



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Voci femminili della letteratura di area
veneta del secondo '500*

Relatore
Prof. Franco Tomasi

Laureanda
Maria Chiara Ranzolin
n° matricola 1232823

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

Indice.....	2
Introduzione.....	3
Isabella Andreini. La recita e la fama.....	11
Moderata Fonte. <i>Il Merito</i> di una donna.....	18
Lucrezia Marinelli. Una scrittura ambivalente.....	25
Maddalena Campiglia. Una maschera pastorale.....	32
Conclusioni.....	39
Bibliografia.....	42
Sitografia.....	44

Introduzione

Un luogo comune in ambiente accademico, difeso da una visione critica articolata negli anni '60 da Carlo Dionisotti¹, perdurato fino all'inizio dell'attuale secolo e scolasticamente tramandato, è quello di considerare il periodo storico interessato dalla Controriforma come un brusco tramonto della vivace produzione letterario-culturale del Rinascimento. I precetti promossi dal Concilio di Trento, pregni di un rinnovato protagonismo della Chiesa per quanto riguarda le questioni politico-sociali, paiono, secondo questa interpretazione, oscurare la voce innovativa e sperimentale degli intellettuali, all'interno di una cultura conservatrice e repressiva.

Questa visione che accompagna il XVI secolo ha a lungo portato ad una diffidenza e una certa trascuratezza nella riscoperta e nello studio dei più svariati autori dell'epoca, nonché ad un interesse perlopiù assente per la voce e la rappresentazione femminile in letteratura². Tuttavia, come riportato dagli approfonditi studi della ricercatrice britannica Virginia Cox³, il periodo storico concentrato tra il 1580 e il 1630 si rivela essere il più florido per la produzione e pubblicazione delle autrici italiane ed europee nel corso dell'età moderna.

Il rischio di affrettate e superficiali interpretazioni in merito a questa tendenza, se da un lato era stato quello di ignorarla, contrapponendo una sorta di protofemminismo rinascimentale a un successivo ritorno all'ordine⁴, è piuttosto quello di identificare nelle scritture femminili una violenta reazione ideologica al clima misogino e soppressivo della seconda metà del secolo. Cox, in una delle sue opere volte ad analizzare i movimenti della letteratura femminile dell'epoca⁵, ci mette in guardia da questa visione, evidenziando invece gli elementi di continuità con le emergenti voci femminili del XV secolo e quelli di superamento, secondo una produzione che non si

¹ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, introd. p. xii.

² *Ibidem*.

³ Si vedano Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press; Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*.

⁴ Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, p. 133.

⁵ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*.

manifesta come azione omogenea di contrapposizione alla nuova realtà culturale, ma come un'evoluzione e un mutamento di stili e generi che hanno molto a che fare con i contesti in cui vengono praticati. La continuità e l'evoluzione delle forme letterarie risultano evidenti soprattutto nella compresenza ed ibridazione di temi laici (spesso su modello ariostesco e tassiano) e religiosi in alcune delle autrici più attive nel panorama della *Querelle des femmes*, in segno di una ricezione e compartecipazione del clima culturale.

Il fenomeno della letteratura femminile si rivela essere dunque un'esperienza multiforme e complessa, da inquadrare nell'ambiente politico-sociale di riferimento, piuttosto che da attribuire ad un'attitudine uniforme e a ideologie che potrebbero rivelarsi anacronistiche.

Considerate queste premesse è dunque necessario, per costruire un quadro più approfondito delle esperienze letterarie e culturali delle donne nella seconda metà del XVI secolo, introdursi più a fondo in un determinato contesto geografico e sociale, evidenziarne le caratteristiche e metterle in relazione alle figure che in esso trovano campo di azione. Questa operazione consente di avere uno sguardo più preciso e delineato di alcune delle tante manifestazioni della letteratura femminile dell'epoca, dei loro tratti unici e peculiari individuabili nelle singole autrici, ma anche di una certa comunanza di intenti, di una somiglianza nell'uso della parola scritta e delle sue forme, in ragione di ciò che l'appartenenza al genere femminile comporta in un confronto con la consacrata autorità maschile.

Il contesto su cui si vuole far luce in questo studio è quello della realtà veneta tra la seconda metà del XVI secolo e i primi decenni del XVII, in particolare in riferimento alle esperienze culturali e letterarie in esso attive e alla partecipazione da parte di alcune autrici selezionate, dalle modalità di integrazione alla rivendicazione del proprio ruolo minato o svilito dalle norme di genere. Per rappresentare questo ambiente è stata presa in considerazione l'opera della padovana Isabella Andreini (1562-1604), il percorso delle veneziane Moderata Fonte (1555-1592) e Lucrezia Marinelli (1571-1653) e l'esperienza della vicentina Maddalena Campiglia (1553-1595).

Queste autrici sono particolarmente rappresentative in quanto figlie di una realtà politico-sociale comune, quella veneta, particolarmente prolifica dal punto di vista culturale. Le ragioni di questo protagonismo, che coinvolge singole città come Padova, Vicenza e Venezia, è da ricercarsi nella frammentarietà che caratterizza l'Italia settentrionale del XVI secolo e nella conseguente competizione politica realizzata attraverso la ricerca del predominio culturale accademico⁶. Tale concorrenza è storiograficamente resa possibile dalla perdita crescente di potere e controllo

⁶ Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, p. 35.

sociale delle realtà locali a favore della Repubblica di Venezia, e dunque ad una necessaria rivendicazione culturale in «funzione compensativa»⁷.

Prova di questo spirito di rivalità è la pubblicazione di una serie di scritti e di antologie poetiche in città come Conegliano, Treviso o Verona, in cui ad emergere è proprio l'orgoglio per la presenza di poetesse dal talento singolare, innalzate come fregio e onore della propria realtà locale⁸. Non di minor importanza, nell'emergere della produzione letteraria femminile in questi singoli centri, è la difficoltà di Venezia nel dare voce alle proprie scrittrici, a causa di una tradizione che generalmente relegava le donne agli ambiti domestici⁹.

Prima di occuparci con più precisione del percorso letterario delle singole scrittrici, esemplari in merito al ruolo della letteratura femminile del secondo Cinquecento, sarà utile fornire un quadro del panorama letterario che caratterizza la seconda metà del XVI secolo e l'inizio del XVII, facendo emergere la posizione che assume al suo interno la figura femminile.

In prima battuta, è necessario ribadire quanto già affermato precedentemente in merito alla produzione letteraria nel corso del periodo controriformista. A differenza di quanto una conoscenza superficiale potrebbe fornire, la tendenza a seguito del Concilio di Trento non è quella di un abbandono o di completa censura della parola scritta, ma piuttosto di un cambiamento per quanto concerne la predilezione di un determinato genere letterario. Gli scritti della seconda metà del XVI secolo, infatti, si realizzano soprattutto all'interno della tradizione sacra, con l'ambizione di eguagliare il primato della letteratura vernacolare d'inizio secolo¹⁰.

Uno degli esempi più importanti è certamente quello del Tasso, di cui è nota la conversione letteraria che segue la sua reclusione a Sant'Anna, e che si concretizza nella produzione delle incompiute *Rime sacre*, nell'inquadramento fortemente religioso della *Gerusalemme Conquistata* e nella scrittura de *Il Mondo Creato* e dei *Poemetti Sacri*¹¹.

Non di minor importanza, tuttavia, sono gli esiti letterari che accompagnano il secolo successivo e che ci suggeriscono quanto la letteratura controriformista non veda un'omogenea aderenza alla compostezza stilistica e alla tematica religiosa. Infatti, a fianco al classicismo morale del circolo di Maffeo Barberini, la cui sobria poetica è recepita ad esempio da Gabriello Chiabrera o da Girolamo Preti (ricordiamo il suo *Discorso intorno all'onestà della poesia*), troviamo le

⁷ «compensatory function», *ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 145.

⁹ *Ivi*, p. 146.

¹⁰ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 32.

¹¹ Giancarlo Alfano, Paola Italia, Emilio Russo, Franco Tomasi, 2018, *Letteratura italiana. Manuale per studi universitari. 2: Da Tasso a fine Ottocento*, Firenze, Mondadori Università.

esperienze della sperimentazione e dell'artificio barocco, di cui certamente il più noto protagonista è Giambattista Marino¹².

Come ci suggerisce Cox¹³, la fine del Cinquecento non vede un appiattimento della verve letteraria rinascimentale, quanto piuttosto una reinvenzione degli ormai fossili paradigmi letterari. Un esempio di tale spinta innovativa è sicuramente da rivedersi nel superamento della tradizione petrarchesca rappresentata dalla forma del Canzoniere unitario, a favore invece di una suddivisione lirica metrica e tematica che coinvolge proprio le *Rime* di Tasso e, per emulazione, quelle di Marino¹⁴. È proprio quest'ultimo che nella sua produzione abbandona la lirica decorosa e la bellezza idealizzata del Petrarca a favore di un erotismo più spinto e lascivo¹⁵ e di una rappresentazione di bellezza barocca, deforme, imperfetta o esotica, come emerge nel suo testo intitolato *Bella Schiava*.

Riportiamo a seguito il sonetto¹⁶ per esemplificare la contrapposizione tra il topos petrarchesco della pelle candida e quello della pelle bruna mariniano, oltre che per evidenziare la retorica dello stupore e dell'artificio barocco.

Nera sì, ma se' bella, o di Natura
fra le belle d'Amor leggiadro mostro.
Fosca è l'alba appo te, perde e s'oscura
presso l'ebeno tuo l'avorio e l'ostro.

Or quando, or dove il mondo antico o il nostro
vide sì viva mai, senti sì pura,
o luce uscir di tenebroso inchiostro,
o di spento carbon nascere arsura?

Servo di chi m'è serva, ecco ch'avolto
porto di bruno laccio il core intorno,
che per candida man non fia mai sciolto.

Là 've più ardi, o sol, sol per tuo scorno
un sole è nato, un sol che nel bel volto
porta la notte, ed ha negli occhi il giorno.

¹² *Ibidem*.

¹³ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 32.

¹⁴ Giancarlo Alfano, Paola Italia, Emilio Russo, Franco Tomasi, 2018, *Letteratura italiana. Manuale per studi universitari. 2: Da Tasso a fine Ottocento*.

¹⁵ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 46.

¹⁶ Giambattista Marino, *Amori*, 1982, cur. Alessandro Martini, Milano, Rizzoli, p. 80.

Per inquadrare le modalità di fruizione e produzione culturale tra XVI e XVII secolo, un altro aspetto fondamentale da ricordare è la nascita delle Accademie, luoghi di incontro e condivisione per gli intellettuali dell'epoca, le quali, sebbene aperte alla frequentazione esclusivamente maschile, vedranno la partecipazione più o meno indiretta di alcune scrittrici di cui tratteremo in seguito. In riferimento all'area veneta ricordiamo: l'Accademia degli Incogniti veneziana, fondata nel 1630 da Giovan Francesco Loredano, che sperimenta le forme del romanzo barocco italiano¹⁷ e si distingue per la sua posizione antipapale¹⁸, e l'Accademia dei Ricoverati padovana che, fondata nel 1599, negli ultimi anni ammette anche alcune donne, tra le quali ricordiamo Elena Lucrezia Cornaro Piscopia, la prima donna a laurearsi in Europa¹⁹.

Fornita un'introduzione sintetica alle questioni letterarie tra secondo Cinquecento e primo Seicento, sarà ora utile concentrarsi specificatamente sul ruolo delle donne in quanto autrici e intellettuali, sui limiti che l'appartenenza al genere femminile ha comportato e sugli effettivi ostacoli posti loro dall'ambiente controriformista. Cox²⁰ ci presenta il fenomeno della letteratura femminile come «prodigioso» all'interno del contesto umanistico-rinascimentale in cui si sviluppa; accolto con stupore e diffidenza fin dai primi esordi nel XV secolo, esso assume tonalità ancor più dirompenti al termine del XVI, quando le donne cominciano ad appropriarsi di generi ad appannaggio esclusivamente maschile.

La parabola di affermazione della scrittura femminile, che vede il più ampio respiro negli ultimi decenni del Cinquecento e nei primi del Seicento, subisce tuttavia una progressiva decadenza dopo la metà del XVII secolo, quando la figura della scrittrice laica sembra sparire dalla scena letteraria²¹. Ciò che accade nei decenni che precedono questo declino è il consolidamento delle posizioni che le donne letterate avevano assunto nel XV secolo con l'ascesa della lingua volgare, e successivamente, nel XVI, con l'avvento della tecnologia della stampa²². Cox²³ sottolinea quanto l'espandersi progressivo del mercato dei libri, e la conseguente diminuzione del loro costo, abbia consentito alle donne di alfabetizzarsi con più facilità, soprattutto considerando che spesso la loro istruzione era strettamente legata all'ambiente domestico o conventuale.

¹⁷ Giancarlo Alfano, Paola Italia, Emilio Russo, Franco Tomasi, 2018, *Letteratura italiana. Manuale per studi universitari. 2: Da Tasso a fine Ottocento*.

¹⁸ Laura Schnieders, 2021, *La nobiltà ed eccellenza delle donne di Lucrezia Marinella*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Philologisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg, in, p. 46, vedi nota 324. Si veda la sitografia per la reperibilità online.

¹⁹ Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, p. 181.

²⁰ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, introd.

²¹ *Ivi*, introd. p. xiii.

²² Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, p. 38.

²³ *Ibidem*.

Queste favorevoli condizioni costituiscono il primordio della letteratura femminile che, a differenza di quanto in passato la critica potesse ritenere, non fu interrotto bruscamente dai dettami della Controriforma. Al contrario, i caratteri di rimodellamento culturale di questo periodo storico sembrano essere stati positivi per la ricerca delle scrittrici di un proprio posto nel panorama letterario, incoraggiato spesso dalle stesse figure clericali, come quella del noto benedettino Angelo Grillo²⁴.

La figura della letterata trova dunque inserimento all'interno di questo panorama, assumendo tuttavia molto spesso delle specifiche prerogative che si legano alle esigenze di riformismo morale, come possiamo ben inquadrare attraverso le parole di Cox: «[...] the figure of the pious and refined female writer was one of considerable discursive utility to male clerical letterati, representing in many ways an ideal to which secular men might be encouraged to aspire.»²⁵.

La lirica religiosa si dimostra quindi il genere prediletto per la scrittura femminile, adatta al decoro socialmente richiesto alle donne²⁶.

Il discorso viene tuttavia a complicarsi quando si considera la fuoriuscita di alcune autrici da questo canone letterario, culturalmente accettato, accompagnato dall'abbandono della lirica neopetrarchesca e dall'appropriazione di quella sperimentazione che tra XVI e XVII secolo interessa l'epoca barocca²⁷. Le riflessioni critiche si fanno intricate di fronte alla produzione di una serie di scrittrici che non solo costruiscono carriere letterarie simili a quelle dei colleghi uomini, ma che sembrano anche mettere in discussione le norme di genere in vigore, attraverso la scrittura di specifici trattati o di contenuti che esulano dal contegno preteso dalle donne del secondo Cinquecento.

Queste autrici, tra le quali emergono le figure di cui si tratterà nei prossimi capitoli, si inseriscono all'interno della *Querelle des femmes*, cioè il dibattito sui sessi e in particolare sulla condizione femminile, che trova centro di sviluppo soprattutto a Venezia²⁸. La città, infatti, oltre che essere ricordata per la produzione letteraria di illustri tipografie (ricordiamo l'importanza dell'editore Ciotti) e per un clima di vivo mecenatismo²⁹, si distingue per la quantità di discorsi che nascono intorno al tema della *Querelle*, soprattutto in contrapposizione alla trattatistica misogina e probabilmente alla condizione di esclusione culturale che subivano le donne veneziane.

²⁴ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, introd. p. xix.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, pp. 133-134.

²⁸ Laura Schnieders, 2021, *La nobiltà ed eccellenza delle donne di Lucrezia Marinella*, pp. 41-42.

²⁹ *Ibidem*.

Per trovare giustificazione a questa “fuoriuscita dagli schemi” è stato spesso associata alla produzione di queste autrici una discutibile etichetta di protofemminismo che tuttavia non pare trovare piena giustificazione storico-letteraria. È sempre Cox³⁰ infatti a mitigare questa interpretazione ponendoci di fronte alla realtà tardo cinquecentesca ed evidenziando come sia meno polarizzata di quanto possa apparire.

Questi scritti “controcorrente” si inseriscono infatti nella letteratura del secondo Cinquecento come proseguo di una tradizione retorico-letteraria già sviluppata e consolidata nel secolo precedente, che non trova un brusco tramonto a seguito della Controriforma³¹. La tematica del valore femminile trattata da alcune autrici che, come vedremo, si distinguono per l’appartenenza a famiglie altolocate e colte, in grado di fornire alle figlie un’istruzione rara per l’epoca, non si presenta come una novità o un’azione di rottura nei confronti del contesto culturale. Questo genere di scritti, infatti, non solo è debitrice alle generazioni precedenti, ma trova anche terreno fertile in un ambiente culturale in cui la Controriforma non ha completamente cancellato l’ambizione letteraria femminile o minato la sua ricezione, che spesso si realizza positivamente attraverso opere encomiastiche da parte del pubblico intellettuale maschile³².

Inoltre, bisogna sottolineare che questi testi, in continuità al XV secolo, non si pongono come finalità il rovesciamento dell’ordine politico-sociale costituito ma permangono piuttosto una rivendicazione femminile di virtù letterario-culturale³³. A prova di ciò, come si vedrà successivamente, i testi di *Querelle* vengono spesso prodotti da donne che trovano pieno inserimento nella società dell’epoca, abbandonando la scrittura in nome della cura casalinga, realizzando una produzione devozionale perfettamente in linea con le aspettative dell’epoca, o trovando *escamotage* che consentano al proprio operato di non turbare l’ordine sociale. La loro produzione è un chiaro esempio della negazione di quella polarizzazione tra sacro e profano che, in nome di una scrittura femminile di genere prevalentemente religioso, vedrebbe le opere laiche come un tentativo sovversivo o rivoluzionario.

In linea con queste riflessioni, lo sviluppo di questo studio vedrà il tentativo di equilibrare quelle tesi “protofemministe” che vedrebbero nelle autrici selezionate delle progressiste “riformatrici”, accostando i loro caratteri atipici alle loro scelte di conformismo letterario e di omologazione sociale. Sarà utile a questo fine analizzare alcune delle loro opere, tracciare un quadro complessivo della loro produzione e porlo in relazione alle condizioni biografiche e sociali individuali. Queste operazioni ci consentiranno di far emergere un quadro più completo delle

³⁰ Virginia Cox, 2008, *Women’s Writing in Italy, 1400–1650*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 134.

scrittrici considerate, a differenza della descrizione parziale che si otterrebbe considerando esclusivamente le loro opere più “eversive”, in grado di suscitare incaute interpretazioni di tendenze “rivoluzionarie”.

Isabella Andreini, Moderata Fonte, Lucrezia Marinelli e Maddalena Campiglia ci forniscono uno specchio della realtà delle scrittrici del secondo Cinquecento, delle modalità con le quali si inseriscono nell’ambiente intellettuale, si autopromuovono e lasciano il proprio segno nella scena artistico-letteraria, rimanendo tuttavia perlopiù sempre fedeli all’ordine socialmente costituito.

Isabella Andreini. La recita e la fama

Bella Ninfa, e cortese
Perché non servi i giuramenti tuoi?
Baciami, ché i tuo' baci
Fien de la lingua mia nodi tenaci³⁴

Sono questi versi a comporre un madrigale che, all'esordio del XVII secolo, potrebbe essere ragionevolmente attribuito ad uno dei poeti affacciatisi alla scena Seicentesca, in cui l'autorità del Petrarca riecheggia e poi lascia il posto ad un rinnovato sperimentalismo. Tuttavia, il componimento in questione rivela una peculiarità, un Io lirico singolare, e la ragione è da ricercarsi nella penna da cui proviene: non si tratta di un autore, bensì, di un'autrice, calatasi nei panni e nella voce di un uomo. La poetessa in questione è Isabella Andreini e, come ha provveduto a mettere in luce Nunzia Soglia³⁵, ad essa attribuiamo un caso molto raro (affiancato a quello di Orsina Cavalletti³⁶) di scrittura femminile "al maschile".

Isabella Canali, divenuta Andreini acquisendo il cognome del marito Francesco, nasce a Padova nel 1562, e si presenta alla Storia come drammaturga, attrice e scrittrice³⁷. Il dettaglio appena citato relativo alla sua particolare vena poetica è solo uno dei tanti stratagemmi con cui Andreini renderà evidente la sua capacità di rappresentarsi e autopromuoversi.

³⁴ Isabella Andreini, 1601, *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa*, Milano, Girolamo Bordone & Pietromartire Locarni compagni, Madrigale LIII, citato in Nunzia Soglia, 2013, *Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità, in I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 2-3. Si veda la sitografia per la reperibilità online.

³⁵ Nunzia Soglia, 2013, *Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità*.

³⁶ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 78.

³⁷ Diana Robin, Anne R. Larsen, and Carole Levin, *Encyclopedia of Women in the Renaissance*, 2007, Santa Barbara, California, Abc-Clio Inc, p. 9.

Il suo desiderio di emergere nella scena intellettuale, che la porta ad abbandonare l'autobiografismo a favore della tanto bramata fama³⁸, si manifesta con evidenza nella sua storia biografica, andando ancora una volta ad inserirsi in un ambiente all'epoca prettamente, se non esclusivamente, maschile: l'Accademia. È nel 1601, infatti, che entra a far parte dell'Accademia degli Intenti di Pavia, riconoscimento ottenuto dopo aver acquisito fama all'interno della commedia dell'arte, in particolare attraverso la nota Compagnia dei Gelosi, di cui fa parte anche il futuro marito. È proprio in questo contesto che, ancora una volta, Andreini assume ruoli teatrali riservati ai protagonisti maschili, come nel celebre caso della rappresentazione dell'*Aminta* di Tasso³⁹.

Tuttavia, è proprio questo suo inserimento nell'ambiente della commedia che deve renderci scettici nei confronti di alcune frettolose interpretazioni che vorrebbero inquadrare il comportamento dell'attrice all'interno di un profemminismo. I «finti ardori», i «falsi dolori» e i «falsi diletti»⁴⁰, che fanno parte del tema della simulazione che l'autrice stessa individua nelle sue *Rime*, sono infatti evidente segnale di quanto Andreini faccia della sua scrittura una scena teatrale e di quanto le sue maschere, benché funzionali ad un progetto di autopromozione, rimangano tali e non si sporgano verso la critica sociale.

Il sonetto proemiale della sua raccolta poetica⁴¹, come ricordato da Cox⁴², ci mette subito in guardia riguardo al suo «istrionismo letterario»:

S'alcun fia mai che i versi miei negletti
Legga, non creda a questi finti ardori
Che sulle scene imaginati amori,
Usa a trattar con non leali affetti,

Con bugiardi non men che finti detti
Delle Muse spiegai gli alti furori:
Talor piangendo i falsi miei dolori,
Talor cantando i falsi miei diletti;

³⁸ Nunzia Soglia, 2013, *Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità*, p. 2.

³⁹ Chiara Cedrati, *Isabella Andreini: moderne strategie di autopromozione tra scrittura e palcoscenico*, intervento presentato al 12. convegno Moderno e modernità: la letteratura italiana. Congresso nazionale dell'ADI tenutosi a Roma nel 2008. Si veda la sitografia per la reperibilità online.

⁴⁰ Isabella Andreini, 1601, *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa*, Milano, Girolamo Bordone & Pietromartire Locarni compagni, in Irene Palladini, 2017, *Il palcoscenico della poesia di Isabella Andreini*, 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, p.1. Si veda la sitografia per la reperibilità online.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² « literary histrionics », Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, p. 152.

E come ne' Teatri or donna ed ora
Uom fei rappresentando in vario stile
Quanto volle insegnar Natura ed Arte;

Così la stella mia, seguendo ancora
Di fuggitiva età nel verde aprile,
Vergai con vario stil ben mille carte.

«Un'umanista erudita e una moglie cristiana convenzionale»⁴³ sono le due anime che convivono in Andreini, la quale, oltre che emergere in un mondo culturale generalmente riservato agli uomini, non rinuncia all'uso di argomenti misogini in una delle sue opere più note, la favola pastorale *Mirtilla*⁴⁴. Oltre a ciò, emerge in lei anche la tendenza a rimarcare nei suoi scritti l'importanza del ruolo del matrimonio e della maternità, cosa che, per le condizioni culturali e morali dell'epoca, le consente di creare un'immagine di sé come di donna virtuosa ed esemplare⁴⁵.

Del resto, come sottolinea lo studio di Sarah Gwyneth Ross⁴⁶, un atto di ribellione così forte da essere accostato ad un profemminismo si scontra con l'inevitabile realtà in cui l'autrice vive, figlia non solo del velo opprimente della Controriforma, ma anche di una concezione bassa e degradante della commedia dell'arte, soprattutto nei confronti delle donne. Ecco, dunque, che in questo quadro emerge la necessità di un certo uso di *escamotage*, come quello della voce maschile, che le consente di sconfinare nel campo della lirica amoroso-erotica, sotto forma di gioco teatrale.

Allo stesso tempo, per liberarsi del linguaggio stereotipico dell'epoca, che accostava alla parola «attrice» quella di «prostituta»⁴⁷, Andreini costruisce intorno a sé un'immagine e un racconto maestosi, che possano far emergere la sua cultura umanistica e la sua statura, non solo come commediante, ma anche come scrittrice. Un esempio di questa capacità di promozione è evidente nel frontespizio presente nell'*editio princeps* delle *Rime*⁴⁸ e nell'iconografia che riporta.

L'immagine di Andreini è raffigurata come quella di una donna dell'alta borghesia, con sguardo rivolto verso l'alto, come consapevole della sua aura teatrale.⁴⁹

⁴³ Diana Robin, Anne R. Larsen, and Carole Levin, *Encyclopedia of Women in the Renaissance*, p. 12.

⁴⁴ Cinzia Saccotelli, 2019, *La Mirtilla di Isabella Andreini*, numero monografico della rivista "Kepos - Semestrale di letteratura italiana 1/2019" (1/2019), ISSN 2611-6685, ANCE E247635. Si veda la sitografia per la reperibilità online.

⁴⁵ Diana Robin, Anne R. Larsen, and Carole Levin, *Encyclopedia of Women in the Renaissance*, p. 10.

⁴⁶ Sarah Gwyneth Ross, 2009, *The Birth of Feminism*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

⁴⁷ «actress», «whore» *Ivi*, p. 226.

⁴⁸ Diana Robin, Anne R. Larsen, and Carole Levin, *Encyclopedia of Women in the Renaissance*, 2007, p. 11.

⁴⁹ *Ibidem*.

L'autrice non esita a rimarcare la propria taratura intellettuale, circondandosi di elogi da parte di colti sostenitori e mecenati, ed evidenziando la portata dei suoi studi nelle sue liriche⁵⁰. Possiamo infatti recuperare dalle sue *Rime*, grazie all'analisi di Soglia⁵¹, l'esempio lampante della VII egloga, costruita attorno a continui rimandi alle *Metamorfosi* ovidiane:

Lo Dio del fosco e tenebroso mondo
(Lasciate l'alme dei profondi Abissi
A le continue pene, al pianto eterno)
Co' negri tuoi destrieri a l'aria uscendo
Di Cerere rapì l'amata figlia,
Mentr'ella baldanzosa
Per le piagge intessea fragole e fiori
E del gran Regno suo Donna la feo.
D'Alcmena il figlio altero
Del tuo gran foco acceso
Lasciò in disparte l'arco Le saette e la clava,
E del Leon la spoglia

Da non trascurare, inoltre, nell'azione di sostegno alla costruzione di una immagine virtuosa di Andreini, è il matrimonio e l'acquisizione del cognome del marito, Francesco Andreini, anche egli parte della Compagnia dei Gelosi. Il loro sodalizio, sicurezza di integrità per Isabella, consolidata ulteriormente dalla maternità, si realizza nel lavoro teatrale condiviso, giungendo anche nella codirezione della Compagnia⁵².

L'autrice, che riesce ad emergere nella storia letteraria anche per l'eccezionalità nell'acquisizione dei nuovi moduli stilistici, incarnati da figure come quella di Gabriello Chiabrera, a dispetto invece di una scrittura femminile più conservatrice⁵³, rivela nei suoi scritti la buona riuscita della sua opera di autopromozione.

In particolare, è uno scambio epistolare ad evidenziare il riconoscimento acquisito da Andreini: la corrispondenza con il filologo e umanista Ericio Puteano⁵⁴. Egli la celebra anche in un componimento a lei dedicato, in cui sottolinea l'ambivalenza della sua natura, seducente, come la dea della persuasione Suada, e allo stesso tempo casta, come una novella Venere⁵⁵. Da

⁵⁰ Nunzia Soglia, 2013, *Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità*, p. 2.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Sarah Gwyneth Ross, 2009, *The Birth of Feminism*.

⁵³ Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, p. 152.

⁵⁴ Sarah Gwyneth Ross, 2009, *The Birth of Feminism*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, p. 215.

⁵⁵ Nunzia Soglia, 2013, *Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità*, p. 1.

un'analisi delle lettere pervenute⁵⁶ emerge lo sguardo di Puteano e la sua grande considerazione di Andreini, salutata come collega accademica, al pari di qualsiasi uomo intellettuale. Questa devozione si esplica anche nel recupero che egli attua di una falsa etimologia del cognome della donna, Andreini, evoluzione del sostantivo andros: uomo.

Anche in questo caso bisogna rimarcare come questa soluzione da parte del filologo non sia legata ad uno sguardo inclusivo dalle note femministe, ma che si racchiuda in un'immagine di Andreini come portatrice delle migliori qualità umane, inquadrata sempre nello strettamente virile virtuosismo intellettuale e nella rimarcata esigenza femminile di essere «madre» di virtù⁵⁷. L'utilizzo del termine «uomo» pare dunque l'unico sostantivo in grado di descrivere il carattere rivoluzionario dell'autrice, non esaltandone la femminilità, ma racchiudendola ancora una volta nello stereotipo dell'esclusiva natura intellettuale maschile.

Anche in questo lascito epistolare emerge, da parte di Andreini, la capacità di utilizzo dell'arma retorica dell'*humilitas*, evidente nelle sue risposte a Puteano, in grado di avvalorare una nobile immagine di sé, lontana da toni sovversivi. Ella, infatti, si rivela restia ad accettare le lodi da parte dell'umanista, ribattendo più volte la propria distanza dalla sua statura intellettuale e, allo stesso tempo, la propria ignoranza che le restituisce un senso di inadeguatezza e che la allontana dal desiderio della scrittura⁵⁸.

A testimonianza di ciò si riporta di seguito la traduzione inglese, ricavata dallo studio di Sarah Gwyneth Ross⁵⁹, di alcune parti dell'epistolario in lingua latina di Puteano⁶⁰. Le riflessioni di Andreini sulla propria ignoranza, rivelata dalla scrittura: «[...] For any number of reasons, I should not write and chief among them is that the more I write, the more I reveal my ignorance. [...]» e il disaccordo di Andreini riguardo il paragone che Puteano attua tra il proprio valore intellettuale e quello dell'autrice, per usare ancora le parole di Ross, «[...] exchange denotes things of equal value, which cannot apply to your works and mine, since mine are full of ignorance, whereas yours are full of wisdom. [...]»

La corrispondenza con Puteano non è tuttavia l'unica testimonianza della capacità della commediante di consolidare la propria fama come scrittrice. Andreini, infatti, costruisce attorno a sé una fitta rete di contatti con mecenati, intellettuali e scrittori affermati dell'epoca. Un importante esempio, riportato negli studi di Cox⁶¹, è il rapporto intrattenuto con Gabriello Chiabrera, con cui avrà uno scambio di sonetti, contenuto nella sua raccolta *Rime*.

⁵⁶ Sarah Gwyneth Ross, 2009, *The Birth of Feminism*, pp. 215-17.

⁵⁷ *Ivi*, p. 215.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, p. 219.

⁶¹ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 55.

In particolare, l'autrice gli si affianca in ragione di una tendenza di quest'ultimo al superamento dell'ormai vuota tradizione petrarchesca, ricavando da lui l'utilizzo di nuove forme metriche come quella dello scherzo.

Tuttavia, il rapporto bramato con più desiderio, probabilmente per il prestigio derivatone, è quello instaurato con l'autorità di Torquato Tasso, il cui modello viene ripreso e capovolto, passando da una narrazione del vero ad una della finzione⁶², come già ricordato precedentemente nel proemio delle *Rime*. Il contatto tra i due autori avviene per mezzo dell'editore di Andreini, Gherardo Borgogni, che portando l'opera della stimata Andreini alla luce del Tasso, lo spingerà a scrivere un sonetto a lei dedicato: *Quando v'ordiva il prezioso velo*⁶³, contenuto nella raccolta di *Lettere* dell'autrice. Tasso e Andreini avranno anche modo di incontrarsi di persona in un'unica occasione, la gara poetica del 1593, a casa del Cardinal Cinzio Aldobrandini⁶⁴, testimonianza dell'inserimento dell'autrice nel panorama intellettuale dell'epoca.

Il culmine della popolarità che assume la sua persona e, soprattutto, l'immagine pubblica colta e virtuosa che ne viene costruita attorno, è probabilmente da considerarsi nell'invito in una delle corti più importanti dell'epoca, quella francese di Enrico IV e della regina Maria de Medici⁶⁵, crocevia di molti intellettuali e scrittori, soprattutto di quelli in fuga dalle minacce dell'Inquisizione, come Giambattista Marino.

È proprio quest'ultimo autore citato ad essere un altro dei contatti dell'autrice, in questo caso in forma indiretta. Ella, in particolare, ne viene influenzata in ragione dell'innovativo sperimentalismo e della scelta di alcune tematiche barocche nella costruzione delle sue liriche⁶⁶.

Con l'autore Andreini condivide anche il rapporto con due importanti protettori e mecenati: il duca Carlo Emanuele di Savoia e il cardinale Cinzio Aldobrandini, a cui vengono dedicati rispettivamente il volume delle *Lettere* e quello delle *Rime*.

Un interessante punto di contatto tra i due è però, come ricordato da Chiara Cedrati⁶⁷, il madrigale 515 *Per Isabella Andreini Comica Gelosa*⁶⁸ presente all'interno della *Galeria mariniana*:

⁶² Nunzia Soglia, 2013, *Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità*, p. 10.

⁶³ Chiara Cedrati, *Isabella Andreini: moderne strategie di autopromozione tra scrittura e palcoscenico*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Diana Robin, Anne R. Larsen, and Carole Levin, *Encyclopedia of Women in the Renaissance*, 2007, p. 10.

⁶⁶ Nunzia Soglia, 2013, *Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità*, p. 11.

⁶⁷ Chiara Cedrati, *Isabella Andreini: moderne strategie di autopromozione tra scrittura e palcoscenico*.

⁶⁸ Giovambattista Marino, 1979, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Padova, Liviana, p. 239 in Chiara Cedrati, *Isabella Andreini: moderne strategie di autopromozione tra scrittura e palcoscenico*.

Ben la fronte serena,
che fu scena d'amor, veggio, Isabella:
veggio la luce ardente
degli occhi, che già, vivi,
de' teatri festivi
i chiari lumi abbarbagliar sovente.
Ma la lingua eloquente
Non odo articular d'alta favella:
fors'ella, fatta a le celesti eguale,
sdegna orecchio mortale.

Marino ci fornisce un'immagine postuma della scrittrice, deceduta nel 1604 a causa di parto, che ci consente di verificare quello che è il suo effettivo lascito e in parte il risultato del suo progetto di fama duratura. Sebbene la voce di Andreini non si possa più udire essa è ricordata come «alta favella» e la sua attività teatrale viene descritta come febbricitante, esaltata dalla «luce ardente» dei suoi occhi.

L'immagine che l'attrice lascia di sé è quella di una donna che si impone sulla scena del mondo, altera e colta, quasi sprezzante nei confronti degli uomini rimasti in vita. Anche dopo la sua morte ciò che ne rimane è quel riferimento di sdegno nei confronti dell'esistenza mortale che riecheggia la sua brama di lasciare un segno indelebile e permanentemente nella Storia.

Moderata Fonte. *Il Merito* di una donna

Donna, che cosa sia. Delle donne superbe. Delle donne averse, e traditrici. Delle donne lussuose, e de i loro disordinati appetiti nelle lussurie. Delle donne iraconde. Delle donne golose, e ubriache. Delle donne invidiose. Delle donne vanagloriose. Delle donne ambiziose. Delle donne ingrato. Delle donne crudeli, et empie. Delle donne adultere, e vagabonde. Delle draine da partito, meritrici, puttane, e sfacciate. Delle donne ruffiane. Delle donne maghe, incantatrici, venefiche, malefiche, superstiziose, fattochiere, streghe, e strigimache. [...] Delle donne vane. Delle donne codardi, vili, timide, e paurose. Delle donne da poco, inette, e pегre. Delle donne pertinaci, e ostinate. Delle donne otiose. Delle donne ladre. Delle donne tiranne. Delle donne fraudolenti, e ingannevoli. Delle donne linguacciate, ciarliere, maldicenti, mordaci, simulatrici, e bugiarde. [...]⁶⁹

Questo catalogo decisamente poco lusinghiero introduce lo sguardo sul clima culturale che caratterizza la fine del XVI secolo e attraversa il XVII⁷⁰, e che, accompagnato da una serie di trattati dalle comuni intenzionalità, rivela i suoi accesi toni misogini. Il sopracitato elenco, che riporta in parte il contenuto dell'opera *Dei donneschi difetti* di Giuseppe Passi, non è infatti l'unico scritto che si affaccia sul panorama dell'epoca a mettere in luce l'inferiorità e i vizi del genere femminile⁷¹. Tuttavia, è quest'opera in particolare a fornire le ragioni di una pubblicazione postuma, che affianca quella di *Le Nobiltà et Eccellenze delle Donne, et i Difetti, e Mancamenti de gli Huomini* di Lucrezia Marinelli, di cui si tratterà successivamente.

Ci si riferisce a «la domestica conversazione»⁷², come definita dall'autrice stessa, di Moderata Fonte: *Il Merito delle Donne*, pubblicato dall'editore Imberti a Venezia nel 1600⁷³. Queste due opere entrano nel mercato in seguito ad un atteggiamento di reazione da parte del pubblico

⁶⁹ Giuseppe Passi, 1618, *I donneschi difetti di Giuseppe Passi Ravennate*, Venezia, in Fabio Boni, 2010, «vii: foetorem in lecto». Una lettura de *I donneschi difetti di Giuseppe Passi ravennate*, Studia Litteraria Universitatis Jagiellonicae Cracoviensis, 5/2010. Si veda la sitografia per la reperibilità online.

⁷⁰ Fabio Boni, 2010, «vii: foetorem in lecto». Una lettura de *I donneschi difetti di Giuseppe Passi ravennate*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Beatrice Collina, *Moderata Fonte e "Il merito delle donne"*, in *Annali d'Italianistica*, Vol. 7, *Women's Voices in Italian Literature* (1989), pp. 142- 164, Annali d'Italianistica, Inc. Si veda la sitografia per la reperibilità online.

⁷³ *Ibidem*.

femminile nei confronti degli aggressivi toni dello scritto di Passi, replica che si scaglia anche contro l'Accademia degli Informi di cui egli era membro⁷⁴.

È in questo modo, dunque, che le parole di Fonte vengono alla luce otto anni dopo la sua scomparsa e la conclusione della stesura della sua opera, accompagnate da un'introduzione biografica scritta da Giovanni Nicolò Doglioni, suo zio e precettore⁷⁵.

Prima di addentrarsi nella vita di Moderata Fonte, pseudonimo di Modesta da Pozzo, che, come sostiene Cox⁷⁶, vede le sue ragioni «nell'ossequio del decoro sociale» che necessitava ad una donna affacciatasi nella scena editoriale, è utile analizzare il suo ritratto che appare nelle prime pagine del *Merito delle donne*. Il motivo di questo soffermarsi sull'effigie è quello di fornire fin da subito un'immagine non stereotipata dell'autrice, lontana da chi la vorrebbe causa di un riformismo sociale in un orizzonte femminista premoderno.

Certamente l'opera di Fonte si inserisce in un filone letterario a difesa delle donne e, come dal titolo, del loro *merito*, ma nonostante lo stretto rapporto con le reali difficoltà del suo tempo, bisogna essere cauti nell'attribuirne finalità che potrebbero suonare anacronistiche. A maggior ragione, per evidenziare il carattere certamente non rivoluzionario di Fonte, Cox ci ricorda che la tematica dell'opera, e in particolare il dibattito sull'ingiustizia subita dalle donne, non era certo originale, anzi, era oggetto letterario in voga da più di un secolo⁷⁷.

Tornando dunque sul ritratto di Fonte, si riporta l'analisi fornita da uno studio di Beatrice Collina⁷⁸:

Il contrasto tra il ricco vestito, tra il capo coronato d'alloro e il viso disadorno, dai tratti marcati e dallo sguardo dimesso e rassegnato, appare evidente: il ritratto verosimile di una donna stanca e delusa attenua l'efficacia dei simboli — la corona, gli ornamenti dell'abito — che la vorrebbero scrittrice all'apice del successo. Il conflitto fra essere e voler essere appare anzi un tratto caratteristico di tutta l'esistenza della scrittrice veneziana. Emerge con evidenza l'opposizione fra il desiderio e la volontà soggettivi di dedicarsi unicamente allo studio e alle lettere e il dato oggettivo del suo essere donna [...]

La descrizione che emerge dell'autrice è particolarmente eloquente nel fornirci una certa disillusione di fronte ad una donna spesso dipinta come baluardo dell'emancipazione femminile, che appare invece rispondente alle logiche sociali della sua epoca. Collina lo evidenzia ulteriormente attraverso la lettura della biografia del Doglioni, in cui egli rimarca il quasi totale

⁷⁴ *Ibidem*, vedi nota 5 nel testo di Collina.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, p. 146

⁷⁷ Moderata Fonte, *The Worth of Women*, edited and translated by Virginia Cox, 1997, The University of Chicago Press, Chicago.

⁷⁸ Beatrice Collina, *Moderata Fonte e "Il merito delle donne"*, p. 146.

abbandono della pratica della scrittura, a favore invece del ruolo di cura dei figli, della gestione degli ambienti domestici e della servitù⁷⁹.

Ecco, dunque, emergere un ritratto più realistico della scrittrice Moderata Fonte, nata nel 1555 a Venezia da una colta famiglia dell'alta borghesia⁸⁰. Rimasta orfana fin dal primo anno di vita, probabilmente a causa della peste, è affidata inizialmente ad un monastero e in seguito ospitata dalla zia e dal marito Giovanni Doglioni, divenuti i suoi precettori⁸¹. È proprio Doglioni ad evidenziare il precoce talento intellettuale di Fonte e la sua straordinaria memoria, che portano il nonno materno, Prospero Saraceni, a promuoverne fin dagli anni trascorsi in monastero un'educazione di tipo umanista, fornendole precettori di latino e letture di studio⁸². È anche grazie alla cura per la sua istruzione e al sostegno del suo desiderio letterario da parte della sua famiglia che nel 1581 riesce ad esordire con la sua prima opera: i *Tredici Canti del Floridoro*, poema cavalleresco la cui pubblicazione anticipa di due anni il matrimonio con l'avvocato Filippo di Zorzi e il conseguente sacrificio dell'attività letteraria⁸³.

Al fine di evitare che la negazione del carattere anacronisticamente rivoluzionario di Fonte possa essere travisato con un rifiuto della sua peculiarità e dei suoi contenuti di novità per l'epoca, è necessario rimarcare gli aspetti della sua produzione che la rendono un caso di studio d'interesse nell'analisi della scrittura femminile tra XVI e XVII secolo.

In particolare, un riferimento dovuto è proprio alla sua opera d'esordio, il *Floridoro*, che Cox⁸⁴ classifica un'incursione in un genere come quello cavalleresco, di tradizione prettamente maschile, forse permessa dal carattere appartato di Fonte, lontana dalla scena pubblica, e dunque, sia da un certo conformismo che da possibilità di scandalo. Da prendere in considerazione è anche il carattere anomalo che Fonte assume in un contesto culturale complesso come quello della conservatrice repubblica aristocratica di Venezia, nota per non favorire la produzione letteraria femminile, relegando ai margini dell'ambiente culturale anche le donne appartenenti alle classi sociali più elevate⁸⁵. Al contrario, continua Cox, il sentimento di protagonismo della scrittrice emerge pienamente nel suo poema in cui ella si colloca all'interno di un canone letterario di poeti veneziani, i cui ritratti sono scolpiti in una fontana che adorna il tempio di Apollo a Delfi⁸⁶.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Sarah Gwyneth Ross, 2009, *The Birth of Feminism*, p. 14.

⁸¹ Beatrice Collina, *Moderata Fonte e "Il merito delle donne"*, p. 147.

⁸² Diana Robin, Anne R. Larsen, and Carole Levin, *Encyclopedia of Women in the Renaissance*, 2007, p. 150.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Moderata Fonte, *The Worth of Women*, edited and translated by Virginia Cox, p. 3.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

Il suo desiderio di riconoscimento trova effettivo riscontro nella prefazione all'opera scritta da Bartolomeo Malombra che la definisce «amica delle muse», o nella presentazione del suo mecenate Doglioni che, oltre ad esaltare il suo decoro femminile, che ci restituisce l'idea di una figura non particolarmente eversiva, ne evidenzia però anche l'eccellenza poetica⁸⁷. Altra testimonianza che esalta l'autrice, prima che il matrimonio la allontani dalla scena culturale, è l'opera filosofico-encomiastica che Fonte esegue per il Doge Niccolò da Ponte nel 1581, prima composizione drammatica di una scrittrice pervenutaci⁸⁸.

Fonte ci restituisce un'immagine di grande risonanza di fronte al retrivo panorama socio-culturale veneziano, un pensiero che può suscitare scalpore di fronte ad una donna, perlopiù dall'esistenza appartata, in grado di raggiungere i vertici del potere.

Nonostante le motivazioni sopracitate possano già fornire un quadro di un'autrice dai caratteri distintivi e peculiari nel suo contesto storico-geografico, non sono le sole ad aver contribuito ad un'immagine progressista, anche oltre ai limiti storici, di Moderata Fonte.

La ragione principale della fama dell'autrice si ritrova già nel *Floridoro* e ha a che fare con una considerazione delle qualità e della natura femminili che appaiono porsi in controtendenza rispetto alla concezione di genere dell'epoca. Attraverso la storia delle gemelle Biondaura e Risamante, l'una cresciuta con modi convenzionalmente femminili e l'altra invece educata all'uso delle armi, emerge lo sfondo di un dibattito sulle doti delle donne, poste per natura al pari degli uomini, seppur in difetto di una necessaria istruzione⁸⁹.

Si riporta a seguito un passo eloquente del *Floridoro*:

Se quando nasce una figliuola al padre,
La ponesse col figlio a un'opra eguale,
Non saria nelle imprese alte e leggiadre
Al frate inferior né disuguale,
O la ponesse in fra l'armate squadre
Seco o a imparar qualche arte liberale,
Ma perché in altri affar viene allevata,
Per l'educazion poco è stimata.⁹⁰

Bisogna tuttavia ancor una volta essere cauti nel formulare avventate conclusioni. È la stessa biografia di Fonte a mettere infatti in luce lo stretto rapporto di identificazione tra le vicende

⁸⁷ Sarah Gwyneth Ross, 2009, *The Birth of Feminism*, p. 206

⁸⁸ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 88.

⁸⁹ Moderata Fonte, *The Worth of Women*, edited and translated by Virginia Cox, p. 5.

⁹⁰ Moderata Fonte, *Tredici canti del Floridoro*; a cura di Valeria Finucci, 1995, Modena, Mucchi, 1995, canto IV.

personali dell'autrice e i personaggi del poema. Cox⁹¹ sottolinea quanto le ragioni di Fonte non fossero legate ad un'ideologia dai toni riformisti, quanto piuttosto alla trasposizione del suo reale rapporto con il fratello, ammesso in quanto uomo all'istruzione superiore, a lei invece negata, con conseguenze alquanto sofferte.

C'è inoltre da evidenziare quanto la presenza di eroine donne in scenari epici, in grado di mettere in discussione determinati ruoli di genere, non fosse poi una novità nel panorama letterario, come possiamo riconoscere dal lampante esempio della *Liberata* tassiana.

Tuttavia, l'attribuzione di un profemminismo all'opera di Fonte, che risulta accettabile solo se definito con cautela all'interno dell'epoca storica di riferimento, separato da matrici sociopolitiche e, in generale, dalle tonalità rivoluzionarie del femminismo moderno-contemporaneo, vede la sua ragione più evidente nell'opera citata all'inizio della trattazione: *Il Merito delle Donne*. Tale scritto, che ha reso nei secoli celebre la sua autrice, è descritto da Collina⁹² separandolo dalle codificazioni precise del dialogo o del trattato, in virtù della disomogeneità delle sue forme, che spaziano dal racconto, al sonetto, alle varie digressioni, preferendo adottare il titolo di «conversazione», già utilizzato dall'autrice stessa.

Il contesto del *Merito* è dunque una conversazione divisa in due giornate tra sette interlocutrici, diverse per età ed esperienze, che disquisiscono riguardo a quelle che ritengono ingiustizie sociali e culturali dell'epoca. Gli argomenti variano dalla negata istruzione femminile, alla subordinazione derivata da un obbligato matrimonio, all'abuso perpetuato dagli uomini che si ritengono superiori per autorità. La seconda giornata si rivela meno unitaria della prima, con ampie discussioni su fenomeni naturali, sulle arti, sulla politica e il diritto.

Prima di analizzare la reale portata culturale del dibattito formulato da Fonte, che riprende le già citate posizioni del *Floridoro* in merito all'uguaglianza per natura di uomini e donne, è necessario constatare fin da subito gli elementi di innovativa originalità che sicuramente non configurano l'autrice come una scrittrice "tradizionale".

In primo luogo, come osservato da Collina⁹³, il genere della conversazione, quanto meno accostabile a quello del trattato dell'epoca, non era in alcun modo praticato nella scrittura dalle donne, probabilmente perché considerato precettistico-pedagogico e dunque riservato ad importanti autorità intellettuali maschili, come quella di Baldassarre Castiglione. Oltretutto, l'ambiente in cui esso era spesso ambientato era quello della corte, luogo di disquisizione di personaggi illustri, non certo un giardino o salottino privato, frequentato da sole donne in grado

⁹¹ Moderata Fonte, *The Worth of Women*, edited and translated by Virginia Cox, p. 5.

⁹² Beatrice Collina, *Moderata Fonte e "Il merito delle donne"*, p. 149.

⁹³ *Ibidem*.

di confrontarsi esclusivamente sulla propria esperienza personale. È proprio su questo punto che Fonte si dimostra particolarmente attenta, non solo andando in controtendenza rispetto alla scelta del contesto e delle sue interlocutrici, ma anche dimostrando, attraverso le frequenti digressioni della seconda giornata, il suo carattere di donna colta, in grado di offrire spunti e opinioni, non solo futili chiacchiere⁹⁴.

Un altro elemento di novità per l'epoca è la scelta personale della scrittrice del titolo della sua opera, ed è proprio in questo fatto che si iscrive la peculiarità che il suo scritto acquisisce nei confronti di una vasta tradizione in difesa del genere femminile⁹⁵. Ancora una volta, l'analisi di Collina⁹⁶ riesce a cogliere in profondità l'essenza del testo:

"Merito" è un termine che ingloba diversi significati e contiene nella sua radice semantica il senso dell'"essere specifico", dell'"essere abile e capace", e, allo stesso tempo, dell'"essere degno". [...] In effetti Moderata Fonte non parla della "donna" in generale, ma di sette donne, le quali a loro volta parlano non della "donna", ma di loro stesse. Ma soprattutto il termine "merito" è la spia del rifiuto di stabilire a priori un'astratta uguaglianza fra uomini e donne e della tendenza a ricercare specificità e differenze del proprio genere.

L'estratto sopracitato tende a restituire una più sana moderazione rispetto alle interpretazioni rivoluzionarie che attribuiscono a Moderata Fonte una responsabilità e un impatto nel suo tempo che non le appartengono. L'intento della scrittrice non è certo quello di rovesciare ruoli sociali o di genere. Anche se alcune tinte particolarmente accese di polemica, con riferimenti concreti alla realtà dell'epoca, sembrano suggerirlo, la stessa Cox⁹⁷, meno restia ad inquadrare la figura di Fonte ai primordi di un cauto femminismo, ci mette in guardia, portandoci a considerare la tradizione letteraria da cui la scrittrice attinge. In essa, infatti, questioni di forza riformista o di scardinamento dell'ordine sociale venivano convenzionalmente accettate in una concezione a metà tra il gioco intellettuale e il paradosso.

Parlare di uguaglianza di genere, o di necessità di dimettere la violenta autorità maschile, era cosa legittimata negli scritti, quasi come un topos letterario dalle tonalità burlesche. Un esempio con cui *Il Merito* dimostra le sue tonalità più comiche che serie è ad esempio il suggerimento di Leonora di spendere la propria dote piuttosto per acquistare un maiale che per avere marito⁹⁸: «O quante - disse Leonora - farebbon meglio, inanzi che tuor marito, comprare un bel porco ogni

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ivi*, p. 150.

⁹⁶ *Ivi*, p. 151.

⁹⁷ Moderata Fonte, *The Worth of Women*, edited and translated by Virginia Cox

⁹⁸ *Ivi*, p. 17.

carnevale, che starebbon grasse tutto l'anno, avendo chi le ungesse e non chi le pungesse del continuo.»⁹⁹

Il quadro complessivo che ci restituisce questo scavo calibrato nella scrittura di Fonte, ricordata anche per la stesura di due poemi religiosi: *La Passione di Christo* (1582) e *La Resurrectione di Giesu* (1592), dal genere meno eversivo e più conforme alla letteratura femminile, è quello di una donna estremamente consapevole delle condizioni di disparità subite dalle donne del suo tempo, ma soprattutto delle doti ad esse negate. Una donna in grado di dare voce, se non ad uno sconvolgimento culturale, quanto meno alle proprie qualità d'eccezione, soffocate dal suo tempo.

Per quanto un'opera come *Il Merito delle Donne* possa essere frutto di rimaneggiamenti e interpolazioni, in ragione della sua pubblicazione postuma¹⁰⁰, oppure di anacronistiche interpretazioni, essa fa giungere fino ai nostri giorni l'eco di una delle scrittrici divenute tra le più note del suo tempo. La sua dipartita precoce, poco dopo aver completato la stesura della sua «conversazione», avviene nel 1592, dovuta, similmente ad Isabella Andreini, a complicazioni causate dal parto.

⁹⁹ Moderata Fonte, *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e piu perfette de gli uomini*, a cura di Adriana Chemello, 1988, Milano, Eidos.

¹⁰⁰ Beatrice Collina, *Moderata Fonte e "Il merito delle donne"*, p. 150.

Lucrezia Marinelli. Una scrittura ambivalente

[...] Si avvicinò alla cognizione di questa verità Plutarco, et Platone quel grande nel Dialogo settimo della Repubblica, Et in molti altri libri ne' quali mostra, che le Donne sono di così alto valore, et ingegno, come i maschi. S'avicinò dissi; perciocche non pensarono tanto oltre, che conoscessero le Donne esser più degli huomini eccellenti, et nobili. Odio me, overo sdegno non move, et meno invidia; anzi da me se ne sta lontanissima; perciocche io non hò desiderato, nè desidero, nè mai desiderò, anchor ch'io vivessi più tempo di Nestore, di essere maschio¹⁰¹ [...]

Questo estratto dalle tonalità magniloquenti funge da apripista alla trattazione di una delle figure che maggiormente si accosta a quell'etichetta "protofemminista" attribuita ad alcune autrici del tardo Rinascimento. Le ragioni di ciò possono apparire evidenti già dalla lettura di queste poche righe; l'ammonizione volta alle monumentali autorità di Platone e Plutarco ci porta subito ad interrogarci su chi sia colei che l'abbia pronunciata e su quale sia la sua portata culturale.

L'autrice in questione è Lucrezia Marinelli (o Marinella, secondo l'uso della critica anglo-americana¹⁰²), nata nel 1571 da ambiente famiglia veneziana, scrittrice dell'opera a cui l'estratto appartiene¹⁰³: *Le Nobiltà et Eccellenze delle Donne, et i Difetti, e Mancamenti de gli Huomini*.

Naturalmente, non è solo il contrasto con i due scrittori e filosofi ad emergere nella citazione riportata, quanto piuttosto, a distinguersi, è la causa di tale opposizione, vera cifra d'interesse dello scritto di Marinelli. L'autrice scavalca le già ambiziose dichiarazioni della concittadina Fonte sull'uguaglianza dei sessi e arriva a proclamare addirittura l'eccellenza e la superiorità del genere femminile, a cui appartiene con estremo orgoglio, sprezzante invece della controparte maschile.

È proprio questo il fulcro che contraddistingue l'intera opera di Marinelli che, come già ricordato in precedenza, è pubblicata nel 1600 assieme a *Il Merito delle Donne*, su commissione

¹⁰¹ Lucrezia Marinelli, 1621, *Le Nobiltà et Eccellenze delle Donne, et i Difetti, e Mancamenti de gli Huomini*, Venezia, Giovanni Battista Combi. Si veda la sitografia per la reperibilità online.

¹⁰² Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, introd. p. xxiii.

¹⁰³ Diana Robin, Anne R. Larsen, and Carole Levin, *Encyclopedia of Women in the Renaissance*, 2007, p. 235.

dell'editore Ciotti¹⁰⁴. *Le nobiltà* si inserisce in quella tradizione di "difese" del genere femminile tipica del suo secolo, entrando sulla scena pubblica come decisa risposta alla misoginia di *Dei donneschi difetti* di Passi¹⁰⁵.

Il suo contenuto è forte dell'eco dell'istruzione di pregio fornitele dalla famiglia che, oltre ad essere filosofico-letteraria, fu anche scientifica¹⁰⁶, probabilmente dovuta alla pratica dell'arte medica da parte del padre e del fratello. Laura Schnieders, nei suoi studi¹⁰⁷, mette in luce l'orgoglio autocelebrativo dell'autrice che si rivela «superiore, da un punto di vista intellettuale, ai più noti autori e pensatori»¹⁰⁸.

Il messaggio fornitoci da Marinelli, dunque, giunge fino a noi con grande decisione e forza d'impatto, e si articola, nel corso dell'opera, attraverso citazioni latine¹⁰⁹ e una serie di esempi autorevoli che possano confermare la tesi della superiorità femminile, ed evidenziare invece gli innumerevoli difetti degli uomini. In particolare, scorrendo i vari capitoli, si passa dall'affermazione della superiorità del corpo e dello spirito delle donne, con riferimento alla filosofia neoplatonica, all'invidia e paura degli uomini che negano a queste l'espressione delle loro virtù e delle capacità intellettuali¹¹⁰.

Marinelli, come ricorda Cox¹¹¹, non sembra avere scrupoli nel demolire attentamente non solo le posizioni dei contemporanei misogini, ma anche il pensiero di consolidate autorità come Aristotele, Boccaccio e Tasso, e ciò risulta chiaro immediatamente dalla lettura del frontespizio¹¹²: «Nella prima si manifesta la nobiltà delle Donne con forti ragioni, & infiniti essempli, e non solo si distrugge l'opinione del Boccaccio, d'Amendue i Tassi, dello Sperone, di Monsig. di Namur, e del Passi; ma d'Aristot. il grande.».

A primo impatto questa descrizione dell'opera assume un carattere di spicco, dalla verve polemica peculiare se consideriamo il contesto storico in cui si inserisce. È questa la ragione a cui si lega l'accostamento già citato della figura di Lucrezia Marinelli ad una corrente profemminista, che sembra trovare effettivo riscontro nella presa di posizione de *Le Nobiltà*.

Lungi dalla nostra volontà negarne il contenuto effettivamente controcorrente, si cercherà piuttosto di evidenziare i dubbi e le perplessità che la critica ha individuato sulla sua carica d'opposizione all'ordine sociale costituito, andando anche a provare a fare luce su ciò che spesso

¹⁰⁴ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 236.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Sarah Gwyneth Ross, 2009, *The Birth of Feminism*, pp. 202-203.

¹⁰⁷ Laura Schnieders, 2021, *La nobiltà ed eccellenza delle donne di Lucrezia Marinella*.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 214.

¹⁰⁹ Sarah Gwyneth Ross, 2009, *The Birth of Feminism*, p. 203.

¹¹⁰ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 238.

¹¹¹ Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, p. 174.

¹¹² Lucrezia Marinelli, 1621, *Le Nobiltà et Eccellenze delle Donne, et i Difetti, e Mancamenti de gli Huomini*.

dell'autrice rimane in sordina. Acclamata come profemminista in nome di questo scritto, Marinelli racchiude nel corso della sua esistenza una produzione molto variegata che si inserisce nella concezione socioculturale femminile dell'epoca più di quanto si creda.

Concentrandoci innanzitutto su un'analisi dell'effettiva portata innovativa de *Le Nobiltà*, possiamo ricavare dalle argomentazioni recuperate da *The Prodigious Muse*¹¹³ uno sguardo utile ad inquadrare il trattato nell'effettivo contesto letterario d'appartenenza. Cox, in questo scritto, definisce l'opera di Marinelli come «convenzionale»¹¹⁴ nell'uso della forma del trattato accademico e anche nel contenuto delle sue argomentazioni che, per quanto accese, non fanno altro che riprendere una tradizione sulla difesa delle donne ormai consolidata¹¹⁵.

A riguardo è nominata l'influenza, fin dalla scelta del titolo, delle traduzioni e rielaborazioni del *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* di Henricus Cornelius Agrippa da parte di Francesco Coccio e Lodovico Domenichi; oppure la ripresa di tematiche già maneggiate nel XV secolo da scrittori come Bartolomeo Goggio o Mario Equicola¹¹⁶.

Sebbene sia necessario anche sottolineare l'effettività originalità di un trattato diretto in prima persona da una donna, e la distanza dalla tradizione assunta negli ultimi capitoli aggiunti alla seconda edizione della sua opera¹¹⁷, ci sono altre ragioni che mettono in discussione *Le nobiltà*. Esse sono da ricercarsi soprattutto in quell'ambiguità riscontrata da Schnieders¹¹⁸ in una delle polemiche del trattato: quella con Aristotele. In particolare, viene messo in evidenza quanto la figura del filosofo, la cui critica risulta già quasi paradossale, assuma nel testo dei caratteri negativi e positivi allo stesso tempo, portando il lettore a chiedersi se non si trovi di fronte ad un gioco letterario, più che ad una seria trattazione¹¹⁹.

Un esempio di questa oscillazione è attestabile nel cambio di tono che l'autrice assume lodando positivamente delle sentenze dello Stagirita a favore delle donne, dopo aver a lungo criticato e denigrato l'autorità aristotelica, spogliata della sua credibilità perché appartenente ad un uomo che appare «con le sue debolezze, con turbamenti interiori, eccessi e manchevolezze, nonché come una figura pietosa»¹²⁰. Inoltre, è proprio dalle critiche mosse al filosofo, continua Schnieders¹²¹, che ci si può chiedere se apostrofare lo Stagirita in modo canzonatorio come il «povero Aristotele», il «buon Aristotele» o «il cattivello», sia un reale scontro polemico o

¹¹³ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 238.

¹¹⁴ «conventional», *ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, p. 92.

¹¹⁷ *Ivi* p. 174.

¹¹⁸ Laura Schnieders, 2021, *La nobiltà ed eccellenza delle donne di Lucrezia Marinella*.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 216.

¹²⁰ *Ivi*, p. 228.

¹²¹ *Ibidem*.

piuttosto una sorta di divertissement. Riportiamo a seguito la sottile critica beffarda di Marinelli¹²²:

Alcuni altri dicono, come fu il buono Aristotile, che le donne sono men calde degli uomini, e però sono più imperfette, e meno nobili, di loro: o che ragione indissolubile, e onnipotente. Non considerò, credo io allora Aristotile con maturità d'ingegno l'operazioni del calore, e quello, ch'importi l'esser più caldo, e men caldo, e quanti effetti buoni, e rei da questo derivano; perciocché s'egli avesse ben pensato quante pessime operazioni produce il calore, che eccede quello della donna, non avrebbe detto una minima parola. Ma se ne andò alla cieca il cattivello, e però comise mille errori.

L'ambiguità de *Le Nobiltà* permane anche di fronte a questioni che si interrogano sulla possibile contrapposizione di Marinelli alle ideologie paterne di matrice aristotelica, in nome di un personale astio che svierebbe la questione letteraria verso ragioni biografiche; o sulla eventuale ripresa da parte dell'autrice di una polemica contro lo Stagirita che era già stata condotta in ambiente veneziano, anche se non abbiamo sicurezza del fatto che l'autrice ne fosse a conoscenza¹²³.

Nonostante queste possano apparire solo come immotivate illazioni, di fronte alla portata di uno scritto così radicalmente in opposizione alle norme di genere dell'epoca, esse sono di fondamentale importanza per ricondurci alla consapevolezza della complessità che deve considerare l'interpretazione di un'opera. L'intenzionalità che essa assume, infatti, non può prescindere, soprattutto in questo caso, dalle condizioni personali e culturali in cui si inserisce.

È proprio per questo che, a maggior ragione, è necessario recuperare parte dell'ulteriore produzione di Marinelli per inquadrare al meglio le sue linee di pensiero. Le opere che si intendono considerare, selezionate per ragioni di focus e di sintesi¹²⁴, riguardano la vasta produzione devozionale dell'autrice, che si inserisce nel filone della letteratura sacra tradizionalmente praticato dalla scrittura femminile tra il XVI e il XVII secolo¹²⁵.

Per fornire un'idea dell'immagine letteraria di Marinelli nel corso della sua epoca, Cox¹²⁶, riporta come il suo editore Ciotti, in un'introduzione ad un'opera dell'autrice¹²⁷, ricordi con attenzione tutta la sua produzione sacra prima di accennare con marginalità al trattato *Le Nobiltà*.

¹²² Lucretia Marinella, 1601 *La nobiltà et l'eccellenza delle donne, co' difetti et mancamenti de gli huomini*, appresso Gio. Battista Ciotti sanese, all'insegna dell'Aurora in Laura Schnieders, 2021, *La nobiltà ed eccellenza delle donne di Lucrezia Marinella*.

¹²³ Laura Schnieders, 2021, *La nobiltà ed eccellenza delle donne di Lucrezia Marinella*, pp. 222-225.

¹²⁴ Non sono menzionate le opere profane di Marinelli di cui si può trovare riscontro in Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*.

¹²⁵ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 130.

¹²⁶ *Ivi*, p. 152.

¹²⁷ *Ibidem*. Si tratta di Lucrezia Marinelli, 1605, *Arcadia felice di Lucretia Marinella*, presso Gio. Bat. Ciotti.

La scrittrice, infatti, vede il suo esordio proprio con due poemetti di carattere religioso in ottava rima che si accordano perfettamente con il clima della Controriforma: *La Colomba sacra*, sulla vita della martire Columba di Sens (1595) e *Vita del serafico et glorioso San Francesco*, sulla vita del Santo (1597). Questi scritti sono seguiti dalla *Vita di Maria Vergine imperatrice dell'universo*, edita nel 1602 in ottava rima e in prosa, dalle *Rime sacre* del 1603 e da una serie di scritti agiografici¹²⁸.

Tra quest'ultimi, per sostenere la ricezione del clima socioculturale da parte di Marinelli, prendiamo in considerazione *De' gesti heroici, e della vita meravigliosa della serafica s. Caterina da Siena* del 1624.

Nel testo compare un esempio, citato da Cox¹²⁹, sull'automortificazione fisica dei S. Caterina, descritta attraverso il canone estetico petrarchesco con tonalità erotizzanti nell'atto della punizione corporale. Il linguaggio di Marinelli recupera il canone stilistico tradizionale attraverso il gioco dei canonici colori bianco, oro e rosso, rispettivamente riferiti al candore della pelle, alla bionda capigliatura e al sangue versato¹³⁰.

Spostandosi verso un'analisi più contenutistica non è difficile constatare l'aderenza di Marinelli ad un genere sacro dal carattere più conservatore, e, in seconda battuta, la pratica di un tema come quello dell'automortificazione e del disprezzo per il corpo, inseriti nel clima della Controriforma e di gran lunga distanti da tonalità di opposizione alle convenzioni culturali e letterarie. La stessa figura femminile rappresentata, tralasciando la pratica di penitenza, è relegata dal codice petrarchesco ad un tradizionalismo estetico che non sembra andare oltre una stereotipata visione del corpo femminile.

Volendo considerare tuttavia questo esempio come caso isolato, forse legato all'eccezionalità della figura presa in considerazione, proponiamo altri modelli a riprova dell'aderenza di Marinelli ad un canone tradizionale.

Prendendo in considerazione le sue *Rime sacre*¹³¹, che pur risentono in parte dell'influenza sperimentalista di Marino (si veda il titolo stesso della raccolta e la sua organizzazione¹³²), possiamo infatti riscontrare atteggiamenti descrittivi simili a quello adottato per S. Caterina. Le sante protagoniste delle sue liriche, come ad esempio S. Orsola, ci vengono presentate attraverso immagini classicheggianti e dal gusto petrarchesco (la santa è come una «lucida perla», un

¹²⁸ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 130.

¹²⁹ *Ivi* p. 155.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ivi* pp. 69-70.

¹³² *Ivi* p. 54.

«candido giglio», un «meraviglioso sol»¹³³), con le tradizionali similitudini floreali (tipica è la rosa), o i riferimenti alla neve per esaltarne la purezza e il candore¹³⁴. Questa modalità di rappresentazione riguarda ad esempio la descrizione di Beatrice d'Este: «altera rosa, / che a' primi rai del sol vaga, e pomposa / s'imperla, e indora.»¹³⁵. Altrettanto petrarchesca è la descrizione con cui esordisce un sonetto dedicato a Maria Maddalena («Il crin d'oro ondeggiante a l'aura ha sciolto / la bella Maddalena . . . e 'n vestir schietto / odia sè, stratia i crin, percuote il petto.»¹³⁶), di cui tuttavia viene presto messa in luce la condizione peccaminosa che non la rende degna di un linguaggio e di un contesto sacro¹³⁷.

A questi esempi sopracitati è doveroso accostare l'opera che ha messo più in difficoltà la critica nell'interpretare il pensiero di Marinelli: le *Essortationi alle donne et a gli altri se saranno loro a grado* del 1645. Figlie dell'ultimo decennio di vita di un'autrice che la Storia ci restituisce devota e ordinaria, lontana da scandali o dibattiti sociali, le *Essortationi*, si presentano come un'opera didascalico-polemica dedicata alla condizione femminile, con esiti quasi opposti rispetto al *le Nobiltà*¹³⁸.

La critica si è interrogata sull'apparente ritrattazione che emerge dallo scritto; costituito da otto sezioni, esse pongono attenzione sulla correttezza e naturalezza del ruolo domestico femminile, e sulla preferenza al “ritiro sociale” piuttosto che alla partecipazione alla sfera pubblica o alla dimensione letteraria¹³⁹. Cox evidenzia anche la peculiare pubblicazione avvenuta attraverso il veneziano Valvasense, editore dell'Accademia degli Incogniti, le quali posizioni si avvicinavano molto a quelle espresse da Marinelli nel trattato¹⁴⁰.

L'opera ci appare come un ripiegarsi piuttosto funesto di quelle posizioni filogine di *Le Nobiltà* e avviene in modo talmente paradossale da far sorgere il dubbio che possa trattarsi di un gioco antifrastico, un esercizio letterario ironico, ma è un quesito che nell'ambiguità del testo non trova chiarimento.

Sebbene molte perplessità e oscurità sugli scritti e le ragioni di Marinelli permangano insolite a secoli dalla sua morte, avvenuta a Venezia nel 1653, questa riflessione sull'opera complessiva dell'autrice ha cercato di fornire ragioni a sostegno dello scetticismo nei confronti di una visione parziale della stessa. Il profemminismo per il quale Lucrezia Marinelli trova ricordo nella storia

¹³³ *Ivi* p. 304

¹³⁴ *Ivi* p. 70.

¹³⁵ *Ivi* p. 304

¹³⁶ *Ivi* p. 305.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, p. 223.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

letteraria si scontra con posizioni che, piuttosto che eversive o in controtendenza, appaiono invece aderire ad una logica tradizionalista.

Escludendo la completa negazione dei tratti coraggiosi di novità e polemica che trovano ragione nel *Le nobiltà*, essi andrebbero per coerenza quanto meno affiancati ad un quadro complessivo della scrittrice che questa trattazione ha elaborato. In questo modo, come sostenuto da Schnieders¹⁴¹, si è in grado di restituire quell'«accento di elusività» su un'autrice che, lungi da essere portatrice di un marcato orientamento ideologico, è «a tratti caratterizzata da lineamenti inconciliabili fra loro».

La scrittura di Marinelli, che ha rivelato le sue tonalità “protofemministe” in apertura di questo capitolo, ora lo chiude in direzione completamente opposta, esplicitando il suo carattere fortemente ambivalente.

...già che di filar solo ci tocca

Lasciamo ogn'altro affare, prendiam la rocca.¹⁴²

¹⁴¹ Laura Schnieders, 2021, *La nobiltà ed eccellenza delle donne di Lucrezia Marinella*.

¹⁴² Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, p. 227.

Maddalena Campiglia. Una maschera pastorale

So che donna amo donna, ahi, ch'anzi adoro
Ninfa umile una dea celeste in terra,
Ma INFERMO gusto al suo peggior s'appiglia,
Né dritto scerne occhio ch'è infermo;
e poi CHI pon freno a gl'amanti, o dà lor legge?
Già cieca son d'amor, già vinta giace
La ragion, né il discorso ha in me più loco.¹⁴³

Se Isabella Andreini aveva messo in luce la sua peculiarità assumendo i panni di un uomo nel suo componimento di lode ad una Ninfa, questi versi ci presentano una soluzione maggiormente spiazzante nella storia letteraria cinquecentesca. La destinataria d'amore non cambia ma non si tratta più di uno stratagemma di camuffamento dell'io lirico. Il primo verso parla chiaramente, ci troviamo di fronte ad una lirica d'amore di una donna per una donna, fatto che non dovrebbe destare scalpore se non fosse per la sua collocazione nel secondo Cinquecento, in pieno clima controriformista.

Sarà dunque utile, per comprendere le ragioni e le prospettive che appartengono a questo modello desueto, addentrarsi più a fondo nella vita e nella poetica di una scrittrice che, a differenza delle altre autrici analizzate in questo studio, permane maggiormente nell'ombra della storia letteraria¹⁴⁴.

Ci riferiamo a Maddalena Campiglia, nata a Vicenza nel 1533 in ambiente aristocratico, figlia della relazione scandalosa dei genitori che avevano deciso di convivere prima della sua nascita,

¹⁴³ C. Perrone, «*So che donna amo donna*». *La Calisa di Maddalena Campiglia*, Galatina, Congedo Editore, 1996, 80, in Valeria Puccini, 2018, «*De l'ardir suo d'haver Amor sprezzato*»: *Maddalena Campiglia, letterata e donna indipendente nel Cinquecento della Controriforma*, In *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018, p. 7. Si veda la sitografia per la reperibilità online.

¹⁴⁴ Maddalena Campiglia, *Flori a Pastoral Drama*, a bilingual edition edited with an introduction and notes by Virginia Cox and Lisa Sampson, translated by Virginia Cox, in *The Other Voice in Early Modern Europe*, a Series Edited by Margaret L. King and Albert Rabil Jr, 2004, Chicago and London, The University Of Chicago Press, p. 1.

sposandosi solo in seguito¹⁴⁵. Valeria Puccini, riportando parte della biografia dell'autrice¹⁴⁶, pone l'accento sulla sua insolita educazione per l'epoca, caratterizzata dalla lettura dei classici e di scritti in volgare, oltre che allo studio della musica, della danza e alla frequentazione del salotto letterario della cugina Elena.

Un fatto alquanto rilevante nella sua biografia, che è utile menzionare perché contro le norme sociali dell'epoca, oltre che per i riflessi negli scritti di Campiglia, è l'abbandono del tetto coniugale in seguito al fallimento del suo matrimonio, celebrato nel 1576 con Dionisio da Colzè e, a detta dell'autrice, mai consumato¹⁴⁷. Cox e Sampson¹⁴⁸ mettono in evidenza come la condizione di vita indipendente di Campiglia, estranea al ruolo di moglie, vedova o religiosa, non l'abbia portata ad una vita dimessa e appartata, quanto piuttosto ad una vivace produzione letteraria e a floridi contatti culturali, manifestati da una serie di sonetti di elogio da parte di importanti poeti come Angelo Grillo, Orsatto Giustinian e nientemeno che Torquato Tasso¹⁴⁹.

Fornito un quadro della situazione biografica decisamente poco tradizionale di Campiglia, ci è utile tornare al componimento posto in apertura a questo capitolo per entrare nel vivo della scrittura dell'autrice, rendere conto della sua anti-convenzionalità e delle modalità con cui essa si rapporta con il clima della Controriforma.

L'estratto citato appartiene all'egloga *Calisa*, pubblicata nel 1589 in occasione del matrimonio di Giovanni Paolo Meli-Lupi, figlio di Isabella Pallavicino Lupi, mecenate a cui Campiglia era particolarmente legata¹⁵⁰. A testimonianza di ciò possediamo un sonetto dell'autrice alla sua patrona in cui, oltre a lodarne le virtù, sottolinea quanto abbia contribuito a rendere nota e di buona considerazione la letteratura femminile¹⁵¹. La prova dello stretto legame tra le due, oltre che nella lettera dedicatoria al *Flori*, di cui si tratterà in seguito, si può riscontrare proprio nella *Calisa*, il cui titolo rimanderebbe al nome pastorale con cui i contemporanei erano soliti chiamare Pallavicino¹⁵².

Il legame omoerotico che emerge nel corso dell'egloga tra le ninfe Calisa e Flori (nome pastorale di Campiglia), ha interrogato la critica sui possibili sentimenti d'amore omosessuale di

¹⁴⁵ Valeria Puccini, 2018, «De l'ardir suo d'haver Amor sprezzato»: *Maddalena Campiglia, letterata e donna indipendente nel Cinquecento della Controriforma*, p. 1.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Maddalena Campiglia, *Flori a Pastoral Drama*, p. 4.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 9.

¹⁵¹ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 84.

¹⁵² *Ivi*, p. 105.

Campiglia nei confronti della sua mecenate, senza trovare riscontro storico, ma restituendoci comunque l'idea di un caso letterario apparentemente fuori dagli schemi dell'epoca¹⁵³.

La possibilità di una scrittura tanto ardita, ragione che la sua autrice si premura di non lasciare completamente insoluta, viene svelata dal sottotesto dell'egloga che emerge soprattutto al termine del dialogo tra Flori e Edreo, preoccupato per i sentimenti "contronatura" dell'amica. Flori, infatti, svelando che la destinataria del suo amore è Calisa, attenua in modo significativo le preoccupazioni di Edreo che passa dal dissuadere l'amica ad incoraggiarla¹⁵⁴. Come evidenziano molto bene Cox e Sampson¹⁵⁵, l'atteggiamento del personaggio non può che destare il convincente sospetto che all'amore tra le due ninfe si sottenda un significato altro: la metafora di un rapporto virtuoso di elogio e corteggiamento letterario nei confronti del proprio mecenate. In particolare, Campiglia, a cui era certamente nota l'autorità di Saffo, potrebbe aver recuperato quella cultura poetica greca che consentiva alle donne scrittrici di ispirarsi e cantare figure autorevoli femminili¹⁵⁶.

È questo il modo con cui Campiglia, attuando una palinodia del suo dramma pastorale *Flori*, riconduce le tematiche del desiderio femminile omosessuale all'interno di una cornice socialmente accettabile. Tuttavia, come fa notare Puccini¹⁵⁷, «la celebrazione dichiarata di un amore saffico in un epitalamio risulta quanto meno insolita» e inoltre, come afferma Cox¹⁵⁸, contro la "purezza" delle intenzioni dell'autrice dobbiamo considerare anche che l'egloga non è priva di un tono ironico e canzonatorio nei confronti di Edreo, bersaglio delle allusioni di Flori che solo al termine dell'egloga rivelerà il nome di Calisa.

Le ambiguità nel testo, dunque, permangono e forse non costituiscono un ottimo controcanto all'opera più nota di Campiglia, la quale incise sulla sua contemporaneità provocando reazioni di stupore e disagio¹⁵⁹ di fronte alla tematica omoerotica.

Lo scritto in questione è la favola pastorale *Flori*, divisa in cinque atti e edita nel 1588 con dedica a Curzio Gonzaga e alla già citata mecenate Isabella Pallavicina Lupi¹⁶⁰. *Flori* è uno dei primi drammi di penna femminile ad essere pubblicati insieme alla *Mirtilla* di Andreini¹⁶¹ e di

¹⁵³Valeria Puccini, 2018, «De l'ardir suo d'haver Amor sprezzato»: Maddalena Campiglia, letterata e donna indipendente nel Cinquecento della Controriforma, p. 7.

¹⁵⁴Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 116.

¹⁵⁵*Ibidem*.

¹⁵⁶Valeria Puccini, 2018, «De l'ardir suo d'haver Amor sprezzato»: Maddalena Campiglia, letterata e donna indipendente nel Cinquecento della Controriforma, p. 7.

¹⁵⁷*Ivi*, p. 8.

¹⁵⁸Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, pp. 116-117.

¹⁵⁹Maddalena Campiglia, *Flori a Pastoral Drama*, p. 27.

¹⁶⁰Diana Robin, Anne R. Larsen, and Carole Levin, *Encyclopedia of Women in the Renaissance*, p. 62.

¹⁶¹*Ivi*, p. 63.

esso abbiamo notizia di diffusione e promozione anche grazie ad una lettera dello stesso Tasso in cui ringrazia Campiglia per avergli fornito copia del suo dramma¹⁶².

Similmente all'egloga *Calisa*, la trama del *Flori*¹⁶³ (che non sarà riportata per intero per focalizzarsi invece sugli aspetti centrali nel rapporto trasgressione/tradizione in Campiglia) prende le fila dal tema dell'amore omosessuale di Flori per la ninfa Amaranta, la cui morte ha gettato Flori in uno stato di furiosa pazzia. Per liberare la ninfa da questo stato, i compagni che con lei popolano l'Arcadia praticano un rito sacrificale che dovrebbe portare Flori ad abbandonare l'amore considerato "contronatura" e avvicinarla invece ad un sentimento eterosessuale. È proprio grazie al sacrificio che Flori si innamora di un giovane di passaggio in Arcadia, Alessi, con cui tuttavia decide di stabilire un'unione spirituale e casta, lontana dai vincoli matrimoniali.

Tralasciando le sottotrame con cui il dramma si infittisce, possiamo andare ad analizzare alcuni elementi che ci restituiscono un'immagine oscillante dello scritto di Campiglia tra innovazione e un controllato conservatorismo, all'epoca necessario per non essere oggetto di censura da parte dell'Inquisizione. Il fine di questa operazione è, ancora una volta, quello di inquadrare i tratti controcorrente dell'autrice in una luce più ampia, che comprenda le strategie con le quali essa stessa si adegua e conforma alle norme socioculturali della sua epoca.

Il primo aspetto da considerare nella presentazione del *Flori* è l'appartenenza al genere della favola pastorale che, come già sottolineato, non aderiva alla tradizione della scrittura femminile. Tuttavia, nonostante questa incursione in un campo ritenuto fino ad allora ad appannaggio maschile, Campiglia si dimostra abile nella conoscenza e nel rispetto delle convenzioni del genere, dalla rappresentazione dell'Arcadia a quella dei suoi tipici personaggi come ninfe e pastori¹⁶⁴.

La sua scrittura è seguace della tradizione classica di Virgilio e Teocrito, ma anche di quella a lei contemporanea, come nella ripresa dell'*Aminta* di Tasso e del *Pastor Fido* di Guarini¹⁶⁵. Cox e Sampson¹⁶⁶ evidenziano come sia proprio a quest'ultimo a cui Campiglia si sia ispirata per le tonalità tragiche, morali e sentenziose della sua pastorale. Non è da trascurare, inoltre, nella riproposizione di questo modello, l'atmosfera di trasfigurazione cristiana che permea il dramma, andando ad incorniciare le figure pagane e le loro azioni in un contesto culturalmente accettabile¹⁶⁷. Questa tendenza è evidente nella figurazione di Alessi in quanto modello di umiltà

¹⁶² Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 6.

¹⁶³ Per la trama completa si veda Maddalena Campiglia, *Flori a Pastoral Drama*.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 12.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 13.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 13-14.

¹⁶⁷ Valeria Puccini, 2018, «De l'ardir suo d'haver Amor sprezzato»: Maddalena Campiglia, letterata e donna indipendente nel Cinquecento della Controriforma, p. 6.

e carità cristiana, nel suo affidarsi alla preghiera per ottenere il perdono divino, oltre che alla tendenza dei personaggi di appellarsi alla forza e alle grazie del Cielo¹⁶⁸.

Riportiamo in seguito alcune strofe estrapolate dalla quinta scena del V canto del dramma¹⁶⁹ in cui emerge uno sfondo religioso attraverso i riferimenti al cielo, agli dei, al sacrificio e alle preghiere:

Serrano

Non parlian di costui. Viva, se Flori
Pur così vuol, ma egli è di vita indegno.
O DEL cielo infallibili ed eterni
Decreti, cui non puote
Distornar qua giù l'uom con forz'umana,
Intesi che già data
S'avean Melampo e Tirsi fè d'unire
In matrimonio i figli.
O (torno a dire)
Mirabili del ciel secreti eterni!

[...]

Fronimo

Andiam, ch'è ben ragion gioire a tante
E sì fatte dal ciel grazie ottenute,
De le quali dobbiam lode immortali
Dar solo agli alti Dei, fatti pietosi
Nel sacrificio, per cui resi a pieno
Sono contenti i preghi e desir nostri.

Tuttavia, l'utilizzo più sapiente del velo dell'etica cristiana che sottende le vicende, è proprio quello che si realizza nel tema del sacrificio/conversione che restituisce alla reativa morale dell'epoca una Flori scevra di impulsi e sentimenti omosessuali, dichiarandone il "rinsavimento" che si compirà compiutamente nella sua futura unione eterosessuale.

Campiglia, inoltre, adotta un'ulteriore modalità rappresentativa che si accorda con le stringenti norme sociali: la trasmutazione dell'amore erotico, rappresentato dai sentimenti di Flori per

¹⁶⁸ Maddalena Campiglia, *Flori a Pastoral Drama*, p. 19.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

Amaranta, in un sentimento neoplatonico¹⁷⁰, spinto all'elevazione intellettuale e spirituale, che si realizza invece nella relazione con Alessi. È proprio questa idea di innalzamento morale dato dalla nubile unione, lontana dalle insidie peccaminose dell'eros, a giustificare la scelta della castità di Flori che, nascondendo forse la biografica indipendenza dell'autrice, riesce però a trovare giustificazione con l'ammirazione per la figura della Vergine e del suo matrimonio bianco con Giuseppe¹⁷¹.

Inoltre, tralasciando per un momento la mera analisi testuale, è necessario riportare quanto ricavato dagli studi di Cox¹⁷² riguardo alla situazione sociale dell'epoca, in cui si può registrare un netto calo delle unioni matrimoniali e anche la nascita dell'istituto delle Dimesse, in grado di fornire alle donne single una vita dignitosa. La scelta letteraria di Campiglia, quindi, oltre che giustificata dal sottotesto religioso, poteva apparire socialmente più accettabile e meno singolare di quanto si creda.

Procedendo oltre nella produzione letteraria di Campiglia, e riprendendo il riferimento alla Vergine sopracitato, è bene sottolineare che la tematica religiosa non era assolutamente estranea all'autrice. L'esordio della scrittrice, avvenuto nel 1585, aveva riguardato proprio la pubblicazione di un testo devozionale: il *Discorso sopra l'Annonciatione della Beata Vergine*, dove, al disprezzo per la pratica del matrimonio, si escludeva l'alta considerazione della relazione della Sacra Famiglia¹⁷³.

La tendenza moralista di Campiglia emerge nel corso dello scritto, soprattutto quando le alte virtù morali di Maria, in grado di onorare il sesso femminile, sono poste a guida per le peccatrici contemporanee¹⁷⁴. Interessante, come fa notare Cox¹⁷⁵, è la postfazione dell'opera, in cui Campiglia attribuisce la sua scrittura all'ispirazione generata dalla propria fede personale, che pone come modello intellettuale per spingere a dedicarsi al prossimo, inserendosi nel fenomeno controriformista delle opere didattico-religiose scritte da donne laiche.

Le scelte letterarie di Campiglia, che si muovono con intelligenza dal sacro al profano, appaiono assolutamente ben ponderate riflettendo sulla necessità di bilanciare un percorso biografico che, come abbiamo già sottolineato, appare tutt'altro che ordinario all'interno degli schemi sociali dell'epoca. La scrittrice sembra avere una notevole consapevolezza della necessità

¹⁷⁰ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 105.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, p. 159.

¹⁷³ Valeria Puccini, 2018, «De l'ardir suo d'haver Amor sprezzato»: *Maddalena Campiglia, letterata e donna indipendente nel Cinquecento della Controriforma*, p. 4.

¹⁷⁴ Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, p. 66.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 27.

di evitare un possibile scandalo personale (o letterario, considerando la scelta del reiterato tema omoerotico) fornendo una produzione “consona” alle donne e alla cultura dell’epoca.

A testimonianza della sua capacità di presentazione al pubblico, escludendo le note di riserva morale nei confronti della rappresentazione dell’amore fra donne, possiamo recuperare innumerevoli elogi che affiancano la sua produzione e che la mostrano degna del canone dei più illustri poeti¹⁷⁶. Campiglia non è salutata e recepita come una figura sovversiva ma è celebrata con onore, al punto da portare Tasso ad affermare che la scrittrice, con la sua favola *Flori*, abbia certamente superato la sua *Aminta*¹⁷⁷.

L’immagine che Maddalena Campiglia lascia di sé alla Storia, dopo la sua morte avvenuta nel 1595, è quella di una donna determinata, abile nel vivere liberamente e in controtendenza rispetto alle norme sociali e letterarie, senza però provocare un’esplicita e ampia rottura nelle convenzioni della sua epoca. La sua figura appare austera e orgogliosa nel suo ritratto conservato presso il Museo Civico di Vicenza¹⁷⁸, privo di qualsiasi ornamento aristocratico, ma fiero del suo ruolo letterario, testimoniato dal libro retto tra le mani che esalta ancora una volta, contro ogni semplicistica lode d’aspetto, la sua taratura intellettuale¹⁷⁹.

La sua figura può essere accostata al suo emblema personale, la fenice, uccello mitologico noto per la resurrezione dalle sue ceneri, di cui troviamo una xilografia in una riproduzione del 1589 della *Calisa*¹⁸⁰. Come una fenice immortale, unica nel suo genere, Campiglia saluta il proprio secolo con un prezioso lascito letterario e con una promessa di fama duratura.

¹⁷⁶ Maddalena Campiglia, *Flori a Pastoral Drama*, p. 32.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Valeria Puccini, 2018, «De l’ardir suo d’haver Amor sprezzato»: Maddalena Campiglia, letterata e donna indipendente nel Cinquecento della Controriforma, p. 9.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Maddalena Campiglia, *Flori a Pastoral Drama*, p. 308.

Conclusioni

Giunti alla conclusione di questa analisi sulla realtà della scrittura femminile del secondo Cinquecento, focalizzatasi in particolare sull'esperienza di quattro autrici particolarmente rappresentative, non ci resta che fornire le conclusioni emerse da questo studio.

La prima considerazione che ci sentiamo di proporre riguarda la necessità di profondità critica nel tracciare le traiettorie artistiche di scrittrici appartenenti ad una realtà storico-letteraria particolarmente complessa, non solo poiché a lungo alterata dai racconti critici e in qualche modo tendenziosi, ma anche in virtù di una costituzione composita che non può essere sintetizzata in un'unica e omogenea tendenza letteraria. A partire da questa riflessione andrà dunque posto particolare riguardo nell'attribuire qualsivoglia etichetta letteraria ad una serie di autrici che, come abbiamo avuto modo di verificare, non possono essere riassunte da definizioni semplicistiche.

Il ritratto che è emerso di queste autrici della seconda metà del Cinquecento è infatti tutt'altro che scontato e uniforme; la loro produzione, accostata alle scelte di vita privata e pubblica, appare molto spesso in bilico tra volontà opposte di accoglienza e allontanamento della realtà socioculturale, dandoci un'idea di posizionamenti irrisolti. Tuttavia, uno sguardo più attento alla produzione letteraria di queste donne, oltre che alle dinamiche culturali dei secoli a cui appartengono, può cogliere proprio in questa ambiguità la cifra caratteristica dei secoli XVI e XVII.

Lo spirito di dissimulazione che accompagna la recita di Andreini, e che ritorna nell'*escamotage* delle maschere pastorali di Campiglia, nell'ambivalenza della scrittura di Marinelli o nel "biografismo travestito" di Fonte, è probabilmente una delle caratteristiche più lampanti dell'artificio che avvolge l'età dell'ultimo Rinascimento e della nascente stagione barocca. La più nota scrittura autoriale maschile ce ne dà forse un'immagine più lampante. I significati celati e i riferimenti taciuti di una favola pastorale come *Il pastor fido* di Battista Guarini, o di una varietà di opere mariniane, tra cui le *Rime*, da cui traspaiono allusioni alla sua presunta omosessualità, sono solo alcuni dei tanti esempi del velo che nasconde il reale seicentesco.

Potrebbe essere dunque opportuno, prima di definire l'opera delle suddette scrittrici, ricondurle all'interno di quell'alveo storico-letterario che mal sopporta di essere circoscritto, in cui il rigore morale controriformista si scontra con espedienti letterari che sfuggono ai dettami imposti. La realtà culturale tra Cinquecento e Seicento si apre come una scena teatrale in cui la critica stessa si trova in difficoltà nell'attribuzione del carattere più o meno serio di alcune affermazioni, come abbiamo constatato ne *Il Merito* di Fonte o nelle *Essortazioni* di Marinelli. La retorica del paradosso o del "gioco letterario" che permea la letteratura di quest'epoca sembra volutamente rifuggire chiare e univoche interpretazioni.

È questo presupposto a metterci in guardia dalle conclusioni semplicistiche che si potrebbero trarre da uno sguardo superficiale al fenomeno della letteratura femminile dell'età moderna. L'adeguatezza di un'etichetta profemminista vacilla di fronte alla complessità retorica di un ambiente culturale in cui le donne che paiono sfuggire agli inquadramenti di genere si premurano tuttavia di permanere nell'ambiguità che avvolge il secolo, edulcorando spesso la propria immagine con un racconto esemplare e stereotipato di sé. Donne che sono in grado di raggiungere le corti, le Accademie e i salotti più prestigiosi e al contempo di fornire ritratti virtuosi, appartati e tradizionali di sé, in vita e in letteratura.

Come abbiamo già avuto modo di ricordare, le "provocazioni" letterarie che emergono dalle penne di queste scrittrici non si pongono a capo di tentativi di sovversione politico-sociale ma sembrano piuttosto abbracciare l'ordine costituito senza rinunciare ad una personale risonanza intellettuale. Si tratta di autrici che si inseriscono in una tradizione letteraria femminile già consolidata da personalità di spicco nel secolo precedente¹⁸¹, che non dimostrano velleità rivoluzionarie ma che piuttosto ricercano la fama proprio celando le linee più controcorrente della propria opera letteraria, senza rinunciare per altro al costante appoggio dell'autorità maschile. Ricordiamo infatti i numerosi contatti di suddette scrittrici con il pubblico intellettuale, da scrittori del calibro di Torquato Tasso, Giambattista Marino e Gabriello Chiabrera, a mecenati come Angelo Grillo e Cinzio Aldobrandini.

La scrittura femminile tra Cinquecento e Seicento, dalle considerazioni emerse in quest'analisi, non pare porsi in contrapposizione o rottura con il suo secolo, ma piuttosto sembra ricercarne l'inserimento, recependone il gioco di dissimulazione letteraria e appropriandosene proprio al fine di emergere nella scena culturale.

Allo stesso modo, l'ambiente della Controriforma, associato per luogo comune ad un oscurantismo e ad una misoginia sia culturale che letteraria, rivela nel corso delle vite delle autrici le sue più varie sfaccettature, fornendo spazi di azione e reazione per le donne, al punto di

¹⁸¹ Per l'evoluzione della letteratura femminile del XV secolo si veda Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*.

dialogare con la scena letteraria maschile, come ad esempio fa Marinelli rispondendo con solerzia al violento scritto di Passi. Inoltre, il sacro controriformista assume la forma di punto d'appoggio e rassicurazione per tutte quelle scrittrici che divergono dai canoni femminili pubblicando scritti profani, non per questo rinunciando alla sicurezza d'immagine che la lirica devozionale poteva fornire.

Isabella Andreini, Moderata Fonte, Lucrezia Marinelli e Maddalena Campiglia ci offrono abili strategie di compromesso con le quali riescono a dar voce al proprio genere e a consacrare la propria fama, all'interno di un ambiente di cui non bramano la decostruzione ma il riconoscimento, ben consapevoli dei limiti imposti dalla Storia ma altrettanto determinate a valicarli con gli stessi artifici offerti loro dall'età barocca.

Bibliografia

Diana Robin, Anne R. Larsen, and Carole Levin, *Encyclopedia of Women in the Renaissance*, 2007, Santa Barbara, California, Abc-Clio Inc.

Giambattista Marino, *Amori*, 1982, cur. Alessandro Martini, Milano, Rizzoli.

Giancarlo Alfano, Paola Italia, Emilio Russo, Franco Tomasi, 2018, *Letteratura italiana. Manuale per studi universitari. 2: Da Tasso a fine Ottocento*, Firenze, Mondadori Università.

Maddalena Campiglia, *Flori a Pastoral Drama*, a bilingual edition edited with an introduction and notes by Virginia Cox and Lisa Sampson, translated by Virginia Cox, in *The Other Voice in Early Modern Europe*, a Series Edited by Margaret L. King and Albert Rabil Jr, 2004, Chicago and London, The University Of Chicago Press

Moderata Fonte, *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e piu perfette de gli uomini*, a cura di Adriana Chemello, 1988, Milano, Eidos

Moderata Fonte, *The Worth of Women*, edited and translated by Virginia Cox, 1997, The University of Chicago Press, Chicago

Moderata Fonte, *Tredici canti del Floridoro*; a cura di Valeria Finucci, 1995, Modena, Mucchi, 1995

Sarah Gwyneth Ross, 2009, *The Birth of Feminism*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

Virginia Cox, 2011, *The Prodigious Muse Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Virginia Cox, 2008, *Women's Writing in Italy, 1400–1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Sitografia

Beatrice Collina, *Moderata Fonte e "Il merito delle donne"*, in *Annali d'Italianistica*, Vol. 7, *Women's Voices in Italian Literature* (1989), pp. 142- 164, Annali d'Italianistica, Inc:
http://www.jstor.org/stable/24003863?seq=3#metadata_info_tab_contents

Chiara Cedrati, *Isabella Andreini: moderne strategie di autopromozione tra scrittura e palcoscenico*, intervento presentato al 12. convegno Moderno e modernità: la letteratura italiana. Congresso nazionale dell'ADI tenutosi a Roma nel 2008:
<http://air.unimi.it/handle/2434/59452>

Cinzia Saccotelli, 2019, *La Mirtilla di Isabella Andreini*, numero monografico della rivista "Kepos - Semestrale di letteratura italiana 1/2019" (1/2019), ISSN 2611-6685, ANCE E247635:
http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2019/08/Saccotelli_Kepos2019.pdf

Fabio Boni, 2010, «vii: foetorem in lecto». *Una lettura de I donneschi difetti di Giuseppe Passi ravennate*, *Studia Litteraria Universitatis Jagiellonicae Cracoviensis*, 5/2010:
<http://www.cceol.com/search/article-detail?id=16274>

Irene Palladini, 2017, *Il palcoscenico della poesia di Isabella Andreini*, 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:
[http://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/Palladini\(1\).pdf](http://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/Palladini(1).pdf)

Laura Schnieders, 2021, *La nobiltà ed eccellenza delle donne di Lucrezia Marinella*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Philologisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg:

<https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/84424>

Lucrezia Marinelli, 1621, *Le Nobiltà et Eccellenze delle Donne, et i Difetti, e Mancamenti de gli Huomini*, Venezia, Giovanni Battista Combi:

<http://books.google.it/books?id=IjoGMiGvW4C>

Nunzia Soglia, 2013, *Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014:

https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2014/2013_soglia.pdf

Valeria Puccini, 2018, «*De l'ardir suo d'haver Amor sprezzato*»: *Maddalena Campiglia, letterata e donna indipendente nel Cinquecento della Controriforma*, In *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma:

[http://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/1_Puccini%20\(Alfonzetti\).pdf](http://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/1_Puccini%20(Alfonzetti).pdf)