino, Amore, i gruppetti generalizzati, come la schiera di intellettuali di cui Stampa è parte oppure i gruppi di donne, i paesaggi geografici specifici o i sogni, gli occhi dell'amato, l'anima della poetessa, è tutta parte di piccole scene drammatiche⁴⁷⁵.

Uno degli scopi di Stampa è quello di migliorare la propria condizione sociale di partenza, e tale fatto è ben visibile se si osservano alcuni importanti destinatari, tra i quali spiccano il re di Francia Enrico II di Valois e la sua illustre consorte Caterina de' Medici⁴⁷⁶. In generale i nomi importanti che si leggono tra i destinatari della sezione *Rime Varie*, così organizzata dal Salza come già si è detto, permettono di cogliere quanto Stampa si sentisse una poetessa al passo con il suo tempo: non rinunciava alle strategie di convenzionalità e creanza tipiche della sua epoca. Ed è in tal senso che perfettamente si adegua ai dettami del petrarchismo, praticato da molti dei frequentatori dei circoli in cui ella si esibiva⁴⁷⁷. Fiora Bassanese parla a buon diritto di imitazione creativa⁴⁷⁸ rispetto al Petrarca, sostenendo che la mancanza di imitazione pedissequa abbia portato Stampa a sovvertire la norma con la propria originalità, fingendo tuttavia di accettarla e insistendo molto sull'idea di de-valorizzazione del sé. Ecco perché ha senso parlare di lessico del fallimento e della negatività, in relazione ai termini che l'autrice riserva a sé stessa. In particolare, si auto-denuncia come inferiore, *topos* retorico di per sé molto comune anche tra gli scrittori, tuttavia Stampa motiva la propria inferiorità attribuendo tale responsabi-

⁴⁷³ Cfr., Smarr (1991), p. 64: si vedano a titolo esemplificativo il sonetto n. CCLXXVIII, cfr., Bellonci (1976), cit. p. 264: «Ninfe [...] / canti l'una di voi, l'altra risponda»; e il sonetto CCI, cfr., Bellonci (1976), cit. p. 208, in cui si scorge un fittizio dialogo tra Anassilla e il conte.

⁴⁷⁴ Cfr., Smarr (1991), pp. 66-69; cfr., Bellonci (1976), n. XXX, CCXLII, CCLXVIII, CCLXIX, XV, LVIII rispettivamente, cit. pp. 99, 234, 258, 90, 116: «quell'illustre e nobil compagnia», «cavalier onorati», «schiera gentil», «Amica, dolce ed onorata schiera», «Io per me sola a dimostrar ne vengo / quanto l'amo *ad ognun*, quanto lo còlo», «e piango ch'atta a pinger non mi sento / *al mondo* il mio bel sol quanto devria».

⁴⁷⁵ Cfr., Smarr (1991), pp. 73-74, si vedano i sonetti n. CXXVIII e CLXXX in cui Gaspara sembra rispondere a dei discorsi già iniziati a voce con il conte: nel secondo caso Collaltino deve averle detto che le donne francesi sono più fedeli. In generale i toni drammatici si riferiscono anche e soprattutto alla stessa Gaspara.

⁴⁷⁶ Cfr., Cfr., Smarr (1991), p. 67; cfr., Bellonci (1976), n. CCXLVI, CCXLVII, cit. pp. 243-244.

⁴⁷⁷ Cfr., Bassanese, Fiora A.: *Gaspara Stampa's Poetics of Negativity*, in «Italice», Vol. 61, No. 4, Winter 1984, p. 336.

⁴⁷⁸ Cfr., *ivi*, p. 337, 343.

lità al suo sesso, ad esempio nel sonetto CCXLVII dedicato a Caterina de' Medici, supplica la regina dicendo: «Lasciate ch'a la fama e agli scrittori, / che parleran di voi sì chiaramente, *io donna da lontan possa andar dietro*; / lasciate ch'io di sì famosi allori / m'adorni il crin a la futura gente. / Oh qual grazia mi fia, se questo impetro!»⁴⁷⁹; ma anche nel sonetto CCXLVIII, laddove volendosi unire all'amico poeta Luigi Alamanni, nelle lodi alla corte francese, dice: «chiaro Alamanni, io vorrei ben anch'io / venir in parte di cotanto onore, / e lodar lui con voi e poi voi anco; / ma s'opponne a l'immenso mio disio / *l'esser io, donna e vil, preda d'Amore. / Lo spirto è pronto, ma lo stil è stanco*»⁴⁸⁰; infine nel sonetto CCLXI, rivolgendosi all'amico poeta Girolamo Molin dichiara a proposito della sua capacità di descrivere il suo amato: «e l'amo quanto / si puote amar; ma 'l celebrarlo poi / *è d'altro stil incarco, che di donna*»⁴⁸¹.

Si tratta però ancora una volta di una delle strategie consapevoli attuate da Gaspara, che ha contezza rispetto al proprio ruolo di poetessa⁴⁸², e soprattutto rispetto alla fatica celata dal compimento di un'opera letteraria. Emerge poi, nuovamente, l'ironia leggera sottesa a tutto il testo: Stampa, infatti, si auto-accusa continuamente di non essere abbastanza capace, colta, istruita, nobile, seguendo un *topos* usato spesso anche dagli scrittori; pur tuttavia continua a scrivere, ed è proprio questa persistenza che ci fa dubitare circa la veridicità delle sue affermazioni in poesia⁴⁸³. Ed è così che la sua apparente sottomissione femminile, che era una convenzione in amore così come nella poesia petrarchista⁴⁸⁴, non risponde ormai più ad un modello che silenzia le donne, come quanto accaduto nell'episodio di Procne e Filomela, quest'ultima si ricorda era stata privata della lingua per poter denunciare il torto subito e aveva dovuto spostarsi su un terreno diverso, optando per un linguaggio di comunicazione più tipicamente associato al mondo femminile: quello della

⁴⁷⁹ Cfr., Bellonci (1976), cit. p. 244, i corsivi sono miei.

⁴⁸⁰ Cfr., *ivi*, cit. p. 245, i corsivi sono miei.

⁴⁸¹ Cfr., *ivi*, cit. p. 253, i corsivi sono miei.

⁴⁸² Cfr., Bassanese (1984), p. 338; cfr., Bellonci (1976), cit. p. 98, sonetto n. XXVIII, i corsivi sono miei: «Quando innanti ai begli occhi almi e lucenti, / per mia rara ventura al mondo, i 'vegno, / lo stil, la lingua, l'ardire e l'ingegno, / i pensieri, i concetti e i sentimenti / o restan tutti oppressi o tutti spenti, / e *quasi muta e stupida divegno*; / o sia la riverenza, in che li tegno, / o sia che sono in quel bel lume intenti. / Basta ch'io non so mai formar parola», si noti il motivo dell'ineffabilità dell'amore, contraddetta dai fatti.

⁴⁸³ Cfr., *ivi*, p. 242.

⁴⁸⁴ Cfr., Bassanese (1989), p. 106.

tessitura. Ecco che ora, di contro, le donne dimostrano di potersi appropriare e poter condividere anche il linguaggio letterario, più tradizionalmente associato al mondo maschile, in quanto, una volta diventate autrici mostreranno a più riprese la loro implacabilità, attraverso l'emersione della loro voce fisica e letteraria.

Infine, la costanza che conta non è nell'unico oggetto amato quanto piuttosto risiede nel soggetto che ama⁴⁸⁵, e del resto cambiare oggetto d'amore in corso d'opera era davvero molto poco petrarchesco⁴⁸⁶. Ma la sovversione che Stampa cerca di applicare nella sua proposta di visione dei due generi, raggiunge sottilmente l'apice se si pensa al fatto che l'infedeltà maschile di Collaltino in questo caso, non era così malvista prima del canzoniere stampiano come l'infedeltà esercitata da una donna. L'abilità di Stampa risiede nel sovvertire questa idea di fondo: non accetta più questo tipo di ingiustizia e tenta di dimostrare come, quantomeno e soprattutto in amore, si dovrebbe andar *di pari* per seguire uno degli insegnamenti da poco lasciati dal Bembo, nella sua trattazione degli *Asoniani* e proposto da Maria Savorgnan nella loro corrispondenza amorosa e letteraria, come si è visto nel precedente capitolo del presente lavoro⁴⁸⁷.

Si desidera concludere il profilo dell'autrice appena analizzata con le parole di Maria Bellonci⁴⁸⁸:

Non fu l'amore per un uomo la realtà prima della sua esistenza, ma l'aver trovato nell'amore inteso come lievitazione di un vivere attivo, spesso violento anche se dominato, un terzo elemento oggettivante, per il quale si rilevasse e prendesse forza il dialogo suo con la poesia (e si capisce così come le fu possibile sostituire Collaltino quando da lui decadde ogni potere di stimolazione poetica). È sua realtà la disperata vocazione per lo «stile» come lei chiamava la poesia rivelata. Leggendo con questo nuovo cifrario le rime di Gaspara Stampa sentiremo nella dolorante e inquieta coscienza lirica di lei la percezione di quell'«alto» che è la forma suprema del proprio spirito intuita dall'artista e sempre irraggiungibile.

⁴⁸⁵ Cfr., Braden (1996), p. 135; cfr., anche Bellonci (1976), cit. p. 189, sonetto n. CLXXI: «Voi potete, signor, ben tôrmi voi / con quel cor d'indurato diamante, / e farvi d'altra donna novo amante; / di che cosa non è, che più m'annoi; / ma non potete già ritôrmi poi / l'imagin vostra, il vostro almo semblante, / che giorno e notte mi sta sempre innante, / poi che mi fece Amor de 'servi suoi; / non potete ritôrmi quei desiri, / che m'acceser di voi sì caldamente, / il foco, il pianto, che per gli occhi verso.»: tale esempio tratto da uno dei sonetti più belli del canzoniere, è atto a ribadire il concetto e la forza dell'appropriazione non tanto di ciò che il conte le ha dato attivamente, quanto piuttosto di ciò che Gaspara ha saputo prendere e far proprio.

⁴⁸⁶ Cfr., *ivi*, p. 134.

⁴⁸⁷ Cfr., Bellonci (1976), p. 23.

⁴⁸⁸ Cfr., *ivi*, cit. p. 25.

5. Veronica Franco: cortigiana *honest*a satirista

Voi sapete benissimo che tra tutti coloro che pretendono di poter insinuarsi nel mio amore a me sono estremamente cari quei che s'affatican nell' esercizio delle discipline e dell'arti ingenue, delle quali (se ben donna di poco sapere, rispetto massimamente alla mia inclinazione ed al mio desiderio) io sono tanto vaga, e con tanto mio diletto converso con coloro che sanno, per aver occasione ancora d'imparare, che, se la mia fortuna il comportasse, io farei tutta la mia vita e spenderei tutto 'l mio tempo dolcemente nell'academie degli uomini virtuosi⁴⁸⁹.

Quasi da pigro sonno or poi svegliata,
dal cansato periglio animo presi,
benché femina a molli opere nata;
e in man col ferro a essercitarmi appresi,
tanto ch'aver le donne agil natura,
non men che l'uomo, in armeggiando intesi:
perché 'n ciò posto ogni mia industria e cura,
mercé del ciel, mi veggo giunta a tale,
che piú d'offese altrui non ho paura⁴⁹⁰.

5.1 La fase di Intermezzo (1560-1580)

In questa quarta fase denominata da Cox Intermezzo si verifica un processo di retrocessione per quanto riguarda la pratica di scrittura femminile. I nomi femminili importanti che figureranno a Venezia e piú in generale in Veneto nel secondo Cinquecento sono quelli delle veneziane Moderata Fonte e Lucrezia Marinella, della vicentina Maddalena Campiglia, delle padovane Isabella Andreini (1562–1604) e Valeria Miani Negri (ca.1560-1611) e della rodigina Issicratea Monte: tutte queste autrici però emergeranno sulla scena pubblica soltanto a partire dalla fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80⁴⁹¹; cioè nella fase denominata da Cox di Affermazione (1580-1620), momento in cui si registra il raggiungimento di un apice per la scrittura femminile quanto a varietà di opere e di generi letterari proposti.

Nei due decenni qui considerati, cioè quelli degli anni '60 e degli anni '70, i tempi storici furono meno favorevoli verso l'accoglienza di novità e videro un momento di de-

⁴⁸⁹ Cfr., Franco, Veronica, *Lettere*, Bianchi, Stefano (a cura di), Salerno Editori, Roma, 1998, cit. pp. 59-60, lettera XVII.

⁴⁹⁰ Cfr., Franco, Veronica, *Rime*, Bianchi, Stefano (a cura di), Mursia Editore, Milano, 1995, cit. pp. 106-107, capitolo XVI.

⁴⁹¹ Cfr., Cox (2008), p. 121.

crescita nel numero delle autrici pubblicate, rispetto ai decenni precedenti. Una delle pochissime eccezioni è rappresentata dalla pubblicazione delle *Terze Rime* della cortigiana onesta Veronica Franco (1546-1591), pubblicazione che però avvenne in modo semi-clandestino e con un numero molto ridotto di stampe disponibili. In generale non si può parlare di un gruppo compatto di scrittrici, come nel caso dei due decenni precedenti, o come quello che si incontrerà nel periodo 1580-1600, con le sperimentazioni di Moderata Fonte, Isabella Andreini, Maddalena Campiglia, Maddalena Salvetti, e Lucrezia Marinella⁴⁹².

Anche la presenza femminile all'interno delle antologie poetiche sembra ridursi notevolmente con alcune eccezioni come, ad esempio, i due volumi di Dionigi Atanagi *De le rime di diuersi nobili poeti toscani* del 1565, con un totale di 4 autrici rispetto però ai 170 autori uomini. Un altro esempio di antologia di questo periodo è *Il secondo volume delle rime scelte da diversi eccellenti autori, nouamente mandato in luce* (1563), edito da Gabriele Giolito, che però non riporta nemmeno una voce autoriale femminile su un totale di contro di 43 voci maschili. Anche la *Nuova scelta di rime di diversi begli ingegni* di Cristoforo Zabata (1573) contiene solo una poetessa, Gaspara Stampa, su un totale di 24 autori⁴⁹³.

Le ragioni di questo periodo di chiusura nei confronti della scrittura femminile possono essere rintracciate in un cambiamento di ideologia legato alla visione dei generi, oppure in un cambiamento interno al gusto letterario del tempo. In molti hanno visto il periodo del Concilio di Trento (1545-1564) come un periodo di ondata misogina nella cultura italiana, che avrebbe fatto perdere alle donne tutto il riconoscimento ottenuto fino a quel momento. In realtà è difficile incontrare, nella pratica, dei testi che confermino questa spinta misogina⁴⁹⁴.

Sembra infine che le donne in questo periodo più che essere vittime di un'ideologia fossero vittime di una serie di altri fattori, intricati tra loro e più complessi. Primo fra tutti, si fa evidente in questi decenni il declino della letteratura volgare, e subentra l'imposizione della censura controriformista che di fatto limita l'industria editoriale veneziana:

⁴⁹² Cfr., *ivi*, p. 122.

⁴⁹³ Cfr., *ivi*, p. 123.

⁴⁹⁴ Cfr., *ibid.*, p. 123.

infatti gli editori veneziani preferiscono pubblicare testi a carattere religioso, per garantirsi delle entrate sicure. In questo clima delicato, dunque, gli scrittori in genere e le scrittrici specialmente ne risentirono, se si pensa al fatto che il numero delle scrittrici era pur sempre rimasto esiguo, sebbene non marginale, nel tempo. Tuttavia, le poche prove che ci sono giunte, suggeriscono che le scrittrici non per questo smisero di scrivere, anzi continuarono a farlo, solo senza pubblicare i loro lavori⁴⁹⁵.

Inoltre, si deve considerare il cambiamento di tono della cultura letteraria italiana che si spostava verso una direzione più austera ed un modello culturale più erudito. In pratica era in atto un ritorno ad una sorta di Umanesimo del Quattrocento, insieme ad un ripristino del gusto neoclassico anche nell'ambito letterario⁴⁹⁶. Importanti sono in tal senso le pubblicazioni di Torquato Tasso: i *Discorsi dell'arte poetica* (scritto tra 1564–70) e la *Gerusalemme liberata* (scritto tra 1559–75), tali testi ben esprimono la relazione tra poesia e teoria di questo momento storico. I generi più praticati furono appunto quelli neoclassici, quali l'epica, la poesia, la tragedia, la commedia, il genere pastorale, la poesia d'amore trasformata però in senso classicistico grazie all'influenza delle *Rime* di Giovanni Della Casa⁴⁹⁷ pubblicate postume nel 1558. Ci fu inoltre un processo di re-aristocratizzazione interno al mondo delle lettere, le quali tornavano ad essere ambito legittimo per le persone dei ranghi più elevati della società. Questo fatto ha certamente inciso nell'intimidazione della pratica scrittoria, esperita dalle donne⁴⁹⁸.

Mentre Venezia diminuiva la propria importanza quanto a centro di pubblicazione e di circolazione culturale, le corti, come Firenze, Parma, Ferrara e Mantova acquisivano posizioni in tal senso migliori. Le produzioni di scrittura femminile non erano più in prima linea rispetto alla moda letteraria: le donne subivano una ricollocazione all'indietro. L'interesse filologico sempre più forte nel pubblico faceva sì che le donne rimanessero ancora escluse dall'università e dall'alfabetizzazione che andasse oltre all'apprendimento del

⁴⁹⁵ Cfr., *ivi*, p. 124.

⁴⁹⁶ Cfr., *ivi*, p. 125.

⁴⁹⁷ Cfr., *ivi*, p. 128: è interessante ricordare che Della Casa fu il dedicatario della prima edizione postuma delle *Rime* di Gaspara Stampa, nonostante non sembra trovarsi riscontro di connessioni dirette tra i due; nell'ottica del gusto letterario che il lavoro di Della Casa imporrà, la dedica di Cassandra risulta ancora più paradossale, se si ripensa al profilo insolito di Gaspara.

⁴⁹⁸ Cfr., *ivi*, p. 125.

volgare: non partecipavano con convinzione al dibattito teorico-letterario, e non potevano farlo anche e soprattutto per motivi di decoro⁴⁹⁹.

Solo a partire dal 1580 le donne tornarono a pubblicare in numeri significativi⁵⁰⁰. D'altra parte, l'ascesa delle scrittrici dei decenni precedenti era stata possibile grazie al contesto creatosi a seguito della diffusione del petrarchismo, proposta da Bembo. Negli anni '60 gli esponenti e i discepoli che avevano seguito questa linea letteraria iniziarono a venire meno⁵⁰¹: Lodovico Domenichi morì nel 1564, Bernardo Cappello e Benedetto Varchi nel 1565, Lodovico Dolce nel 1568, Alessandro Piccolomini, che morì nel 1579, insieme a Girolamo Muzio, morto nel 1576, sopravvissero agli anni '70, abbandonando però il verso petrarchista per rivolgersi alla filosofia o ai generi polemici. Anche nei trattati o nelle orazioni le donne venivano ricordate esclusivamente per le loro abilità nel versificare nelle rime d'amore, non confacendosi al nuovo gusto imposto dal Della Casa. Persino nei versi dell'Accademia degli Eterei di Padova non compaiono nomi femminili come corrispondenti o dedicatesse⁵⁰². La facilità con cui le donne scomparirono dalla scena letteraria pubblica di questi decenni rende visibile il fatto che fossero state poste all'interno di una nicchia affatto solida⁵⁰³.

D'altra parte, questo periodo buio per la scrittura femminile può essere visto come un'anticipazione della marginalizzazione che le donne subiranno nel corso del XVII secolo⁵⁰⁴. Ciononostante, l'eccezionalità di Veronica Franco che visse e fu attiva a Venezia in questa fase storica di scrittura rappresenta un *unicum* e ai fini della presente ricerca è singolare che tale unicum si sviluppi proprio nella città di Venezia, luogo in cui come si è delineato permane nel tempo la presenza di autrici donne, nonostante gli ostacoli via via emersi dalla presente analisi.

⁴⁹⁹ Cfr., *ivi*, p. 126.

⁵⁰⁰ Cfr., *ivi*, p. 127.

⁵⁰¹ Cfr., *ivi*, p. 128.

⁵⁰² Cfr., *ibid.*, p. 128.

⁵⁰³ Cfr., *ivi*, p. 129.

⁵⁰⁴ Cfr., *ivi*, p. 130.

5.2 Cenni biografici e opere

Veronica Franco nacque a Venezia nel 1546⁵⁰⁵ dall'unione di Francesco Franco appartenente ai «cittadini originari», ceto intermedio tra aristocrazia e plebe, con Paola Fracassa, nota cortigiana che avviò anche la figlia alla sua stessa professione. Infatti, si leggono i nomi di entrambe, madre e figlia, nel *Catalogo de tutte le principal et più honorate cortigiane di Vinetia, il nome loro, et il nome della lor pieza [mezzana], et le stantie ove loro habitano [...] et etiam il numero de li dinari che hanno da pagar quelli gentilhuomini, et altri, che desiderano entrar nella sua gratia*⁵⁰⁶, uscito dalle stampe attorno al 1565. In esso, vengono appunto esplicitate le tariffe di ciascuna cortigiana, e Veronica all'età quindi di circa vent'anni è presente con il valore di due scudi⁵⁰⁷. Pare che la Franco abbia contratto un breve matrimonio con il medico Paolo Panizza, dal quale poi si separò, prima di consolidare la propria fama di cortigiana onesta, che intratteneva i propri amici e amanti grazie sì alla sua bellezza estetica, ma soprattutto grazie alla sua preparazione culturale.

La cortigiana *honest*a fu una figura che si sviluppò in Italia, e che ebbe una certa fama a partire dalla fine del XV secolo fino al volgere del XVI⁵⁰⁸. La si trova presso alcune importanti corti italiane, quali Venezia, Firenze, Ferrara, e Roma ne è il centro per eccellenza. Tuttavia, Venezia, all'epoca in cui Veronica visse, rivaleggiava con Roma in modo piuttosto serrato, per la fama che godevano le sue cortigiane oneste locali, famose per

⁵⁰⁵ Cfr., Bianchi (1995), pp. 33-34 per le informazioni biografiche più esaustive; e in generale cfr., Migiel, Marilyn, *Veronica Franco in Dialogue*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 2022.

⁵⁰⁶ Cfr., Zorzi, Alvise, *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*, Cammina Editrice, Milano, 1986, cit. pp. 5-6, da cui si ricava il titolo per esteso; cfr., anche Crivelli, Tatiana, «*A un luogo stesso per molte vie vassi*»: note sul sistema petrarchista di Veronica Franco, in «*L'una et l'altra chiave*», figure e momenti del petrarchismo femminile europeo, Atti del Convegno internazionale di Zurigo 4-5 giugno 2004, a cura di Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli e Mara Santi, Salerno Editrice, Roma, 2005, si veda la nota 20 a p. 86: l'unica copia esistente del Catalogo si trova presso la biblioteca del museo Correr di Venezia.

⁵⁰⁷ Il valore è piuttosto basso, ma la Franco era all'inizio della sua professione e non aveva ancora raggiunto la fama che incontrerà in seguito, che la porterà ad aumentare il proprio prezzario, fino ad arrivare ai cinquanta scudi, stando a quanto riporta Maffio Venier, forse esagerando un poco, in uno dei capitoli più feroci che le rivolse: cfr., Dazzi, Manlio (a cura di), *Maffio Venier e Veronica Franco. Il libro chiuso di Maffio Venier (la tenzone con Veronica Franco)*, Neri Pozzi Editore, Venezia, 1956, appendice de *Il fiore della lirica veneziana*, p. 23.

⁵⁰⁸ Cfr., Larivaille, Paul, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento, Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, trad. a cura di Pizzorno, Maura, BUR Rizzoli, Milano, prima ed. it. 1983, (prima ed. fr. 1975).

bellezza, cultura e raffinatezza. Erano di solito le madri cortigiane ad introdurre le figlie nel mestiere, così come accadde a Veronica con la madre Paola. L'aspetto più importante per una cortigiana *honest*a risiedeva nella propria immagine pubblica e nelle relazioni vantaggiose con uomini ricchi, distinti e potenti, così come il possesso di oggetti *status symbol*, quali vestiti e gioielli, sui quali spesso ricevevano in realtà imposizioni e regolamenti dall'alto, cioè dalle organizzazioni statali della Repubblica, affinché non fossero confuse con le nobildonne da bene. E in effetti si tratta di una figura ibrida, a metà via tra la prostituta di basso livello e la rispettabile signora patrizia. Era una professione ricca di rischi ed ostacoli, che tuttavia permetteva un certo agio economico ed una certa indipendenza. Inoltre, le relazioni che gli uomini intrattenevano con le cortigiane erano segretamente permesse e concesse, il che garantiva ad esse un certo senso di eguaglianza rispetto alla controparte maschile⁵⁰⁹.

Veronica ebbe, grazie alla sua professione, la possibilità di coltivare la propria carriera letteraria⁵¹⁰, e vantava amici e protettori fra i più alti ranghi. In particolare, frequentò il circolo intellettuale di Ca' Venier, capeggiato da Domenico Venier, noto petrarchista e fondatore insieme a Federico Badoer, dell'Accademia veneziana o della Fama⁵¹¹, nel 1557 a Venezia. Il palazzo dei Venier, una delle più antiche e illustri famiglie veneziane, era il luogo in cui regolarmente si riunivano i letterati più famosi della laguna, «da Bernardo Tasso a Sperone Speroni, principe dell'Accademia degli Infiammati di Padova; dallo stampatore Paolo Manuzio al celebre Pietro Aretino»⁵¹².

L'apice della fama però fu per Veronica la visita che ricevette da parte del giovane Enrico III di Valois, re di Francia e di Polonia⁵¹³, che si trovava in visita a Venezia dal 18 al 28 luglio del 1574, momento in cui la Repubblica decise di omaggiarlo con sfarzosi festeggiamenti, includendo nel pacchetto anche una visita presso l'abitazione di Veronica,

⁵⁰⁹ Cfr., Adler, Sara Maria, *Veronica Franco's Petrarchan "Terze Rime": Subverting the Master's Plan*, in *Italica*, Fall 1988, pp. 213-214.

⁵¹⁰ Cfr., *ivi*, p. 214.

⁵¹¹ Cfr., Rosenthal, Margaret F., *Veronica Franco's Terze Rime: the Venetian Courtesan's Defense*, in *Renaissance Quarterly*, Vol. 42, No. 2, Summer, 1989, p. 240.

⁵¹² Cfr., Larivaille (1983), cit. p. 170-171.

⁵¹³ Enrico III era peraltro figlio dei sovrani Enrico II e Caterina de' Medici, celebrati qualche decennio prima, da Gaspara Stampa.

con la quale il re trascorse una notte e che gli fece dono di un suo ritratto⁵¹⁴, dedicandogli in proposito una lettera⁵¹⁵, e due sonetti⁵¹⁶, il cui primo recita:

Come talor dal ciel sotto umil tetto
Giove tra noi qua giù benigno scende,
e perché occhio terren dall'alt'oggetto
non resti vinto, umana forma prende;
così venne al mio povero ricetta
senza pompa real ch'abbaglia e splende,
dal fato Enrico a tal dominio eletto,
ch'un sol mondo nol cape e nol comprende.
Benché sí sconosciuto, anch'al mio core
tal raggio impresse del divin suo merto,
che 'n me s'estinse il natural vigore.
Di ch'ei, di tant'affetto non incerto,
*l'imagin mia di smalt'e di colore*⁵¹⁷
prese al partir con grat'animo aperto.

Qui risulta evidente il meccanismo operato da Franco: innalza il re attraverso la sua poesia, innalzando così al contempo l'immagine che vuole dare di sé, in quanto poetessa⁵¹⁸. Tuttavia, l'omaggio maggiore deriva dalla scelta operata dalla città di Venezia che assurge Veronica Franco a emblema di sé stessa, a simbolo di donna colta intellettuale in cui Venezia si riconosce e rispecchia, similmente a quanto era accaduto nel caso di Isotta Nogarola, riconosciuta in quanto emblema della città di Verona. Il fatto che Veronica doni al re un suo ritratto, in ricordo di sé stessa e della città, ci avvicina ancora una volta alla relazione tra arti figurative e poesia, delineata nei capitoli precedenti. A differenza però del caso Savorgnan-Bembo, in cui Maria, come consueto da tradizione, attendeva un qualche componimento poetico da parte dell'uomo amato nonché abile poeta a seguito del dono di lei, e a differenza del caso Stampa, in cui è esplicito il diretto richiamo

⁵¹⁴ Cfr., Bianchi (1995), p. 240: questo ritratto è stato da molti confuso in passato con quello che le fece il Tintoretto, a cui, per ringraziarlo, inviò la lettera XXI. Non si ha oggi traccia del ritratto donato al re, mentre è probabile che quello del Tintoretto sia quello esposto al Worcester Art Museum di Worcester, Massachusetts.

⁵¹⁵ Cfr., Bianchi (1998), p. 30, lettera I.

⁵¹⁶ Cfr., Salza (1913), sonetti n. I e II, cit. pp. 353-354, i corsivi sono miei.

⁵¹⁷ Si veda per il lemma «smalto» il sonetto *O imagine mia celeste e pura* di Pietro Bembo, dedicato al ritratto di Maria Savorgnan: cfr., Bolzoni (2008), pp. 85-91.

⁵¹⁸ Jones (1990), p. 182.

agli artisti⁵¹⁹, nel caso di Franco non vi è mediazione o relazione poeta-poetessa alcuna. È Franco stessa a concedere il ritratto, è Franco stessa a lodarlo in poesia, creando così un circuito circolare chiuso nel quale è lei la sola protagonista. E se nel sonetto I, l'attenzione è posta al momento in cui il re prende possesso dell'immagine di lei, nel sonetto II è la descrizione della verosimiglianza tra immagine e persona⁵²⁰ ad assumere un ruolo centrale, rimarcando l'efficacia della relazione tra arte e poesia⁵²¹.

Attorno al 1575, Franco fu poi curatrice di un'antologia⁵²² di versi per la commemorazione della morte del conte bresciano Estor Martinengo, appartenente ad una famiglia bresciana al servizio della Repubblica.

Sempre agli anni 1574-1575 risalgono i capitoli in dialetto veneziano, composti da Maffio Venier, uno dei nipoti di Domenico Venier, come detto protettore e maestro di Veronica. Tali scritti sono estremamente denigratori nei confronti di Franco, la quale però non mancherà di rispondere con arguzia ed eleganza.

Nel 1575 Veronica Franco pubblicò il suo volume di *Terze rime*⁵²³, dedicandole a Guglielmo Gonzaga duca di Mantova e di Monferrato, ed è proprio da tale dedica⁵²⁴ datata Venezia 15 novembre 1575, che si ricaverebbe l'anno di pubblicazione del testo⁵²⁵. In

⁵¹⁹ Si ricordi però che anche Franco in una delle sue *Lettere familiari*, la già ricordata XXI (cfr., Bianchi (1998), pp. 68-70), si rivolgerà al Tintoretto per ringraziarlo del ritratto di lei da lui composto e per trattare di una questione interessante: la superiorità o meno degli antichi rispetto ai moderni, manifestando un'opinione in estremo favore dei moderni, e dando così contezza al pubblico di lettori della sua capacità critica e di analisi artistica.

⁵²⁰ Cfr., Ray, Meredith, *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, University of Toronto Press, Toronto, 2009: si veda il capitolo 4, *The Courtesan's Voice: Veronica Franco's Lettere familiari*, pp. 123-155, in particolare p. 137.

⁵²¹ Cfr., Bianchi (1998), cit. p. 32, vv. 3-4, 12-14: «questo scolpito e colorato aspetto, / in cui 'l mio vivo e natural s'intende [...] così 'l desio, di donna in cor sofferto, / d'alzarti sopra 'l ciel dal mondo fore, / mira in quel mio sembiante espresso e certo».

⁵²² Cfr., Salza (1913), cit. p. 383, il titolo per esteso è: *Rime di diversi eccellentissimi autori nella morte dell'Illustre Sign. Estor Martinengo Conte di Malpaga. Raccolte, et mandate All'Illustre, et valoroso Colonnello il S. Francesco Martinengo suo fratello, Conte di Malpaga Dalla Signora Veronica Franca*, qui sono inseriti ben nove sonetti di Franco stessa.

⁵²³ Cfr., Favretti, Elvira, *Rime e lettere di Veronica Franco*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Jan I, 1986, p. 328: in cui si ricorda che nell'edizione Salza (1913), il critico aggiunge alla fine dei capitoli in terza rima anche quindici sonetti di varia provenienza, anch'essi sono «componimenti di circostanza», «lettere più brevi in versi», «strumento di conversazione mondana» (cit. p. 328); cfr. p. 329 per una descrizione dei destinatari e delle occasioni di composizione.

⁵²⁴ Cfr., Bianchi (1995), pp. 49-50.

⁵²⁵ Cfr., Bianchi (1995), p. 35.

essa è costante l'opposizione disposta in verticale tra alto e basso⁵²⁶, in cui l'altezza pertiene all'importante dedicatario, la bassezza di contro alla dedicatrice⁵²⁷, insieme alla manifestazione del concetto del desiderio, ripreso poi più volte nell'opera, attraverso il quale l'autrice non nasconde una certa carica sensuale congiunta alla richiesta di ricevere dal duca una sorta di grazia, che le permetta di accedere ad uno spazio alto di letteratura. Una dedica questa del tutto differente rispetto a quella di cui si è dato conto nel capitolo precedente di Gaspara Stampa a Collaltino di Collalto; in questo caso prevale un intento di ottenere una legittimazione, richiesta tuttavia in modo formale e composto⁵²⁸:

AL SERENISSIMO PRENCIPE SIGNOR E PADRON MIO COLENDISSIMO
IL SIGNOR DUCA DI MANTOVA E DI MONFERRATO
VERONICA FRANCA

Se ben lontanissima corrispondenza e quasi *disproporzionata proporzione* si trova tra le chiarissime virtù dell'*Altezza Vostra* e 'l mio *desiderio* d'onorarla e degnamente servirla, si che tutto quello ch'io potessi fare in questa impresa sarebbe men ch'ombra a paragon del vero; nondimeno in quello dove mi sono *mancate le forze* e i convenevoli concetti di celebrarla ed esaltarla, m'è *sopravanzato l'animo* d'esprimerle questo mio virtuoso se ben impossibile *desiderio*, in tanto che non mi sono potuta astenere ch'io non ne l'accertassi col *debile* testimonio di *queste poche terze rime* che le dedico, non in modo che trattino il singolar merito delle sue ricchissime doti, ché queste non cadano sotto la povertà del *mio incapace stile*, ma in maniera che dando al suo discreto giudizio alcun *leggier gusto della mia bassa musa*, con questa esperienza quasi mostrando la mia *insofficienza*, perché poi mi vaglia per buona scusa s'io non ardisco por bocca nel cielo del suo inestimabil valore, debbano sotto l'autorità del suo gloriosissimo nome comparire nella presenza del secolo, e liberamente appresentarsele con assoluta dipendenza dall'arbitrio della Vostra *Altezza*.

Nel 1580 pubblicò poi il suo volume di *Lettere familiari a diversi*, dedicato a Luigi d'Este cardinale di Ferrara. Si tratta di una raccolta di cinquanta lettere, per lo più di rimprovero e di consolazione, che mostrano un profilo autoriale colto, distinto e moderato. Le lettere di Veronica Franco sono ricordate anche da Michel de Montaigne nel suo *Journal de Voyage en Italie*⁵²⁹. Nello stesso 1580 però, in ottobre, Veronica Franco subì

⁵²⁶ L'opposizione tra altezza e bassezza è evidenziata attraverso l'uso del corsivo, nella porzione citata di testo della dedica, collocata nella pagina successiva del presente lavoro.

⁵²⁷ Cfr., Crivelli (2005), p. 88-90.

⁵²⁸ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 49, r. 1-25, i corsivi sono miei.

⁵²⁹ Cfr., Bianchi (1995), p. 34; cfr., anche Zorzi (1986), p. 5.

un'accusa di stregoneria⁵³⁰, da parte di Ridolfo Vannitelli, precettore di uno dei suoi figli⁵³¹, tale Achillette, accusa cui Veronica dovette far fronte dinnanzi al Tribunale del Santo Uffizio. L'accusa era⁵³²:

d'aver ricorso a sortilegi, ed alle invocazioni diaboliche per ritrovare un paio di forbici colla vagina d'argento, ed un piccolo uffizio dorato, che le erano stati involati, e d'aver usato a tale scopo anello benedetto, olivo benedetto, acqua e candele benedette, da lei mandate a prendere, per mezzo d'Achillette, nella prossima chiesa di San Giovanni Nuovo. L'accusa inoltre di tenere in casa giuochi proibiti nei quali commetteva parecchie vigliaccherie, dando poscia la mancia ai presenti perché tacessero. L'accusa di non ascoltar messa giammai, di mangiar di grasso nei giorni proibiti dalla chiesa cattolica, e d'aver fatto altre invocazioni al demonio per innamorare certi Tedeschi. Depone che essa ora andava dicendo di essere maritata, ora vedova, ora sul procinto di maritarsi, e che da ultimo aveva simulato un matrimonio per portare gli smanigli d'oro, e le gioie, vietate per legge alle meretrici.

In verità nel maggio del 1580 Veronica aveva denunciato dei furti subiti presso la propria dimora⁵³³, sospettando la colpevolezza della servitù. Una volta smarrite un paio di forcicine contenute in una custodia d'argento, fu indotta dallo stesso Vannitelli a rivolgersi alla pratica divinatoria dell'*inghistara*⁵³⁴, offrendo così a lui stesso un valido pretesto per accusarla di stregoneria e di altri misfatti appena rievocati, desiderando probabilmente vendicarsi di torti precedentemente subiti e considerando in generale la condotta della donna disdicevole. Leggendo gli atti del processo, è infatti chiaro che una certa tensione⁵³⁵ tra Veronica e la sua servitù ci fosse per davvero. Ciononostante, Veronica seppe difendersi bene e di certo le furono di aiuto anche le amicizie importanti di cui ella godeva: così fu scagionata senza ripercussioni. Fin dagli atti del processo emerge un profilo

⁵³⁰ Cfr., Milani (1985), n. (5) pp. 251-252: il processo che coinvolse Veronica Franco fu l'unico processo di stregoneria dell'anno 1580, nella città di Venezia, città in cui in ogni caso, a differenza di molti altri luoghi d'Europa non era così frequente assistere a condanne a morte o torture ai danni delle cosiddette streghe. Questo tipo di processi riguardava al 98% le donne, ma non erano così spesso seguiti da gravi conseguenze, almeno nel territorio di giurisdizione del Santo Uffizio veneziano.

⁵³¹ Pare che Veronica Franco abbia partorito per ben sei volte, ma non si conoscono i nomi di tutti i suoi figli e dei padri, fatta eccezione per Achillette, il cui padre era Giacomo di Baballi Raguseo, e per Enea, il cui padre era il patrizio Andrea Tron: cfr., Milani (1985), n. (4), p. 251; e cfr., anche Zorzi (1986), pp. 22-23.

⁵³² Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 34.

⁵³³ Cfr., Milani, Marisa, *L'"incanto" di Veronica Franco*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*; Jan 1, 1985, pp. 250-251.

⁵³⁴ Tale pratica implicava l'utilizzo di acqua santa da mettere dentro un recipiente trasparente, insieme a candele benedette e a rami d'ulivo benedetti. I «puttini», cioè i bambini, avrebbero dovuto vedere riflesso sull'acqua il colpevole del misfatto, dopo aver pronunciato delle orazioni che evocavano l'Angelo Bianco, cioè il diavolo.

⁵³⁵ Cfr., *ivi*, p. 252.

di donna colta, capace di difendersi con arguzia, al punto che quando le viene ricordata l'accusa di invocare i demoni al fine di far innamorare di sé gli uomini, in particolare i tedeschi, giunge a rispondere ironicamente: «Signor no, Dio me ne guardi et la Madona. Son la più timida dona del mondo de demonii et de morti.»⁵³⁶. Oppure quando, dopo essersi contraddetta ammettendo in parte di aver creduto nella verità della divinazione, risponde agli interroganti: «Io non ghe credeva, perché el diavolo, per una volta che dica la verità, per cento volte dice la busia.»⁵³⁷.

Pare poi che all'età di 34 anni decise di abbandonare la professione per dedicarsi ad iniziative di beneficenza, in particolare a case di accoglienza per prostitute che desideravano cambiare vita⁵³⁸. Non sembrano essere per nulla attendibili le opinioni di quei critici che vorrebbero redimere la Nostra, presupponendo un qualche pentimento e conversione di sorta, anzi come si dirà Veronica Franco non nascose mai la sua professione, e creò un'immagine pubblica coerente, almeno all'apparenza, con la vita che condusse. Morì a Venezia il 22 luglio 1591, all'età di 45 anni, nel palazzo veneziano di Andrea Tron. Nata nel 1546 e deceduta nel 1591, Franco visse nel rigoglioso periodo di fioritura della scrittura femminile, tra la fine degli anni '40 e il 1560, eppure ironicamente pubblicò le proprie opere nel decennio più sfortunato per la scrittura femminile, manifestandosi come detto al pubblico in quanto eccezione rispetto al momento storico.

5.3 *Terze Rime*: un'opera composita, originale e di confronto tra punto di vista maschile e femminile

Le *Terze Rime* di Veronica Franco, pubblicate nel 1575, sono un'opera composita ed originale, definita da Elvira Favretti come «un libro di corrispondenza in versi»⁵³⁹. Si

⁵³⁶ Cfr., Milani (1985), cit. p. 261.

⁵³⁷ Cfr., ivi, cit. p. 262.

⁵³⁸ Cfr., Zorzi (1986), p. 12: infondata rimane la notizia che vorrebbe Franco fondatrice della Pia Casa del Soccorso, ricovero per prostitute pentite, nonostante avesse espresso l'intenzione di aiutare giovani donne in simili condizioni, nel suo secondo testamento, redatto il 1° novembre 1570 (ivi, pp. 22-23); il primo testamento, invece, era stato scritto poco prima del suo primo parto, all'età di 18 anni (ivi, p. 21).

⁵³⁹ Cfr., Favretti, Elvira, *Rime e lettere di Veronica Franco*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Jan 1, 1986, cit. p. 359.

tratta infatti di un insieme di venticinque capitoli in terza rima, che include una parte di componimenti firmati da «incerto autore» ed un'altra parte di componimenti firmati dalla stessa Veronica Franco. Nello specifico i componimenti I, IV, VI, VII, IX, XI, XIV, corrispondenti ad un terzo dell'intera opera, sono firmati da una voce autoriale maschile e sono di risposta o di proposta rispetto ai testi di Franco. Soltanto a proposito del capitolo I si ha oggi una copia del testo, conservata nella Biblioteca nazionale di Firenze⁵⁴⁰, contenente il nome del presunto autore, ossia Marco Venier, anch'egli, come Maffio, nipote dell'illustre Domenico Venier e amante di Veronica. Tale nome è stato espunto dalle copie successive e la vaga dicitura di «incerto autore» ha fatto pensare ad alcuni critici che si trattasse addirittura di componimenti scritti per intero dalla stessa Veronica e che l'attribuzione ad autori maschili fosse semplicemente una strategia narrativa da lei adoperata. In verità è più probabile che il nome di Marco sia stato espunto per ragioni di riservatezza, forse addotte dallo stesso Marco. In ogni caso la questione attributiva resta indecidibile⁵⁴¹, anche perché Franco avrebbe potuto agilmente imitare l'esempio di Ovidio⁵⁴², che con le sue *Heroides*⁵⁴³ aveva assunto una voce ventriloqua, e probabilmente la paternità dei testi maschili non è una questione così centrale nella lettura complessiva dell'opera. In ogni caso la scelta di optare per la dicitura «incerto» potrebbe essere stata parte della sua strategia di dialogo con il maschile, indipendentemente dall'identità del lui in questione, che pure Franco di certo conosceva⁵⁴⁴. In ogni caso la scelta del ventriloquio potrebbe essere pensata come strategia di *self-fashioning*, se si pensa ad esempio alle numerose raccolte di lettere femminili composte da autori nello stesso periodo storico⁵⁴⁵, e guardando al caso di Franco, tale strategia avrebbe potuto aiutarla nel proporsi come egualmente capace dal punto di vista intellettuale rispetto agli autori, nonché abile nella *mise en abyme*.

⁵⁴⁰ Cfr., Bianchi (1995), si veda la *Nota al testo* di p. 41 per la segnatura e la questione dei testimoni.

⁵⁴¹ Cfr., Crivelli (2005), p. 88.

⁵⁴² Cfr., Migiel (2016), p. 60.

⁵⁴³ Cfr., Philippy, Patricia, '*Altera Dido*': *The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco*, in *Italica*, Vol. 69, No. 1, Spring, 1992, pp. 1-18: in cui si mostrano le divergenze tra Gaspara Stampa e Veronica Franco in relazione al modo in cui hanno scelto di attenersi o discostarsi dal modello ovidiano. In particolare, Stampa appare più conforme nel suo essere amante fedele che si lamenta; Franco, invece, sembra rovesciare il modello ovidiano: se ne serve per affermare la sua forza e associare se stessa alle guerriere dell'epica, quali Bradamante e Clorinda (cfr., *ivi*, p. 13).

⁵⁴⁴ Cfr., Migiel (2016), p. 60.

⁵⁴⁵ Cfr., Ray, Meredith, *The Courtesan's Voice: Veronica Franco's Lettere familiari*, in Ray (2009), pp. 123-155; cfr., anche *ivi* *Introduction: Reading the Lettera familiare*, pp. 3-18, si pensi in particolare al caso di Ortensio Lando, con le sue *Lettere di molte valorose donne*.

Da tale dinamica di botta e risposta emergono una chiara forma di dialogo⁵⁴⁶ e di confronto tra maschile e femminile, nonché chiari aspetti di epistolarità, che legano mittente e destinatario e viceversa. Tale mescolanza di voci non ha nulla di petrarchista e pone Franco contemporaneamente come voce narrante da un lato, e musa ispiratrice dall'altro; infatti, i testi maschili costituiscono una sorta di blasone a garanzia della sua onestà⁵⁴⁷. La scelta poi del capitolo in terza rima suggerisce la volontà di optare per una forma metrica che si presti alla narrazione, al racconto, nonché all'affermazione della propria identità femminile, spesso manifestata attraverso l'emersione di precisi messaggi politico-sociali⁵⁴⁸. Tale scelta metrica, che permette di unire toni popolari e toni più alti insieme, si distanzia dalla pratica petrarchista per come si è ormai andata sviluppando alla fine del XVI secolo, e rimanda però alle terzine incatenate dei *Trionfi* di Petrarca⁵⁴⁹. Inoltre, nella prima metà del XVI secolo il capitolo veniva usato nelle composizioni accademiche, satiriche e comiche ed era stato ereditato dalla tradizione provenzale, ripreso poi, oltre che da Petrarca, anche da alcuni poeti fiorentini, i quali lo avevano usato come arma polemica contro la pedanteria letteraria⁵⁵⁰.

Curiosamente il primo a prendere parola nell'opera è un uomo, e Veronica lo seguirà soltanto nel II capitolo. Tale fatto indica da un lato la volontà da parte di Franco di avere un pretesto legittimante al cominciamento della sua scrittura, dall'altra le consente di creare la possibilità di un confronto tra il maschile e il femminile, e tra i due modi distinti di ragionare, di scrivere, di approcciarsi alla letterarietà, in pratica si tratta di una strategia per distinguere la retorica maschile da quella femminile⁵⁵¹. Già da questo primo scambio infatti emerge un diverso approccio al modello letterario del petrarchismo: l'autore sembra maggiormente legato alle consuete dinamiche di lode iperbolica dell'amata, che è crudele, saggia, bellissima e irraggiungibile al pari di una divinità. L'amore che il poeta prova per Veronica è descritto come un dolore più pungente della morte stessa: «più

⁵⁴⁶ Cfr., Adler (1988), p. 215.

⁵⁴⁷ Cfr., Crivelli (2005), p. 90.

⁵⁴⁸ Cfr., *ivi*, p. 95.

⁵⁴⁹ Cfr., *ibid.*, p. 95.

⁵⁵⁰ Rosenthal, Rosenthal, Margaret F.: *Veronica Franco's Terze Rime: the Venetian Courtesan's Defense*, in *Renaissance Quarterly*, Vol. 42, No. 2, published by: The University of Chicago Press, Summer, 1989, p. 241.

⁵⁵¹ Cfr., Migiel, Marilyn, *Veronica Franco's Gendered Strategies of Persuasion: "Terze rime" 1 and 2*, in *MLN*, Vol. 131, No. 1, January 2016, p. 58.

d'ogni morte è la mia doglia amara»⁵⁵²; la crudeltà dell'amata è sempre associata alla sua mancanza di pietà⁵⁵³:

Ma com'esser può mai che, dentro al lato
molle, il bianco gentil vostro bel petto
chiuda sí duro cor e sí spietato?
Com'esser può che quel leggiadro aspetto
voglie e pensier cosí crudi ricopra,
che 'l servir umil prendano in dispetto?
La gran bellezza a voi data di sopra
spender in morte di chi v'ama e in doglia,
qual potete peggior far di quest'opra?
Ciò da l'uman desir vostro si toglia,
e 'n sua vece vi penetri a la mente,
conforme a la beltà, pietosa voglia.
Cosí dentro e di fuor chiara e splendente
sarete d'ogni età vero ornamento,
non pur di questo secolo presente.

Se Veronica non cede alle profferte d'amore di Marco, la sua bellezza scemerà più velocemente, ed è implicita qui una sorta di minaccia di punizione⁵⁵⁴, attraverso la quale si manifesta non solo l'amore, ma insieme la ferocia di Marco, che loda Veronica, oltre che per la sua bellezza, anche per la sua abilità nel comporre poesia, ma le ricorda a più riprese⁵⁵⁵ di non seguire il solo Apollo ai danni di Venere, anzi, seguendo l'esempio dello stesso dio del sole, è bene sottomettersi alla madre voluttuosa⁵⁵⁶:

non lasciate Ciprigna per seguire
Delio, né contra lei tentate schermo;
ché Febo se le inchina ad obedire,
né può far altrimenti, se ben poi
gran piacer tragge in ciò dal suo servire.
Cosí devete far ancora voi,
seguitando l'esempio di quel dio,
che v'infonde i concetti e i pensier suoi.

⁵⁵² Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 51, v. 10.

⁵⁵³ Cfr., *ibid.*, cit. p. 51, cit. vv. 13-24.

⁵⁵⁴ Cfr., Migiel (2016), pp. 62-63.

⁵⁵⁵ Cfr., Bianchi (1995), p. 55, vv. 151-165.

⁵⁵⁶ Cfr., *ibid.*, p. 55, cit. vv. 161-168, i corsivi sono miei: in quel «devete» (v. 166), è condensato tutto il senso del *mansplaining* di oggi, applicato al passato, ma è sì tratta anche di un luogo comune poetico, infatti in tal senso è molto interessante vedere un amante uomo che incoraggi la donna non solo nella bellezza e nell'arte amatoria ma anche nell'impresa intellettuale.

Ma non mancano passi a carattere erotico e sensuale, in cui ancora una volta emerge l'idea di prevaricazione e sopraffazione, a metà tra gioco e cattiveria, scaturita dalle mancate attenzioni di lei⁵⁵⁷:

Oh che dolce mirar le *membra ignude*,
e più dolce languir *in grembo* a loro,
ch'or *a torto* mi son sí scarse e crude!
Prenderei con le mani il forbito oro
de le trecce, *tirando de l'offesa*,
pian piano, *in mia vendetta* il fin tesoro.
Quando giacete ne le piume stesa,
che soave *assalirvi!* e in quella guisa
levarvi ogni riparo, ogni difesa!

E così persino l'immagine di lei che scrive⁵⁵⁸ diventa occasione al doppio senso⁵⁵⁹:

La penna e 'l foglio in man prendete intanto,
e scrivete soavi e grate rime,
ch' ai poeti maggior tolgono il vanto.
O bella man, che con bell' arte esprime
sí leggiadri concetti, e le sue forme
dentro 'l mio cor felicemente imprime!
De l'antico valor segnando l'orme
questa ne va sí candida e gentile,
*svegliando la virtù dove più dorme*⁵⁶⁰;
né pur rinnova il glorioso stile
del poetar sí celebre trascorso,
che non ebbe fin qui par né simile;
ma de le menti afflitte alto soccorso
è quella man ne l'amorosa cura,
che quivi ha 'l suo rifugio e 'l suo ricorso.

Di contro, nel capitolo II, l'autrice, pur servendosi grandemente del lessico petrarchista, ne abbandona i principali connotati, sovvertendoli anzi, e approdando ad un risultato finale che pare guardare al Petrarca in termini negativi, oppositivi, di scarto. Dal capitolo

⁵⁵⁷ Cfr., *ivi*, p. 54, cit. vv. 118-126, i corsivi sono miei.

⁵⁵⁸ Cfr., *ivi*, p. 27, n. 8: in cui si ricorda peraltro che si tratta di un'immagine su cui Franco stessa insiste molto, ad esempio negli *incipit* dei capitoli III, XVII, XX, ma anche in diversi passaggi delle lettere.

⁵⁵⁹ Cfr., *ivi*, p. 53, cit. vv. 76-90, i corsivi sono miei; si ricordi che il topos della candida mano è tipico in Petrarca, si veda p. 183 dello stesso volume.

⁵⁶⁰ Cfr., Migiel (2016), p. 64: si tratta forse di un contatto sensuale della mano di lei, al membro virile di lui.

Il emerge un profilo femminile razionale, cauto, ironico e giocoso rispetto ai toni deliranti ed angosciati di Marco. Veronica, del resto, non si fa più ingannare dalle apparenze⁵⁶¹:

S'esser del vostro amor potessi certa
per quel che mostran *le parole e 'l volto*,
che spesso tengon varia alma coperta;
se quel che tien la mente in sé raccolto
mostrasson le vestigie esterne in guisa
ch'altri non fosse spesso in frode còlto,
quella téma da me fôra divisa,
di cui quando perciò m'assicurassi,
semplice e sciocca, ne sarei derisa:
«a un luogo stesso per molte vie vassi»,
dice il proverbio; *né sicuro è punto*
rivolger dietro a l'apparenzie i passi.

Veronica desidera delle prove⁵⁶² concrete del suo amore, non solo delle belle ma vuote parole⁵⁶³:

E se invero m'amate, assai mi duole
che con *effetti* non vi discopriate,
come chi veramente ama far suole:
mi duol che da l'un canto voi patiate,
e da l'altro il *desio*, c'ho d'esser grata
al vostro vero amor, m'interrompiate.
Poi ch'io non crederò d'esser amata,
né 'l debbo creder, né ricompensarvi
per l'arra [caparra] che fin qui m'avete data,
dagli *effetti*, signor, fate stimarvi:
con questi in prova venite, s'anch'io
il mio amor con *effetti* ho da mostrarvi;
ma s'avete di favole desio,
mentre anderete voi favoleggiando,
favoloso sarà l'acetto mio;
e di favole stanco e sazio, quando
l'amor mi mostrerete con effetto,
non men del mio v'andrò certificando.

⁵⁶¹ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 56, vv. 1-12, i corsivi sono miei.

⁵⁶² Cfr., Bianchi (1995), pp. 56-58, 61: «effetti», «frutti», «opre», e tutte le variazioni sul tema ai vv. 29, 37, 39, 44, 79, 103, 182.

⁵⁶³ Cfr., ivi, pp. 56-57, cit. vv. 28-45, i corsivi sono miei.

Non si contenta di ottenere oggetti preziosi: il suo intento non è venale⁵⁶⁴. Inoltre, promette di ricambiare vane parole con altrettanto vane promesse, così come qualora egli dia prova di reali azioni d'amore e di virtù, ella intende ricambiare con un sincero sentimento. E in effetti conferma l'alleanza maggiore che la lega a Venere, rispetto ad Apollo⁵⁶⁵:

e s'a Febo sí grata mi tenete
per lo compor, *ne l'opere amorose*
grata a Venere piú mi troverete.
Certe *proprietati* in me nascose
vi scovrirò d'infinita dolcezza,
che prosa o verso altrui mai non espose

Veronica manifesta l'idea di un'eguaglianza: sfata il paradosso petrarchesco che pone le donne su di un piedistallo facendole però restare in silenzio, disattende una sorta di superiorità divina per porsi umanamente allo stesso livello del suo interlocutore, e per poterne richiedere pari rispetto⁵⁶⁶. Pari è anche il piacere immaginato dall'unione carnale, che ben si distanzia dalla spiritualità di Petrarca⁵⁶⁷: Franco legittima, infatti, il piacere femminile⁵⁶⁸, affermando una certa capacità decisionale e di iniziativa, e non negando che⁵⁶⁹:

Cosí dolce e gustevole divento,
quando mi trovo con persona in *letto*,
da cui amata e gradita mi sento,
che *quel mio piacer* vince ogni diletto,
sí che quel, che strettissimo pareo,
nodo de l'altrui amor divien piú stretto.

⁵⁶⁴ Cfr., *ivi*, p. 58, cit. vv. 94-99: «E però quel che da voi cerco adesso / non è che con argento over con oro / il vostro amor voi mi facciate espresso: / perché si disconvien troppo al decoro / di chi non sia piú che venal far patto / con uom gentil per trarne anco un tesoro».

⁵⁶⁵ Cfr., *ivi*, p. 57, cit. vv. 49-54, i corsivi sono miei; cfr., anche vv. 160-171.

⁵⁶⁶ Cfr., Adler (1988), p. 216.

⁵⁶⁷ Cfr., Crivelli (2005), p. 93.

⁵⁶⁸ Cfr., Crivelli (2005), p. 98-99.

⁵⁶⁹ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 60, vv. 154-159, i corsivi sono miei.

E sebbene il nodo d'amore sia immagine petrarchesca per eccellenza, emblema insieme di gioia e dolore, non lo è per nulla il tono carnale e sensuale scelto da Franco, soprattutto quando afferma⁵⁷⁰:

Il valor vostro è quel tenace *nodo*
che *me vi può tirar nel grembo*, unita
via più ch'affisso *in fermo legno chiodo*.

Qui il nodo è espressione dell'unione passionale fisica, ha connotati tutti positivi, ed è reso grazie alla penetrazione operata curiosamente dalla donna: «Il nodo, il laccio d'amore, stringe la donna e la porta nel grembo dell'amato, a cui risulterà unita — con una chiara metafora erotica — più strettamente di quanto sia un chiodo piantato in un legno solido e duro»⁵⁷¹. Nell'affermazione di un tipo di godimento paritario tra uomo e donna si manifesta una vera e propria riscrittura di genere⁵⁷². Il modello letterario cui Franco si ispira sembra essere più che Petrarca, l'Ariosto giovanile dei capitoli amorosi⁵⁷³, che a sua volta rinvia alla classicità, ossia ai componimenti dei poeti erotici latini⁵⁷⁴, in special modo a Properzio.

L'espressione del suo «desiderio» è alla base di molti dei componimenti a firma femminile dell'opera. Del resto, il piacere è uno dei temi centrali del canzoniere franchiano, e la *voluptas dolendi* del Petrarca, con tutta la sua intellettualità maschile, si trasforma ora in *voluptas amandi*, che viene raccontata nei testi di Franco attraverso chiari riferimenti alla corporeità femminile⁵⁷⁵.

Dalla prima coppia di capitoli emerge inoltre la strategia utilizzata da Franco nella gestione dell'aggressione⁵⁷⁶ subita, che, come visto, non manca nel testo di Marco. Franco si presenta, mostrando il suo approccio alle questioni amorose, sessuali, letterarie⁵⁷⁷, promettendo di concedere il suo amore, solo a seguito di dimostrazioni concrete da

⁵⁷⁰ Cfr., *ibid.*, p. 60, cit. vv. 175-177, i corsivi sono miei.

⁵⁷¹ Cfr., Crivelli (2005), cit. p. 99.

⁵⁷² Cfr., *ibid.*, p. 99.

⁵⁷³ Cfr., *ivi*, p. 95; cfr., Ariosto, Ludovico, *Rime*, (a cura di) Bianchi, Stefano, BUR Rizzoli, Milano, 1995, pp. 207-210, capitolo VIII.

⁵⁷⁴ Cfr., *ivi*, p. 96.

⁵⁷⁵ Cfr., *ivi*, p. 81.

⁵⁷⁶ Cfr., Migiel (2016), p. 58.

⁵⁷⁷ Cfr., *ivi*, p. 60.

parte dell'interlocutore e lasciando la decisione nelle sue mani. Infatti, nell'*explicit* ricorda⁵⁷⁸:

Aver cagion d'amarvi io bramo forte:
prendete quel partito che vi piace,
poi che *in vostro voler tutta è la sorte*.
Altro non voglio dir: restate in pace.

Nella seconda coppia di componimenti, i capitoli III e IV, è Veronica ad iniziare il dialogo. Il capitolo III è un lamento motivato dalla distanza che la separa da Venezia, dove risiede il suo amato. Anche in questo caso il modello più vicino sembra essere Ariosto, con il suo capitolo V⁵⁷⁹: *Meritatamente or punir mi veggio*, scritto durante il suo periodo in Garfagnana, lontano dalla propria amata. In questi versi sono riprese diverse tematiche già incontrate nei testi di Gaspara Stampa, quali l'amore per Venezia⁵⁸⁰, le figure mitologiche di Eco, Progne e Filomela⁵⁸¹, che partecipano al dolore di Veronica, e la descrizione di un perfetto amante, questa volta perfetto proprio perché sommamente fedele⁵⁸²:

Non così tosto, oimè, volsi le piante
da la donzella d'Adria [Venezia], ove 'l mio core
abita, ch'io mutai voglia e sembante:
perduto de la vita ogni vigore,
pallida e lagrimosa ne l'aspetto,
mi fei grave soggiorno di dolore;
e, di languir lo spirito costretto,
de lo sparger gravosi afflitti lai,
e del pianger sol trassi alto diletto.
Oimè, ch'io 'l dico e 'l dirò sempre mai,
che 'l viver senza voi m'è crudel morte,
e i piaceri mi son tormenti e guai.
Spesso, chiamando il caro nome forte,
Eco, mossa a pietà del mio lamento,
con voci tronche mi rispose e corte;
talor fermossi a mezzo corso intento
il sole e 'l cielo, e s'è la terra ancora
piegata al mio sí flebile concento;

⁵⁷⁸ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 61, vv. 187-190, i corsivi sono miei.

⁵⁷⁹ Cfr., Bianchi (1995), p. 188; cfr., Ariosto, Ludovico, *Rime*, (a cura di) Bianchi, Stefano, BUR Rizzoli, Milano, 1995, pp. 196-200, capitolo V.

⁵⁸⁰ Tuttavia, nel caso di Franco la persona che si allontana dalla città di Venezia è lei stessa e non l'amato, come invece avveniva nei componimenti di Stampa di disperazione per la lontananza del conte.

⁵⁸¹ Cfr., Bassanese (1989), pp. 109-110, n. 5.

⁵⁸² Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 62, vv. 4-27 e cit. p. 63, vv. 67-69, i corsivi sono miei.

da le loro spelunche uscite fuora,
piansero fin le tigri del mio pianto
e del martír che m'ancide e m'accora;
e *Progne e Filomena* il tristo canto
accompagnaron de le mie parole,
facendomi tenor dì e notte intanto.

[...]

Quest'è l'amante mio, ch'ogni altro passa
in sopportar gli affanni, e in fedeltate
ogni altro piú fedel dietro si lassa.

Nel capitolo IV, il poeta accusa Franco per essersi voluta allontanare da Venezia e sviluppa il motivo petrarchesco dell'amata assente⁵⁸³. Ed è proprio l'assenza dell'amata che tradizionalmente permette lo sviluppo artistico e lirico del poeta; tuttavia, in questo caso Veronica si configura come un'amata atipica: non è in silenzio, e soprattutto non è morta.

Nei capitoli V e VI, è di nuovo Veronica ad iniziare lo scambio, in cui si pente di aver precedentemente amato un uomo, sedotta dalla bellezza caduca e fragile di questi, laddove invece avrebbe dovuto amare il destinatario del componimento V, che nel capitolo successivo risponde lieto alla notizia e spera di poter essere all'altezza dell'amore di lei. Il dialogo continua nei capitoli VII e VIII, iniziato ora da «incerto autore», che non corrisposto da Veronica, la supplica di ricambiare i suoi sentimenti. Nel capitolo VIII, Veronica smentisce i tratti di divinità⁵⁸⁴ affibbiatili dall'autore, e confessa di essere anche lei vittima d'Amore⁵⁸⁵, come del resto lo è tutta l'umanità. D'altra parte, dice: «se libere in ciò fosser mie cure, / tal odierei, ch'adoro; e tal, ch'io sdegno, / con voglie seguirei

⁵⁸³ Cfr., Adler (1988), p. 217.

⁵⁸⁴ Cfr., *ivi*, p. 218.

⁵⁸⁵ Cfr., Jones (1990), p. 188; cfr., Bianchi (1995), cap. VIII, cit. p. 75, vv. 1-3: «Ben vorrei fosse, come dite voi, / ch'io vivessi d'Amor libera e *franca*, / non còlta al laccio, o punta ai dardi suoi», con chiara allusione al proprio nome.

salde e mature»⁵⁸⁶. Tutti soffrono per amore e vivono l'esperienza dell'amore non corrisposto: affermando ciò Franco smentisce in parte l'unicità dell'esperienza amorosa di Petrarca⁵⁸⁷.

Il dialogo prosegue con le coppie di capitoli IX-X e XI-XII, incominciati sempre da «incerto autore» i capitoli IX e XI sono lamenti d'amore per la lontananza di lei, le risposte X e XII suggeriscono che lei ami un altro e che non intenda tornare a Venezia affinché i suoi innamorati possano rivolgersi ad altre donne.

Nel capitolo XIII, Veronica fa fronte ad una serie di accuse ricevute, probabilmente si tratta di alcuni capitoli scritti da Maffio Venier, capitoli a cui lei dà erroneamente paternità ad uno dei suoi amanti qui già incontrato, ossia Marco Venier. Veronica, propone di passare dalle parole ai «fatti», elemento che rievoca i già citati «effetti» del capitolo II. In apertura di capitolo infatti dichiara⁵⁸⁸:

Non più parole: ai *fatti*, in campo, a l'armi,
ch'io voglio, risoluta di morire,
da sí grave molestia liberarmi.

Veronica si mostra sicura delle proprie capacità ed è disposta a lasciare la scelta⁵⁸⁹ del campo e delle armi al suo nemico⁵⁹⁰:

Il campo o l'armi elegger a te stia,
ch'io prenderò quel che tu lascerai;
anzi pur ambo nel tuo arbitrio sia.
Tosto son certa che t'accorgerai
quanto ingrato e di fede mancatore
fosti e quanto tradito a torto m'hai.

⁵⁸⁶ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 75, vv. 16-18; cfr., anche cap. XX, cit. p. 125, vv. 58-61: «Dure disagguglianze in aspro amore, / poi ch'a chi m'odia corro dietro, e fuggo / da chi de l'amor mio languisce e more!»; cfr., ancora cap. XIX, p. 122, vv. 181-183. Lo stesso motivo era già stato trattato da Gaspara Stampa nel sonetto XLIII, quando dice: «Dura è la stella mia, maggior durezza / è quella del mio conte: egli mi fugge, / i' seguo lui; altri per me si strugge, / i' non posso mirar altra bellezza. / Odio chi m'ama, ed amo chi mi sprezza: / verso chi m'è umile il mio cor rugge, / e son umil con chi mia speme adugge [opprime]; / [...]. Così ne la tua scola, Amor, si face / sempre il contrario di quel ch'egli è degno: / l'umil si sprezza, e l'empio si compiace.»: cfr., Bellonci (1976), cit. p. 107-108, vv. 1-7, 12-14.

⁵⁸⁷ Cfr., Adler (1988), p. 218.

⁵⁸⁸ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 92, vv. 1-3, i corsivi sono miei.

⁵⁸⁹ Cfr., capitolo XVI in cui similmente concede la libertà di tali scelte al suo ormai riconosciuto avversario Maffio Venier.

⁵⁹⁰ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 92, vv. 10-14, i corsivi sono miei.

Franco si mostra pronta ad accettare la sfida, dimostrando la falsità delle parole usate contro di lei dal suo avversario, e tale scontro assume nel suo immaginario dei connotati bellici. Tuttavia, la guerra feroce può agilmente trasformarsi in guerra amorosa, qualora il rivale si mostri pentito e risentito⁵⁹¹:

Benché far del tuo sangue un largo rio
spero senz'alcun dubbio, anzi son certa,
senza una stilla spargerne sol io;
ma se da te mi sia la pace offerta?
se la via prendi, l'armi poste in terra,
a le risse d'amor del letto aperta?

Entrambi i cavalieri a confronto possono scegliere di rimettersi alla logica della natura⁵⁹², cedendo alle passioni carnali. Del resto, l'arte di Franco spesso scaturisce dal suo desiderio, concetto qui già rievocato, e dalla sua sensualità; pertanto, ella si erge ad avvocata di un sano edonismo⁵⁹³, non abbandonando mai la logica dell'eros e del piacere⁵⁹⁴. Da questo capitolo XIII emergono più che altrove, i tratti legati alla sua professione di cortigiana: serva di Venere, e insieme sacerdotessa di Apollo⁵⁹⁵, ossia donna da un lato e poetessa dall'altro⁵⁹⁶, ma anche discepola di Marte, per sapersi dimostrare abile guerriera.

Franco si dichiara capace di far suo questa volta, il linguaggio della violenza, e con toni alquanto iperbolici ipotizza un suicidio, a seguito dell'omicidio dell'avversario, subito dopo il quale si pentirebbe, rievocando ulteriormente le *Heroides* ovidiane, in particolare quando Didone minacci di uccidersi⁵⁹⁷:

E se non cede l'ira al troppo amore,
con queste proprie mani, arditamente
ti trarrò fuor del petto il vivo core.
La falsa lingua, ch'in mio danno mente,
sterperò da radice, pria ben morsa
dentro 'l palato dal suo proprio dente;
e se mia vita in ciò non fia soccorsa,
pur disperata prenderò in diletto

⁵⁹¹ Cfr., Bianchi (1995), cit. pp. 93-94, vv. 67-72, i corsivi sono miei.

⁵⁹² Cfr., Adler (1988), p. 219.

⁵⁹³ Cfr., *ibid.*, p. 219.

⁵⁹⁴ In tal senso l'opera di Franco sembra seguire i principi dell'epicureismo di Lucrezio, nel suo *De rerum natura*.

⁵⁹⁵ Cfr., Salza (1913), pp. 366-367.

⁵⁹⁶ Cfr., Crivelli (2005), p. 91.

⁵⁹⁷ Cfr., Bianchi (1995), cit. pp. 92, 94, vv. 15-27, vv. 88-91, i corsivi sono miei.

*d'esser al sangue in vendetta ricorsa;
poi col coltel medesmo il proprio petto,
de la tua occision sazia e contenta,
forse aprirò, pentita de l'effetto.*

[...]

*Ma pur sostienti, cor sicuro e forte,
e con l'ultimo strazio di quell'empio
vendica mille tue con la sua morte;
poi con quel ferro ancor tronca il tuo scempio.*

La risposta dell'«incerto autore» nel capitolo XIV ha toni petrarcheschi, egli tenta di disculparsi dalle accuse ricevute, propende anch'egli per la pace, si dichiara vinto da Veronica, solo e afflitto a causa della di lei proposta guerresca, che infine propende nel ritenere sia un modo per deriderlo: rimane una perfetta vittima d'amore.

A partire dal capitolo XV inizia la seconda parte dell'opera di Franco, nella quale ella passa dall'iniziale dialogismo finora osservato, ad una serie di monologhi; infatti, i capitoli dal XV al XXV sono tutti firmati con il suo nome. In questo tipo di struttura si può ipotizzare che l'autrice sia soddisfatta dell'esemplarità maschile che ha mostrato finora, e sia pronta ad abbandonare questo tipo di ragionamento, concentrandosi ora su una prospettiva esclusivamente femminile, la sua.

Nel capitolo XV Veronica si scusa con un amico, molto probabilmente Domenico Venier, per non essere andata a trovarlo, dopo averglielo promesso, essendo stata lei preda delle pene d'amore per uno dei suoi amanti. Tali pene le hanno impedito la visita.

Nel capitolo XVI, di cui meglio si dirà nella prossima sezione, Veronica risponde alla diffamazione letteraria ricevuta da Maffio Venier, proponendogli un duello di tipo verbale. Qui Veronica denuncia il carattere fondamentale ipocrita di molti poeti petrarchisti, capaci di bestialità e stupidità, nonostante siano stati apparentemente educati ai più alti valori cortesi⁵⁹⁸.

Il capitolo XVII rappresenta uno sfogo di gelosia nei confronti di un amante ingrato, egli infatti ha scritto dei versi per un'altra donna, Veronica reagisce arrabbiandosi, e confessa di essere forzata, nella scrittura, da Amore. Propone una scenetta realistica, «una autentica scena da commedia»⁵⁹⁹, in cui l'oggetto della contesa è proprio il libro in cui

⁵⁹⁸ Cfr., Adler (1988), p. 220.

⁵⁹⁹ Cfr., Favretti (1986), cit. p. 366.

sono contenuti i versi per la nuova donna. Nel tentativo di strappare all'amato il libro di versi emerge l'elemento performativo, che Franco inserisce anche altrove⁶⁰⁰ nell'opera, per dare vigore ad alcuni scambi immaginati con l'altro. L'amore che Veronica prova, ha la meglio sulla ragione: è pronta a perdonarlo, essendo lei una vittima d'amore, purché egli le dia una risposta in breve tempo, di persona. È così che Franco esaspera la tipica situazione di disperazione e di lamento amorosi per allontanarsi dal modello petrarchesco, invalidandolo⁶⁰¹.

Nell' capitolo XVIII, scritto ancora con tutta probabilità per l'amico e protettore Domenico Venier, Veronica manifesta una richiesta di aiuto nella limatura di alcuni versi composti per un suo amante per cui è ancora una volta afflitta da gelosia, tuttavia rimane disposta a mostrarsi pietosa, qualora anch'egli le si mostri similmente. Emerge in questo componimento, rispetto al precedente, un maggior controllo del proprio destino ed un tentativo di rifiuto della precedente condizione vittimizzata in cui si era posta: il suo scrivere ha ora un fine pratico, non solo di lamento⁶⁰².

Il capitolo XIX è scritto per un amico prete di cui Veronica era innamorata da giovane. Il testo mostra la possibilità di fantasticare sul prelado solo dopo aver detto che l'amore è ora mutato in amicizia: sintomo questo della complementarità tra amore e amicizia, e della positività dell'esperienza amorosa tra uomo e donna, caratteristica che invece non riguarda mai l'amore di Petrarca per Laura⁶⁰³.

Nei capitoli XX, XXI e XXII ritorna quel senso di vittimizzazione petrarchesca, per essere poi trasceso nei capitoli XXIII, XXIV, XXV⁶⁰⁴. Nel capitolo XX continua il lamento di Veronica per un amante infedele: infatti Veronica, andando di notte, presso la sua abitazione, scopre che l'amato non c'è e che probabilmente sta trascorrendo quel momento in dolce compagnia di un'altra donna. Veronica tenta in tutti i modi di accedere all'abitazione dell'amato, ma il portinaio la prega a più riprese di andarsene⁶⁰⁵:

⁶⁰⁰ Cfr., capitolo XX, colloquio con il portinaio e cfr., anche cap. XXI, nelle battute che disperata rivolge a se stessa.

⁶⁰¹ Cfr., Adler (1988), p. 220-221.

⁶⁰² Cfr., *ivi*, p. 221.

⁶⁰³ Cfr., *ivi*, pp. 225-227.

⁶⁰⁴ Cfr., *ivi*, p. 221.

⁶⁰⁵ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 125, vv. 41-48, i corsivi sono miei.

— Vattene in pace — *il portinaio dice*, —
ché le notti il signor qui non risiede;
ma, del suo amor a far lieta e felice
un'altra donna, con lei dorme e giace,
e tu invan qui ti consumi, *infelice*.
Vattene, sconsolata; e, s'aver pace
non puoi, pur con saldo animo sopporta
quel ch'al destino irrevocabil piace. —

Così Franco inserisce l'elemento performativo e teatrale anche in tale componimento.

Nei capitoli XXI e XXII, viene sviluppato il tema della sua lontananza da Venezia, che la costringe alla sofferenza, causata da un amante che non la riama. È in particolare modo il capitolo XXII quello in cui ampio spazio è dato al sentimento di alienazione provato da Veronica⁶⁰⁶, che è lacerata dall'insoddisfazione in amore estesa a tutto il suo sesso. Le donne, infatti, soffrono ben più degli uomini in amore e questo avviene a causa della fragilità della natura femminile, incapace di far fronte ai colpi inferti da Amore, i quali però aprono la via agli unici spazi di libertà concessi ad una donna⁶⁰⁷:

In ciò *contrario a le donne si voglie* [si volge]
più ch'agli uomini 'l ciel; ch'amano senza
sentir quasi in amor altro che *doglie*.
Far non può de le donne resistenza
la natura sí molle ed imbecilla,
di Venere del figlio a la potenza;
picciol'aura conturba la tranquilla
feminil mente, e di tepido foco
l'alma semplice nostra arde e sfavilla.
E quanto avem di *libertà* piú poco,
tanto 'l cieco desir, che ne desvía,
di penetrarne al cor ritrova loco:
sí che ne muor la donna, o fuor di via
esce de la *comun nostra strettezza*,
e per picciolo error forte travía.
Quanto a la *libertate* è manco avezza,
tanto in furia maggior l'avien che saglia,
s'Amor quei nodi violento spezza;
né per poco vien mai che donna assaglia
per tirar il suo amante al suo desio,
ma ciascun mezzo prova quant'ei vaglia.

⁶⁰⁶ Cfr., *ivi*, p. 222.

⁶⁰⁷ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 137, vv. 70-90, i corsivi sono miei: in questo passaggio è riconoscibile lo stesso *modus operandi* usato da Isotta Nogarola. Così come Nogarola per dimostrare una minore colpevolezza femminile nel peccato originale adduce all'inferiorità intellettuale della donna, qui Franco al fine di sostenere una tesi positiva a vantaggio della bontà d'animo femminile si serve della conclamata fragilità sentimentale dovuta ad una presunta mollezza di natura.

Tra l'illustrazione di come amano le donne rapportate a come amano gli uomini, largo spazio è concesso da Franco al mondo animale. La fauna felice e ignara sembra sapersi amare in modo più sereno, semplice e paritario⁶⁰⁸: diversamente avviene tra uomo e donna.

Il capitolo XXIII ha invece come centro tematico, ulteriori insulti ricevuti da una qualche controparte maschile, in modo simile a quanto descritto dal capitolo XVI. Veronica chiede pertanto consiglio ad un amico, forse il conte Francesco Martinengo, a proposito di quale sia la giusta modalità di vendicarsi.

Il capitolo XXIV è dedicato non più ad una difesa di sé stessa, ma alla difesa di una donna che è stata colpita dal proprio amato. Il capitolo è indirizzato proprio a lui, amico di Veronica e gentiluomo, dal quale Franco non si aspetta comportamenti simili. Veronica assume qui atteggiamenti autoritari e materni⁶⁰⁹: intende infatti proteggere la donna, e aiutare l'uomo nel controllare i propri impulsi. Franco riporta i fatti, per come le sono stati raccontati, mettendo in luce l'assurdità della situazione, e la violenza esercitata dall'uomo⁶¹⁰:

Dunque a la mia presenza vi fu opposto
ch'una donna innocente abbiate offesa
con lingua acuta e con cor mal disposto;
e che, moltiplicando ne l'offesa,
quant'è colei più stata paziente
in voi l'ira si sia tanto più accesa,
sí che, spinto da sdegno, impaziente
le man posto l'avreste adosso ancora,
se nol vietava alcun ch'era presente;
ma voi la minacciaste forte allora,
e giuraste voler tagliarle il viso,
osservando del farlo il tempo e l'ora.

Nel tentativo di far rinsavire il giovane, Veronica propone un ragionamento basato sul confronto tra i due sessi, al fine di dimostrare il vero valore femminile prodotto dal valore dell'animo e dall'ingegno, i quali arrivano a superare di gran lunga quelli maschili⁶¹¹:

⁶⁰⁸ Cfr., Bianchi (1995), cap. XXII, vv. 127-140; cfr., anche vv. 43-69.

⁶⁰⁹ Cfr., Adler (1988), p. 223.

⁶¹⁰ Cfr., Bianchi (1995), cit. pp. 147-148, vv. 25-36, i corsivi sono miei.

⁶¹¹ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 148, vv. 49-66, i corsivi sono miei.

Se per impeto d'ira il fallo è occorso,
non durate nel mal, ma conoscete
 quanto fuor del dever siate trascorso.
 Gli occhi del vostro senno rivolgete,
 e *quanto ingiuriar donne vi sia*
disdicevole, voi stesso vedete.
Povero sesso, con fortuna ria
sempre prodotto, perch'ognor soggetto
e senza libertà sempre si stia!
 Né però di noi fu certo il difetto,
 che se ben come l'uom non sem forzute,
come l'uom mente avemo ed intelletto.
 Né in forza corporal sta la virtute,
 ma nel vigor de l'alma e de l'ingegno,
 da cui tutte le cose son sapute;
e certa son che in ciò loco men degno
non han le donne, ma d'esser maggiori
degli uomini dato hanno più d'un segno.

Franco espone poi la sua teoria della sopraffazione maschile ai danni delle donne: secondo lei sono le donne, più sagge degli uomini, ad aver permesso tale sopraffazione per evitare lo scontro continuo, il litigio. Esse decidono così di sopportare sulle proprie spalle tale prevaricazione, dal momento che se la donna rimanesse ferma nelle sue convinzioni, l'umanità smetterebbe di procrearsi. Pertanto, la donna deve tacere, nonostante Veronica Franco lo stia paradossalmente scrivendo⁶¹²:

E così noi che siam di voi più sagge,
 per non contender vi portamo in spalla,
 com'anco chi ha buon piè porta chi cagge [cade].
 Ma la copia degli uomini in ciò falla;
 e la donna, perché non segua il male,
 s'accomoda e sostien d'esser vassalla.
 Ché se mostrar volesse quanto vale
 in quanto a la ragion, de l'uom saría
di gran lunga maggiore, e non che eguale.
Ma l'umana progenie mancherà,
se la donna, ostinata in sul duello,
foss'a l'uom, com'ei merta, acerba e ria.
 Per non guastar il mondo, ch'è sì bello
 per la specie di noi, *la donna tace,*
 e si sommette a l'uom tiranno e fello

⁶¹² Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 149, vv. 76-90, i corsivi sono miei.

Infine, Franco si mostra fiduciosa che i due amanti riusciranno a trovare un accordo, e che il giovane gentiluomo sarà in grado di capire il proprio errore per emendarlo. Tuttavia, pare tornare alla consueta opinione sulla debolezza femminile⁶¹³:

Cessin l'offese omai, cessin gli sdegni,
e tanto piú che d'uom nato gentile
questi non sono portamenti degni;
ma è *profession d'uom basso e vile*
pugnar con chi non ha difesa o schermo,
se non di ciance e d'ingegno sottile.

[...]

Cosí nel ben vien a moltiplicarsi,
e cosí certa son che voi farete,
sí come suol da ogni par vostro farsi:
e colei certo offesa o non avete,
o se vinto da sdegno trascorreste,
l'error di voi non degno emenderete.

Nell'ultimo capitolo, il XXV, Veronica si rivolge a Marcantonio della Torre (1531-1591), preposto della cattedrale di Verona, e ripensa al suo soggiorno presso Fumane, nella di lui villa in Valpolicella. Prevalgono qui i toni dell'entusiasmo, della gioia e della naturalità, espressi con tessere petrarchesche⁶¹⁴. L'elogio del piacere si trasforma qui in un diretto invito a godere dell'abbondanza⁶¹⁵:

At the end of Veronica's *Terze Rime*, she is in a garden of abundance; "quel che piace" is no dream, but a reality of which she is harmoniously a part. She is joyful in its loveliness and in her pen's ability to portray it, preserve it, always. What Petrarch's pen has destroyed, Veronica's recuperates, vindicates, teaches her men and women readers alike to cherish.

⁶¹³ Cfr., Bianchi (1995), cit. pp. 150-151, vv. 124-129; cfr., anche vv. 134-159, i corsivi sono miei.

⁶¹⁴ Cfr., Adler (1988), p. 223.

⁶¹⁵ Cfr., *ivi*, cit. pp. 228-229, «Alla fine delle *Terze Rime*, lei [Veronica] si trova in un giardino dell'abbondanza; "quel che piace" non è un sogno, ma è la realtà di cui lei è armoniosamente parte. È gioiosa nella bellezza del luogo e nell'abilità della sua penna di ritrarlo e di preservarlo per sempre. Ciò che è stato distrutto dalla penna di Petrarca, Veronica lo recupera e lo rivendica, insegnando ai suoi lettori e lettrici come prendersene cura.»: trad. mia. Petrarca aveva infatti preferito le cose divine alle terrene, ripudiando quest'ultime e — in un certo senso — distruggendole. Franco di contro come si è visto le riabilita, restituendo valore alla natura, alle passioni e agli amori concreti.

Dalla lettura delle *Terze rime* emerge un 'io' che esercita molto peso, nonché potere. Veronica Franco fa capo ad un «preciso disegno stilistico e retorico»⁶¹⁶, che non ha alcun tipo di spontaneità o naturalezza⁶¹⁷, piuttosto, ancora una volta, il suo progetto letterario rimanda ad un'operazione precisa e consapevole di *self-fashioning*, che le permette di assumere una posa e di mantenerla costantemente coerente per tutta l'opera sia in versi che in prosa. Si pone letterariamente come protagonista e detentrica del suo destino, costruendo un'immagine autorevole di cui danno prova i suoi testi, nei quali non solo esibisce le proprie competenze letterarie, ma rende anche conto di saper guardare alla tradizione in modo nuovo ed originale, in quanto donna intellettuale. Utilizza la scrittura non per dissimulare la sua professione, quanto piuttosto per esibire controllo e potere. È dunque chiaro che leggendo la sua opera non si ha l'impressione di avere a che fare con i toni sommessi ed intimi della confessione, quanto piuttosto con un preciso disegno propagandistico e politico della propria persona, in quanto cortigiana ed in quanto scrittrice.

5.4 La tenzone tra Veronica Franco & Maffio Venier

Le strategie di *self-fashioning* emergono specialmente nella tenzone poetica che nacque tra Maffio Venier (1550-1586) e Veronica Franco, e in verità, come visto, tutto il libro dei capitoli di Franco, specialmente la prima parte, è una vera e propria tenzone poetica⁶¹⁸. Maffio Venier, figlio di Lorenzo Venier e nipote di Domenico Venier⁶¹⁹ fu un poeta veneziano con una certa fama, famoso in particolare per il suo arguto uso del dialetto veneziano, che nei componimenti rivolti a Franco assume una veste oscena e scurrile. Si deve ricordare che Veronica Franco e Maffio Venier erano entrambi frequentatori della cerchia di Ca' Venier, pertanto i componimenti che si svilupparono tra i due non erano circolati soltanto in forma privata: si trattava infatti del *corpus* letterario di una

⁶¹⁶ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 5, di cui però nel presente lavoro si rifiuta il carattere di spontaneità dell'autrice, sostenuto da Bianchi.

⁶¹⁷ Cfr., Crivelli (2005), p. 85.

⁶¹⁸ Cfr., Rosenthal (1989), p. 230.

⁶¹⁹ Cfr., Zorzi (1986), p. 93, e sgg.

tenzone pubblica, che aveva e ha le caratteristiche tipiche della *performance* teatrale proprio perché vissuta a pieno dalla cerchia di intellettuali veneziani che li frequentava, i quali probabilmente non mancarono di parteggiare per l'uno o per l'altra. Inoltre, spesso le poesie satiriche venivano appese alla statua di un gobbo, in una piazza pubblica vicino a San Marco⁶²⁰, e se questo è vero rispetto ai componimenti di Maffio, si deve pensare ad una vera e propria onta pubblica di proporzioni per nulla ristrette e riservate.

I capitoli scritti da Maffio per diffamare Franco vanno collocati tra il 1574 e il 1575, sicuramente non dopo tale data⁶²¹, dal momento che la dedica delle *Terze rime* viene datata alla fine dell'anno 1575 come visto, e il capitolo XVI è verosimile che già fosse inscritto nell'opera. Il primo di questi, che è anche il meno laido, è *Franca, crèdeme, che, per San Maffio*. È un testo che si oppone al capitolo I delle *Terze rime*, facendo forse il verso al cugino Marco, scioccamente innamorato della cortigiana. Maffio, infatti, si finge innamorato di Veronica, tuttavia non può cedere a tale passione perché ciò che lo frena è proprio la sua tariffa:⁶²²

Franca, crèdeme, che, per San Maffio
L'è quatro mesi che fazzo custion [discuto tra me e me]
Se me diébbo infrisar o star indrio: [se mi devo intenerire, innamorare o stare lontano]
Da una banda me piase, me sa bon
El véderve, el sentirve a rasonar,
Dall'altra sé un carigólo boccon. [voi siete un bocconcino un po' caretto]
Intendo che, quand'un ve vuol basar,
Volé cinque o sie scudi, e con fadiga
Con i cinquanta ve lassé chiavar.

Quando Maffio guarda Veronica ne rimane ammaliato, ma viene trattenuto dal pensiero del costo economico, e subito si affretta a ricacciare Amore e tutti i suoi seguaci, sotto ai piedi, sminuendo peraltro la figura del dio che nei capitoli I e II era stata presa invece molto sul serio da Marco e da Veronica, quantomeno letterariamente⁶²³:

Quando ve vardo, sì che me infrisé;

⁶²⁰ Cfr., Jones (1990), p. 184.

⁶²¹ Cfr., Dazzi, Manlio (a cura di), *Maffio Venier e Veronica Franco. Il libro chiuso di Maffio Venier (la tenzone con Veronica Franco)*, Neri Pozzi Editore, Venezia, 1956, appendice de *Il fiore della lirica veneziana*, p. 20.

⁶²² Cfr., *ivi*, cit. p. 23, vv. 1-9.

⁶²³ Cfr., *ivi*, cit. p. 23, vv. 13-15.

Ma quando penso ai scudi, cazzo Amor [caccio]
Co tutti i so seguazzi sotto pé.

Maffio non nega qui la bellezza, la pulizia, la dolcezza di Veronica, anche se lo farà senza freni successivamente come si vedrà; tuttavia, preferirebbe fare una frittata con il suo membro virile piuttosto che pagare una tariffa per unirsi carnalmente ad una donna⁶²⁴:

No perchè vu no sié bella e pulia, [pulita]
Cara, dolce, gentil e costumà,
Ma perchè mi ho st'umor, sta bizaria:
Me tagiaráve el cazzo, e, desperà,
De sti cogioni farla una fortàgia, [frittata]
Co' pagasse una volta, co'ho chiava.

Assumere una prostituta sarebbe per lui come fare violenza alla sua mascolinità⁶²⁵.
Del resto, aggiunge che questa pratica non può chiamarsi Amore, infatti di tale sentimento non ha nulla⁶²⁶:

Perché el foter no ha gusto né savor,
I basi no xé basi, e spente spente,
Senza quel certo che se chiama Amor.

Eppure, insiste nella beffa dichiarando che si accontenterebbe di qualsiasi cosa, anche delle briciole della sua tenerezza, persino di ricevere un colpo, una ferita, con chiaro richiamo a quell'accenno di duello amoroso e di aggressione fisica presente nei capitoli I e II. Veronica è l'unica medicina al male di Maffio⁶²⁷:

Deh, Veronica cara, caro cuor,
Caro contento, cara anema mia,
Fé conto de soccorrer un che muor.
Vu sé el miédego, vu la speciaria, [Voi siete il medico, la farmacia]
Déme zò che volé, starò paciente [Datemi ciò che volete]
Seben me déssi un pugno, una feria.

⁶²⁴ Cfr., *ivi*, cit. pp. 23-24, vv. 22-27.

⁶²⁵ Cfr., Wojciehowski, Dolora Chapelle, *Veronica Franco vs. Maffio Venier: Sex, Death, and Poetry in Cinquecento Venice*, in *Italica*, Vol. 83, No. 3/4, Fall-Winter, 2006, p. 375.

⁶²⁶ Cfr., *ivi*, cit. p. 24, vv. 49-51.

⁶²⁷ Cfr., *ivi*, cit. p. 25, vv. 73-78.

E subito la sua pungente ironia si disvela nel momento in cui Maffio riprende il tema del costo economico e dichiara di preferire la libertà, così come ogni uomo preferirebbe. Inoltre, parifica il peccato carnale di cedere alle seduzioni della meretrice allo stesso peccato di coloro che tradirono Cristo, entrambi infatti si trovano all'inferno nello stesso luogo⁶²⁸:

Val certo ste virtù, val la beltà,
Ma l'è più cara assai, più preciosa
De bellezza e virtù la libertà.
No se trovarà mai testo nè glosa
Che vògia [voglia] che l'amante diebba dar
Altro ch'el proprio cuor alla morosa.
Chi trovè l'invention del bombardar,
Chi tradi Christo, xé dove è colu
Che con i soldi scomenzé a chiavar.

Maffio, del resto, apparenta Veronica alle prostitute di più basso livello, sono loro quelle che si fanno pagare⁶²⁹:

Se paga le puttane de bordello,
Che a tutti i muodi se fa bisegar, [si fanno frugare qua e là]
E spesso ha fallà buso e a manganello.

Secondo Maffio, in conclusione ciò che basta a definire un vero amore tale è la fedeltà e la propensione a servire l'amata con tutto il cuore⁶³⁰:

Ma un vero amor fondà su santa fede,
Un servir sviserào con tutto el cuor,
Xé d'ogni gran chiavar degna mercede.
Quest'è in conclusion tutto el mio Amor.

Da questo primo componimento ha inizio la confusione di Veronica, che ritiene sia stato scritto da Marco. È però un capitolo che per quanto fosse già piuttosto esplicito, avrebbe potuto ascriversi a semplice gioco letterario, se non fosse stato per i capitoli che seguirono. Il secondo infatti, *An fai, cuomodo? A che muodo zioghémo?*, desterà a buon

⁶²⁸ Cfr., *ivi*, cit. p. 26, vv. 88-93.

⁶²⁹ Cfr., *ivi*, cit. p. 26, vv. 103-105.

⁶³⁰ Cfr., *ivi*, cit. p. 27, vv. 121-124.

diritto, l'offesa di Veronica. Qui il dileggio è rivolto al fisico, è tutto corporale. Veronica è descritta come un vero e proprio mostro, in ogni suo dettaglio fisico. Maffio ne giudica lo stile di vita che conduce, sempre al di sopra delle sue possibilità, dandosi arie e dimentica delle sue origini povere⁶³¹:

Tamen, chi te alde ti, chi te credesse, [chi ti ascolta]
D'una infame nassúa [nata] sotto alla scala
Par che ti sij vegnua da principesse.
Ti credi mò, perché ti fa sta pala, [apparato]
Che quella grama ca' pàra una corte: [che quella povera casa paia una corte]
Ma pur, stàndoghe ti [standoci tu], la xé una stalla.

Nessuna è più brutta di lei, che non sa nemmeno badare ai bambini, e che anzi li spaventa. La fronte, le orecchie, le sopracciglia, gli occhi, la bocca, il fiato, il seno: ogni sua parte⁶³² è in decadimento, fetida, sporca e atroce a vedersi⁶³³:

(Mò) no ghe xé zà una, — [no] vògio dir pi,
Che saria voler zónzer [aggiungere] all'eccesso —
Una, che sia sì brutta co' ti è ti. [come sei tu]

Veronica agli occhi di Maffio è eccessivamente magra, piena di piaghe e pustole. Maffio denunciandone esplicitamente il nome, la definisce «distrutta» e dichiara che al vederla persino la morte penserebbe di specchiarsi⁶³⁴:

Se dis(s)e co' una in ossi xé redúta
Che la somègia Veronica Franca,
Chè no ghe xé de ti la più destrutta.
[...]

Te sponta pur quei ossi tutti quanti,
Che, se no fosse sta magrezza estrema,
Ti saressi crepà trent'anni avanti.
Ma mi me penso che la morte trema,
Ché la die' creder de vederse in specchio,
De no s'aver da dar essa medèma.

⁶³¹ Cfr., *ivi*, cit. p. 29, vv. 25-30.

⁶³² Cfr., *ivi*, in particolare dal v. 58.

⁶³³ Cfr., *ivi*, cit. p. 29, vv. 49-51.

⁶³⁴ Cfr., *ivi*, cit. p. 31-32, vv. 103-105, vv. 106-111.

Infine, svela il nome della malattia che la attanaglia, «el mal francese», ossia la sifilide, che l'ha consumata del tutto, rendendola pelle e ossa e affetta da calvizie⁶³⁵:

Ti xé tutta nôme ossi, pelle e pelli,
Ma dove no bisogna ti è pelosa,
E pò ti no ha in cào quattro cavelli.
Ti xé tutta impiaga, tutta rognosa;
Mò ti no die' sentir, se puol dir, niente, [non dovrebbe ormai sentire più nulla da quanto è logorata]
Né el mal francese, né l'esser tegnosa [avara].

Veronica è per Maffio, «strega» e «puttana»⁶³⁶, «Arpia»⁶³⁷, «infelice meccanica meschina»⁶³⁸.

A seguito di questi due componimenti Veronica scrisse la lettera VIII, indirizzandola probabilmente al già citato Marco Venier, non essendo ancora venuta a capo del malinteso. Qui Franco dichiara a più riprese che nel tentativo di danneggiare lei e la sua immagine, l'autore non ha fatto altro che danneggiar sé stesso, divulgando menzogne, ma Veronica desidera comunque operare rettamente, indicandogli la dritta via da seguire⁶³⁹:

VIII

Non so a qual di noi due risulti maggior biasimo delle maledicenze che vanno intorno: o a me che contra ogni dovere vengo tassata da voi, o a voi che, contra la professione della nobiltà in che pur sète nato, me andate infamando. Certa cosa è che dell'operazioni ingiustamente fatte, se ben il danno cade sopra di colui che riceve l'ingiustizia, *la colpa nondimeno e 'l carico d'aver mal operato s'ascrive a colui che le fa*. Ma io sono in più forti termini ancora [sono in una condizione ancora più sicura], perché il peccato che condanna di calunnia me non offende, *non essendo le cose divulgate tali che di me si debbano in alcun modo credere*. E così avviene ch'altri spesse volte, nel commetter l'errore, ne fa insieme la penitenza, senz'offesa alcuna dell'innocente. [...] Né vi scrivo queste cose per darvi speranza che procedendo con contraria maniera possiate avanzar meco in alcuna, benché minima, sodisfazione, perché *io son così mal disposta contra di voi*, che i vostri benefici ancora mi dispiacerebbono; né perché io creda di farvi con questa maniera rimover dal vostro pessimo proponimento, [...]; ma quest'*ufficio io 'l faccio per discarico della mia coscienza, nella quale sono per civiltà e per legge di natura, quando non per altro, tenuta di mostrarvi la via dritta*, mentre vi veggio piegar al precipizio dell'errore. E tanto più volentieri v'avertisco di queste vostre incredibil *menzogne*, quanto che, rendendovi ben per male, vengo a confondervi nell'ingiuria, che quanto più da voi vien drizzata contra di me, *tanto più ritorna sopra del vostro medesimo capo*.

⁶³⁵ Cfr., *ivi*, cit. p. 32, vv. 118-123.

⁶³⁶ Cfr., *ivi*, cit. p. 33, v. 143.

⁶³⁷ Cfr., *ivi*, cit. p. 30, v. 53.

⁶³⁸ Cfr., *ivi*, cit. p. 33, v. 147.

⁶³⁹ Cfr., Franco, Veronica, *Lettere*, Bianchi, Stefano (a cura di), Salerno Editori, Roma, 1998, cit. pp. 45-47, i corsivi sono miei.

Con il terzo e ultimo componimento, il sonetto caudato *Veronica, Ver unica puttana*, Maffio raggiunge l'apice di volgarità e brutture⁶⁴⁰.

Veronica, Ver unica puttana⁶⁴¹,
Franca, idest furba, fina [astuta], fiappa e frola [flaccida],
E muffa e magra e marza e pi mariola [ammuffita],
Che si' tra Castel, Ghetto e la Doàna, [quartieri veneziani]
Donna reduta mostro in carne umana,
Stucco, zesso [gesso], carton, curàme e tòla [cuoio e tavola],
Fantasma lodesana, orca varuola [butterata],
Cocodrilo, ipogrifo, struzzo, alfana.
Ghe vorria centenara de concetti,
E miara de penne e caramàli,
E un numero infinito de Poeti,
Chi volesse cantar tutti i to mali,
Tutte le to caie [guai], tutti i difetti,
Spettativa de ponti e de ospedali. [sui ponti si esponevano i pezzi di chi veniva squartato]

E, dopo aver nuovamente elencato fronte, occhi, naso, mascelle, guance, orecchie, bocca, fiato, denti, ciglia, capelli nei toni più abietti, giunge a descrivere il seno di Franco attraverso un episodio che ha tratti di comicità e volgarità insieme⁶⁴²:

Tette ch'è per la terra. Ghe xé aviso [notizia]
Che siando in letto un di co un a Treviso
Ghe ne cazzé [gliene siano cadute] sul viso
Una dè [e]esse, e 'l meschin puoco accorto
Se soffeghette, e ti vedéndol morto
No 'l fu sì presto acorto
Che ti te 'l sepelisse in te la potta [all'interno del sesso femminile]
Azzò no se sapesse della botta.
(El lo disse la zotta
Che giéra quella volta to massèra [serva],
E si zuré per Dio, che la xé vera).

È perfino la serva a poter garantire la veridicità di tale episodio, e si ricordi quanti problemi Franco aveva avuto nel rapporto con la sua servitù. Ma il vilipendio continua anche nei versi successivi, al punto che Maffio incorona Franco come regina delle prostitute⁶⁴³:

⁶⁴⁰ Cfr., Dazzi (1956), cit. p. 37, vv. 1-15.

⁶⁴¹ Cfr., ivi, p. 43, si ricordi che questo primo verso è una variazione del verso «vera, unica al mondo eccelsa Dea», del capitolo VII di «incerto autore», v. 173, si veda Bianchi (1995), cit. p. 74.

⁶⁴² Cfr., ivi, cit. pp. 37-38, vv. 25-35.

⁶⁴³ Cfr., ivi, cit. p. 38, vv. 40-45.

Potta pi larga, che no xé un battello,
Bus de culo pi largo d'un mastello,
Rezina del bordello.
No fustu a son de trombe e de campane
Un zorno incoronà da le puttane
In mezo Carampane?

Non solo, perché Veronica vanta anche un primato presso gli ospedali, che per ringraziarla dei tanti pazienti giunti lì, a causa sua, le spediscono addirittura dei doni per Pasqua e per Natale⁶⁴⁴:

E te manda da Pasqua e da Nadal
Un sturuól de regallia ogni ospedal.
No estu del gran mal
Francese la diletta fia adottiva,
relita della q. [uondam] Pellativa?

E la descrizione della di lei malattia sembra non avere fine: il corpo di Veronica racchiude ogni male, inutilmente mascherato con unguenti e cosmetici⁶⁴⁵:

Quella che mantien guerra
Contro la sanità. Mare del morbo.
Quella che venne al mondo con el corbo [corvo].
Quella che rende orbo
Sto seculo presente, e che l'infetta.
Quella contra de chi no val ricetta
Né medesina eletta [medicina].
Quella che, s'ti vuol dir la verità,
Nianca la puoca carne che ti ha
Xé de natività, [cioè naturale, dalla nascita]
Ma a forza de cerotti, impiastri e onguenti
Ti xé un corpo formào senza elementi.
[...]
Che chi te vede ti
Vede el summario d'ogni malattia,
E l'alfabeto della furbaria.
[...]
Perchè ti è un precipitio,
Un profondo, un abisso, un caos de quanto
Me riservo de dirte in l'altro canto.

⁶⁴⁴ Cfr., ivi, cit. p. 38, vv. 52-56.

⁶⁴⁵ Cfr., ivi, cit. pp. 39-40, vv. 69-80, vv. 102-104, vv. 126-128.

Maffio Venier evidentemente ci grazia ed evita di comporre un ulteriore componimento su queste stesse tematiche. Il malinteso sull'identità del compositore è ormai rivelato: Veronica capisce che si tratta di Maffio, come si evince dalla lettera di scuse, la LXVII, rivolta probabilmente a Marco⁶⁴⁶:

XLVII

La fama che nel riportar delle cose non si oblige tanto al vero quanto al verisimile, con alcune ragioni probabili m'avea dato da credere che quella satira fusse fattura di Vostra Signoria, considerando che gli uomini c'hanno fior d'ingegno simile al suo cercano di farne prova disputando sopra soggetti nudi d'ogni qualità e supplendo con l'abondanza del giudizio e dell'invenzione alla *scarshezza della materia*: sí com'è stato fatto da chi ha scritto quei versi contro di me, che se non sono meritevole di gran lode, *certamente non sono ancor tanto degna di biasimo, che altri, non offeso e conosciuto da me, scriva contra di me con tanta vena*. Prova, senz'alcun dubbio, di grand'ingegno e forse maggiore di quello che sarebbe stato il lodarmi, *considerato ch'io son donna e mi sono ingegnata di compiacere agl'uomini gentili e di valore, senza mai far dispiacere a chi si sia; e se non sono virtuosa in me stessa, sono almanco amatrice della virtù nelle persone che ne sono adornate*, sí com'è Vostra Signoria, a cui, per questo rispetto, ho sempre portato affezione e riverenza. E per questo mi son forte maravigliata che 'l cambio della mia devozione mi fosse retribuito con tai libelli infamatori, ed anco non ho voluto compiutamente credere che quella fosse sua fattura, avendo risguardato all'*imperfezione dell'opera, piena d'errori* e per altra causa non degno parto del nobile intelletto suo.

Vi è qui un accenno all'errore grammaticale compiuto da Maffio, che sarà ripreso con veemenza nel capitolo XVI delle *Terze rime*, dove Franco intende dimostrare quanto poco si confaccia ad un cavaliere, con nobili origini, colpire mortalmente qualcuno che non se lo aspetta. Ed in effetti nella dimensione del duello, a metà strada tra fisico e letterario, Franco dà sfoggio di un linguaggio che è tipico dei poemi epico-cavallereschi, rievocando immagini relative alle battaglie sul campo, ma anche a quel tipo di sfida che ha il fine di ripristinare l'onore, a seguito di un torto subito, linguaggio questo che peraltro ha sempre finora avuto una connotazione maschile⁶⁴⁷:

D'ardito cavalier non è *prodezza*
(concedami che 'l vero a questa volta
io possa dir, la vostra gentilezza),
da cavalier non è, ch'abbia raccolta
ne l'animo suo invitto alta virtute,
e che a *l'onor* la mente abbia rivolta,
con armi insidiose e non vedute,
a chi più disarmato men sospetta
dar gravi colpi di mortal ferute.

⁶⁴⁶ Bianchi (1998), cit. p. 111-112, i corsivi sono miei.

⁶⁴⁷ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 106, cap. XVI, vv. 1-9, i corsivi sono miei.

E il termine di paragone di tale battaglia incipiata dal cavaliere disdicevole è rappresentato proprio dalle donne, in realtà fatte da Dio al fine di dilettere l'uomo, come ricorda Franco, esse sono più manchevoli nel corpo, perché più deboli, e per nulla adatte a recare offesa agli altri, e nemmeno a difendersi, nonostante Veronica dia prova del contrario⁶⁴⁸:

Men ch'agli altri ciò far poi se gli aspetta
contra le donne, da natura fatte
per l'uso che più d'altro a l'uom diletta:
imbecilli di corpo, ed in nulla atte
non pur a offender gli altri, ma se stesse
dal difender col cor timido astratte [lontane].

L'inizio della vera e propria battaglia non è da collocarsi in un punto preciso del testo: del resto è come se nemmeno Veronica se ne fosse resa conto nel momento in cui Maffio aveva iniziato a comporre versi in biasimo di lei, avendolo confuso con Marco dapprima e soprattutto pensando forse si sarebbe trattato di un caso isolato. E così è come se lui colpisse lei con un'arma sul fianco, e soltanto nel momento in cui estrae fuori la lama insanguinata, Veronica si rende conto di essere stata ferita⁶⁴⁹:

Questo doveva far che s'astenesse
la vostra man da quell'aspre percosse,
ch'al mio *feminil* petto ignudo impresse.
Io non saprei già dir onde ciò fosse,
se non che *fuor del lato mi traeste*
l'armi vostre del sangue asperse e rosse.

Dunque, Veronica, colta impreparata, rimane a lungo incerta sulle sue condizioni fisiche. Ma una volta che la ferita si è rimarginata, decide di prendere coraggio, si esercita nell'uso delle armi, raggiungendo gli stessi livelli degli uomini, al fine di non avere più paura di futuri attacchi⁶⁵⁰:

Pur finalmente s'è stagnato il pianto,
e quella piaga acerba s'è saldata,
che da l'un mi passava a l'altro canto.

⁶⁴⁸ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 106, cap. XVI, vv. 10-15, i corsivi sono miei.

⁶⁴⁹ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 106, cap. XVI, vv. 16-21, i corsivi sono miei.

⁶⁵⁰ Cfr., Bianchi (1995), cit. pp. 106-107, cap. XVI, vv. 28-39, i corsivi sono miei.

Quasi da pigro sonno or poi svegliata,
dal cansato periglio *animo presi*,
benché femina a molli opere nata;
e in man col ferro a essercitarmi appresi,
tanto ch'aver le donne agil natura,
non men che l'uomo, in armeggiando intesi:
perché 'n ciò posto ogni mia industria e cura,
mercé del ciel, mi veggo giunta a tale,
che piú d'offese altrui non ho paura.

Eppure, Veronica si pone come un saggio, che trae da un grande danno arrecatole, ciò che di utile può trarne. Assume tale posa, sebbene non debba dare al riguardo una giustificazione: dichiara di avere tutto il diritto di difendersi, a seguito delle pesanti accuse ricevute⁶⁵¹. È tempo ormai di giungere alla «vendetta»⁶⁵². Veronica ricorda al suo avversario quanto poco gli faccia onore mettersi contro alle donne, ma anche quanto questo gli sia poco conveniente⁶⁵³:

Non so se voi stimiate lieve rischio
entrar con una donna in campo armato;
ma io, benché ingannata, v'avvertisco
che *'l mettersi con donne è da l'un lato*
biasmo ad uom forte, ma da l'altro è poi
caso d'alta importanza riputato.

Perché, come ricordato, lo scontro Maffio-Veronica doveva aver avuto una risonanza più grande rispetto al semplice scambio tra i due, e ciò che Veronica sta qui ricordando è che nella disputa pubblica lui sta di fatto facendo una figuraccia. Gli attacchi pensati da Maffio di fatto offendono tutte le donne; pertanto, Franco si erge a paladina della femminilità e mette in guardia i lettori dal considerare le donne inferiori rispetto agli uomini⁶⁵⁴:

Quando armate ed esperte ancor siam noi.
render buon conto a ciascun uom potemo,
ché mani e piedi e core avem *qual voi*;
e se ben molli e delicate semo,
ancor tal uom, ch'è delicato, è forte;
e tal, ruvido ed aspro, è d'ardir scemo.
Di ciò non se ne son le donne accorte;
che se si risolvessero di farlo,

⁶⁵¹ Cfr., Bianchi (1995), p. 107, cap. XVI, vv. 40-51.

⁶⁵² Cfr., *ivi*, cit. p. 107, v. 57.

⁶⁵³ Cfr., *ivi*, cit. p. 107, vv. 58-63, i corsivi sono miei.

⁶⁵⁴ Cfr., *ivi*, cit. pp. 107-108, vv. 64-75, i corsivi sono miei.

con voi pagnar porían fino a la morte.
E per farvi veder che 'l vero parlo,
tra tante donne incominciar voglio io,
porgendo essemplio a lor di seguitarlo.

Le donne hanno le stesse capacità degli uomini, se soltanto se ne rendessero conto potrebbero dare del filo da torcere alla loro controparte maschile. Veronica vuole essere la prima ad affermare qualcosa che all'altezza del 1575 era originale e nuovo, così da dare l'esempio. Tuttavia, la parte che nel testo ha dei caratteri più propriamente a sua volta satirici ha inizio dal v. 76. L'attacco che Veronica rivolge a Maffio è quello di sodomia, secondo lei infatti egli sarebbe incline alla diffamazione delle donne perché non ne apprezza i frutti⁶⁵⁵:

A voi, che *contra tutte sete rio,*
con qual'armi volete in man mi volgo,
con speme d'atterrarvi e con desio;
e le donne a difender tutte tolgo
contra di voi, che *di lor sète schivo,*
sí ch'a ragion io sola non mi dolgo.
Certo *d'un gran piacer voi sète privo,*
a non gustar di noi la gran dolcezza;
ed al *mal uso* in ciò la colpa ascrivo.

E si ricordi che la pratica dell'omosessualità era severamente mal vista nel contesto veneziano, seppure tollerata.

Ma al di là di questo tipo di dissertazioni, Veronica preferisce tornare in fretta alla tematica della guerra, alla quale il suo avversario deve ormai prepararsi. Egli è libero di scegliere il campo e le armi di battaglia, ma deve attendersi una sconfitta, dal momento che ha ingiuriato lei senza alcun motivo e dal momento che Veronica sembra promettere: «vi mostrerò quanto al vostro prevaglia / il sesso femminil»⁶⁵⁶. E così come nel capitolo II il duello fisico si trasforma in duello amoroso, qui la guerra concreta fatta d'armi e di ferite si trasforma in duello letterario e occasione di sfoggio delle proprie abilità linguistiche per Veronica⁶⁵⁷:

⁶⁵⁵ Cfr., *ivi*, cit. p. 108, vv. 76-84, i corsivi sono miei.

⁶⁵⁶ Cfr., *ivi*, cit. p. 108, vv. 94-95.

⁶⁵⁷ Cfr., *ivi*, cit. p. 109, vv. 109-117, i corsivi sono miei.

Prendete pur de l'armi omai l'eletta,
ch'io non posso soffrir lunga dimora,
da lo sdegno de l'animo costretta.
La spada, che 'n man vostra rade e fóra,
de la lingua volgar veneziana,
s'a voi piace d'usar, piace a me ancora;
e se volete entrar ne la toscana,
scegliete voi la seria o la burlesca,
ché l'una e l'altra è a me facile e piana.

Franco infatti raggiunge l'apice nel momento in cui espone il suo appunto grammaticale e linguistico, rispetto all'errato uso che Maffio ha precedentemente fatto del termine «unica», volendolo associare a qualcosa di negativo⁶⁵⁸:

de la vostra canzone, a me mandata,
il principio vorrei mi dichiaraste,
poi che l'opera a me vien indirizzata.
«Ver unica» e 'l restante mi chiamaste,
alludendo a Veronica mio nome,
ed al vostro discorso mi biasmaste;
ma al mio dizionario io non so come
«unica» alcuna cosa propriamente
in mala parte ed in biasmar si nome.
Forse che si direbbe impropriamente,
ma l'anfibologia [equivoco verbale] non quadra in cosa
qual mostrar voi volete espressamente.
Quella di cui la fama è gloriosa,
e che 'n bellezza od in valor eccelle,
senza par di gran lunga virtüosa,
«unica» a gran ragion vien che s'appelle;
e l'arte, a l'ironia non sottoposto,
scelto tra gli altri, un tal vocabol diëlle.
L'«unico» in lode e in pregio vien esposto
da chi s'intende; e chi parla altrimenti
dal senso del parlar sen va discosto.

Naturalmente lo scopo di Maffio non era però quello di lodarla, così facendo Veronica gli ricorda: «benché me non ingiuria, ma se stesso, / s'altri mi dice mal, non provocato. / E 'l voler oscurar il vero espresso con le torbide macchie degli inchiostri / in buona civiltà non è permesso»⁶⁵⁹. Subito prima di lanciare un ultimo guanto di sfida al suo avversario, Franco attua una riappropriazione della parola «meretrice», connotandola positivamente in modo pubblico⁶⁶⁰:

⁶⁵⁸ Cfr., *ivi*, cit. pp. 109-110, vv. 136-156, i corsivi sono miei.

⁶⁵⁹ Cfr., *ivi*, cit. p. 110, vv. 167-171.

⁶⁶⁰ Cfr., *ivi*, cit. pp. 110-111, vv. 178-183, i corsivi sono miei.

E se ben «meretrice» mi chiamate,
o volete inferir ch'io non vi sono,
o che ve n'èn tra tali di lodate.
*Quanto le meretrici hanno di buono,
quanto di grazioso e di gentile,
esprime in me del parlar vostro il suono.*

Veronica attendeva quindi una risposta letteraria da parte di Maffio⁶⁶¹, che non pare essere pervenuta. Ciononostante l'episodio di questo scontro è significativo per molti aspetti⁶⁶²: innanzitutto mostra la condizione di precarietà che dovevano subire le cortigiane anche quelle più istruite e meglio inserite nei contesti culturali e intellettuali degli ambienti cittadini, ma anche che lentamente la condizione femminile stava assumendo nuove forme e nuovi connotati, grazie soprattutto al modo in cui le donne, e le scrittrici specialmente, facevano fronte agli attacchi, e alle abilità intellettuali che dimostravano via via di possedere. Inoltre, è significativo come Veronica Franco anticipi delle tematiche di stampo profemminista, che saranno riprese da altre autrici, quali Moderata Fonte⁶⁶³ e Lucrezia Marinella, al volgere del secolo XVI e per buona parte del secolo XVII.

Il tentativo, da parte di Maffio, di distruggere la reputazione⁶⁶⁴ di Veronica Franco al cospetto dei membri del salone di Domenico Venier, e forse anche di altri uomini di potere e intellettuali dell'epoca, è tutto incentrato sull'attacco al corpo, che è in questo caso letterario, un corpo virtuale danneggiato principalmente dall'accusa di aver contratto la sifilide a causa della sua professione. Franco incarna così in sé stessa la malattia, che era molto temuta nell'immaginario comune. Si deve ricordare poi che proprio nel biennio 1575-1577, Venezia era stata colpita da una terribile epidemia di peste; pertanto, la paura della malattia era qualcosa che circolava nell'aria in modo molto coercitivo. Assumere Veronica Franco come capro espiatorio, permise a Maffio di trovare un colpevole e

⁶⁶¹ Cfr., *ivi*, p. 111, vv. 193-208.

⁶⁶² Cfr., Larivaille (1983), p. 131.

⁶⁶³ Si pensi alla figura della Marfisa ariostesca all'interno del dialogo di Moderata Fonte: cfr., Fonte, Moderata, *Il merito delle donne, Ove chiaramente si scopre quanto siano elle degne, e più perfettamente de gli huomini*, Venezia, Domenico Imberti, 1600.

⁶⁶⁴ Cfr., Wojciehowski (2006), p. 368.

l'unico modo che Franco aveva per far fronte a simili accuse era mostrare un corpo esteriore che fosse sano, bello, forte, ricettacolo delle migliori virtù, cosa che di fatto fece nelle sue rime, assumendosi il controllo del proprio destino, grazie alla costruzione del sé che seppe creare e mantenere e quindi alla pratica di *self-fashioning* cui fece innumerevoli volte capo. Veronica si pose in una dimensione atemporale e astorica, quasi mitologica⁶⁶⁵, convogliando su di sé ogni tipo di fascinazione e seduzione esterne. Pure non nega mai, nei testi in poesia, di aver contratto la malattia, si limita ad apostrofare le falsità divulgate da Maffio come menzogne mal riuscite⁶⁶⁶.

Tra i due litiganti, Franco sembra risultare l'autrice più persuasiva: pare avere la meglio, dal momento che i testi di Maffio si esauriscono per quello che sono: immotivate e scurrili invettive. Di contro Veronica, a tenzone conclusasi, pare avere la meglio perché il suo capitolo XVI sa convogliare al suo interno non soltanto una difesa di sé stessa, ma anche una difesa femminile più generalizzata, insieme al confronto tra i due sessi. Franco dimostra di fronte al pubblico di Venezia di saper rispondere a tono e di essere più brava del suo avversario da un punto di vista letterario. Tale fatto non deve stupire se si pensa al corpo rigoglioso rappresentato da Franco, che aveva fatto fronte alla incombente minaccia psicologica di morte che Maffio di contro aveva cercato di istituire. C'è insomma un forte desiderio da parte del pubblico di riconoscersi in ciò che è sano e bello, piuttosto che in ciò che è malato, decadente e pericoloso. L'esito della disputa assume poi connotati ironici se si pensa al fatto che Maffio Venier morì probabilmente proprio per aver contratto la sifilide a solo 36 anni, per quanto non è improbabile che anche la stessa Veronica non l'avesse contratta.

A livello letterario la grande differenza tra i testi dell'uno e dell'altra risiede nei toni usati, oltre che nella scelta del dialetto per il primo, e del volgare per la seconda. Come si è cercato di mettere in luce, la posa di Maffio è quella del dileggiatore per eccellenza, è oltraggioso nella scelta dei vocaboli e di ciò che intende dire. Franco, invece, nonostante non celi il suo risentimento e il desiderio di ottenere una vendetta appare possedere una

⁶⁶⁵ Cfr., *ivi*, p. 380.

⁶⁶⁶ Cfr., Bianchi (1995), p. 110, cap. XVI, vv. 160-161.

certa «pacatezza ragionativa»⁶⁶⁷, non perde la sua raffinatezza, e non solo si mostra capace di difendere se stessa, ma anche di far fronte all'aggressione di genere⁶⁶⁸ che di fatto subisce, difendendo il genere femminile tutto all'interno di un testo da lei ufficialmente pubblicato nel quale deliberatamente sceglie di includere il suo capitolo XVI, appropriandosi in conclusione delle critiche rivoltele.

5.5 Lettere familiari: la condizione della cortigiana letterata

La lettera nel corso del Cinquecento subisce una trasformazione che ne stravolge lo statuto, un tempo privato, facendola diventare un testo pubblicabile e riproducibile⁶⁶⁹, soprattutto grazie alla funzione modellizzante che ebbero le lettere di Pietro Aretino del 1538⁶⁷⁰. Questo passaggio investe anche la produzione di lettere di Veronica Franco, che nel 1580, ne raccoglie cinquanta e le pubblica in un unico libro di lettere: si tratta del primo libro di lettere in volgare scritto da una donna⁶⁷¹, e rappresenta inoltre il prodotto di una più ampia tradizione di letteratura epistolare a carattere didattico, che andava emergendo nella seconda metà del Cinquecento⁶⁷². La possibilità dell'autrice di intervenire nel testo, aggiungendo, correggendo, emendando fa sì che il libro di lettere diventi a tutto titolo un'opera letteraria⁶⁷³, che quindi ha pochi aspetti assimilabili nel concetto di *life-writing*, dal momento che non rappresenta un resoconto veridico della vita dell'autrice.

Veronica Franco dedica l'opera a Monsignor Luigi d'Este Cardinale, allo scopo di mostrare al suo pubblico, una relazione autorevole e la congiunta sperata protezione simbolica da parte del destinatario⁶⁷⁴, similmente a quanto aveva fatto nella dedica delle *Terze rime*. Tutte le lettere dell'opera sono estremamente formali e sorvegliate, seguono la struttura del modello epistolare classico di matrice ciceroniana, rappresentando così

⁶⁶⁷ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 15.

⁶⁶⁸ Cfr., Jones (1990), p. 194.

⁶⁶⁹ Cfr., Zarri (1999), p. 31.

⁶⁷⁰ Cfr., Ray (2009), p. 4.

⁶⁷¹ Cfr., Zarri (1999), p. 38.

⁶⁷² Cfr., Ray (2009), p. 127, 135.

⁶⁷³ Cfr., Zarri (1999), p. 31.

⁶⁷⁴ Cfr., *ivi*, p. 39.

l'emersione di una voce femminile in un contesto fino a quel momento fortemente maschilizzato⁶⁷⁵. Quasi tutte le lettere mancano di informazioni connotative, quali date, luoghi, fatti pregressi e soprattutto destinatari. Solo due sono i casi che rappresentano un'eccezione a ciò: la lettera XXI indirizzata al Tintoretto, nella quale Veronica lo ringrazia per un ritratto ricevuto e la lettera I indirizzata al re Enrico III. Le lettere di Franco si pongono come degli *exempla*, sia da un punto di vista di esperienza culturale e intellettuale, sia da un punto di vista retorico-linguistico⁶⁷⁶. Sono lettere consolatorie, esortative, institutive, nelle quali Veronica mostra l'immagine che di sé intende lasciare, e che quindi hanno una funzione pratica di auto-promozione rispetto alla propria professione di cortigiana di alto rango, ma anche una funzione creativa rispetto al suo essere una letterata⁶⁷⁷. A volte appare più assertiva, altre si lascia andare a confessioni sui propri problemi economici, sui propri amori da cui è distante, oppure su questioni tecniche relative ai volumi che sta curando⁶⁷⁸. Si infastidisce quando un amante non le risponde, ringrazia quando viene difesa da qualcuno, consola qualcun altro malato e ribadisce sempre a più riprese il proprio amore per il mondo delle lettere e delle arti liberali in genere. Leggendo le lettere di Franco si viene subito catapultati nella dimensione del dovere morale, racchiusa da un concetto ribadito da lei più volte, quello dell'«offizio di parole»⁶⁷⁹. E in effetti dalle lettere dell'opera emerge il profilo di una donna colta che grazie alle sue parole è in grado di indirizzare, consigliare, istruire, consolare i suoi interlocutori, a volte lodandoli, a volte redarguendoli, altre ancora fungendo da voce guida e riportando la propria testimonianza. Inoltre, come era già avvenuto nelle rime, non manca di rievocare molto spesso l'immagine concreta e realistica della pratica scrittoria⁶⁸⁰: è lei a «pigliar la penna in mano».

Ma la lettera, che fra tutte, assume un rilievo particolare è la XXII. Si tratta di un'epistola particolarmente lunga ed è posta significativamente al centro della raccolta, occupando così una posizione di rilievo⁶⁸¹. scritta ad una sua conoscente e amica, madre di

⁶⁷⁵ Cfr., Ray (2009), p. 132.

⁶⁷⁶ Cfr., Zarri (1999), p. 40.

⁶⁷⁷ Cfr., Ray (2009), pp. 123-124.

⁶⁷⁸ Si tratta del già ricordato volume in memoria di Estor Martinengo e di un possibile volume in onore della visita in Italia del re Enrico III.

⁶⁷⁹ Cfr., Doglio, Maria Luisa, *Lettera e donna, Scrittura epistolare femminile tra Quattro e Cinquecento*, Bulzoni Editore, Roma, 1993, p. 36.

⁶⁸⁰ Cfr., *ivi*, p. 37: si veda in Bianchi (1998), le lettere XX, XXVI, XVIII, VIII, IV, XXII.

⁶⁸¹ Cfr., Ray (2009), p. 153.

una giovane, che desidera introdurre la figlia nel mondo della cortigianeria. Franco in modo perentorio mette in luce tutti i rischi, gli ostacoli e gli aspetti negativi della professione, delineando il profilo della meretrice con toni assai diversi da quelli usati nel capitolo XVI, e pertanto molto interessanti. L'*incipit* è perentorio: c'è in gioco l'amicizia tra Veronica e questa amica, madre della fanciulla. Qualora tale madre sia pronta a seguire le direttive di Franco, la loro amicizia potrà continuare, in caso contrario Franco intende interrompere ogni contatto. La lettera sembra avere le caratteristiche di un *ultimatum*: evidentemente era seguita ad una serie di lettere precedenti e accordi verbali, nei quali Franco si era vivamente raccomandata di non lasciare che la giovane accedesse al mondo della cortigianeria⁶⁸²:

XXII

Che vi siate andata dolendo ch'io non voglio che mi vegniate più per casa non mi dispiace tanto, se ben grandemente v'amo, quanto mi pesa d'avermi quella cagione: la qual, da poi che voi, stimandola vana, non avete lasciato [non avete smesso] perciò di lamentarvi di me, voglio replicarla in queste carte, tentando di rimuovervi dalla vostra *mala intenzione* con quest'ultima pruova, per dover usar la vostra familiarità più congiunta che dianzi mai, quando siate ubediente alla mia vera persuasione, e, quando no, per levarvi ogni speranza di dover mai più conversar meco. E tanto più volentieri vengo a far con voi *quest'ufficio*, quanto che, *col liberarmi dall'imputazione, insieme sodisfaccio all'obbligo della umanità*, mostrandovi di lontano un grandissimo precipizio nascosto e gridando [gridando] ad alta voce, perché, prima che 'l sopravegniate, vi rimanga spazio da poterlo schivare. E se ben primieramente si tratta l'interesse di vostra figliuola, *io parlo della vostra persona, perché la rovina di lei non può esser separata dalla vostra, e perché le sète madre, e perché, s'ella diventasse femina del mondo, voi diventereste sua messaggiera col mondo e sareste da punir acerbamente*, dove forse il fallo di lei sarebbe non del tutto incapace di scusa, fondata sopra le *vostre colpe*.

Franco scrive per tutelare l'interesse sia della madre, che della figlia, e mostra alla madre il grave rischio nel quale va immettendosi: il rischio che la figlia le attribuisca in seguito ogni colpa della sua rovina. In questo passaggio si può forse leggere una certa disapprovazione relativa alla propria di madre, da parte di Veronica. L'autrice accenna poi al fatto che più volte ha pregato l'amica di aver cura della verginità della ragazza, essendosi offerta di aiutarla materialmente per farle trovare un buon marito e per far sì che fosse accolta presso la Casa delle Zitelle, alla Giudecca. Evidentemente in un primo tempo la madre deve aver seguito i suggerimenti di Veronica, ma poi, non si capisce a

⁶⁸² Cfr., Bianchi (1998), cit. pp. 70-71, i corsivi sono miei.

partire da cosa, Franco stessa ha visto la ragazza tutta agghindata al modo delle cortigiane, facendo persino fatica a riconoscerla⁶⁸³:

non so da quale spirito mossa, dove prima la facevate andar schietta d'abito e d'acconciamenti nella maniera che conviene ad onesta donzella, co' veli chiusi dinanzi al petto e con altre circostanze di modestia, a un tratto l'avete messa su le vanità del biondeggiarsi e del lisciarsi e d'improvviso l'avete fatta comparer co' capegli inanellati d'intorno alla fronte e 'l collo, col petto spalancato e ch'esce fuor dei panni, con la fronte alta e scoperta e con tutte quell'altre apparenze e con tutti quegl'altri abbellimenti che s'usano di fare perché la mercanzia trovi concorrenza nello spedirsi.

La madre dopo aver sentito le critiche di Veronica, ne rimane offesa. Franco cerca di farle pervenire ulteriormente la sua opinione attraverso voci di terzi, ma tale mossa non sortisce alcun esito sperato. Le ricorda ulteriormente che l'evitare una simile disagiata condizione per la figlia, salverà loro l'anima e l'onore, aggiungendo poi che anche qualora rimanesse decisa nel far intraprendere alla figlia un simile futuro non potrebbe esserci futuro peggiore per lei, dal momento che non si ritrova dotata di particolari bellezza o grazia⁶⁸⁴:

La quale, per considerar la cosa carnalmente ancora, è *così poco bella*, per non dir altro, perché gli occhi non mi ingannano, ed *ha così poca grazia e poco spirito nel conversar, che le romperete il collo credendola far beata nella profession delle cortegiane*, nella quale ha gran fatica di riuscir chi sia bella ed abbia maniera e giudizio e conoscenza di molte virtù: nonché una giovane che sia priva di molte di queste cose ed in alcune non ecceda la *mediocrità*. E perché, ostinatamente persistendo nell'errore, mi potreste dir che questo sia giuoco di *fortuna*, *prima vi rispondo che non si può far peggio in questa vita che darsi in arbitrio della sorte* che può così facilmente e più esser *ministra del male come del bene*; [...] Ma poi soggiungo che, presupposto che la fortuna sia per esservi in ciò tutta favorevole e benigna, *non è questa vita tale che in ogni essito non sia sempre misera*.

Insomma, la vita della cortigiana è in ogni sua parte una vita misera, anche qualora si posseggano le qualità migliori. E in particolare i motivi per cui Franco definisce questo tipo di vita misera, sono elencati subito oltre⁶⁸⁵:

Troppo infelice cosa e troppo contraria al senso umano è *l'obligar il corpo e l'industria di una tal servitù che spaventa solamente a pensarne*. *Darsi in preda di tanti, con rischio d'esser dispogliata, d'esser rubbata, d'esser uccisa, ch'un solo un dì ti toglia quanto con molti in molto tempo hai acquistato, con tant'altri pericoli d'ingiurie e d'infermità contagiose e spaventose; mangiar con l'altrui bocca, dormir con gli occhi altrui, muoversi secondo l'altrui desiderio*, correndo in manifesto naufragio sempre della facoltà e della vita: qual maggior miseria? quai ricchezze, quai commodità,

⁶⁸³ Cfr., *ivi*, cit. p. 72.

⁶⁸⁴ Cfr., *ivi*, cit. pp. 73-74, i corsivi sono miei.

⁶⁸⁵ Cfr., *ivi*, cit. p. 74, i corsivi sono miei.

quai delizie posson acquistar un tanto peso? Credete a me: tra tutte le sciagure mondane questa è l'estrema; ma poi se s'aggiungeranno ai rispetti del mondo *quei dell'anima*, che perdizione e che certezza di dannazione è questa?

Il rischio di subire dei torti, dei danni quali ad esempio malattie contagiose, e Veronica lo sapeva bene, è sempre costantemente presente. È una professione di servitù: si è costrette a fare tutto insieme a qualcun altro, non si ha libertà d'azione. Franco insiste sui pericoli per la perdizione dell'anima, sulle proprie promesse di aiuto economico, ma anche sull'ormai certa interruzione della loro amicizia se la madre non dovesse tornare sui suoi passi.

Grazie alle sue opere letterarie, noi sappiamo che una qualche forma di libertà Franco l'avesse certamente raggiunta, ma non essendo la lettera XXII datata, rimane indecidibile in quale momento preciso della sua vita fosse arrivata a pensare ciò, o se, avendolo pur sempre pensato, si fosse trovata ad esercitare la propria *agency* attraverso questo tipo di percorso, non conoscendo altre vie. Eppure, Franco aveva ricordato un proverbio, nel suo capitolo II: «A un luogo stesso per molte vie vassi»⁶⁸⁶, e in effetti le vie letterarie che la sua penna seppe intraprendere furono molteplici.

Grazie al suo volume di lettere Franco disattende l'immaginario negativo costruito attorno alla figura della cortigiana da parte degli scrittori, che si erano concentrati per lo più sull'idea di venalità implicita nella trattazione commerciale del corpo⁶⁸⁷. Tuttavia, Veronica non rinuncia all'utilizzo del vocabolario mercantile all'interno dell'opera, ri-connotandolo però di senso nel momento in cui per esempio intende ripagare attraverso il suo conforto epistolare, precedenti aiuti, supporti, benefici, ricevuti dai destinatari delle missive⁶⁸⁸. È singolare che tali tipi di ri-connotazione ed innovazione presenti nella sua scrittura emergano proprio da parte di una cortigiana onesta, che era vista secondo l'ideologia vigente come una figura capace di associare l'apprendimento e il discorso femminile alla propria disponibilità sessuale⁶⁸⁹. Infatti, come visto la società tendeva a valutare positivamente il silenzio delle donne e a connetterlo al concetto di castità e purezza. Attraverso la raccolta di lettere Franco offre al pubblico il proprio ritratto, per tornare su un

⁶⁸⁶ Cfr., Bianchi (1995), cit. p. 56, v. 10.

⁶⁸⁷ Cfr., Ray (2009), pp. 128-130.

⁶⁸⁸ Cfr., *ivi*, p. 127.

⁶⁸⁹ Cfr., *ivi*, p. 125.

tema già osservato, ritratto composito «in cui rispecchiarsi come donna virtuosa ed intellettualmente accorta»⁶⁹⁰. Nelle lettere, così come nelle rime, non può venire meno l'elemento di dialogismo, dal momento che il mittente di una lettera inizia un vero e proprio dialogo con il destinatario, inteso anche come comunità di lettori⁶⁹¹. Inoltre, la produzione di Franco è rilevante perché con la sua scrittura attua una *performance* pubblica di identità: dichiarando agli occhi del pubblico di ieri e di oggi la propria affermazione di autorità letteraria⁶⁹².

È stato notato da Tatiana Crivelli⁶⁹³, che nell'opera di Franco non esiste l'espressione «parola» al singolare, intesa come *logos*, istituzione maschile, ma soltanto le parole al plurale e il parlare, riferendosi con ciò alle parole plurali femminili, indici di una pluralità di esperienze, di cui l'opera di Franco rende conto⁶⁹⁴:

Così come la coscienza della specificità della propria condizione sociale la porta a voler uscire dal proprio ruolo, percepito come limitante, di cortigiana; così come la fissità del codice espressivo della lirica amorosa petrarchista la spinge a scavalcare forme e temi codificati; allo stesso modo, la volontà di recuperare una parola originariamente plurale nella propria scrittura fa sì che Veronica Franco si inventi da sé le proprie vie, in un percorso individuale sul quale muovere per dare voce a un mondo dove la pluralità dei generi, indifferentemente letterari o sessuali, sia naturalmente di casa; in quell'ideale godimento reciproco sotto il cui segno si iscrive la sua stessa esistenza.

⁶⁹⁰ Cfr., Andreani, Veronica, *Per una tipologia della scrittura epistolare femminile nel Rinascimento*, in *La forma dell'assenza*, Martha Kleinhans, Julia Görtz, Maria Chiara Levorato (a cura di), Würzburg University Press, 2021, cit. p. 67.

⁶⁹¹ Cfr., Ray (2009), pp. 5-6.

⁶⁹² Cfr., *ivi*, p. 134.

⁶⁹³ Cfr., Crivelli (2005), pp. 100-102.

⁶⁹⁴ Cfr., *ivi*, cit. p. 102.

Conclusioni

Giunta alla conclusione del mio lavoro di ricerca, si può affermare che esista una effettiva specificità letteraria femminile nei testi della prima età moderna. Tale specificità si dispiega nelle differenze e negli scarti prodotti dalle scrittrici rispetto alle opere degli scrittori. È, infatti, stato possibile constatare che, sebbene le scrittrici desiderino insinuarsi in modo coerente all'interno della tradizione letteraria esistente e coeva, esse riescano a collocarsi facendo emergere delle caratteristiche nuove e originali, non prima esperite dagli autori, insieme all'imitazione dei grandi *exempla* letterari del loro tempo. La condizione del genere di partenza è, d'altra parte, inevitabilmente differente a seconda che a scrivere sia una donna oppure un uomo, come è stato messo in luce dalle ricerche più a carattere storico e sociologico inserite nella presente dissertazione.

Ciò che aveva colpito il mio interesse iniziale in relazione al territorio geografico qui considerato era stato il riscontro di un numero complessivamente piuttosto considerevole di autrici venete nel periodo studiato prima di intraprendere la presente ricerca, ovvero un periodo che andava dal 1400 al 1650, ossia un momento storico in cui si riscontra una considerevole presenza di scrittrici in Europa. Restringendo il campo temporale e osservando più da vicino la prima porzione del fenomeno di scrittura femminile in Veneto per poterne tracciare gli *albori* menzionati nel titolo avevo supposto, nelle mie ipotesi iniziali, che il Veneto e la città di Venezia specialmente, insieme al mito di libertà con cui è sempre stata associata soprattutto per i secoli XV e XVI, fosse stata particolarmente catalizzatrice di un flusso costante e consistente di scrittrici del luogo. Eppure, attraverso la presente ricerca, si è dimostrato che il mito di libertà di Venezia portava con sé anche le sue contraddizioni. Nello specifico fu una città certamente meno soggetta alla coercizione esercitata abitualmente dallo stato pontificio; tuttavia, nel complesso la città è sempre stata caratterizzata da una ricerca di equilibrio tra conservazione ed innovazione. L'equilibrio aspirato da Venezia non è di certo passato attraverso i canali marcati del partitismo filogino. È per questo motivo che l'aspetto più interessante del lavoro ha sì confermato l'ipotesi iniziale di un *continuum* del fenomeno di scrittura per le donne; tuttavia, non nei termini attesi inizialmente. Il *continuum* esiste, ma esiste *nonostante e malgrado* la città

si sia mostrata non sempre accogliente rispetto alla produzione letteraria femminile, soprattutto nei confronti di quella autoctona. Tale aspetto è visibile soprattutto per i casi della padovana Gaspara Stampa e della cortigiana onesta Veronica Franco, rispettivamente scrittrici non autoctone, nonché figure irregolari.

Attraverso lo studio delle quattro autrici scelte si è potuto palesare a più riprese la ricerca di un continuo confronto con il maschile. La cosa interessante è che tale confronto ha avuto per lo più statuto letterario: è nella letteratura che Nogarola, Savorgnan, Stampa e Franco si confrontano con amici, innamorati, protettori, dileggiatori, tutti per lo più esclusivamente uomini nei casi qui osservati. Non si deve tuttavia dimenticare che ci furono anche scambi e confronti tra sole donne, come nel caso citato di Isotta Nogarola con Costanza Varano, o nei casi di Laura Cereta e Cassandra Fedele che indirizzarono epistole ad altre donne, così come nei testi analizzati di Gaspara Stampa e Veronica Franco. Del resto, però, è proprio la maggiore ricerca di un confronto con gli uomini ad aver in gran parte garantito la sopravvivenza dei nomi delle autrici qui considerate. Eppure, il confronto tra i generi sembra aver rappresentato una necessità reciproca, e ritengo sia questo il motivo per cui, una volta che alcune sporadiche figure di umaniste colte del Quattrocento, tra cui si annovera Nogarola, siano state in grado di emergere letterariamente, sembra quasi che gli scrittori non possano più fare a meno della specifica presenza della voce femminile, che non può più essere spodestata dal contesto dell'arena letteraria. Ed è per questo che nei momenti storici in cui la domanda di testi femminili rimane alta, ma l'offerta meno, gli scrittori si applicano alla tecnica del ventriloquio: scrivono nella finzione da prospettive femminili. Ebbene la cosa è vera anche al contrario, qualora si accettasse per esempio che i testi a firma maschile delle *Terze rime* di Franco siano opera anch'essi del suo stesso genio. Detto ciò, io non ritengo che i testi siano stati composti nella loro totalità da Franco, ma è in ogni caso in tal senso significativa la scelta di inserire le proposte o risposte maschili all'interno del proprio testo, che Franco intendeva pubblicare. Così come altrettanto significativa è la scelta di omettere all'interno della propria opera i capitoli satirici e denigranti composti da Maffio Venier, inserendo però la sua risposta a difesa e promozione di sé stessa e delle donne tutte.

Nella letteratura della prima età moderna, così come in quella di tutte le epoche, vi sono temi ricorrenti. Questo avviene anche nel caso delle autrici qui esaminate, che dimostrano un abile riuso, più o meno variato, di forme, temi, immagini, sia dalla letteratura maschile più autorevole, sia da quella femminile. È stato infatti evidente, ad esempio, nel tema del ritratto donato, che ha avuto un'eco da Savorgnan a Franco, così come nel riuso di figure mitologiche e pastorali quali Eco, Progne, Filomena, sia in Stampa che in Franco: è probabile, infatti, che la seconda avesse presente i testi della prima. È stato interessante poi notare l'evoluzione del tema della colpa in senso cristiano. Se in Nogarola rappresenta il fulcro centrale nella dimostrazione di una minore colpevolezza di Eva e quindi delle donne in generale nella vicissitudine del peccato originale, in Savorgnan, Stampa e Franco pare che tale tema vada via via affievolendosi, fino alla sua scomparsa. E come Nogarola aveva utilizzato l'ammissione della supposta inferiorità femminile al fine di discolpare Eva, così si giunge all'interno del percorso qui proposto, all'estremo opposto: Franco, infatti, rivendica un potere sessuale e retorico e afferma una eguaglianza e poi una superiorità delle donne rispetto agli uomini, superiorità che nel Quattrocento non sarebbe stata possibile affermare in quegli stessi termini. Se Nogarola giunge a maledirsi per la sua natura femminile, constatando maggiori ostacoli e difficoltà nelle vite delle donne, Franco, di contro, manifesta un certo orgoglio letterario nel momento in cui si erge a paladina delle stesse, giungendo a proporre una retorica che può essere definita profemminista. Sia Nogarola sia Franco devono far fronte alle critiche ricevute: Nogarola all'accusa di incesto, Franco all'accusa di stregoneria, così come a quella di laidezza, venalità, ricettacolo del mal francese. Altri invece sono i punti in comune tra Savorgnan e Stampa, quali l'adesione al petrarchismo e al bembismo, l'approccio libero rispetto ai sentimenti che provano, un certo atteggiamento di sicurezza rispetto alle loro stesse abilità.

Attraverso i quattro casi studio considerati si può poi disattendere un luogo comune onnipresente, laddove si parli di letteratura femminile. Mi riferisco al fatto che le donne non scrivono solo ed esclusivamente d'amore, e quando lo fanno non è per portare all'esasperazione un presupposto connaturato sentimentalismo. Nogarola scrisse un dialogo umanistico al fine di discolpare le donne da una colpa piuttosto seria che aveva pesato

concretamente sulle loro spalle. Savorgnan intrattenne sì un carteggio d'amore, ma all'interno delle proprie epistole trattò anche questioni letterarie relative alle opere del Bembo e diede sfoggio dei propri studi. Stampa scrisse e soffrì d'amore, eppure lo fece per incolpare il proprio amato di fronte agli occhi del mondo e per raggiungere un primato di fama e competenze letterarie e performative. Franco, infine, scrisse complessivamente poco d'amore e, quando lo fece, optò per una modalità autorevole, trattatistica, talvolta polemica; raccontò di più a proposito di sé stessa e dell'immagine che intendeva lasciare.

Appurato quindi che le donne siano in grado di occuparsi, nella vita così come in letteratura, anche di altro oltre all'amore, è stato possibile constatare con esito positivo che tutte e quattro le autrici discusse introducono nei testi delle strategie di *self-fashioning* per autorappresentarsi in rapporto al mondo che le circonda; tutte e quattro scelgono dei generi letterari capaci di mantenere un certo dialogismo; inoltre, tutte, si pongono nei testi in modo performativo con gradi diversi: dal più basso livello di *performance* presente nel dialogo di Nogarola, dato dallo statuto stesso del dialogo che tuttavia non appare come uno scambio di battute serrate, trattandosi pur sempre di un dialogo umanistico, filosofico; fino al più alto grado di *performance* con Savorgnan, Stampa e Franco. Nel testo di Savorgnan i tratti di *performance* si danno nella misura in cui il testo si presenta come una sorta di dialogo scritto e dilatato nel tempo, capace inoltre di rievocare scenette di battute di terzi tratte dalla realtà. Nei testi di Stampa e Franco, autrici che come si ricorderà erano delle *performer* in senso lato, i tratti di *performance* si pongono per la prima in modo simile a Savorgnan, sebbene si tratti nel suo caso di componimenti poetici e non di missive, per la seconda sia attraverso le proposte e risposte di autore e autrice, e viceversa, sia in relazione allo *stage* di intellettuali e no, appartenenti al circolo di Domenico Venier nel caso di Franco, o ai frequentatori dei salotti letterari veneziani nel caso di Gaspara Stampa, persone che fungevano da pubblico immaginato e reale insieme.

C'è poi una certa forza, un certo coraggio dimostrato dalle autrici qui studiate, se si pensa che Nogarola si rinchiusse in casa e rinunciò ad ogni pretesa di vita mondana per poter coltivare i propri studi senza essere soggetta a infelici critiche di matrice sessuale e per poter garantirsi un certo tipo di fama autorevole. Savorgnan condusse una relazione adulterina, considerata tale nonostante il marito fosse ormai deceduto, proprio con un intellettuale dal quale desiderava poter imparare e al quale volle dimostrare le proprie

abilità. Dagli scritti di Stampa, il coraggio emerge attraverso il senso di libertà e autorevolezza poetica con cui riuscì a comporre, appropriandosi del linguaggio petrarchista e bembista per creare un suo personale ed originale prodotto al femminile. Dimostra poi coraggio nella confessione di più di un solo amore e dalla totalità dei suoi scritti emerge il coraggio di far sentire la propria voce. Infine, Franco si servì della posizione di cortigiana in cui si trovava per produrre letteratura in senso serio e impegnato, manifestando il particolare coraggio di esprimere le sue opinioni senza dover celare il suo desiderio sensuale nonché la sua professione.

Per concludere mi auguro che le direzioni di ricerca del futuro portino all'emersione di sempre nuovi ed aggiornati studi relativi tanto alle autrici da me considerate, quanto ad ulteriori profili femminili letterari tra i tanti esistiti e dunque possibili, che non hanno ancora trovato terreno fertile per svilupparsi, affinché questa fetta importante di letteratura non vada perduta e soprattutto non venga dimenticata. Il fine ultimo è dunque quello di coniare nel futuro un canone che sia concretamente e diacronicamente inclusivo e che guardi alle produzioni letterarie tanto degli uomini quanto delle donne.

Bibliografia

Bibliografia primaria:

Ariosto, Ludovico, *Rime*, (a cura di) Bianchi, Stefano, BUR Rizzoli, Milano, 1995.

Bembo, Pietro, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, (a cura di) Dionisotti, Carlo, Utet, Torino, 1966.

Bergalli, Luisa, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo, raccolti da Luisa Bergalli*, Venezia MDCCXXVI, Appresso Antonio Mora.

Betussi, Giuseppe, *Libro di messer Gio. Boccaccio delle donne illustri, tradotto per m[esser] Giuseppe Betussi, con una additione fatta dal medesimo delle donne famose dal tempo di m[esser] Giovanni fino a i giorni nostri e alcune altre state per inanzi*, Venezia: Comin di Trino di Monferrato, 1545.

Boccaccio, Giovanni:

- *De claris mulieribus* (1362), ed. trad. da Degli Albanzani di Casentino, Donato; a cura di Manzoni, Giacomo, Gaetano Romagnoli Editore, Bologna, 1881.

- *Elegia di Madonna Fiammetta*, (a cura di) Giuseppe Bonghi, Mursia Editore, Milano, 2003, (prima ed. 1344).

- *Decameron*, (a cura di) Quondam, Amedeo & Fiorilla, Maurizio & Alfano, Giancarlo, BUR Rizzoli Classici, 2013, (prima ed. 1349-1353).

Castiglione, Baldassarre, *Il Libro del Cortegiano*, (a cura di) Barberis, Walter, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2017, (prima ed. 1528).

Domenichi, Lodovico:

- *La nobiltà delle donne*, Gabriel Giolito di Ferrari, Venezia, 1549.

- *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, Vincenzo Busdraghi, Lucca, 1559.

Fonte, Moderata, *Il merito delle donne, Ove chiaramente si scopre quanto siano elle degne, e più perfettamente de gli huomini*, Venezia, Domenico Imberti, 1600.

Franco, Veronica:

- *Rime*, Bianchi, Stefano (a cura di), Mursia Editore, Milano, 1995.
- *Lettere*, Bianchi, Stefano (a cura di), Salerno Editori, Roma, 1998.

Goldoni, Carlo, *La Donna di Garbo*, in *L'autore a chi legge*, cit. p. 29, Goldoni I capolavori, (a cura di) Giovanni Antonucci, Vol. 1, Newton Compton Editori, Roma, 2007.

Loredano, Giovan Francesco, *Bizzarie Accademiche*, Li Guerigli Editori, Venezia, 1638 prima parte, 1646 seconda parte.

Nogarola, Isotta, *Isottae Nogarolae Veronensis: Opera quae supersunt omnia*, 2 vol., Ed. Eugenius Abel, Gerold et Socios, Vienna, 1886.

Matraini, Chiara, *Rime e lettere*, edizione critica a cura di G. Rabitti, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1989.

Nogarola, Francesco, *Isotae Nogarolae Veronensis Dialogus quo utrum Adam vel Eva magis peccaverit quaestio satis nota sed non adeo explicata continetur*, pubblicato con il suo volgarizzamento nelle nozze de' nobili signori marchesi Spinetta Malaspina e Marianna Fumanelli, trad. da Venini Franco, Elisabetta, Aldo Manuzio, Venezia, 2 settembre 1851.

Savorgnan, Maria & Bembo, Pietro, *Carteggio d'amore (1500-1501)*, Dionisotti, Carlo, (a cura di), Le Monnier, Firenze, 1950.

Savorgnan, Maria, «*Se mai fui vostra*» *lettere d'amore a Pietro Bembo*, Nuova Edizione critica, Farnetti, Monica (a cura di), Edisai Editore, Ferrara, 2012.

Stampa, Gaspara, *Rime*, Ceriello, Rodolfo (a cura di), con introduzione di Maria Bellonci, BUR Rizzoli Classici, Milano, 2021, (prima ed. 1954).

Stampa-Franco, *Rime*, Salza, Abdelkader (a cura di), Scrittori d'Italia, Laterza & Figli, Bari, 1913.

Stampa, Gaspara, *The Complete Poems. The 1554 Edition of the "Rime", a Bilingual Edition*, ed. by J. Tylus e T. Tower, Chicago-London, University of Chicago Press, 2010.

Tomasini, Giacomo Filippo, *Elogia virorum literis et sapientia illustrium*, Sebastiano Sardi Editore, Padova, 1644.

Bibliografia secondaria/critica:

Adler, Sara Maria, *Veronica Franco's Petrarchan "Terze Rime": Subverting the Master's Plan*, in *Italice*, Fall 1988, pp. 213-233.

Arslan, Antonia & Chemello Adriana & Pizzamiglio, Gilberto (a cura di), *Le stanze ritrovate. Antologia di Scrittrici Venete dal Quattrocento al Novecento*, Editrice Eidos, Milano-Venezia, 1991.

Andreani, Veronica:

- *Per una tipologia della scrittura epistolare femminile nel Rinascimento*, in *La forma dell'assenza*, Martha Kleinhans, Julia Görtz, Maria Chiara Levorato (a cura di), Würzburg University Press, 2021.

- *Sul petrarchismo di Gaspara Stampa: il modello di Pietro Bembo*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Piombon, Roma, Adi editore, 2017.

Ardissino, Erminia, *La coppia e la colpa, Adamo ed Eva nella Venezia della prima età moderna*, in *2: Ricerche e riflessioni sul tema della coppia*, (a cura di: Fabrizio Bondi, Paolo Gervasi, Serena Pezzini, Martyna Urbaniak), Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca, 2016.

Bainton, Roland H., *Donne della Riforma in Germania, in Italia e in Francia. Introduzione: per una storia delle donne nella Riforma*, Claudiana, Torino, 1992.

Bassanese, Fiora A.:

- *Gaspara Stampa's Poetics of Negativity*, in «*Italice*», Vol. 61, No. 4, Published by: American Association of Teachers of Italian, Winter 1984, pp. 335-346.

- *What's in a Name? Self-Naming and Renaissance Women Poets*, in «*Annali d'Italianistica*», Vol. 7, *Women's Voices in Italian Literature*, Published by: Arizona State University, 1989, pp. 104-115.

- *Gaspara Stampa's Petrarchan Commemorations: Validating a Female Lyric Discourse*, in *Annali d'Italianistica*, Vol. 22, Francis Petrarch & the European Lyric Tradition, Published by: Arizona State University, 2004, pp. 155-169.

Bellavitis, Anna & Filippini, Nadia Maria & Plebani, Tiziana (a cura di), *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, QuiEdit, Verona-Bolzano, 2012.

Benson, Pamela Joseph & Kirkham, Victoria, *Strong Voices, Weak History: Women Writers and Canons in Early Modern Europe*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

Bertolio, Johnny L., *Controcanone, La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, Loescher Editore, Torino, 2022.

Bianchi, Stefano:

- *Petrarchismo liminare. Tradizione letteraria e 'gioco d'amore' nella poesia di Veronica Franco*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma, Salerno, 1993, II, pp. 721-737.

- *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Vecchiarelli Editore, Manziana (Roma), 2013.

Bolzoni, Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2008.

Boyle, Finn P.; Chapman, Siria A.; Goud, Dhru; Hendrickson, Thomas G.; Karmali, Sidhant; Leininger, Kennedy; Stern, Justine A.; Wilson-Bivera, Amelie (a cura di), *Isotta Nogarola's Defense of Eve, A Latin Text of the De Pari aut Impari Evae atque Adae Pecato with Running Vocabulary and Commentary*, Pixelia Publishing, Cambridge, 2022.

Boršić, Luka & Karasman, Ivana Skuhala, *Isotta Nogarola, The Beginning of Gender Equality in Europe in The Monist*, Vol. 98, No. 1, *The History of Women's Ideas*, pp. 43-52, published by: Oxford University Press, January 2015.

Braden, Gordon, *Gaspara Stampa and the Gender of Petrarchism*, in *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 38, No. 2, *Revising Renaissance Eroticism*, Published by: University of Texas Press, Summer 1996, pp. 115-139.

Campbell, Julie, *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe*, si veda Introduction, Routledge, Taylor and Francis Group, London & New York, 2006.

Casella, Laura, *I Savorgnan: la famiglia e le opportunità del potere: secco. 15-18*, Bulzoni Editore, Roma, 2003.

Chemello, Adriana, *Le ricerche erudite di Luisa Bergalli*, in *Geografie e genealogie letterarie*, (a cura di) Adriana Chemello e Luisa Ricaldone, Il Poligrafo, Padova, 2000.

Chojnacki, Stanley, *Women and Men in Renaissance Venice: Twelve Essays on Patrician Society*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2000.

Cohen, Elizabeth S., *Open City: An Introduction to Gender in Early Modern Rome*, in *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, Vol. 17, No. 1 (Spring 2014), pp. 35-54, Published by: The University of Chicago Press on behalf of Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies, 2014.

Cox, Virginia:

- *Women's Writing in Italy 1400-1650*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2008.

- *Members, Muses, Mascots: Women and Italian Academies in The Italian Academies 1525-1700 Networks of Culture, Innovation and Dissent*, (a cura di) Jane E. Everson, Denis V. Reidy, Lisa Sampson, Oxford, 2016.

Crivelli, Tatiana, «*A un luogo stesso per molte vie vassi*»: note sul sistema petrarchista di Veronica Franco, in «*L'una et l'altra chiave*», figure e momenti del petrarchismo femminile europeo, Atti del Convegno internazionale di Zurigo 4-5 giugno 2004, a cura di Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli e Mara Santi, Salerno Editrice, Roma, 2005.

Curti, Elisa, «*Le sue lacrime con le mie mescolando*» *Lacrime amorose tra Boccaccio e Bembo*, in *Heliotropia - An online journal of research to Boccaccio scholars*: Vol. 11: Iss. 1, Articolo 8, 2014.

Dazzi, Manlio (a cura di):

- *Il fiore della lirica veneziana, Dal Duecento al Cinquecento*, Neri Pozzi Editore, Venezia, 1956.

- *Maffio Venier e Veronica Franco. Il libro chiuso di Maffio Venier (la tenzone con Veronica Franco)*, Neri Pozzi Editore, Venezia, 1956, appendice de *Il fiore della lirica veneziana*.

De Nolhac, P. & Solerti, A., *Il viaggio in Italia di Enrico III re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*, Torino, Roux, 1890.

De Sandre Gasparini, Giuseppina, *Isotta Nogarola umanista, monaca domestica e pellegrina al Giubileo (1450)*, in Rigon, Antonio, *I percorsi della fede e l'esperienza della carità nel veneto medievale*, il Poligrafo, Padova, 2002 (*Carrubio*, Collana di storia e cultura veneta, 1), p.133-154.

Dialeti, Androniki, *Defenders 'and Enemies 'of Woman in Early Modern Italian Querelle des Femmes: Social and Cultural Categories or Empty Rhetoric?*, in *Gender and Power in the New Europe*, the Fifth European Feminist Research Conference, Swede: Lund University, pp. 235-311, 2003.

Di Filippo Bareggi, Claudia, *L'editoria veneziana fra '500 e '600*, voce online in *Enciclopedia Treccani*.

Dionisotti, Carlo, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Il Concilio di Trento e la Riforma tridentina. Atti del Convegno storico internazionale (Trento, 2-6 settembre 1963)*, Roma, 1965, pp. 317-343.

Doglio, Maria Luisa, *Lettera e donna, Scrittura epistolare femminile tra Quattro e Cinquecento*, Bulzoni Editore, Roma, 1993.

Dowd, Michelle & Dodds, Lara, *The Case for a Feminist Return to Form*, in *Early Modern Women*, Volume 13, Number 1, Autunno 2018, pp. 82-91 (Article), published by Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.

Everson, Jane, *Le Accademie italiane del Cinque e Seicento: nuove ricerche e una nuova risorsa on-line*, in *Le virtuose adunanze: La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, Edizioni Sinestesie, 2015.

Fahy, Conor, *Women and Italian Cinquecento Literary Academies*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, edited by Letizia Panizza, pp. 438-52. Oxford: Legenda, 2000.

Faini, Marco, *L'alloro e la porpora. Vita di Pietro Bembo*, Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poésie italienne de la Renaissance, Ginevra, 2016.

Farnetti, Monica, *Maria Savorgnan epistolografa*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, Fortini, Laura & Izzi, Giuseppe & Ranieri, Concetta (a cura di), Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2016, pp. 53-71.

Farr, James R. & Ruggiero, Guido, *Historicizing Life-Writing and Egodocuments in Early Modern Europe*, Palgrave Macmillan, London, 2022.

Favretti, Elvira, *Rime e lettere di Veronica Franco*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Jan 1, 1986, pp. 355-382.

Feng, Aileen A., *Politicizing Gender: Bembo's Private and Public Petrarchism*, Chapter 5, in *Writing Beloveds. Humanist Petrarchism and the Politics of Gender*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, Printed in the U.S.A., 2017.

Feng, Aileen A. & Falkeid, Unn, *Introduction in Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*, Routledge, London, 2015, pp. 1-12.

Fenster, Thelma S., *Strong Voices, Weak Minds? The Defenses of Eve by Isotta Nogarola and Christine de Pizan, Who Found Themselves in Simone de Beauvoir's Situation*, in *Strong Voices, Weak History, Early Women Writers & Canons in England, France & Italy*, The University of Michigan Press, 2005.

Finucci, Valeria, Reviewed Work: *La scrittura femminile. Considerazioni in margine alla lettura di «Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento»* by Antonia Arslan, Adriana Chemello and Gilberto Pizzamiglio, in *Annali d'Italianistica*, Vol. 9: THE MODERN AND THE POSTMODERN, pp. 322-329, Published by: Arizona State University, 1991.

Flora, Francesco (a cura di), *Gaspara Stampa e altre poetesse del '500*, La vita felice Editrice, Milano, 2020.

Galavotti, Jacopo, *Per un ritratto plausibile di Maffio Venier*, in *La poesia dialettale del Rinascimento nell'Italia del Nord*, «Italique» rivista online, n. XXIII, 15 dicembre 2020, pp. 299-336.

Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-representation*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.

Giorni, Guglielmo, *Veronica e le altre: emblemi e cifre onomastiche nelle rime del Bembo*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno (Brescia - Correggio, 17-19 ottobre 1985), a c. di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, 1989.

Gothein, Percy, *L'amicizia tra Ludovico Foscarini e l'umanista Isotta Nogarola*, in «La rinascita», 6, n. 32-33, pp. 394-413, Libreria Internazionale Seeber, Firenze, 1943.

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Grendler, Paul F., *The Roman Inquisition and the Venetian Press 1540-1605*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977.

Howell, Martha, *The Problem of Women's Agency in Late Medieval and Early Modern Europe*, in *Women and Gender in the Early Modern Low Countries*, Book Editor(s): Sarah Joan Moran and Amanda Pipkin, published by: Brill, 2019.

Infelise, Mario:

- *I padroni dei libri. Il controllo sulla stampa nella prima età moderna*, Editori Laterza, Roma, 2014.

- *Libri e politica nella Venezia di Arcangela Tarabotti. Annali di Storia Moderna e Contemporanea* 8 (2002): 31–45.

Jardine, Lisa & Grafton, Anthony, *Women Humanists: Education for what?*, in *From Humanism to the Humanities, Education and Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe*, Duckworth, London, 1986.

Jardine, Lisa, 'O *Decus Italiae Virgo*', or *The Myth of the Learned Lady in the Renaissance*, in «The Historical Journal», Vol. 28, No. 4, pp. 799-819, Published by Cambridge University Press, December 1985.

Jones, Ann Rosalind, *The Currency of Eros, Women's Love lyric in Europe 1540-1620*, INDIANA UNIVERSITY PRESS, Bloomington and Indianapolis, 1990.

Kelly, Joan, *Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes", 1400-1789*, in *Signs*, Autumn, Vol. 8, No. 1, pp. 4-28, Published by The University of Chicago Press, 1982.

King, Margaret L.:

- *Thwarted Ambitions: Six Learned Women of the Italian Renaissance*, Source: «Soundings: An Interdisciplinary Journal», Vol. 59, No. 3, pp. 280-304, published by: Penn State University Press, Fall 1976.

- *The Religious Retreat of Isotta Nogarola (1418-1466): Sexism and Its Consequences in the Fifteenth Century*, Source: *Signs*, Vol. 3, No. 4, pp. 807-822, published by: The University of Chicago Press, Summer, 1978.

- *Book-lined cells: women and humanism in the Early Italian Renaissance*, in *Beyond Their Sex, Learned Women of the European Past*, edited by Patricia H. Labalme, New York University Press, 1984.

- *Le donne nel Rinascimento*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1991.

King, Margaret L. & Rabil, Albert, Jr. (a cura di), *Her Immaculate Hand, Selected Works By and About The Women Humanists of Quattrocento Italy*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, New York, 1983.

King, Margaret L. & Robin, Diana (a cura di), *Isotta Nogarola-Complete Writings, Letterbook, Dialogue on Adam and Eve, Orations*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2003.

Larivaille, Paul, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento, Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, trad. a cura di Pizzorno, Maura, BUR Rizzoli, Milano, prima ed. it. 1983, (prima ed. fr. 1975), [io ho consultato ristampa del 2017].

Lorenzini, Simona & Pellegrino, Deborah, *Introduction in Women's Agency and Self-Fashioning in Early Modern Tuscany, (1300-1600)*, Viella, Roma, 2022.

Marchesi, Gian Battista, *Le polemiche sul sesso femminile ne' sec. XVI e XVII*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*; Jan 1, 1895, pp. 362-369.

Martelli, Daria, *Polifonie: le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, Casa Editrice Cleup, Padova, 2011.

Melani, Alfredo, *Venezia e la stampa*, in *La Bibliofilia*, Vol. 6, No. 9/10, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze, Dicembre-Gennaio 1904-1905.

Migiel, Marilyn:

- *Veronica Franco's Gendered Strategies of Persuasion: "Terze rime" 1 and 2*, in *MLN*, Vol. 131, No. 1, Italian Issue, published by: The Johns Hopkins University Press, January 2016, pp. 58-73.

- *Veronica Franco in Dialogue*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 2022.

Milani, Marisa, *L'"incanto" di Veronica Franco*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*; Jan 1, 1985, pp. 250-263.

Minuzzi, Sabrina (a cura di), *L'invenzione dell'autore: privilegi di stampa nella Venezia del Rinascimento*, Marsilio Editori, Venezia, 2017.

Niccoli, Ottavia (a cura di), *Rinascimento al femminile*, Laterza, Roma, 1991.

Pearson, Andrea, *Women and Portraits in Early Modern Europe: Gender, Agency, Identity*, Routledge, Taylor and Francis Group, London & New York, 2008.

Perugini, Carla, *Canone inverso. Amore cortese e pornografia nella letteratura del Rinascimento*, in *Testi e Linguaggi*, 1, 2007, pp. 43-53.

Philippy, Patricia, '*Altera Dido*': *The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco*, in *Italica*, Vol. 69, No. 1, Published by: American Association of Teachers of Italian, Spring, 1992, pp. 1-18.

Piéjus, Marie-Françoise, *L'Orazione in lode delle donne di Alessandro Piccolomini*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, n. 170, pp. 549-524, 1993.

Plastina, Sandra, *Tra mollezza della carne e sottigliezza dell'ingegno (negato): la "natura" della donna nel dibattito cinquecentesco* in *I castelli di yale* (risorsa online), 2, pp. 1-23, 2015.

Plebani, Tiziana:

- *Scritture di donne nel Rinascimento italiano*, in *Il Rinascimento Italiano e l'Europa*, Vol. 2, Umanesimo ed educazione, (a cura di) Gino Belloni e Riccardo Drusi, Fondazione Cassamarca, Angelo Colla Editore, Treviso-Costabissara (Vicenza), 2007.

- *La scrittura femminile e i perimetri dell'io*, in *Roba da donne, emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo*, (a cura di) Silvia Camilotti, Mangrovie Edizioni, Roma, 2009.

- *Storia di Venezia città delle donne, guida ai tempi, ai luoghi e alle presenze femminili*, Marsilio, Venezia, 2021.

Pozzi, Mario, «*Andrem di pari all'amorosa face*» *Appunti sulle lettere di Maria Savorgnan*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, actes du Colloque international, Aix-en-Provence 12, 13, 14 novembre 1992, Editore Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.

Pucci, Paolo, "Come vi mando a dire una cosa fatela": individualità e iniziativa femminili nelle lettere della vedova Maria Savorgnan, in *NeMLA Italian Studies*, volume XXXV, pp. 72-99, University of Vermont, 2013.

Quaglio, Antonio Enzo:

- *Intorno a Maria Savorgnan. I. Per una riedizione delle lettere*, in *Quaderni Utinensi*, 5-6, Udine, 1985, pp. 103-18.

- *Intorno a Maria Savorgnan. II. Un 'sidio 'd'amore*, in *Quaderni Utinensi*, 7-8, Udine, 1986, pp. 77-101.

Ray, Meredith K.:

- *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, University of Toronto Press, Toronto, 2009.

- *Renaissance of Women, New directions in North American scholarship on Early Modern Italian Literature*, in *Bruniana e campanelliana: ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*, semestrale, Vol. 26, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2020.

Robin, Diana:

- Cassandra Fedele, *Letters and orations*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 2000.

Romano, Dennis, *Gender and the Urban Geography of Renaissance Venice* in *Journal of Social History*, Vol. 23, No. 2, Syracuse University, Winter 1989.

Rosand, Ellen, *Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice": The Composer's Voice*, in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 31, No. 2, pp. 241-281, Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society, Summer, 1978.

Rosenthal, Margaret F.:

- *Veronica Franco's Terze Rime: the Venetian Courtesan's Defense*, in *Renaissance Quarterly*, Vol. 42, No. 2, published by: The University of Chicago Press, Summer, 1989, pp. 227-257.

- *The Honest courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, published by The University of Chicago Press, Chicago, 1992.

Ross, Sarah Gwyneth:

- *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2009.
- *Everyday renaissances: the quest for cultural legitimacy in Venice*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2016.

Sabbadini, Remigio, *Isotta Nogarola*, in *Archivio Storico Italiano*, Serie Quarta, Vol. 18, No. 156, pp. 435-443, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., Firenze, 1886.

Segarizzi, Arnaldo, *Niccolò Barbo, Patrizio veneziano del sec. XV e le accuse contro Isotta Nogarola*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Vol. XLIII, 1° semestre 1903, Ermanno Loescher Editore, Torino, 1904.

Signorini, Stefania, *Da Maria a Lucrezia. Su due rime giovanili di Pietro Bembo*, in *Italique* [Online], VI, 2003, online dal 06 ottobre 2009.

Smarr, Janet L., *Gaspara Stampa's Poetry for Performance*, in «Quidditas», Vol. 12, Article 5, University of Illinois-Urbana, 1991.

Testa, Simone:

- *Italian Academies 1530-1700. A themed Collection database, un nuovo progetto sulle accademie* in Bruniana e campanelliana: ricerche filosofiche e materiali storico-testuali, semestrale, Anno XIV, 2008/1, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2008.
- *Italian Academies and Their Networks 1525–1700: From Local to Global*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Tinagli, Paola, *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, Identity*, Manchester University Press, 1997.

Ulvioni, Paolo, *Stampa e censura a Venezia nei Seicento*, in *Archivio Veneto*, Vol. 106, Fascicolo 139, Venezia, 1975.

Westwater, Lynn Lara:

- *Sarra Copia Sulam: A Jewish Salonnière and the Press in Counter-Reformation Venice*, Published by: University of Toronto Press, 2019.

- *Literary Culture and Women Writers in Seventeenth-Century Venice*, in *The disquieting voice: women's writing and antifeminism in seventeenth-century Venice*, (Ph. D. Dissertation, University of Chicago, 2003), in *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Bellavitis, Anna & Filippini, Nadia Maria & Plebani, Tiziana (a cura di), QuiEdit, Verona-Bolzano, 2012, pp. 241-255.

Wojciehowski, Dolora Chapelle, *Veronica Franco vs. Maffio Venier: Sex, Death, and Poetry in Cinquecento Venice*, in *Italica*, Vol. 83, No. 3/4, published by American Association of Teachers of Italian, Fall - Winter, 2006, pp. 367-390.

Zancan, Marina:

- *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa. Women's Voices in Italian Literature*. Numero speciale di *Annali d'italianistica* 7, Arizona State University, 1989.

- *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Biblioteca Einaudi, Torino, 1998.

- *Rime di Gaspara Stampa*, in *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Biblioteca Einaudi, Torino, 1998, pp. 155-180.

Zapperi, Roberto:

- *Chi era Maria Savorgnan?*, in *Studi veneziani*, n. 49, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali MMV, 2005, pp. 281-83.

- *Maria Savorgnan e Pietro Bembo*, in *Il ritratto dell'amata, Storie d'amore da Petrarca a Tiziano*, Walter, Ingeborg & Zapperi Roberto (a cura di), Donzelli Editore, Roma, 2006, pp. 59-78.

Zarri, Gabriella (a cura di), *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia*, secoli XV-XVII, Viella, Roma, 1999.

Zemon Davis, Natalie, *Boundaries and the Sense of Self in Sixteenth-century France*, in *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, (a cura di) Thomas C. Heller, Morton Sosna, e David E. Wellbery, Stanford University Press, 1997.

Zorzi, Alvisè, *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*, Cammina Editrice, Milano, 1986.

Sitografia:

<https://revues.univ-tlse2.fr/ilcampiello/index.php?id=112> (articolo su Franco)

<https://www.eticopedia.org/printer--friendly//veronica-franco>

<https://revues.univ-tlse2.fr/ilcampiello/index.php?id=112>

<https://www.youtube.com/watch?v=cSoLqNa-XfY&t=3118s>

<https://www.youtube.com/watch?v=xlcHtWG5nZQ>

Ringraziamenti

Ringrazio la mia relatrice la professoressa Jessica Goethals per aver creduto in questo progetto, per avermi fatto conoscere un pezzo di storia letteraria italiana che ignoravo, per la pazienza e la dedizione con le quali mi ha seguita in questo percorso, per avermi insegnato un metodo di indagine preciso, per aver creduto in me, nelle mie capacità e nelle mie idee e per avermi regalato un pezzetto delle sue.

Ringrazio la Professoressa Paola Stelliferi per avermi avvicinata alla Storia delle Donne, agli Studi di Genere e al mondo della SIS: è grazie a lei se negli ultimi tre anni della mia vita mi sono concentrata su questo, grazie per la sua accuratezza e per la forza combattiva che ha saputo trasmettermi.

Ringrazio la professoressa Elena Randi per avermi coinvolta in tanti progetti interessanti e per aver creduto che il mio apporto intellettuale ed umano potesse essere utile.

Ringrazio il professor Luca Milan per essere stato una guida negli anni più difficili e demotivati della mia vita; lo ringrazio per aver tenuto accesa la fiaccola.

Ringrazio la mia mamma Elena Piran per avermi sostenuta e amata, come la migliore delle madri possibili. La ringrazio per essere stata un modello di donna forte e coraggiosa cui ispirarmi.

Ringrazio il mio papà Antonio Caleò per aver supportato i miei studi e per aver supportato le mie scelte, anche quando non le condivideva. Lo ringrazio perché penso che non esista una forma di amore più acuta e generosa.

Ringrazio il mio gemello Alessandro Caleò per avermi permesso di concludere questo percorso magistrale in serenità, per essere sempre un mio alleato, e per ricordarmi di non prendermi eccessivamente sul serio.

Ringrazio il mio compagno Mario Alberto Pes per aver creduto nei miei stessi valori, per lasciarmi sempre esprimere la mia individualità e per tutto l'amore che conserva per me; lo ringrazio anche per quell'angolo di paradiso d'inverno che è stato l'orizzonte più bello che abbia mai visto, lui capirà.

Ringrazio i miei zii Artide Bizzotto e Galdino Piran per aver contribuito al raggiungimento di questo traguardo, li ringrazio per l'affetto che hanno saputo dimostrare e per avermi fatto da nonni.

Ringrazio Joelle per essere stata di estremo supporto da quando la conosco, per avermi ricordato sempre l'importanza dello studio, il saper guardare alle cose con umiltà e amore, e la ringrazio anche perché detiene nel mio cuore il posto di miglior cuoca del mondo.

Ringrazio la zia Letizia Broetto per avermi fatto da zia da quando sono nata.

Ringrazio la Dottoressa Maria Cristina Gatto Rotondo per avermi mostrato con lucidità la strada fatta e quella ancora da fare, senza paure.

Ringrazio la famiglia del mio compagno per essere stata per me una seconda famiglia e per avermi accolta con lo stesso amore speciale che si riserva solo ai figli. Ringrazio Ornella per la cura che mi dedica, Mario Pes per gli spazi e i tempi che mi concede, e Loretta per il valore immenso che crede io abbia.

Ringrazio Letizia, sebbene si sia quasi dimenticata di inserirmi nel suo album di nozze (scherzo), la ringrazio per la gioia che emana e per il supporto che mi ha sempre dato da quando la conosco.

Ringrazio la mia amica del cuore Margherita Pocorobba per essere rimasta nella mia vita e per non aver smesso di cercare di capirmi e aiutarmi.

Ringrazio il mio migliore amico Marco Barbetta insieme alla sua compagna Elisa Colli, per la dolcezza con la quale mi accolgono e mi amano.

Ringrazio la mia amica Anna Morrone per essere stata una forza trainante e per avermi sempre aiutata quando ho chiesto; la ringrazio perché mi ha insegnato ad essere più efficiente e mi ha supportato in ogni tappa di questo percorso.

Ringrazio il mio amico Matteo Ferraresso per avermi aiutata in innumerevoli occasioni e per essersi sempre ricordato di chiedermi come stessi.

Ringrazio anche una nuova amica la piccola Elena Cattelan per la sua dolcezza ma anche per la sua simpatia.

Ringrazio le mie gattine: Fate, per avermi assistito nei periodi di raffreddore e piccoli malanni fisici; Cassandra, per la sua dolcezza e per la sua regalità che mi hanno insegnato a ignorare le cose che vanno ignorate; e il mio gattone gigante Leone, il più grande amore della mia vita e amico del cuore, dal quale presto dovrò separarmi e non c'è cosa che più mi addolori. (se state ridendo fatelo di nascosto)

Ringrazio di cuore tutti gli amici e i familiari che si sono sentiti parte di questa tesi e che mi hanno supportata, non li nomino tutti ma certamente si riconosceranno da soli in questo ringraziamento.

“It only takes one flame to start a fire.”