



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Il tema spirituale nella lirica
femminile del Cinquecento:*

*Isabella Morra, Gaspara Stampa,
Isabella Andreini e Chiara Matraini*

Relatore
Prof. Ch.mo Franco Tomasi

Laureanda
Isabella Ambrosini
n° matr.1156998 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019

*Al mio caro nonno Luigi,
ai miei cari nonni paterni,
alla mia adorata Elisa F.,
e a tutti quelli che se ne sono andati
troppo presto tra gli angeli
ma vivono ancora nei nostri cuori.
Al mio amato fidanzato Giammarco
Alle mie care migliori amiche
A tutta la mia famiglia
Alla mia fede in Dio e
al suo immenso Amore
che mi ha permesso
di credere sempre
in un nuovo inizio.*

Indice

<i>INTRODUZIONE</i>	7
<i>1. LA SCRITTURA FEMMINILE NEL CINQUECENTO ITALIANO, SULLE ORME DEL PETRARCHISMO</i>	11
1.1 DALL'OMBRA DELLA <i>DAMNATIO MEMORIAE</i> A SEGNO NELLA STORIA LETTERARIA	13
1.2 IL MODELLO PETRARCHESCO NELLA POESIA SPIRITUALE FEMMINILE	15
1.3 EMBLEMA FEMMINILE DELLA POESIA SPIRITUALE: DA PETRARCA A VITTORIA COLONNA	17
1.4 QUATTRO POETESSE EDITE ED INEDITE	20
<i>2. FORZE MOTRICI DEI CANZONIERI: ΤΥΧΗ ED ΕΡΩΣ - ΘΑΝΑΤΟΣ</i>	25
2.1 ΤΥΧΗ E <i>SORS SORTIS</i> : DALLA CONCEZIONE CLASSICA PAGANA A QUELLA CRISTIANA	25
2.2 LA DEA BENDATA E LA <i>VIRTUS</i> NELL'UMANESIMO E NEL RINASCIMENTO	29
2.3 LA FORTUNA NELLE RIMATRICI CINQUECENTESCHE	32
2.4 ΕΡΩΣ – ΘΑΝΑΤΟΣ TRA LE RIGHE DEI CANZONIERI	41
<i>3. IL SACRO NEI CANZONIERI FEMMINILI</i>	53
3.1 LA DONNA ABBANDONATA E LA RIPRESA DELL'ELEGIA PER " <i>SPECULAR COSA CONFORME A DIO</i> "	55
3.2 I TESTI SACRI NEI CANZONIERI FEMMINILI	61
3.3 IL SACRO NEI QUATTRO CANZONIERI DELLE POETESSE: MORRA, STAMPA, ANDREINI, MATRAINI	63
3.3.1 ISABELLA MORRA (FAVALE (MT), 1520 – FAVALE (MT), 1545)	65
3.3.2 GASPARA STAMPA (PADOVA, 1523 – VENEZIA, 1554)	74
3.3.3 ISABELLA ANDREINI (PADOVA, 1562 – LIONE, 1604)	83
<i>4. L'ICONOGRAFIA RELIGIOSA DELLA VERGINE MARIA NELLE LIRICHE SACRE FEMMINILI DEL CINQUECENTO</i>	105
4.1 CHIARA MATRAINI (LUCCA, 1515 – LUCCA, 1604)	107
4.2 LE MEDITAZIONI SPIRITUALI DI CHIARA MATRAINI SUL VOLTO DI MARIA	114
<i>CONCLUSIONI</i>	119
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	131

Introduzione

Il tema della lirica sacra femminile del Cinquecento è l'oggetto della mia tesi magistrale in Filologia Moderna.

La scelta di tale argomento è stata dettata da un interesse verso una porzione dei Canzonieri spesso poco presa in considerazione, quella spirituale.

Le rimatrici Cinquecentesche analizzate sono state spesso nominate soltanto in relazione alle loro liriche a carattere profano, di cui ci si è peraltro occupati nella prima parte dell'elaborato scritto.

Un *excursus* delle principali voci della poesia sacra si trova in un libro di Amedeo Quondam: *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*¹, il quale tratta di molti autori anche minori.

La riflessione è iniziata notando la presenza di poetesse donne all'interno di quest'opera, cosa del tutto singolare in un'epoca come il Cinquecento e da lì è scaturita la volontà di trovare altre autrici e di cimentarsi nella lettura dei loro canzonieri.

Così da una prima selezione sono emersi i nomi di Isabella Morra, Gaspara Stampa, Isabella Andreini e Chiara Matraini. La scelta di questi quattro nomi non è stata casuale, essi dovevano essere, infatti, rappresentanti di due prospettive: la prima riguardava il cambiamento dal primo al secondo Cinquecento, visti i notevoli mutamenti nel paradigma storico, politico e religioso che avvennero a seguito della Controriforma.

La seconda prospettiva riguardava, invece, il rappresentare anche vari luoghi d'Italia per comprendere come il fenomeno del petrarchismo, sul quale si indagava, avesse fatto breccia in modalità differenti o magari analoghe, anche rispetto alla collocazione geografica. Infatti, Isabella Morra proviene da Favale, Napoli; Gaspara Stampa e Isabella Andreini sono entrambe venete, provenienti da Padova; Chiara Matraini proviene da Lucca, Firenze.

¹ Amedeo Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, in "Paradigmi e tradizioni", Bulzoni editore, 2005, pp. 127-211.

L'Italia cinquecentesca delle poco note liriche femminili, veniva così a prendere forma in maniera tripartita: nord, centro e sud, in tal modo il fenomeno del petrarchismo poteva essere inquadrato nella sua estensione e innovazione, seppur limitatamente a queste quattro voci.

La struttura della tesi è caratterizzata da una prima parte che tratta della lirica profana delle quattro rimatrici raggruppandola per tematiche, ovvero: τύχη ed ἔρωσ καὶ θάνατος.

Si sono individuati anche altri rimandi con autori ad esse contemporanee oltre che le singole riprese tra l'una e l'altra poetessa e l'aderenza al petrarchismo.

In tale sezione dell'elaborato è stata svolta un'accurata selezione dei testi a carattere profano, in quanto l'eccedente numerosità dei componimenti doveva essere letta in chiave tematica, per rispondere all'iniziale domanda di aderenza o meno al petrarchismo. La porzione centrale dell'elaborato si occupa di analizzare invece le poesie sacre delle poetesse, individuando i rimandi ai lemmi petrarcheschi e cercando di comprendere come vengano trattati i volti dell'iconografia religiosa in ognuna di queste autrici. La profondità di questi testi talvolta sottende una vera e propria conversione da parte delle rimatrici, talvolta un adeguamento ai temi preponderanti del periodo controriformistico. Nel corso dell'analisi sono stati individuati numerosi rimandi biblici che permettevano di comprendere come queste autrici avessero presente i testi della Bibbia e dei Vangeli.

Inoltre sono state segnalate le caratteristiche metrico – stilistiche dei testi al fine di trarre le varie osservazioni e in un secondo momento ricavare notizie sull'*iter* letterario e introspettivo di ogni singola autrice. Le caratteristiche stilistiche e le scelte tematiche di ogni singola poetessa hanno permesso di fornire le basi per un'osservazione a più ampio spettro, pur riconoscendone le singole sfaccettature.

Virginia Woolf nella sua opera *Le donne e il romanzo*² scriveva:

In passato, la virtù della scrittura femminile stava sovente nella sua divina spontaneità, come il canto del merlo o del tordo. Non era appresa; sgorgava dal cuore.

² Virginia Woolf, *Le donne e il romanzo* a cura di Liliana Rampello *Voltando pagina. Saggi 1904-194*, traduzione di Adriana Bottini, Milano, 2005, pp.345-351.

L'elaborato di tesi si propone di comprendere, per quanto possibile, le dinamiche di un tema come il petrarchismo femminile e nello specifico il petrarchismo nella sua accezione spirituale, proprio a partire dalla sua *divina spontaneità*.

In tale argomento i supporti bibliografici non sono innumerevoli così come nemmeno le analisi critiche reperibili tuttavia negli ultimi tempi queste ricerche stanno fiorendo, seppur talvolta persino esprimere un pensiero critico risulta essere difficile, o altresì banale.

La bellezza di questi componimenti è proprio in virtù di quella scrittura che Virginia Woolf definiva "*venire dal cuore*", si respira la filosofia platonica³ che trasuda da questi testi, rendendoli vicini alla concezione di Petrarca o riformulandone forme e talvolta i contenuti. I temi che ricorrono, come si vedrà dettagliatamente, sono l'abbandono terreno dei piaceri e l'attaccamento all'amore che poi viene perduto, per proseguire alla stregua della ricerca della salvezza divina, staccandosi dai piaceri mondani.

La tesi si proponeva di lasciare uno scorcio di queste autrici, sia Morra, Stampa, Andreini che Matraini, se l'obiettivo sarà raggiunto sarà sicuramente una ricerca che, almeno in parte, come diceva Benedetto Croce, permetterà: "*scoperte che o hanno modificato giudizi tradizionali o hanno introdotto nella storia letteraria nuovi autori di cui prima non si parlava*".⁴

³ Monica Farnetti e Laura Fortini, *Liriche del Cinquecento*, Iacobelli Editore, 2014, p.10.

⁴ Benedetto Croce, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1952, Vol. III, pp. 272-278

1. La scrittura femminile nel Cinquecento italiano, sulle orme del Petrarchismo

Il Petrarchismo, grazie alle *Prose della volgar lingua*, pubblicate da Pietro Bembo nel 1525, diventa molto selettivo. Le scelte metrico – linguistiche sono strettamente ancorate al *Canzoniere* di Petrarca ed i poeti si allontanano dal petrarchismo solo in alcuni aspetti.

In alcuni autori maschili come Giovanni Della Casa, ad esempio, c'è la volontà di interpretare il modello inserendo maggiori fonti della classicità ma il sostrato rimane in linea con il petrarchismo. Le donne, grazie ai canoni forniti da questo fenomeno letterario, iniziano a scrivere, consapevoli che il modello di riferimento era approvato socialmente e radicato.⁵ In questo panorama di scrittura femminile emerge, tra gli altri, il nome di Vittoria Colonna. Quest'ultima scrive liriche in memoria del marito scomparso paragonandolo ad un sole e alla pienezza della luce di Cristo. Le *Rime* di Vittoria Colonna sono un'oscillazione tra esperienza platonica e meditazione evangelica. Esse esprimono l'importanza della *theologia crucis*, ovvero dalla consapevolezza che il sacrificio di Gesù avvicina l'uomo a Dio. La sua conoscenza anche dei miracoli di S. Francesco D'Assisi del suo vivere in umiltà e della figura della Maddalena dimostrano una forte ricerca spirituale, stimolata sicuramente anche dalle predicazioni di Juan de Valdes e Bernardino Ochino⁶. Molti autori si ispireranno a lei come Gabriele Fiamma e Luca Contile. A partire dalla produzione letteraria di Vittoria Colonna si svilupperà un grande filone femminile, forse con esiti talvolta meno felici ma che sicuramente ha una grandissima dignità all'interno del panorama letterario del Cinquecento⁷. Il Petrarchismo permetterà alle donne di inserirsi all'interno di luoghi pubblici come le corti o le accademie per non incorrere nella *damnatio memoriae*. Le poetesse cercavano dunque di trovare una giusta misura tra la norma petrarchesca e

⁵ Virginia Cox, *Woman's Writing in Italy 1400-1650*, Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 53-63.

⁶ Monica Bianco, *Per la datazione di un sonetto di Vittoria Colonna*, Italice, 2008, p.98.

⁷ Cox, 2008, pp. 71-75.

l'innovazione, con esiti differenti, come si vede nell'analisi dei testi di Gaspara Stampa.

In questa sede però l'approfondimento si incentrerà precisamente sul genere della poesia spirituale femminile. È infatti, seppur talvolta non segnalato all'interno delle raccolte, presente una porzione di liriche di ambito religioso spirituale le quali si aggiungono alle rime di tematica amorosa.

È un interessamento e un piacere che io mi sono più volte procurato e ancora continuo a ricercare, leggendo i volumi che non si leggono della nostra letteratura, nei quali talora ho fatto (chiamiamole così) scoperte che o hanno modificato giudizi tradizionali o hanno introdotto nella storia letteraria nuovi autori di cui prima non si parlava.⁸

Si cercherà di far luce su alcune delle autrici di maggior importanza, analizzando la loro opera poetica e, soprattutto, derivando se e come il modello del petrarchismo influenzi la porzione spirituale che riguarda le loro raccolte, anche quando non esiste una sezione prettamente dedicata ad essa.

⁸B. Croce, 1952, Vol. III, pp. 272-278.

1.1 Dall'ombra della *damnatio memoriae* a segno nella storia letteraria

Nel terzo libro del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione la donna viene tratteggiata così:

una creatura gentile, deve saper stare al suo posto poiché ciò che le si addice non è la virilità solida e ferma dell'uomo bensì una tenerezza molle e delicata grazie alla quale coltivare nozioni di letteratura, musica e pittura, tali da renderla una piacevole conversatrice da salotto, il salotto della sua casa di donna maritata⁹

Le donne sono al centro della lirica d'amore dei petrarchisti del Cinquecento italiano come soggetto dei canzonieri. Questo è anche il secolo delle poetesse autrici e protagoniste delle loro liriche. Su tali autrici però è gravato un pregiudizio, specie per lo stile, non degne della stessa attenzione rispetto agli autori maschili a loro contemporanei, frutto di una "*divina spontaneità*"¹⁰.

Il flusso emotivo che traspare dai testi ha indotto spesso i critici ad interrogarsi sull'effettivo valore letterario di questi scritti. La produzione femminile di ogni tempo è stata spesso oggetto di un'analisi e di un approfondimento a posteriori come accadde per l'antologia settecentesca realizzata da Johann Christian Wolf *Poetriarum octo fragmenta*, dove la lirica femminile della Grecia arcaica viene analizzata con fervente interesse.¹¹ La lirica femminile, all'inizio del Novecento, inizia ad essere oggetto di studio: Benedetto Croce pubblicò l'opera *Inveni muliere* che dimostrò una apertura significativa verso le autrici del Cinquecento italiano. La *damnatio memoriae*¹² era sconfitta e come ci suggeriva Dionisotti nel 1971 o Virginia Cox nel 2008 si può parlare di una vera e propria esplosione di gioia culturale che indusse alla formazione di una coscienza nuova nei cinquecentisti di professione. Sin da subito ci si interrogò sull'utilizzo del linguaggio di autrici del

⁹ Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Amedeo Quondam, Milano, Garzanti, 1981, cap.I.

¹⁰ V. Cox, 2008, pp. 46-47.

¹¹ Johann Christian Wolf, *Poetriarum octo Erinnae, Myrus, Myritidis, Corinnae, Telesillae, Nossidis, Anytae, fragmenta et elogia Graece et Latine: cum virorum doctorum notis: accedit Gottfridi Oleari Dissertatio de poetis Graecis. Auctorum veterum testimoniis et supplementis variis aucta*, Abramo Vandenhoeck, 1734.

¹² M. Farnetti e L. Fortini, 2014, p.10.

Cinquecento italiano come Veronica Gambara, Vittoria Colonna, Laura Terracina, Chiara Matraini, Isabella Morra, Gaspara Stampa ed Isabella Andreini. L'espressione linguistica era finalizzata a delineare la pratica d'amore, protagonista a sua volta del *Canzoniere* petrarchesco indirizzato a Madonna Laura. L'*iter* di Petrarca dell'esperienza amorosa che provoca malinconia e senso di straniamento si carica, nella scrittura poetica femminile, della pratica del *planctus*¹³ che permette a queste sensazioni di matrice negativa di riscattarsi in chiave positiva. Le immagini mitiche diventano quindi strumento *ad hoc* per manifestare questa potenza emotiva, tipica dell'amante fedele, da intendersi come *mater dolorosa* o *mulier lacrymosa*¹⁴. Le lacrime per queste donne sono il frutto di un patimento che sanno alimentare di speranza nel momento in cui tutto si configura di un significato spirituale, la vita ultraterrena si manifesta come un riscatto. L'esperienza amorosa terrena non si annulla, anzi viene vissuta pienamente, ma protende a Dio, unica fonte dell'amore fedele. Nei canzonieri di matrice petrarchesca si nota spesso la scissione tra le rime amorose e quelle spirituali che creano una partizione artificiosa.

Lo stesso lessico aderisce a un repertorio spirituale e attraverso la passione per l'amato o per la vita terrena, si introducono in una dimensione inedita. In realtà la bipartizione tra sacro e profano è solo a fini pratici, in quanto le rime amorose sono il punto di partenza per lo sviluppo di un *iter* ben preciso che realizza la sua ἀκμή proprio nelle rime spirituali, possiamo quindi individuare un *continuum*.

¹³ Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.

¹⁴ M. Farnetti e L. Fortini, 2014, pp.11-20.

1.2 Il modello petrarchesco nella poesia spirituale femminile

Le poetesse del Cinquecento imitano, per quanto concerne l'aspetto formale, il modello di Petrarca, ritenuto un esempio di perfezione stilistica e aderiscono alle forme classiche del sonetto e della canzone. I contenuti prediligono l'interpretazione neoplatonica di stampo bembiano dell'*eros*, inteso non come amore erotico ma come tramite per ascendere all'ideale di bellezza e bontà d'animo. Petrarca è sicuramente un'intelligenza emblematica che ha mosso le esigenze spirituali dell'Umanesimo, infatti il *Canzoniere* veniva visto come vero specchio di vita e di reale penitenza nel Cinquecento. Alcune petrarchiste, riproponevano da un lato la *gravitas*, ovvero un tono solenne e che evitava flessioni di basso registro stilistico. Talvolta invece, ricercavano un approccio stilistico ai limiti della colloquialità, rendendosi conformi al binomio di Pietro Bembo che si caratterizzava per una commistione di gravità e piacevolezza. Lo si vedrà all'interno di testi molto aulici, come quelli di Chiara Matraini o viceversa nella figura di Gaspara Stampa che punta a costruire un ideale romanzo sentimentale, ricco di colloquialità. Sicuramente la condizione da un lato di donne intellettuali, dall'altro la continua tensione spirituale, si rispecchia anche nell'ambiguità delle diverse tendenze. Si può *intelligere* nelle opere di queste poetesse un animo inquieto, turbato, seppur ognuna di loro viva in un contesto diverso, affrontando anche esperienze differenti. All'interno di una società come quella del Cinquecento dove l'*ἡδονή* e il gusto raffinato sembrano essere continuamente ricercati, permane però un turbamento spirituale che mostra come questa illusione nella ricerca dei piaceri mondani possa entusiasmare nella contingenza dello scorrere della vita, ma non diventare l'unico obiettivo della stessa.

Le caratteristiche del fenomeno del petrarchismo sono ripercorribili all'interno dei testi poiché era uno stile facilmente riproducibile ed ebbe un successo straordinario nel periodo cinquecentesco. Inoltre, Pietro Bembo pone Petrarca come modello, permettendo però uno sperimentalismo linguistico significativo, tramite esperimenti metrici e stilistici liberi. Le *Rime* petrarchesche quindi diventano un orizzonte di continuo confronto per gli autori dell'epoca, inserendosi nell'ottica dell'insufficiente piacere mondano e riprendendo quindi le tematiche del

Canzoniere di Petrarca, il quale, pentito dell'amore terreno nei confronti di Laura, anela alla ricerca spirituale. L'adesione ai motivi petrarcheschi avviene dunque in ambito metrico, tematico e linguistico riproponendosi anche negli stilemi lessicali. Si percepisce come questi si siano manifestati in modo preponderante imponendosi a modello degli autori posteriori, d'altro canto invece talvolta questa riproduzione manieristica del petrarchismo diventa un'occasione di distacco e un tentativo di non riproporre pedissequamente questi stilemi ma al contrario riproporli in modo originale. Lo sperimentalismo linguistico promosso da Pietro Bembo a seguito delle *Prose della Volgar Lingua* del 1525, forniva dunque un canone di riferimento ma allo stesso tempo anche gli strumenti necessari per allontanarvisi in modo significativo.

1.3 Emblema femminile della poesia spirituale: da Petrarca a Vittoria Colonna

I canzonieri delle autrici femminili contengono una porzione di *Rime* a carattere spirituale che si inserisce al termine del “racconto” di un’esperienza amorosa o dinnanzi alla consapevolezza di una dimensione esistenziale difficile. Il modello di Vittoria Colonna, oltre a quello petrarchesco, permea in maniera non indifferente le altre autrici femminili, specialmente per quanto concerne il raffinemento poetico che aumenta nell’anelare l’avvicinamento a Dio. I versi di Vittoria Colonna, come specchio della sua anima, sono frutto di una meditazione che ha come oggetto il perdersi nel proprio Creatore alla ricerca di una relazione diretta con Dio, nella volontà della *mutatio vitae*¹⁵. Gli sviluppi tematici dei sonetti spirituali si snodano intorno all’ammirazione della croce, come mezzo di redenzione, in contrapposizione alla ricerca dei beni mondani a cui fruiscono gli uomini indotti alla perdizione. Queste stesse tematiche si identificano nelle quattro poetesse analizzate, una volta giunte alla consapevolezza della necessità di scindersi dal loro stile di vita precedente, troppo vincolato ai piaceri e alle problematiche terrene.

Vittoria Colonna – Rime – Sonetto LXI vv.1-2

Poichè la vera ed invisibil luce
N'apparve chiara in Cristo, ond'or per fede

Vittoria Colonna – Rime – Sonetto XLV v.12

Cieco è ‘l nostro voler, vane son l’opre

Vittoria Colonna – Rime – Sonetto XXXVIII v.2

Colui ch’ave col Ciel tranquilla pace

Vittoria Colonna in questo *excursus* esistenziale medita intorno ai valori dell’umiltà e della povertà, anche attraverso la figura di San Francesco D’Assisi, per poi individuare l’*ἀκμὴ* del suo *iter* con il sopraggiungere della consapevolezza della

¹⁵ Petrarca, Vittoria, Michelangelo. *Note di commento a testi e varianti di Vittoria Colonna e Michelangelo a cura di Carlo Vecce* “*Studi e problemi di critica testuale*”, 1992, pp. 102-125.

redenzione dell'uomo, avvenuta tramite il sacrificio di Cristo¹⁶. All'interno di questa piccola silloge di componimenti inizia a prendere forma la singolarità dell'esperienza interiore. I lemmi "luce", "chiara", "fede" preannunciano un luminoso cammino che porterà nel sonetto CLXXIX: "Temo che 'l laccio, ond'io molt'anni presi / tenni gli spirti, ordisca or la mia rima", ad esprimere il timore di non avere abbandonato i beni terreni, evidenziato anche dall'enjambement "presi / tenni". Questo sonetto è posto in chiusura alla raccolta per Michelangelo e segna l'abbandono delle "vane opre" raggiungendo la piena consapevolezza poetica e il totale avvicinamento a Dio.¹⁷ Lo stile aulico dunque non è più essenziale, Vittoria Colonna si concentra solo sul legame col Creatore convinta che lo stile non è l'obiettivo principale nella parte successiva delle *Rime*, in quanto Dio considera essenziale la disposizione d'animo e non l'attitudine poetica. Ciò emerge dal seguente sonetto dove la poetessa sostiene che chi saprà guardare al Cielo sarà beato.

Vittoria Colonna – Rime – Sonetto LXXXVIII vv. 9-11

Quei ch'avrà sol in Lui le luci fisse
Non quei ch'intese meglio, o più lesse
Volumi in terra, in Ciel sarà beato.

Baldassar Castiglione scrisse così nei riguardi di Vittoria Colonna all'interno dedicatoria del *Cortegiano*, del 1528.

L'ingegno e la prudentia di quella Signora, la virtù della quale io sempre ho tenuto in venerazione come cosa divina¹⁸

La fama e la circolazione degli scritti della poetessa, non solo in Italia ma anche oltre le Alpi, permettono di comprendere come potesse avere un influsso notevole anche nei confronti delle altre petrarchiste. Lo studio comparatistico di Vittoria Colonna rispetto alle altre rimatrici coeve permette di identificare anche i vari

¹⁶ Eva Maria Jung Inglessis. *Il pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Christo*, "Archivio Italiano per la storia della pietà", 1997, pp-115-204.

¹⁷ M. Farnetti e L. Fortini, 2014, p.10.

¹⁸ B. Castiglione, 1981, cap I.

rapporti di aderenza o meno al petrarchismo e al bembismo. La sua scrittura poetica influenza la suddivisione delle *Rime* in amoroze e spirituali, già di matrice petrarchesca. Le rime spirituali sono tipiche di una vita vissuta in chiave religiosa e che ad un certo punto necessita del pentimento così la poetessa, alla morte del marito, si avvia completamente verso la ricerca della vita eterna, vedremo dinamiche analoghe nelle altre rimatrici cinquecentesche.¹⁹

¹⁹ Francesco di Ciaccia, *A proposito di Vittoria Colonna. Note a margine del volume di Raffaella Martini: Vittoria Colonna. L'opera poetica e la spiritualità* in "Italia francescana", 2014, pp. 315-326.

1.4 Quattro poetesse edite ed inedite

Il *corpus* di testi delle quattro poetesse: Matraini, Morra, Stampa ed Andreini, può essere analizzato attraverso le varie edizioni, con l'ausilio delle stampe e dei manoscritti. Si nota come le vicissitudini editoriali di ogni autrice siano differenti in base alla presenza di una volontà d'autore in vita, oppure se ci troviamo di fronte a una pubblicazione postuma alla morte, curata da familiari o editori.

Le *Rime* di Chiara Matraini, nobile poetessa lucchese, vantano una produzione distinta in diverse edizioni, indicate tradizionalmente con le sigle A,B,C²⁰ che presentano rispettivamente un totale di 99, 77 e 87 rime.²¹

EDIZIONE A	EDIZIONE B	EDIZIONE C
Rime totali 99	Rime totali 77	Rime totali 87
83 sonetti	65 sonetti	77 sonetti
3 stanze	3 stanze	3 stanze
5 madrigali	6 madrigali	6 madrigali
6 canzoni	3 canzoni	3 canzoni
2 sestine	2 sestine	-----

L'edizione A deriva dal testimone: *Rime et prose di Madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese (In Lucca per il Busdragho, del MDLV)* il volume è in 8°, le pagine sono numerate da 3 a 143 e da pagina 3 a 5 è contenuta la dedicatoria di Vincenzo Filippi da Villa. L'edizione B deriva dal testimone: *Lettere della signora Chiara Matraini, Gentildonna lucchese con la prima, e seconda parte delle sue rime. Stampate in Lucca per Vincenti Busdraghi 1595 con licentia d'sig.superiori.ad instantia di Ottaviano Guidoboni*, il volume è in 8°, le pagine sono numerate da 1 a 120 precedute da quattro carte fuori numerazione che contengono la lettera dedicatoria di Ottaviano Guidoboni.

²⁰ Chiara Matraini, *Rime e Lettere*, a cura di Giovanna Rabitti, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XII al XIX*, Bologna, 1989, pp. 71-74.

²¹ Ivi, pp. 242-250.

L'edizione è suddivisa rispettivamente in una prima e una seconda parte, l'una di 28 e l'altra di 49 componimenti. L'edizione C deriva da tale fonte: *Lettere di Madonna Chiara Matraini gentildonna lucchese, con la prima, e la seconda parte delle sue Rime. Con una Lettera in difesa delle Lettere e delle Arme. Nuovamente Stampate con licentia de' Superiori. Con privilegio in Venetia, Appresso Niccolò Moretti, 1597* ed è bipartita in 40 liriche la prima parte e 47 la seconda. Si denota un notevole divario numerico nella suddivisione delle liriche delle due edizioni. Inoltre, il continuo ripercorrersi dei numeri primi attribuiti alle poesie ha indotto a pensare che nella collazione dei due canzonieri vi fossero delle corrispondenze numeriche. I componimenti che continuamente ritornano all'interno dei tre canzonieri sono quella proemiale, quella che apre la seconda sezione del canzoniere e quella conclusiva. Le analogie tra il canzoniere B e il canzoniere C relativamente al riproporsi dei componimenti è notevole, seppur il legame di derivazione filologica con A permanga attraverso il riproporsi di componimenti di A in C o in B, che non risulterebbero essere comuni tra B e C. La continua elaborazione nel corso della vita della Matraini si percepisce all'interno dei testimoni pervenuti ovvero: *Raccolta di dugento e dodici componimenti di autori celebri del secolo decimo sesto* ed il *Codice Vaticano latino 5225* che tramanda alcune liriche che si interpongono tra la pubblicazione di A e di B, poi appartenenti alla terza raccolta B e C.

Il *corpus* originario di Isabella Morra invece è esiguo e le antologie cinquecentesche tramandano soltanto le note 13 poesie. La prima pubblicazione si concretizza nei sei anni successivi alla sua scomparsa, nel libro terzo delle *Rime di diversi illustri signori napoletani*, edite nel 1552 a Venezia a cura di Giolito de' Ferrari e per la cura di Ludovico Dolce, inserendo una dedicataria a Ferrante Carafa. Il titolo della sezione in cui le liriche di Isabella sono inserite è "*poesia napoletana*", anche se poi questa categoria non è proprio inerente al tema trattato ed i componimenti inseriti sono soltanto nove.²² L'interesse nei confronti di Isabella diviene centrale anche in *Rime di diversi signori napoletani e d'altri. Nuovamente raccolte et impresse*, edite nel 1556, a cura sempre di Dolce che ottenne i testi tramite

²² Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991, p.188.

Marcantonio Passero, che provvede ad integrare con materiali inediti. In quest'edizione l'attribuzione "*napoletani*" del titolo risulterebbe essere maggiormente inerente, in quanto la porzione ad essi dedicata è circa il 60% della raccolta. In questo contesto emergono le canzoni XI, XII e XII. A partire da queste due antologie nascerà *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne* di Vincenzo Busdraghi risalente al 1559, la forte dipendenza rispetto alle due antologie precedenti non rende questa raccolta innovativa per i testi, benchè sia molto importante perché ospita solo poesie femminili, escluse alcune piccolezze in ambito fonetico e morfologico. Altre edizioni dell'opera morriana avvengono a fine del 1600 con l'inserzione da parte di Antonio Bulifon a Napoli di tutti e tredici i componimenti nelle *Rime delle Signore Lucrezia Marinella Veronica Gambarà ed Isabella della Morra*.

L'ordine dei componimenti vede prima le canzoni XI, XII, XII ed in seguito i sonetti IX, X e dal primo all'ottavo. Questa disposizione ha un intento prosodico per valorizzare l'aspetto metrico ma soprattutto intende sottolineare la derivazione della seguente raccolta dalle antologie precedenti valorizzandone l'ordine da esse precedentemente utilizzato. Essa però non rese soddisfatto l'autore che decise quindi dopo soli due anni di riproporre l'ordine attribuito da Domenichi nella raccolta *Rime di cinquanta illustri poetesse di nuovo date in luce*, opera che mirava ad avvalorare le composizioni femminili raccolte nelle varie edizioni. Bisogna ricordare che le antologie cinquecentesche permisero di porre le basi per la realizzazione delle antologie seicentesche come quella di Angelo De Gubernantis nell' *Antologia delle poetesse del secolo decimosesto*.

Benedetto Croce, dopo aver fruito di tali antologie, integrò la vicenda di Isabella Morra soprattutto per quanto concerne l'assetto biografico, scrivendo: *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro*. In quest'opera Croce forniva un'appendice con 48 componimenti e 95 stanze in ottava rima del presunto amante di Isabella, Diego Sandoval di Castro, pubblicate dai fratelli Dorico a Roma grazie all'attenzione di Girolamo Scola²³.

L'enorme quantitativo di materiali inerente a Gaspara Stampa, a differenza di Isabella Morra, ha permesso diverse modalità di approccio al suo studio, anche se

²³ Benedetto Croce, *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro*, appendice, Palermo, Sellerio, 1983.

non si è conservato alcun manoscritto. Oggetto di studio saranno i 245 componimenti di Gaspara e la sua singolare tecnica compositiva²⁴. In particolare, è nota la rivoluzione svolta dalla Stampa nella sua eccentricità di rielaborazione dello stile petrarchesco e ciò risulta evidente nei suoi 245 componimenti²⁵.

Le edizioni delle sue *Rime* che hanno diacronicamente attraversato i secoli sono sette, dal Cinquecento ad oggi. La prima risale al 1554, per iniziativa della sorella Cassandra Stampa con il titolo *Rime di Madonna Gaspara Stampa (con gratia e privilegio) in Venezia per Plinio Pietrasanta*, curata probabilmente da Giorgio Benzone sono 176 pagine con 14 pagine iniziali non numerate, dove Cassandra scrive la dedica a Giovanni Della Casa. Nel 1738 ne viene realizzata una seconda, come risultato di una grande collaborazione da parte di Luisa Bergalli, un'intellettuale di Venezia e il filologo Apostolo Zeno *Rime di Madonna Gaspara Stampa con alcune altre di Collaltino e di Vinciguerra conti di Collalto e di Baldassarre Stampa. Giuntovi diversi componimenti di vari autori in lode della medesima*, con il supporto di testimonianze e documenti vari tratti da molte stampe del Cinquecento. Nel 1877 grazie all'impegno di Pia Mestica Chiappetti che integra con *Vita di Gaspara Stampa* e nel 1882 viene realizzata un'edizione sul modello della precedente da parte di Olindo Guerrini: *Rime di tre Gentildonne del secolo XVI: Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Veronica Gambara*. Nel 1913 si individua l'unica edizione critica per l'attenzione di Abdelkader Salza che scrisse *Rime di Gaspara Stampa e Veronica Franco*, attenendosi in modo rigoroso al testo del 1554 ed infine tra l'edizioni più recenti si individuano quella del 1954 di Rodolfo Ceriello e di Jane Tylus, autrice americana.²⁶

La raccolta dei componimenti di Isabella Andreini, comica dei Gelosi, rispecchia sicuramente la sua indole, ella era una donna ambiziosa, a partire dalla propria formazione insolita come attrice già dal suo nucleo familiare. Isabella Andreini ambì sempre più a qualcosa di più anche dopo essersi realizzata nel teatro con grande successo, desiderava ardentemente scrivere poesia. La sua entrata nei circoli letterari avviene così, realizzando la sfida di penetrare luoghi insoliti alle donne.

²⁴ Stefano Bianchi, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento Veneto*, Gaspara Stampa e Veronica Franco, Roma, 2013.

²⁵ Andrea Afribo, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001, p.217.

²⁶ Gaspara Stampa, *Rime*, introduzione di Maria Bellonci, Rizzoli Editore, Milano, 1954, pp. 42-45.

vero e stupendo miracolo della Natura istessa, sì come di ciò fra non molto tempo farà chiarissima fede, il bellissimo volume delle sue leggiadrissime Rime che si vedrà in luce²⁷

Isabella Andreini nel suo essere così poliedrica realizzò componimenti che furono ammirati. *Le Rime*, pubblicate a Milano nel 1601, non erano solo un insieme di liriche ma come specificò nella dedica al cardinal Aldobrandini, rappresentavano delle vere e proprie creature, la stessa vitalità che la rappresentava nel teatro la trasponeva nella composizione poetica. Queste 368 rime colpirono nel segno e permisero l'avvicinamento della Andreini all'Accademia degli Intenti di Pavia senza difficoltà.

Rime del 1601

Sonetti	196
Madrigali	125
Canzoni	6
Canzonette morali	10
Sestine	2
Epitalami	2
Centoni	2
Capitoli	3
Scherzi	9
Versi funebri	4

²⁷ Gherardo Borgogni, *La fonte del diporto. Dialogo del signor Gherardo Borgogni l'Errante Academico Inquieto di Milano. In Bergamo, per Comin Ventura, 1598, v. 38.*

2. Forze motrici dei Canzonieri: τύχη ed ερως - θάνατος

2.1 τύχη e *sors sortis*: dalla concezione classica pagana a quella cristiana

Il tema della fortuna nasce già nella Grecia arcaica nell'accezione precisa di sorte, τύχη, mitologicamente viene intesa come la dea che può sovvertire il destino degli uomini ed è senza scrupoli²⁸. Nel periodo dell'Impero romano la Fortuna veniva valorizzata attraverso la realizzazione di templi in suo onore, in particolare il re Servio Tullio si adoperò perché fossero costruiti ben diciotto luoghi sacri. Il diffondersi dell'epicureismo aveva indotto il popolo romano ad essere scettico nei confronti della religione vigente all'epoca e quindi si accingevano ad adorare altre divinità sconosciute praticando prassi come la divinazione. Le caratteristiche della Fortuna erano molteplici e nei più svariati ambiti: *Fortuna Primigenia* a Preneste, *Fortuna Mammosa* quella delle classi basse, *la Fortuna Virilis*, cui erano dedicati sacrifici il primo Aprile, giorno della festa di Venere, in quanto la dea favoriva l'amore ed il matrimonio, *la Fortuna Barbata*, che proteggeva i giovani che crescevano, *la Fortuna Muliebris*, invocata dalle madri. *Fortuna Viscata*, in riferimento alla caratteristica della dea di "attrarre" la gente, e della *Fortuna Populi Romani*, nume tutelare della città; esistevano, inoltre, *la Fortuna Dux e Redux*, che guidavano gli uomini ed erano soprattutto care ad Augusto, come anche *la Fortuna della guerra*, quella *del mare*. Da un punto di vista etimologico²⁹ il significato di *sors sortis* è legato al concetto di *portare* che probabilmente unendosi ad alcune culture dell'epoca ne ha derivato l'idea di "distribuire casualmente"³⁰. Nelle fonti latine la dea viene descritta infatti come colei che attribuisce i beni casualmente; mentre il saggio secondo il principio dell'*αὐτάρκεια*, di derivazione stoica, cerca i beni solo in se stesso.

²⁸ Franco Montanari, Fausto Montana, *Storia della letteratura greca*, Editori Laterza, 2017, p. 200.

²⁹ A. Ernout - A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine*, Parigi, 1959, p. 249.

³⁰ Il sanscrito *bhrtih*, "portare", il verbo latino *fero* ed il termine *fors*.

Numquam ego fortunae credidi, etiam cum videretur pacem agere: omnia illa, quae in me indulgentissime conferebat, pecuniam, honores, gratiam, eo loco posui, unde posset sine motu meo repetere. Intervallum inter illa et me magnum habui: itaque abstulit illa, non avolsit. Neminem adversa fortuna comminuit, nisi quem secunda decepit.

Trad. Io non mi sono mai fidato della fortuna anche quando sembrava promettere pace. Tutti quei beni che generosamente mi concedeva: ricchezze, onori, favori, io li ho tenuti in tale considerazione che essa avrebbe potuto riprenderseli senza che io me ne componessi. Ho sempre mantenuto una grande distanza fra loro e me; così essa se li è ripresi, non è che me li ha strappati. La cattiva sorte spezza soltanto colui che si lascia ingannare da quella buona.

La concezione della Fortuna in Seneca etimologicamente è da ricondurre a *fors*, *fortis* e deriva dal verbo *fero* attraverso una radice in -u **fortus* si può intendere come τύχη, *sors*, *casus*; quando ha valenza negativa può significare *res adversae* e *infelicitas*; se invece ha valore positivo *res secundae*, *felicitas*. Oltre allo studio etimologico si definisce all'interno di un quadro di riferimento costituito dall'immanenza del divino e dalla sua identità con il *Logos* e con il fato.³² Seneca in questo brano sostiene l'importanza di non farsi trarre in inganno da questa dea la quale anche quando illude la permanenza della pace in realtà è insidiosa.

Nel medioevo, invece, la Fortuna è intesa come una forza provvidenziale anteposta a Dio che distribuisce le ricchezze e le situazioni piacevoli e dolorose agli esseri umani. Nei *Carmina Burana*, canti medioevali in latino alternato al tedesco, la dea bendata assume dei tratti cristiani, lasciando la visione prettamente pagana. La Sorte, amministrata da Dio, con valore provvidenziale è visibile nel canto settimo dell'Inferno dove Dante, nel quarto cerchio, incontra gli avari e i prodighi che hanno abusato della loro ricchezza e sono dunque costretti alla pena del contrappasso che li induce a spingere inutilmente dei massi pesanti.

³¹ Lucio Anneo Seneca, *Consolatio ad Helviam matrem*, a cura di Annamaria Cotrozzi, Carrocci, 2004, cap.V, v.4.

³² Andrea Balbo, *Riconizioni sul tema della Fortuna in Seneca*, Spazio Filosofico, 2014, pp. 1-11.

E quelli a me: "Oh creature sciocche,
quanta ignoranza è quella che v'offende!
Or vo' che tu mia sentenza ne 'mbocche.

Colui lo cui saver tutto trascende,
fece li cieli e diè lor chi conduce
sì, ch'ogne parte ad ogne parte splende,

distribuendo igualmente la luce.
Similmente a li splendor mondani
ordinò general ministra e duce

che permutasse a tempo li ben vani
di gente in gente e d'uno in altro sangue,
oltre la difension d'i senni umani;

per ch'una gente impera e l'altra langue,
seguendo lo giudicio di costei,
che è occulto come in erba l'angue.

Vostro saver non ha contasto a lei:
questa provvede, giudica, e persegue
suo regno come il loro li altri dèi.

Le sue permutazion non hanno triegue:
necessità la fa esser veloce;
sì spesso vien chi vicenda consegue.

Quest'è colei ch'è tanto posta in croce
pur da color che le dovrien dar lode,
dandole biasmo a torto e mala voce;

ma ella s'è beata e ciò non ode:
con l'altre prime creature lieta
volve sua spera e beata si gode.

Vittorino Rossi³⁴, ritiene che in Dante non vi sia rassegnazione ma nel razionalizzare la Fortuna egli cerchi in qual modo di riunificare il volere umano e quello divino. In seguito, con il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, proseguendo con gli Umanisti, il tema della Fortuna si sviluppa in maniera opposta alla concezione dantesca. Essa è, infatti, è laica e viene resa in tal modo poiché parte di

³³ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, 2016.

³⁴ Vittorio Rossi (1865-1938) è stato un filologo e letterato italiano.

una mentalità mercantile di Boccaccio, in particolare viene descritta nella seconda giornata. La Natura e la Fortuna esordiscono come forze dominanti principali, tutto il periodo trecentesco è caratterizzato da una forte crisi la quale si manifesta attraverso povertà, crisi, carestie, peste, ritenute frutto di tali entità che le governano. Talvolta la Fortuna, nell'ottava giornata, è contrastata dalla Virtù ma solo attraverso l'espedito dell'ingegno umano, mentre si vedrà che la Virtù possa i danni della Fortuna.

2.2 La dea bendata e la *virtus* nell'Umanesimo e nel Rinascimento

Nel quattrocento e nel Cinquecento la Fortuna si inserisce nel cambio di visuale verso l'antropocentrismo, diventa il mezzo per attribuire all'uomo la sua dignità. Nell'opera *Iocundissimae Disputationes* viene introdotta la dialettica tra Fortuna e Virtù, con tracce dello stoicismo, dove la giovane Battista Sforza, si cimenta traducendo i *Paradoxa Stoicorum* di Cicerone. La Virtù può lottare contro la Fortuna, quindi l'uomo può decidere del suo destino, esemplare è l'episodio di Mario e Silla, dove Mario utilizza il suo ingegno e la sua arguzia per accedere al potere. Mario è intriso di αὐτόρκεια, l'autosufficienza, riesce dunque a sfidare la sorte investendo solo sulle sue capacità. La visione dell'umanesimo avvia un passaggio dalla concezione della Fortuna come dea invincibile e dalla visione cristiana dove la Fortuna sarebbe intrisa della Provvidenza divina, sino alla concezione per cui "*homo faber ipsius fortunae*", come diceva Pico della Mirandola, riprendendo dalle opere sallustiane un discorso di Appio Claudio Cieco. Leon Battista Alberti, umanista quattrocentesco, nel proemio dei *Quattro libri della famiglia*, spiega, tramite un *excursus* della società greca-romana, che è un errore pensare che la Fortuna sia la causa della decadenza delle famiglie ricche. Le civiltà antiche infatti, sono state in grado di sopperire ai continui attacchi della dea capricciosa attraverso l'attenzione per quello che Catone avrebbe definito il *mos maiorum*, ovvero i buoni costumi. Nel momento in cui subentrano i vizi e scompare la *virtus* la Fortuna può agire a suo piacimento e l'uomo inerme può solo guardarla. Questa concezione di Fortuna è presente in Poggio Bracciolini nel suo *De fortuna varietate*, anche in Coluccio Salutati nel *De fato et fortuna* e in Matteo Palmieri in *Della vita civile*.

L'idea di tutto questo periodo è che ciò che realmente conta sia la *Prudentia* anche nella gestione delle situazioni materiali. Tramite la prudenza si può sopperire agli attacchi della dea spietata, attraverso l'utilizzo della Virtù, come ci suggerisce Giovanni Pontano nel suo *De Prudentia*. La visione centrale della figura dell'uomo recupera valore e per tutto l'Umanesimo la Fortuna soggiace alla Virtù.

cuius ipsius proprium quidem est
mutare pro tempore propositum,
aliamque ingredi semitam, ac diversum omnino iter
insistere... Quocirca
prudens est ad omnem se agendi
rationem tum flectere, tum mutare,
novamque pro rebus, locis, temporibus, proque iis
quibuscum agendum est,
personam induere³⁵

Trad. dobbiamo cambiare al momento
opportuno, colpire in nuove direzioni,
intraprendere un percorso
completamente diverso... Perciò spetta
all'uomo prudente sia adattarsi a ogni modo di
procedere e di cambiare, sia
sapere come recitare una parte secondo i
tempi e le cose in cui si trova.

Nel periodo rinascimentale arriva la consapevolezza della effimeratezza delle cose terrene a causa del ruolo imperante della Fortuna, ciò induce l'uomo a prendere atto della realtà circostante, ad investire sulla capacità della Ragione. Una forte crisi politico sociale determina una società caratterizzata dall'irrazionalità, dominata dall'imprevedibilità e che ripone la ricerca dell'ordine nell'utilizzo della saggezza.

Lettera di Niccolò Machiavelli a Giovan Battista Soderini, 1506³⁶

Ma, perché e tempi et le cose universalmente et particolarmente si mutano spesso, et li huomini non mutano le loro fantasie né e loro modi di procedere, accade che uno ha un tempo buona fortuna et uno tempo trista. Et veramente, chi fussi tanto savio che conoscessi e tempi et l'ordine delle cose et adcomodassisi ad quelle, harebbe sempre buona fortuna o e' si guarderebbe sempre da la trista, et verrebbe ad essere vero che 'l savio comandassi alle stelle et a' fati. Ma, perché di questi savi non si truova, havendo li huomini prima la vista corta, et non potendo poi comandare alla natura loro, ne segue che la Fortuna varia et comanda ad li huomini, et tiègli sotto el giogo suo.

Machiavelli - Il principe - cap. XXV³⁷

Quantum fortuna in rebus humanis
possit, et quomodo illi sit occurrendum

Trad. Quanto possa la fortuna nelle cose
umane e in che modo se li abbia a
resistere

E non mi è incognito come molti hanno avuto e hanno opinione che le cose del mondo sieno in modo governate dalla fortuna e da Dio che li uomini con la prudenzia loro non possino correggerle, anzi non vi abbino remedio alcuno, e per questo potrebbano iudicare che non fussi da insudare molto nelle cose, ma lasciarsi governare alla sorte.

³⁵ Giovanni Pontano, *De Prudentia*, Impressum Florentiae: opera et impensa Philippi Giuntae Florentini, mense augusti, 1508.

³⁶ Mario Martelli, *Niccolò Machiavelli. Tutte le opere*, Sansoni editore, Firenze, 1971, lettera n.116.

³⁷ Niccolò Machiavelli, *Il principe*, a cura di Giorgio Inglese, Einaudi, 2005.

In questi scorci di testi cinquecenteschi si delinea un panorama di forte ambiguità sui ruoli di Fortuna e Virtù e su come esse possano effettivamente anteporsi al libero arbitrio dell'uomo. Inoltre, il binomio Fortuna e Dio induce gli uomini a chiedersi in che modo queste entità, l'una pagana e l'altra cristiana, gestiscano le loro vite. In questo dibattito rinascimentale da un lato l'uomo sembra fautore del proprio destino se utilizza la virtù, dall'altro egli sembra essere sottoposto ad un destino prestabilito, che per alcuni è attribuito dalla Fortuna per altri è parte di un disegno divino provvidenziale.



Agnolo Bronzino, *Allegoria della Fortuna*, dipinto a olio, 1567 ca. (Firenze, Galleria degli Uffizi)

2.3 La Fortuna nelle rimatrici cinquecentesche

Le rimatrici cinquecentesche analizzate utilizzano frequentemente il tema della Fortuna all'interno della loro produzione. La Fortuna intesa in senso pagano si inserisce nella loro poetica come la dea bendata a cui nella prima porzione del Canzoniere attribuiscono le cause della loro sorte sventurata. Amore personificato traccia le linee di questa cruda diva e il senso di straniamento è tale da avvicinare le poetesse ad un desiderio di morte, sin dall'antichità ἔρως - θάνατος sono correlati attraverso un connubio tra loro come le facce di una stessa medaglia e deturpano la tranquillità dell'anima umana.

Isabella Morra - Rime³⁸ - Sonetto I proemiale

I fieri assalti di crudel Fortuna
scrivo piangendo, e la mia verde etate;
me che 'n sí vili ed orride contrate
spendo il mio tempo senza loda alcuna.
Degno il sepolcro, se fu vil la cuna,
vo procacciando con le Muse amate;
e spero ritrovar qualche pietate
malgrado de la cieca aspra importuna,
e col favor de le sacrate Dive,
se non col corpo, almen con l'alma sciolta
essere in pregio a piú felice rive.
Questa spoglia, dov'or mi trovo involta,
forse tale alto Re nel mondo vive
che 'n saldi marmi la terrà sepolta.

Il sonetto sottintende una probabile intenzione proemiale, al verso settimo “*spero di trovar pietate*” indica una volontà di ottenere un atteggiamento pietoso nei suoi riguardi visto che la Fortuna definita “*cieca e aspra importuna*” nel verso successivo, è la causa maggiore del suo male. Una situazione analoga si rivede anche nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* petrarcheschi nel primo sonetto al dodicesimo verso: “*spero di trovar pietà nonché perdono*”.

Petrarca afflitto dall'esperienza amorosa che ha preso piede nella sua vita, alienandolo dalla ricerca di Dio, spera di ottenere anch'egli pietà. Isabella aderisce

³⁸ Diego Sandoval di Castro e Isabella di Morra, *Rime*, a cura di Tobia R. Toscano, Salerno Editrice, Roma, 2007, pp.145-146.

ai canoni bembeschi e sannazariani e un “nuovo Petrarca” annuncia il prevalere dell’eternità della poesia sulla negatività dell’esistenza umana, infatti la condizione di Isabella reclusa nel castello di Favale può trovare ristoro solamente nella stesura dei suoi componimenti poetici. Il riscatto dovuto alla fama la avvicina notevolmente a Gaspara Stampa, la quale anch’essa inizia le *Rime* con un sonetto evidentemente di calco petrarchesco. Le tematiche che saranno però cardine della poetica di Isabella Morra non saranno prevalentemente inerenti all’Amore, inteso come un’entità che intrappola la poetessa in un vortice di cui si prende atto sin dalle prime liriche di Gaspara Stampa. In entrambe si parla della forza motrice Fortuna, come in questo sonetto dove già dai primi versi entra a far parte del tormento esistenziale di Isabella. I tre nuclei tematici fondamentali sono correlati a questi lessemi: la “*verde etate*”, nel senso della presa di coscienza della sua giovinezza, che purtroppo risulta intrappolata all’interno delle “*vili et orride contrate*” la quale rappresenta la fortezza napoletana dove vive con i fratelli e la madre, tutto a conseguenza della triste sorte, dovuta alla “*crudel Fortuna*”. La dea bendata ha soggiogato la sua esistenza e solo tramite la scrittura poetica Isabella può trovare sollievo, nei testi è evidente un processo di lessicalizzazione dei lessemi petrarcheschi “*scrivo piangendo*” è speculare a RVF 354,14 “*piangendo i’l dico, e tu piangendo scrivi*”. Vi è un chiaro rimando a *La mia fiorita et verde etade*, dove si descrive l’età giovane che ha coinvolto Petrarca nel sentimento amoroso per Madonna Laura. In quel momento il poeta percepiva il sentimento per Laura in modo carnale e sensuale ma rievocando quei momenti a posteriori ritiene che se la morte non avesse colto Laura avrebbero potuto fruire insieme dei frutti maturi della loro età adulta. L’età giovanile è la stessa che sta vivendo Isabella, in una sorta di specularità con Petrarca, essa è passata inesorabilmente senza viverla a pieno, liberandosi dal sentimento amoroso e non potendo concretizzare il sentimento per Laura conosciuta nella chiesa di S.Chiera ad Avignone, mentre Isabella non può ottenere la libertà della sua vita. Il sintagma “*assalti di Fortuna*” v. 1 Sonetto I della Morra si riscontra anche nel seguente sonetto:

Gaspara Stampa – Rime - Sonetto CCLXXIX - vv. 1-6³⁹

Felice cavalier e fortunato,
a cui toccò fra tutti gli altri in sorte,
aver sí bella e sí nobil consorte,
e di sí chiaro ingegno e sí pregiato,
voi potete obliar, standole a lato,
i gravi assalti di fortuna e morte

La *crudele diva* che viene introdotta nel binomio accanto alla morte viene contrastata secondo Gaspara nell'unione matrimoniale di due sposi descritti in questo sonetto e non identificabili come personaggi storici. L'accostamento Fortuna e Morte individua l'Amore, in questo caso amore matrimoniale come unica soluzione al patire. Il felice cavalier è anche fortunato nella possibilità di poter coronare il sentimento amoroso in un connubio di nozze, cosa che non sarà concessa a Gaspara che a differenza delle “*alme felici*” v. 14 è esclusa dall'Amore dopo l'abbandono dell'amato Collatino. La Fortuna inizia a contrapporsi all'amore della poetessa già dal primo sonetto proemiale di Gaspara Stampa.

Gaspara Stampa - Rime⁴⁰ - Sonetto I

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

Il sonetto *incipit* del *Canzoniere* di Gaspara Stampa ricalca quello di apertura del *Canzoniere* petrarchesco *Voi che ascoltate in rime sparse il suono*, le rime diventano non più “*sparse*” ma “*meste*” in Gaspara.

³⁹ Gaspara Stampa, *Rime*, introduzione di Maria Bellonci, Bur, Milano, 1976, pp. 264 – 265.

⁴⁰ Ivi, p. 81.

Le riprese dei lessemi da RVF sonetto I sono molte: “*Voi, ch’ascoltate; il suon; ove fia chi; perdon; spero trovar*”. Gaspara indirizza le sue rime a chiunque le apprezzi mentre Petrarca si rivolge a chi “*ove sia chi per prova intenda amore*”, ovvero coloro che avessero fatto diretta esperienza d’amore. La poetessa individua l’amore per Collatino come possibilità di ottenere gloria poetica, lo si percepisce nei lessemi: “*sublime cagione, ben nate genti*”. Il ritmo è piuttosto lento per l’assenza di congiunzioni, Gaspara ha effettuato delle scelte lessicali che hanno prodotto un effetto spezzato: “*lamenti, sublime e fortuna*”; la Fortuna citata al verso dodicesimo diventa la causa del dolore di Gaspara perché non le ha permesso di essere pari alle altre donne in modo che Collatino decidesse di non abbandonarla e quindi scaturiscono i lamenti. Il significato delle parole viene amplificato attraverso le allitterazioni dei versi 1,2,9,11 o l’*enjambement*, ai versi 10-12 che dilata la musicalità dei versi e della metrica stessa.

La lirica della Stampa non solo si allontana dai temi penitenziali del Canzoniere, ma finisce per ribaltarla ai temi di fondo, giacché il desiderio di “gloria” poetica rappresenta invece per Petrarca uno degli errori che lo legano alle passioni terrene. Infine all’undicesimo verso compare una struttura chiastica: “*per si chiara cagion danno si chiaro*” che contribuisce a focalizzare l’attenzione sul binomio “*chiara – chiaro*”.

Isabella Morra – Rime - Sonetto III - vv. 11⁴¹

D'un alto monte onde si scorge il mare
 miro sovente io, tua figlia Isabella,
 s'alcun legno spalmato in quello appare,
 che di te, padre, a me doni novella.
 Ma la mia adversa e dispietata stella
 non vuol ch'alcun conforto possa entrare
 nel tristo cor, ma di pietà rubella,
 la calda speme in pianto fa mutare.
 Ch'io non veggo nel mar remo né vela
 (così deserto è lo infelice lito)
 che l'onde fenda o che la gonfi il vento.
 Contra Fortuna alor spargo querela
 ed ho in odio il denigrato sito,
 come sola cagion del mio tormento.

⁴¹ Diego Sandoval di Castro e Isabella di Mora, 2007, pp.147-148.

Il sonetto terzo di Isabella di Morra, inizia con una querela contro la solitudine del luogo che affrange l'anima dell'autrice, è un *topos* classico l'abbandono di queste donne a se stesse in *loci amoeni* che si tramutano in *loci horridi*. Isabella si tratteggia come una protagonista di un racconto mitico-classico, non romantico. Riprende il modello latino di Didone, o di Arianna abbandonata da Teseo, oppure di Dia nel *carmen* 64 di Catullo.

Nel canto X dell'Orlando Furioso questo *topos* è incarnato nella figura di Olimpia che abbandonata da Bireno si trova su un'isola deserta. Per poligenesi così Isabella guarda la marina dall'altura di un monte, quello del Valsinni. La Fortuna in questa occasione viene introdotta per mezzo della metafora della navigazione e spietata com'è inficia in modo negativo la vita dell'uomo. Essa viene tratteggiata in tal modo anche in Vittoria Colonna e ad esempio, nel sonetto V, al verso 9 "*L'avversa stella mia, l'empia fortuna*", inserisce l'uomo in un flusso simile a quello del mare in continuo movimento. Gaspara Stampa descrive questo senso di incertezza e straniamento portandolo all'estremo, la Fortuna la conduce verso il totale annichilimento, ovvero una "*miserabil morte*". Gaspara come Didone è stata colpita dalla saetta mortifera di Amore ed è simile alla cerva fuggente con la freccia nel costato.

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto XCIII - vv. 1-9⁴²

Qual fuggitiva cerva e miserella,
ch'avendo la saetta nel costato,
seguita da due veltri in selva e 'n prato,
fugge la morte che va pur con ella,
tal io, ferita da l'empie quadrella
del fiero cacciator crudo ed alato,
gelosia e disio avendo a lato,
fuggo, e schivar non posso la mia stella.
La qual mi mena a miserabil morte

"*Il fiero cacciator crudo ed alato*" al verso 6 di Gaspara Stampa si riferisce ad *eros* il quale minaccia costantemente la donna nel momento in cui insorge il sentimento amoroso. La sorte induce la passione a divenire smisurata, perdendo ogni forma di

⁴² Gaspara Stampa, 1976, pp. 139-140.

razionalità e esponendo l'anima a ripercussioni. Una situazione analoga avviene anche in:

Isabella Andreini – Rime - Sonetto III - vv. 9-14⁴³

Tal da principio avea debil possanza
a danno mio questo tiranno Amore,
e chiese invan de' miei pensier la palma.
Ora sovra 'l mio cor tanto s'avanza,
che rapido ne porta il suo furore,
a morte il Senso, e la Ragione e l'Alma.

La Fortuna e l'Amore sono i motori di tutti i meccanismi che inducono alla ricerca della morte come unica soluzione. La percezione dell'Amore che opera parimenti alla Fortuna come un tiranno è presente anche in Petrarca nei *RVF* 360 vv. 59-60: “*questo tiranno/che del mio duol si pasce, et del mio danno*”, solleva i danni che Amore ripercuote nei suoi confronti nel momento in cui è iniziato il sentimento amoroso verso Laura.

Isabella Morra - Rime - Sonetto IV - vv. 1-8⁴⁴

Quanto pregiar ti puoi, Siri mio amato,
de la tua ricca e fortunata riva
e de la terra, che da te deriva
il nome, ch'al mio cor oggi è sí grato;
s'ivi alberga colei, che 'l cielo irato
può far tranquillo e la mia speme viva,
malgrado de l'acerba e cruda Diva,
ch'ogni or s'esalta del mio basso stato.

Questo sonetto inizia con un rivolgimento al fiume Siri e agli elementi naturali. Esso riprende il tema del *locus amoenus* che diventa opprimente per Isabella, a quel punto ripone le proprie speranze future nei confronti di una donna e costei ha aperto la critica nei confronti essenzialmente di due figure: una è Antonia Caracciolo moglie di Diego Sandoval di Castro con cui Isabella ha avuto una corrispondenza epistolare per ritrovare una via di fuga e da cui nacque il malinteso che la indusse alla morte tragica voluta dai fratelli che sospettavano una relazione clandestina con

⁴³ Ferretti e Fortini, 2014, p. 344.

⁴⁴ Diego Sandoval di Castro e Isabella di Morra, 2007, pp.148-149.

Diego; l'altra è Clarice Orsini moglie di Luigi Carafa. La Fortuna viene ascritta sempre come acerba nemica e le viene attribuita la caratteristica di una divinità "l'acerba e cruda diva". La struttura del soggetto unito a un aggettivo e poi al verbo e all'oggetto si riscontra anche in:

Chiara Matraini – Rime - Sonetto LXIV - vv. 3-4⁴⁵

e de l'aura vital d'altrui nodriva
se stessa tal, che si fea viva in dui.

Isabella Morra - Rime⁴⁶ - Sonetto VI

Fortuna che sollevi in alto stato
ogni depresso ingegno, ogni vil core,
or fai che 'l mio in lagrime e 'n dolore
viva piú che altro afflitto e sconcolato.
Veggio il mio Re da te vinto e protrato
sotto la rota tua, pieno d'orrore,
lo qual, fra gli altri eroi, era il maggiore
che da Cesare in qua fusse mai stato.
Son donna, e contra de le donne dico
che tu, Fortuna, avendo il nome nostro,
ogni ben nato cor hai per nemico.
E spesso grido col mio rozo inchiostro
che chi vuole esser tuo piú caro amico
sia degli uomini orrendo e raro mostro.

L'autrice si rivolge con furia antagonistica nell'invettiva contro la Fortuna, il tono si arricchisce di un significato misogino nel momento in cui assimila la stessa ostilità nei confronti di Francesco I. La tendenza misogina è evidente nel momento in cui si descrive la condotta della Fortuna come quella delle donne che sono avvezze a creare sofferenza ad "ogni ben nato cor". Questo richiama un verso di Sannazaro nel quale egli sostiene che la Fortuna castighi i malvagi mentre sostenga coloro che sono atti alla virtù.

⁴⁵ Chiara Matraini, *Selected Poetry and Prose. A Bilingual Edition*, a cura di Elaine Maclachlan, introduzione di Giovanna Rabitti, The University of Chicago, Chicago, 2007.

⁴⁶ Diego Sandoval di Castro e Isabella di Morra, 2007, pp.150-152.

Jacopo Sannazaro – Rime - Sonetto XVI - vv. 5-9⁴⁷

L'anime che a virtù son più rebelle,
Fortuna esalta ognor tra le sue gregge,
e quelle che per chi vizio si corregge,
suggette espone a venti et a procelle.

Al verso 6 del componimento della Morra, si riprende la concezione antica secondo la quale la Fortuna poteva liberamente modificare le sorti umane nell'espressione: "sotto la rota". Questa iconografia della Fortuna che volubile e capricciosa letteralmente gira mutando le sorti umane è presente in Petrarca *RVF* 315 al verso 106: "la sua volubil rota" e anche icasticamente in Dante Inferno canto XV vv. 95-96: "però giri la Fortuna la sua rota/come le piace e'l villan la sua marra".

Isabella Morra – Rime⁴⁸ - Sonetto VIII

Torbido Siri, del mio mal superbo,
or ch'io sento da presso il fin amaro,
fa' tu noto il mio duolo al Padre caro,
se mai qui 'l torna il suo destino acerbo.
Dilli come, morendo, disacerbo
l'aspra Fortuna e lo mio fato avaro
e, con esempio miserando e raro,
nome infelice a le tue onde serbo.
Tosto ch'ei giunga a la sassosa riva
(a che pensar m'adduci, o fiera stella,
come d'ogni mio ben son cassa e priva!),
inqueta l'onde con crudel procella
e di': – Me accreber sí, mentre fu viva,
non gli occhi no, ma i fiumi d'Isabella.

In questo sonetto l'interlocutore è il fiume Siri che circondava il suo castello ed è una scelta presente anche in Petrarca in *RVF* 208 che utilizza lo stesso inizio caratterizzato da un invito: "dille, di'". La contrapposizione tra Fortuna e Fato è radicata nell'antichità della Grecia classica, nel paganesimo. La cultura ellenica identificava il Fato in una forza oscura che è al di sopra degli dei stessi e può preordinare gli eventi. Esempari erano le tragedie greche all'interno delle quali il Fato muoveva le pedine di una scacchiera. *Edipo Re* di Sofocle è un'opera

⁴⁷ Jacopo Sannazaro, *Sonetti, e canzoni del Sannazaro*, a cura di Aldo Manuzio, Firenze, 1534.

⁴⁸ Diego Sandoval di Castro e Isabella di Morra, 2007, pp.153-154.

emblematica nel mostrare come un futuro già espresso attraverso un oracolo impedisca ad Edipo di modificare il susseguirsi degli eventi e quindi di diventare l'uccisore del padre e di giacere con la madre incestuosamente. La Fortuna è intesa come una forza soprannaturale che è assimilabile al Fato piuttosto che al caso. È interessante vedere come Isabella nel culminare di queste due forze unite sincreticamente individui la sua triste sorte. Il destino viene definito avaro come anche nella canzone LVI di Pietro Bembo al verso 14: “*che se 'l portò lo mio avaro destino*”. Sicuramente questo sintagma è noto a Isabella come probabilmente quello di Alamanni I,122,45: “*girata e vinta da crudel procella*”.

Isabella riprende pedissequamente il termine “*crudel procella*” al verso dodicesimo riferendosi alla Fortuna che tanto la affligge giostrando ogni suo agire.

Le lacrime concludono il sonetto in modo iperbolico, infatti man mano che Isabella piange si riempiono progressivamente i fiumi, e ciò suggerisce uno stile che incarna perfettamente il personaggio di *mater* o *mulier lacrymosa*, il quale contraddistingue la lirica femminile di questo periodo.

2.4 ἔρως – θάνατος tra le righe dei Canzonieri

L'Amore nell'accezione di ἔρως è quella passione erotica smisurata che si differenzia anche etimologicamente da φιλία ovvero l'amore fraterno o l'amicizia e da ἀγάπη, da intendersi come amore sacro spirituale. La figura di Ἔρως nella mitologia greca era una divinità primordiale e secondo quanto viene tramandato da Esiodo era frutto del Caos; spesso egli viene rappresentato come un giovane alato fautore, tramite il suo arco e le sue frecce, del sentimento amoroso tra gli esseri umani. Platone lo identifica come un "demone" nato da Penià e Poros, ovvero Espediente e Povertà e che stabilisce un collegamento tra gli dei e gli uomini.⁴⁹ Θάνατος nella mitologia greca è invece la personificazione della morte, figlia di Astrea ed Erebo e viene descritta così anche all'interno della *Teogonia* di Esiodo, nasce infatti da Νύξ la notte, ed è fratello di Ὕπνος, il sonno. Da alcuni passi di Esiodo traspare la sua insensibilità alle questioni umane così come Eros, artefice delle passioni smodate, ignora le loro conseguenze. Due impulsi apparentemente contrapposti tra loro come l'amore e la morte in realtà sono strettamente correlati, la sofferenza causata dall'Amore induce ad invocare l'annichilimento della morte. Le rimatrici cinquecentesche mostrano come l'istinto di morte ha come scopo il Nirvana schopenhaueriano, uno *status* di assenza e negazione di ogni bisogno umano e l'annullarsi delle passioni terrene.

Il dolore infatti che scaturisce dall'interruzione della passione amorosa è forte, non si può godere degli effimeri beni terreni per un lasso di tempo più o meno lungo. Il Tempo, χρόνος, acerrimo rivale di Ἔρως, induce alla ricerca di θάνατος nella consapevolezza che questo piacere sfugga inesorabilmente agli occhi dell'uomo che invano cerca l'eternità. Il rapporto di Gaspara Stampa all'interno del Canzoniere nei riguardi di Amore è conflittuale e ambiguo: da un lato sembra instaurare un rapporto di fiducia nei suoi confronti dall'altro invece si rammarica della sua condizione, di cui il dispettoso Eros è la causa. Una forte passione la travolge a tal punto da contraddire più volte i suoi stessi desideri all'interno dell'opera, mostrando una prima tendenza alla mondanità e di atonismo vitale e poi la disperata ricerca di Dio a seguito della sofferenza, nella parte finale. Nei primi sonetti che

⁴⁹ *Dizionario Etimologico*, Rusconi Libri, Genova, 2004.

aprono il canzoniere numerosi sono i riferimenti ad Amore che munito delle sue frecce fa scaturire il sentimento amoroso, secondo una rappresentazione essenzialmente classica “*stando Amor quindi con gli strali e l’arco*”, come nel sonetto XXII:

Gaspara Stampa – Rime - Sonetto XXII - vv. 5-8

Vedrete qual martir indi mi fiocchi,
vedrete vòte le farette e piene,
che preste a’ danni miei sempre Amor tiene,
quando avien che ver’ me l’arco suo scocchi.

Gaspara però si innamora proprio anche a partire dallo sguardo di Collaltino, secondo svariate tradizioni letterarie l’amore scaturisce inizialmente dallo scrutarsi dei due sguardi. In Jacopo da Lentini infatti più volte si parla di Amore come frutto prima degli occhi e poi del cuore, in particolare nella sua poesia *Amor è uno desio che ven da core*. Nel sonetto XX gli occhi di Collaltino sono definiti “*occhi fatali*” che impongono la nascita del sentimento amoroso.

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto XX - vv. 9-11

E le donne non pur, ma gli animali,
l’erbe, le piante, l’onde, i venti e i sassi
farian arder d’amor gli occhi fatali.

All’interno del sonetto XII Gaspara comprende di aver versato lacrime vane a causa della Fortuna e di Amore. La consola solo la possibilità di avere fama attraverso la lode dell’amato, grazie alla sua abilità di poetessa potrà con l’ispirazione di Amore ottenere gloria in tutto l’Adriatico e lodare almeno in parte l’amore per Collaltino.

Gaspara Stampa – Rime - Sonetto XXII - vv. 1-8

Deh, perché così tardo gli occhi apersi
nel divin, non umano amato volto,
ond’io scorgo, mirando, impresso e scolto
un mar d’alti miracoli e diversi?
Non avrei, lassa, gli occhi indarno aspersi
d’inutil pianto in questo viver stolto,
né l’alma avria, com’ha, poco né molto
di Fortuna o d’Amore onde dolersi.

Amor m’ha fatto tal ch’io vivo in foco,
qual nova salamandra al mondo, e quale
l’altro di lei non men stranio animale,
che vive e spira nel medesimo loco.

Nei versi 1-4 del sonetto CCVIII si descrive l’Amore come un fuoco che arde, *topos* letterario noto già sia nella letteratura greca che quella latina in particolare in Ovidio, poi nella letteratura trobadorica, lo si vede in particolare con più occorrenze nei poeti, intendendo un sentimento che consuma il poeta in modo inesorabile. Spesso ci si è interrogati sul nesso presente tra l’immagine del fuoco nel senso di amore divino cristiano, del quale vi è testimonianza in Gregorio Magno, e la relazione con la lirica trobadorica dove si parla dell’amore ardente come un fuoco. Probabilmente l’interazione tra l’accezione religiosa e quella cortese è avvenuta indirettamente, attribuendo però un’immagine vivida dell’amore inteso in senso profano o sacro.⁵⁰

Arnaut Daniel - Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs

D’amor mi pren penssan lo fuocs

Trad. pensando il fuoco dell’amore mi ha preso

Gregorio Magno – Homiliarum Vangelia Libri Duo

Incenditur ad amorem dei
In igne apparuit Spiritus
Si praeberere non valet incendium amoris

Trad. si accende all’amore di Dio
nel fuoco apparve lo Spirito
se non è in grado di preparare il
fuoco dell’amore

Nel sonetto viene inoltre introdotto un paragone tra Gaspara e la salamandra, entrambe, infatti, non possono sopravvivere se non nel fuoco, il quale per la poetessa è inteso metaforicamente come fuoco d’amore. Emblematico, in tale ottica, è il sesto verso dello stesso sonetto “*vivere ardendo e non sentire il male*”, dove ardere diventa uno stile di vita. Questa frase ricca di energia spirituale verrà

⁵⁰ Gianluca Valenti, *La liturgia del Trobar assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medioevali*, Berlino/Boston, Walter de Gruyter, 2014.

ripresa da Gabriele D'Annunzio nel suo romanzo intitolato *Il Fuoco*, dove il protagonista Stelio Effrena definisce le Rime della Stampa “*un miscuglio di gelo e ardore*”.

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto XXV - vv 1-4

Trâmi – dico ad Amor talora – omai
fuor de le man di questo crudo ed empio,
che vive del mio danno e del mio scempio,
per chi arsi ed ardo ancor, canto e cantai.

Torquato Tasso – Rime – Sonetto XXXII

Arsi gran tempo e del mio foco indegno
esca fu sol beltà terrena e frale
qual palustre augel pur sempre l'ale
volsi di fango asperse ad umil segno.

Or che può gelo di sì giusto sdegno
spegner nel cor l'incendio aspro e mortale,
scosso d'ogni vil soma al ciel ne sale
con pronto volo il mio non pigro ingegno.

Lasso, e conosco or ben che quanto i' dissi
fu voce d'uom cui ne' tormenti astringa
giudice ingiusto a traviar dal vero.

Perfida, ancor ne la mia lingua io spero
che donde pria ti trasse ella ti spinga
d'un cieco oblio ne' più profondi abissi.⁵¹

Il *topos* del fuoco amoroso è presente anche nel sonetto di Torquato Tasso *Arsi gran tempo e del mio foco indegno*, composto nella prima stagione poetica tassiana all'interno delle *Rime degli Accademici Eterei* e revisionato nel Chigiano, il quale descrive questa difficile militanza amorosa che deteriora l'animo del poeta. In questo sonetto il poeta si definisce “*lasso*”, ovvero provato perché logorato dall'incendio aspro e mortale determinato dalla passione amorosa; il verbo iniziale “*arsi*” identifica pienamente questo bruciare dall'interno. Lo stesso *incipit* tassiano si riscontra anche nel XXXII sonetto di Giovanni Della Casa *Arsi e non pur la verde*

⁵¹ Ginetta Auzzas, Manlio Pastore Stocchi, *Rime de gli Accademici Eterei*, Padova, Cedam, 1995, p. 179.

stagion fresca e in tutte queste poesie si nota come questa “*beltà caduca*”, che come dice Petrarca è un “*caduco e fragil bene*” abbia reso la vita dell’io lirico traviata dal bene sommo.

Gaspara allo stesso modo è totalmente devota ad Amore ormai e lo si vede in più sonetti dove sembra non avere più scampo e doverlo riconoscere come una divinità, prima di arrivare a comprendere la vanità di questo sentimento. Esemplificativo è il sonetto IX al verso uno dove lo supplica di farla tornare in se stessa: “*s’avien ch’un giorno Amor a me mi renda*”. Nel sonetto XXIV Gaspara addirittura ritiene che le sofferenze dettate da Amore siano benedette, per cui chi ama smisuratamente non deve dolersi. Il dolore ritorna anche in Isabella Andreini la quale crea un parallelismo tra la gioia e il dolore utilizzando il termine *languire* che secondo il canone dell’*amur - langur* della lirica trobadorica rimanda a quello stretto binomio che si interseca nel sentimento amoroso. Paradossalmente si può gioire nel provare dolore come si legge nelle favole tristaniane così il *leit motive* è presente anche nelle rimatrici cinquecentesche.

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto XXIV - vv. 11-14

Voi, ch’ad amar per grazia sète eletti,
non vi dolete dunque di patire;
perché i martir d’Amor son benedetti.

Isabella Andreini - Rime – Sonetto II, vv. 25-30

Ma godendo non pensai
che trar guai
da sue gioie un cor dovesse
o potesse nel gioire
sì languire
ch’a doler d’Amor s’havesse.

Isabella Andreini – Rime – Sonetto V

Spirando l'aure placide e seconde
al lampeggiar di due luci serene
la nave del desio carica di spene
sciolse 'l mio cor da l'amorose sponde,
quando 'l raggio benigno ecco s'asconde
e spumoso fremendo il Mar diviene
ed hor al Cielo, hor a le negre arene
del profondo sentier ne portan l'onde,
cresce la tempestosa empia procella:
tal che la tema è viè maggior de l'arte
e vince ogni saper Fortuna avversa.
Così tra duri scogli in ogni parte
spezzata la mia debil Navicella
ne gli Abissi del duol cadde sommersa.

In Isabella Andreini invece la forza distruttiva non è quella del fuoco in cui Gaspara è avvolta ma la potenza del mare in una metafora tra l'amore e la navigazione. Nella tradizione petrarchesca abbiamo una condizione analoga nel sonetto dei *RVF* 80, vv. 7-12:

L'aura soave, a cui governo et vela
commisi entrando a l'amorosa vita
et sperando venire a miglior porto,
poi mi condusse in più di mille scogli;
et le cagion del mio doglioso fine
non pur dintorno avea, ma dentro al legno

poi di nuovo nel sonetto 189, vv. 1- 4:

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare, e mezza notte il verno,
en fra Scilla et Cribdi; et al governo
siede 'l Signore, anzi 'l Signore, anzi 'l nimico mio

la nave viene utilizzata in questo caso per figura dell'anima che naviga nelle più tristi condizioni; come anche nei *RVF* 272 vv. 11-12: "*veggo al mio navigar turbati i venti*".

Isabella sembra in questo sonetto trovare pace nello sguardo dell'amato e al contempo stesso vivere l'irrequietezza dovuta all'immersione nell'abisso e la

Fortuna è colei che ha provocato questa situazione. La metafora della navigazione è presente anche nel sonetto LXV vv. 1-2 “*Qual travagliata Nave io mi raggiro/senza governo in tempestoso Mare*”.

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto XVII

Io non v’ invidio punto, angeli santi,
le vostre tante glorie e tanti beni,
e que’ disir di ciò che braman pieni,
stando voi sempre a l’alto Sire avanti;
perché i dilette miei son tali e tanti,
che non posson capire in cor terreni,
mentr’ho davanti i lumi almi e sereni,
di cui conven che sempre scriva e canti.
E come in ciel gran refrigerio e vita
dal volto Suo solete voi fruire,
tal io qua giù da la beltà infinita.
In questo sol vincete il mio gioire,
che la vostra è eterna e stabilita,
e la mia gloria può tosto finire.

Il sonetto XVII introduce uno dei temi dominanti del canzoniere di Gaspara Stampa, ovvero la dicotomia tra sacro e profano. L’*incipit* è un’invettiva nei confronti degli angeli e dei santi individuando una corrispondenza tra il divino e il mondano che verte sul confronto tra l’amore che scaturisce dall’ammirazione della figura di Collaltino e l’adorazione da parte dei santi e dei beati del volto del Signore. Una situazione analoga avviene anche nel sonetto XIX, *Chi mira in cielo fisso le stelle*, dove le virtù dell’amato vengono idealizzate a tal punto da paragonarle alla figura di Dio, non potendo quasi esprimere queste sue qualità “divine”. L’indicibilità è un tema tipico di tutta la letteratura cinquecentesca, soprattutto dinnanzi ad una bellezza sublime. I “*lumi almi e sereni*” della bellezza di Collaltino sono avvolti in una luminosità tipica della divinità. La luce infatti è solitamente un elemento accostabile alla visione mistica di Dio. Nella *Divina Commedia* di Dante, ad esempio, il cammino tra le cantiche mostra un passaggio dal buio del peccato nella selva oscura, alla luce della salvezza man mano che si raggiunge il Paradiso. Il viaggio allegorico compiuto da Dante infatti è un’*iter* che parte da uno stato peccaminoso per approdare ad uno di totale beatitudine. Nella terza cantica gli epiteti attribuiti a Dio sono molteplici come “*eterna luce*” (Pd,V, vv. 7-8), “*viva*

luce” (Pd, XIII, vv. 55-57), “*lume*” (Pd, XXXIII, 43, 110), “*Sol dei beati*” (Pd, IX, 8; XV, 76);⁵² Gaspara associa la luminosità del volto di Collaltino all’estasi che provoca la visione del volto divino. *Ἐρωσ* e *ἀγάπη* sono inizialmente portati al medesimo livello, entrambi portano all’*ἡδονή*, al piacere. I versi 12-14 però mostrano come la riflessione della poetessa sopraggiunga poi a comprendere che il piacere mondano sia effimero e dunque destinato a finire, l’amore spirituale per Dio abbatte le barriere del tempo e dello spazio: “*la vostra è eterna e stabilita / la mia può tosto finire*”.

Gaspara Stampa – Rime - Sonetto XXVI

Arsi, piansi, cantai; piango, ardo e canto;
piangerò, arderò, canterò sempre
(fin che Morte o Fortuna o tempo stempre
a l’ingegno, occhi e cor, stil, foco e pianto)
la bellezza, il valor e ‘l senno a canto
che ‘n vaghe, sagge ed onorate tempre
Amor, natura e studio par che tempre
nel volto, petto e cor del lume santo;
che, quando viene, e quando parte il sole,
la notte e ‘l giorno ognor, la state e ‘l verno,
tenebre e luce darmi e tormi suole,
tanto con l’occhio fuor, con l’occhio interno,
agli atti suoi, ai modi, a le parole,
splendor, dolcezza e grazia ivi discerno.

In questo sonetto Gaspara tesse l’elogio dell’amato realizzando una composizione intrisa di senso ironico, stabilisce un assetto giocoso tramite il lessico amoroso petrarchesco. Dal punto di vista tecnico numerose sono le contrapposizioni, le enumerazioni che forniscono una cadenza ritmica al testo, focalizzando l’attenzione sulle differenze dei due amanti. La diversità tra il suo amore e quello di Collaltino sta nella capacità introspettiva di Gaspara, capace di scrutare nel profondo l’anima dell’amato, cosa che invece lui non è in grado di fare. Sembra qui preannunciare la possibilità dell’elevazione spirituale di Gaspara, la notte e il giorno, sono sempre quella luce e ombra del sonetto XXVII, intendendo la luce nel senso di *lumen*, una luce divina a cui forse la poetessa per determinate caratteristiche può aspirare.

⁵² Dante Alighieri, *Divina Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Lonardi, Arnoldo Mondadori Editore, edizione Meridiani, 1997.

Gaspara dichiara che sino a quando la Morte o la Fortuna la priveranno di elogiare Collaltino lei lo farà sino all'alienazione, si vedrà in seguito invece come invocherà lei stessa la morte, come fonte di salvezza nei sonetti CXXXII-CXXXIII:

E s'io voglio per me stessa finire
con la vita i tormenti, non m'è dato,
ché senza vita un uom non può colpire.
Qual fine Amore e 'l ciel m'abbia serbato
io non so, lassa, e non posso ridire;
so ben ch'io sono in un misero stato.

Nei vv. 9-14 del sonetto CXXXIII θάνατος viene invocata come ancora di salvezza agli amari tormenti forniti dalla relazione con Collaltino perché, come anticipa al verso III° “*viva e morta Amor mi tiene*”. I termini utilizzati tra il sonetto CXXXII e CXXXIII sono di matrice platonica che da un lato vedono la ricerca dell'ἡδονή, dall'altro la sofferenza amorosa. Ne la vita ne la morte sono concesse alla giovane poetessa che permane costantemente in un limbo tra l'atonìa e l'assenza vitale.

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto LXXXV

Quando talvolta il mio soverchio ardore
m'assale e stringe oltra ogni stil umano,
userei contra me la propria mano,
per finir tanti omai con un dolore.
Se non che dentro mi ragiona Amore,
il qual giamai da me non è lontano:
– Non por la falce tua ne l'altrui grano:
tu non sei tua, tu sei del tuo signore,
perché dal dì, ch'a lui ti diedi in preda,
l'anima e 'l corpo, e la morte e la vita
divenne sua, e a lui conven che ceda.
ì ch'a far da te stessa dipartita,
senza ch'egli tel dica o tel conceda,
è troppo ingiusta cosa e troppo ardita⁵³.

Il sonetto LXXXV esplicita una tematica molto forte ovvero “*contra me la propria mano*”, arrivata al limite di ogni umana sopportazione vede la morte come una liberazione, su questo tema tornerà più volte nei suoi componimenti. Viene qui introdotta una netta contrapposizione a Petrarca il quale teme di togliersi la vita

perché ciò sarebbe solo un transitare dal dolore terreno all'ira di Dio, mentre Gaspara invece teme di portare dispiacere all'amato a cui appartiene qui sulla terra. Amore viene palesemente contrapposto al Dio cristiano, la corrispondenza con i testi biblici permane nel settimo verso che riprende il *Deuteronomio* versetto 23,26, trasformandolo: “*se passi tra la messe del tuo prossimo, potrai coglierne le spighe con la mano, ma non mettere la falce nella messe del tuo prossimo*”.⁵⁴

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto LXXXVI

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

Gaspara, in questo sonetto, sottolinea la sua condizione di donna che si strugge d'amore per un uomo che l'ha poco amata. Il tema dell'*amor non riamato*, quindi, riemerge anche da questo sonetto che, però, contiene ulteriori elementi, come l'appello alle donne e soprattutto il messaggio rivolto al *viator*. Tale termine, risale all'età tardo – antica e post – classica e con esso l'autrice, con molta probabilità, si riferisce ad un eventuale messaggero. Col termine *viator*, infatti, ci si riferiva al messaggero o cursore pubblico incaricato di compiere un determinato percorso per portare ordini, corrispondenza o messaggi. Il *viator*, inoltre, stando alle fonti, percorreva la via, un cammino ben tracciato e individuabile nel territorio. Dopo questo breve *excursus* sul significato del termine che compare al verso 13, si ritorna a parlare degli elementi di novità contenuti nel sonetto *Piangete donne*. Gaspara apre il componimento rivolgendosi alle donne e ricordando loro “*che non piange lui, che m'ha ferita*”. Procedendo, la scrittrice padovana auspica il fatale momento

⁵⁴ *Bibbia di Gerusalemme*, Edizioni Dehoniane Bologna, 1982, p. 369.

in cui la sua anima uscirà fuori dal corpo tormentato come si vede ai versi 3-4. Il presentimento della morte sembra dominare anche i versi successivi. Al verso 7, infatti, Gaspara, attraverso una prolessi, immagina il momento in cui sarà già morta e seppellita e le donne dovranno spiegare la ragione del suo dolore, chiaramente esplicitata al verso 9. Segue il messaggio rivolto al *viator*, il quale è invitato a pregare per la poetessa, affinché quest'ultima abbia riposo e pace, verso dodicesimo. Ma l'ammonimento principale è un altro, contenuto nel verso finale del sonetto: il messaggero deve imparare da Gaspara, così maltrattata a non seguire un cuore crudele e labile. Appare quanto mai strano che il destinatario di tale messaggio non sia una donna, bensì un uomo. L'infedeltà e l'incapacità di riamare del suo uomo sono quindi racchiuse in questo verso finale del componimento. Potremmo quindi affermare che anche in questo sonetto sono tre i significanti principali: donne, *viator* e lui. Gaspara infatti si rivolge alle donne, invitandole al pianto, dal momento che lui, l'uomo da lei amato, pur avendola ferita, non piange affatto. Infine, al *viator* è rivolto il messaggio finale. In uno schema immaginario costituito da questo triangolo di significanti, si evince il dramma della poetessa. Da notare, infine, allitterazione (ai versi 1, 3 e 14), aferesi ai versi 3 e 13 (sì per così), alternanza al verso 1 (piangete e pianga), antitesi al verso 10 (visse e morì), *enjambement* (ai versi 3-4; 5-6; 13-14), ed apocope ai versi 10 (or per ora) e 11 (fidel per fidele).

3. Il sacro nei Canzonieri femminili

L'aderenza al genere sacro - spirituale da parte delle autrici cinquecentesche si riferisce ad una tradizione radicata nel modello classico ellenistico - latino e in quello petrarchesco. Gli studi compiuti da Maria Pia Mussini Sacchi⁵⁵ sono stati utili per indagare i riferimenti diacronici attraverso un'attenta analisi in particolare della poetessa Gaspara Stampa, in relazione all'*elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio. Se si guarda alla tradizione elegiaca latina viene spontaneo accostare i testi della Stampa a quelli ovidiani delle *Heroides*, dove già le figure femminili iniziavano ad essere protagoniste del discorso poetico, nelle lettere a tema erotico. Il genere elegiaco si accosta a svariati temi come quelli trattati dalle autrici cinquecentesche, infatti anche in passato erano molteplici a partire da quello erotico-amoroso, politico, didascalico per giungere a quello funebre della *lamentatio funebris*. Si riprendono le tematiche di amore - morte presenti nella parte primordiale del canzoniere per poi aderire a quel lamento religioso che indica la ricerca di qualcosa di nuovo. L'altro indiscutibile modello è sicuramente quello petrarchesco, infatti il panorama della poesia spirituale del Cinquecento si focalizza su un intimo dialogo con Dio. I vari episodi evangelici introducono ad una possibile ancora di salvezza per l'uomo, che altrimenti sarebbe continuamente costretto a vagare fino a compiere un *itinerarium in mentis Deum*. Gli autori di poesia spirituale oscillano tra l'adesione e il tentativo di allontanarsi dai modelli; questi sono, oltre ai *Rerum Vulgarium Fragmenta*, anche Dante, in virtù di una loro libertà creativa. Non si può comunque parlare solo in chiave di una revisione di autori maggiori precedenti come Petrarca, Dante o Vittoria Colonna. In particolare, infatti, per le autrici femminili, permane la descrizione del conflitto interiore tipico già del *Canzoniere* petrarchesco, sino al raggiungimento della totale conversione ma attraverso una modalità autonoma, cioè l'annessione di nuovi modelli stilistici bembiani⁵⁶.

⁵⁵Maria Pia Mussini Sacchi, *L'eredità di Fiammetta. Sulla diffusione della Fiammetta, introduzione a G.Boccaccio, Elegia di Madonna Fiammetta*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 17-21.

⁵⁶Amedeo Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, Bulzoni Editore, p. 168.

Le rimatrici come Isabella Morra, Gaspara Stampa, Isabella Andreini e Chiara Matraini non hanno una parte del canzoniere appositamente dedicata alle rime sacre, seppur il modello di Vittoria Colonna, col titolo *Rime Spirituali*, nel periodo avesse influenzato le titolazioni di molti altri canzonieri, di ben 34 autori. Il senso petrarchesco dell'aver abbandonato qualcosa di importante come il volto di Dio nel pellegrinaggio terreno, diventa per le autrici un dubbio logorante, attraverso che conduce ad un'approfondita analisi introspettiva da cui nasce la consapevolezza dell'errore, che come in Petrarca, anche in queste autrici, è un "*giovenil errore*".

3.1 La donna abbandonata e la ripresa dell'elegia per “*specular cosa conforme a Dio*”

Il poeta, biografo e critico acuto Vincenzo Colli, detto il Calmeta, in uno dei suoi scritti, *A palesarte un amor costretta*, si inserisce in quel genere epistolare di *lamentatio* e si nota come l'autore si senta di dover giustificare in chiave di una prospettiva divina l'amore per la donna amata ai versi 55-57:

Perché tanto è laudabil più il disio,
quanto più verso il cielo stende l'ale
per specular cosa conforme a Dio

L'influenza di queste amoroze lettere, unite al genere lirico, traspaiono da questi versi, così anche nei componimenti delle poetesse emerge questo senso di ricerca, di visione in chiave nuova delle loro sventure amoroze, identificandosi pienamente con quello che è il tema della donna abbandonata che ha parecchi antecedenti letterari.⁵⁷ Le figure che si potrebbero citare a questo proposito, appartenenti soprattutto alla letteratura latina e greca, sono innumerevoli a partire da Didone, Arianna, Medea o Deidamia. Didone si invaghisce e soccombe ad Enea in preda al *furor*, ovvero la passione amorosa che l'aveva distolta dai suoi obblighi di regina e il culmine di *θάνατος* si vede nella predilezione del suicidio che diventa l'unico modo per ricongiungersi all'amato, dopo la sua morte.

Arianna diventa schiava di Teseo, Deidamia viene abbandonata da Achille in attesa del loro figlio Neottolemo e Medea viene tradita da Giasone e per vendicarsi gli offre in pasto i figli. Spesso le donne erano prigioniere di un *furor* amoroso che le induceva ad un totale annichilimento, come in questo esempio tratto dall'*Eneide* libro IV°:

⁵⁷ Maria Chiara Tarsi, *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo, I libri di Emil, 2015, pag. 109-112.

Ille fuit primus dies leti et primus
Causa malorum; Dido enim neque
movetur specie vel fama,
nec meditator iam amorem furtivum;
vocat coniugium, hoc homine praetexit
culpam.

Trad. Quello fu il primo giorno di morte
e la causa prima dei mali; Didone infatti
non è smossa dalle apparenze nè dalla
fama, ne pensa più ad un amore furtivo lo
chiama matrimonio, con questo nome
nasconde la colpa.

La poesia spirituale, presente all'interno dei canzonieri, si inserisce nelle sezioni delle *Rime Varie*, oppure compare al termine della porzione inerente ai temi di carattere profano, segnalando un cambiamento. Le poetesse sembrano dunque mutare la loro prospettiva mondana e di mero attaccamento alle passioni smodate e ai beni materiali. L'amore terreno si trasforma in un amore spirituale che, da un lato sembra aderire a un canone petrarchesco di conversione, dall'altro sembra invece riprendere canoni come quelli di Iacopone da Todi, parte della teologia cristiana. Il dolore e il vuoto incolmabile dettato dalle più disparate esperienze terrene, sembra avviarsi verso la ricerca dell'eterno.

La dedica realizzata da Gaspara per Collaltino induce a riflettere su una possibile correlazione tra genere elegiaco e poesia stampiana. Una connessione è già individuabile a partire dalle tematiche dell'elegia antica che spaziano dal tema amoroso erotico, didascalico, politico, funebre o lamentoso. L'esistenza viene dedicata all'amore che è un sentimento erotico, il quale impone la totale devozione dell'individuo. Nel caso delle rimatrici cinquecentesche è proprio la donna che si dedica al sentimento, sino alla *lamentatio funebris*, come accade nelle *Heroides* di Ovidio, dove i personaggi femminili svolgono un ruolo centrale. Il rapporto dialettico con l'elegia e in particolare con le *Heroides* ovidiane si vede quindi anche in altri episodi di donne abbandonate come Olimpia nell'*Orlando Furioso* di Ariosto a cui sono dedicati il canto IX, X, XI, XII:

Strofa X *Heroides* di Ovidio

Thesea prensuras semisupina manus;
nullus erat. Referoque manus iterumque
retempto perque torum moveo braccia:
nullus erat. Excussere metus somnum;
conterrita surgo, membraque sunt viduo
praecipitata toro.

Trad. Le man distendo a ricercar Teseo;
non sento alcun. Le man ritraggo, e tento
ancor novellamente, e per le coltri qua e
là movo le braccia; alcun non sento.
Scosse la paura il sonno; io balzo suso
tutta atterrita, e del vedovo letto mie
membra si precipitano giuso.

Strofa XX Orlando Furioso di Ludovico Ariosto

rimase a lido e la meschina Olimpia, che dormì senza destarse, fin che l'Aurora la gelata brina da le dorate ruote in terra sparse, e s'udir le Alcione alla marina de l'antico infortunio lamentarse. Né desta né dormendo, ella la mano per Bireno abbracciar stese, ma invano

Gli elementi che vengono ripresi da Ovidio in Ariosto sono: la notte, momento aureo che, quando termina, annienta il disincanto dell'illusione amorosa; la mano, primo tratto corporeo che prende contatto e viene a mancare così il patto d'amore e prende vigore la *metus*, la paura. È evidente il calco ovidiano nell'anafora:

Strofa XI Orlando Furioso di Ludovico Ariosto Strofa X Heroides di Ovidio vv. 11-12

nessuno truova: a sé la man ritira, di nuovo
tenta, e pur nessuno truova

nullus erat. Referoque manus iterumque
retempto perque torum moveo braccia:
nullus erat.

La felicità istantanea che scaturisce da Amore porta ad un'alienazione rispetto al resto del mondo e da quella deriva una morte fisica. Questa *lamentatio* di Olimpia nel canto XI dell'*Orlando Furioso*, presenta i medesimi connotati di quella di Didone, presente nel libro IV dell'*Eneide* virgiliana.

Si nota da un'analisi intertestuale che risulta difficile definire con precisione la ripresa dei canoni elegiaci nei testi del Cinquecento. Non è semplice nemmeno imporre dei confini a questo fenomeno di ripresa dei temi in chiave innovativa.

Alcuni punti sembrerebbero però essere riscontrabili nella maggior parte delle poetesse che trattano l'*eros*: l'assenza dell'uomo è uno dei temi più trattati e viene utilizzato uno specifico linguaggio lirico amoroso, con dei lemmi caratteristici: "oscuro", "grave errore", "mesto", "pentito", "sofferenza", "giogo indegno", "grave martirio". Un'altra tematica centrale è il dolore per il distacco dall'amato, che nelle liriche delle rimatrici cinquecentesche esorta l'uomo a tornare o a scrivere alla donna amata, a causa di un'assenza affettiva, non solo dettata dalla distanza fisica. Lo scrivere è un modo per manifestare il legame amoroso tra i due amanti che però non arriverà in alcun modo a concretizzarsi. Di seguito sono riportate alcune esemplificazioni del senso affranto e melanconico percepito dopo l'esperienza amorosa.

Gaspara Stampa – Rime - Sonetto I – v.2

in questi mesti, in questi oscuri accenti

Gaspara Stampa - Rime - Sonetto LIV – vv.7-8

poi che si vede a mille segni espresso
che chi può farlo vuole il mio dolore.

Gaspara Stampa - Rime - Sonetto CCCXI – v.1

Mesta e pentita de' miei gravi errori

Isabella Andreini - Rime - Sonetto CXCIV – vv.3-4

E soffermi infelice il giogo indegno
Di strano, e di gravissimo martiro;

Isabella Andreini - Rime - Sonetto CXCVI – vv.5-6

Il sangue Amor qual serpe infetta, e sugge
Perfido turbator di nostra pace.

Un altro elemento ricorrente è la dicotomia giorno e notte tipica del modello petrarchesco che rappresenta la continuità del tormento amoroso, il quale avviene in maniera contigua e senza tregua:

Rerum vulgarium fragmenta XX - vv. 29-30

Che sospirando vo di riva in riva
la notte e il giorno, al caldo ed a la neve

Il tema ricorre anche in altri autori cinquecenteschi come Matteo Maria Boiardo che negli *Amores* del libro II, 101,7-8: “*e solo al sole e solo a l’alte stelle/ vo lamentando de la pena mia*” e del III libro, 168,16-17: “*sempre in sospiri e lamentando in pena/ mi sto la notte e il giorno*”.⁵⁸

⁵⁸ Matteo Maria Boiardo, *Amorum Libri Tres*, a cura di C. Micocci, Garzanti, 2006.

Numerosi sono i versi delle rimatrici cinquecentesche in cui ricorre questo scorrere ciclico di giorno – notte e delle stagioni, nel mentre il sentimento amoroso le logora interamente; ne vengono riportate alcune esemplificazioni significative.

Isabella Morra - Rime - Sonetto VII - v.8

Deh, mentre ch'io mi lagno e giorno e notte

Isabella Andreini - Rime - Sonetto CLIII - v.3

Quei per cui notte, e di ti struggi, e lagni

Gaspara Stampa - Rime - Sonetto XXVI – v.10

la notte e 'l giorno ognor, la state e 'l verno

Tutto viene accompagnato da uno sfondo lacrimevole, tipico del genere elegiaco e della scrittura petrarchesca come in Rvf, 10,11: *“tutte le notti si lamenta et piagne”* che poi vedrà un risvolto di carattere moraleggiante in Petrarca, mentre in Gaspara rimane incentrato sulla mancanza dell'amato:

Gaspara Stampa - Rime - Sonetto CVIII – v. 26

che del mio pianto infinito mare

Gaspara Stampa – Rime - Sonetto CCXIII – v.13

cada nel mar del pianto, ov'era pria

Il pianto diventa movente dello scrivere; anche in Petrarca ricorre questo motivo, da una situazione dolorosa si trae ispirazione per la scrittura poetica. Spesso Petrarca stesso afferma di comporre in una condizione di pianto, come si riscontra in Ovidio il quale spesso si descrive in preda a un tormento sfociato in lacrime. La morte, a seguito di questo dolore, minaccia le poetesse cinquecentesche nei loro Canzonieri ed è un tema presente anche negli epitaffi dell'elegia latina; la differenza è che nelle autrici si tratta di una morte simbolica mentre negli epitaffi è una morte

reale. Oppure si parla di un annichilimento della poetessa stessa che si dichiara vinta d'Amore e vuole attraverso il suo esempio, altra tematica tipicamente elegiaca, evitare che altre donne incorrano nel suo stesso *status* languente. Lo scopo della poesia diventa eternare nella memoria la sofferenza vissuta, mettendone in guardia i lettori e al contempo rendendoli partecipi. Il paesaggio che spesso viene a introdurre le liriche poetiche delle autrici cinquecentesche ha un ruolo funzionale, come anche nei versi petrarcheschi, si unisce a questa tonalità lacrimevole e spesso diventa speculare dei sentimenti della donna o talvolta si manifesta in contrasto con il suo tormento.

3.2 I testi sacri nei Canzonieri femminili

Una delle raccolte più importanti a cui attingere per individuare un panorama letterario italiano relativo alla scrittura femminile del Cinquecento è sicuramente la raccolta: *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* di Ludovico Domenichi redatta a Lucca, nell'anno 1559. Questa raccolta probabilmente divenne un proseguo delle *Rime dei diversi*, tanto da riprenderne pari pari il titolo. La selezione effettuata da L. Domenichi avviene su base geografica ed accennerà solamente alla zona meridionale. L'editore che si occuperà dell'opera è Vincenzo Busdraghi ed era una personalità in vista nel dibattito sull'attribuzione della nobiltà alle donne, tema che emerge nel titolo "*nobilissime et virtuosissime donne*" del Domenichi. In questo modo l'intento editoriale di Domenichi e Busdraghi voleva far breccia nel mercato librario dell'epoca. La sua immagine di curatore non viene sottesa ma anzi inserisce 7 componimenti finalizzati a corroborare l'importanza del suo ruolo. Oltre alla preminenza del suo ruolo inserisce anche il suo approccio alla religione inserendo dei componimenti sacri come *Padre eterno del Ciel, che brami, et vuoi*, che sosteneva la vanità delle opere rispetto a ricevere la salvezza eterna. Le tematiche affrontate spaziano dal tema politico, al tema amoroso e dopo una riflessione attraverso alcuni sonetti sulla vanità dei beni terreni si arriva a toccare i temi spirituali con il sonetto a Margherita di Navarra. Gli spazi dedicati alla sezione religiosa sono molteplici e sembra speculare alle necessità del mercato librario, e procede nel farsi strada con l'inserimento delle rime a carattere esclusivamente spirituale di Vittoria Colonna, già a partire dal precedente *Libro primo delle Rime spirituali*.⁵⁹

Il tema a carattere sacro nel Cinquecento, proprio per il clima circostante sta diventando centrale e nelle autrici analizzate sicuramente tutto questo sfondo storico ha influito. È avvenuto inoltre un cambiamento significativo dalle tematiche profane come quelle dell'Amore, la Morte, la Fortuna a quelle sacre, come sonetti e canzoni di invocazione a Dio e alla Vergine che diventano i primi interlocutori a

⁵⁹ Maria Chiara Tarsi, *Petrarchismo al femminile: le Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* (1559), a cura dell'ADI, Atti del XIX Congresso, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-5.

cui esporre le sofferenze descritte nella precedente parte a carattere profano. Il pentimento inizia ad essere protagonista della porzione sacra, sul calco petrarchesco e i Canzonieri, seppur non abbiano una sezione prettamente dedicata al sacro, ne trattano con un numero variabile di sonetti e canzoni.

3.3 Il sacro nei quattro Canzonieri delle poetesse: Morra, Stampa, Andreini, Matraini

La presenza di sonetti e canzoni spirituali all'interno dei canzonieri non è omogenea, ma è fortemente condizionata dalle scelte dell'autrice. nel darvi più o meno rilievo e in base anche alla totalità dei componimenti del canzoniere. Franco Tomasi⁶⁰ sottolinea inoltre come il contesto storico – sociale dell'epoca, abbia potuto influire notevolmente sui testi delle autrici perchè stava cambiando rispetto al Due-Trecento in cui scrissero Dante e Petrarca. I controlli dottrinali da parte della Chiesa nei riguardi degli scritti a carattere religioso erano notevoli e indirettamente influenzavano la scrittura sacra del Cinquecento.

Le porzioni spirituali rilevate nei Canzonieri e in, eventuali, opere in prosa sono le seguenti.

ISABELLA MORRA	GASPARA STAMPA	ISABELLA ANDREINI	CHIARA MATRAINI
Sonetto X	Sonetto CCII (rime amorose)	Sonetto CLXXXV	Sezione Rime in morte dell'amato: edizione B,C ⁶¹
Canzone XI	Sonetto CCCIV	Sonetto CLXXXVI	Breve discorso sopra la Vita e laude della Beatissima Vergine e Madre del Figliuol di Dio ⁶²

⁶⁰ Franco Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Editrice Antenore, Roma-Padova, 2012.

⁶¹ Sono stati selezionati alcuni testi esemplificativi da:
Chiara Matraini, *Rime e Lettere*, a cura di Giovanna Rabitti, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1989.

⁶² Sono stati estratti alcuni testi esemplificativi da:
Vittoria Colonna, Chiara Matraini, and Lucrezia Marinella, *Who is Mary? Three Early Modern Women on the Idea of the Virgin Mary, edited and translated by Susan Haskins, The other voice in early modern Europe*, The University of Chicago Press, USA, 2008; pp.67-118.

ISABELLA MORRA	GASPARA STAMPA	ISABELLA ANDREINI	CHIARA MATRAINI
Canzone XII	Sonetto CCCV	Sonetto CLXXXVII	
Canzone XIII	Sonetto CCCVI	Sonetto CLXXXVIII	
	Sonetto CCCVII	Sonetto CLXXXI	
	Sonetto CCCVIII	Sonetto CXC	
	Sonetto CCCIX	Sonetto CXI	
	Sonetto CCCXI	Sonetto CXII	
		Sonetto CXXV	
		Sonetto CXCIII	
		Sonetto CXCIV	
		Sonetto CXC	
		Madrigale CXCVI	

A livello quantitativo si possono fare delle osservazioni. In Isabella Morra i componimenti a carattere spirituale sono quattro: il sonetto X e le canzoni XI, XII, XIII su tredici poesie totali. In Gaspara Stampa sono dieci componimenti a carattere religioso rispetto a 310 totali. In Isabella Andreini sono 13, 12 sonetti ed un madrigale conclusivo.

In Chiara Matraini le edizioni B,C sono le più numerose per quanto riguarda i componimenti a carattere sacro, e integralmente dedicate a questo tema sono le prose di Chiara Matraini che suggeriscono un dialogo fortemente intimistico.

3.3.1 Isabella Morra (Favale (MT), 1520 – Favale (MT), 1545)



Isabella Morra – Rime - Canzone XI

Quel che gli giorni a dietro
noiava questa mia gravosa salma,
di star fra queste selve erme ed oscure,
or sol diletta l'alma;
ché da Dio, sua mercé, tal grazie impetro
che scorgere ben mi fa le vie secure
di gire a lui fuor de le inique cure.
Or, rivolta la mente a la Reina
del Ciel, con vera umiltade,
per le solinghe strade
senza intrico mortal l'alma camina
già verso il suo riposo,
che ad altra parte il pensier non inchina,
fuggendo il tristo secol sí noioso,
lieta e contenta in questo bosco ombroso.
Quando da l'oriente
spunta l'Aurora col vermiglio raggio
e ne s'annuncia da le squille il giorno,
allora al gran messaggio
de la nostra salute alzo la mente
e la contemplo d'alte glorie adorno
nel basso tetto, dove fea soggiorno
la gran Madre di Dio c'or regna in Cielo.
Cosí, godendo nel mio petto umile,
a lei drizzo il mio stile
e 'l fral mio vel di roze veste velo
e sol di servir lei,
non d'altra cura, al cor mi giunge zelo,
seguendo le vestigia di colei
che dal deserto accolta fu tra i Dei.

Quando da poi fuor sorge
 Febo, che fa nel mar la strada d'oro,
 tutta m'interna e l'allegrezza immensa
 ch'ebbe del suo tesoro
 quella che tanta grazia or a me porge;
 ch'io la riveggio con la mente intensa
 mirare il figlio in caritate accensa,
 nato fra gli animai, con pio semblante;
 e del sangue che manda al petto il core
 nodrire il suo Signore;
 e scerno il duce de l'eterno amante
 sotto povere veste
 spregiar le pompe del vulgo arrogante,
 colui che sol pregiò l'aspre foreste
 e fu fatto da Dio tromba celeste.
 Poi che 'l suo chiaro volto
 alzando, da le valli scaccia l'ombra
 il biondo Apollo col suo altero sguardo,
 un bel pensier m'ingombra:
 parmi veder Giesú nel tempio, involto
 fra saggi, disputar con parlar tardo,
 e lei, per ch'io d'amor m'infiammo ed ardo,
 versar dagli occhi, per letizia, pianto.
 Questi conforti incontra i duri oltraggi
 m'apportan questi faggi,
 lungi schivando di sirene il canto;
 ché per solinghe vie
 il bel gioven, a Dio diletto tanto,
 con le sue caste voglie e sante e pie
 vide il sentier de l'alte ierarchie.
 Alzato a mezo il polo
 il gran pianeta co' bollenti rai,
 ch'uccide i fiori in grembo a primavera,
 s'alcuno vide mai
 crucciato il padre contra il rio figliuolo,
 cosí contemplo Cristo, in voce altera
 predicando, ammonir la plebe fera
 e col cenno, del qual l'Inferno pave,
 romper le porte d'ogni duro core,
 cacciando il vizio fore.
 Quanto ti fu a vedere, o Dea, soave
 gli error conversi in cenere
 del caro figlio in abito sí grave?
 Quanto beata fu chi le sue tenere
 membra a Dio consacrò, sacrate a Venere?
 E se l'eterno Foco
 giunge tant'alto ch'al calar rimira,
 ti scorgo, o Signor mio, fra i tuoi fratelli
 senza minaccie od ira
 del tuo amor infiammarli a poco a poco,
 e co' leggiadri detti e gravi e belli
 render beati e pien di grazia quelli,
 lor rammentando pur la santa pace.

La gioia del mio cor, ch'amo ed adoro,
 contemplo fra coloro,
 che i santi esempi tuoi raccoglie e tace.
 O via dolce e spedita
 trovata già nel vil secol fallace;
 e chi 'l primiero fu, dal Ciel m'addita
 sol de l'erèmo la tranquilla vita.
 Per voi, grotta felice,
 boschi intricati e rovinati sassi.
 Sinno veloce, chiare fonti e rivi,
 erbe che d'altrui passi
 segnate a me vedere unqua non lice,
 compagna son di quelli spirti divi,
 c'or là su stanno in sempiterno vivi,
 e nel solare e glorioso lembo
 de la madre, del padre e del suo Dio
 spero vedermi anch'io
 c'or là su stanno in sempiterno vivi,
 e nel solare e glorioso lembo
 de la madre, del padre e del suo Dio
 spero vedermi anch'io
 sgombrata tutta dal terrestre nembo,
 e fra l'alme beate
 ogni mio bel pensier riporle in grembo.
 O mie remote e fortunate strate,
 donde adopra il Signor la sua pietate!
 Quanto discovre e scalda il chiaro sole,
 canzon, è nulla ad un guardo di lei,
 ch'è Reina del Ciel, Dea degli dei.

Lo schema metrico della Canzone XI di Isabella Morra riprende esattamente quello petrarchesco di RVF: aBC bAC CDEeDfDFF, congedo ABB. L'*incipit* recupera la canzone X dove Isabella conclude implorando che i propri tormenti “*giungano al Re dei sospiri miei*”, come lei stessa cita al verso 71. Con l'avvio della nuova canzone la “*gravosa salma*”, ovvero il corpo di Isabella costretta all'interno di un *locus horridus* “*queste selve erme et oscure*” (v.3), può liberarsi divenendo “*diletta salma*” (v.4). È la possibilità di dedicarsi alla meditazione abbandonando l'attaccamento ai beni terreni. Inizia a questo punto l'*iter visionis* di Isabella, fino al termine del Canzoniere sarà tutto in funzione di uno stacco con la precedente parte a carattere profano. Il termine “*gravosa salma*” ricorre anche in Sannazzaro nella canzone 21,11: “*e lasciò me con sì gravosa salma*”. Isabella dopo aver lamentato la Fortuna come causa di ogni suo male ora invoca la grazia con un calco petrarchesco: “*o qual grazia mi fia, se mai l'impetro*”. Tutto ciò di cui Isabella si

è occupata fino ad ora adesso al verso 8 diventa: “*le inique cure*”, stravolgendo il verso 58 della canzone precedente dove si parlava di “*tue procelle inique et adre*” e ora si rivolge “*a la Reina del Ciel, con vera altissima umiltade*”, in questo decimo verso l’interlocutrice diventa Maria, utilizzando un tipico epiteto petrarchesco alla Vergine. A quest’ultima chiede il riposo dell’anima, quindi dal “*bosco ombroso*” sopraggiunge la luce grazie al sorgere dell’Aurora “*col vermiglio raggio*”, il verso 17 ha notevoli rimandi come Dante nel II canto del *Purgatorio* e l’antecedente femminile per eccellenza Vittoria Colonna nelle *Rime amorose* disperse 13,2. Il termine “*squille*” al verso 18 annuncia la venuta di un nuovo giorno, sempre nella contrapposizione notte - giorno che prende avvio dal rintocco delle campane e con l’arrivo del “*gran messaggio*” ovvero il lieto annunzio a Maria da parte dell’arcangelo Gabriele a Nazareth. Una gioia nuova invade Isabella che è simile alla gioia di Maria quando nasce il Figlio in una condizione di totale umiltà come quella della mangiatoia, circondato dagli animali. Nel proseguo del testo vengono quindi elencati vari episodi evangelici che iniziano con la nascita di Gesù e proseguono con altri a loro volta salienti, come la presentazione di Gesù al tempio e la gioia di ritrovarlo tra i dottori da parte di Maria. Il sole nel Cielo fa da sfondo a tutta questa visione e viene definito “*il gran pianeta*” riprendendo pedissequamente le *Rime amorose* di Vittoria Colonna, 86, I: “*come il calor del gran pianeta ardente*”. Tutto il paesaggio a partire dal sole ad arrivare ai fiori primaverili illuminati dalla luce, da un senso di *locus amoenus* che si discosta dal *locus horridus* iniziale. “*Ch’uccide i fiori in grembo a primavera*” è una chiara ripresa di Petrarca *RVF* 145,1 “*Ponmi ove ‘l sole uccide i fiori et l’erba*”. Quest’aurea bucolica viene accompagnata da un’anomalia metrica ai vv. 72-75, dove l’autrice fa ricorso ad una Rima sdrucchiola che sembra ricalcare l’*Arcadia* di Sannazaro, I vv. 17-21: “*et ogni ramo abbia le foglie tenere,/e i puri agnelli per l’erbette pascano./ l’arco ripiglia il fanciullin di Venere, / che di ferir non è mai stanco, o sazio/ di far le midolla arida cenere*”. Il paesaggio che agli inizi del canzoniere non faceva altro che rimembrare a Isabella la sua sorte di isolamento forzato a Valsinni ora diventa speculare di un cambiamento, tutto si riveste di chiarezza e di senso nella nuova ottica di Isabella. Le “*le vili et orride contrate*”, del primo sonetto v. 3, ora donano una pace inusuale. La scelta di scostarsi

dall'attaccamento ai beni terreni è chiara ai versi 100-103: “*spero vedermi anch'io sgombrata dal terrestre nembo, e fra l'alme beate ogni mio pensier riporle in grembo*”. La poetessa percepisce lo sguardo del Signore mosso a pietà posato su di lei, così mira al “*glorioso nembo*” ovvero al Paradiso; si rivolge direttamente alla canzone, tecnica abbastanza in voga nel periodo in cui scrive, dicendo che nulla di quanto è stato descritto all'interno sarà mai paragonabile allo sguardo della Vergine Maria “*Reina del Ciel*”, verso 108.

Isabella Morra – Rime - Canzone XII

Signor, che insino a qui, tua gran mercede,
con questa vista mia caduca e frale
spregiar m'hai fatto ogni beltà mortale,
fammi di tanto ben per grazia erede,
che sempre ami te sol con pura fede
e spregie per innanzi ogni altro oggetto,
con sí verace affetto,
ch'ognun m'additi per tua fida amante
in questo mondo errante,
ch'altro non è, senza il tu' amor celeste,
ch'un procelloso mar pien di tempeste.
Signor, che di tua man fattura sei,
ov'ogni ingegno s'affatica in vano,
ritrarre in versi il tuo bel volto umano
or sol per disfogare i desir miei,
ad altri no, ma a me sola vorrei,
ed iscolpirmi il tuo celeste velo,
qual fu quando dal Cielo
scendesti ad abitar la bassa terra
ed a tor l'uom di guerra.
Questa grazia, Signor, mi sia concessa
ch'io mostri col mio stil te a me stessa.
Signor, nel piano spazio di tua fronte
la bellezza del Ciel tutta scolpita
si scorge, e con giustizia insieme unita
de l'alta tua pietade il vivo fonte,
e le pie voglie a perdonarci pronte.
Ombre dei lumi venerandi e sacri,
di Dio bei simulacri,
ciglia, del cor fenestre, onde si mostra
l'alma salute nostra;
occhi che date al sol la vera luce,
che per voi soli a noi chiara riluce!
Signor, cogli occhi tuoi pien di salute
consoli i buoni ed ammonisci i rei
a darsi in colpa di lor falli rei;
in lor s'impara che cosa è virtute.

O mia e tutte l'altre lingue mute,
 perché non dite ancor de' suoi capelli,
 tanto del sol piú belli
 quanto è piú bello e chiaro egli del sole?
 O chiome uniche e sole,
 che, vibrando dal capo insino al collo,
 di nuova luce se ne adorna Apollo!
 Signor, da questa tua divina bocca
 di perle e di rubini escon di fore
 dolci parole ch'ogni afflitto core
 sgombran di duolo e sol piacer vi fiocca
 e di letizia eterna ogniun trabocca.
 Guancie di fior celesti adorne, e piane
 a le speranze umane;
 corpo in cui si rinchiuso il Cielo e Dio,
 a te consacro il mio:
 la mente mia qual fu la tua statura
 con gli occhi interni già scorge e misura.
 Signor, le mani tue non dirò belle
 per non scemar col nome lor beltade,
 mani, che molto innanzi ad ogni etade
 ci fabricâr la luna, il sol, le stelle:
 se queste chiare son, quai saran elle?
 Felice terra, in cui le sacre piante
 stampâr tant'orme sante!
 A la vaghezza del tuo bianco piede
 il Ciel s'inchina e cede.
 Felice lei, che con l'aurate chiome
 le cinse e si scarcò de l'aspre some!
 Canzon, quanto sei folle,
 poi che nel mar de la beltà di Dio
 con sí caldo desio
 credesti entrare! Or c'hai 'l camin smarrito,
 réstati fuor, ché non ne vedi il lito.

La Canzone XII di Isabella Morra presenta una struttura analoga alla Canzone XI con schema metrico: ABB AAC cDdEE, congedo aBbCC, viene aumentato il numero di stanze da cinque a sei; rispetto alla Canzone precedente però si nota un desiderio da parte di Isabella di snellire la tendenza fortemente scolastica del testo. Tutto il componimento è permeato dalla Luce, salvifica e di beatitudine; la sesta stanza si scosta dallo stile essenzialmente petrarchesco aderendo ad uno stile più fortemente concreto: *“a la vaghezza del tuo bianco piede”* con il verso 63 infatti si riassume l’episodio della morte di Cristo con un’immagine quasi simile a un rapido *flash back*. Attraverso l’enallage al termine della Canzone vi è un riferimento specifico alla Maddalena v.65: *“Felice lei, che con l’aurate chiome le cinse e si*

scarcò de l'aspre some!”, cerca di specificare un destinatario preciso della canzone quando fino a poco prima aveva definito beato chiunque fosse devoto al nome di Dio: “*beato chi s'inchina al tuo gran nome*”. La Maddalena nel brano evangelico era la peccatrice salvata da Gesù. Da un punto di vista storico – linguistico le due canzoni presentano frequenti latinismi come: *et, erme, alma, secure, Reina, umiltade, salute, contemplo, fea, roze, caritate accensa, animai, scerno, rai, rio, altera, fera, pave, fore, conversi, sacrate, cor, primiero, unqua non lice, spirti, pietate, discovre; insino, mercede, frale, beltà da beltade, spregie, procelloso, pietade, virtute, etade, aurate, scarcò, desio, lito.*

La predilezione di termini mescolati tra latino-volgare da un punto di vista stilistico è comune anche ad alcune parti della Bibbia che venivano commentate nelle predicazioni, in parte in latino e in parte in volgare nel corso del Quattro-Cinquecento, il fatto che qui siamo di fronte a liriche di matrice religiosa spiegherebbe dunque la presenza in numerose occorrenze di latinismi. Inoltre per anni il latino è stato la lingua più utilizzata dalle istituzioni ecclesiastiche ed il retaggio permane anche in queste liriche, seppur non fossero state scritte con il fine di essere pubblicate ma bensì come carteggi privati.⁶³

Il sonetto successivo ovvero il XIII di Isabella Morra dal punto di vista tematico si inserisce difficilmente all'interno dell'*iter* compiuto da Isabella. Vengono riprese le tematiche profane inerenti alla prima porzione del Canzoniere, ovvero la Fortuna e la Morte che hanno traviato la sua vita. La Fortuna dopo aver manipolato le sue sorti e averla rinchiusa in quel castello, l'ha indotta a desiderare la Morte. Gli aggettivi di connotazione negativa che accompagnano le due personificazioni di Fortuna e Morte sono: “*crudele*” ed “*empia*” al verso 2. La descrizione estremamente negativa che ne fornisce la poetessa individua un senso di turbamento psicologico da parte della stessa, il medesimo che si riscontra in Petrarca, l'autore infatti aveva descritto la coppia Fortuna-Morte in CCLXXIV e del quale riprende anche pedissequamente al verso 5 “*ardo et ghiaccio*” che si riscontra in Petrarca *RVF* 178,2: “*assecura et spaventa, arde et ghiaccia*”. In entrambi gli autori sembrerebbe esserci una situazione contraddittoria, da un lato è un calore che fa

⁶³ Carlo Marazzini, *Breve storia della lingua italiana*, Il Mulino editore, Bologna, 2004, cap. IV.

ardere come una fiamma, pensando anche alle comuni metafore amorose viste nelle altre autrici femminili cinquecentesche ma al contempo è una sensazione che agghiaccia, raffredda interiormente. Tutta questa sensazione ossimorica nasce da quel “*ma, pensando a quel dì..*” del verso 5, un “*ma*” avversativo che introduce una situazione nuova e contraddittoria, che da un lato provoca “*timore*” e dall’altro “*desio*”. Le sensazioni sono contraddittorie perché da una parte l’autrice ritiene possibile il fuggire dalla situazione di stallo in cui si trova dall’altra invece si sente così minacciata brutalmente dalla Fortuna da ritenere che questa faccia vincere il timore alla speranza e quindi la stessa speranza diventa poi disperazione. Questo scorcio sul sonetto precedente al XIV, permette di comprendere il senso contraddittorio che permea la scrittura dell’autrice, tanto da far spesso dubitare sull’ordine cronologico della disposizione dei sonetti.

Isabella Morra – Rime - Sonetto XIV

Scrissi con stile amaro, aspro e dolente
un tempo, come sai, contra Fortuna,
sí che null'altra mai sotto la luna
di lei si dolse con voler piú ardente.
Or del suo cieco error l'alma si pente,
che in tai doti non scorge gloria alcuna,
e se de' beni suoi vive digiuna,
spera arricchirsi in Dio chiara e lucente.
Né tempo o morte il bel tesoro eterno,
né predatrice e violenta mano
ce lo torrà davanti al Re del cielo.
Ivi non nuoce già state né verno,
ché non si sente mai caldo né gielo.
Dunque ogni altro sperar, fratello, è vano.

La poetessa in questo sonetto XIV descrive il proprio stile poetico “*amaro, aspro, dolente*”, si riferisce non solo al sonetto XIII instaurando un *continuum* rispetto all’invettiva nei confronti della Fortuna ma anche attribuendo una circolarità al *corpus* ricollegandosi direttamente attraverso questo auto-rimprovero al sonetto iniziale dove Isabella aveva introdotto il suo intento di “*scrivere piangendo*”, quello che si identifica come un retaggio elegiaco del *planctus*. Lo scrivere era per lei una risposta agli assalti della crudele Fortuna, ora persino la poesia essendo parte del mondo viene rifiutata come dispersione dalla vera ricerca della grazia in Dio. Il

rifiuto della gloria poetica e dell'amore terreno per Laura lo si ritrova anche in Petrarca con il suo stile dolente in *RVF* 332,36. L'Anima non vuole una gloria terrena e un mero attaccamento mondano ma desidera diventare chiara e lucente ricongiungendosi con il bene sommo, Dio. La morte che sino a questo punto del Canzoniere era personificata ora non lo è più ed essa e il tempo sfuggevole non possono intaccare la grandezza del Creatore. Quello che nel sonetto XII creava la situazione ossimorica "*ardo et ghiaccio*" al verso 5, ora viene completamente stravolto in: "*ivi non nuoce già state bè verno, chè non si sente mai caldo ne gielo*" ai versi 12, 13. Nell'eternità successiva alla morte non si percepiscono sensazioni contraddittorie, solo un estremo senso di pace perdurante. Nemmeno le minacce della "*predatrice e violenta mano*" possono sottrarre il "*bel tesoro eterno*", il termine predatrice è originale non si riscontra in altri testi, mentre il sintagma "*violenta man*" ricorre anche nelle *Rime Spirituali* di Vittoria Colonna, sonetto XVIII versi 9-10: "*ch'a te a fura si possa il tuo bel Regno con violenta man ne mostri...*", il senso dell'ineffabilità della promessa dei cieli rispetto alla mondanità chiude in maniera aurea il Canzoniere di Isabella che suggerisce all'interlocutore che ogni sperare all'infuori di ciò è vano e senza prospettive.

Nei testi conclusivi di Isabella Morra la presenza della figura di Gesù viene a fondersi quasi in modo panico con la Natura, ogni tratto umano di Gesù viene a riflettersi nella natura. Gli episodi evangelici sono in costante rimando alla sua vita e alle sue esperienze, ora però desidera la pace eterna. Nella ridondanza di passioni che si sono sviluppate fino a quel momento ora Isabella sembra attraverso di esse cercare un nuovo orizzonte. Bronzini definisce la poesia di Isabella "*la poesia è più vivida e sincera, non è monotono lamento, ma il pianto di un'anima*".⁶⁴

⁶⁴ Giuseppe Toffanin, *Le più belle pagine di G. Stampa, V. Colonna, V. Gambarà e I. Morra*, Milano, 1929.

3.3.2 Gaspara Stampa (Padova, 1523 – Venezia, 1554)



Il riferimento critico per il Canzoniere gaspariano è l'edizione critica di Abdelkader Salza, che è basata sull'analisi dell'edizione del 1554 che presenta tale suddivisione:⁶⁵

- Rime d'amore (I-CCXLV), compresi i Madrigali (CCXXII-CCXL) e i Capitoli (CCXLI-CCXLV);
- Rime varie (CCXLVI-CCCXI);
- in Appendice: I: Rime di diversi in lode e in morte di Gaspara Stampa (I-XVIII);
- in Appendice II: Rime di Baldassare Stampa (I-XXXIV); III: Rime del conte Collaltino di Collalto (I-XI); IV: Rime del conte Vinciguerra II di Collalto (I-VII).

È interessante questa ripartizione perché permette di vedere in maniera chiara il rapporto quantitativo che intercorre tra le sue Rime di carattere amoroso e quelle spirituali, contenute all'interno delle Rime varie. Il fatto che la porzione spirituale sia all'interno delle Rime varie rende difficile stabilire se vi fosse un'iniziale intento di realizzare questa tipologia di Rime.

Il *corpus* di Gaspara stampa ereditato invece dell'edizione anglosassone di Tylon è suddiviso in quattro parti, la prima che prende avvio dall'inizio fino al sonetto 220 parlando dei temi dell'amore e della morte e una sezione successiva dove sono

⁶⁵ Abdelkader Salza, *Rime di Gaspara Stampa e di Veronica Franco*, Bari, Laterza, 1913.

raggruppate le rime varie tra le quali vengono inseriti dieci componimenti a carattere religioso dal 275 al 285, una quarta parte riprende ancora la tematica amorosa nei i Capitoli dal 286 al 291 e i Madrigali dal 292 al 310.

La presenza di queste liriche a stampo religioso in un canzoniere essenzialmente di carattere profano dall'inizio fino al sonetto 219 e il componimento 220 ha permesso lo stacco tematico alla seconda parte, con temi diversi. Il sonetto 219 di Gaspara, inscenando un dialogo con un io lirico maschile, si avvia a chiudere questa sezione prettamente a tematica amorosa lasciando spazio alle *Rime d'occasione*. La struttura del Canzoniere ha permesso di fare delle correlazioni con il canzoniere bembiano, individuandovi delle analogie e delle differenze. Per quanto concerne la porzione amorosa sembrerebbe ricorrere in entrambi gli autori la necessità di ricordare un anniversario di incontro, per la Stampa questo avviene nel sonetto 219. Un'osservazione ricavata dall'analisi della edizione anglosassone è la differenza dell'amore vissuto da Pietro Bembo e da Gaspara Stampa. Entrambi mutano nel corso dei canzonieri l'amata/o, ma in Gaspara ad un certo punto si parla di un amore diverso, un fuoco che scaturisce dall'anima, lei parla pur sempre di amore nelle liriche spirituali, ma la nuova fiamma è un'entità ultraterrena, come si evince da questi sonetti inerenti alla porzione religiosa del Canzoniere.

Gaspara Stampa - Rime – Sonetto CCII

Poi che per mio destin volgeste in parte
piedi e voler, onde perdei la spene
di riveder più mai quelle serene
luci, c'ho già lodate in tante carte,
io mi volsi al gran Sole, e con quell'arte
e quella luce, che da lui sol viene,
trassi fuor da le sirti e da l'arene
il legno mio per via di remi e sarte.
La ragion fu le sarte, e i remi fũro
la volontà, che a l'ira ed a l'orgoglio
d'Amor si fece poi argine e muro.
Così, senza temer di dar in scoglio,
mi vivo in porto omai queto e sicuro;
d'un sol mi lodo, e di nessun mi doglio.

Con il sonetto CCII appartenente ancora alla sezione inerente alle *Rime amoro*se di Gaspara Stampa inizia a intravedersi un accenno ad un cambiamento di visione da

parte della poetessa. La svolta si svilupperà pienamente nella sezione delle *Rime Varie* in particolare nella serie successiva al componimento funebre in morte della monaca sino al termine del Canzoniere. In questa lirica Dio viene citato al quinto verso con l'epiteto "*gran Sole*", grazie al quale afferma di essere uscita dai bassifondi le "*sirti*" del verso successivo e di essere pronta ormai ad essere appagata solamente dall'Amore divino e non desidera più soffrire per alcuna persona. La metafora della navigazione turbolenta come esemplificazione del tormento che scaturisce dalla passione amorosa arriva ora alla ricerca di un "*porto omai quieto e sicuro*", così anticipa al tredicesimo verso quanto accadrà successivamente. Il conte Collaltino ormai si è rivolto a nuovi dilette, dimenticando Gaspara, la quale più volte l'aveva assimilato ad una divinità, ora le "*serene luci*", ovvero gli occhi dell'amato non sono più fonte di benessere interiore e quindi la luce viene ricercata nel "*gran Sole*". La volontà e la ragione sono stati fondamentali nel permettere a Gaspara di intraprendere la nuova via, abbandonare l'angoscia passata alla ricerca di un'ancora salvifica. Si nota una struttura circolare della poesia che prende avvio da una situazione dolente sino alla ricerca della quiete interiore in Dio, nella parte finale. Questo sonetto è un *unicum* nella serie dei sonetti amorosi in quanto già nei sonetti successivi rispettivamente CCLIII, CCLV, si ritorna a descrivere la figura di Collaltino con dei connotati ultraterreni, il conte si fonde in una descrizione aurea e sublimante.⁶⁶ In CCIV Gaspara vi è una significativa idealizzazione dell'amore per Collaltino tratto da un ricordo sfumato e intangibile, un "*focoso e cieco amore*" nato da un errore perché è frutto delle tenebre. Gaspara si corregge parlando in termini di quella stessa luce presente nel sonetto CCII dove la luce divina era un gran Sole, qui ricerca un "*nume*" che è "*lume*" ai versi 9-10. La poetessa ritiene di dover dare nutrimento alla sua mente con qualcosa di più duraturo della passione amorosa e come lo definisce lei "*e di cibo miglior pascere la mente*" al dodicesimo verso. Quest'oscillazione giungerà ad una consapevolezza solamente nella sezione successiva delle *Rime varie* a carattere spirituale.

⁶⁶ Emanuela Calura, *Desiderio e Amor Cortese, saggio su Gaspara Stampa e il Rinascimento*, Libreria universitaria, 2013, pp. 130-131.

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto CCCIV

Di queste tenebrose e fiere voglie,
ch'io drizzai ad amar cosa mortale,
seguendo il van disio fallace e frale,
che si rio frutto di sue opre coglie,
s'avien che la tua grazia non mi spoglie,
poi che per me la mia forza non vale,
temo che l'avversario empio infernale
non riporti di me l'amate spoglie.
Dolce Signor, che sei venuto in terra,
ed hai presa per me terrena vesta
per combatter e vincer questa guerra,
dammi lo scudo di tua grazia, e desta
in me virtù, sì ch'io getti per terra
ogni affetto terren, che mi molesta.

Dopo i componimenti dedicati alla monaca sulla linea dell'epitaffio funebre latino e che si chiude con il componimento CCCIII, si apre la sezione di matrice religiosa. Il "*gran Sole*", del sonetto CCII non viene più chiamato con un epiteto ma in maniera diretta al nono verso: "*dolce Signor*". Inizia il colloquio con Gesù al quale Gaspara chiede di essere liberata dai desideri mondani che inducono gli esseri umani a dannarsi perennemente. Il suo è un grido di pentimento e l'avvento di un totale abbandono a Gesù da parte di un cuore disilluso e ferito dalle angherie di Amore e Fortuna. L'utilizzo delle numerose enallagi presenti nel testo: "*tenebrose e fiere voglie*", "*van disio*", "*l'amate spoglie*", "*dolce Signor*", individuano le tematiche del sonetto in un *iter* di pentimento sino all'invocazione al Signore.

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto CCCV

Quelle piaghe profonde e l'acqua e 'l sangue,
che nel tuo corpo glorioso io veggio,
Signor, che, sceso dal celeste seggio,
per vita al mondo dar restasti essangue,
che nel mio cor, che del fallir suo langue,
vogli imprimer omai per grazia chieggio,
sì ch'al fin del viaggio, che far deggio,
non trionfi di me l'inimico angue.
Scancellà queste piaghe d'amor vano,
che m'hanno quasi già condotta a morte,
pur rimirando un bel sembiante umano.
Aprimi omai del regno tuo le porte,
e per salir a lui dammi la mano;
perché a ciò far non giovano altre scorte.

In questo sonetto Gaspara descrive la redenzione del mondo avvenuta grazie al sacrificio della morte e Risurrezione di Cristo contro *“l’inimico angue”* ovvero il serpente iconografia rappresentativa di Satana, nemico degli uomini. Invoca nuovamente Cristo di cancellare *“queste piaghe d’amor vano”* che l’hanno quasi indotta alla morte, tanto invocata nella sezione delle *Rime amorose*. Il *“bel semblante umano”* ovvero il volto di Collaltino ha annichilito la forza vitale di Gaspara che ora colta da un reale sentimento di abbandono e stanchezza terrena chiede al Signore di aprirle le porte del Suo Regno. Il modello petrarchesco è presente ma in chiave di un senso di logoramento dovuto dalla situazione vissuta da Gaspara che induce ad un pentimento e alla ricerca di una nuova modalità di vivere il Regno dei Cieli, con l’aiuto di Dio stesso.

Gaspara Stampa - Rime – Sonetto CCCVI

Signor, che doni il paradiso e tolli,
doni e tolli a la molta e poca fede
(per opre no, ch’a sì larga mercede
sono i nostri operar deboli e folli),
da’ tuoi alti, celesti e sacri colli,
ov’è ’l soggiorno tuo proprio e la sede,
china gli occhi al mio cor, che mercé chiede
del suo fallir co’ miei umidi e molli.
E, perché suol la tua grazia sovente
abuondare, ove il fallo è via maggiore,
per mostrar la tua gloria maggiormente,
nel petto mio, ricetta d’ogni errore,
entra col foco tuo vivo ed ardente,
e, spento ogn’altro, accendivi il tu’ amore.

Il sonetto CCCVI si apre con una preghiera al Signore perché rivolga il suo sguardo a Gaspara col suo cuore sofferente e che ha commesso peccati dinnanzi a Lui perché ha amato un uomo smisuratamente. Il petto diventa *“ricetta di ogni errore”* al tredicesimo verso, ovvero la sede di ogni errore compiuto sino a quel momento. Il fuoco dei due amori vissuti per due persone, Collaltino e Bartolomeo Zen, vengono identificati secondo la metafora tipica del fuoco che arde, il fuoco amoroso, come si è visto nelle Rime varie. La supplica di Gaspara è che ora ogni altro fuoco terreno venga cancellato e invita il Signore a entrare in lei *“col tuo foco vivo e ardente”*, come cita al verso tredicesimo, cioè il fuoco dell’amore celeste.

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto CCCVII

– Volgi a me, peccatrice empia, la vista –
mi grida il mio Signor che 'n croce pende;
e dal mio cieco senso non s'intende
la voce sua di vera pietà mista,
sì mi trasforma Amor empio e contrista,
e d'altro foco il cor arde ed accende;
sì l'alma al proprio e vero ben contende,
che non si perde mai, poi che s'acquista.
La ragion saria ben facile e pronta
a seguire il suo meglio; ma la svia
questa fral carne, che con lei s'affronta.
Dunque apparir non può la luce mia,
se 'l sol de la tua grazia non sormonta
a squarciar questa nebbia fosca e ria.

Nel sonetto CCCVII Gaspara descrive la passione che l'ha travolta come ingestibile a tal punto da non riuscire a cogliere la salvezza che le viene porta dalla luce divina. Si trova avvolta in una nebbia fosca e peccaminosa che impedisce la chiarezza della ragione che può essere tagliata solo dalla luce della grazia divina. La ragione ormai aveva individuato la via salvifica ma purtroppo la “frale” ovvero la carne fragile viene crea una conflittualità interiore tale da sviarla nuovamente ed individua quindi l'unica possibilità salvifica nel “sol de la tua grazia”, verso tredici, che sola può contrapporsi all' “Amor empio e contrista”, la grazia divina può contrapporsi alla forza forviante di Amore.

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto CCCVIII

Purga, Signor, omai l'interno affetto
de la mia coscienza, sì ch'io miri
solo in te, te solo ami, te sospiri,
mio glorioso, eterno e vero obietto.
Sgombra con la tua grazia dal mio petto
tutt'altre voglie e tutt'altri disiri;
e le cure d'amor tante e i sospiri,
che m'accompagnan dietro al van diletto.
La bellezza ch'io amo è de le rare
che mai facesti; ma poi ch'è terrena,
a quella del tuo regno non è pare.
Tu per dritto sentier là su mi mena,
ove per tempo non si può cangiare
l'eterna vita in torbida, e serena.

Nel sonetto CCCVIII Gaspara Stampa ritiene che il volto dell'amato sia indimenticabile perché la sua bellezza è anch'essa opera di Dio che l'ha creato. La contemplazione del volto dell'amato diventa contemplazione dell'onnipotenza divina, onnipresente nel creato e quindi anche nel conte in quanto creatura. La consapevolezza però che la bellezza di Collaltino non è abbastanza appagante quanto l'eternità offerta dal Regno dei Cieli. Chiede dunque di passare dal "van diletto" alla "eterna vita in torbida e serena", versi ottavo e quattordicesimo.

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto CCCIX

Volgi, Padre del cielo, a miglior calle
i passi miei, onde ho già cominciato
dietro al folle disio, ch'avea voltato
a te, mio primo e vero ben, le spalle;
e con la grazia tua, che mai non falle,
a porgermi il tuo lume or sei pregato:
trâmi, onde uscir per me sol m'è vietato,
da questa di miserie oscura valle.
E donami destrezza e virtù tale,
che, posti i miei disir tutti ad un segno,
saglia ove, amando il nome tuo, si sale,
a fruire i tesori del tuo regno;
sì ch'inutil per me non resti e frale
la preziosa tua morte e 'l tuo legno.

Il sonetto CCCIX inizia con un verso riscontrabile anche in alcuni sonetti di Vittoria Colonna: "volgi, Padre del Cielo a miglior calle", dove con il sintagma "miglior calle" si intende il miglior cammino, quello verso il Padre Celeste.

Vittoria Colonna – Rime - Sonetto XVII (ante 1538) vv. 1-4⁶⁷

Da Dio mandata, angelica mia scorta,
guida per dritto calle al Ciel la mente,
e, qualor l'alma al suo cader consente,
reprendi il freno e 'l pie' lasso conforta,

⁶⁷ Vittoria Colonna, *Rime amorose* secondo il manoscritto F1 (ms. II.IX.30 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze).

Il sonetto XVII di Vittoria Colonna riprende il termine “calle” al secondo verso, in un’enallage dove l’aggettivo attribuito è “dritto” mentre in Gaspara ritroviamo “miglior”. È un componimento rivolto all’angelo custode che riprende la preghiera:

Angele Dei, qui custos es mei,
me Tibi commissum pietate superna,
illumina, custodi, rege et gubernata

Trad. Angelo di Dio, che sei il mio
custode,
illumina, custodisci, reggi e governa me
che ti fui affidato dalla pietà celeste.

Il “*calle*” è la “*via*”, il cammino da percorrere, Gesù nel Vangelo dice: “*io sono la via, la verità e la vita chi crede in me avrà la vita eterna*”, la vita eterna è quello che desidera anche Gaspara chiedendo di farsi liberare dalla miseria delle passioni, in particolare quella amorosa e vuole salire nel Suo Regno. “*Si ch’inutil per me non resti e frale la preziosa tua morte e l tuo legno*”, così si conclude il sonetto, dicendo che non desidera che la morte di Cristo sulla croce rimanga inutile per lei. La redenzione avvenuta con la morte di Cristo è la possibilità di riscatto per ogni uomo. Ora la morte invocata nei sonetti precedenti diventa una morte santa, la morte di risurrezione di Cristo.

Gaspara Stampa – Rime – Sonetto CCCX

Dunque io potrò, fattura empia ed ingrata,
amar bellezza umana e fral qual vetro,
e l’eterna e celeste lasciar dietro
de la somma Bontà, che m’ha creata,
e poi m’ha da la morte liberata
e da l’inferno tenebroso e tetro,
se del fallir mi pento qual fe’ Pietro,
poi che tre volte già l’ebbe negata?
Dunque io potrò veder di piaghe pieno
il mio Fattor, per me sospeso in croce,
e d’amor e di zel non venir meno?
Dunque non drizzerò pensieri e voce,
ogn’altro affetto uman spento e terreno,
solo a’ suoi strazi, a la sua pena atroce?

Il sonetto CCCX è un componimento di forti rimandi evangelici: Gaspara si assimila alla figura di Pietro nel Vangelo di Matteo, XXVI e di Luca, 22,54-62, dove Pietro all’indomani della crocifissione di Cristo rinnega ai persecutori di

averlo conosciuto e di essere stato tra i suoi discepoli, secondo quanto profetizzato da Gesù stesso a lui: "prima che il gallo canti tu mi rinnegherai tre volte". Della predizione di Gesù a Pietro ce ne danno testimonianza i Vangeli di Matteo 26:34, 74, 75; Marco 14:30, 72; Luca 22:34; Giovanni 13:38.

Il rimando è interessante per il parallelismo che sottende, anche Gaspara nei precedenti sonetti delle Rime amorose e nella prima parte delle Rime Varie infatti ha rinnegato Cristo, invocando la Morte, acerrima nemica che verrà vinta da Cristo alla fine dei tempi. Pietro a sua volta si è pentito della sua condotta diventando grazie al perdono di Cristo il fondatore della madre Chiesa. Gaspara sottende anche per lei un auspicabile pentimento che la condurrà ad una svolta se non proprio personale perlomeno nello stile letterario adottato in linea con i modelli dei canzonieri cinquecenteschi all'interno del suo *corpus*.

3.3.3 Isabella Andreini (Padova, 1562 – Lione, 1604)⁶⁸



Isabella Andreini scrive le sue rime che vengono pubblicate per la prima volta nel 1601 con questa nomenclatura: *Rime d'Isabella Andreini padovana comica Gelosa. Dedicatè all'illustriss. & reuerendiss. sig. cardinal S. Giorgio Cinthio Aldobrandini*, Milano, presso Girolamo Bordone e Pietromartire Locarni. Le tematiche che caratterizzano il Canzoniere di Isabella risultano essere le più variegate, il tema dell'innamoramento e dell'Amore tiranno che ostacola la relazione amorosa e la rende intricabile, della Fortuna, della Morte invocata nella disperazione, il paesaggio e il tema sacro spirituale. Il Canzoniere dell'Andreini è alternativo rispetto agli altri perché nelle classiche tematiche, amore, morte, fortuna

⁶⁸ Stefano Santosuosso, *I sonetti spirituali di Isabella Andreini: scelta del genere, fonti e novità*, Atti del XIX Congressodell'ADI - Associazione degli Italianisti, 2017.

non riporta dei tratti di autobiografismo. Gli scritti di Isabella prevedono l'immedesimazione in una figura maschile che vive la sofferenza amorosa, diventa una generica esternazione di sofferenza a partire da un nuovo punto di vista, come avveniva per gli *Ἐρωτικὰ Παθήματα*. Non si tratta dunque di un soliloquio per esternare il proprio dolore ma lo scopo di Isabella Andreini è quello di ampliare la sua notorietà soprattutto nel settore teatrale, anche i testi spesso risultano rimarcare una dinamicità tipica del teatro scenico. Per quanto riguarda la porzione spirituale, il fatto che sia presente in una quantità di tredici componimenti, permette di comprendere che spesso non ci troviamo davanti a canzonieri solo a carattere spirituale sebbene non vi sia una sezione prettamente dedicata ad essi, infatti in Isabella è proprio l'unica sezione non segnalata nel suo canzoniere. Non è noto se siano stati gli editori Bordone e Locarni a non inserirla nelle loro stampe oppure se sia stata l'Andreini stessa a decidere di non dedicare una sezione a questi componimenti. Nell'edizione invece realizzata dal marito a posteriori risulterebbero essere chiaramente indicati con il nome di sonetti spirituali. Probabilmente l'ipotesi più plausibile è che Isabella Andreini volesse assimilarsi alla corrente di scrittura sacro-religiosa che si stava diffondendo in quel periodo. Lo stile linguistico dei sonetti spirituali nell'Andreini è frutto di una notevole elaborazione, selezione delle terminologie e presenta varie elaborazioni linguistiche. I modelli presi in considerazione sono sicuramente quello di Vittoria Colonna, per tutta la corrente di lirica femminile, come anche di Torquato Tasso, dal quale però si scosta per la suddivisione del Canzoniere, più assimilabile a quello petrarchesco.

La struttura del Canzoniere è costituita infatti da 368 componimenti, com'è noto in Petrarca sono 366, differisce numericamente solo di due componimenti. Il canzoniere petrarchesco presenta 317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate e 4 madrigali, le Rime dell'Andreini: 196 sonetti, 125 madrigali, 10 canzonette morali, 9 egloghe boscherecce, 9 scherzi, 6 canzoni, 4 versi funerali, 3 capitoli, 2 sestine, 2 epitalami e 2 centoni. In questa suddivisione i componimenti spirituali risultano tredici e questo permette dei rimandi biblici noti a questo numero che come anche il numero 7 ricorre spesso nelle scritture bibliche. Gli apostoli presenti durante l'Ultima Cena di Cristo erano dodici e insieme a Gesù sono tredici partecipanti e l'episodio della venuta dell'Anticristo, nell'Apocalisse di San Giovanni apostolo,

avviene proprio nel tredicesimo capitolo; inoltre anche gli attributi della clemenza divina sono tredici come testimonia il libro dell'*Esodo* 34, 5-7, la clemenza divina ricorre ripetutamente nei sonetti di Isabella.

Isabella Andreini – Rime - Sonetto CLXXXV

Se per quelli salvar, ch'errar vedesti,
Se per campargli da l'eterna morte
Senza partir da la celeste Corte
Signor per tua pietà frà noi scendesti;
Quel sangue prezioso, che spargesti
Tragga me da le vie fallaci e torte;
E mi richiami à più felice sorte,
Anzi che di mia vita il fin s'appresti.
E come da gli altrui devoti preghi
Mosso, chiamasti del sepolcro fuori
O gran Figlio di Dio Lazaro estinto.
Così la tua pietade hoggi non nieghi
Di chiamar lo mio cor per morte vinto
Da la Tomba infelice de gli errori.

Il sonetto CLXXXV apre la porzione spirituale del *Canzoniere* riprendendo anche alcune immagini appartenenti alla *Divina Commedia* di Dante. In particolare, “*con i suoi prieghi e devoti sospiri*” un sintagma presente in Dante nel canto XXIII del Purgatorio al verso 88 e al verso 42 sempre nel medesimo canto: “*quanto i devoti prieghi le son grati*” speculari a questo *incipit* del primo verso dell'Andreini: “*se per quelli salvar errar vedesti*”.

I “*prieghi devoti*” nel canto XXIII al verso 88 del Purgatorio dantesco sono quelli della moglie di Forese Donati e che gli permetteranno di diminuire il periodo di stallo all'interno della cantica. Mentre i “*devoti prieghi*” presenti nel canto XXXIII al verso 42 riguardano il momento in cui Dante rivolge il proprio sguardo verso Dio, grazie alla beata Vergine.

Dalla Bibbia viene estrapolato l'episodio della risurrezione di Lazzaro testimoniata soltanto nel Vangelo di Giovanni 11, 1-44, negli altri Vangeli, oltre che in quello di Giovanni, invece la risurrezione di Lazzaro non è trattata, viene riportata la risurrezione della figlia di Giairo. Gesù spesso nel corso dei suoi miracoli invita a credere in lui come fautore della vita eterna, esemplare è la frase detta a Marta: “*io sono la risurrezione e la vita; chi crede in me vivrà anche qualora morisse, e ogni*

uomo che vive e crede in me, non morirà per sempre. Credi questo? Gli rispose: sì Signore, io credo che tu sei il Cristo, il Figlio di Dio, colui che viene a dimorare nel mondo”.

La risurrezione per la fede cristiana sarà il riscatto dell’umanità che avrà creduto in Dio e nella Santissima Trinità, quindi i vari episodi riportati vogliono essere simbolo della potenza della fede nella differenza tra quelli che saranno i vivi e i morti nell’ultimo giorno, quando Dio verrà come si riporta nel credo cristiano: “*per giudicare i vivi e i morti e il suo Regno non avrà fine*”. Isabella Andreini sostiene con la sua interpretazione che Gesù faccia risorgere Lazzaro per compassione nei confronti coloro che gli sono devoti nella preghiera, invece Marta e Maria manifestano il loro disappunto nei riguardi di ciò che Gesù sta per andare a compiere e quindi in realtà da un punto di vista teologico è il Padre Celeste che realizza, tramite il Figlio, questo miracolo per manifestare la gloria del Padre e indurre gli uomini a credere in Gesù Cristo.

Isabella Andreini – Rime - Sonetto CLXXXV

Hor che strale d’Amor più non m’offende;
Ne ’l suo velen di dolce amaro infetto
Scorre per l’ossa; e per terreno oggetto
La sua fiamma infernal più non m’incende;
Quel Sol, ch’eterno trà beàti splende
M’allumi; e dolce mi riscaldi il petto,
Sì, ch’arda sol’ in me quel puro affetto,
Che da’ raggi purissimi discende.
Deh se priego mortal tant’alto arriva
Opra dolce Signor che l’alma mia
Seguendo il tuo d’ogn’altro amor sia schiva.
Purghi ’l suo error tua fiamma e santa, e pia;
Onde fatta serena in tè sol viva.
Pur tua pietade gli altrui falli oblia.

Il primo verso andreiniano di questo sonetto manifesta che il tormento d’Amore è cessato “*Hor che strale d’Amor più non m’offende*”, Isabella desidera ardentemente di tornare a vedere la luce di “*quel sol*” come cita al terzo verso. La tarda conversione di Isabella si può paragonare a quella tardiva di Dante che viene a liberato grazie all’intervento salvifico di Beatrice, attraverso l’incontro con Virgilio. Il desiderio di espiazione dei propri errori presente già nel sonetto CXXXV

è presente anche in questo sonetto CXXXVI dove Isabella, come Dante, effettua una conversione tardiva grazie al “*lume del Ciel*” lo stesso lume che ricorre spesso anche nei sonetti gaspariani. Il parallelismo e il debito dantesco si manifesta dunque in questi versi: “*quivi lume del ciel ne fece accorti*”, del canto V del Purgatorio dove le anime invocano con il verbo latino “*miserere*” la pietà divina. La poetessa allo stesso modo chiede: “*Scacci, lume del Ciel, quei foschi orrori*”, perché finalmente le sia concesso di vedere la luce divina permeata di salvezza e beatitudine.

Isabella Andreini – Rime - Sonetto CLXXXVII

Nemico Amor anco à miei danni sorgi?
Ah non sia ver. deh per pietà mi presta
Signor àita, e da sì rèa tempesta
Al porto di salute homai mi scorgi.
Sò, che del frale mio poter t'accorgi,
Che schivar non potrà quel, che m'appresta
Danno Fortuna al ben oprar molesta,
Se benigno tua destra à me non porgi.
Con le lagrime accuso il fallir mio,
E seguir ti vorrei, ma lusingando,
Il Mondo, ancor fà, ch'io mi volga indietro.
Sì contrario è l'effetto al mio desio;
Perisco (ohime) terreno ardor mirando
Se 'l bramato soccorso io non impetro.

Il sonetto CLXXXVII si apre descrivendo la potenza nemica d'Amore il quale provoca in Isabella una “*rea tempesta*”, al terzo verso. Il latinismo *rea* indica proprio la colpa che viene attribuita ad Amore che ha provocato una metaforica tempesta interiore nell'autrice. Viene nominata anche la Fortuna al settimo verso, come fautrice degli sventurati avvenimenti che colpiscono Isabella e dei quali in questo sonetto si lamenta con insistenza. Interessanti sono i rimandi letterari all'opera ariostesca relativamente al sintagma “*rea tempesta*” il quale è presente in alcune occorrenze dell'Orlando Furioso di Ariosto: “*Sprezzar si vide; e con tempesta rea*” nel canto II alla strofa 28, 6; “*quando da terra una tempesta rea*” sintagma presente nel canto XL nella strofa 43, 3.

La tempesta sembrerebbe avere un notevole connotato simbolico nell'opera di Ariosto nell'indicare situazioni simili a quelle della poetessa, in cui l'individuo

deve essere in grado di intraprendere una scelta. Nel canto II dell'Orlando Furioso infatti Rinaldo deve andare alla ricerca di aiuto per mare e il Vento scatena una spaventosa tempesta. In quel frangente viene interrotto nella sua disperata ricerca di Angelica ma alla fine deve perseguire il dovere che lo chiama per ordine di Carlo Magno. Nel canto XL invece siamo nel bel mezzo della battaglia notturna tra cristiani e saraceni quando la nave pagana viene tormentata da una *rea tempesta* e quindi dovrà interrompere momentaneamente il suo pellegrinaggio in un'isoletta tra Africa e Sicilia. Sull'isola avviene l'incontro con il re Gradasso che persuade Agramante a non proseguire in Egitto perché lui vuole sfidare personalmente Orlando. Agramante e poi anche Sobrino concordano per lo svolgersi di un triplo duello, mentre il restante esercito si occuperà della parte cristiana in Etiopia. In entrambi i casi la tempesta descrive un momento cruciale di decisioni che devono essere prese dai personaggi con cautela come la scelta che deve prendere Isabella di perseguire la perdizione o cambiare la sua vita in maniera radicale.

Amore e Fortuna come forze potenti e impietose si annullano all'invocazione dell'Andreini di un aiuto divino che però interviene subito nei versi 13-14 del sonetto, dove la poetessa paradossalmente esprime il suo bisogno smisurato e smodato di rimanere ancorata alle passioni terrene perché le procurano benessere. Invoca così il Signore perché prolunghi il suo viaggio terreno tra i beni mondani.

Isabella Andreini – Rime - Sonetto CLXXXVIII

Come spero trovar ripari, ò schermi
Contra l'ardente, ed ostinata voglia,
Che 'n me raddoppia l'angosciosa doglia
Mentr'io non oso del mio mal dolermi.
Deh sana tù questi miei sensi infermi
Signor; e de' pensier frali mi spoglia;
E pria, ch'i' lasci la terrena spoglia
Scaccia dal cor questi amorosi vermi.
Io qual folle Narciso un sogno, un'ombra
Piangendo seguo, e son vicina à morte
S'al venir troppo il tuo soccorso tarda.
Deh cangia in lieta la mia trista sorte;
Ogni affetto mortal da me disgombra,
E l'alma per tè nata in te sol'arda.

Il sonetto CLXXXVIII inizia esprimendo la necessità di cercare di “trovar ripari, ò schermi” e sfuggire dall’ “angosciosa doglia” e le parole chiavi che indicano la volontà di liberarsi sono “voglia”, “spoglia” oltre a “doglia” ai versi 3,6 e 7. Attraverso le rime instaurate viene indicato l’*iter* salvifico che la poetessa vorrebbe percorrere ma non riesce a lasciarsi alle spalle gli “amorosi vermi”. Il termine “schermi” ricorre più volte anche nell’*Orlando Furioso* di Ariosto: “Quanto più può, le fa ripari e schermi” come nel canto XXIX, 4,8; “Perché dovev’io usar ripari e schermi” nel canto XXXII, 23, 5; “Né più se gli facea riparo o schermonel” canto XXXIX, 37, 6. L’immagine successiva del verme è forte e quasi stona in una poesia d’invocazione e pentimento spirituale, sembrerebbe ricordare un lessico poetico tipico di Baudelaire novecentesco, dove nella poesia *Spleen* la pace viene rappresentata con un pipistrello anziché in una soave colomba, sebbene Isabella non conosca questo autore, si manifesta molto innovativa nell’utilizzo del lessico scabroso e orrido. Il desiderio dell’autrice di appesantire attraverso l’utilizzo di questo lessico i sentimenti amorosi che l’hanno trattenuta sino a quel momento deriva dalla consapevolezza che sono viscidati e insinuandosi nella sua mente non permettono a Dio di mutare la sua sorte da “trista” a “lieta”, come ella stessa esprime al dodicesimo verso. Nel verso 11: “S’al venir troppo il tuo soccorso tarda” viene espressa la preoccupazione sul soccorso tardivo da parte del Signore, vi sono delle occorrenze del verbo “tarda” di matrice dantesca tratti dall’*Inferno* canto II: “Ch’io mi sia tardi al soccorso levata” al verso 65. Questo debito dantesco ha a che vedere con l’intervento salvifico di Beatrice nei confronti di Dante, ancora inserito in una via di perdizione, lo stesso che dovrebbe avvenire da parte di Dio nei confronti della poetessa.

Il paragone al verso 9 con il mito di Narciso mette in parallelismo la vicenda mitologica di Narciso con la sua, entrambi sono stati vittima di un incantesimo legato ad Amore, Narciso ha rifiutato l’amore di una donna e perciò rimane costretto ad amare per sempre il suo riflesso. Isabella serva di Amore non riesce a distogliersi dai suoi effetti ed elevarsi a qualcosa di più etereo, entrambi sono in stallo. Allora negli ultimi versi arriva l’invocazione per raggiungere, spogliata di ogni affetto mortale e ardere insieme al Sole, al lume già anticipato nei sonetti precedenti.

Isabella Andreini - Rime - Sonetto CLXXXIX

Ancor, ch'altro non sia questa mia vita,
Che vil massa di fango atra, ed impura
In questa Valle di miserie oscura
A tanti errori, à tante colpe unita;
Io pur Signor son del tuo grembo uscita,
Son pur signor de le tue man fattura;
Scorgimi dunque, e di me prendi cura,
E dammi al ben' oprar pietosa aita.
Quell'età, ch'assai può, ma vede poco,
Che d'insani pensier mai sempre abonda
O Monarca del Ciel perdon m'impetri.
S'accenda l'alma del tuo santo foco,
E di questi occhi miei la tepid'onda
L'ostinata del cor durezza spetri.

L'incipit del sonetto CLXXXIX è analogo all'*incipit* del canto proemiale della *Divina Commedia* di Dante di cui sembra ricalcarne la matrice:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura,
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!

Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca ne la sua magrezza
e molte genti fé già viver grame...

Il rapporto di emulazione e rivisitazione nei confronti di Dante è frequente nei sonetti spirituali, infatti è il modello per eccellenza della poesia cristiana. In questo componimento non avviene una ripresa pedissequa dal punto di vista dei sintagmi ma alcuni termini e la situazione vissuta risulta essere la medesima. In entrambi i casi si descrive un punto della vita umana in cui ci si trova nella perdizione, nel caso della poetessa si parla della sua vita da un punto di vista soggettivo mentre per Dante vorrebbe essere rappresentativo di una condizione comune a tutti gli uomini, infatti sappiamo che nella *Commedia* Dante come *viator* guidato da Virgilio e da

Beatrice dovrebbe rappresentare il cammino di conversione universale a tutti gli uomini. Il termine “*oscura*” ripreso pedissequamente da Dante, rimanda a quel concetto che viene ripreso proprio dal poeta del *Convivio* il quale descrive iconograficamente il Sole alto nel cielo come entità divina che illumina tutte le Sue creature:

Dante Alighieri – *Convivio* – Trattato III, XII, 7

Nulla sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essempla di Dio che'l sole; lo quale di sensibile luce sé prima e poi tutte le corpora celestiali e le elementali allumina: così Dio prima sè con luce intellettuale allumina, e poi le [creature] celestiali e l'altre intelligibili.

Lo stesso significato viene attribuito nel *Cantico delle Creature* di San Francesco d'Assisi e anche in Sant'Ambrogio nell'*Expositio Salmi*, sembrerebbe essere un'immagine poi ereditata dal '200 al '500. Alcuni saggi critici riportano che anche la Passione di Cristo sia avvenuta nelle ore in cui il sole era alto perché così il Cristo manifestasse a pieno la gloria del Padre.⁶⁹ Cristo in quanto λόγος ovvero Verbo è la Luce del mondo e diventa la guida per il cambiamento interiore e nel caso di Vittoria Colonna sarà simbolo anche di uno sposalizio divino, così anche le rimatrici Cinquecentesche si ispirano a questa immagine del Sole divino.⁷⁰ La luce e forza divina possono anche essere rappresentate con la simbolica immagine del Fuoco, molto vicina al Sole, che Isabella chiede venga ad accendersi in lei nel terz'ultimo verso. Da un punto di vista biblico il Fuoco rappresenta proprio lo Spirito Santo, come nel libro del *Siracide* 48,1: “*sorse simile al fuoco, la cui parola bruciava come fiaccola*” o come nel Vangelo di Luca 3,16: “*batterà in Spirito Santo e fuoco*”, oppure sempre in Luca 12,49 “*sono venuto a portare il fuoco sulla terra; e come vorrei fosse già acceso*”, oppure negli *Atti degli Apostoli* 2,3: “*apparvero loro lingue come di fuoco che si dividevano e si posarono su ciascuno*

⁶⁹ J. Hillis Miller, *Word and Image*, in Id., *Illustration*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1992, p. 141.

⁷⁰ Abigail Brundin, *Volume Editor's Introduction*, in Vittoria Colonna, *Sonnets for Michelangelo*. A Bilingual Edition, p. 5.

di loro; ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue come lo Spirito dava loro il potere di esprimersi”⁷¹.

Isabella Andreini – Rime - Sonetto CXC

A Tè le ardenti mie preghiere invio,
A tè Padre del Cielo humil ne vegno.
Deh non haver quel, ch’io ti sacro à sdegno.
Ma pon mente à l’interno alto desio.
A tè sacro l’affetto del cor mio,
E i frutti ancor del mio mal colto ingegno.
Sò che picciolo è ’l don, so, ch’egli è ’ndegno.
Di tè vero Monarca, e vero Dio.
Mà se tù non ricusi ò sommo bene
D’accorlo nel tuo sen di grazia pieno,
Degno farallo il tuo favor divino.
Pianta così se trasportata viene
Da Monte alpestre ad un Giardino ameno
Nobil frutto produce, e pellegrino.

Il sonetto CXC inizia con un’anafora nei primi due versi “*A te*” per indicare l’importanza dell’interlocutore che viene svelato subito dopo nel secondo verso “*Padre del Cielo*”. Gli epiteti rivolti a Dio vengono ripetuti più volte nel componimento “*Monarca*”, “*Dio*” al verso ottavo; tutto è accompagnato dal termine “*vero*” ripetuto due volte attraverso un’enallage, culminando poi al verso 9 con il termine “*sommo bene*”. In questo sonetto la grazia viene invocata pienamente e Dio viene supplicato ripetutamente perché devozionalmente la poetessa gli offre “*il sacro affetto del cor*” con un cuore sinceramente convertito. La metafora finale è interessante perché allude alla *Parabola del seminatore* presente nel Vangelo di Marco 4, 3-9, di Matteo 13, 3-8 e di Luca 8,5-8, che descrive come i semi cadendo su vari luoghi possano perire o dare frutto. Alcuni semi sono gettati sulla strada, altri sui sassi, altri sulle spine ed infine: “*E un'altra cadde sulla terra buona, diede frutto che venne su e crebbe, e rese ora il trenta, ora il sessanta e ora il cento per uno*”. Con questa parabola implicitamente Gesù cerca di far capire l’importanza di far fruttare al meglio il proprio “*seme*” perché possa

⁷¹ Giuseppe Albiero, *La Sacra Bibbia della CEI “editio princeps” 1971*, a cura di F. Vattoni, Centro Editoriale Dehoniano, Bologna, 1974.

dar frutto, ovvero compiere gesti graditi a Dio. Spesso nella Bibbia vengono create metafore utilizzando le piante e i semi, basti pensare al Vangelo di Giovanni 15,1: “io sono la vera vite e il Padre mio l’agricoltore”, oppure nel Vangelo di Luca 8,11: “il seme è la Parola di Dio” o nei Corinzi 3,9: “voi siete il campo di Dio”, tali citazioni si riferiscono all’importanza di cooperare al progetto divino. La poetessa, compiendo un resoconto della propria condotta in questi *Sonetti Spirituali*, ritiene di aver trascorso la propria vita fino ad ora su un monte arido che avrebbe impedito di dare frutto ma anzi avrebbe agevolato l’inoltrarsi in luoghi ameni di perdizione. Mentre il Giardino, ovvero il Regno del Padre, dovrebbe riparare ai suoi errori e permettere finalmente di far della propria vita uno strumento nelle mani del Signore. Il “nobil frutto” citato all’ultimo verso è anche “pellegrino”, viene attribuita al frutto la caratteristica di essere pellegrino quando in realtà la pellegrina è proprio Isabella qui sulla terra che cerca disperatamente il volto del Padre, con questa metonimia si chiude il sonetto che subito si aggancia al successivo.

Isabella Andreini – Rime - Sonetto CXCI

Voi cui l’ardor d’amor, l’ardor de gli anni
 Movono cruda, e perigliosa guerra
 Mentre le forze sue vaga disserra
 Frale beltà con micidiali inganni,
 Torcete il pie’ da gli ostinati affanni
 Colpa di cui l’alma s’afflige, ed erra;
 E pria siate nud’ombra, e poca terra
 Volgete i lumi à quegli eterni scanni.
 Del vostro breve giorno ah non vogliate
 L’hore più belle consumar nel pianto,
 Che vano empio desir dal sen v’elice.
 Come v’inganna questo senso tanto,
 Che l’eterna fuggite, alma beltate?
 Chi sprezza il Mondo al Mondo è sol felice.

In questo sonetto CXCI Isabella introduce, oltre alla consueta tematica amorosa, il tema della fugacità del tempo già introdotta in altri testi precedenti, come il madrigale LXXXIII, dove l’autrice in modo molto innovativo indossa i panni di un uomo che pervaso da Amore non viene corrisposto:

S'ella non ha pietà del mio dolore,
s'ella il mio duol non crede,
a che misura 'l tempo? Or non s'avede,
che mentr'ella mi sprezza
fugge con l'ore ancor la sua bellezza?

L'amore non corrisposto in questo madrigale fa percepire all'amato una dimensione temporale a sé stante, spesso correlata alla ricerca di intervalli di felicità, nella speranza di ricevere l'amore della donna. La tematica del cosiddetto "*tempus fugit*" per citare Seneca, era molto in voga anche nel '500, ad esempio nell'*Orlando Furioso* di Ariosto nel canto I ottave 42-43: "*la verginella è simile alla rosa*", dove si sottende un invito a cogliere la rosa finché è fresca di germoglio, come la donna giovane è pronta per vivere l'amore, riassumendo in altri termini la formula oraziana del "*Carpe diem*", ovvero "*cogli l'attimo*". Nel modello di riferimento, Petrarca, ricorre più volte la tematica della fugacità del tempo soprattutto nei sonetti relativi al pentimento per il tempo perduto dietro a Laura e la conseguente invocazione a Dio e alla Vergine perché siano pietosi nei suoi confronti. Alcuni sonetti e canzoni esemplari sono il sonetto CCXLIV "*pur d'alzar l'alma a quel celeste regno è il mio consiglio, et di spronare il core: perché 'l camin è lungo, e 'l tempo è corto*"; oppure il sonetto CCLXIV: "*Se già è gran tempo fastidita et lassa se' di quel falso dolce fugitivo*"; il sonetto CCCXVI vv. 1-4 "*Tempo era omai da trovar pace o triegua di tanta guerra*" e la canzone conclusiva del Canzoniere, ovvero la CCCLXVI dove l'invocazione risulta essere esplicita sia a Dio che alla Vergine e la pressione della fugacità del tempo si percepisce nel sintagma "*Di s'appressa*" e anche nel successivo "*si corre il tempo et vola*":

Il di s'appressa, et non pòte esser lunge,
sí corre il tempo et vola,
Vergine unica et sola,
e 'l cor or coscìentia or morte punge.
Raccomandami al tuo figliuol, verace
homo et verace Dio,
ch'accolga 'l mio spirto ultimo in pace.

Isabella Andreini allo stesso modo di Petrarca in pochi versi ripropone più connettivi temporali come: "*anni*" nel primo verso, "*hore*" nel decimo verso, anche per lei come per il suo modello è giunto il momento di pentirsi e l'incalzare

del tempo si fa sentire. Nel primo verso ricorre due volte il termine “*ardor*” riferito ad Amore e ad “*anni*”, la causa della perdita del tempo è stato proprio Amore, infatti l’ardore del sentimento amoroso l’ha sviata. I termini che si contrappongono alle fuggevoli ore e gli effimeri anni sono gli aggettivi “*eterni, eterna*”, che ricorrono all’ottavo e al tredicesimo verso. L’eternità è la condizione offerta da Dio all’uomo ed è l’unica che può permettere il riscatto del tempo perduto e della colpa avuta nell’immergersi nei beni mondani. Il cambiamento avverrà nell’anima della poetessa e quindi il latinismo “*alma*” ricorre due volte nel testo, al sesto e al tredicesimo verso del sonetto. Il verso conclusivo comunica il senso di tutto il componimento, se l’uomo disprezza il mondo terreno otterrà la felicità eterna nell’altro Mondo e solo chi disprezza la condizione effimera del genere umano, intriso di tutte le debolezze, potrà godere dell’eternità invocata da Isabella in questo sonetto e da Petrarca nella canzone conclusiva del Canzoniere: “*Vergin bella, che di sol vestita*”.

Isabella Andreini – Rime - Sonetto CXCI

Ahi Alma, ahi di te stessa homai t’incresca,
 Se fosti sol per l’alte Sfere eletta
 A che folle del Mondo agogni l’esca
 Mentre à l’ocaso il viver mio s’affretta?
 In terra quanto i desir nostri invesca
 Quasi mortal veleno i sensi infetta.
 Consenti dunque, che l’età men fresca
 Almen doni al Signor, che più n’aspetta.
 Di Christo solo il glorioso nome
 Formin gli accenti miei, ned altro core
 Habbia ’l petto; ne ’l core altro desio.
 Sgombra de’ falli tuoi le antiche some,
 Lavi sordido limo acqua d’oblio,
 Nè senso altro sia ’n me, che di dolore.

Il sonetto CXCI si apre con un dialogo introspettivo nei confronti dell’anima che da quando è stata creata dovrebbe essere destinata alle alte sfere e non alla mondanità, creando un filo di legame con il precedente sonetto dove “*alma*” veniva citata più volte. È presente al terzo verso un parallelismo, infatti riprende i versi 1-3 del sonetto di Vittoria Colonna *Del mondo e del nimico folle e vano*, seppur l’accostamento a quest’autrice sia in una proporzione minore rispetto al modello

petrarchesco. Il penultimo dice: “*lavi sordido limo acqua d’oblio*”, sembra richiamare il testo del *Veni Sancte Spiritus*, attribuito prima a Stefano Langhton e poi a Papa Innocenzo III, in carica dal 1198 al 1216:

Lava quod est sordidum

Trad. Lava ciò che è sordido

Il *Veni Sancte Spiritus* è un’invocazione utilizzata principalmente nel tempo di Pentecoste nei confronti dello Spirito Santo, chiedendo pietà, perdono dei propri peccati e desiderando ottenere la pace. Il testo di Isabella, seppur ne riprenda l’impronta ma non pedissequamente il versetto, sembra alludere alla stessa richiesta, nonostante il suo attaccamento ai beni terreni sarà sempre preponderante rispetto ad altre rimatrici a lei contemporanee. Una dimostrazione pratica sta nel suo continuo prediligere spesso la ripresa di testi appartenenti alle *Rime in vita* di Laura piuttosto che alle *Rime in morte*, seppur molti sintagmi vengano estrapolati anche dalla seconda parte del Canzoniere. In chiusura invoca che in lei permanga il dolore, l’epiteto utilizzato per il Signore è qui “*Christo*”, individuato a pennello per descrivere la condizione languente che la deve pervadere in quanto Cristo è l’epiteto che più ricorre nei *Vangeli*, ben 529 volte, per descrivere la Sua crocifissione, morte e risurrezione. Con l’arrivo dunque dell’“*età men fresca*” come lei dice al verso 7, intendendo l’età matura, spera di poter recuperare il tempo perduto dunque dedicandosi maggiormente a Cristo, nonostante il suo attaccamento alle cose terrene. L’acqua che viene citata nel penultimo verso dovrebbe proprio purificare questo eccessivo legame ai beni mondani, infatti il termine acqua ricorre ben 580 volte nell’*Antico Testamento*, ad esempio nell’episodio della *Genesi* 6,17 che narra del diluvio universale per purificare dal peccato. Nell’ultima parte dell’*Apocalisse* di San Giovanni 22,17 vi è scritto infatti: “*Chi ha sete, venga; chi vuole, prenda gratuitamente l’acqua della vita*”, quindi l’incontro che darà inizio alla vita eterna avverrà proprio a partire dalla purificazione dell’acqua.

Isabella Andreini – Rime - Madrigale CXXV

Qual candida Colomba
Il suo pennuto manto
Terge lieta, e vagheggia,
E poi festosa al Ciel dispiega i vanni.
Tal io vissuta in pianto
Colpa d'Amor molt'anni
Già tratto 'l piè da la sua 'ngiusta Reggia
In questo Fonte santo
Di pentimento purgo il fallir mio,
E lieta al Ciel le mie speranze invio.

Il madrigale CXXV intanto propone un *unicum* nella scelta metrica del Canzoniere andreiniano, rispetto ai precedenti sonetti e alle canzoni e non solo all'interno della stessa Andreini ma anche rispetto alle poetesse contemporanee trattate. Il madrigale rispetto al sonetto non ha una struttura delle strofe predefinita, muta rispetto al periodo. Il madrigale del '300 ad esempio che ha visto il suo massimo esponente in Petrarca non è comparabile a quello cinquecentesco di Torquato Tasso. Il rapporto con la messa in musica del madrigale è indiscusso come anche per altri generi musicalmente connotati, ad esempio la ballata o la frottola. La scelta del madrigale da parte di Isabella Andreini esprime un forte legame con la classicità e la struttura prevede un distico finale a rima baciata, alternando versi lunghi e brevi, endecasillabi e settenari, non arrivando ai 14 versi totali di lunghezza del testo. Il linguaggio di Petrarca tramite il madrigale viene elaborato e reso sia materia dotta, in quando nasce proprio in un ambiente d'*élite* e però può essere fruito da tutti. Isabella Andreini ponendo a questo punto delle sue riflessioni un madrigale, sicuramente vuole garantire una notevole potenza espressiva nella concisione tipica di questa tipologia di componimento.⁷² Le tematiche del madrigale erano solitamente le più disparate nell'ambito profano, vi è il madrigale bellico, amoroso, bucolico, pastorale; solo successivamente nascerà proprio una categoria specifica dal madrigale profano, il madrigale spirituale con una profonda riflessione, un esempio sono i madrigali spirituali di Luigi Tansillo.⁷³ La poetessa sembra proporre

⁷² Alessandro Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, "Lettere italiane", XXXII, 1981, pp. 529-548.

⁷³ "Madrigale spirituale", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 20 vol. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980.

a questo punto del suo cammino un madrigale inusuale, metricamente come un madrigale e di connotazione spirituale, riflettendo sul simbolo religioso della colomba e non su temi profani. La colomba all'interno dei salmi biblici è stata iconografia della ricerca della libertà dell'uomo prigioniero come nel Salmo 55, 6-7: "Timore e spavento mi invadono e lo sgomento mi opprime. Chi mi darà ali come di colomba per volare e trovare riposo?", Isabella è prigioniera delle distrazioni del mondo ma nel ricordo della più antica riconciliazione avvenuta con la colomba per la prima volta nella *Genesi*, spera nel perdono e di ricongiungersi con Dio. Nella *Genesi* 8,10-11 è scritto infatti: "Attese altri sette giorni e di nuovo fece uscire la colomba dall'arca e la colomba tornò a lui sul far della sera; ecco, essa aveva nel becco un ramoscello di ulivo." Tutto si era ristabilito alla condizione originale in questo passo della *Genesi*, soprattutto il legame con Dio. La colomba viene anche rappresentata come discesa dello Spirito Santo, vi sono alcune iconografie commissionate dal vescovo del V secolo Paolino di Nola relative alla Trinità o all'Annunciazione. Da parte della poetessa si percepisce dunque il desiderio che si possa ristabilire il legame di pace con l'Altissimo e quindi dice: "poi festosa al Ciel dispiega i vanni" rappresentando la congiunzione con Dio, così lei chiede perdono del suo "fallir" e dice: "lieta al Ciel le mie speranze invio". Il verso tre oltre ad essere la chiave per interpretare ciò che Isabella vuole comunicare è anche ipotizzabile sia stato ripreso dalla *Gerusalemme Conquistata* di Torquato Tasso nel canto XXI, 45, 5-6: "Ei glorioso in morte al cielo i vanni / Spiegherà dove il re trionfa e regna." Questa ripresa testuale potrebbe indicare che Isabella Andreini avrebbe letto la *Gerusalemme Conquistata* risalente al 1582 – 1593, Tasso avrebbe ispirato molte delle sue canzonette morali e probabilmente anche questo madrigale a carattere spirituale delle *Rime*.

Isabella Andreini – Rime - Sonetto CXCI

Fuggite homai cure noiose, e frali,
Sgombrate dal mio cor Muse amoroze,
E spegnetevi pur fiamme dannose,
Vadan lunge pensier folli, e mortali.
A più bel volo hogg'io dispiego l'ali,
E più degne vegg'io, più graziose
Muse, ch'è mè fur già gran tempo ascose,
E che i seguaci lor fanno immortali.
Duce è Dio solo à queste sante Dive,
Parnaso è 'l Cielo, e 'l Fonte d'Elicona
E l'onda grata di sua dolce àita;
D'alloro in vece in queste sacre rive
Di stelle altri riceve aurea corona,
Onde risplende ne l'eterna vita.

Il sonetto CXCI si apre con un sintagma che pare ricalcare altri già noti come: “*O insensata cura de' mortali*”, estrapolato dal Paradiso dantesco canto XI strofa I; “*Fuggite omai pensier noiosi e foschi*”, o dall’*Arcadia* di Sannazaro, tratto dall’*Ecloga* VII strofa 31. Il riferimento continuo a modelli di spessore permette di comprendere il profondo desiderio dell’Andreini nello svolgere accurate scelte stilistiche e linguistiche attingendo al linguaggio aulico, quindi estrapolando determinate citazioni. In quanto attrice da palcoscenico intende porre in evidenza la propria conoscenza dello stile aulico e dotto che farebbe di lei, oltre che una donna di scena, una donna di cultura.⁷⁴ Il sintagma ripreso da Dante infatti appartiene oltre che al grande autore della *Divina Commedia* anche ad una lunga tradizione propria dei classici, come nella prima *Satira* di Persio: “*O curas hominum, o quantum est in rebus inane!*”. Dante eleva questo concetto nell’ottica cristiana di guardare da lontano le preoccupazioni terrene per elevarsi alla beatitudine celeste, non pensando alla morte che quotidianamente minaccia la vita umana e a cose effimere come la vanità ed allude a quanto accade nel canto XI, relativamente all’importanza della vita vissuta in povertà sul modello di San Francesco D’Assisi.⁷⁵

⁷⁴ Daria Perocco, *Donna/uomo, attrice/scrittrice, Isabella/Francesco: metamorfosi della scrittura di Isabella Andreini*, in S. Morando, *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Venezia, Marsilio, 2008, 87-111.

⁷⁵ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Arnoldo Mondadori, Milano, 1997, p. 307, nota 1.

Isabella Andreini – Rime - Sonetto CXCIV

Sgombra, sgombra da tè mio tristo core
Le 'ndegnissime tue fiamme cocenti,
Ardito scaccia homai cure, e tormenti,
Onde t'afflige il tuo nemico Amore.
Sfavilla Anima mia del puro ardore
Di chi formò le stelle, e gli elementi,
Porgi le orecchie à suoi divini accenti,
Lava del tuo fallir l'antico errore.
Troverai se ti penti in Ciel pietade;
Che gravi sì le colpe tue non sono,
Che viè maggior non sia l'alta clemenza.
Sì di Ninive già l'empia cittade
Venuta del suo fallo à penitenza
Hebbe del suo fallir grato perdono.

Il sonetto CXCIV propone un *incipit* che riprende dei sintagmi petrarcheschi, mostrando quanto Isabella Andreini faccia riferimento a Petrarca per la sezione dei componimenti spirituali. Il primo verso riprende dai *Rerum Vulgarium Fragmenta* XI, i versi 3-4: “*Poi che in me conosceste il gran desio / Ch’ogni altra voglia d’entr’al cor mi sgombra*”, che sono tratti da una ballata la quale descrive il tormento di Petrarca nel momento in cui la donna, venuta a conoscenza del sentimento amoroso del poeta nei suoi confronti, non vuole più mostrargli il suo volto e i suoi capelli, avvolgendoli dentro un velo ed il poeta affranto non può più vedere ciò che desidera. Poi ancora dal canto XXIII dei R.V.F, ai versi 168-169: “*Seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra / Ogni men bel piacer del cor mi sgombra*”, questa canzone invece ripercorre le tappe dell’amore per Laura dagli albori giovanili. La ripresa dei lemmi appartenenti a questi componimenti petrarcheschi indica inoltre come la poetessa stia riepilogando la propria esperienza amorosa avvenuta a causa del “*nemico Amore*”, verso 4. Il termine “*ardore*” utilizzato nel sonetto CXCI riferendolo all’Amore e al Tempo che minacciavano la sua quiete interiore, ora diventa “*puro ardore*” al quinto verso, indica quindi la quiete di chi riposa nella pace eterna del Padre Celeste. Inoltre, il sintagma “*puro ardore*”, potrebbe essere estrapolato dal verso 6 del sonetto: *Mentre ne’ cari balli in loco adorno* di Torquato Tasso dove cita: “*Spargea faville di sì puro ardore*” oppure avere una correlazione con il sonetto: *Padre nostro e del Ciel, con quanto amore*, di Vittoria Colonna in particolare al verso 5: “*Rivolto, poi di puro interno*

ardore". È interessante notare come Vittoria Colonna influenzi tutto il filone del petrarchismo spirituale del '500, superando il modello petrarchesco e attingendo anche dal modello delle *Rime* tassiane.⁷⁶ Sempre da Tasso, però dall'edizione della *Gerusalemme Conquistata*, riprende dal canto XX, ottava 57, verso 5: "*Così mai non cessâr divini accenti*" nel settimo verso del suo sonetto, richiamando l'attenzione su quello che dovrebbe essere ora il suo obiettivo primario, ovvero l'elevazione spirituale. L'anima infatti deve brillare della luce eterna e quindi sempre nello stesso verso troviamo il sintagma: "*sfavilla Anima mia*", ricorre nuovamente il tema della luce, già incontrato negli altri componimenti. Un chiaro rimando a Petrarca è anche "*antico errore*" presente all'ottavo verso, che si contrappone al "*giovenil errore*" petrarchesco nei riguardi del sentimento amoroso per Laura, presente già nel sonetto d'apertura al Canzoniere, al terzo verso "*in sul mio primo giovenil errore*".

Isabella Andreini – Rime - Sonetto CXCV

Io vissi un tempo (ond'hor meco mi sdegno)
 Tiranneggiata da mortal desiro,
 E soffermi infelice il giogo indegno
 Di strano, e di gravissimo martiro;
 E sì fui priva de l'usato ingegno,
 Che 'l proprio error non vidi, aperto hor miro
 D'Amor tiranno il micidial disegno,
 E di Fortuna il sempre instabil giro.
 Hor che (la Dio mercè) pur veggio fuora
 Quest'alma de l'antico, e cieco errore
 Veggio anco il solco de' gran falli suoi.
 Tal nulla vede il Peregrin qualhora
 Di nebbia è cinto; e 'l tutto scorge poi,
 Ch'ei lascia à dietro il tenebroso horrore.

Il sonetto CXCV racconta nuovamente del tempo in cui era stata prigioniera di Amore e della Fortuna tiranna e racconta quanta sventura le hanno attribuito queste due forze. I rimandi con altri poeti contemporanei rispetto alle parole chiavi ai versi 1-4 sono: "*sdegno*", "*giogo*", "*indegno*". Il collegamento più diretto si ritrova in Ariosto in XLII all'ottava 64 ai vv. 7-8: "*Sappi, Rinaldo, il nome mio è lo Sdegno,*

⁷⁶ Luigi Baldacci, *Petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana, 1974, p. 9.

/ Venuto sol per sciorti il giogo indegno”; questo è il canto in cui Rinaldo viene a sapere che Angelica ormai ha concesso il suo amore a Medoro e quindi anche la sua verginità e chiede a Carlo Magno con la scusa di recuperare il proprio cavallo di partire e nel viaggio verrà spaventato da Gelosia; si tratta sempre quindi di un episodio narrante gli effetti negativi di Amore. Un ulteriore parallelismo molto pertinente è quello rispetto al sonetto spirituale di Luigi Tansillo indirizzato a Grazia di Toledo ai versi 1, 4-5, 11-12: *“Signor, ch’acceso di quell’alto sdegno / Ferito in duri ceppi, in giogo indegno; / Poiché (la Dio mercede) il vostro ingegno / Che volga a dietro, e quel, che piacque, guarde. | Prendete i dardi e l’arco e i ceppi e ’l giogo”*.

Isabella Andreini – Rime - Sonetto CXCVI

Sgombrate quel desir, che ’ncende, e strugge
Egri mortali; (ahi) quella empia, e mendace
Beltà, che tanto vi diletta, e piace
Qual ombra infausta ogni buon seme adhugge.
Il sangue Amor qual serpe infetta, e sugge
Perfido turbator di nostra pace.
Dunque chi seguirà Nume fallace
Se quegli è saggio sol, che l’odia, e fugge?
Del tetro Abisso de i mondani errori
Ahi ciechi, e solo al vostro danno intensi
Ragion guerriera homai traggavi fuori.
Scacci lume del Ciel quei foschi horrori
In cui la tirannia di questi sensi
V’induce à consumar l’hore migliori

Il sonetto CXCVI, ultimo appartenente a questa schiera spirituale, presenta ancora notevoli connessioni con il poeta aretino. I termini coinvolti in un parallelismo con Petrarca sono due dittologie sinonimiche: *“incende e strugge”* e *“diletta e piace”*. Alcune esemplificazioni tratte dai *Rerum Vulgarium Fragmenta* sono riportate di seguito.

RVF - Sonetto CCII - vv. 1-3 e 7

un bel chiaro polito et vivo ghiaccio
Move la fiamma che m'incende et strugge
Et sì le vene e 'l cor m'asciuga et sugge
[...]
[...]
[...]
Va perseguendo mia vita che fugge

RVF - Sonetto CCXC - v.1

Come va 'l mondo! Or mi diletta et piace

RVF - Sonetto LVI - v.5

Qual ombra è sì crudel che 'l seme adugge

RVF - Canzone CCLXIV - vv.74-75

Quanti press'a lui nascon par ch'adugge
E parte il tempo fugge

Altra ricorrenza nei versi della Andreini è subito al secondo verso che rimanda non più al *Canzoniere* petrarchesco ma anche proprio ai *Trionfi* di Petrarca, dimostrando una vasta conoscenza anche di altre sue opere. Al verso 2 ricalca il termine “*egri mortali*” in maniera anaforica che è presente nella stanza LIII dei *Trionfi*: “*Egri del tutto e miseri mortali*”.

I sintagmi di Torquato Tasso invece vengono trasposti nei suoi componimenti solo fino a questo sonetto che è il quattordicesimo ed ultimo della sezione spirituale. L'ultimo verso tassiano che compare è tratto dalla *Gerusalemme Liberata* e non più dalla *Gerusalemme Conquistata*: “*Splende quel loco, e 'l fosco orror n'è vinto*” (Tasso, G. L. XIV, 39, 4), la Andreini vuole comunicare la sua vittoria verso i precedenti errori che sono “*foschi horrori*” al verso 12, anticipato al verso 9 con il lemma “*tetro abisso*”. L'aggettivo “*fosco*” non è casuale, come la scelta di “*tetro*” in quanto questa preferenza lessicale si contrappone al “*lume del Ciel*”, invocato nello stesso verso che è un epiteto nuovo da attribuire a Dio che presto cancellerà ogni sua colpa, secondo il *topos* della luce come simbolo della salvezza divina, già conosciuto nella *Divina Commedia* di Dante. Il fatto che venga introdotto un calco

dalla *Gerusalemme Liberata* risulterebbe indicativo nel segnalare questo intervento divino sentito fortemente dalla Andreini, il poema infatti soprattutto in questo canto e nell'XI mostra una propensione alla sfera sacro – religiosa che solo dopo questa *ἀκμή* si ricondurrà alla descrizione di tematiche più pagane. Probabilmente Isabella aveva ben presente l'importanza attribuita da Tasso all'intervento divino, sarà proprio il Signore a liberare Rinaldo dalla prigionia sull'isola della Fortuna, come anche nel canto XI nel quale Goffredo trova Pietro l'eremita dove questo incontro, di forte impatto spirituale, muterà il corso degli avvenimenti. Così anche Isabella Andreini spera di ricevere il punto di svolta, abbandonare la “*tirannia dei sensi*”, ovvero il dominio dei sensi sulla *ratio* e poter non vivere male le “*hore migliori*” senza investirle in qualcosa di più importante, la vita in funzione del Padre Celeste.

4. L'iconografia religiosa della Vergine Maria nelle liriche sacre femminili del Cinquecento

Il volto di Maria è un argomento molto trattato da autrici come Vittoria Colonna, Chiara Matraini e Lucrezia Marinella⁷⁷. La riforma avvenuta nel 1530 da parte dell'istituzione ecclesiastica aveva favorito un approccio completamente nuovo alla figura della Vergine grazie alla Controriforma, incoraggiata dai gesuiti. Il periodo storico del Seicento e gli esordi relativi al primo Settecento mostrano come vi sia una notevole adesione da parte del pubblico femminile e come queste autrici si interessino alla figura della Vergine. Il modello di Vittoria Colonna per le liriche femminili cinquecentesche è sempre un punto di riferimento, anche nella scelta di rappresentare il volto di Maria. L'autrice, infatti, si focalizza su Maria come intermediaria delle vicende che riguardano ciò che avviene qui sulla terra e nelle alte sfere del Cielo. Nella passione di Gesù in particolare, Maria si avvicina a Lui dimostrando una fiducia infinita e incommensurabile nella provvidenza divina e Vittoria Colonna analizza le emozioni vissute dalla Madre di Dio come un flusso di coscienza. Maria è una costante presenza in retroscena sia nella vita che nel momento della morte di Gesù e diventa il punto di raccordo anche per gli altri cristiani per poter intercedere presso Dio. Chiara Matraini invece, seppur attribuisca un ruolo fondamentale alla figura di Maria, sia per il periodo storico riformistico in cui ci troviamo, sia per il continuo sguardo al modello di V. Colonna, individua però per Maria un ruolo provvidenziale differente. La Vergine per Chiara Matraini farebbe parte di un progetto iniziato agli albori dell'umanità ancora nel momento della creazione. Maria, diventa la seconda e nuova Eva, in linea con quanto sarebbe scritto all'interno della *Genesi* 1,26-31 e 2,21-25, Eva viene sedotta dal serpente mentre Maria lo sconfigge adempiendo le profezie delle Sacre Scritture, eliminando Satana. Maria diventerebbe così una nuova profetessa come Elisabetta o Anna nelle scritture e l'unione simbolica che avviene con Dio rappresenterebbe così la fusione tra quanto riguarda la vita umana e quanto concerne il divino, in un connubio umano

⁷⁷ Vittoria Colonna, Chiara Matraini, and Lucrezia Marinella, *Who is Mary? Three Early Modern Women on the Idea of the Virgin Mary*, a cura di Susan Haskins, *The other voice in early modern Europe*, The University of Chicago Press, USA, 2008, pp.67-118.

verrebbe a fondersi ciò che è sacro e ciò che è profano. Il Vangelo di Marco non si focalizza molto sulla figura di Maria, nel Vangelo di Matteo invece viene descritta con minuzia di particolari l'infanzia di Gesù, parlando soprattutto di Giuseppe e del suo iniziale ripudio nei confronti di Maria. Egli venne fermato dall'angelo annunciandogli che il bimbo atteso da Maria era Gesù, il Figlio di Dio venuto nel mondo per salvare l'uomo dal peccato e dalla morte e compiere la piena redenzione con il Padre. La nascita di questo bambino era già stata profetizzata nel ventitreesimo verso dal *Libro del profeta Isaia*: “*la vergine concepirà un figlio e sarà chiamato Emmanuele*”.

4.1 Chiara Matraini (Lucca, 1515 – Lucca, 1604)



Rime prose di Madonna Chiara Matraini Gentildonna Lucchese sono la prima pubblicazione attraverso cui si viene a contatto con i testi di Chiara Matraini. Le edizioni delle sue opere avvengono ancora quando Chiara è in vita e sono rispettivamente l'edizione del 1555, quella del 1595 e quella del 1597. I componimenti ereditati dalla prima edizione nella seconda sono 24 e 30 nella terza. L'*iter* svolto dalla Matraini si avvicina alla ricerca spirituale nel momento in cui avviene la morte del marito e questo comporta una maggiore attenzione nei confronti della tematica religiosa, mentre quella amorosa inizia ad essere soppiantata. Non si nota un rinnegamento dell'esperienza amorosa giovanile come poteva accadere in Petrarca, l'amore terreno per l'amato che scompare è un aggancio al vivere la vita spirituale, avvicinandosi pienamente a Dio. L'amore terreno viene a completarsi nell'amore spirituale ed è il punto di partenza per avvicinarsi a Dio. La poetessa dell'ultima edizione è intrisa di una nuova saggezza e consapevolezza che non si percepisce ad esempio nell'edizione del 1555. Il modello più vicino alla poetessa sono sicuramente i *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Petrarca che più volte riprende pedissequamente. Chiara Matraini individua

alcuni versi e li ripropone interamente o modula a calco alcuni sintagmi, oppure talvolta senza riprendere pedissequamente, ricalca intere liriche sulla matrice petrarchesca, come se ancora facessero parte del *Canzoniere* e venissero trasposte in chiave femminile.

A differenza di Gaspara Stampa, Chiara Matraini non si allontana dal modello petrarchesco in virtù di una nuova presa di coscienza di stile, anzi rimane radicata al modello che le permette di essere parte di quella corrente che è il petrarchismo, il suo sistema di riferimento. Il momento della morte dell'amato segna un punto cruciale per poi individuare il forte rivolgimento religioso di Chiara Matraini, lo si vede anche nella scrittura. Rispetto all'edizione del 1597, edizione Moretti, le riprese petrarchesche siano notevoli⁷⁸:

Sonetto XXIV – Chiara Matraini – Rime

Occhi miei, oscurato è il vostro sole,
Così l'alta mia luce è a me sparita,
E, per quel ch'io ne spero, è al ciel salita,
Ma miracol non è, da tal si vuole.
Passò come una stella che in ciel vole,
Nell'età sua più bella e più fiorita.
Ahi dispierata morte, ah crudel vita,
Via men d'ogni ventura altra mi duole.
Rimasta senza 'l lume ch'amai tanto,
Vommene in guisa d'orbo senza luce,
Che non sa dove vada e pur si parte.
Così è il mio cantar converso in pianto,
O mia forte ventura, a che m'adduce:
Veder l'alte speranze a terra sparte!

⁷⁸ Chiara Matraini, in *Lirici del Cinquecento*, ed. par. Luigi Baldacci, Salani, 1957, Milano, 1975 et 1978.

v.1 Occhi miei oscurato è il nostro sole,	RVFCCLXXV, 1
v. 2 così l'alta mia luce a me sparita,	RVF CCCXXVII, 6
v. 3 e, per quel ch'io ne spero, al ciel salita;	RVF XCI, 3
v. 4 ma miracol non è, da Tal si vuole.	RVF CCVII, 42
v. 5 E se pietà ancor può quant'ella sòle,	RVF CCCXXXIV, 2
v. 6 ch'indi per Lete esser non può sbandita,	RVF CCCXXXVI, 2
v. 7 e mia giornata ho con suo pie' fornita,	RVF CCCLVIII, 14
v. 8 Forse, o che spero, il mio tardar le dole.	RVF CCVIII, 11
v. 9 Piagner l'aere, e la terra, e 'l mar dovrebbe	RVF CCCXXXVIII, 9
v. 10 l'abito onesto, il ragionar cortese,	RVF CCLXX, 81
v. 11 quando un cor tante in se virtuti accolse.	RVF CLIX, 7
v. 12 Quanto la nova libertà m' increbbe	RVF LXXXIX, 4
v. 13 poichè mort' è colui, che tutto intese,	RVF XCII, 3
v. 14 che sol ne 'l mostrò il Ciel, poi se 'l ritolse.	RVF CCCIX, 3

L'avviamento alla carriera poetica di Chiara è con la parte in rima della sua scrittura, ed è stata divulgata attraverso rime e prose a carattere sacro - religioso. Le *Rime* per Chiara Matraini saranno sempre un riferimento cardine e saranno soggette ad una rimodulazione in chiave più spirituale e otterranno due edizioni successive mentre era ancora in vita. La sua produzione è numerosa e si avvia sia al fronte della poesia che della prosa ecco perché la sua testimonianza è altresì significativa. Le tre edizioni delle *Rime* mostrano una volontà di riconoscimento autoriale proprio nell'aderenza completa al modello di Petrarca cercando di rendere il proprio lirismo, attenendosi alle formalità del petrarchismo. I rimandi intertestuali non solo a Petrarca ma anche ad altre rimatrici del Cinquecento sono visibili nei testi di Chiara. In questo I sonetto secondo la versione A e B sembra riprendere pedissequamente dei versi di Gaspara Stampa.

Sonetto I – Chiara Matraini – Rime

Se lieta in verde età sola cantai
dell'interne mie fiamme i cari ardori,
la virtù, la beltà, gli eccelsi onori
di quell'alto mio Sol che tanto amai,
ben dovea tutte vincer l'altre assai,
in mostrar quel, ch'altre celaron, fuori,
poiché co' suoi divini, almi splendori
vins'egli ogn'altro, ond'io sì Chiara andai.
Però, s'oltr'al comune affetto,
sempre mi fu questo a virtù di gloria sprone,
che sol d'alti pensier l'anima cinse,
scusimi appo ciascun sì caste tempore,
l'infinite vittorie, e le corone
d'Amor, che 'l saggio, il santo, e 'l forte vinse.

Questo testo è attestato da Giovanna Rabitti nelle edizioni A e B, il rimando a Petrarca è presente già a livello incipitario, rimanda a *“tutta la mia più fiorita et verde etade”* dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* petrarcheschi. L'io lirico viene preso in causa attraverso uno stratagemma simile a quello di Petrarca quando utilizzando il termine *“l'aura”* alludeva all'amata Laura, nella poesia *Chiare et fresche et dolci acque*. Chiara allude al suo nome lasciando velata l'allusione alla sua purezza d'animo. La dinamicità è correlata alla disposizione verbale *“cantai, amai, andai”* rispettivamente ai versi uno, quattro, otto grazie al bel Sole che l'ha mossa a scrivere poesia. La ripresa del tema della gloria poetica dovuta alla volontà di raccontare questo amore si riscontra nel sonetto LI di Gaspara Stampa, i rimandi anche ad un'autrice definita più volta antipetrarchista si percepiscono anche qui. Gaspara Stampa scriveva ai versi 5-6: *“chiara fe' me, perché non fui restia / ad accettar i tuoi colpi mortali”*; l'ottenimento della gloria poetica da parte delle due poetesse avviene in maniera differente Gaspara attraverso la consapevole accettazione del sentimento amoroso, Chiara Matraini invece vuole ottenere la gloria poetica per il coraggio avuto nel decantare il sentimento d'amore.⁷⁹

⁷⁹ Farinetti, Fortini, 2014, p. 138-139.

Sonetto II – Chiara Matraini – Rime

Copri pur quanto sai di nebbie ed ombra
e di tenebre oscure, atre e d'orrori,
al sole, umida Notte, i suo' splendori,
e il volto tutto della terra adombra;
ché 'l mio bel Sol ne scaccia e ne disgombrà,
malgrado tuo, con i suoi lucenti albori
ogni vil nebbia,
ed apre or fronde or fiori
di virtù sempre, di cui l'alma ingombra;
né pensar forse, invidiosa, mai
per fare a l'altro sol vergogna e scorno,
di turbar qui del mio l'interna luce.
Fa' pur quanto che puoi dimora, o sai,
che mentre avrò 'l mio Sol chiaro per duce,
contra tua voglia avrò perpetuo giorno.

Il sonetto è basato su una mistura di chiaro – scuri per evidenziare le minacce della notte alle quali però la poetessa è imperturbabile perché è succinta dall'ala protettiva dell'amato. I termini “*ombra, adombra, disgombrà, ingombra*” sono presenti in Petrarca *RVF* 38. Interessante anche l'*hapax* “*umida notte*” presente anche in Petrarca 343, che l'amato grazie al suo potere può contrastare e viene evidenziato con il medesimo lemma “*il mio bel Sole*”; una situazione analoga si vede in Bernardo Tasso dove l'amata ha il ruolo di rasserenare la mente del poeta (*Rime, I XXIII*).

Sonetto III – Chiara Matraini – Rime

Odorifero lauro, ove dal Cielo
tanta grazia e virtù rara s'infonde,
che le tue verdi ed onorate fronde
più non ponno temer l'estate o il gelo,

se de'tuoi rami il gran Signor di Delo
s'adorni sempre, e in quelle ricche sponde,
dov'hai radici sovra alle chiar'onde,
verdeggin di lor bel nativo stelo,

piega alquanto ver'me l'altera cima,
sì ch'io possa odorar delle tue foglie
e con vaghi pensier volarne in cima.

Chè, se la tua virtute indi m'accoglie,
spero, cantando dolcemente in rima,
mutare in cigno le primiere spoglie.

L'alloro e il cigno rappresentano allegoricamente l'amato che permette la gloria poetica di Chiara rappresentata attraverso il cigno. Il rimando panico è sicuramente di matrice ovidiana e si vede nel sonetto *Nel dolce tempo della prima etade* di Petrarca. La metafora dell'amato come Sole allude anche al riferimento mitologico apollineo, nuovamente rappresentativo della ricerca della gloria poetica.

La sezione religiosa tramuta il Sole in un sole divino a seguito della morte dell'amato. Il preludio del cambiamento avviene al sonetto XII dell'edizione B che è stato anche definito sonetto di grazia, il mutamento definitivo avviene nel sonetto successivo. La morte dell'amato è stata una grazia che ha concesso a Chiara di abbandonare i sensi e avvicinarsi a valorizzare le cose del Cielo: "*ed empier d'alte immagini il suo seno*".

Sonetto XIII – Chiara Matraini - Rime

Poiché l'antico Prometeo formata
Ebbe di terra qui l'umana gente,
ascese al Cielo e una favilla ardente
tolse dall'alta sua rota infocata;
e con sì degna preda alma e pregiata
ritornato dal Cielo immanentemente
diè vita a quella e spirito lucente,
del cui splendor sarà sempre illustrata.
Tal io, volendo dar spirito e vita
De' miei concetti alle figliuole morte,
convien che al Sol del gran Mobile ascenda,
e della gloria sua, larga, infinita,
una scintilla del suo lume apporti
in esse, ond'io con lor chiara risplende.

Chiara Matraini in questo testo si paragona al titano Prometeo che sostiene gli esseri umani con il suo fuoco e così l'autrice rivendica il nuovo ruolo del poeta dopo l'*iter* salvifico: il poeta possiede una scintilla divina e attraverso la sua poesia la può donare al mondo così come un creatore può vivificare le sue creature grazie ai componimenti poetici. Le poesie stesse saranno sempre frutto della poetessa e godranno della luce della scrittura di quei poemi e questo accade anche per gli esseri umani che rimangono sempre alla stregua della ricerca di chi li ha creati diventando specchio del Creatore: "*Sol del gran mobile*", come dice all'undicesimo verso, non più il sole in veste dell'amato ma di Dio. I lemmi di questo cambiamento si colgono

anche all'interno del madrigale XIV dove Chiara ripercorrendo i sacramenti da lei ottenuti ovvero il battesimo e la cresima suggerisce che la corona poetica che le spetta non sia altro che l'adempersi di un iniziale progetto divino: "*mi chiami, eletta in Ciel, Divina, e chiara / risplenda a la tua luce immensa e cara.//*". Il percorso di Chiara di avvicinamento a Dio è singolare e suggellato da una predestinazione nei suoi confronti che già nel nome "*Davina*" al terzo verso del madrigale XIV indicherebbe una variante femminile di Davide, il quale deriverebbe dall'ebraico Davidh ovvero "amato da Dio", oppure potrebbe evocare il martire sepolto a Lucca e caro ai suoi abitanti, San Davino.⁸⁰

⁸⁰ Farinetti , Fortini, 2014, pp. 138-165.

4.2 Le meditazioni spirituali di Chiara Matraini sul volto di Maria

Il clima della Controriforma diede i suoi frutti anche negli scritti di Chiara Matraini della quale sappiamo che aveva avuto un'infanzia alquanto turbolenta. Chiara rimane orfana nei primi anni di vita e viene cresciuta dallo zio, in età adulta si sposa con Vincenzo Cantarini dalla cui unione nasce il figlio Federico; resterà vedova ancora in giovane età e verrà accusata di avere poi una successiva relazione con un poeta, Bartolomeo Graziani. Il tema della morte tocca Chiara in più momenti della sua vita e la pubblicazione delle *Meditazioni spirituali* della poetessa non sono immotivate, da un lato per il continuo rapporto personale tra vita e morte e dall'altro per il clima storico del periodo. La rivoluzione della poetessa è stato un piccolo stravolgimento, soprattutto relativamente allo sguardo nei confronti della Vergine Maria. Alcuni critici hanno definito questa nuova prospettiva di Chiara eretica, in realtà è frutto di un clima particolare in relazione tra la sua interiorità e il continuo rimando all'esterno. Un testo famosissimo dell'autrice è: *Breve discorso sopra la vita della Beatissima Vergine e Madre del Figliuol di Dio*, fortemente intriso del clima della Controriforma. Questo testo, come anche le *Meditazioni Spirituali* della Matraini, insistono sull'incommensurabilità del sentimento di Dio nei confronti dell'uomo, un amore così impossibile da misurare, tanto da sacrificare il suo unico Figlio e Maria diventa uno strumento nelle mani di Dio per poter realizzare questo progetto. I riferimenti evangelici della poetessa sono Matteo e Luca e l'autrice identifica Maria come la nuova Eva che, anziché farsi sconfiggere dal serpente, lo annienta per la salvezza, com'era stato predetto. Ad Eva non viene attribuita una caratteristica di sensualità, anzi viene inserita in un progetto di predestinazione. Maria attraverso il suo matrimonio santo con Dio diventa simbolo dell'incarnazione e dell'unione dell'uomo con Dio. Il matrimonio di Maria e Giuseppe viene solennizzato da una verginità perpetua e il ruolo di Giuseppe diventa fondamentale come supporto a Maria. Inoltre, Maria con forza e fede affronta la croce di Gesù senza mai mettere in discussione il progetto provvidenziale. La celebrazione di Maria, da parte di Chiara Matraini, come un "militante della Chiesa" le attribuisce un'immensa gloria in paradiso e la rende un modello di forza. La sua morte e assunzione al Cielo ricorda invece al cristiano nel corso della vita bisogna prepararsi

alla conclusione del cammino terreno, dedicandosi all'assunzione dei sacramenti: penitenza, comunione, estrema unzione.

Maria in tutto il suo percorso viene accompagnata dalle sette virtù, quattro cardinali e tre teologali. Chiara Matraini realizza delle vere e proprie invocazioni alla Vergine: all'inizio chiede di assisterla nella stesura dei suoi testi, successivamente, come si vede nel penultimo sonetto, che viene composto da Chiara all'età di 75 anni, viene chiesto alla Vergine di illuminarla nella solitudine.



Title page of the 1590 edition of *Breve discorso sopra la Vita e laude della Beatissima Vergine e Madre del Figliuol di Dio* di Chiara Matraini, Gentildonna Lucchese, Reproduced by kind permission of the biblioteca Marucelliana, Florence.

[...] o vergine, unica stella del mare e molto altro, sole della mia profonda notte, svela, ti prego, la tua luce, bella sopra gli altri, in queste paure spaventose. E questa piccola barca, vagabonda e debole, si rivolge a larghe banche feconde di grazia e virtù divine da cui non è mai venuta la buia tempesta dell'errore e per umiltà a causa della quale Dio ti ha eletto a tale altezza nel suo consiglio divino, con cui eri Vergine e sua madre ti prego di insegnarmi a parlare della tua santa bellezza in modo tale che sia sempre più piacevole al tuo Figlio divino e padre eterno [...]⁸¹

⁸¹ Chiara Matraini, 1989, pp. 303-308.

Le meditazioni realizzate da Chiara Matraini per la Vergine Maria descrivono l'amore di Dio come qualcosa di infinito che l'ha resa una guida per chiunque ricorra a lei.

Viene descritta con attributi inesorabili di bellezza, la quale si distingue dalle altre perché diventa guida per l'umanità. La sua missione era predestinata a partire dal *Libro dei Proverbi* 8, 22-26:

Dominum possedit me in initio

viarum suarum, antequam quidquam
faceret a principio ab eterno ordinata sum,
ex antiquam terrafieret, nundum erat abysso,
ego ia concepra eram...
ante omnes colles ego parturiebar.

Trad. Ella esisteva prima che Iddio avesse creato alcuna cosa, ed ella accompagnava il Creatore nella produzione degli enti materiali.

Il suo essere predestinata inizia già nei libri antichi ma la cosa che risalta ancor di più è la scelta della Vergine Maria di abbandonare tutto della sua vita precedente dedicandosi all'amore per il figlio di Dio, alla preghiera e soprattutto in tutto questo al servizio, il dono più grande stando agli emendamenti evangelici. La poetessa è consapevole dell'altezza della materia e mentre Dante omette alcuni dettagli all'interno del Paradiso perché vige per quella cantica il tema dell'ineffabile, lei descrive in tutta la sua bellezza la Vergine Maria, senza essere frenata dall'alto tema.

Al termine però dei suoi scritti scrive così:

Al gentile lettore

Il pensiero ha osato una impresa troppo alta e un argomento glorioso nel lodare chi era la madre del grande Figlio dell'eterno Padre: la Vergine purissima, del Paradiso e senza difetto. Troppo grande la mia presunzione di parlare di qualcosa di così alto e nobile, in uno stile così basso. Ma il dovere ha spinto ulteriormente il mio desiderio con una forza così grande che, per quanto sia stato in grado di mettere questo lavoro in pensiero e pratica, ho dato il massimo.

Chiara Matraini comprende dunque che lo stile da lei utilizzato non sarà mai adeguato alla materia trattata ma il desiderio di trattarla in tutte le sue sfaccettature supera la volontà della ricerca linguistica.

Vergine, bench'io sia di terra e frale,
e tu sola del cielo alta regina,
benigna alquanto le tue luci inchina
e riguarda qual sia quanto il mio male.
Già di morte il pungente orrido strale
ver me si avventa, e l'anima meschina
grida, e n'anzi a tuoi piedi umil s'inchina
che la scampi del colpo aspro e mortale.
Non voler che 'l nimico abbia vittoria
di tua serva fedel, contrita umile,
ma di te sia 'l trionfo e la tua gloria.
Cangia in altro miglior mio antico stile,
e abbi alfin di me salda memoria
quand'a uscir di questo carcer vile.

Il sonetto che viene posto al termine del testo in prosa di Chiara Matraini *Alla Beatissima Vergine e Madre del Figliuol di Dio*, Chiara invoca la presenza della Vergine perché la illumini e le permetta di uscire dal “*carcer vile*” come cita al verso quattordicesimo. La contrapposizione tra la fermezza e la virtù della vergine rispetto alla sua fragilità terrena è già parte dei primi due versi di apertura, “*io di terra e frale*” e “*tu sola alta reina*”. Il dinamismo che separa il Cielo dalla terra emerge attraverso una tecnica usata appositamente da Chiara Matraini per mettere ancor più in luce le differenze tra lei e la sua stella. Ormai il termine della sua vita si sta avvicinando e non volendo che il “*nimico*” abbia la vittoria, intendendo Satana, offre tutte le sue speranze alla Vergine in un atto di forte fede, abbandona il suo “*antico stile*”, come dice al verso dodicesimo, per avvicinarsi ad uno stile nuovo. Interessante è anche l’utilizzo del termine “*serva fedel*”, Maria molte volte anche all’interno dei Vangeli viene definita con l’epiteto di “*serva del Signore*” ed ella stessa quando ascolta le parole dell’arcangelo Gabriele si definisce tale come riporta il Vangelo di Luca 1,38⁸². Sembra quasi che Chiara riproponga una

⁸² Allora Maria disse: «Eccomi, sono la serva del Signore, avvenga di me quello che hai detto». E l'angelo partì da lei.

situazione analoga a quella della Vergine in modo che possa comprendere il suo stato d'animo e accorra in suo soccorso, avendo pietà di lei.

Conclusioni

La ricerca eseguita in questo elaborato di laurea magistrale è stata condotta sull'analisi delle orme del petrarchismo cinquecentesco, permettendo di osservare come sia un fatto storico – letterario molto complesso e ricco di sfaccettature. Sicuramente il periodo rinascimentale si è osservato come abbia fortemente influito nel creare tessiture interpretative del petrarchismo, così si può effettivamente comprendere sia la tendenza del petrarchismo sia il conseguente antipetrarchismo. Il fenomeno dunque deve essere analizzato in ognuna delle sue forme, per Isabella Morra, Gaspara Stampa, Isabella Andreini e Chiara Matraini non è lo stesso, non solo qualora sfoci in antipetrarchismo ma anche nelle riprese apparentemente in contiguità a Petrarca. L'*imitatio* è la prima a balzare all'occhio critico ma bisogna tenere presente in che ottica quest'imitazione è avvenuta, soffermandosi sui casi particolari. Oltre al noto Pietro Bembo c'è un'intera schiera di poeti e poetesse che imitano, sulla base di un *habitus* e di una *forma mentis* acquisita, l'autore dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, cercando anche di far permeare nello stile poetico la vita di Petrarca. La prima raccolta che permette un panorama nell'ottica di questi scritti sono le *Rime di diversi eccellenti autori in vita e in morte dell'illustrissima signora Livia Colonna*, stampate in Roma nel 1555⁸³. Il secolo in cui si cimenta Petrarca inizia all'insegna proprio alla ricerca dell'artificio, attraverso di lui si vede il rinnovamento che si desiderava applicare nella composizione dei testi. Il rapporto che viene a delinearsi con Petrarca dunque in una prima schiera di poeti è di forte imitazione del modello stesso, pian piano poi ci si discosta in una sfumatura sempre afferente al modello petrarchesco ma più vicina a una *renovatio*, rispetto al poeta aretino. In questa miscellanea di composizioni poetiche più o meno affini a quella petrarchesca si delinea, prendendo forma, lo spazio del petrarchismo femminile. In un quadro totale di 35 poetesse che effettuano scambi testuali con altre autrici o dedicano i loro componimenti ad altre donne, si collocano le quattro rimatrici che ho analizzato. La prima dedica visibile all'interno di una raccolta è quella delle

⁸³ Arturo Graf, *Attraverso il Cinquecento, petrarchismo ed antipetrarchismo*, Torino, Ermanno Loescher, 1888, pp. 1-14.

Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne di Ludovico Domenichi ma esisteva già da tempo nei carteggi privati. Il petrarchismo femminile subito si presenta con una connotazione dialogica e di scambio, l'edizione del 1559 costituisce un punto di riferimento antologico in questo senso. Nel corso dell'analisi dei vari testi si poteva quindi cogliere sia il dialogo femminile sia quello con la figura maschile e a partire da questi scambi si deduce una riflessione interessante su tematiche profane inizialmente e sacre successivamente. Il primo modello a cui fanno riferimento queste autrici non è più dunque solo Petrarca attingendovi direttamente, ma la figura di Vittoria Colonna che in proporzioni più o meno ampie è riuscita a trasmettere il suo petrarchismo e la nota dell'inadeguatezza dello stile che riprese pedissequamente dall'aretino. Gli echi e le riprese da Vittoria Colonna sono dunque molteplici e anche questo è un chiaro segno di un fatto storico – letterario che ha avuto più filtri rispetto al modello. Molte delle poetesse hanno uno stile piuttosto chiaro e proprio questa scorrevolezza interpretativa spesso è stata letta in chiave semplicistica, Petrarca la definiva con il lemma “*debil ingegno*” nella canzone 160,3 del *Canzoniere*. In realtà spesso il loro tono è paragonabile al tono elegiaco, lacrimevole, specialmente per quanto concerne la sezione profana dei testi e in questo stile ho letto molti dei testi profani, in particolare quelli di Gaspara Stampa ma non solo. In realtà questo stile scorrevole, talvolta eclissato rispetto alla scrittura maschile, deve essere valorizzato. Questo *usus scribendi* viene elogiato sperando in una futura valorizzazione da un'autrice come Lucia Bertana, scrittrice all'interno delle *Rime di diversi eccellentissimi autori*, la quale definisce gli scritti di queste donne in tal modo:

Sonetto Hebbe l'antica et gloriosa etade - Lucia Bertana - vv. 12-14

queste alme illustri son cagion, ch'ogni arte
tento, per torre a la mia luce l'ombra
sol perché al mondo un dì si mostri chiara⁸⁴

Lucia Bertana nutre la mia stessa speranza nel dare sempre più luminosità a queste opere di scrittura femminile e in tal senso si è proceduto anche nell'analisi testuale,

⁸⁴ Maria Chiara Tarsi, 2017, pp. 1-14.

infatti le osservazioni effettuate relativamente alla sezione profana dei testi, sono afferenti a più prospettive. Nell'ottica quantitativa i componimenti a carattere profano sono più numerosi rispetto a quelli della porzione sacro – religiosa, questo fa riflettere riguardo al fatto che ci sia stato ripensamento *in extremis* relativo alle tematiche da trattare. Gaspara Stampa, Isabella Andreini e Chiara Matraini trattano il sentimento amoroso come nel *Canzoniere* di Petrarca, descrivendolo come una prigione terrena che si scioglierà solo a seguito di un abbandono o di una morte fisica che porta ad una fine forzata del rapporto. A seguito di questa morte fisica o metaforica avviene una trasformazione catartica che inizialmente porta a ricercare la propria morte in virtù della liberazione dal *servitium amoris*. In Isabella Morra invece vige un senso di malessere esistenziale dovuto alla reclusione forzata nel castello di Valsinni. In tutte le situazioni le poetesse sono vittime comunque di una prigionia di cui la causa è sempre la Fortuna, “*crudele ed aspra importuna*”. Sulla tematica della Fortuna nell’accezione greca di τύχη e *sors* latina sono stati inseriti dei testi inerenti al periodo medioevale come ad esempio Dante e rinascimentale come Niccolò Machiavelli al fine di individuare da quale tradizione arrivasse questa tematica pagana, in che iconografia era stata rappresentata sino a quel momento. Il quesito era quanto effettivamente le poetesse potessero esserne rimaste influenzate, i risultati hanno individuato una ripresa e al contempo stesso una rivisitazione delle tematiche. La Fortuna è personificata in tutti i testi e muove le sorti degli uomini, manovrandole senza pietà nei testi cinquecenteschi delle rimatrici. La tematica amorosa identificata dal binomio ἔρως – θάνατος, che sicuramente ha lasciato il proprio patrimonio d’eredità al Rinascimento, infatti il binomio amore – morte si inseriva già all’interno dell’antica Grecia la classicità latina, soprattutto nei testi che trattavano di donne abbandonate. I rimandi con le maggiori donne abbandonate della tradizione letteraria sono: Didone, Medea e Deidamia.

La ripresa dei testi classici e delle loro tematiche intrinseche ovviamente è facilmente spiegabile anche grazie al periodo storico, in cui si cercava grazie alla nascita della Filologia nelle sue prime forme rudimentali di analizzarli e recuperarne gli scritti, a partire da umanisti come Poggio Bracciolini.⁸⁵

⁸⁵ Leighton D. Reynolds e Nigel G. Wilson, *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, Edizione Roughtcut, 2016.

In un approccio filologico si è cercato di individuare il più possibile i rimandi intertestuali tra le autrici e a conclusione del lavoro si può affermare che sono notevoli.

Le riprese dei sintagmi e dei lemmi, tra le varie rimatrici, sono serviti per mettere in evidenza anche i rapporti che intercorrevano tra loro in termini di scambi testuali e di circolazione dei testi in un periodo come il Cinquecento. Le scelte metriche dei rispettivi canzonieri incorrevano spesso nell'uso del sonetto, forma metrica prediletta anche dallo stesso Petrarca, talvolta in canzoni e madrigali che anche nel *Canzoniere* petrarchesco risultano in una percentuale però minoritaria. La scelta del sonetto come forma metrica prevalente non stupisce in quanto deriverebbe dalla lunga tradizione stilnovistica proveniente da Jacopo da Lentini per culminare nella sua maggiore canonizzazione nel *Canzoniere* di Petrarca. Il termine sonetto deriva dal provenzale “*sonets*” che significa “*melodia, piccolo suono*” e sicuramente per esprimere questo effluvio ridondante di pensieri delle petrarchiste era la forma metrica più adeguata soprattutto per descrivere un intimo dissidio interiore e il tormento dettato Amore, che più volte veniva personificato.

La scelta invece della canzone, essendo essa una forma metrica particolarmente complessa, la rendeva meno di successo rispetto al sonetto, seppur le canzoni presenti ad esempio in Isabella Morra abbiano una resa dei contenuti ottimale, anche in codesta struttura metrica. Il madrigale invece è sicuramente una scelta metrico - stilistica che invoca nuova melodiosità e cromatismi testuali soprattutto nel madrigale del Cinquecento, quindi ecco perché è un *unicum* nel *Canzoniere* andreiniano, data l'elaborazione che esso richiede e perciò vi è stata dedicata particolare attenzione.

Per quanto riguarda anche alcune immagini metaforiche della tradizione letteraria vengono ripercorse nei vari componimenti come la metafora della navigazione come perpetuazione della vanità dell'esistenza e del vivere il sentimento amoroso: in Isabella Andreini nel sonetto quinto: “*la nave del desio carica di spene*” sonetto CLXXXIX di Gaspara Stampa “*passa la nave mia colma d'oblio*” nel sonetto LXV vv. 1-2 “*Qual travagliata Nave io mi raggìro/senza governo in tempestoso mare*”. È interessante vedere come anche l'evocazione di un'iconografia metaforica abbia delle risposdenze nei testi rendendoli come se fossero frutto di una stessa penna.

La metafora è presente anche nei *Rerum Vulgarium fragmenta* di Petrarca e questo dimostra una contaminazione testuale sia in verticale che in orizzontale.

In alcune di queste autrici si vede nella porzione di testi a tematica profana anche qualche anticipazione della seconda parte del canzoniere, ad esempio in Gaspara Stampa il sonetto CII anticipa la sezione religiosa.

In altre invece la porzione sacra sembra introdursi improvvisamente in un cambio repentino di prospettiva. Queste due diverse modalità di approccio possono indicare una progettualità ben individuata a priori, oppure una scelta solo postuma di cambiare le tematiche della raccolta. Talvolta l'ordine cronologico attribuibile ai testi non permette di capire se effettivamente c'è stata una volontà progettuale da parte della singola poetessa. L'annotazione che però ritengo interessante sottolineare relativamente a questa porzione profana è la potenza espressiva e figurativa nel descrivere le passioni terrene. Isabella Morra descrive il paesaggio che la circonda con il fiume Siri evocandone un'immagine esemplificativa della sua condizione interiore, Gaspara Stampa utilizza immagini come la nota salamandra del romanzo dannunziano per rappresentare la sua capacità di resilienza nei riguardi del sentimento amoroso: “*vivere ardendo e non sentire il male*”, oppure la metafora evocativa del ruscello di Isabella Andreini che così descrive il nascere d'amore: “*quel ruscello veggian d'acque sovente... / ...di stanco peregrin la sete ardente*” e il suo utilizzare immagini sul modello della *coincidentia oppositorum* petrarchesca: “*odio amoroso e combattuta pace / son l'aspra vita ond'io morendo vivo*”, sonetto II vv. 13-14.⁸⁶ In questa evocazione figurativa emerge il timore per la salute dell'anima e lo sdegno per la condizione esistenziale vissuta e in tutte le immagini suscitate al lettore sembrano anticiparsi quelle che saranno poi le caratteristiche di un poeta come Giacomo Leopardi o l'estetismo di Gabriele D'Annunzio.

Si può notare attraverso gli occhi di un critico come Benedetto Croce, che nella prima fase di scritti di Leopardi ovvero quella che si colloca 1818 e 1822 e contiene *gli Idilli, Alla luna, L'infinito, La sera del di' di festa*, il poeta percepisce la sofferenza interiore come insanabile, può rimediarsi solo attraverso la poetica dell'immaginazione, ciò che sta oltre la siepe dell'Infinito leopardiano.

⁸⁶ Monica Farinetti e Laura Fortini, *Liriche del Cinquecento*, Iacobelli Editore, 2014.

Probabilmente non è un caso che le poesie civili di Leopardi riprendano proprio anche lo schema metrico petrarchista.

Per quanto riguarda Gabriele D'Annunzio all'interno di uno dei suoi romanzi più intrisi di estetismo riprende il verso della poesia "*Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco*" di Gaspara Stampa dove Stelio Effrena protagonista del romanzo dirà: "*Io so di lei un verso magnifico: Vivere ardendo e non sentire il male.*" Gaspara Stampa seppur abbia seguito la poetica dell'immediatezza comunque nella poesia CCVIII ha descritto con una grande potenza evocativa gli effetti d'Amore. Chiara Matraini invece utilizza la potenza evocativa del paesaggio essenzialmente per confrontare il suo amato all'elemento naturale del sole: "*il mio bel Sol che tanto amai*", verso 4, che permetta di essere tramite tra lei ancora in vita e l'uomo amato defunto che già gode della nuova vita nell'aldilà e può dunque intercedere per lei. Così anche in Chiara Matraini si percepisce la prigionia dell'anima nel corpo. Per la poetessa non ci saranno rivolgimenti terreni dalla morte dell'amato, coltiverà da subito l'anima che anch'essa si specchia in un elemento naturale che è il Sole. Questa metafora ricorre spesso non solo nella lirica proemiale che abbiamo appena citato ma anche in C: XIII; XXI; XLI; XLIX, rappresentativo di un *iter* di avvicinamento a Dio. È interessante notare come gli elementi naturali siano visti in modalità differenti, seppur comunque tutte poi si riconurranno ad un *iter salvationis*.

Una volta conclusa la lettura e l'analisi della porzione profana ci si è dedicati alla porzione sacro – religiosa cercando di individuare i motivi da cui scaturisse un tal scrivere, in alcuni casi totalmente contrapposto alla porzione precedente. In Chiara Matraini il rivolgimento avviene con l'abbandono della gloria poetica in virtù di qualcosa di ultraterreno.

In Isabella Morra, Andreini e Gaspara Stampa il cambiamento è repentino e le immagini devozionali che ne scaturiscono sono forti, con numerosi rimandi evangelici di cui mi sono occupata, questo mi ha portata a presupporre anche una loro conoscenza dei testi sacri, cosa che magari per una cortigiana come la Stampa sembrerebbe un po' insolito. Comunque, a partire dalle scelte metriche per la porzione religiosa in Isabella Morra viene utilizzata la canzone, in Isabella Andreini anche un madrigale, sembra quasi che questa novità debba essere segnalata anche dalla nuova scelta metrico – stilistica.

Per quanto concerne le analogie tra i componimenti delle poetesse emerge una fase di invocazione solitamente alla Vergine Maria, a Gesù o direttamente a Dio dopo una richiesta di perdono per il comportamento intrapreso fino a quel momento: ad esempio in Gaspara Stampa, sonetto CCCVII, verso uno: “*Volgi a me, peccatrice empia, la vista*”; oppure il sonetto CCXIX sempre al verso iniziale: “*Mesta e pentita de’ miei gravi errori*”, o in Isabella Morra XIII: “*Quel che gli giorni a dietro noiava questa mia gravosa salma*” o ai versi 3-4 XII: “*Fammi di tanto ben per grazia erede, che sempre ami te sol con pura fede*”; oppure in Isabella Andreini CLXXXV al verso 4-5: “*Tragga me da le vie fallaci e torte*”. Questi esempi mostrano in sintesi l’invocazione di perdono che viene rivolta a Dio in un primo momento di presa di coscienza dei propri errori dovuti all’attaccamento mondano. In questa prima istanza i calchi petrarcheschi seppur reinterpretrati e inseriti nel contesto delle rimatrici sono evidenti; per quanto riguarda la quantità dei sonetti religiosi è minoritaria come in Petrarca nei *RVF* dal 267 al 366, rispetto ai precedenti di matrice amorosa. Inoltre la porzione del pentimento è correlata alla sezione in morte di Laura, non alle *Rime* in vita, questo avviene anche per le poetesse che o per una morte simbolica dovuta all’annichilimento a causa del sentimento amoroso, o per una morte fisica che sembrano percepire come inevitabile o per la morte dell’amato si elevano ulteriormente a Dio. Una volta osservate queste rispondenze sono state osservate anche le iconografie religiose. La Vergine veniva invocata già nella canzone dei *RVF*, la numero 366, “*Vergine bella che di sol vestita*”. L’immagine di Maria è presente in Isabella Morra, anche in Gaspara e Chiara Matraini. La Vergine vestita di luce è simbolo di congiunzione tra la terra e il cielo, seppur che si tratti di una vera ricerca spirituale e un vero pentimento o semplicemente di un adeguamento letterario agli stilemi noti dell’epoca.

Le connotazioni fisiche che vengono attribuite alla Vergine sono le seguenti nella prosa della Matraini ad esempio:

vergine, unica stella del mare, molto altro, sole della mia profonda notte, svela, ti prego, la tua luce, bella sopra gli altri, in queste paure spaventose....[...]ti prego di insegnarmi a parlare della tua santa bellezza in modo tale che sia sempre più piacevole tuo Figlio divino e padre eterno [...].

Un'altra figura invocata come intermediario tra terra e Cielo è sicuramente Gesù, il quale viene citato attraverso numerosi riferimenti evangelici che indicano una buona conoscenza della Bibbia e dei miracoli da lui compiuti.

L'entità divina infine viene descritta come pietosa e si accinge a perdonare con misericordia il *viator* che si è perso nei meandri dei beni mondani. Le invocazioni delle poetesse sono disposte in un *climax* ascendente, dopo la denuncia del “*giovenil errore*”, per dirlo alla stregua petrarchesca. Man mano diventano però delle vere e proprie preghiere, invocazioni con uno stile e una cadenza quasi salmodiante.

I notevoli rimandi biblici presenti nei testi hanno dimostrato una buona padronanza delle sacre scritture, indicando proprio dei fatti precisi e significativi di cui poi si è cercato puntualmente riscontro nel testo biblico. A partire da Isabella Morra con il v. 65 “*Felice lei, che con l'aurate chiome le cinse e si scarcò de l'aspre some*” dove allude alla figura della Maddalena la peccatrice salvata da Gesù. Le immagini presenti in Isabella Morra alludevano ad un *iter visionis* che è stato davvero interessante da individuare ad esempio la finale fusione panica del volto di Cristo con la natura, cosa a dir poco significativa in quanto prima la natura era specchio di una difficile condizione esistenziale. Maria Maddalena con le altre due figure di Susanna e Giovanna è menzionata nel Vangelo di Luca 8,2-3 come una delle donne che sostenevano Gesù. Prendendo in considerazione il Vangelo di Matteo 27,55 e quello di Marco 15,40-41 erano presenti anche alla deposizione di Gesù nel sepolcro. Isabella vede nella sofferenza di Maria Maddalena la possibilità che anche la sua sofferenza diventi felicità, infatti a seguito della risurrezione dal sepolcro Maria Maddalena si fa portatrice di un messaggio angelico di risurrezione, pace e speranza.

In Gaspara Stampa nella sezione amorosa invece c'è un sonetto che sembra anticipare il cambiamento di materia successivo, è il sonetto CCII. Dal componimento 275 – 285 vi sono i componimenti della sezione religiosa dove il Signore viene definito non più “*gran sole*” ma “*dolce Signore*” a cui rivolge il suo colloquio per essere liberata dalle oppressioni del mondo che portano l'uomo a dannarsi perennemente.

L'ultimo sonetto anch'esso intriso di riferimenti evangelici appunto il sonetto CCCX: infatti Gaspara si assimila alla figura di Pietro nel Vangelo di Matteo XXVI e di Luca 22,54-62, dove appunto Gesù profetizza a Pietro che lo rinnegherà per tre volte. Gaspara sorprende con questo paragone perché nutre una speranza che anche lei come Pietro possa avere un riscatto in Cristo dopo tutto l'attaccamento all'amore terreno che aveva divinizzato in molti dei testi della porzione profana.

In Isabella Andreini la porzione religiosa non è segnalata, probabilmente Isabella Andreini voleva uniformarsi alla corrente religiosa che stava prendendo piede in quel periodo. La struttura del suo canzoniere è comunque una di quelle più vicine al Canzoniere petrarchesco perché contiene 368 componimenti e i *Rerum Vulgarium Fragmenta* ne contengono 366 dove la porzione sacro – religiosa risulta essere quella minoritaria, Isabella Andreini ha scritto tredici componimenti a tema religioso. Sul numero tredici ho riscontrato delle interessanti interpretazioni bibliche, infatti questo numero ricorre spesso nelle sacre scritture. Il rimando evangelico sotteso sarebbe quello relativo all'ultima cena di Gesù dove gli apostoli riuniti erano 12 e con lui in tutto attorno al tavolo erano in 13. Nei componimenti andreiniani è stato difficile trovare molti supporti bibliografici specialmente relativamente alla porzione a tema religioso ma a partire dal lavoro dei dottorandi di italianistica dell'Università degli Studi di Padova si è cercato di approfondire le tematiche, lo stile e anche qui i riferimenti biblici presi in causa. Già a partire dal sonetto CLXXXV che apre la porzione spirituale del Canzoniere c'era un rimando all'episodio della Risurrezione di Lazzaro riportata nel *Vangelo di Giovanni* 11,1-44.

Un approfondimento è stato svolto anche relativamente all'immagine evocativa del fuoco presente nel sonetto CLXXXIX dove Isabella Andreini scrive al verso dodicesimo: “*s'accenda l'alma del tuo santo foco*”, l'immagine del fuoco dello Spirito Santo è presente in vari fronti nelle Sacre Scritture, dal libro del *Siracide* 48,1: “*sorse simile ad un fuoco, cui parola bruciava come fiaccola*”, oppure negli Atti degli Apostoli 2,3: “*apparvero lingue come di fuoco*”. Oppure il riferimento alla *Parabola del seminatore* presente nel sonetto CXC dell'Andreini dove parla del “nobil frutto” che se piantato sulla buona terra produce. Anche la ripresa del “*Veni sancte spiritus*” che è un'invocazione utilizzata nel tempo di Pentecoste e

Isabella lo ripropone in un'altra chiave "*lavi sordido limo acqua d'oblio*" come scrive al verso tredicesimo del sonetto CXCII. Inoltre l'acqua come immagine di purificazione dell'uomo è ripresa sia dalla Genesi 6,17 sia dall'*Apocalisse* di San Giovanni 22,17; come anche l'immagine della colomba del sonetto CXXV. Tutti questi riferimenti hanno permesso di osservare sia il rapporto delle poetesse con i testi sacri, sia soppesare la porzione di riferimento biblica rispetto ai richiami ai lemmi di Vittoria Colonna o intra testuali tra loro e anche con l'ereditarietà dantesca.

Le osservazioni che si possono trarre a seguito di un'accurata analisi è che una buona percentuale di riferimenti è a carattere biblico appartenente sia all'Antico che al Nuovo Testamento.

Il lessico dantesco è parte integrante seppur si parli di petrarchismo l'eredità dantesca non è venuta meno ad esempio lo si è visto nel sonetto CLXXXV dell'Andreini con il lemma "*devoti prieghi*" e molti altri sarebbero da elencare per indicare l'*humus* lessicale su cui si fonda tutta la tesi, come anche le tematiche estrapolate non solo dalla *Divina Commedia* ma anche dal convivio dantesco. Vi sono anche dei rimandi ad autori come Ludovico Ariosto ad esse contemporaneo e questo indica una circolazione forte nel commercio librario che ha permesso anche a queste autrici donne di venire a contatto di estrapolarle dal contesto originario, di rielaborarle in uno stile tutto nuovo e come detto precedentemente caratterizzato da un effluvio simile ad un flusso di coscienza. Chiara Matraini invece è stata affrontata nell'ottica della selezione di alcuni dei suoi componimenti a carattere spirituale e nel rapporto di vicinanza al modello di Vittoria Colonna ed è stato svolto su di lei un approfondimento interessante oltre che su alcuni dei suoi sonetti sulla parte in prosa per poter descrivere anche il rapporto intimistico e diaristico con la Vergine Maria. Chiara Matraini nutre un rispetto e una venerazione tale da riprendere il tema dell'ineffabilità tipico del Paradiso dantesco. A conclusione di queste letture, di queste analisi e dell'applicazione del mio apporto critico ad esse posso affermare che il fenomeno del petrarchismo come anche quello dell'antipetrarchismo si inseriscono in un periodo storico – letterario dinamico che ha prodotto varie forme della letteratura e varie interpretazioni di temi comuni.

Il petrarchismo spirituale rimane sicuramente un fenomeno ancora in parte nuovo, da scoprire e da approfondire ulteriormente, sicuramente testimonia un'aderenza a

Petrarca ma anche un *humus* di conoscenze letterarie miste ben radicate nel tempo e nell'*usus scribendi*. Hugo Friedrich⁸⁷ sottolineava come la definizione di petrarchismo talvolta può sembrare un concetto “*non ingiusto ma insufficiente*”, un concetto che non può effettivamente rendere l'entità e la grandezza di tale fenomeno. Non si riesce a conoscere interamente il fenomeno se lo si rinchiude nelle categorie storico – letterarie. Per il Cinquecento si può dunque parlare di un edonismo linguistico, come propone Cesare Segre⁸⁸ che lo definisce una parte fondamentale del petrarchismo e l'elaborato è stato svolto proprio con l'intento di porre in evidenza questo aspetto.

Un po' dunque come Chiara Matraini che ritiene di aver trattato il più possibile un tema come quello spirituale e di doversi scusare con i lettori se il tono e la trattazione non sono state perfettamente adeguate all'altezza del tema trattato, così avviene anche per questa tesi magistrale, dove si spera almeno di aver trasmesso la passione per questa tematica e di averla proposta nel modo più possibile efficace, esaustivo e soprattutto piacevole.

Magari con il proseguo degli studi ci si augura di poter trattare ancora di questo tema, nel corso di un dottorato di ricerca. Non è semplice muoversi su un terreno critico così controverso: i vari snodi interpretativi non sono stati ancora completamente sciolti e forse è proprio questo che ha infervorato la ricerca rendendola più interessante e mai sufficientemente esaustiva perché una nuova interpretazione può essere sempre dietro l'angolo.

La cosa più incredibile di questa ricerca è stato il valorizzare una letteratura poco considerata e percepire anche nella sovversione di Gaspara Stampa ad esempio la consapevolezza che la gloria terrena non è duratura, mentre se si ricerca una gioia eterna questa può permeare la dimensione dell'eternità:

⁸⁷ Hugo Friedrich, *Epoche della lirica italiana*, tr. it., volume II, Milano, Mursia, 1975.

⁸⁸ Cesare Segre, *Edonismo linguistico nel Cinquecento*, in *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 356.

Sonetto XVI Gaspara Stampa – Rime

E come in ciel gran refrigerio e vita
dal volto Suo solete vo fruire,
tal io qua giù da la beltà infinita.
In questo sol vincete il mio gioire,
che la vostra è eterna e stabilita,
e la mia gloria può tosto finire.

Quindi forse alla fine anche l'immagine della cortigiana di Gaspara Stampa o il silenzio riguardo le altre autrici delle quali per lungo tempo hanno velato le abilità letterarie come quella di queste quattro rimatrici potesse rimanere oggi inciso sulla carta della nostra memoria, ricordando soprattutto le svariate note che scaturiscono da questa ridondante e altresì spettacolare, scrittura femminile.

Bibliografia

Testi

- *Bibbia di Gerusalemme*, Edizioni Dehoniane Bologna 1982 concorda con editio princeps del 1971.
- Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, 2016.
- Ginetta Auzzas e Manlio Pastore, *Rime de gli Academici Eterei*, Padova, Cedam, 1995.
- Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Amedeo Quondam, Milano, Garzanti, 1981.
- Diego Sandoval di Castro e Isabella di Morra, *Rime*, a cura di Tobia R. Toscano, Salerno Editrice, Roma, 2007.
- Niccolò Machiavelli, *Il principe*, a cura di Giorgio Inglese, Einaudi, 2005.
- Mario Martelli, *Niccolò Machiavelli. Tutte le opere*, Sansoni editore, Firenze 1971, lettera n.116.
- Chiara Matraini, *Rime e Lettere*, a cura di Giovanna Rabitti, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1989.
- Chiara Matraini, *Selected Poetry and Prose. A Bilingual Edition*, a cura di Elaine Maclachlan, introduzione di Giovanna Rabitti, The University of Chicago, Chicago, 2007.
- Giovanni Pontano, *De Prudentia*, Impressum Florentiae: opera et impensa Philippi Giuntae Florentini, 1508 mense augusti.
- Jacopo Sannazaro, *Sonetti, e canzoni del Sannazaro*, a cura di Aldo Manuzio, Firenze, 1534.
- Lucio Anneo Seneca, *Consolatio ad Helviam matrem*, a cura di Annamaria Cotrozzi, Carrocci, 2004.
- Gaspara Stampa, *Rime*, introduzione di Maria Bellonci, Rizzoli Editore, Milano, 1954.

- Johann Christian Wolf, *Poetriarum octo Erinnae, Myrus, Myritidis, Corinnae, Telesillae, Nossidis, Anytae, fragmenta et elogia Graece et Latine: cum virorum doctorum notis: accedit Gottfridi Oleari Dissertatio de poetis Graecis. Auctorum veterum testimoniis et supplementis variis aucta, Abramo Vandenhoeck, 1734.*

Bibliografia critica

- Andrea Afribo, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.
- Andrea Balbo, *Ricognizioni sul tema della Fortuna in Seneca*, Spazio Filosofico, 2014.
- Luigi Baldacci, *Lirici del Cinquecento*, Grande Libreria Longanesi, Classici della Società Italiana, 1975.
- Luigi Baldacci, *Petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana, 1974.
- Stefano Bianchi, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento Veneto*, Gaspara Stampa e Veronica Franco, Roma, 2013.
- Emanuela Calura, *Desiderio e Amor Cortese*, saggio su Gaspara Stampa e il Rinascimento, Libreria universitaria, 2013.
- Virginia Cox, *Woman's Writing in Italy 1400-1650*, Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 53-63.
- Benedetto Croce, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1952, Vol. III.
- Benedetto Croce, *Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro*, appendice, Palermo, Sellerio, 1983.
- Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.
- Francesco Di Ciaccia, *A proposito di Vittoria Colonna. Note a margine del volume di Raffaella Martini: Vittoria Colonna. L'opera poetica e la spiritualità in "Italia francescana"*, 2014.
- Ernout - A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine*, Paris 1959.
- Monica Farinetti e Laura Fortini, *Liriche del Cinquecento*, Iacobelli Editore, 2014.
- Susan Haskins, *Vittoria Colonna, Chiara Matraini, and Lucrezia Marinella, Who is Mary? Three Early Modern Women on the Idea of the Virgin Mary*,

- The other voice in early modern Europe, The University of Chicago Press, USA, 2008.
- Eva Maria Jung Inglessis. *Il pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Christo*, “Archivio Italiano per la storia della pietà”, X, 1997.
 - Carlo Marazzini, *Breve storia della lingua italiana*, Il Mulino editore, Bologna, 2004.
 - Alessandro Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, “Lettere italiane”, XXXII, 1981.
 - Chiara Matraini, in *Lirici del Cinquecento*, ed. par. Luigi Baldacci, Florence, Salani, 1957; rééd. Milan, Longanesi, 1975 et 1978.
 - Franco Montanari, Fausto Montana, *Storia della letteratura greca*, Editori Laterza, 2017.
 - Maria Pia Mussini Sacchi, *L’eredità di Fiammetta. Sulla diffusione della Fiammetta, introduzione a G.Boccaccio, Elegia di Madonna Fiammetta*, Milano, Mondadori, 1994.
 - Daria Perocco, *Donna/uomo, attrice/scrittrice, Isabella/Francesco: metamorfosi della scrittura di Isabella Andreini*, in S. Morando, *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Venezia, Marsilio, 2008.
 - Petrarca, Vittoria, Michelangelo. *Note di commento a testi e varianti di Vittoria Colonna e Michelangelo*, “studi e problemi di critica testuale”, 1992.
 - Stefano Santosuosso, *I sonetti spirituali di Isabella Andreini: scelta del genere, fonti e novità*, Atti del XIX Congressodell’ADI - Associazione degli Italianisti, 2017.
 - Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991.
 - Amedeo Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa*, Bulzoni Editore.
 - Abdelkader Salza, *Rime di Gaspara Stampa e di Veronica Franco*, Bari, Laterza, 1913.

- Maria Chiara Tarsi, *Petrarchismo al femminile: le Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne (1559)*, Atti del XIX Congresso dell'ADI, Roma, 2017.
- Maria Chiara Tarsi, *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo, 2015.
- Giuseppe Toffanin, *Le più belle pagine di G. Stampa, V. Colonna, V. Gambara e I. Morra*, Milano, 1929.
- Franco Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Editrice Antenore, Roma-Padova, 2012.
- Gianluca Valenti, *La liturgia del Trobar assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medioevali*, Berlino/Boston, Walter de Gruyter, 2014.