



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

La Scanderbeide di Margherita Sarrocchi

Relatore
Prof. Guido Baldassarri

Laureanda
Annalisa Tonini
n° Matr. 601881

Anno Accademico 2017 / 2018

INDICE

Introduzione

Capitolo 1.

L'autrice e il suo tempo

- | | | |
|------|--|----|
| 1.1. | La fine del XVI e l'inizio del XVII secolo:
il contesto storico, ideologico e culturale | 3 |
| 1.2. | La biografia di Margherita Sarrocchi | 7 |
| 1.3. | La donna nel tardo rinascimento.
Virtù femminile e virtù donnesca | 39 |

Capitolo 2.

L'opera

- | | | |
|------|--|----|
| 2.1. | La Scanderbeide, poema heroico della signora
Margherita Sarrocchi.
Introduzione all'opera e notizie editoriali | 43 |
| 2.2. | La trama de La Scanderbeide | 47 |
| 2.3. | I personaggi de La Scanderbeide | 55 |
| 2.4. | Giorgio Castriota Scanderberg tra storia e leggenda | 67 |

Capitolo 3.

La poetica

- | | | |
|------|---|----|
| 3.1. | Il genere epico-cavalleresco ed eroico nel XVI secolo:
la storia, i valori di riferimento, la sfida di
Margherita Sarrocchi | 77 |
| 3.2. | La scelta del tema e la poetica dell'eroe | 81 |
| 3.3. | La Gerusalemme liberata e La Scanderbeide: | |

poetica della conquista e poetica dell' accoglienza 85

Capitolo 4.

Note di Lettura

- 4.1. L' esordio 91
- 4.2. L' eros nella Scanderbeide: il recupero del repertorio cavalleresco e l' emancipazione dell' elemento femminile 97
- 4.3. L' alterità come rappresentazione: l' incontro con l' altro, il tema del doppio e l' alterità suprema 109
- 4.4. La rappresentazione del tempo e dello spazio: altri esempi di assenze e resistenze rispetto la tradizione eroico-cavalleresca 119
- 4.5. Il tredicesimo canto de La Scanderbeide: un supplemento al capitolo 127

Conclusione 141

Bibliografia 143

INTRODUZIONE

Con questa analisi vorrei approfondire il poema eroico *La Scanderbeide* e il contributo di Margherita Sarrocchi alla storia della letteratura italiana.

Il nome della poetessa si perde in un vasto elenco di poeti classificati come emuli di Torquato Tasso e della sua opera principale *La Gerusalemme liberata*.

I contributi della letteratura di genere hanno ricostruito la sua biografia, dimostrando il valore di Sarrocchi come artista e intellettuale. Grazie a recenti ricerche è stata riscattata da categorizzazioni approssimative. Da questi studi intendo cominciare la mia riflessione, perché mostrano il valore specifico di questa donna di cultura di fine Cinquecento, risucchiata per secoli in un cono d'ombra.

I suoi contemporanei la ricordano come un *mostro* del suo sesso a volerne sottolineare l'unicità. Sarrocchi era una donna libera, emancipata nel pensiero, colta e potente; spesso gli uomini la biasimavano per le sue attitudini, altre volte l'osannavano.

Il suo poema *La Scanderbeide* tratta la storia del principe d'Epiro e della guerra di resistenza contro l'invasore turco, per mezzo della quale ha fatto da scudo all'intera Europa Cristiana.

Tra le righe, attraverso la prassi poetica Sarrocchi affronta un tema che sente molto vicino alla sua esperienza e che riguarda i rapporti di potere tra uomini e donne nella società e nella letteratura.

L'autrice elabora strategie ed interpreta la lezione tassiana attraverso un suo filtro personale teso a dimostrare che, in virtù della loro eccezionalità, la donna e l'uomo possono condividere lo spazio del potere.

Il poema ospita questa ed altre questioni. Ad esempio si interroga sul valore del genere epico nella sua funzione di conservazione e trasmissione di memorie comuni, raccogliendo i sintomi di una nuova fase dell'epica che con Tasso ha vissuto la sua ultima grande stagione.

Il mio lavoro vuole partire dall'analisi del contesto storico e sociale dell'autrice e poi concentrarsi sulla sua figura esaminando attraverso i

carteggi la sua vita e i rapporti che intreccia con gli intellettuali del suo tempo, tra cui spiccano i nomi di Torquato Tasso, Giovan Battista Marino, Galileo Galilei o con le potenti famiglie romane come i Colonna.

Solo in seguito affronterò l'analisi de *La Scanderbeide*, selezionando alcuni passi che ritengo essere i più incisivi a dimostrazione delle novità di cui il poema si fa portavoce.

CAPITOLO 1

L'AUTRICE E IL SUO TEMPO

1.1. **La fine del XVI e l'inizio del XVII secolo: il contesto storico, ideologico e culturale**

La Scanderbeide è un poema eroico della tradizione letteraria italiana tra i meno conosciuti, concepito tra il XVI e il XVII secolo dall'inventiva di Margherita Sarrocchi.

Per lungo tempo, questo testo è stato trascurato dalla critica, ma negli ultimi trent'anni ha suscitato un nuovo interesse nell'ambito degli studi di genere in virtù di tutte le problematiche *gender* che solleva.

Prima di trattare tali problematiche, ritengo utile soffermarsi ad osservare il contesto storico, ideologico e culturale della società che vede nascere l'opera di Margherita, in modo da comprendere e contestualizzare al meglio la poetica dell'autrice.

Il passaggio di secolo è caratterizzato dalla risoluzione di numerosi quesiti ereditati dal 1400 e al tempo stesso dall'apertura di nuove domande che suggestionano gli intellettuali. Idee diametralmente opposte si spartiscono lo stesso spazio storico.

La rivoluzione protestante rientra a pieno titolo nelle questioni "risolte". La Chiesa rinasce come simbolo di unità spirituale dopo il concilio di Trento, pur avendo mostrato appieno il suo limite umano. Si riorganizza nei termini di una rigida ortodossia che mira al controllo dei fedeli ed impone restrizioni di ogni genere anche a poeti, ad artisti e scienziati. Censura ed evangelizzazione vengono affidati ai Gesuiti, corpo di punta per il controllo ideologico. Altri strumenti di sorveglianza sono il Tribunale Speciale dell'Inquisizione e la Congregazione dell'Indice.

Dopo il 1563, il Vaticano reprime le eresie senza esitazioni. Ricorre al fanatismo, alla superstizione, alla tortura psicologica o fisica e al rogo.

Ciò che minaccia l'autorità del Papa deve essere cancellato affinché non si ripetano contestazioni come quella di Lutero. La Chiesa entra nel XVII

secolo come istituzione monolitica, serrata e repressiva, riuscendo tuttavia a conservare la propria egemonia politica e spirituale.

Il clima oscurantista non impedisce la conquista di importanti traguardi in campo scientifico. Se la Chiesa sedimenta la propria autorità nei dogmi, la società intellettuale incoraggia un atteggiamento di fiducia nei confronti del rigore scientifico e apre la via al metodo sperimentale di Galileo Galilei.

L'osservazione diretta della natura e l'elaborazione del dato sensibile portano ad una percezione diversa della realtà, fondata sull'esperienza empirica e laica.

L'invenzione del cannocchiale permette di indagare sui misteri della volta celeste e lo spazio si amplia in senso verticale.

La mappatura delle stelle conduce alla scoperta di nuovi pianeti e mette in discussione il sistema aristotelico-tolemaico promosso dalla Chiesa.

La comunità scientifica chiede che le questioni teologiche non interferiscano con il progresso della ricerca, ma inutilmente. Molti scienziati, Galilei in primis, sono costretti a chinare il capo al cospetto dei tribunali cattolici.

Nonostante tutto, il sapere fruisce grazie alle Accademie che costituiscono l'espressione più alta della cultura del Cinquecento. Nate come alternativa alle università e alle *scholae* ufficiali, queste associazioni private promuovono e riorganizzano la cultura su basi universali.

Nel XVII secolo si diffondono in tutta Italia ed abbracciano indirizzi di studio sempre più specifici. Basti pensare alla romana Accademia dei Lincei fondata allo scopo di stimolare la riflessione scientifica, oppure alle Accademie di interesse letterario nelle quali si dibattono le questioni della lingua italiana o dei generi letterari.

Il passaggio dal XVI al XVII secolo si apre a nuovi orizzonti anche per merito delle scoperte geografiche.

Le esplorazioni si muovono su rotte oceaniche e costringono a riconsiderare l'idea dello spazio, ormai raddoppiata.

Allo stesso modo, i governi avvertono l'urgenza di progettare nuove strutture politiche capaci di dominare tale spazio.

Nascono gli stati moderni, dai confini definiti, guidati dalle monarchie assolute che detengono le sorti delle loro nazioni.

Il colonialismo apporta ricchezza agli stati, decreta il prestigio delle dinastie che lo incentivano, aumenta la vastità del territorio nazionale. Vuole essere una risposta alle emergenze e alle calamità che incombono sull'Europa¹.

Entrare in contatto con nuovi mondi, inoltre, produce stupore e meraviglia e sollecita l'interesse per il nuovo e lo sconosciuto.

Il Nuovo Mondo esibisce fatti nuovi e genera un linguaggio adatto alla scoperta dell'ignoto² che travalica i confini della letteratura di viaggio e approda negli scritti scientifici o poetici.

Mentre viene ridisegnata in funzione dell'Europa, l'America offre al vecchio continente *gallerie* di immagini e di suggestioni inedite che provocano un senso di straniamento.

La letteratura italiana registra ed accoglie i segni del cambiamento finora elencati.

Tra i vari generi letterari, quello epico eroico-cavalleresco è il più disponibile ad esaminare le fragilità e le innovazioni che attraversano il secolo sedicesimo.

Si tratta di un genere "moderno" la cui fondazione occupa tutto il 1500 e si svolge attraverso discussioni critiche e sperimentazioni poetiche.

La poesia tenta di rivendicare la propria autonomia senza rinunciare al confronto con la storia.

Nella costruzione teorica del poema italiano emerge l'alternarsi di istanze romanzesche e classiche. Ad una linea digressiva, fantasiosa ed irregolare di tradizione cavalleresca si affianca la linea di tradizione classica che abbraccia una dimensione collettiva votata all'equilibrio e all'impresa eroica.

¹ Tra le urgenze delle monarchie europee ricordo brevemente il Protestantesimo, le lotte intestine tra dinastie, la minaccia turca, le carestie e le calamità.

² Paula Findlen, *Il Nuovo Colombo: Conoscenza e Ignoto nell'Europa del Rinascimento* in *La Rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di S. Zatti, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1998, pp. 219-240.

Sullo sfondo di questo dibattito c'è « l'opposizione tra due idee del moderno: una fondata su ordine e razionalità, l'altra sull'avventura individuale [...] e l'umorismo»³.

Per quanto riguarda la poesia, la mediazione delle due linee si realizza grazie a Torquato Tasso a alla *Gerusalemme liberata*. Quest'opera segna la regolarizzazione del poema eroico e diventa l'esempio da seguire per tutti coloro che desiderano confrontarsi con il genere⁴.

Nel periodo preso in esame, il poema eroico di matrice tassiana viene ulteriormente approfondito grazie ai suoi epigoni, per poi essere gradualmente abbandonato nel corso del XVII secolo.

L'opera di Sarrocchi si inserisce in un gruppo di opere fedeli all'esempio tassiano, sia per la scelta del tema sia per lo stile e la forma che utilizza. *La Scanderbeide*, inoltre, gareggia con le varianti epiche più sperimentali che pur rispettando il canone eroico dal punto di vista formale, lo ribaltano sul piano tematico⁵.

³ Stefano Jossa, *La Fondazione di un genere il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carrocci Editore, 2002, p. 13.

⁴ Marina Beer, *Poemi cavallereschi e poemi epici negli anni di elaborazione della Gerusalemme liberata. Gli orizzonti della scrittura in Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, Firenze, L.S. Olschki, 1999, p. 56.

⁵ Tra gli esempi più noti, vorrei ricordare l' *Adone* il cui tema tratta l'amore e non la guerra, oppure *La Secchia Rapita* che rappresenta il rovesciamento ironico del genere epico-eroico.

1.2. La biografia di Margherita Sarrocchi

Della biografia di Margherita Sarrocchi si conoscono solo pochi elementi. Il seguente resoconto si basa sulle note di Angelo Borzelli, sulla raccolta della lettere galileiane curata da Antonio Favaro, sugli scritti di Benedetto Croce, sui contributi di Nadia Verdile e di Natalia Costa Zalessow⁶. Questi autori mi hanno guidata nella ricerca di materiale, mi hanno condotta a fonti dirette, come componimenti poetici o corrispondenze. In questi ho trovato elementi utili per “ricostruire” l’esistenza di Margherita Sarrocchi e per comprendere quale fosse il suo ruolo nella società culturale del suo tempo.

Margherita Sarrocchi nasce nel 1560 nella provincia di Napoli, a Gragnano presso Castellammare di Stabia.

Rimane orfana in tenera età e per rispettare le volontà paterne viene affidata a Guglielmo Sirleto, un uomo di Dio di grande cultura. Angelo Borzelli sottolinea quanto Sirleto si adoperasse per offrire alla bambina istruzione e cure adatte, tant’è che nel 1565 quando diventa cardinale e viene chiamato a Roma presso la Curia non esita a portare con sé Margherita.

La piccola viene affidata al monastero di Santa Cecilia in Trastevere, ma Sirleto continua a provvedere alla sua educazione.

Margherita è incline all’apprendimento, pertanto, viene avviata allo studio dei testi sacri, della retorica, della poesia, della filosofia e della grammatica greca e latina. Il precettore che Sirleto sceglie per lei è Rinaldo Corso «considerato un maestro sopra ogni altro»⁷.

Le discipline studiate dalla giovane sono quelle che il costume del tempo riserva alle donne, ma ben presto la potestà del cardinale le concede il

⁶ Angelo Borzelli, Note intorno a Margherita Sarrocchi ed al suo poema LaScanderbeide, Tipografia Pontificia degli Artigianelli, Napoli, 1935.

Antonio Favaro, Amici e corrispondenti di Galileo, Libreria Editrice Salimbeni, Firenze, 1983.

Benedetto Croce, Nuovi Saggi sulla Letteratura Italiana del Seicento in Scritti di Storia Letteraria e Politica vol. XXIV, Editore Laterza e Figli, Bari, 1931.

Nadia Verdile, Contributi alla Biografia di Margherita Sarrocchi dal vol. LXI dei Rendiconti dell’Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli, Arte Tipografica, 1989-1990.

Natalia Costa Zalessow, Scrittrici Italiane dal XIII al XX secolo Testi e Critica, Longo Editore, Ravenna, 1982.

⁷ A. Borzelli, op.cit. p. 7.

privilegio di accedere alle competenze matematico-scientifiche, prerogativa dello studio maschile.

In questo campo viene seguita da Luca Valerio⁸, un intellettuale di elevata caratura. Persino Galileo Galilei gli attribuisce l'epiteto di «nuovo Archimede» e di «geometra massimo dell'età nostra» dimostrandogli grande stima⁹.

Gli insegnanti della giovane Sarrocchi rappresentano il meglio della cultura romana ed offrono programmi educativi innovativi, nonostante la sorveglianza della controriforma. Nel nome della ricerca, gli studi scientifici sono incoraggiati al pari di quelli umanistici purché non contraddicano le direttive tridentine. In questo ambiente, la scolara prosegue i suoi studi con profitto e acquisisce una solida conoscenza in numerosi campi del sapere fino ad essere riconosciuta la più dotta tra le donne del suo tempo¹⁰.

La sua carriera letteraria ha inizio con il commento ad un sonetto di Giovanni Della Casa. La notizia, riferita dal Borzelli, è contenuta nel manoscritto *De Illustribus scriptoribus Regni Neapolitani* di Bartolomeo Chioccarelli¹¹ conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli.

Il Chioccarelli elenca tra i traguardi della poetessa anche una traduzione dal greco dell'opera di Museo¹² e alcuni scritti filosofici in particolare un trattato in latino sulla Predestinazione.

⁸ Luca Valerio (Napoli 1552-Roma 1618) erudito in filosofia, teologia, retorica e lingue classiche viene eletto correttore dei testi greci e latini della Biblioteca Vaticana per desiderio del Cardinale M.A.Colonna. Precettore di Ippolito Aldobrandini (il futuro papa Clemente VIII) e grande matematico. Studia a Pisa dove conosce Galileo Galilei e nel 1600 insegna all'Università La Sapienza. Nel 1612 viene accolto all'Accademia dei Lincei e si dimette nel 1616 a causa delle controversie della teoria copernicana. In matematica viene ricordato per gli studi sul calcolo infinitesimale. Vd. N.Verdile, *op.cit.* p. 166.

⁹ Cfr. G. Galilei, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*, Leida, editore Ludovico Elzeviro, 1638, pp. 30 e 288.

Disponibile su

https://books.google.it/books?id=1rIQAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0-v=onepage&q=seconda+giornata&f=false. Consultato il 7 luglio 2017; A. Borzelli, *op.cit.* p. 6; N.

Verdile, *op.cit.* p. 166; Gilberto Govi, *Intorno a tre lettere di Galileo Galilei tratte dall'archivio dei Gonzaga* in *Bollettino di bibliografia e storia delle scienze matematiche e fisiche*, a cura di B. Boncompagni, tomo III, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1870, p. 275.

Disponibile su

<https://books.google.it/books?id=EVfj1SgaUVAC&pg=PA268&dq=baldassarre+boncompagni+tre+lettere+di+galileo+galilei+archivio+gonzaga&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwig29rYrbHZAhXD8qQKHcFFDZ8Q6AEIKDA-v=onepage&q=baldassarre+boncompagni+tre+lettere+di+galileo>. Consultato il 10 luglio 2017.

¹⁰ A. Borzelli, *op.cit.* p. 7.

¹¹ Bartolomeo Chioccarelli (Napoli 1575-1647) è un intellettuale partenopeo, vicino all'ambiente gesuita. Uomo di grande cultura letteraria incarna l'immagine dello studioso eclettico, dedicandosi anche alle scienze matematiche. La sua opera, *De Illustribus...*, è il primo esempio napoletano di biografia collettiva.

¹² La traduzione di Museo trova conferma anche nella corrispondenza di Aldo Manuzio, in una lettera rivolta a Sarrocchi del 18 dicembre 1585. Cfr. Aldo Manuzio, *Lettere Volgari...al molto ill. Sig. Lodovico Riccio*, Santi, Roma,

Afferma inoltre che in ambiente scientifico viene ammirata per aver saputo dimostrare con acume i teoremi di Euclide. Le informazioni sono di seconda mano. Nessun trattato autografo viene dato alle stampe e non è possibile un confronto diretto con il pensiero di Sarrocchi.

Nelle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* (1606) di Alessandro Tassoni è possibile rintracciare un altro successo. Il poeta, colpito da un suo commento alle *Rime* del Petrarca, la definisce «lume del sesso femminile» il cui ingegno è «degnò di lode»¹³.

Non sempre i contemporanei le riservano parole d'elogio. Il quadro che emerge dalle testimonianze (all'interno di carteggi, commenti, trattati e gallerie dedicate a personaggi celebri) la dipinge talvolta come esempio di virtù donnesca e talaltra come mostro.

Rinaldina Russell ricorda che gli uomini che elogiano Sarrocchi sono generalmente i meglio inseriti nelle istituzioni.

La definisce competente in logica, astronomia e scienze Cristofano Bronzini, un letterato-impiegato presso gli uffici della Curia. Giulio Cesare Capaccio esprime stupore per i risultati che Margherita raggiunge nell'arte poetica. Parla di lei come di un'Aspasia, un'Ipazia, una Proba di Napoli e Roma.

Allo stesso modo, i poeti meno inseriti negli ambienti della cultura istituzionale la denigrano e la disprezzano. Fra questi troviamo Giambattista Marino e Tommaso Stigiani¹⁴.

Poco più che ventenne, Sarrocchi avvia una corrispondenza con Torquato Tasso mediata da Maurizio Cataneo, la «ragion prima della relazione»¹⁵ con il poeta di Sorrento. Angelo Borzelli definisce la loro corrispondenza

1592. Disponibile su https://books.google.it/books/about/Lettere_Volgari_Di_Aldo_Manvcci_Al_Molto.html?id=4pxXAAAACAAJ&redir_esc=y. Consultato il 20 luglio del 2017.

¹³ Cfr. N. Verdile, *op.cit.* p. 167 e A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime di Francesco Petrarca*, Modena, Cassiani, 1609, pp. 407 e 464. Disponibile su <https://archive.org/stream/imageGXII291MiscellaneaOpal#page/n421/mode/2up/search/margherita>. Consultato il 20 luglio 2017.

¹⁴ Rinaldina Russell, *Scanderbeide. The heroic Deeds of George Scanderbeg King of Epirus*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006, p. 7.

¹⁵ A. Borzelli, *op.cit.* p. 20.

«letteraria o meglio poetica»¹⁶ ricordando la consuetudine dei poeti di stabilire relazioni attraverso sonetti di proposta e risposta.

Purtroppo non disponiamo delle missive inviate da Sarrocchi, ma restano le risposte del Tasso. L'autore lascia tre sonetti che costituiscono la prova schiacciante del loro legame. L'intervento di Alba Coppola in occasione del Seminario Tassiano di Sorrento del 2001¹⁷ ricostruisce con efficacia di dati, l'esistenza della loro corrispondenza.

Il quadro offerto presenta Margherita come un'esordiente molto promettente. Ha già pubblicato alcuni sonetti, molto apprezzati nei salotti della cultura romana. Tasso, al contrario, sta attraversando anni bui segnati dal dolore. È il periodo della prigionia di Sant'Anna e le lettere tassiane si rivolgono ad intermediari potenti in grado di intercedere per la sua liberazione. Di solito Tasso rifiuta di diventare mentore di giovani poeti, ma è evidente che la poetessa costituisca un'eccezione alla regola. Per quale ragione Tasso rinuncia al suo radicalismo?

Emilio Russo suggerisce come i carteggi tassiani riportino lo «straordinario romanzo interiore» del poeta spinto dall'ansia di «guadagnare benevolenza [...] e certificare la propria lucidità mentale [...]»¹⁸. Ad avvalorare le sue parole circa gli sforzi del poeta, una lettera rivolta a Maurizio Cataneo attesta: «Al sonetto della signora Margherita Sarrocchi ho risposto non profumatamente, perch'io non sto fra' i profumi, i quali nondimeno mi piacciono assai; ma come ho potuto e come mi pareva convenevole a lo stato nel quale mi ritrovo, dovendo particolarmente mandare il sonetto in Roma¹⁹».

Appare con evidenza il desiderio del poeta: risultare gradito agli ambienti della cultura romana che Sarrocchi frequenta. Egli sa per certo che in quei salotti i suoi componimenti saranno letti come segno di rispetto a

¹⁶ A. Borzelli, *op.cit.* p.10.

¹⁷ Alba Coppola, *A proposito di alcuni sonetti del Tasso per Margherita Sarrocchi*, intervento letto al *Seminario Tassiano di Sorrento* (2001) e pubblicato in *Studi Tassiani Sorrentini* (2002). Disponibile su http://www.academia.edu/3244151/_Monografia_A_proposito_di_alcuni_sonetti_del_Tasso_per_Margherita_Sarrocchi_in_Studi_Tassiani_Sorrentini_2002_pp._25-31_. Consultato il 20 luglio 2017.

¹⁸ Emilio Russo, *Guida alla Gerusalemme liberata di Tasso*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2014.

¹⁹ Lettera a Maurizio Cataneo del 24 agosto del 1583 tratta da T.Tasso, *Le Lettere*, a cura di C.Guasti, Firenze, Le Monnier 1852-1855 in A. Coppola, *op.cit.*

Margherita la quale può far sfoggio della considerazione di un poeta di tale fama.

Lo scambio epistolare tra i due è certamente inconsueto. Alba Coppola lo definisce «esemplare» per la sua rarità. Prende il via dal tornaconto reciproco in quanto l'uno è alla ricerca di indulgenza e l'altra di buone referenze che la rendano ancora più celebre. Tuttavia in alcuni passi, le parole del Tasso sembrano mosse da riconoscenza sincera.

Il primo sonetto che le invia ha il titolo *Luce d'onor ch'abbaglia e par ch'offenda* che già preannuncia l'intenzione celebrativa del componimento. In questo luogo, Tasso le riconosce il merito di essersi distinta dai suoi contemporanei in virtù « dell'eterno lume» e le attribuisce il compito di guidare per la retta via il «volgare stuolo» ovvero i poeti senza talento. L'edizione ricciardiana curata da Francesco Flora fa risalire il sonetto al 1584²⁰.

Nel secondo sonetto dal titolo *Quasi per Laberinto o per deserto* Tasso usa un tono più intimo e familiare. Si può supporre che rivolga un riconoscimento per essergli stata vicina in un momento arduo. Nadia Verdile non ha dubbi in proposito: « [...] è un ringraziamento all'aiuto che la Sarrocchi deve avergli offerto in quel periodo difficile della vita del Tasso²¹». La studiosa fa risalire la lettera al periodo 1579-1586, durante il ricovero di Sant'Anna.

Quegli anni coincidono con le accese discussioni su quale fosse il poema esemplare dell'epica italiana. All'interno delle accademie c'è l'urgenza di eleggere l'opera più adatta a racchiudere ed interpretare le istanze sociali e culturali di fine secolo, tra quella dell'Ariosto e quella del Tasso.

Stabilire la formula vincente significa codificare in via definitiva la norma del genere epico. Secondo Borzelli, in sede di dibattito Sarrocchi non indietreggia e sostiene le ragioni della *Liberata*.

Ritengo non sia difficile da credere considerate le scelte costitutive de *La Scanderbeide* che si ispirano pienamente al modello tassiano.

²⁰ La datazione del sonetto appare solo in T. Tasso, *Poesie*, a cura di F. Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 924. Cfr. N. Verdile, *op.cit.* p. 170.

²¹ N. Verdile, *op.cit.* 170.

In ogni caso, l'ultima terzina del sonetto potrebbe sciogliere ogni dubbio residuo. Qui Tasso si rivolge direttamente alla poetessa ed apertamente afferma:

« Ma tu, che pria segnasti alto viaggio, | quant'io stanchezza hai lena, e tu m'invita, | che l'un per l'altro in erta via s'azanza²²».

Tuttavia, vi è una lettera del 1585 destinata al Cataneo che apre ad una diversa interpretazione²³. Il poeta appare seccato di fronte alla richiesta del suo interlocutore di omaggiare Orazio Lombardelli, letterato senese che come Sarrocchi difende il primato della *Gerusalemme liberata*. Risponde di non conoscere abbastanza sul suo conto per omaggiarlo come conviene. In seguito si lascia andare ad uno sfogo riguardante Margherita:

« [...] De la signora Margherita Sarrocchi credo tutto quello che m'è scritto; e mi pare che si possa raccogliere ancora da' suoi scritti medesimi: ma vorrei mi valesse con lei la medesima scusa [...] »²⁴.

Tasso si riconferma insofferente alle cortesie dei salotti, ma la sua condizione di prigioniero lo costringe a tessere questo genere di relazioni e ad interloquire con le celebrità delle accademie.

Il terzo sonetto *La bellezza e' l valor di nobil alma* è apparso per la prima volta nel 1915 nel volume di Marco Vattasso intitolato *Rime Inedite di Torquato Tasso*²⁵.

La dedica si rivolge *A la signora Margherita Biraghi*, presentando la poetessa con il cognome acquisito dopo le nozze. Questo dettaglio permette di collocare lo scritto in un arco temporale limitato che va dal 1586 al 1595.

L'interpretazione di Alba Coppola mette in luce l'ironia dell'ultimo componimento del Tasso e, dal mio punto di vista, va a confermare la già menzionata "necessità" del loro scambio epistolare.

Secondo la sua tesi, Margherita sollecita il maestro a scrivere una lirica d'occasione per un membro della famiglia Colonna.

²² T. Tasso, *Opere*, vol.I, a cura di B. Maier, Milano Rizzoli, 1963, pp. 829-830.

²³ N. Verdile, *op.cit.* p. 172.

²⁴ T. Tasso, *Le Lettere*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier 1852-1855, lettera 429. E-book disponibile su https://books.google.it/books/about/Le_lettere_di_Torquato_Tasso.html. Consultato il 24 luglio 2017.

²⁵ Marco Vattasso rileva il sonetto dal Codice Vaticano 9880, c. 64r della Biblioteca Vaticana.

Cfr. M. Vattasso, *Rime inedite di Torquato Tasso*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1915, p. 76; N. Verdile, *op.cit.* p. 171.

La prima strofa parla di una «nobil coppia» e potrebbe riferirsi al matrimonio di Costanza a cui Sarrocchi dedica la prima edizione de *La Scanderbeide*. Ma Tasso, questa volta, disattende le aspettative della poetessa.

Nel 1586 uscendo da Sant'Anna, si sente finalmente libero dagli obblighi con l'alta società e «in armonia con la voce più intima e religiosa della sua tarda ispirazione»²⁶. Ed infatti, nella seconda strofa sfugge all'impresa affermando che nessun poeta saprebbe lodare degnamente l'evento, tantomeno «reggerne il peso» neanche «s'avesse ale via più che gli occhi di Argo».

In secondo luogo, ammette di voler spargere altrove i suoi versi chiudendo la quartina con la dichiarazione «che non aspiro a sì onorata palma».

Nell'incipit della prima terzina, l'incombenza rimbalza su Sarrocchi: «Tu sola, o Donna, con leggiadro carme | porti l'alta colonna al suon di cetra, | pur come Atlante il suo celeste pondo». E prosegue nell'ultima: « Chi d'altri eroi cantò gli amori e l'arme | Ha minor pregio, e minor grazia impetra, | né per tanta opra giunge ormai secondo». Condivido la tesi di Coppola che vede in quell' eccesso di lode una buona dose di sarcasmo. Nel dire che qualunque altro poema eroico ha un valore inferiore a quello scritto dalla poetessa, Tasso sta usando l'arma dell'ironia, poiché conosce bene il valore della sua opera. Coppola riporta come «esempio della serena consapevolezza [...]» del poeta una lettera di Pietro di Nores che ricorda di avergli chiesto chi fosse, secondo lui, il più grande poeta del secolo. Alla domanda dell'amico Tasso risponde: « Io credo che l'Ariosto fosse il secondo»²⁷.

Forse l'ironia del Tasso nei confronti di Sarrocchi rappresenta un inno alla sua ritrovata libertà che pone la parola fine ai vincoli delle committenze. Dunque, se è necessario celebrare le nozze dei Colonna « [...] se ne occupi la Sarrocchi, che ha dato sì gran prova di sé, da far ormai retrocedere [...]

²⁶ E. Russo, *op.cit.* p. 20.

²⁷ A. Coppola, *op.cit.* p. 30.

chi fino a prima era giunto secondo (dopo Omero)»²⁸. Coppola presenta questo sonetto nel segno del diletto e del sarcasmo. Sono in accordo con la sua interpretazione che ritengo in sintonia con la lettura dei precedenti sonetti.

Infine, vorrei sottolineare che l'affermazione del Tasso dell'ultima terzina costituisce la prova che tra il 1586 e il 1595 alcuni canti de *La Scanderbeide* stavano già circolando presso gli ambienti della cultura. Citando l'opera della donna, ne ammette l'esistenza e la conoscenza diretta ben prima dell'edizione del 1606.

Oltre alla corrispondenza con Torquato Tasso, la giovane Margherita intrattiene scambi di lettere con altri esponenti della cultura del suo tempo.

Nella raccolta *Lettere Volgari* (1592) di Aldo Manuzio sono incluse tre lettere che l'umanista le rivolge.

Il 18 dicembre 1585, la prega di mandargli l'ormai nota traduzione di *Ero e Leandro* di Museo, a prova della sua laboriosità letteraria. Avanza la richiesta affermando la necessità di «comunicare i frutti dell'ingegno suo a chi avidamente, et anco giustamente, li chiede, et li brama» in modo da rendere partecipe «l'universo Mondo» delle sue qualità le quali risplendendo «in un corpo, et in animo, così belli» lo illuminano.

Manuzio manifesta la sua «doppia noia» motivata dall'aver lasciato Roma e dalla conseguente rinuncia alla compagnia della poetessa di cui sottolinea il «molto valore»²⁹.

Le scrive nuovamente il 10 gennaio del 1585 per raccomandarle il poeta polacco Stanislao Negossevio³⁰ presentandole il giovane come un «mostro in natura frà gli uomini» quanto è lei un «miracolo singolarissimo tra le Donne»³¹. Dalle informazioni riportate nella lettera si ricava il valore sociale di Sarrocchi. Ella è già considerata una «sostenitrice di giovani poeti»³², indice dell'apprezzamento che i circuiti culturali più prestigiosi di

²⁸ A. Coppola, *op.cit.* p. 31.

²⁹ N. Verdile, *op. cit.* p. 171.

³⁰ A. Borzelli, *op. cit.* p. 18.

³¹ N. Verdile, *op.cit.* p. 174.

³² A. Coppola, *op. cit.* p. 26.

Roma le riservano quando è poco più che una ragazza. Che una donna godesse di tanta considerazione è un fatto atipico, ma il dato viene puntualmente confermato dalle sue biografie.

Angelo Borzelli descrive la capacità di Sarrocchi nell'«andare al paro con gli uomini del suo tempo».

Benedetto Croce la ricorda come «scrittrice corretta e di buon tradizione» menzionando, in modo simbolico, la sua sepoltura «coronata di alloro e con grande accompagnamento di virtuosi»³³.

Sarrocchi è un'animatrice brillante del suo tempo in virtù delle sue attività intellettuali e delle sue doti poetiche.

Riconosciuta pubblicamente come prodigio, gravita nell'orbita della potente famiglia dei Colonna.

Nel 1585 viene coinvolta nel progetto letterario di Muzio Manfredi dedicato alla signora Felice Orsini Colonna.

I *Componimenti raccolti da diversi per Dame Romane* vengono stampati a Roma e contengono i versi che la giovane poetessa scrive per Felice Colonna.

Nella stessa raccolta il Manfredi si rivolge con un sonetto a Sarrocchi e ne loda le capacità. A distanza di sedici anni, in una lettera le ricorderà di essere stato tra i primi a riconoscere il suo valore artistico: «[...] me ne rallegro con V.S. che n'ha l'onore, e con la nostra età, che n'havrà la gloria, e meco stesso ancora, che fui dei primi suoi ammiratori»³⁴.

Sarrocchi diventa un'intima amica di Donna Felice Colonna e la segue nelle sue trasferte campane con il marito Marco Antonio Colonna, Gran Contestabile di Napoli.

La sua permanenza nella città partenopea viene testimoniata dalle lettere di Giulio Cesare Capaccio ad Alessandro Pera.

Capaccio indica Sarrocchi come una buona poetessa e propone al collega: «[...] Assaltiamola con due sonetti, un mio et un di lei, per che intendo che sia molto cortese alle risposte. Se mi vuol bene non manchi di favorirmi

³³ B. Croce, *op. cit.* p. 162.

³⁴ Lettera del 22 giugno 1591, vd. N. Verdile, *op. cit.* p. 172.

[...] risarcirà il travaglio col piacere che sentirà dell'animo virile di una Donna. [...]»³⁵.

La presenza di Margherita nella dimora dei Colonna è attestata dall'opera di Bartolomeo Sereno che la ritrae un po' timida e riservata:

« [...] Non risplende ancora nella casa de' Signori Colonna l'esquisito ingegno di Margherita Sarrocchi, che à tanto colmo di saper nelle scienze è arrivata [...]»³⁶.

Nel 1585 la poetessa attraversa il lutto per la perdita del cardinale Sirleto. È plausibile che dopo la morte del suo benefattore, decida di sposarsi.

Del matrimonio però non si conosce la data precisa. In ogni caso dal 1588 il suo nome compare in numerosi documenti accanto a quello di un gentiluomo della famiglia Biraghi.

Si tratta di Carlo Biraghi secondo il Borzelli che preleva il nome del marito dall'atto di morte dell'autrice.

Lo descrive come un letterato della nobiltà lombarda, affiliato all'Accademia dei Raffrontati di Palermo o di Siena.

«Un marito di poche pretese» che le concede «grandi libertà di vita»³⁷.

Tale visione viene confermata da Coppola che lo proclama l'uomo meno influente della sua vita³⁸.

Secondo Natalia Costa Zalessow e Rinaldina Russell il Birago è un colto gentiluomo della nobiltà piemontese. La ricercatrice americana ipotizza possa essere un parente di Francesco Birago³⁹.

Dopo il matrimonio, l'attività poetica di Margherita prosegue come e più di prima.

Nel 1589 i suoi versi compaiono nel *Musoleo di poesie volgari et latine fabricato da diversi poeti*, una raccolta pubblicata in memoria di Giuliano Goselini, un letterato noto nell'ambiente della poesia del '500 morto nel

³⁵ N. Verdile, *op.cit.* p. 180.

³⁶ B. Sereno, *Trattato de l'uso della lancia a cavallo. Del combattimento a piedi alla sbarra et alle inventioni cavalleresche*, Napoli, Nucci, 1610 in N. Verdile, *op. cit.* p. 181.

³⁷ A. Borzelli, *op. cit.* p. 14.

³⁸ A. Coppola indica come marito di Sarrocchi Pietro Biraghi non Carlo. Il dato non è corredato dalle fonti.

³⁹ R. Russell, *op. cit.* p. 10 e A. Borzelli, *op. cit.* p. 13.

Francesco Birago (Milano 1562- 1640, data di morte supposta) signore di Metone e Siciano, feudi della Lomellina. Compie studi giuridici a Pavia, è un erudito puntiglioso, fine commentatore del Tasso. Scrive un'analisi di comparazione tra la *Gerusalemme Liberata* e la *Gerusalemme Conquistata* cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.10 (1968). Disponibile su [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-birago_res-329a0817-87e8-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-birago_res-329a0817-87e8-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/). Consultato il 26 luglio 2017.

1557. Tra le sue imprese letterarie va inoltre ricordato l'elogio funebre a Donna Margherita d'Austria morta nel 1586, un componimento d'occasione, scritto su richiesta e, secondo il Borzelli, carico di luoghi comuni, dettato dalla necessità professionale e dunque di scarso valore poetico. Sta di fatto che i versi di Margherita presenziano nelle raccolte più istituzionali della sua epoca.

Verso la fine degli anni '90 stringe amicizia con Beatrice Cenci la quale ormai prossima alla sua condanna, la nomina nel suo testamento e la designa come tutrice di un «povero fanciullo». Spinta dalla riconoscenza verso Sarrocchi, dichiara: «[...] Lascio per ragione di legato et ogni altro miglior modo alla Signora Margherita Sarrocchi-Birago scudi cinquanta di moneta acciò preghi per l'anima mia godendosene i frutti [...]»⁴⁰.

Il caso di Beatrice Cenci turba Roma e pone al centro della questione il tema della violenza sulle donne.

Beatrice è vittima di un padre aguzzino, da cui subisce le peggiori vessazioni fino al giorno in cui decide di ribellarsi. Ordisce un piano di vendetta e aiutata dal fratello Giacomo e dall'amante Olimpo Calvetti, commette parricidio.

Viene processata e condannata a morte per ordine di Clemente VIII, ma la sua sorte commuove il popolo che grida la sua innocenza e le attribuisce il nomignolo di "vergine romana".

La vicenda colpisce profondamente Sarrocchi ed il suo immaginario. Ne *La Scanderbeide* il personaggio di Silveria viene presentata in una condizione simile a quella dell'amica. Grazie a questo espediente Sarrocchi avvia una riflessione riguardante i soprusi sulle donne ragionando in termini di giustizia paritaria.

Cresce, dunque, lo spirito critico di Sarrocchi e va di pari passo con l'allontanamento da casa Colonna.

Dopo aver viaggiato con Donna Felice e con il Gran contestabile nelle terre della sua infanzia, si stabilisce in via definitiva a Roma.

Aprire la casa di famiglia ai letterati e agli scienziati e tiene salotto.

⁴⁰ N. Verdile, *op. cit.* p. 182.

Guido Bettoli ripensa a quella casa come ad un «ricorso ed accademia dei primi virtuosi di Roma»⁴¹.

Bronzini parla di «honorata abitazione, continuamente piena de i più nobili, e virtuosi spiriti, che habitino, e capitino in Roma»⁴².

Gian Vittorio Rossi, nella sua *Pinacotheca*, ricorda come Sarrocchi ambisca a rendere la sua dimora un altare dedicato alle arti, alle più belle discipline e alle virtù.

Casa Sarrocchi-Biraghi viene indicata quale «Accademia» anche da Gaspare Farfuzzola in una lettera del 12 settembre 1618 al duca di Mantova⁴³.

Nel suo cenacolo Sarrocchi ospita le grandi personalità del tempo come Alessandro Tassoni, Giovan Battista Marino, Galileo Galilei, Francesco Dalla Valle, Giulio Cesare Capaccio... solo per citarne alcuni tra i più famosi.

La poetessa si sente sempre più libera di manifestare la propria personalità e di esprimersi al pari degli uomini.

Dal *Theatro delle donne letterate* di Agostino Della Chiesa si legge: «Donna di gran dottrina et universale in tutte le scienze si diletta della conversazione degli uomini letterati e di ragionare con loro, onde più volte l'ho veduta e sentita recitar bellissime poesie nelle pubbliche Accademie di Roma»⁴⁴. È evidente che Margherita ama esporsi e partecipare attivamente alla costruzione della cultura. La particolare propensione al dibattito e alla critica suscita nelle assemblee grande ammirazione, ma le procura anche molti nemici.

G.V. Rossi, *l'Eritreo*, assicura che spesso l'autrice interviene nelle discussioni altrui e media i dissapori pretendendo di essere ascoltata al pari dell'oracolo di Delfi.⁴⁵

L'atteggiamento della donna seguita, a detta del Borzelli, presso i Colonna che pur continua a frequentare: «[...] pretese a mano a mano esser oracolo in casa [...] pretendeva dar fama ai giovani, dispensatrice di gloria, [...]

⁴¹ Lettera del 4 giugno 1611 a M. Sarrocchi in G. Galilei, *Le Opere. Volume XI. Carteggio 1611-1613*, a cura di A. Segni, Firenze, 1964-65. Disponibile su www.liberaliber.it. Consultato il 29 luglio 2017.

⁴² A. Bronzini, *Della dignità e nobiltà delle donne*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1622 in N. Verdile, *op. cit.* p. 184.

⁴³ N. Verdile, *op. cit.* p. 184.

⁴⁴ N. Verdile, *op. cit.* p. 183.

⁴⁵ G. V. Rossi, *Pinacotheca* in B. Russell, *op. cit.* p. 10.

arbitra nelle questioni, intollerante delle opposizioni [...] non Sarrocchi si stimava, ma Socrate, un nuovo Socrate, ed oracoli di Delfo riteneva i suoi responsi, o che tali si stimassero ella pretendeva»⁴⁶.

Sarrocchi è una donna potente che vanta contatti diretti con le personalità più influenti nel mondo della cultura, a capo di un circolo esclusivo.

Nel 1600, l'ambizioso Marino giunge a Roma e non impiega troppo a farsi notare dalla poetessa, conquistando il suo affetto.

Quando Sarrocchi viene accolta alle adunanze di casa Mancini (da cui nel 1608 nascono gli Umoristi) vi partecipa accompagnata dal Marino che coglie l'opportunità per affermarsi presso l'assemblea.

Si può dire che quel legame, prima di trasformarsi in aperta ostilità, abbia contribuito al successo del giovane poeta.⁴⁷

Le prove della loro relazione sentimentale, inizialmente idilliaca, si rilevano da due sonetti. Uno è scritto da Marino e l'altro da Sarrocchi. Entrambi i sonetti si rivolgono all'amato/a.

In quello mariniano, viene esaltata la figura di Margherita e viene rappresentato lo stato dell'innamoramento dell'uomo attraverso un ricco repertorio di marca stilnovista in cui echeggiano i richiami a Dante (si noti l'aggettivo *gentile*⁴⁸) e a Petrarca (si noti *Angeletta*⁴⁹).

Nel componimento non mancano effetti iperbolici come quello dell'*immortal canto* che accompagna l'immagine della Fenice/Sarrocchi e raddoppia la stima del Marino per l'opera della poetessa.

«Or qual nome, or qual loda, ond'io t'onori, | Fia pari al tuo valor, donna gentile? | Della più chiara Grecia ah troppo e vile, | Troppo è fosco ogni raggio à tuoi splendori. | Sirena io ti direi, che co' canori | Mostri contendi in armonia simile, | Se non che trar dal tuo soave stile | Morte non già ma sognon vita i cori. | Fenice dunque sei, ch'unico e solo | Serbi il tuo pregio ed immortale canto | Spieghi alle stelle, appresso il Sole il

⁴⁶ A. Borzelli, *op. cit.* p. 17.

⁴⁷ E. Russo, *Marino*, Salerno Editrice, Roma, 2008.

⁴⁸ D. Alighieri, *La Vita Nuova*, a cura di T. Casini, Firenze, Sansoni editore, 1962, pp. 130 (capitolo XIII, XXIV) e 146 (capitolo XXVI, sonetto XV).

⁴⁹ F. Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 2005, p. 205 (CVI).

volò: | Anzi Musa del coro eterno e santo, | Anzi Angeletta del beato scudo, | Ch'è a te gloria terrena e picciol vanto».

Nel sonetto di risposta, all'inizio della seconda quartina Sarrocchi chiama il suo amante per nome e lo indica come l'unico capace di «indorare» l'età del ferro, la loro, grazie all'alto ingegno dei suoi «chiari canti».

La loro relazione diventa oggetto di scandalo, forse a causa della differenza d'età tra la signora e il giovane poeta o forse per la sua condizione di donna sposata. Tuttavia, il sentimento si consuma in fretta lasciando spazio alle ostilità.

Sarrocchi critica pubblicamente lo stile del Marino, troppo dispersivo e sovrabbondante e senza ripensamenti lo priva della palma di poeta "aureo".

In risposta, Marino le dedica due stanze dell'*Adone* (ottava 187 e 188) nelle quali la dipinge come pica, un uccellaccio sgraziato che gracchia nel bel giardino di Venere. Citera ride dei suoi versi (i *rozzi carmi*) che parlano di amori e di guerra, argomenti ormai desueti e fuori moda. Le risate della dea finiscono con l'allontanare la pica da quel luogo consacrato alla poesia.

Il cavalier Marino ribadisce la sua indifferenza nei confronti della donna in una lettera a Claudio Achillini: «[...] non mi rattrista l'avermi sentito trafiggere con le acute punture delle penne scheccheratrici delle Scanderbeidi»⁵⁰.

La fine della loro relazione segna l'arrivo di un'età più matura per la poetessa.

Dopo il 1606, Sarrocchi lavora con crescente impegno a *La Scanderbeide*, opera che, come si è visto, affronta il disprezzo del Marino e le stoccate dello Stigliani.

Tommaso Stigliani dedica all'argomento il sonetto *Scherzo contro un libro goffo* in cui raccomanda di far buon uso dell'opera utilizzando le pagine del poema per avvolgere il pesce⁵¹.

⁵⁰ N. Verdile, *op.cit.* p. 196.

⁵¹ A. Coppola, *op.cit.* p. 26.

Secondo le parole di Luca Valerio, Margherita reagisce con disinteresse alle critiche, ridendo della «guerra puerile» che i «rochi e sprezzanti parlatori» le riservano. A Galilei, nella lettera del 23 ottobre del 1610, Valerio racconta di una Margherita concentrata nella propria impresa poetica che « s'apparecchia a dare in luce la sua Scanderbeide»⁵².

Sarrocchi frequenta con meno assiduità le accademie perché ritiene stiano perdendo di universalità. Lascia gli Umoristi nel momento in cui si costituiscono come istituzione e proclamano principe dell'adunanza Filippo Colonna.

Pur contribuendo alla fondazione della nuova Accademia degli Ordinati, l'abbandona non appena vengono scartate le sue proposte relative al simbolo e al motto da attribuire al circolo⁵³.

In quel periodo si riavvicina al suo precettore il quale trasloca presso la sua residenza ed avvia una convivenza con la poetessa. A proposito del coniuge della stessa, Antonio Favaro commenta: «non pare che quel povero marito avesse il demerito di essere incomodo per i molti amici che la poetessa napoletana aveva saputo raccogliere intorno a sé»⁵⁴.

D'altra parte, la presenza di Luca Valerio la sprona ad approfondire l'interesse per le scienze matematiche e favorisce gli ultimi anni della sua esistenza. Ed è merito del Valerio se nel suo salotto sostano personaggi del calibro di Galileo Galilei.

Il carteggio galileiano offerto da Favaro è un documento essenziale per ricostruire questa fase della vita di Margherita Sarrocchi.

Dalle lettere emergono due temi centrali e ricorrenti circa le sue attività intellettuali. In primis, la difesa delle teorie galileiane poi la preoccupazione di rivedere e correggere il poema, confidando nell'aiuto del sommo filosofo.

Tuttavia, dalle epistole indirizzate al Galilei emergono anche altri elementi che attestano l'importanza di Sarrocchi come personaggio pubblico, il suo

⁵² A. Favaro, *op.cit.* p. 31.

⁵³ B. Russell, *op.cit.* pp. 11 e 12.

⁵⁴ A. Favaro, *op. cit.* p. 21.

attivismo culturale, la sua passione per le scoperte astronomiche, l'apertura della casa di famiglia agli appassionati della conoscenza.

A tal proposito, il 27 agosto 1611 scrive a Guido Bettoli:

«[...] tutto quello che se ne dice del Signor Galileo è vero, cioè che con Giove son quattro stelle erranti con moto proprio, sempre e ugualmente distante da Giove, ma non fra loro; et io con li propri occhi l'ho vedute mediante l'ochiale del signor Galileo, et fattele vedere a diversi amici: il che tutto il mondo sa. [...]»⁵⁵.

Nello studio dell'erudita l'astronomia occupa uno spazio considerevole. Basti osservare l'epistola del 31 agosto 1613 che il Valerio indirizza a Galilei. Gli racconta che dopo aver letto il suo libro sulle macchie solari Sarrocchi ne è talmente entusiasta da non essere mai «sazia di celebrarlo» e «si duole del profundissimo sonno dell'età nostra, quasi ormai tutta data all'avaritia et ai piaceri di bestia»⁵⁶.

Il sostegno alle innovazioni scientifiche e l'ammirazione di lei per la nuova metodologia del Galilei appaiono inoltre in un riferimento tratto da una precedente lettera: «[...] Com'ancor fa la S.ra Margherita [...], dicendole che i compagni di Giove scoperti da V.S., apporteranno grand'utile alli giudici astrologici [...]»⁵⁷.

Fra le missive che il Valeri invia allo scienziato non ne ho trovata alcuna che non riporti le considerazioni o i desideri di Sarrocchi. Persino nel congedare l'amico raddoppia i suoi saluti con quelli della poetessa:

«[...] Per fine bacio a V.S. le mani, come ancor fa la signora Margherita, rendendole i saluti duplicati»⁵⁸.

I motivi della corrispondenza tra i due matematici vengono precisati nella prima lettera che Luca Valerio manda a Galilei il 4 aprile 1609.

Dopo essersi introdotto come una vecchia conoscenza, Valeri ringrazia il collega del teorema che gli ha mandato, utile per i suoi studi sul baricentro dei solidi. «L'ha letto ancora la signora Margarita Sarrocchi, che fu già mia discepola, donna dottissima in tutte le scienze, d'ingegno acutissimo -

⁵⁵ N. Verdile, *op.cit.* p. 193.

⁵⁶ N. Verdile, *op.cit.* p. 194.

⁵⁷ *Ivi* p. 194.

⁵⁸ A. Favaro, *op.cit.* p. 7.

scrive e approfitta di quella che sembra essere l'occasione perfetta per introdurre la seconda costante del loro scambio di epistole - [...] e a V.S. si raccomanda, pregandola a farle grazia, s'ella ha letti quei canti della Scanderbeide, [...] di scriverne il suo parere e quel che altri ne sentono costì, siccome anch'io la prego»⁵⁹.

Le lettere di Galileo Galilei sono andate perdute, per tanto non è possibile registrare la reazione dello scienziato a queste istanze, ma si sa che Valerio torna a parlare del poema il 23 maggio e di nuovo il 18 luglio 1609.

Valeri interviene a favore della richiesta (sempre la stessa) che Sarrocchi rivolge a Galilei ossia di leggere e giudicare la sua opera.

Alla fine di marzo del 1611 lo scienziato si reca a Roma dove soggiorna fino al 4 giugno. Finalmente, Sarrocchi lo incontra ed ha modo di conferire con lui sul poema. Galileo Galilei viene introdotto da Valeri nel cenacolo sarrocchiano e partecipa ai dibattiti, trovando nel collega e nella sua amica due validi assertori delle sue teorie. Durante quelle riunioni Galilei ha modo di rendere partecipi i presenti delle sue scoperte celesti, tenendo qualche piccolo seminario.

La questione innescata tra Sarrocchi e l'Università di Perugia prova il suo impegno nel voler difendere la verità delle scoperte galileiane.

L'antefatto è dato dalla lettera che Monsignor Pietro Dini indirizza a Galileo Galilei quando lo scienziato sta sostando a Roma e probabilmente frequentando la casa di Sarrocchi.

Il prelado riferisce di una lettera che gli è giunta da Perugia da parte di Cosimo Sassetti che il 14 maggio 1611 annota «[...] Qua tra questi Padri Reverendi è un gran rumore contro il Sig. Galileo [...]».

Motivi della disputa, l'utilità del cannocchiale e la fondatezza delle scoperte da esso derivate. Si discute del fatto che «l'occhiale faccia apparire quello che non è, o pur quando sieno (*ndr* le stelluzze intorno a Giove), sieno tanto minime che non influischino [...] che non ne manca in Cielo»⁶⁰.

⁵⁹ *Ivi* p. 7.

⁶⁰ *Ivi* p. 15.

Il 21 maggio Galileo invia la sua risposta al Dini, la quale sopraggiunta a Perugia scuote l'Università che, a sua volta, cerca di discolparsi.

A parole, gli scolari negano di aver criticato la validità delle scoperte di Galilei, ma nei fatti seguitano a scrivere ai suoi sostenitori alludendo all'inesattezza della rivoluzione scientifica. Ad essere contattata anche la nostra Margherita Sarrocchi. Le scrive Padre Innocenzo, come lei stessa riporta al Galilei nella missiva del 10 settembre 1611, che dopo averla avvicinata con la scusa di una natività, le chiede la sua opinione circa scoperte dell'astronomo. Padre Innocenzo e Margherita Sarrocchi si scambiano alcune lettere di cui la donna informa Galilei:

«[...] et avendogli ancora scritto io la verità delle stelle e lodato l'ingegno di V.S., se non quanto è, almeno quanto per me si potea, egli mi rispose una lettera la quale m'alterò molto»⁶¹.

Sarrocchi allega alla sua missiva, le lettere di Padre Vincenzo, scusandosi di non aver tenuto copia delle sue risposte «[...] non pensando che si dovesse venire a tale duello». Aggiunge anche la lettera di Guido Bettoli, questa volta con copia della sua replica affinché «[...] V.S. veda tutto ciò che passa»⁶².

La lealtà alla causa galileiana si manifesta ancora nella lettera del 12 ottobre nella quale si mostra compiaciuta per ricevuto le scuse dei perugini «molto mortificati» che sottolineano «di non aver mai pensato scrivere contro V.S.»⁶³. In seguito, Galilei potrebbe averle mandato una copia della famosa lettera del 21 maggio in cui rispondeva alle opposizioni del Dini, ma conclude dicendo: «[...] Di Perugia non le dirò nulla: credo che la verità abbia lor messo il senno»⁶⁴.

Quando Galilei rientra a Firenze tra i due ha inizio uno scambio epistolare regolare.

Il 29 luglio 1611, Margherita risponde a Galileo (la lettera di lui non è stata tramandata) ricordandogli la promessa di rivedere il suo poema e di adoperarsi affinché la dedica venisse accettata da qualche gran

⁶¹ N. Verdile, *op.cit.* p. 191.

⁶² A. Favaro, *op.cit.* p. 17.

⁶³ N. Verdile, *op.cit.* p.191.

⁶⁴ A. Favaro, *op.cit.* p. 17.

personaggio, possibilmente qualcuno della corte toscana. Si noti, il desiderio della poetessa nel cercare una nuova committenza. Probabilmente i rapporti con la famiglia Colonna si erano ridotti all'osso. Di lì, la rinuncia ad offrire il poema ad un membro del casato come invece aveva fatto nel 1606. Sospetto che i rapporti con Filippo Colonna fossero particolarmente turbolenti. Non solo Margherita esce dagli Umoristi quando lui ne diventa il principe, ma in una lettera che scrive al duca di Mantova (19 gennaio 1613) chiede il suo appoggio «nell'incontro con il Papa e il Cardinal Borghese a seguito di una lite con Filippo Colonna»⁶⁵.

Al Galilei l'arrivo della *Scanderbeide* viene preannunciato da Luca Valerio nel mese di novembre e poi, confermato il 6 gennaio 1612 da Sarrocchi.

Il poema è diventato oggetto di una lunga e faticosa correzione.

I primi nove canti, il XII e il XIV che erano già stati realizzati nel 1606 risultano ampliati dall'autrice. Luca Valerio attesta la sfiducia che Margherita nutre nei confronti delle tipografie dell'epoca proprio a causa dell'esperienza vissuta ai tempi della prima edizione. Ricorda che i versi le erano stati «tolti prima che ella li rivedesse» e di quanto lei stessa li giudicasse «scorrettissimi di stampa per la fretta di chi li fe' stampare»⁶⁶. Alla luce di tali premesse, si spiega la tenacia con cui Margherita chiede a Galilei di revisionare l'opera.

La poetessa dimostra di volersi affidare completamente al gusto e all'esperienza letteraria del filosofo e, una volta in più, palesa la grande stima che prova nei suoi confronti.

La lettera del 13 gennaio 1612 è la più significativa in tal senso ed inoltre ricopre un'importanza fondamentale riguardo la ricostruzione della composizione dell'opera.

Sarrocchi prima di consegnare *La Scanderbeide* ai torchi degli editori e dunque al pubblico, chiede un'ultima e definitiva correzione a Galilei.

Gli concede la possibilità di modificare qualunque aspetto del poema, persino la divisione dei canti.

⁶⁵ *Ivi*, p. 13.

⁶⁶ *Ivi*, p. 14.

Inoltre, Sarrocchi garantisce di cambiare tutti i versi che le saranno indicati come poco consoni al poema.

Galilei non si occupa della revisione. Lo indica la lettera che le rivolge il 21 gennaio che è l'unica della loro corrispondenza ad essere stata conservata. Si svincola dalle richieste menzionando le sue «molte e molte indisposizioni» che gli arrecano dolore e lo rendono «inetto ad ogni operazione di corpo e di mente ancora»⁶⁷. Galilei non sta avanzando pretesti. Egli è realmente indisposto da acciacchi che si trasformeranno in una grave malattia entro la fine di quell'anno. In più è occupato nella stesura dei suoi *Discorsi intorno alle cose che stanno in su l'acqua o che in quella si muovono*, i quali non lasciano spazio ad ulteriori impegni. Margherita torna ad insistere sulla necessità del suo sostegno nell'ultima lettera che gli invia il 9 giugno dello stesso anno, in cui lo sollecita a rimandarle il poema, non più valido per le nuove modifiche apportate dalla poetessa.

Inserisce un «come ho già scritto» che evidenzia l'esistenza di un'ulteriore lettera non pervenuta.

Comunica la volontà di rimandargli il nuovo manoscritto non appena lo avrà terminato «[...] E sarà in miglior tempo – auspica l'incalzante Sarrocchi - perciocchè spero ch'Ella all'ora starà con sanità [...]»⁶⁸.

Fino ad allora, Galilei potrà riesaminare le sue liriche, mentre «leggeremo il suo trattato» conclude la poetessa.

Quel «leggeremo» è rivolto a lei e al Valerio che è ormai il suo compagno. Quando il 31 agosto dell'anno seguente scrive al Galilei, Valerio si affretta ad annunciare la vedovanza di Margherita, ora più libera di dedicarsi alla filosofia e al suo poema tanto da averne concluso la revisione e di darlo «piacendo a Dio, l'anno veniente alla stampa»⁶⁹.

Anche Lodovico Cardi da Cigoli, un amico comune, scrive in due occasioni al Galilei a proposito di Luca Valerio.

⁶⁷ *Ivi*, p. 19.

⁶⁸ *Ivi*, p. 20.

⁶⁹ *Ivi*, p. 21.

Il 28 luglio afferma di averlo incontrato «[...] più immerso che mai in quello umore solito della S.^a M.^{ta} S., la quale è in molta necessità, et lui vuole per sovenirli e mancare alla sue proprie; et talmente v'è immerso, che si può dire imbestialito. [...]».

Il 31 agosto, senza mezzi termini, dichiara: «[...] Non ò visto il Padre Gambergier ne il Sig.^rLuca se non così alla sfuggita, perché sta molto lontano, et sempre impedito per vettureggiare, carico, in servitù della Sig.^{ra}Margerita, tralasciando, per quanto dice, gli studi; et così, beffeggiato da molti, si sotterra per tale umor; né io mi sono ardito a persuaderlo più che tanto, perché lo veggo troppo imprea a tal umore; anzi mi sfugge, perché sempre à sotto, che io lo trovo, o carne o cose siffatte, che le porta là da questa cogliona, et si scusa mecho con dire che gli à molto obbligo, perché gli à insegnato. O pensate se lei avesse insegnato a lui, quanto e ' li parrebbe d'essere in obbligo di servirla. [...]»⁷⁰.

Poi i rapporti epistolari tra Luca Valerio e Galilei si interrompono quando il primo abbandona i Lincei, dove era stato accolto il 7 giugno del 1612, poiché l'accademia professa la teoria copernicana che la Chiesa ha condannato.

Il 24 marzo 1616 l'assemblea al cospetto dello stesso Galilei esclude formalmente Luca Valerio dall'Accademia dei Lincei.

Per la coppia sono gli anni del tramonto. Margherita Sarrocchi muore a 57 anni, il 29 ottobre del 1617.

La biblioteca Vaticana conserva l'atto di morte della signora «Margherita Sarrocchi, moglie già del signor Carlo Birago, donna di varia letteratura e d'eccellente virtù [...] coronata di lauro e favorita da l'accompagnamento di virtuosi e di molte composizioni attorno al feretro»⁷¹.

Sarrocchi era una donna fuori dall'ordinario, dipinta a volte come Musa, altre volte virago, o persino mostro a ragione dell'eccezionalità del suo temperamento.

⁷⁰ *Ivi*, p. 21.

⁷¹ N. Verdile, *op.cit.* p. 204.

Vorrei concludere la biografia, con un complemento che riferisca alcune delle composizioni e delle lettere che le sono state rivolte dai più grandi personaggi del suo secolo.

Inoltre, ritengo sia utile includere il sonetto che Margherita Sarrocchi ha concepito per il Marino e la trascrizione della lettera del 13 gennaio 1612 al Galilei, di fondamentale importanza per stabilire le intenzioni del suo progetto editoriale. A questa segue la risposta dello scienziato.

SUPPLEMENTO

Torquato Tasso a Margherita Sarrocchi

Luce d'onor ch'abbaglia e par ch'offenda

Luce d'onor ch'abbaglia e par ch'offenda
Mentre invaghisce e parte e fa ritorno,
più desio che in questo uman soggiorno
me con falso splendore illustre renda;

Ma temendo che 'l dì s'affretti e scenda
Precipitando il mio pensier distorno,
e temo l'altra morte e l'altro scorno e bramo far d'ogni mio fallo emenda.

Così talora al mondo anch'io m'involò,
e spargo per dolore un largo fiume,
e coscienza il cor mi pugne ed unge.

Oh! pur là, dove splende eterno lume
richiamar possa quel volgare stuolo
da cui te, donna, il tuo valor disgiunge.

Quasi per Laberinto o per deserto

Quasi per laberinto o per deserto
l'alma qua giù s'avvolge e s'imprigiona,
e sol ci scorge ad immortal corona
la grazia che previene al nostro merto:

questa mi drizzi per cammin più certo
ad altro monte omai ch'ad Elicona,
quando l'ultimo dì nel cor mi suona
cn mille trombe e veggio il cielo aperto.

E se per colpa mia sarò ch'io caggio,
potrà levarmi solo e darmi aita
chi la pietade ha pari a la possanza.

Ma tu, che pria segnasti alto viaggio,
quant'io stanchezza hai lena, e tu m'invita,
che l'un per l'altro in erta via s'avanza.

La bellezza e'l valor di nobil alma

La bellezza e'l valor di nobil alma,
anzi di nobil coppia, ha il cielo più largo
che quel non ebbe di Tessaglia e d'Argo,
tal ch'al suo lodatore è doppia salma:

Né potria fama gloriosa ed alma,
s'avesse ale via più che gli occhi d'Argo,
reggerne il peso, e i versi altrove io spargo,
che non aspiro a sì onorata palma.

Tu sola, o Donna, con leggiadro carme
Porti l'alta colonna al suon di cetra,
pur come Atlante il suo celeste pondo.

Chi d'altri eroi cantò gli amori e l'arme
Ha minor pregio, e minor grazia impetra,
né per tanta opra giunge ormai secondo.

Giovan Battista Marino a Margherita Sarrocchi

Or qual nome, or qual loda, ond'io t'onori

Or qual nome, or qual loda, ond'io t'onori,
Fia pari al tuo valor, donna gentile?
Della più chiara Grecia ahi troppo e vile,
Troppo è fosco ogni raggio à tuoi splendori.

Sirena io ti direi, che co' canori
Mostri contendi in armonia simile,
Se non che trar dal tuo soave stile
Morte non già ma sognon vita i cori.

Fenice dunque sei, ch'unico e solo
Serbi il tuo pregio ed immortale canto
Spiegghi alle stelle, appresso il Sole il volo:

Anzi Musa del coro eterno e santo,
Anzi Angeletta del beato scudo,
Ch'è a te gloria terrena e picciol vanto.

Margherita Sarrocchi a Giovan Battista Marino

Cingati omai de' suoi più verdi allori

Cingati omai de' suoi più verdi allori
Apollo il crin con sempiterno aprile,
Con auree penne omai da Battro a Fila
Spieghi la fama i tuoi veraci onori.

Marino, or ti l'età del ferro indori,
Cò raggi del tuo ingegno alto e sottile,
Col chiaro canto, appoi cui sembra
Umile qual più sublime a secoli migliori.

Gloria a te, pena a me, si deve e duolo
Cui vieti non aprì mai tanto o quanto
Per le mie colpe i suoi bei lumi il polo.

Pur credi che non poco ancor nel pianto
Che esca dal mio bel nido or mi consolo
Cigno, che le sue piume alzi cotanto.

Tommaso Stigliani a Margherita Sarrocchi

Scherzo contro un libro goffo

O venditori, della salsa pesca,
Godete omai, che per un intero anno
Più non vi mancheranno
Schiocche carte d'inutili cianciumi
Da involgere i salumi.
Ecco che il suo poema
Già...alle saracche addice,
Ed in darlo alla luce il dà a l'alice.

Nell'infelice punto
Che alla pubblica luce
Il tuo libro donosso;
io credo che il ol fosse
Era Libra e Pesci ginto;
Poi che ora e sempre
A libra egli comprato
E per mettervi i pesci adoperato.

Quando in pedestre stile
Mal tessuto poema
S'appella heroico e non contin'eroi.
Dunque diremo noi
Parto eroico non noiso
Laberinto d'errori,
Che non trova lettori;
Ch'abbian mai sofferenza di finirlo?
Non eroico, ma erroneo è di dirlo.

O come ben'è stato;
Il privilegio che no fusse impresso
Al tuo libro, osservato
Tu or ti languì, anch'esso
Sia sì subito morto.
Di che certo il tort'ai.
Morto non è, perché non visse mai.

Un volume fu'io,
Ch'ò fusse morto, o scorte, Passai tosto dal nascere alla morte.
E per man dell'oblio
Sepolto or giaccio in tomba di silenzio,
Voi peregrin, che'l caso mio leggete,
Deh vogliate quiete,
E riposo augurarme,
Non dall'invidia già, ma dalle tarme.

Margherita Sarrocchi a Galileo Galilei

Lettera del 13 gennaio 1612.

Molto Ill.re Sig.r

P.ron mio Col.mo

Io ho dato hoggi la mia Scanderbeide al procaccio: spero che sarà renduta a V. S. ben conditionata, et le la mando franca. De la cortesia di V. S. non è giusto diffidare, et non credere che sia compitissima: però non le starò a dire altro, se non che sottopongo talmente questo poema al giudicio di V. S., che s'ella, con la sua solita sincerità, me dirrà che non val nulla, io lo darò più tosto a Vulcano ch'al Sole, sapendo molto bene che sì come le stampe mostrano il saper del'huomo, così palesano altresì l'ignoranza. Però supplico V. S. a dirmene liberamente il parer suo et esserme in ciò rigorosissimo giudice, et favorirmi di trasponere et mutare i versi secondo che più le piacerà, et in quelli che non vorrà durare tanta fatica, avisarmene, ché io mutarò le parole et le cose secondo che ella me imponerà. Facciamme ancora gratia di riveder la lingua et emendarla, perchè io vorrei che la fusse toscana più che fusse possibile, almeno nelle frase, pur che non guasti la grandezza del dire, essendo che la toscana è molto dolce: il perchè dove ella suol levar gli r, qualche volta io hoccioi lasciati, come sarebbe, per essemplio, che dove toscanamente si suol dire trincea, io ho detto trincera, et cose simili. Pure del tutto me rimetto a V. S., che muti, gietti a sua voglia. La lettera è mal corretta, perchè chi ha scritto non intende, nè si trova di questi scrittori chi intenda, nè ci è rimedio, tanto più quanto l'opera è longa: però vorrei che V. S. la rivedesse ancora quanto alla ortografia. Vi troverà ancora molte rimesse et molti versi mutati quanto alle parole prime o poi: ci sono e' segni et i numeri, et V. S. è intelligente. Mi perdoni della fatica. Il poema è compito, se non che ci manca la rassegna del soccorso di Scandarebech, la quale ho lasciata per potervi poner dentro de' miei amici et padroni, come V. S. vedrà in molti nomi, e' quali io havea posto a caso, et poi hogli mutati in nome de gli

amici miei. A me la rassegna sarà una fatica d'8 o vero 10 dì. Dessiderarei ancora che V. S. me favorisse de devidere questo poema, col suo giudicio, in più canti, perciò che questi me paiono troppo lunghi. Le dirò ancora che io mi sono forzata di far questo poema secondo le regole di Aristotile, di Falereo, di Hermogene, di Lungino(751) et di Eustatio, i quali convengano tutti in uno; et però mi sono forzata col verso d'immitare le cose, et così nelle cose di guerra ho cercato inalzarlo, et nelle cose d'amore addolcirlo, et insomma non mi è parso di tenerlo eguale, se non in quanto che sempre sentisse della tromba. Se io haverò conseguito questo mio pensiero, V. S. ne sarà giudice. Et per fine le conchiudo che io sempre sono stata affittionata a cotesta città di Firenze, come a genitrice de tutti i begli ingegni; ma hora che V. S. mi fa questa gratia di rivedere il mio poema, le sarò non solo affittionata, ma obligata, come patria di V. S., dalla quale ricevo tanta gratia et tanta cortesia, che solo in lei ho potuto trovare. Il Sig.r Luca bascia a V. S. le mani, con tutti questi Signori che l'hanno conosciuta in casa mia, et io in particolare, come fo ancora al mio Sig.r Nori. N. S. la guardi lungamente.

Di Roma, adì 13 di Gennaio 1612

Di V. S. molto Ill.re Serva Affettionatiss.ma et Obligatiss.ma

Margherita Sarrocchi

Galileo Galilei a Margherita Sarrocchi

Lettera del 21 gennaio 1612.

Molto I. Sig.ra et Pad.na Cole.ma

Il poema di V. S. mi è pervenuto ben condizionato, ma ben ha trovato me in malissima condizione, travagliato da molte e molte indisposizioni, e tutte gravi e fastidiose. E perchè io stimo che la prima origine dependa dalla malignità dell'aria iemale di questa città, mi sono da 10 giorni in qua ritirato in una villa di aria più salubre: con tutto ciò il male ha preso tanto piede, e siamo in tempi tanto austeri, che per ancora non posso sentir beneficio alcuno, ma me ne sto travagliando, con molti dolori di petto, di rene, con una grande effusione di sangue, del quale ho quasi vote le vene, et con una continua vigilia; le quali cose, insieme con altre ancora, mi rendono inetto ad ogni operazione di corpo, e di mente ancora. Però se io sarò breve in rispondere alla sua cortesissima lettera, et in rendergli le debite grazie del continuar ella con tanta benignità in conferirmi de' suoi favori, scuserà l'impotenza mia, la quale non mi permette di affaticare il pensiero, non che la mano, senza grandissimo nocumento. Ma perchè lei non stesse con pensiero del buon ricapito del poema, li ho voluto scriver queste poche righe, ricordandogli insieme la servitù mia, e pregandola a conservarmi la gratia del S. Luca(755) et di quegl'altri SS.i litterati che conobbi in casa V. S. Et per fine, con ogn'affetto di cuore gli bacio le mani, et dal S. Dio gli prego felicità.

Dalla Villa delle Selve, li 21 di Gennaio 1611(756). Di V. S. molto I.

Ser.re Dev.mo Galileo Galilei.

1.3. La Donna nel tardo rinascimento. Virtù femminile e virtù donnesca

Le notizie sulla vita di Margherita Sarrocchi ci vengono restituite dalle testimonianze dei suoi contemporanei che la descrivono quale *mostro del sesso femminile, virago o dotata di virtù donnesca*⁷².

Questi epiteti, oggi percepiti come dispregiativi, all'epoca costituivano una vera e propria lode⁷³.

Sarrocchi viene rappresentata come una donna libera e fuori dal comune che gode del privilegio di partecipare ai dibattiti che la tradizione riserva agli uomini.

Per comprendere meglio le ragioni di tali concessioni, è necessario ripercorrere la storia della donna nella cultura del Rinascimento italiano.

In quel periodo, le donne più facoltose acquisiscono grandi benefici. Esse prendono parte alla gloria dei mariti, ne condividono il potere ed esprimono la loro forza attraverso forme di mecenatismo femminile. I trattasti rinascimentali affrontano il problema della loro presenza nei campi della politica e del sapere, una realtà che devono ammettere «sebbene il sistema filosofico che li aveva nutriti non lo prevedesse»⁷⁴.

Il ruolo sociale della donna e la natura dell'elemento femminile diventano oggetto di un'intensa discussione che si manifesta ovunque, fuori e dentro il testo letterario.

Ariosto ne è la prova. L'incipit del XX canto dell'*Orlando Furioso* documenta tale presenza attraverso un parallelo che serve a descrivere il coraggio delle donne. Ariosto accosta due filosofe (Saffo e Corinna) a due guerriere (Arpalice e Camilla) mostrando coppie di donne che si «appropriano di strumenti maschili (la penna/la spada) per invadere i mondi della guerra e del sapere»⁷⁵.

⁷² Cfr. N. Verdile, *Contributi...* e A. Borzelli, *Note intorno...*

⁷³ Jacopo Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, vol. II, Firenze, Sansoni Editore, 1876. Disponibile su <https://books.google.it>. Consultato il 10 agosto 2017.

⁷⁴ Laura Benedetti, *La sconfitta di Diana*, Ravenna, Longo Editore, 1996, p. 21.

⁷⁵ *Ivi*, p. 56.

Entrambe valicano i limiti imposti dalla consuetudine e suscitano, per questo, l'interesse degli uomini.

Le umaniste attraggono l'attenzione dei colleghi esattamente come le guerriere attirano gli sguardi degli eroi nei poemi epici.

Ariosto apprezza il contributo delle donne e assume un atteggiamento positivo nei loro confronti, ammettendo che nel corso della storia sono state oscurate dall'invidia degli scrittori.

Tuttavia risalendo il 1500, la disponibilità verso il femminile muta in combinazione con l'avanzata della Controriforma.

Si assiste ad una progressiva chiusura, di richiamo aristotelico, nei confronti della donna.

Per preservare il bene comune e garantire il buon governo, alla donna sono richieste qualità come la pudicizia, la continenza, la parsimonia, l'onestà, la temperanza, la grazia e il silenzio.

Trasgredirle significa appropriarsi di una caratteristica propria del genere opposto ed essere nel vizio⁷⁶.

Eppure come detto all'inizio, Sarrocchi viene lodata dai colleghi nonostante non rifletta l'ideale di una femminilità virtuosa.

Nel trattato tassiano *Discorso della virtù femminile e donnesca* potrebbe risiedere la spiegazione di questo apparente controsenso.

Il poeta distingue due differenti tipologie di virtù a cui corrispondono due diversi tipi di donna.

La cosiddetta donna *ordinaria* risponde all'appello delle virtù femminili, la donna *eccezionale* obbedisce al richiamo della virtù donnesca che annulla la disparità *gender*.

Tale uguaglianza è ammissibile solo su un piano extra-ordinario che riguarda le donne di potere o quelle molto benestanti.

Tasso dedica il trattato alla duchessa di Mantova Eleonora d'Austria, donna di potere per l'appunto, sperando di riceverne il favore⁷⁷.

⁷⁶ Francesco Ferretti, *Pudicizia e « virtù donnesca » nella Gerusalemme liberata*, Griselda on line n.13, Dipartimento di Italianistica dell' Università di Bologna, 2013. Disponibile su www.griseldaonline.it, consultato il 10 agosto 2017.

⁷⁷ 1580. Tasso è rinchiuso a Sant'Anna quando scrive i *trattati asburgici* di cui il *Discorso* è parte. L'altro, intitolato *Discorso della virtù eroica e della carità*, si rivolge al cardinale Alberto d'Austria fratello dell'imperatore Rodolfo II.

Per quanto concerne Margherita Sarrocchi, la sua femminilità è relativa alla virtù donnesca.

Nel mondo delle accademie, Sarrocchi incarna l'eccezionalità, si situa al di fuori dell'ordinario e pertanto vi è accolta come donna eroica.

La sua natura straordinaria l'autorizza a varcare la soglia maschile del sapere, pur sapendo che dovrà pagarne il prezzo.

Infatti, come accade alla *femina virilis* nella poesia epica, la letterata sa di dover rinnegare le caratteristiche tipiche del suo sesso a favore dell'eroicità e del valore "marziale".

Dipinta come un'amazzone della mente, Sarrocchi condivide con le eroine dell'epica la stessa sorte e le stesse privazioni.

A tal proposito Laura Benedetti ricorda che per una donna « l'ingresso nella repubblica delle lettere si paga con la rinuncia alla propria identità [...] concepita come un coacervo di debolezze che ostacolano il cammino verso la conoscenza»⁷⁸.

Negli ambienti della cultura di fine secolo, la donna viene ammessa solo in casi eccezionali. Generalmente il suo potere viene ridimensionato dai condizionamenti dell'aristotelismo e soprattutto del dettato tridentino. Alla luce della situazione in cui Sarrocchi agisce, è interessante osservare il modo in cui tratta la femminilità ne *La Scanderbeide*, ma per questo aspetto rimando al capitolo IV.

⁷⁸ *Ivi*, p. 54.

CAPITOLO 2

L'OPERA

2.1. La Scanderbeide, poema heroico della signora Margherita Sarrocchi. Introduzione all'opera e notizie editoriali

Le prefazioni delle due edizioni de *La Scanderbeide* rivelano molti dati a proposito della storia editoriale del poema.

Delle due versioni secentesche dell'opera, una è data alle stampe nel 1606, ancora incompleta e senza il consenso dell'autrice, l'altra viene pubblicata nel 1623 ed organizzata secondo criteri più scrupolosi.

L'introduzione del 1606 è a cura dell'*Arrotato Academico Raffrontato* il quale palesa l'urgenza di pubblicare l'opera, diventata oggetto di plagio dato che i «molti che l'hanno letto e sentito, si sono appropriate diverse sue invenzioni, e concetti»⁷⁹.

Nel denunciare i plagi subiti da Sarrocchi, il *Raffrontato* evidenzia il grado di notorietà dell'opera già durante la fase di stesura e la precisa volontà di «far uscire vana [...] quella fiducia [...] che non si potesse mai stimare dal mondo l'ingegno di una donna».

Il tutto doveva avvenire «senza la saputa di lei» che altrimenti avrebbe ostacolato la pubblicazione di un poema ancora parziale.

L'opera del 1606 si compone infatti di soli quattordici canti di cui appena nove completi (dal I al IX e il XII). Dei restanti capitoli, il canto XI è riassunto, il XIV manca del finale, il X e il XIII sono assenti.

Nonostante tutto, l'opera di Sarrocchi catalizza l'attenzione dei contemporanei già quando è una semplice bozza, creando grandi aspettative.

E come poteva essere diversamente? Una poetessa che concepisce un poema epico, il più illustre e "maschile" fra i generi letterari, fa notizia.

⁷⁹ Margherita Sarrocchi, *La Scanderbeide poema heroico*, Roma, Lepido Facij, 1606.

Se poi, le si sottrae il manoscritto, lo si dà alle stampe a sua insaputa e si giustifica l'atto parlando di plagio, viene quasi da pensare che si sia messa in scena un'ingegnosa trovata pubblicitaria.

Eppure i carteggi che ricordano la pubblicazione del 1606 sono la dimostrazione di quanto Sarrocchi abbia sofferto per la fretta con cui l'opera era stata divulgata.

I refusi del testo le causano grande afflizione e la spingono a rimaneggiare il poema da cima a fondo, così da offrire al pubblico una versione migliore dell'opera.

Il volume riveduto uscirà nel 1623, dopo la morte di Sarrocchi, dai torchi dell'editore Andrea Fei.

La Scanderbeide, ora composta di ventitré canti, risulta più organica dal punto di vista tematico, stilistico e linguistico.

Rispetto alla prima edizione, nel frontespizio compare il nome di una nuova patrona. Si tratta della principessa Giulia d'Este la quale sostituisce la precedente dedicataria: Donna Costanza Colonna Sforza, Marchesa di Caravaggio.

Segue il nome di Giovanni Latini, l'uomo che ha curato l'iniziativa editoriale e per finire l'elenco delle istituzioni che hanno approvato il poema e convalidato la licenza dell'editore Fei.

Nell'introduzione vengono dichiarate le intenzioni del poema, gli obiettivi e vengono sciolti eventuali dubbi.

Si comincia con una *tavola* dei personaggi, presentati secondo l'ordine alfabetico, che specifica il loro ruolo nella storia e vengono indicati i luoghi in cui compaiono nella narrazione.

Una postilla avverte degli errori presenti nel testo e propone una lunga lista di correzioni, ma dichiara che nel caso ve ne fossero altri «più leggeri [...] si lascia al giudizio di chi legge»⁸⁰.

Il passaggio seguente si rivolge ai «benigni lettori» a cui viene illustrata la differenza tra *Fato* e *Fortuna*, così da allontanare ogni sospetto a riferimenti pagani.

⁸⁰ Margherita Sarrocchi, *La Scanderbeide poema heroico*, Roma, Andrea Fei, 1623.

L'intenzione dell'editore è di agire nella trasparenza e nel rispetto dei vincoli imposti dalla censura.

L'intervento di padre Hieronimus Moricutius conferma tale sforzo. Egli dichiara di aver esaminato con cura il contenuto del poema e di averlo giudicato inoffensivo per la religione. Il poema viene pertanto approvato.

È Giovanni Latini a chiudere la sezione preliminare della *Scanderbeide* con un ordinato compendio che presenta la trama del poema.

La storia ruota attorno alla vicenda di Scanderbeg, principe epirota del XV secolo che dopo aver ritrovato la fede cristiana, respinge l'invasione turca in Albania.

Questa la prefazione del 1623, presente nell'edizione scelta da questa analisi.

2.2. La trama de La Scanderbeide

Si è visto che l'edizione de *La Scanderbeide* più lineare e completa è quella del 1623.

Sarrocchi apporta numerose migliorie al poema sia dal punto di vista stilistico, sia dal punto di vista narrativo.

Opera una revisione selettiva e coerente al dettato tassiano. Rinuncia a molti episodi pertanto accade che non vi sia corrispondenza fra i canti delle due edizioni.

Le espunzioni riguardano gli episodi adulterini (come quello di Serano e Calidora), quelli ispirati all'incesto (Pallante e Flora), quelli omoerotici (Varadino e il fanciullo) o quelli magici.

Tutte queste avventure non compaiono nell'edizione del 1623 oppure vengono attenuate dagli interventi di Sarrocchi.

Il protagonista indiscusso della vicenda diventa Scanderbeg in quanto eroe di riferimento del poema di guerra.

Rinaldina Russell sostiene che : «Sarrocchi has also eliminated much that would have detracted interest from the war»⁸¹.

La narrazione del 1623 affronta nuclei narrativi di rilievo come battaglie o duelli, portati sistematicamente a compimento dall'autrice fino alla chiusura del poema che termina con la morte di Amuratte, ormai sconfitto dall'esercito di Scanderbeg.

Questo nucleo centrale viene intervallato da storie di amicizia femminili oppure da inserti amorosi resi purissimi dalla revisione, ma non si allontana mai dal suo cardine: Scanderbeg.

La sintesi qui proposta procede per sequenze, secondo la divisione progettata da Russell.

⁸¹ R. Russell, *op.cit.* p. 26.

Canti I-IV: in questa sequenza Scanderbeg diserta l'esercito ottomano, si converte alla religione cristiana e riprende possesso dell'Epiro, il territorio appartenuto ai suoi avi.

I fatti sono narrati da Suarte, ambasciatore albanese giunto alla corte di re Alfonso d'Aragona.

Il viaggio a Napoli è motivato dal bisogno di aiuto militare, gli albanesi stanno lottando strenuamente contro l'esercito turco pur essendo in netta minoranza numerica.

Allarmato dal racconto di Suarte, il re di Napoli decide di intervenire per fermare l'avanzata turca ormai prossima all'Adriatico.

Invia le sue truppe alla volta di Croia per dare sostegno alla resistenza di Scanderbeg.

Quando la notizia raggiunge l'Albania il popolo esulta, ma tra quelle fila c'è anche qualche nemico dell'impresa.

Si tratta di Polidoro, un mercante islamico devoto a Selino, il vecchio governatore di Croia ucciso per mano degli uomini di Scanderbeg durante l'assedio.

Polidoro reagisce al proprio dolore e decide di correre dal sultano Amuratte per informarlo del tradimento subito.

Una volta raggiunta la capitale ottomana incontra Filena, la moglie di Selino e dopo averle raccontato del marito la sprona a chiedere udienza al sultano e appellarsi alla sua giustizia.

In questo modo Filena diventa la portavoce di una richiesta "politica" condivisa.

La donna reclamando vendetta per l'usurpazione di Croia, sottolinea la gravità dell'offesa subita che è sia personale (ella ha perso il consorte), ma anche collettiva vista la carica che il marito ricopriva nell'Epiro.

Dunque l'oltraggio inflitto a Selino si ripercuote sull'imperatore e su tutta la comunità islamica.

L'accorato appello di Filena è essenziale perché mette in moto l'azione principale ovvero la guerra del sultano contro Scanderbeg, considerato ormai un traditore.

Gli eserciti sparsi nelle regioni dell'impero vengono richiamati nella capitale e fatti sfilare affinché Amuratte possa scegliere i migliori. Selezionate le eccellenze, l'esercito guidato dal sultano in persona avanza verso la piana e mette sotto assedio Croia.

Al crepuscolo, mentre sta di guardia, Scanderbeg vede Ferratte, capitano dei gianizzieri che tenta di risalire il sentiero che conduce alla cittadella. Accompagnato da un manipolo di uomini, gli tende un'imboscata e ha la meglio.

I morti vengono spogliati delle loro armature e gli albanesi, sotto copertura, entrano nell'accampamento ottomano.

L'incursione avviene nel cuore della notte e sveglia di soprassalto i soldati islamici i quali non hanno modo di reagire.

Nonostante ciò nel ritirarsi i soldati vengono separati dal loro duce che trova riparo nelle montagne limitrofe.

Gli ottomani, nel frattempo, recuperano il corpo di Ferratte e senza alcuna etica lo deformano, lo sfregiano, lo svuotano e lo riempiono con la paglia. Il loro piano è di renderlo il più possibile simile alla fisicità di Scanderbeg. L'imbroglio serve a demoralizzare i cristiani, indurli a credere di aver perso il loro capo e quindi portarli alla resa.

Invece Scanderbeg discende le montagne e sferra un secondo e poderoso attacco aiutato dagli alleati che nel frattempo sono arrivati da Buda. I cristiani sono frenati dai carri sciti e sono costretti a ritirarsi dentro le mura di Croia.

Canti VII – XII: Pallante e Flora sono due giovani innamorati turchi che vengono separati dalla guerra.

Proprio il giorno in cui l'intrepido guerriero sta per raggiungere Flora al villaggio natale viene catturato da Urano e fatto prigioniero.

Urano è un valente alleato di Scanderbeg che sorveglia la roccaforte di Amantia.

Egli è immediatamente colpito dal giovane guerriero il quale mostra un'incrollabile fede nell'amore e lo autorizza a raggiungere la sua

innamorata con la promessa di tornare nel campo cristiano il giorno successivo.

Pallante mantiene la parola data e induce Urano a prodigarsi ulteriormente a suo favore.

Richiederà un riscatto per la liberazione e una volta ottenuto deciderà di donarlo alla coppia in segno di stima e benevolenza. Di fronte a tale gesto Pallante e Flora decidono di servire la causa cristiana.

Nel frattempo, Scanderbeg manda un legato alla corte del sultano per uno scambio di prigionieri, ma Amuratte interrompe le negoziazioni e propone un duello tra i loro due campioni più valenti.

Scanderbeg riceve un messaggio dal Cielo che in una visione gli rivela il nome del cavaliere che combatterà per la cristianità. È Vaconte.

Contro di lui, l'invincibile Agrismeta rapidamente sconfitto dal bellissimo e giovane cavaliere.

Quando il combattimento termina, gli spettatori si precipitano nell'arena e danno il via ad una rissa senza motivo. Sarrocchi dimostra che il popolo turco riflette l'animo del suo sultano, sempre in preda alla collera.

Oltre allo smacco per la sconfitta del suo campione, il sultano apprende della diserzione di Pallante e di Flora e pensa che il responsabile sia Urano.

Per questo convoca Corcutte, un altro generale e gli ordina di distruggere Amantia, così da riportargli Pallante.

Il canto X descrive dettagliatamente l'assedio e si conclude quando Urano riceve il soccorso di Scanderbeg che sferra un attacco a sorpresa all'esercito turco e vince sul generale Corcutte.

I canti XI e XII sono incentrati sul tradimento alla causa albanese da parte di Mauro, uno dei capitani cristiani. Quando Amuratte l'avvicina, lo corrompe promettendogli Croia come pegno della loro alleanza.

Mauro allora, vendutosi al sultano, persuade Scanderbeg ad accogliere dentro le mura di croia dei soldati turchi che dicono di essersi convertiti al Cristianesimo.

Con il loro aiuto, Mauro appicca il fuoco al granaio della città provocando una grave carestia. Non contento, convince Ameso, il nipote dell'eroe, a tradire lo zio. La sua ultima malefatta è l'apertura delle porte di Croia agli ottomani i quali, inferociti, assaltano e saccheggiano la città massacrando la popolazione.

Croia viene difesa con grande eroismo dal suo principe e dai capitani. Scanderbeg uccide Tarsio, il capitano che aveva mandato Amuratte.

Canti XIII – XVII: La figlia di Amuratte, Rosmonda, è un' esperta guerriera.

Dopo le incursioni cristiane in campo turco, si è proposta di raggiungere il padre impaziente di soccorrerlo.

Nella speranza di raggiungerlo il prima possibile, si mette in marcia con il suo esercito, ma giunta nei pressi del monte Olimpo viene rallentata da un incontro inaspettato.

La principessa conosce Silveria, una cacciatrice che vive sola tra le montagne. Dopo una lunga discussione, Rosmonda convince la donna ad abbandonare i boschi e a seguirla in guerra alla ricerca di gloria e ricchezza.

Il manipolo di Rosmonda riprende il suo cammino e raggiunta la piana di Presa viene accolto con benevolenza dal sultano che dà personalmente il benvenuto alla figlia.

Nel frattempo, protetti dall'oscurità della notte, un gruppo di soldati cristiani sta perlustrando il campo nemico.

Battorre li scorge e dà l'allarme. Zenoverchio, il capitano cristiano lotta con coraggio e riesce ad aprire un varco tra i pagani per la fuga.

Ben presto realizza che nessuno dei suoi soldati è riuscito a tenere il suo passo e mosso dal dispiacere e dalla vergogna di averli lasciati indietro, torna nel campo ottomano dove viene catturato e giustiziato.

Rosmonda è disgustata da quelle esecuzioni, ma deve obbedire agli ordini dell'imperatore il quale dispone di non fare prigionieri.

Crispo e Ranuccio, due guerrieri cristiani, approfittano della confusione dei pagani e fuggono dal campo.

Rientrati a Croia riferiscono quanto accaduto a Scanderbeg e agli altri capitani i quali, sebbene addolorati per la morte di Zenoverchio, dispongono una nuova ricognizione.

Arnite indica Oronte perché essendo in grado di parlare il turco può confondersi facilmente tra i soldati.

Scanderbeg propone sia accompagnato da qualcuno perché il rischio della missione è molto grande. Vaconte si fa avanti e il suo coraggio viene apprezzato dal re.

Oronte e Vaconte si infiltrano nel campo secondo gli ordini ricevuti, tuttavia vengono scoperti da Nicardo e catturati.

Questa volta Rosmonda decide di contravvenire agli ordini del padre e di tenere Vaconte come suo prigioniero.

Il campione cristiano si innamora a prima vista della guerriera pagana poiché le deve la vita. Soggiogato dai sentimenti per la donna, sceglie di restare nel campo ottomano in qualità di prigioniero, mentre l'assedio di Croia continua.

Rosmonda, alla guida del suo esercito, lancia un attacco alle mura della città riuscendo a mettere in difficoltà i cristiani. Silveria è inarrestabile e combatte senza posa. Supera per abilità i guerrieri turchi, ferisce ed abbatte molti uomini della parte avversa. A fatica Scanderbeg ricaccia le nemiche e viene aiutato dall'arrivo della pioggia che placa la foga di quella carneficina.

Rosmonda ordina la ritirata: a causa di quel diluvio le mura non possono essere scalate e dunque la battaglia si interrompe.

Amuratte è sempre più convinto che l'invincibilità di Scanderbeg sia dovuta alla spada che brandisce, ritenendola dotata di occulti poteri.

Il sultano invia un suo messo a Scanderbeg per chiedergli la consegna dell'oggetto che gli viene recapitato senza difficoltà.

Il re intuisce che la spada indebolirà i turchi e li distrarrà dalla guerra. Difatti, Amuratte si affretta ad organizzare una competizione per il

possesto dell'oggetto magico a cui partecipano tutti i suoi campioni e anche Silveria. La donna vince tutti i duelli e viene premiata con la spada. Il sultano la nomina anche nuovo capitano dei gianizzieri, titolo che fa imbestialire i commilitoni. Scoppia una lite violenta nell'arena durante la quale molti soldati perdono la vita e la guerriera viene ferita al collo.

Amuratte si invaghisce di Silveria e le rivela il proposito di uccidere Vaconte, ma viene respinto con fermezza dalla donna.

Silveria riferisce le sue intenzioni a Rosmonda che ferita, si allontana dal padre.

Poi con l'amica e con Marcello Benci, accorso dall'Italia per salvare Vaconte, decide di liberarlo e di fuggire con lui a Croia.

Raggiunta la roccaforte, Rosmonda si converte al cristianesimo, sposa Vaconte con la benedizione di Scanderbeg e lotta per la causa albanese. Silveria la segue nella religione e nella guerra.

Canti XVIII – XXIII: Dopo l'abbandono di Rosmonda, il sultano viene consolato dalla moglie Issifile.

Gli ricorda che ha un'altra figlia su cui contare: Glicera che è diventata regina di Persia dopo aver sposato Erifilio e che è nella posizione di inviargli dei rinforzi.

Amuratte si sente risollevato. Nel frattempo, ad Ancona Papa Pio II raduna un nuovo esercito in aiuto a Scanderbeg che salpa in fretta verso l'Epiro. Il mago Zabadeo per ordine del sultano richiama gli spiriti dell'inferno e scatena una tempesta marina che si ferma solo grazie all'intercessione del cardinale Guliano che prega con fervore affinché Dio aiuti la flotta.

Le navi superstiti si disperdono verso est e vengono radunate grazie all'intervento del re di Cipro.

Agli italiani offre ospitalità, ma nega aiuti militari per timore di provocare l'ira del sultano.

Le navi ripartono verso l'Albania, ma vicine alle Cicladi vengono sorpassate dalla flotta persiana che naviga nella stessa direzione, in

soccorso del sultano. I due schieramenti danno seguito ad una feroce battaglia navale.

I sopravvissuti raggiungono Croia e si aggiungono alle fila dell'esercito di Scanderbeg. Ormai si è giunti allo scontro decisivo, turchi e cristiani si fronteggiano una volta per tutte nella piana di Presa.

I soldati mostrano il loro rispettivo valore e combattono all'ultimo sangue. Il sultano vede le sue armate travolte dal valore dei cristiani che sebbene inferiori dal punto di vista numerico, sono animati da grandi ideali di libertà e fratellanza.

Essi si stringono attorno al loro capo ed eseguono i comandi alla perfezione.

Viceversa i turchi fuggono da tutte le parti ormai in preda al panico. Amuratte è talmente sopraffatto da quella visione che sviene nel campo di battaglia. Quando si risveglia è fuori dall'epicentro della lotta e in un impeto di orgoglio tenta di riunire i suoi uomini ordinando loro di continuare a combattere. In quel momento, colto da un nuovo malore si accascia e muore.

2.3. I personaggi de *La Scanderbeide*

Il campo cristiano

Alessandro: protagonista indiscusso del poema, poiché la sua esistenza è al centro di tutta la vicenda. Incarna l'ideale cristiano e agisce sempre nell'interesse comune, come dimostrano le sue scelte nel campo di battaglia. Difficilmente è vittima delle passioni che colpiscono gli altri personaggi e non si distrae dalla sua missione. Tuttavia una morale ineccepibile non fa di lui un personaggio introspettivo. Alessandro Scanderbeg non vive momenti di profonda riflessione spirituale. Persino quando riaffiora in lui il ricordo della sua origine cristiana, sperimenta una conversione funzionale al suo ruolo di guida politica.

Egli è il capo dell'esercito cristiano e vuole liberare l'Albania dai turchi in nome della religione. Per raggiungere il suo scopo deve tenere unito un manipolo di capitani cristiani e mostrarsi saldo nella fede che difende.

Il modello di riferimento viene esibito in tutta la sua evidenza: Sarrocchi costruisce il suo eroe sull'esempio di Goffredo di Buglione, il capitano esemplare della *Gerusalemme liberata*.

Come il suo antesignano, Scanderbeg è al di sopra delle parti.

Riveste un ruolo sociale di riferimento e rappresenta un modello da seguire per tutti gli altri.

In battaglia sa mantenere il sangue freddo e con lucidità capisce quando sfoderare un attacco.

Egli infonde fiducia ai suoi soldati, spronandoli a combattere al meglio per l'ideale politico e religioso. Usa la pazienza, non si impone sui suoi capitani, concedendo loro la possibilità di capire ciò che lui, fatalmente, sente in modo chiaro: salvare Croia, resistere all'assedio turco e rimpossessarsi dell'Albania, il regno che gli spetta per diritto di nascita. Per questa ragione, quando i capitani lo acclamano quale signore di Croia, Alessandro non è sorpreso.

Scanderbeg è misericordioso ed incline al perdono, due qualità presenti nello stereotipo del buon cristiano e in quello del re buono, valoroso e forte.

Nello Scanderbeg proposto da Sarrocchi, è riconoscibile il rimaneggiamento di un altro personaggio tassiano: Clorinda, la guerriera mussulmana amata da Tancredi.

Ho notato che per entrambi i personaggi è fondamentale la questione delle origini, perché legata al loro sviluppo ideologico.

Hanno un'infanzia simile: entrambi vantano radici nobili e cristiane, con la differenza che Alessandro viene battezzato alla nascita mentre Clorinda vive il destino di chi appartiene alla chiesa etiopese⁸².

Entrambi passano alla fede mussulmana per questioni di sopravvivenza e crescono nell'Islam come grandi guerrieri in virtù del loro sangue tutelare, pur combattendo dalla parte che il poema giudica sbagliata.

Il processo di conversione si attiva quando entrambi sono in punto di morte. Lui avvelenato a tradimento da un servo corrotto, lei nel campo di battaglia trafitta dalla spada di Tancredi.

Le loro storie proseguono in modo funzionale al loro destino epico che è differente.

Nella *Liberata* Clorinda scopre le sue origini e, dopo aver ricevuto il battesimo, muore da cristiana.

Nella *Scanderbeide* il protagonista scampa la morte grazie alle cure del medico che gli manda Arnite e si scopre battezzato e cristiano. Riprendendo possesso della sua identità di principe spodestato, Scanderbeg compie il suo destino, libera l'Albania e protegge l'Europa dalla minaccia islamica.

L'essere stato così vicino alla morte porta l'eroe ad accettare l'impresa «non per ottenere, ma per riottenere, non per scoprire, ma per riscoprire

⁸² Il battesimo nella comunità della chiesa etiopese veniva somministrato dopo ai bambini dopo 40 giorni dalla loro nascita e alle bambine dopo 60 giorni. Inoltre in età adulta, il rito veniva ripetuto nel corso di festività quali l'Epifania, l'Assunzione, la Pentecoste o la settimana santa. Agli occhi della chiesa ufficiale, la pratica del battesimo per adulti rendeva la chiesa etiopese sospetta di eresia a causa della somiglianza che mostrava con l'anabattismo. Cfr. David Quint, *Perché Clorinda è un'etiopese*, in *La Rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di S. Zatti, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1998, pp. 133 – 145.

[...] egli è il “figlio del re” che scopre di essere tale e quindi assume il ruolo che gli compete [...]»⁸³.

Vaconte: è un valoroso cavaliere cristiano.

In lui abbondano qualità positive: giovane, eroico, attivo, devoto e coraggioso. È leale nei confronti di Alessandro fino che non incontra Rosmonda e se ne innamora.

Da quel momento in poi si sottomette ad una schiavitù d’amore, incapace di rispondere alla missione per cui era stato chiamato a combattere.

Segue Rosmonda nell’accampamento nemico, ma di sua volontà, senza che alcun incantesimo lo induca a farlo.

Vaconte è conscio dei suoi sentimenti e rappresenta un’antitesi marcata del Rinaldo tassiano, stregato da Armida.

Vaconte «soccombe al codice cortese»⁸⁴ e accetta con mansuetudine la sua prigionia perché desidera rimanere vicino a Rosmonda, dopo che lei l’ha salvato da morte certa.

Mancando la componente magica non lo attende nessun viaggio di liberazione. Egli incarna semplicemente l’ostaggio di guerra e d’amore. Nuovamente un personaggio maschile della *Scanderbeide* assorbe l’influsso di una protagonista dell’epica tassiana.

In trasparenza appare Erminia, innamorata di Tancredi e volontariamente disposta alla sottomissione, esattamente come Vaconte nei confronti di Rosmonda.

Il guerriero non contribuisce attivamente allo sviluppo della trama, si limita ad ammirare passivamente la sua amata.

Solo l’assalto cristiano lo desta dal quel torpore e lo induce a combattere contro i suoi compagni pur di difendere la donna.

La vicenda si conclude con il passaggio della coppia al campo cristiano, unita nel matrimonio e nell’ideale eroico.

⁸³ Joseph Campbell, *L’eroe dai mille volti*, Torino, Biblioteca Lindau, 2012, p. 52.

⁸⁴ Serena Pezzini, *Ideologia della conquista ideologia dell’accoglienza: La Scanderbeide di Margherita Sarrocchi*, MLN 120, The Johns Hopkins University Press, 2005, p. 206. Disponibile su http://www.academia.edu/13277634/Italian_Issue_Ideologia_della_conquista_ideologia_dellaccoglienza_La_Scanderbeide_di_Margherita_Sarrocchi_1623_. Consultato il 20. 03. 2017.

Solo allora Vaconte si riconferma il fedele esecutore della missione di Alessandro Scanderbeg.

Arnite: detto il «Polinuro» per la cura con cui difende la città di Belgrado assediata dai turchi. È un personaggio positivo che incarna l'uomo saggio, virtuoso, dall'animo regale.

Egli è molto vicino ad Alessandro e combatte al suo fianco in numerose battaglie. Gli è riconoscente quando salva la figlia Dori da un tentato rapimento architettato dal sultano.

Quando il re viene avvelenato, gli invia il medico Macaone che lo salva e mette in moto la sua conversione.

Urano: è cavaliere dell'esercito di Alfonso re di Napoli da cui riceve il titolo di conte.

Nei confronti dell'eroe protagonista svolge la funzione del coadiuvante; egli è il capitano di cui si fida maggiormente e dimostra di essere un buon amico.

Ha compassione per la coppia Pallante e Flora che protegge e aiuta.

Borso d'Este: duca di Ferrara, Mantova e Reggio, è personaggio letterario, ma anche storico.

Nell'ordito epico, Borso d'Este compare nel XVIII canto ed è il capitano scelto dai potentati italiani per condurre le truppe ausiliarie da Alessandro.

Egli è una guida solida ed un soldato valente. Tiene testa a molti nemici ed ha un rapporto aperto con i propri soldati ai quali talvolta chiede consiglio.

Nella realtà storica Borso d'Este, vissuto tra il 1413 e il 1471, non partecipa di persona alla spedizione contro i turchi che il papa Pio II organizza nel 1459. È provabile che Margherita Sarrocchi l'abbia inserito tra i paladini della cristianità per omaggiare la sua protettrice Giulia d'Este alla quale *La Scanderbeide* è dedicata.

Alfonso: ritrae il re aragonese Alfonso V, personaggio storico dal 1442 al 1458 governa Napoli.

Le cronache documentano che Alfonso V ha inviato le sue truppe a Scanderbeg allo scopo di bloccare i turchi.

Il Castriota in cambio diventa suo vassallo.

Suarte: è l'ambasciatore che Alessandro invia a Napoli alla corte di re Alfonso.

La sua funzione si consuma nei primi due canti, ma il personaggio restituisce un'idea chiara di cosa fosse una missione diplomatica e di cosa comportasse.

Ariodeno: capitano di Alessandro e responsabile dell'omicidio di Selino.

Si innamora di Sofia e, nel corso del IV canto, decide di convertirsi al cristianesimo per amore della donna.

Dimostra di essere leale verso il suo schieramento quando, scoperto il tradimento di Mauro, lo smaschera dando l'allarme al campo.

Cratero: rappresenta il soldato devoto e fedele. Si prodiga senza riserve per il suo duce ed accetta tutti gli incarichi che gli vengono affidati. Senza indugi cede il suo destriero a Scanderbeg quando i turchi uccidono il suo.

Mauro: il traditore. Trama contro Alessandro pur di dominare su Croia. Prende accordi con Amuratte che lo corrompe facilmente.

Secondo Rinaldina Russell il personaggio di Mauro compendia tutti i principi che nella realtà storica hanno realmente tradito Scanderbeg, passando con facilità al nemico. Fra questi menziona Hamza Castrioti, un nipote di Scanderberg e Moïs o Mojsi Golem Komneni Thopia, detto

Dibra, che era figlio di Musaka e nipote di George Arjanit⁸⁵ (che nel poema è il Polinuro).

Il campo ottomano

Amuratte: è l'antagonista per eccellenza. La sua persona include una vasta gamma di vizi che, alla luce dell'ideologia cristiano-centrica, sono propri dell'errata fede.

Amuratte è il sultano turco, un tiranno arrogante e violento, provvisto di una natura spietata e senza scrupoli. Vive al di fuori del bene, non intraprende alcun percorso migliorativo e solitamente eccede nell'ira.

Le sue azioni tendono al tradimento, all'inganno, alla vendetta, all'omicidio; qualunque atto è finalizzato al mantenimento del potere o all'acquisizione di nuove terre da sottomettere agli usi dell'islam. Amuratte ordina l'uccisione della propria figlia Rosmonda dopo aver saputo che ha liberato Vaconte e ugualmente condanna l'altra figlia Glicera insieme al suo amato Erifilo, salvo poi chiederne l'aiuto. Scanderbeg che inizialmente militava tra le fila dell'esercito ottomano, sarà perseguitato dal sultano per il suo voltafaccia.

Amuratte è anche l'emblema dell'inevitabile sconfitta di un popolo, che fonda la propria esistenza su comportamenti giudicati scorretti dall'ideologia cattolica.

Amuratte è frutto della libera interpretazione di Murad II, figura storica che dal 1421 al 1451 dominò sul popolo ottomano.

Il suo regno fu contrassegnato dalle guerre, ma la sua corte divenne un brillante centro di cultura.

Estese i confini del suo impero verso l'Anatolia e sul versante albanese. Sconfisse gli ungheresi a Varna nel 1444 e di nuovo nel 1448 durante la seconda battaglia del Kossovo.

Pur ispirandosi al sultano realmente vissuto, l'esistenza dell'Amuratte epico non rispetta la cronologia storica.

⁸⁵ Rinaldina Russell, *Scanderbeide the heroic...*, The University of Chicago Press, Chicago 2006.

Nel poema infatti l'imperatore continua ad occupare la scena ininterrottamente: dagli anni dell'assedio di Belgrado fino a quelli della conquista di Croia.

La storia vede protagonisti di queste imprese Murad II e poi il suo successore Maometto II.

Baizette: guerriero e consigliere di Amuratte.

La sua entrata ed uscita di scena si consuma nel primo e nel secondo canto e si manifesta sotto il segno della negatività.

È un personaggio caratterizzato da meschinità, invidia ed antagonismo.

Le sue qualità morali sono opposte a quelle di Alessandro e le sue capacità militari sono senza dubbio scadenti.

A differenza del rivale, assedia per tre volte Belgrado senza riuscire a penetrarne le mura.

L'astio erode il suo cuore e lo fa sprofondare in un abisso di malvagità senza fondo.

Alla fine del primo canto convince il sultano non solo della necessità di uccidere Scanderbeg, ma anche di affidare a lui quell'impresa.

Assapora l'idea dell'omicidio sfoderando tutta la sua malvagità e la sua miseria umana.

Nel secondo canto, spaventato all'idea di affrontare apertamente Alessandro, decide di avvelenarlo e mostra ulteriore bassezza quando corrompe con l'oro il servo Crisiero incaricato di porgergli i pasti. Scoperto tenta vigliaccamente la fuga, ma viene ucciso dai seguaci di Scanderbeg.

Driarasso: è il fratellastro di Rosmonda ed è un personaggio caratterizzato dalla fierezza.

In lui si manifesta l'impetuosità del guerriero nel campo di battaglia, la cui furia non può essere contenuta e tantomeno placata.

Nel VI canto è furente con Agrismeta poiché interrompe il combattimento tra lui e Scanderbeg.

In virtù del suo valore militare diventa capitano dei Giannizzeri, suscitando la collera dei compagni.

L'aspetto rissoso dei soldati turchi è indice di una pluralità da scongiurare, contraddistinta dall'informe e dal caos che ne preannuncia la disfatta.

Pallante: pur essendo un guerriero ottomano, viene descritto come personaggio positivo e valoroso.

È innamorato di Flora e vien catturato da Urano mentre cerca di raggiungere Festo, allo scopo di vedere la sua amata.

Amuratte, per vendicarsi contro il padre del ragazzo, cerca di uccidere la coppia.

Il suo comportamento induce sia Pallante, sia il padre Sabalio a giurare fedeltà ad Urano e a proteggere la fortezza di Amantia.

Padre e figlio combatteranno per la causa cristiana fino alla fine del poema.

Agrismeta: capitano e giannizzero, fa parte della guardia personale del sultano. Ne protegge la vita e i beni materiali.

Compare in svariati luoghi del poema come combattente che lotta violentemente contro i suoi nemici. Non esita ad uccidere o a cercare lo scontro, in modo particolare con Alessandro.

Nel VI canto si impegna a combattere contro Vaconte dopo che il sultano l'ha selezionato fra i suoi soldati. Accettando di partecipare al duello perde la sfida e con esso la vita.

Selino: governatore dell'Epiro per conto di Amuratte.

Nel II canto, spaventato dall'idea di dover fronteggiare Alessandro, abbandona Croia con alcune guardie, ma viene fermato ed ucciso da Ariodeno mentre attraversa il confine tra l'Albania e la Tessaglia.

Si tratta di un personaggio di importanza secondaria, la cui presenza nella storia viene appena accennata.

Tuttavia la sua partecipazione innesca una catena d'odio, fondamentale per il proseguo della narrazione.

Attravante: è il capitano del contingente che proviene dalla Scizia per sostenere il sultano Amuratte. È un soldato energico, rissoso, sprezzante del pericolo e vanitoso.

Al cospetto dell'imperatore dileggia gli eserciti italiani arrivati nell'Epiro per aiutare Scanderbeg, sminuendo il loro valore.

Nell'ultimo canto, durante la battaglia finale, viene ucciso da Rosmonda.

I personaggi femminili

Dori: è l'unico personaggio femminile cristiano a rientrare in questa rassegna. È la figlia di Arnite, il "Polinuro" e viene descritta come una fanciulla piena di virtù, pura di cuore e zelante nella fede in Dio.

In lei riluce una grazia regale che ha ereditato dal padre Arnite.

Dori è protetta dall'ambiente domestico e dai genitori che vigilano su di lei.

A differenza di altre eroine, non supera i limiti morali del pudore femminile.

Questo personaggio ricorda quello di Sofronia in quanto a compostezza, ma accumula all'aspetto mariano quello classico del rapimento.

Nella storia di Dori risuona il mito di Persefone, giovane bellissima strappata alle braccia della madre dal dio degli inferi.

Allo stesso modo, Amuratte assimilabile al dio della morte, ordina il rapimento della ragazza per puro capriccio. Allora madre e figlia vengono separate, cedendo alla disperazione di quella violenza.

Nella *Scanderbeide*, l'eroe salva Dori e la libera.

Il rapitore la calunnia per discolarsi sostenendo di aver solo obbedito ai suoi desideri di conoscere il sultano ed acquisirne le ricchezze.

La fanciulla si sente violata pubblicamente e difende se stessa e la virtù cristiana in modo da non lasciare dubbi sulla sua innocenza.

La reazione di Dori la allontana da Sofronia, poiché il suo eroismo si esprime in modo risoluto.

Se Sofronia è disposta a sacrificare la sua dignità di cristiana nel nome del bene supremo, Dori reagisce alle accuse allo scopo di proteggere i valori in cui crede.

Difendendo il suo onore lei difende l'onore della sua comunità.

E Scanderbeg, per un istante, si sente parte di quell'energia ricordando di essere stato battezzato. La forza spirituale della ragazza lo spinge ad impegnarsi nella difesa del suo trono e fa nascere in lui un forte desiderio di cambiamento.

Ha innescato una sorta di movimento di crisi, pertanto ciò che prima «era pieno di significato diventa privo di valore [...]. Anche se l'eroe ritorna per un certo tempo alle sue solite occupazioni, esse gli appaiono inutili e sterili [...] fino a che l'appello non può più essere frainteso»⁸⁶.

Rosmonda: incarna l'immagine della guerriera valorosa e coraggiosa, immancabile nei poemi eroici e cavallereschi.

È la figlia di Amuratte. Fin dall'inizio il personaggio possiede in sé le qualità fondamentali del buon cristiano, anche se lotta dalla parte sbagliata.

La sua natura la avvicina ai valori promossi dal poema per tanto è possibile presagire la sua conversione alla fede cristiana.

Il carattere di Rosmonda si distanzia notevolmente da quello del padre: ella è buona, mossa da un senso etico rivolto al bene comune e la sua bellezza rispecchia la generosità del suo animo.

È una guerriera forte e capace, che gode di grande fama e rispetto.

Nel canto III, durante la parata indetta da Amuratte, compare in testa all'esercito trace nel ruolo di generale.

Durante le battaglie guida le truppe con coraggio, non si sottrae al pericolo, rischiando la vita pur di proteggere l'imperatore.

⁸⁶ J. Campbell, *op.cit.* p. 70.

Combatte come un uomo, ma resta portatrice di femminilità, bellezza, cortesia e gentilezza.

Le sue scelte rivelano intenzionalità e saggezza e mirano a risultati concreti.

Rosmonda possiede le qualità richieste alle donne che vogliono partecipare alle grandi imprese dell'umanità.

Silveria: Silveria è la *Donna Selvaggia*.

Il nome è emblematico e rappresenta l'essere umano fuso con la Natura.

È un'amazzone forte ed impavida, il cui ruolo funge da completamento a quello di Rosmonda.

Tra le due, viene a stabilirsi una relazione di profonda sorellanza, che non verrà mai meno.

Per costruire questo personaggio Sarrocchi attinge al repertorio classico che non rinuncia alla presenza di guerriere indomite, il cui atteggiamento s'ispira a Diana.

Come tutte queste eroine, Silveria è una donna che basta a se stessa, capace di superare l'uomo anche sul piano fisico e pertanto attraente. Silveria ispira e reagisce alla competizione maschile, rifiutando qualunque forma di assoggettamento.

Trascorre le sue giornate nella natura selvaggia, nei boschi proprio come la dea. Da bambina viene allevata da un'orsa (si noti il riferimento all'animale sacro a Diana), dunque la sua educazione non avviene nella città, all'interno dello spazio chiuso della civiltà, ma nella natura tra gli spazi aperti, all'insegna della sfida⁸⁷.

Silveria si fa promotrice di un ideale di indipendenza femminile assoluta e di immunità dal maschio.

Nei confronti di Rosmonda agisce mossa da un affetto solidale e protettivo.

Nella battaglia finale, resterà vittima delle sue frecce: quando finalmente riuscirà ad abbattere un elefante, verrà schiacciata dall'animale stesso.

⁸⁷ Silveria e Clorinda hanno in comune la stessa educazione montana e silvestre, cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 2014, p. 54, canto II, ottave 38-40.

Filena: è un personaggio attivo, poiché dopo il suo intervento l'azione diventa inarrestabile.

La sua presenza, limitata al III canto, è cruciale.

Filena è la moglie di Selino e apprende da Polidoro la notizia della morte del marito.

L'energia del personaggio si manifesta nel desiderio di vendetta unito alla volontà di punire gli assassini del consorte.

Per questo si rivolge all'imperatore, allestendo una scena che lo colpisce e lo persuade a soddisfare la sua richiesta.

Il dolore della donna passa attraverso la descrizione minuziosa delle sue vesti e dei suoi gesti plateali e delle coreografie che coinvolgono anche il figlioletto, diventando talmente plastici da essere simili agli elementi di un monumento funebre.

Quando parla esaspera il suo sconforto, urla, piange, si strappa i capelli e si percuote il petto.

Implora il sultano di perseguire gli assassini di Selino e fino a che raggiunge il suo obiettivo.

Così l'azione si mette in moto: la guerra può avere inizio.

Issifile: sposa di Amuratte, subisce l'oppressione del marito solo su un piano apparente. I

Il personaggio di Issifile simbolizza la libertà di spirito, ella è una donna libera nell'animo e a differenza del marito il suo carattere è contrassegnato dalla bontà e da una moralità alta.

Glicera: è l'altra figlia di Amuratte.

Viene menzionata al canto XVII come regina di Persia e dunque nella posizione di inviare al padre un esercito ausiliare.

È la regina Issifile che la ricorda e parla al marito degli incontri segreti tra la figlia ed Erifilio, diventato poi il suo sposo.

2.4. Giorgio Castriota Scanderbeg tra storia e leggenda

Giorgio Castriota nasce a Croia da Giovanni Castriota e dalla serba Voisava Tripalda probabilmente tra il 1403 e il 1405.

Nonostante il casato appartenga ad una nobiltà giovane, Giovanni estende il proprio dominio nell'Albania centrale vincendo sui clan di antico lignaggio.

Nel 1407 accetta di diventare vassallo della Serenissima nella speranza di contrastare la minaccia turca ormai vicina ai suoi possedimenti. Con Giovanni e successivamente con Giorgio Castriota la resistenza al grande impero si intensifica «con un coraggio e con una perseveranza incrollabili che non hanno l'eguale nella storia degli altri popoli»⁸⁸.

Nonostante gli sforzi, nel 1430 Murad II invade l'Epiro.

La leggenda, ricavata dalla *Historia de vita et gestis Scanderbergi Epitarum Principis* di Marino Barlezio⁸⁹, tramanda che Giovanni abbia accettato di piegarsi all'imperatore solo a patto che l'Albania tornasse ad uno dei suoi figli alla sua morte.

Questo vincolo induce il sultano a catturare i quattro eredi, tra cui Giorgio. I fratelli maggiori, Stanisha e Reposi, vengono avvelenati appena raggiungono Adrianopoli.

La loro sorte spaventa il terzogenito che si ritira in un convento e prende i voti.

Giorgio, invece colpisce l'attenzione del sultano e viene adottato. Cresce *alla turchesca* e gli viene cambiato il nome in Iskender Bej, chiaro rimando ad Alessandro Magno⁹⁰.

L' *Historia* del Barlezio, più vicina al panegirico che alla cronaca, orna con aneddoti incredibili la descrizione della vita di palazzo e tende a

⁸⁸ Fan Stian Noli, *Scanderberg*, Myrto, Lecce, 1993 citato in Attilio Vaccaro, *Studi storici su Giorgio Castriota Scanderberg*, Argo Editrice, Lecce, 2013.

⁸⁹ Prete originario di Scutari, scrisse probabilmente tra il 1508 e il 1510 quella che è la testimonianza più antica sulla vita di Giorgio Castriota Scanderbeg. Il suo lavoro si basa su fonti citate più volte nel testo, ma non pervenute ed inoltre sulle testimonianze dirette dei suoi compagni d'arme e su ricordi personali.

⁹⁰ Iskender era la versione islamica di Alessandro (in relazione ad Alessandro Magno, per le sue doti di condottiero), Bej era il titolo onorifico con cui si indicavano gli alti funzionari dell'Impero, significa all'incirca *capitano generale*.

romanzare la biografia del giovane. Non può essere ritenuta un documento storico attendibile, ma rivela un forte patriottismo⁹¹.

Scanderbeg ad Adrianopoli vive nella condizione di «ostaggio non rapito»⁹² e ottiene il permesso di mantenere i contatti con la patria d'origine.

Gli storici attestano il primo rientro in Albania al 1438 quando sta militando nell'esercito turco.

Dopo aver concluso con successo alcune operazioni in Oriente, guadagna Croia diventandone il *Bej* (signore) e poi il *Vali* (amministratore).

Nel 1443 durante la battaglia di Niš approfitta della confusione e abbandona le insegne del sultano riparando a Croia con un comando di trecento uomini, tra cui il nipote Hamza.

Con un falso *firman* (editto imperiale) prende possesso della fortezza e avvia il moto di riscossa dell'Albania.

La resistenza al sultano dura 25 anni. Gli storici non sono in grado di chiarire se Scanderbeg abbia progettato in anticipo la sua mossa, se l'abbia fatto in modo autonomo o con Giovanni Hunyadi⁹³, ma sono certi che quell'azione abbia favorito l'Europa intera.

Nel XV secolo, il territorio albanese è un importante crocevia di interessi politici e commerciali e consegnarlo ai turchi significa pregiudicarne gli equilibri⁹⁴.

Scanderbeg, secondo il mito, vive un'epifania a Niš mentre sta lottando per il sultano e realizza di trovarsi dalla parte sbagliata.

Quando ritorna in città, viene accolto con affetto dai connazionali e pronuncia la celebre frase: «Non fui io a portarvi la libertà, ma la trovai qui, in mezzo a voi» riportata dal Barlezio.

⁹¹ A. Gegaj, *L'albanie et l'invasion turque au XV siècle*, Louven Paris, 1937 citato in Attilio Vaccaro, *op.cit.*

⁹² Attilio Vaccaro, *op.cit.*

⁹³ Giovanni Hunyadi (Cluj-Napoca 1407-Zemun 1456) fu un celebre condottiero e politico ungherese del XV secolo. Si distinse per aver guidato la resistenza cristiana e per avere arginato l'avanzata turca nell'Europa Orientale. Nel corso della battaglia di Niš guidò un esercito di trentacinquemila soldati ungheresi, transilvani e valacchi a cui si aggiunsero i mercenari cechi e moldavi (reclutati dal cardinale Giuliano Cesarini, legato pontificio in Ungheria) e ancora, i volontari italiani, albanesi, polacchi, francesi e tedeschi. Quella vittoria e molte altre fecero accrescere il prestigio di re Ladislao III Jagellone di Polonia e di Ungheria tanto da indurre papa Eugenio IV a rivalutare l'eventualità di una crociata contro l'impero osmano.

⁹⁴ Cfr. Attilio Vaccaro, *op.cit.*

Il cambiamento religioso dell'eroe sintetizza un uso molto comune che Paolo Petta mette a fuoco nella sua analisi.

Dopo l'arrivo dei turchi, gli albanesi passano con facilità dalla religione cristiana a quella islamica e viceversa.

Lo studioso parla di «apostasia come di un fenomeno di massa»⁹⁵, ma precisa che la consuetudine si era imposta tra le classi dominanti già nella prima fase della conquista, per evitare il rischio del declassamento sociale. Aderiscono all'Islam anche i figli degli sconfitti, i quali condotti in Turchia, operano nella burocrazia o nell'esercito.

Per tradizione gli albanesi accedono esclusivamente alla carriera militare e sono costretti convertirsi, visto che il perfetto giannizzero è prima di tutto un seguace di Maometto.

Questo dato fa supporre che le conversioni fossero simulate, dettate dalla paura o dall'opportunismo, in quanto l'Islam offre ai giovani più opportunità della religione cristiana.

Basti pensare all'accumulo di terre, titoli e ricchezze che il sultano riserva ai giannizzeri più valorosi. Tuttavia i casi di ritorno al cristianesimo sono stati altrettanto ricorrenti.

Quello di Scanderbeg è il più noto, ma non il solo «[...] per cui giovani che avevano abbracciato l'Islam *tornano* alla religione dei padri»⁹⁶.

Scanderbeg non rappresenta un caso particolare, ma diventa un simbolo che condensa l'esperienza comune di un popolo.

Dopo la sua defezione, i capi dei clan d'Albania si stringono in un'alleanza da lui capeggiata.

Nel marzo del 1444, con il benessere di Venezia, nasce la Lega di Alessio. Russell smentisce il mito dell'alleanza descrivendo la confederazione come «a complex web of diverging interests among the Albanian lords, for each one of them pursued alliances consistent with his specific territorial situation»⁹⁷.

⁹⁵ Cfr. Paolo Petta, *Despoti d'Epiro e principi di Macedonia*, Argo, Lecce, 2000.

⁹⁶ Paolo Petta, *op.cit.*

⁹⁷ R.Russell, *op.cit.*, p. 23.

La tesi di Russell è pertinente. Si considerino, ad esempio, i numerosi tradimenti dei capi che entrano ed escono dalla Lega, oppure la risoluzione del clan Dukagjini che partecipa alla resistenza in modo autonomo, rifiutando di sottomettersi a Scanderbeg.

Gli assetti cambiano in modo inaspettato e il Castriota cerca di affrontare il nemico sfruttando al massimo le risorse di cui dispone.

È consapevole di non poter contare su un esercito stabile o numeroso e avanza attraverso attacchi lampo per cui bastano pochi uomini. Nonostante la superiorità numerica, i turchi subiscono numerose sconfitte: a Torvioll il 29 giugno del 1444, a Prizrenil il 10 ottobre del 1445, a Croia nel 1446.

Le gesta di Scanderbeg riecheggiano nelle corti europee che ipotizzano di preparare una nuova crociata da lui guidata.

Attilio Vaccaro sottolinea che alla luce dei risultati, il prestigio dell'Albania aumenta notevolmente agli occhi delle grandi monarchie.

«Gli stati minacciati dallo stesso pericolo - afferma lo storico - *indirizzano* la loro attenzione verso il paese delle aquile e *stabiliscono* con esso dei rapporti diplomatici [...]»⁹⁸.

Nello stesso periodo il Vaticano promette sostegno militare all'Albania. Nel 1447 si apre una contesa tra Scanderbeg e Lek Dukagjini per la Danja, una regione al confine con le colonie veneziane.

Approfittando della situazione, la Serenissima occupa la Danja e genera un nuovo conflitto che si conclude con la pace del 4 ottobre del 1448, resa necessaria affinché Scanderbeg combatta la seconda battaglia del Kossovo al fianco del comandante Hunyadi.

Nel raggiungere l'alleato, l'eroe viene attaccato dal re serbo Duran Branković che lo tiene occupato in combattimento.

Quando arriva nel Kossovo, è ormai troppo tardi.

Un'altra bruciante sconfitta scuote la Lega Cristiana e si somma a quella di Varna del 1444.

⁹⁸ A. Vaccaro, *op.cit.*

Murad II tenta personalmente il recupero dei domini albanesi e nel 1449 abbatte due importanti fortezze: Dibra e Sfetigrad.

Nel 1450 raggiunge Croia, ma fallisce l'assedio e si ritira.

Nel 1451 cede il trono al figlio Maometto II, il conquistatore di Costantinopoli.

Il nuovo sultano corrompe molti capi della Lega albanese che perde importanti sostenitori.

Sempre più solo, Scanderbeg si rivolge al re di Napoli, Alfonso V d'Aragona il quale sfrutta l'occasione per estendere la propria influenza oltremare.

Con il trattato di Gaeta del 1451 Scanderbeg diventa un suo vassallo e nello stesso periodo sigilla l'alleanza con Arianiti Comneno sposando sua figlia Andronika.

La Lega di Alessio si ricompone nel 1452 grazie a Papa Nicola V, che dimostra ai capi come la resistenza cristiana sia il solo mezzo di liberazione del popolo, associando l'Islam ad un'idea di dominio politico e militare⁹⁹.

Dopo la conquista turca di Costantinopoli, Scanderbeg viene tradito dal suo generale Mosè di Dibra nel corso dell'assedio di Berati.

In quell'occasione l'esercito del Castriota viene sconfitto dai turchi. Successivamente affronta il tradimento del nipote Hamza Castriota che nel 1456 tenta di spodestarlo.

Nel 1458 è nuovamente in guerra contro le armate del sultano che sconfigge pur disponendo di sole ventimila unità.

In quell'occasione rifiuta di firmare la pace e continua la sua battaglia per la libertà dell'Albania.

Nel 1459 è in Italia, impegnato nella guerra degli Aragonesi contro gli Angioini per il regno di Napoli. Ottiene i feudi di Monte Sant'Angelo, Trani, Gargano e di San Giovanni Rotondo.

Nel 1462 un nuovo attacco lo costringe a rientrare in patria.

⁹⁹ Kamsi, Vocazione cristiana ed europea di Giorgio Castriota Scanderbeg in A.Vaccaro, op.cit. p.67.

Nel 1464 e nel 1465 Maometto II torna ad aggredire l'Albania, collezionando una serie di clamorose sconfitte.

Il 1466 è l'anno del terzo assedio di Croia.

Scanderbeg resiste all'offensiva e riporta una nuova vittoria che entra di diritto nella leggenda.

L'ultimo disperato tentativo del sultano risale al 1467, ma termina con la ritirata del suo esercito.

Nonostante i successi gli albanesi vacillano, stremati da lunghi anni di guerre e assedi.

Giorgio Castriota Scanderbeg muore il 17 febbraio del 1468 di malaria, mentre sta affrontando l'ennesima battaglia per difendere il suo territorio. Ancor prima della sua morte, la moglie Andronika e il figlio Giovanni trovano riparo a Napoli.

Croia viene espugnata dall'esercito turco nel 1478. Contemporaneamente Venezia perde quasi tutti i possedimenti balcanici tra cui Scutari nel 1479 e Durazzo nel 1501.

L'Albania può considerarsi ormai annessa al vastissimo Impero Ottomano.

Per quanto riguarda le fonti storiche de La Scandrbeide si possono solo avanzare delle ipotesi.

È risaputo che dopo la morte dell'eroe, l'*Historia de vita et gestis Scanderbergi Epitarum Principis* diventa la cronaca più famosa sulle sue gesta.

L'opera viene redatta da Marino Barlezio, sacerdote di Scutari. Già a partire dal 1506 è tradotta in numerose lingue e pubblicata in tutta Europa.

In Italia, in modo particolare, le biografie su Scanderbeg abbondano e si basano esclusivamente su questa cronaca.

Non è possibile definire con sicurezza quante e quali opere abbia consultato la nostra autrice, tuttavia alcuni episodi riportati nel poema fanno pensare che Sarrocchi conoscesse l'*Historia* del Barlezio.

Si pensi ad esempio a come viene raccontata l'infanzia di Scanderbeg o la corte del sultano, il suo ruolo nell'esercito, o la sua condizione di "figlio adottato": come si può negare la somiglianza con la celebre leggenda?

Di fatto però Sarrocchi non dichiara le sue fonti e gli studiosi possono solo avanzare delle supposizioni.

Degna di nota, è l'analisi di Rinaldina Russell la quale ha rilevato all'interno del poema gli episodi conformi all'opera del Barlezio. Mi chiedo se lo sforzo di Russell sia servito a dimostrare la conoscenza diretta dell'*Historia* da parte dell'autrice.

A mio avviso, quell'immenso spoglio non riporta certezze sull'argomento essendo stato realizzato con l'intento di documentare la vasta cultura storica di Sarrocchi.

CAPITOLO 3

LA POETICA

In un intervento del 1845 Carlo Tenca riflette sui poemi italiani del XVII secolo soffermandosi su quelli eroici d'ispirazione tassiana che trattano, più o meno, lo stesso argomento.

Tenca nota come queste opere rappresentino «abbastanza compiutamente le tendenze di un'età» ed insieme la volontà di ciascun poeta di «soddisfare un bisogno proprio» che trascende il limite della vanità letteraria¹⁰⁰. La soggettività autoriale rende l'epigonismo un fenomeno dinamico e, come afferma Serena Pezzini, «la definizione di categorie e correnti all'interno della storia della letteratura non deve indurre alla pacificazione degli interrogativi ed alla postulazione di un'uniformità aproblematica. [...]»¹⁰¹.

Credo che il caso di Margherita Sarrocchi possa trovare una spiegazione alla luce di queste affermazioni. La sua opera maggiore infatti esibisce questi aspetti. Da un lato Sarrocchi rispetta appieno la regola tassiana (e la tendenza di un'età) dall'altro effettua una rilettura del codice epico, nel tentativo di trovare soluzioni capaci di rispettare le sue esigenze¹⁰².

Il suo approccio all'epica elabora una risposta personale alle sollecitazioni del genere letterario. Tale risposta è legata al genere sessuale dell'autrice che contrasta con l'ideologia del genere letterario poiché individua nel femminile un elemento negativo¹⁰³.

La Scanderbeide mostra tutte le strategie che l'autrice utilizza per non tradire se stessa o i suoi modelli di riferimento.

Sarrocchi non si fa promotrice di certezze escludenti ed assolutismi attraverso il testo.

¹⁰⁰ A. Belloni, *Gli epigoni della Gerusalemme Liberata*, Angelo Draghi Editore, Padova 1893. Intervento tratto da Rivista Europea n.5 riportato nella Prefazione pp. VII-XIV.

¹⁰¹ S. Pezzini, *Ideologia della conquista...op.cit.* p. 191.

¹⁰² Ead., *ibidem*, p. 191.

¹⁰³ S. Zatti, *Dalla parte di Satana: sull'imperialismo cristiano nella Gerusalemme liberata in La rappresentazione...*, op.cit. pp. 146 - 182.

Spesso la narrazione si astiene dai giudizi e accoglie con rispetto le diversità, nonostante la puntigliosa aderenza alla lezione tassiana potrebbe far credere l'opposto.

Si può dire che *La Scanderbeide* sfugga all'ideologia del poema epico, ma non alla norma formale.

Il poema segue la prassi stilistica. Si compone di versi endecasillabi scritti in ottava rima secondo il consueto schema ABABABCC.

Dal punto di vista retorico l'autrice fa largo uso di similitudini, metafore, anafore ed enjambement.

Il poema è altrettanto regolare dal punto di vista tematico; canta la guerra, le virtù dell'eroe e la fede religiosa.

Nei paragrafi a seguire, tenterò di approfondire i motivi che hanno spinto Sarrocchi a misurarsi con tale genere narrativo e con il tema della guerra, argomento curioso vista la vocazione *includente* del poema.

Seguirà un confronto sintetico tra la poetica tassiana della *conquista* e quella sarrocchiana dell'*accoglienza*, seguendo principalmente la via tracciata del ragionamento di Serena Pezzini che sento vicino.

Infine indicherò alcune delle assenze e delle presenze ne *La Scanderbeide* rispetto al formulario esibito nella *Liberata*.

3.1. Il genere epico-cavalleresco e eroico nel XVI secolo: la storia, i valori di riferimento, la sfida di Margherita Sarrocchi

Nel secolo XVI, il genere epico in Italia produce due capolavori esemplari: l' *Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (1532) e la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (1574).

I poemi raggiungono risultati molto diversi, poiché diverse sono le premesse e le intenzioni dei due autori.

Sorgono due filoni distinti, in gara tra loro, entro cui la materia cavalleresca viene trattata ed organizzata secondo delle modalità proprie. L'epica concepita da Ariosto alterna le gesta eroiche dei paladini di Carlo Magno, amate dal pubblico popolare, alle avventure romantiche e fantasiose dei cavalieri arturiani che deliziano le corti.

La narrazione è caratterizzata dall'intreccio di una linea epica (espressa dall'impresa bellica), una amorosa (relativa alla disperazione di Orlando per il rifiuto di Angelica) e una celebrativa (circa l'unione di Ruggiero e Bradamante da cui discende la Casa d'Este) che avanzano sotto il segno della *suspense* e della simultaneità.

Le vicende dei personaggi vengono narrate in episodi "aperti", sospesi e ripresi in più luoghi del racconto, ma legati tra loro in modo armonico.

Lo sforzo dell'autore nel tenere unite le fila del discorso viene compensato dal coinvolgimento del lettore che ha l'impressione di trovarsi al centro della scena, aumentando il proprio diletto.

L'uscita della *Gerusalemme liberata* sottopone il genere epico-cavalleresco a dei cambiamenti cruciali a livello strutturale e tematico, tanto da assumere il nuovo attributo di *eroico*.

Torquato Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica, et in particolare del poema eroico* (1567-1570) promuove la credibilità storica della narrazione o verosimiglianza.

L'argomento deve ruotare attorno ad un eroe (e di qui l'aggettivo *eroico*) che deve essere anche una figura storica.

A margine della vicenda si manifesta il *meraviglioso cristiano* ossia l'insieme dei miracoli, delle visioni e degli interventi divini o demoniaci che influenzano le vite dei condottieri e le sorti delle battaglie.

L'azione principale della guerra viene spezzata da intermezzi romantici che dirottano l'azione della conquista di Gerusalemme verso altri luoghi. Ad intervalli regolari e ben programmati, il lettore (o l'ascoltatore) gode di un diversivo, di una pausa che lo distanzia dalla gravità dell'impresa bellica.

Tuttavia, anche in queste dimensioni, i personaggi non intrattengono il pubblico con avventure incredibili o con inaspettate metamorfosi.

Non c'è spazio per l'inanellarsi di episodi "dislocanti" come accade nei poemi cavallereschi tradizionali.

L'eroico di stampo tassiano si concentra sui moti dell'anima dei protagonisti sospesi tra un ideale di vita ascetico-religioso (necessario alla conquista di Gerusalemme) e uno edonistico che attrae e disorienta.

Si può dire che il poema non rinunci alla varietà, ma ne limiti la potenza centrifuga.

All'epoca di Sarrocchi, molti trattati indicano l'opera di Tasso come esemplare; un modello da seguire per chiunque voglia misurarsi con il genere epico¹⁰⁴.

Allo stesso modo, ritengono l'epica superiore ad ogni altro tipo di narrazione per la solennità degli argomenti che tratta e per il suo decoro formale.

Il poema eroico risponde pienamente alle esigenze del secolo. Si rivela adatto ad accogliere i dettami dell'ideologia dominante che ha reagito ai grandi cambiamenti della società, della religione e della morale.

È curioso osservare come, per sopravvivere al cambiamento, l'autorità e il poema eroico esprimano un comune bisogno di unità.

Il testo epico rivive una grande stagione attraverso la riscoperta Aristotele, le cui regole garantiscono unità al narrato, proprio come la Chiesa trionfa ritrovando una sua coesione interna e inseguendo un ideale di unità.

¹⁰⁴ Marina Beer, *Poemi cavallereschi poemi epici negli anni di elaborazione della Gerusalemme liberata. Gli orizzonti della scrittura in Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, Firenze, L.S. Olschki, 1999, p. 56.

Inoltre, il poema eroico soddisfa l'esigenza di un pubblico sempre più interessato al tema della guerra, realtà presente in molti stati italiani in modo costante.

In ambito letterario, Sarrocchi si confronta con quanto di meglio il suo tempo offre. Intende aderire ai codici espressivi dell'epica, partecipando attivamente al dibattito in corso. Percepisce il suo contributo come una specie di "dovere morale" in quanto intellettuale ed esponente di spicco del sistema culturale che ha generato la nuova norma epica. Insomma, non può esimersi dal confronto con l'innovazione.

A sostegno di quanto detto, Rinaldina Russell osserva che «Given Sarrocchi's literary aptitudes, her empathy with the ideological aims of her class, and her competitive spirit, the choice of a genre so congenial to man and so far never attempted by a woman come as no a surprise»¹⁰⁵, pur indicando che *finora nessuna donna* ha tentato l'impresa.

Per Margherita Sarrocchi la sfida letteraria procede di pari passo alla condizione di poeta e donna. E questo causa alcune problematicità perché l'ideologia della classe a cui appartiene cozza con la sua natura femminile, ma per questo approfondimento rinvio al paragrafo 3.3.

¹⁰⁵ Rinaldina Russel, *op.cit.*, p. 19.

3.2. La scelta del tema e la poetica dell'eroe

È lecito chiedersi quali motivazioni abbiano spinto Margherita Sarrocchi a scegliere la guerra come argomento principale del suo poema e soprattutto, per quale ragione abbia voluto narrare la vicenda dell'eroe albanese Giorgio Castriota Scanderbeg.

Prima di tutto occorre rendersi conto che *La Scanderbeide* segue le orme della *Gerusalemme liberata* e dunque, il tema della guerra offre all'autrice l'opportunità di seguire fedelmente il suo modello.

Sarrocchi, infatti, si rifà alla Storia, rispetta il paradigma della verisimiglianza e pone al centro della narrazione l'eroe, responsabile del buon esito dell'impresa.

Potrebbe aver influenzato la sua scelta anche una logica di tipo "commerciale" che consiste in un chiaro, seppure non esplicito, richiamo all'attualità.

Il tema della guerra esercita una forza di attrazione costante sul pubblico del XVI secolo. Al tempo di Sarrocchi, l'Europa appare debole e frammentata a causa dei conflitti e di una pericolosa quanto endemica crisi economica proveniente dalla Spagna.

In Italia, gli scontri tra le Signorie caratterizzano la situazione politica interna, mentre i turchi minacciano la costa risalendo dal mar Mediterraneo.

Il conflitto contro l'Impero Ottomano non può dirsi concluso nonostante la battaglia di Lepanto sia stata vinta dalle forze della Santa Lega.

Difatti, l'Europa Orientale continua a subire la presenza dell'armata turca, arrivata nel 1529 alle porte di Vienna.

Nel 1593 ha inizio la Lunga Guerra d'Ungheria durante la quale le forze imperiali affrontano l'esercito del sultano.

Lo stato cristiano è supportato dal Vaticano, dal Granducato di Toscana, dalle Signorie di Modena, di Ferrara e da truppe autoctone provenienti dalla Polonia e dalla Valacchia.

La salvezza della Cristianità (sancita dalla pace di Zsitvatorok, 11 novembre 1606) si deve esclusivamente all'unione di questi stati europei che hanno combattuto compatti contro un fronte comune.

Se queste ragioni possono motivare la scelta del tema, non è chiaro cosa l'abbia spinta a cantare le gesta del principe epirota. Perché la storia della resistenza albanese? Perché un periodo storico tanto "recente" rispetto la sua attualità? Innanzitutto per una questione di analogie "ideologiche" ed "oggettive" sicuramente leggibili agli occhi dei contemporanei della poetessa.

Nella *Scanderbeide* si parla di un popolo cristiano che si raduna per intraprendere una guerra contro il turco, godendo del supporto del Papa e dei più valorosi condottieri d'Italia.

In secondo luogo viene richiamato il pericolo che l'impero ottomano rappresenta in tutte le epoche. Rinaldina Russell scende ulteriormente nel dettaglio e rileva alcune similitudini storiche tra l'epoca di Scanderbeg e quella di Sarrocchi.

Le incursioni turche nell'Italia Meridionale del 1599 rievocano i saccheggi di Otranto del 1480. Allo stesso modo quando i turchi assediano Vienna l'angoscia che prova Clemente VII è la stessa vissuta da Pio II, persuaso ad organizzare una nuova crociata, nel tempo in cui Maometto II conquista Costantinopoli.

A distanza di un centinaio d'anni, Scanderbeg viene recuperato come simbolo di coraggio e resistenza contro l'impero turco.

Un simbolo percepito ancora più chiaramente in terra campana da dove Sarrocchi proviene. Va ricordato che fino al 1478 l'Albania è uno stato vassallo del Regno di Napoli. Un dettaglio noto alla poetessa che, come riferito da Russell, cresce in seno ad una borghesia con «a long tradition of support for the monarchy»¹⁰⁶.

Russell giustifica l'interesse rivolto a Scanderbeg e all'Albania con l'affetto per Luca Valerio il quale vanta origini albanesi da parte materna¹⁰⁷.

¹⁰⁶ R. Russell, *op.cit.* p. 22.

¹⁰⁷ *Ivi*

Nella versione definitiva della *Scanderbeide* l'adesione ai temi della guerra e dell'eroe è totale.

La componente amorosa si sottomette alla missione epica, ma non viene esclusa dal poema.

Il tema dell'amore serve a garantire quel minimo di "varietà" imposto dalla norma, ma è dosato in modo da impedire al lettore di distogliere l'attenzione dall'azione principale che riguarda la difesa dell'Albania cristiana.

In questo modo, la narrazione procede coesa e il suo fulcro è Scanderbeg. Tutte le volte che l'azione si allontana dal personaggio primario (e dalla vicenda collettiva) vi fa fatalmente ritorno, in una sorta di effetto *boomerang*.

Il tentato rapimento di Dori, ad esempio, può apparire un diversivo alla guerra, perché ha come protagonista una giovane fanciulla e coinvolge prima di chiunque altro, i membri stretti della sua famiglia.

In realtà l'episodio si ripercuote sull'eroe perché avvia un passaggio necessario al compimento della sua missione.

Quel frangente infatti serve dare inizio al suo processo di conversione e prelude al recupero del ruolo di guida politica e spirituale del popolo albanese.

Persino le vicende di Vaconte e Rosmonda e di Pallante e Flora ricadono su Scanderbeg, sebbene il loro amore non lo riguardi direttamente.

Eppure nel momento in cui passano dallo schieramento turco a quello cristiano, anche le coppie vengono "assorbite" nella sua missione.

Per esemplificare ancora meglio tale dinamica, mi vorrei soffermare sul canto III il quale sembrerebbe allontanarsi dall'eroe e dal tema principale. La vicenda infatti si svolge entro una cornice lontana da Croia.

Sarocchi offre al lettore uno scenario alternativo ed "orientale", una dimensione inaspettata che si materializza alla corte del sultano.

Qui, Filena piange la morte di Selino. Ebbene in uno scenario tanto lontano da quello principale, il sultano prende la decisione di recarsi a Croia e muovere guerra contro Scanderbeg.

Il movimento centripeto verso l'eroe viene ripetuto nell'immagine dei capitani che si stringono a lui, rivolgendogli le loro aspirazioni di libertà.

È attraverso gli sguardi degli altri personaggi che la centralità dell'eroe e dell'azione principale vengono rafforzate.

Pezzini ritiene che scegliendo Scanderbeg Sarrocchi abbia scelto il protagonista perfetto per un poema eroico.

Egli è un personaggio storico e una «figura di frontiera»¹⁰⁸ la cui conversione, avvenuta in corso d'assedio, si rivela particolarmente adatta allo spirito della Controriforma: quale storia, infatti, può essere più efficace di quella del valente generale islamico che grazie alla provvidenza ritorna al cristianesimo e ai valori del mondo occidentale?

Questa scelta mi pare essere pertinente e ben ragionata.

Mi trovo d'accordo con la definizione di Pezzini circa la conversione dell'eroe che diventa «paradigma di un sovradisegno celeste che ordina e ricompone i destini individuali e la sfera temporale dell'esistente».

¹⁰⁸ S. Pezzini, *op.cit.* pp. 190-191.

3.3. *La Gerusalemme liberata e La Scanderbeide:* **poetica della conquista e poetica dell'accoglienza**

Finora si è visto che il soggetto della *Scanderbeide* agisce in conformità ai presupposti della Controriforma e a quelli del dettato tassiano.

Resta ora da risolvere *come* ci riesca, ovvero attraverso quali strategie Sarrocchi abbia saputo applicare la regola del codice epico al suo racconto. Al paragrafo 3.1. ho accennato al fatto che nessuna donna prima di lei ha approcciato il poema epico in modo altrettanto risolutivo. Certamente ci sono state delle Moderata Fonte e delle Tullia d'Aragona che si sono affermate con dignità in un contesto letterario di predominanza maschile. Tuttavia, prima di Margherita nessuna si era spinta così oltre; nessuna ha affrontato le difficoltà dei poemi di materia storica, nessuna ha saputo maneggiare i *topoi* del genere con altrettanta destrezza, né rispettare le linee guida tracciate da Tasso e aggirarne le insidie interne.

Tale maestria indica la preparazione e la competenza dell'autrice che dimostra di meritare quel suo ruolo di rilievo nella società della cultura.

Per analizzare a fondo il *modus operandi* della poetessa e le difficoltà a cui va incontro, è necessario partire da una premessa che interessa il rapporto tra chi emula e chi viene emulato.

Un emulo di Torquato Tasso per così dire "ordinario" deve preoccuparsi di applicare al proprio racconto le regole proposte da colui che ha scelto come maestro. Nonostante ciò, lo sguardo di chi scrive filtra l'esperienza del predecessore e come risultato, finisce con l'interpretare il riferimento letterario al di là del suo proposito di partenza.

Pezzini definisce questo comportamento tipico degli epigoni, i quali di fatto «misinterpretano»¹⁰⁹ il testo e lo fanno attraverso strategie più o meno consce.

Si immagini ora come questa situazione, già in sé complicata, peggiori ulteriormente quando chi scrive è un poeta-donna.

¹⁰⁹ S. Pezzini, *op.cit.* p. 192.

Sarrocchi è *consapevole* di cosa significhi essere una donna nel XVI secolo e sa che scrivendo un poema eroico dovrà confrontarsi con una tradizione patrilineare rappresentata da *La Gerusalemme liberata*, il modello che ha orgogliosamente scelto di seguire.

Esso veicola dei precisi significati che secondo Sergio Zatti finiscono con il «consolidarsi [...] nell'epica imperialista cinquecentesca, che della tradizione virgiliana è fortemente debitrice»¹¹⁰.

Come ai tempi di Virgilio, infatti, l'opera tassiana promuove gli elementi utili all'istituzione e scredita quelli che potrebbero sovvertirne l'ordine.

La lettura di Zatti aiuta ad interpretare le antitesi presenti nella *Liberata* (Unità/Molteplicità, Ragione/Natura, Maschile/Femminile, Cristianesimo/Islam, Occidente/Oriente ecc. ecc.) che procedono attraverso una dialettica sistematicamente escludente.

Lo schema *o...o* percorre il poema, celebra l'occidente e condanna tutto ciò che è diverso. Quell'insieme di soggetti scartati costituisce la popolazione che sta dalla *parte di Satana* (per dirlo con le parole di Zatti) e si identifica nei cavalieri islamici, in una natura funzionale all'artificio magico, nelle donne pagane, maghe, guerriere, seduttrici, in tutta una gamma di passioni sconveniente per l'etica cristiana.

Alla luce di quanto specificato, come può la donna-poeta Sarrocchi affrontare un genere narrativo che considera la donna una delle cause da eliminare affinché l'impresa si compia?

Sarrocchi elabora una risposta *gender* alla lezione tassiana che si adopera nella difesa dell'elemento femminile esattamente come nella narrazione Scanderbeg s'impegna a difendere Croia.

L'autrice plasma *topoi* epici considerati immutabili, facendo riferimento a tradizioni autorevoli, ma precedenti a Tasso.

La cifra epica viene "decodificata" e poi ricostruita attraverso dinamiche includenti che le permettono di legittimare la sua presenza come autrice e di riabilitare ciò che la *Liberata* aveva condannato.

¹¹⁰ S. Zatti, *Dalla parte di Satana: sull'imperialismo cristiano nella Gerusalemme liberata* in *La rappresentazione...*, op.cit. pp. 146 – 176.

Contrariamente a Tasso, Sarrocchi non inserisce nella vicenda maghe, seduttrici o donne incantatrici.

Queste “assenze” (definite tali da Pezzini) annullano la negatività dei personaggi femminili e li riscattano dal peccato¹¹¹.

Le pagane non sono sottoposte al giudizio ideologico del codice epico e pertanto, non vengono redente dal Dio cristiano e nemmeno assoggettate al maschio che combatte in suo nome.

Nella *Scanderbeide* i passaggi da un campo all’altro avvengono in modo fluido, senza strappi.

Sarrocchi non mette in scena riti di passaggio drastici come poteva essere stato il battesimo di Clorinda in punto di morte (con tutte le complicazioni che l’episodio presentava).

Preferisce rinunciarvi per rimuovere dal poema ogni situazione di potenziale conflittualità.

La poetessa mantiene lo stesso contegno quando affronta il tema della violazione dello spazio, ampiamente utilizzato da Tasso.

Nella sua opera, il motivo della conquista non si limita alla presa di Gerusalemme, ma si ripresenta tutte le volte che viene a verificarsi una violazione, sia essa rivolta alla natura o alla donna. Viceversa *La Scanderbeide* ignora questi temi.

Nella vicenda albanese lo spazio del nemico non viene aggredito, ma solo perlustrato o, al massimo, occupato da rapide incursioni.

L’azione si localizza a Croia dove viene predisposta la *resistenza* dei cristiani contro l’Impero Ottomano, assetato di conquiste e dunque, in questo frangente, l’effettivo rappresentante dell’ideologia della conquista. *La Scanderbeide* ribalta in modo implicito l’ideologia imperialista promossa dall’epica tassiana¹¹².

Ne cambia il segno e avanza una nuova proposta teorica, definita da Serena Pezzini «*ideologia della resistenza e dell’accoglienza*».

Croia sarà eletta a luogo ideale dell’accoglienza in quanto raccoglie personaggi che giungono da ogni parte del mondo allestito dal poema, a

¹¹¹ S. Pezzini, *op.cit.* p. 218.

¹¹² S. Zatti, *op.cit.* pp. 156- 159.

costo di numerose avversità, comprese le tempeste marine o le battaglie navali.

Il sistema delle “assenze” viene reiterato nella scelta di modificare il *cliché* dei *compagni erranti* funzionale alla costruzione delle dicotomie del poema eroico.

Generalmente, *l'errante* offre all'autore l'opportunità di condannare ed allontanare l'oggetto della distrazione, separando ciò che è bene da ciò che è male e consolidando, in questo modo, la solennità dell'impresa epica.

Nella *Scanderbeide*, invece, non è contemplato il giudizio perché la priorità si rivolge alla ricerca di «un'identità da costruire integrando l'alterità»¹¹³. Lo schieramento cristiano accoglie il diverso con cui stabilisce delle connessioni profonde che culminano nella scoperta dell'identità.

Essa non solo cancella l'insieme delle differenze apparenti, ma permette alla comunità di costruire un luogo di resistenza in cui esprimere, preservare e tramandare i propri valori.

Tale processo si ripete nella presentazione dei personaggi o nelle relazioni che stabiliscono l'un l'altro.

Ad esempio, Scanderbeg inizialmente è un giannizzero, ma la sua alterità è fittizia e mostra in nuce la sua vera essenza di cristiano.

Ugualmente l'incontro tra Rosmonda e Silveria sul monte Olimpo mostra la dinamica del riconoscimento nel diverso. E il contesto religioso nel quale l'Albania viene a trovarsi nel 1600 (lo scisma tra albanesi cattolici ed ortodossi) rappresenta pienamente l'ideologia «dell'uguale-diverso da reintegrare»¹¹⁴.

Grazie a queste precise scelte, l'autrice fugge il sistema delle opposizioni tassiane pur preservando il criterio di “unità *versus* molteplicità” richiesto dal codice epico.

Il primo passo è per l'appunto, quello di evitare ai personaggi femminili ruoli di disturbo o conflitto con i valori portanti del genere. Indubbiamente la strategia *gender* è anticonvenzionale, a tratti spiazzante

¹¹³ S. Pezzini, *op.cit.* p. 219.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 220.

perché diffonde un messaggio di accoglienza della diversità e di ricerca di un'identità di fondo, di una radice comune.

Prende le distanze dal pensiero dominante (di matrice aristotelica) il quale, come si è visto, demonizza il diverso, lo emargina e lo annienta.

Tuttavia il *gender* irrompe nel testo ad un livello più profondo, strettamente legato alla *querelle des femmes*.

Il tema fondamentale del dibattito è la rivendicazione dell'uguaglianza e dunque, la possibilità di accedere a spazi interdetti a causa di una presunta inferiorità gerarchica¹¹⁵.

L'ideologia profemminista non discute le ragioni della supremazia maschile, ma intende sottrarre il femminile dalla categoria del *diverso* e ricondurlo ad un principio di identità, affinché alcuni soggetti femminili siano legittimati alla detenzione del potere.

Si tratta di allargare il privilegio socio-culturale degli uomini anche alle donne smettendo di concepire la loro esistenza entro la sfera dell'alterità.

La Scanderbeide accoglie e diffonde questa visione. Infatti elimina la contrapposizione tra i sessi e riabilita la donna rendendo il suo ruolo funzionale al conseguimento della missione.

Questi mutamenti dovrebbero dare a Sarrocchi la possibilità di affermarsi come autrice dato che «l'attrito tra l'oggetto femminile dell'enunciato e il soggetto femminile dell'enunciazione» sembrerebbe essere stato risolto.

Invece, a dispetto delle aspettative, Sarrocchi rinuncia al suo ruolo di autrice.

Dopo aver reintegrato i personaggi femminili nella vicenda e aver faticosamente *conquistato* uno spazio letterario, sembrerebbe negare a se stessa l'opportunità di *occuparlo*. Quali motivazioni giustificano una tale scelta? Tenterò una riflessione nel prossimo capitolo relativo al proemio de *La Scanderbeide*.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 221.

CAPITOLO 4

NOTE DI LETTURA

4.1. L'Esordio

Il sistema delle "assenze" interessa anche l'istanza narrante, ovvero chi produce il discorso epico.

In questo capitolo vorrei indicare le modalità con cui l'autrice rinuncia a manifestarsi, tentando di avanzare alcune ipotesi circa le sue motivazioni.

A titolo esemplificativo, osserviamo la prima ottava dell'edizione del 1623 con cui il poema comincia.

Sarrocchi propone una variante proemiale poco comune, distanziandosi dalla lezione tassiana.

La strofa recita:

Canta Musa il valore, onde sofferse ,
et oprò tanto il forte Re d'Epiro
contra cui genti Arabe, e Scithe, e Perse
a Croia il Turco imperator seguio,
di morti il monte, e 'l pian si ricoperse,
molte alme al Ciel, molte all'Inferno giro,
co' l Barbaro Ottoman sue squadre uccise
furo dal Re, cui il Ciel benigno arrise.

Negli otto versi appena proposti l'io narrante non appare.

Sarrocchi fin dall'inizio evita i riferimenti al suo ruolo di autore e rifiuta le responsabilità ad esso collegate.

Apri il poema sfruttando una variante antica, molto autorevole, che vede il recupero dell'esordio omerico come nell'Iliade: «Canta Musa...».

La poetessa si guarda dall'utilizzare elementi che possano indurla a partecipare alla creazione letteraria ispirata dalla divinità.

In sostanza non si presta al ruolo di intermediaria e preferisce scomparire, cedendo alla Musa il centro della scena.

La sua attitudine non combacia con quella del poema epico cavalleresco il quale indica nell'esordio il luogo deputato all'intervento del narratore, in cui avviene l'incontro con il lettore¹¹⁶.

Margherita conosce la consuetudine, ma preferisce seguire un tracciato *altro* in cui la sua Musa possa regnare in qualità di unico artefice della narrazione.

Solo nella quarta strofa, Sarrocchi accenna debolmente a se stessa per mezzo di due attributi riferiti alla Musa i quali tradiscono la sua presenza. Il possessivo *mia* e l'aggettivo *humile* costituiscono la prova del suo timido contributo, ma non sono abbastanza forti da distogliere il lettore dalla Musa, invitata a *sciogliere la lingua*.

Di nuovo, Sarrocchi rinuncia al ruolo di voce narrante optando per una soluzione in controtendenza rispetto ai prodotti più famosi della tradizione cavalleresca.

Pezzini nel suo saggio *Ideologia della conquista, ideologia dell'accoglienza* mette a fuoco i motivi di una tale scelta.

Il poema epico cavalleresco italiano dimostra di essersi sviluppato all'insegna di un doppio tracciato costituito da una linea forte dominante ed una linea debole più insolita, ma pur sempre perseguita.

La linea forte si rivolge a Virgilio, replicando la formula proemiale dell'Eneide «Arma virumque cano...».

In questa variante la poesia scaturisce dal divino, ma fluisce sulla pagina per merito del poeta che interiorizza e traduce l'arte divina agli altri uomini.

Dunque, nella forma virgiliana risiede una presenza duplice costituita dalla figura umana del narratore (responsabile della creazione) e da quella dell'entità celeste (sorgente della storia).

Da questa premessa si evince che il narratore è parte attiva del racconto, nonché garante dell'espressione letteraria.

¹¹⁶ S. Jossa, *op.cit.* pp. 217 e 219.

Egli possiede una forza accentratrice che assicura unità al racconto e coerenza interpretativa.

In sede d'esordio, la maggior parte degli autori favorisce l'opzione virgiliana, compreso Torquato Tasso.

Nella quasi totalità dei casi il narratore si manifesta entro la prima ottava. La linea debole ostenta l'archetipo omerico dell'Iliade, ma viene utilizzata molto più raramente nelle stanze proemiali dei poemi.

Pezzini censisce i proemi che rigettano lo stilema forte derivante da Virgilio e scelgono la linea debole. Sono quattro: *La Scanderbeide* di Sarrocchi, i *Tredici canti di Floridoro* di Moderata Fonte, *l'Avarchide* di Alamanni e *l'Amedeida* di Chiabrera.

Non passa inosservato che ci siano due donne tra questi autori e che entrambe abbiano preferito l'esordio omerico a quello dell'Eneide. Entrambe hanno abdicato alla carica di *auctoritas* a favore della Musa. Pezzini ipotizza l'esistenza di una relazione tra il genere sessuale dell'autrice e la scelta della formula proemiale. La sua supposizione trova conferma nel proemio de *L' Enrico* di Lucrezia Marinelli la quale, allo stesso modo, scarta la formula dell'*io canto*.

L'autrice è una referente assente. Non potendo far coincidere il proprio genere sessuale con il ruolo di *artifex* definisce e rappresenta se stessa attraverso la denominazione di un *altro* da sè¹¹⁷ ovvero la Musa, che è capace di sostenere tale rimozione. Nel definire tale prassi Pezzini parla di *formazione di compromesso*.

Probabilmente Sarrocchi si sottrae alla narrazione affinché l'attenzione del pubblico confluisca sull'opera e non sull'autrice, facile bersaglio dei detrattori.

In Omero trova una via di fuga adatta, autorevole che non la obbliga a mostrarsi al lettore.

Così, il testo nel proemio diventa "assoluto" e le informazioni che veicola passano in primo piano.

¹¹⁷ Adriana Chemello, *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella in Nel cerchio della Luna figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio Editori, 1983, p. 162.

La prima stanza presenta l'eroe come unità (il forte re d'Epiro), il nucleo del racconto (il valore dell'eroe) e le motivazioni del suo agire (sofferenza e impegno). Il proemio annuncia la storia (la guerra tra Cristiani e Turchi alle mura di Croia) ed anticipa la conversione di Scanderbeg che gode dell'appoggio del Cielo (*Il ciel benigno arrise*).

Tutto questo materiale permette al lettore di orientarsi con più facilità.

Nel pieno rispetto della lezione tassiana, la prima ottava introduce la materia, il tempo ed il luogo dell'azione.

Dal punto di vista ideologico, ritengo che la stessa contenga un messaggio dissimulato leggibile alla luce della *teoria del compromesso* indicata da Pezzini.

L'eroe mostra di soffrire, si impegna e lotta al fine di ottenere uno spazio emancipato dal dominio ottomano.

La sua condizione rimanda alle letterate di fine secolo contro cui si stava abbattendo una feroce polemica misogina.

Sarrocchi che ne viene travolta, si serve del personaggio Scanderbeg in qualità di metafora e cassa di risonanza così da produrre un discorso identitario capace di superare le diversità e difendere il suo diritto ad esistere nel contesto intellettuale del suo tempo.

Dalla seconda alla quarta stanza si estende la lode a Giulia D'Este, la dedicataria dell'opera, a cui viene rivolto un discorso ossequioso e solenne.

Le sue virtù, paragonate a quelle di Giunone e di Minerva, inducono l'autrice a chiederle protezione affinché la sua Musa possa cominciare a narrare.

La principessa Giulia D'Este viene comparata ad un'aquila bianca; l'immagine vigorosa e rara serve alla poetessa per acclamare l'eccezionalità delle sue virtù regali, tanto che basterebbe una sola delle sue virtù a rendere perfetta qualsiasi altra donna.

Un'ultima riflessione riguarda il lessico utilizzato da Sarrocchi nel proemio della seconda edizione.

Rispetto al precedente tentativo, è più curato e documenta la dedizione con cui Sarrocchi revisiona il poema, curandone minuziosamente ogni dettaglio.

Nell'insieme crea un testo scorrevole e adatto alle sue esigenze espositive. Ad esempio indicando nel *valore* di Scanderbeg l'oggetto del cantare della sua Musa, sancisce un cambiamento importante¹¹⁸.

Il *valore* dell'eroe diventa il fulcro tematico del poema congiuntamente al tema della guerra, espresso in un secondo momento dall'elenco di genti barbare giunte ad assediare Croia con il Turco Imperator.

Dopo l'elogio a Giulia d'Este la vicenda si innesca all'interno di una cornice, che vede l'ambasciatore Suarte compiere un lungo viaggio verso l'Italia.

Egli ha il compito di raggiungere la corte di Alfonso il Magnanimo, informarlo dell'impresa di Scanderbeg e convincerlo a mandare aiuti militari al suo signore.

L'episodio offre uno spunto di riflessione a proposito delle scelte linguistiche operate dall'autrice.

Giunto al cospetto del re napoletano, Suarte viene descritto con queste parole:

« Sorse, inchinossi, indi a seder si pose,
e perché il Tosco favellar apprese,
in sermon Tosco a dir gli prese»¹¹⁹.

Con pochi versi l'autrice, attraverso Suarte, esplicita la volontà di scrivere in toscano, la lingua illustre, adatta a sostenere la solennità del genere epico.

A tal proposito, vorrei ricordare la missiva al Galilei del 13 gennaio 1612, in cui prega il filosofo di correggere il poema che è in lingua toscana.

Nel mondo accademico il *sermon Tosco* si è affermato come lingua letteraria grazie all'influsso di Pietro Bembo.

¹¹⁸ L'incipit dell'edizione del 1606 recita: «Canta o Musa, la guerra onde sofferse...».

¹¹⁹ M. Sarrocchi, *La Scanderbeide poema heroico...*, Roma, Fei, 1623. Canto I, ottava 20, vv. 7-8.

Molti intellettuali la impiegano dopo averla imparata e per tale ragione, la scelta di Sarrocchi non sorprende.

Si noti che nel primo canto Suarte comunica in toscano , trovandosi al cospetto del re di Napoli in quanto la lingua si dimostra all'altezza del luogo e dell'interlocutore.

Nell'ottava è presente un altro dato che rispecchia una pratica abituale al tempo dell'autrice: l'ambasciatore ha *appreso* la lingua.

Il suo sforzo è lo stesso che ogni non-toscano è chiamato a compiere per impossessarsi dell'idioma, inclusi gli intellettuali che, come Sarrocchi, provengono da regioni diverse dalla Toscana.

Ancora una volta un personaggio racchiude in sé l'esperienza di Sarrocchi e ne diventa il portavoce.

Dopo la Musa nel ruolo di *artifex* della poesia e di Scanderbeg in differita delle letterate, l'atto di demandare ritorna con Suarte che occupa un ruolo all'interno del poema eroico in quanto conoscitore della lingua toscana.

4.2. **L'eros nella *Scanderbeide*: il recupero del repertorio cavalleresco e l'emancipazione dell'elemento femminile**

All'inizio del XVII secolo, alla luce dell'esperienza tassiana, viene stabilito di conservare la componente amorosa all'interno dei poemi eroici così da garantire al pubblico il *diletto*.

Tuttavia, oltre che divertire, il poema deve adempiere ad una funzione didattica capace di promuovere i valori della cristianità di cui si è fatto portavoce.

Tasso elabora una formula capace di fondere esigenze opposte in un sistema basato sulla necessità che viene riprodotto dai suoi epigoni, inclusa Margherita Sarrocchi.

Gli inserti di carattere sentimentale, secondo la logica del testo-padre, sono necessari in quanto subordinati alla volontà di Dio.

Infatti, essendo stati stabiliti dalla Provvidenza, rappresentano un modo per esortare il buon cristiano al rispetto della sua missione.

L'amore inteso come *devianza* (che rappresenta un'eredità del Petrarca) viene ammesso dallo statuto del codice epico e al tempo stesso, si assicura di sopravvivere al rigore morale della controriforma.

Tuttavia, le storie degli amanti hanno una natura transitoria, destinata ad essere riassorbita nella centralità dell'azione epica.

Tasso reagisce all'esigenza di reintegro disattivando il meccanismo della passione amorosa, causa primaria di disturbo alla missione cristiana.

I personaggi femminili sono i soggetti/oggetti della passione amorosa.

Le donne arrestano la missione del cavaliere, in un limbo che impedisce all'azione epica di compiersi. Per tale ragione vanno rimosse dalla narrazione attraverso azioni più o meno violente. Per giustificare le efferatezze contro le donne, Tasso le inserisce nel campo pagano.

Gli epigoni ricalcano i cliché che la *Liberata* propone per allontanare le donne dal buon cristiano o per ricollocarle all'interno di un ordine gerarchico patriarcale.

I poemi contemporanei alla *Scanderbeide*, infatti, sono un susseguirsi di monacazioni, omicidi, suicidi, duelli all'ultimo sangue o matrimoni volti al disarmo della donna costretta a sottomettersi a Dio e all'uomo per avere salva la vita.

Margherita Sarrocchi interpreta i cliché post-tassiani, limitando quanto più possibile la loro azione repressiva.

L'ordito narrativo mantiene i *topoi* caratteristici dell'epica tassiana (lo scontro tra cristiani e mussulmani; la vittoria del primo elemento; la collocazione delle donne "temibili" nello schieramento pagano; la mobilità maschile contrapposta alla staticità femminile), ma a patto di ribaltare le modalità attraverso cui vengono messi in scena.

Evidentemente Sarrocchi vuole salvare le sue eroine da quella violenza ritenuta "necessaria" per il mantenimento dell'ordine epico.

Quindi, l'interazione teorizzata da Tasso tra unità della favola e varietà degli episodi (che si concretizza con l'andirivieni dei crociati) non viene presa in considerazione da Sarrocchi. Non è necessaria. La narrazione primaria, relativa a Scanderbeg, fa da cornice ai cinque inserti amorosi concepiti dalla poetessa e con essi dialoga.

Infatti, le avventure sentimentali pur rappresentando degli episodi secondari alla storia della resistenza albanese agiscono su di essa in modo da garantire l'unità dell'azione.

Va sottolineato che attraverso questa strategia Sarrocchi preserva anche l'aspetto dilettevole della poesia, attuando delle scelte di stile differenti.

Quel che più conta è che la linea di demarcazione tra la missione bellica e quella amorosa non risulti più così profonda e che, di conseguenza, la nuova situazione non richieda dei sacrifici estremi ai personaggi femminili.

Per tornare all'azione principale, massimamente concentrata sulla grandiosità dell'impresa, la storia d'amore non deve essere né condannata, né punita, né repressa. E le eroine possono sussistere al fianco degli eroi, cambiando il campo di appartenenza, ma senza dolore.

Questa comunicabilità tra vicenda primaria ed episodi secondari evita che l'avventura amorosa venga dislocata in luoghi lontani del poema.

Gli epigoni più solerti all'esempio del Tasso predispongono gli incontri tra amanti in luoghi distanti dall'azione principale.

Quelli avvengono esclusivamente all'interno dello spazio limitato dell'inserito che funge da argine ed è abbastanza lontano dai centri occupati dai cavalieri di Cristo.

In quella zona "franca" il poeta ha l'opportunità di indugiare su dettagli audaci, impensabili in altri luoghi del poema.

Il luogo dell'incontro, la relazione amorosa e la donna impudica esistono in virtù del riconoscimento della loro natura diabolica, ben sapendo che presto una forza provvidenziale interverrà per eliminarli.

Trovo abbia ragione Pezzini nel dire: « [...] si ha in realtà la sensazione che la repressione del meccanismo di disturbo costituito dalla passione amorosa costituisca il sale stesso di questi episodi [...]»¹²⁰.

Gli amori della *Scanderbeide* non recano danno alla missione dell'eroe; nemmeno quando Vaconte decide volontariamente di diventare prigioniero di Rosmonda, la guerra di resistenza cessa.

Scanderbeg e i suoi continuano a combattere e l'episodio amoroso pur sussistendo, non compromette il proseguo della loro missione.

Nel complesso, le relazioni degli innamorati si svolgono nel segno dell'onestà e tolgono dall'imbarazzo l'autrice dispensata dal fornire spiegazioni di sorta.

Tornando all'interpretazione di Sarrocchi, va sottolineato che omettendo la rimozione del femminile, gli esiti delle storie d'amore non risultano allineati né a quelli del paradigma tassiano, né agli esiti offerti dagli altri epigoni.

Ci troviamo qui di fronte ad esiti felici, quasi l'autrice volesse affermare che l'amore trionfa su tutto al di là del campo di appartenenza.

Un modo per ribadire la potenza della poetica identitaria, sempre pronta ad indicare una radice comune, capace di unire malgrado le differenze.

¹²⁰ S. Pezzini, *op.cit.* p. 201.

L'amore in Sarrocchi non rappresenta una forza disturbo e per tanto non deve essere soppressa.

L'unico neo in questo quadro radioso ed idilliaco è rappresentato dalla coppia del canto quinto, Armilla e Varadino che subiscono lo stesso tragico destino di tante altre coppie dell'epica post-tassiana.

Vengono uccisi dai cristiani nel corso di un attacco notturno, mentre riposano nella loro tenda. Verrebbe da pensare che sia perché entrambi sono mussulmani, ma il lieto fine delle altre coppie mussulmane (Flora e Pallante o Glicera ed Erifilio) dimostra il contrario.

Lo status della donna nel contesto amoroso e di coppia muta nella *Scanderbeide* e mette a fuoco il divario che si era venuto a creare tra la visione fallocentrica promossa dalla *Liberata* e quella di Sarrocchi. Protofemminista o meno, si tratta dell'interpretazione necessaria alla sua sopravvivenza all'interno del testo epico.

Nella salvezza delle eroine e nel rispetto della loro singolarità si riflette il suo essere donna-autore e il suo diritto ad occupare uno spazio esclusivamente maschile.

Questa chiave di lettura combacia con l'osservazione di Serena Pezzini a proposito di Flora la quale nell'ottavo canto condivide con Pallante la scelta di passare al campo cristiano, sotto le insegne di Urano.

La ragazza decide di seguire Pallante ad Amantia per amore.

Non viene costretta, non viene umiliata, nulla cambia in lei, Flora resta sempre la stessa. Era ed è una giovane innamorata. Allo stesso modo Glicera non modifica il suo status "donna di potere" dopo le avventure amorose avute con Erifilio, nonostante l'ira del padre Amuratte. Tuttavia non viene assoggettata al volere di nessun uomo, non cambia la sua fede religiosa, resta una principessa fino a quando sposa Erifilio che è il figlio della regina di Persia e dunque re a sua volta. A quel punto, corona il suo sogno d'amore e siede con lui sul trono di Persia.

L'unica donna che mette a repentaglio il suo status di guerriera sembrerebbe essere Rosmonda che accetta di convertirsi al cristianesimo e di sposare Vaconte.

In lei risuona l'esperienza della Bradamante di Ariosto la quale attraverso il matrimonio recupera tutte le virtù femminili che aveva ricacciato nel corso della narrazione.

Ma Sarrocchi riserva alla bella e saggia Rosmonda un destino libero dalle convenzioni, concedendole la possibilità di seguire il suo cuore.

Quindi la guerriera deporrà le armi solo in ambito affettivo, all'interno della sua relazione coniugale senza che tale resa interferisca con l'impegno bellico e la sua abilità di condottiera.

Rosmonda lotta fino alla fine del poema al fianco di Vaconte, da cristiana e moglie. Nonostante la conversione non c'è alcun ravvedimento in lei, così come manca una traccia di assoggettamento all'uomo nonostante abbia accettato il sacro vincolo del matrimonio.

Rosmonda e Vaconte rappresentano un caso peculiare nel panorama delle coppie della tradizione epico-cavalleresca.

L'equilibrio interno alla coppia li rende diversi dagli innamorati tipici della tradizione epico-romanza, nonostante la situazione di partenza rientri in procedure piuttosto comuni: Vaconte si allontana infatti dalle insegne cristiane a causa di una donna pagana.

Il suo caso rientra nella dinamica dell'amore-errore che provoca la stasi dell'eroe cristiano, il quale inseguendo l'oggetto amoroso viene escluso dall'azione epica e attratto dal principio romanzesco del poema. Generalmente, al cambiamento di luogo corrisponde il cambiamento interiore del personaggio, poiché allontanandosi dal proprio centro di appartenenza, tradisce i valori sui quali si fonda la sua essenza e si adagia in un mondo contrassegnato dall'amore e dal piacere fine a se stesso.

La nuova condizione provoca un effetto straniante nel lettore, reso ancor più potente dal contenuto dissacrante che veicola.

Tuttavia Sarrocchi reagisce al consueto iter e tenta di elaborare una alternativa al motivo dell'allontanamento e della femminilizzazione dell'eroe.

Nella sua visione è necessario lenire l'immagine della donna-adescatrice e promuovere quella della donna-strumento di salvezza con chiaro riferimento allo Stilnovo.

La storia di Rosmonda e Vaconte prende consistenza attraverso l'abolizione di tre ingredienti propri dell'inserito erotico.

Innanzitutto Vaconte non viene allontanato dalla scena epica. La sua prigionia avviene al di fuori delle mura di Croia, città che lui dovrebbe difendere.

Non è utilizzato alcun cliché riferito al *locus amoenus* degli amanti: nessun palazzo, nessun giardino, nessun luogo d'eccezione ospita la coppia.

I loro incontri avvengono tra le tende dei pagani.

Inoltre Vaconte non subisce alcun incantesimo. Accerchiato dai nemici e convinto al disarmo, si consegna a Rosmonda spontaneamente come previsto dalla norma del codice cavalleresco.

Accortosi della sua bellezza, ne resta travolto: la sua reclusione è imputabile ad una combinazione di passione amorosa e valori cortesi. Vaconte è l'unico responsabile dell'abbandono delle insegne cristiane, il suo assoggettamento alla donna pertanto può dirsi volontario¹²¹.

Tanto più che il campione cristiano rifiuta di essere liberato dai compagni, accorsi in suo aiuto. Al contrario, li aggredisce per difendere l'innamorata. L'idea di separarsi dalla bella pagana non sembra sfiorarlo, ma non per questo il poema lo condanna o lo giudica.

Nella *Scanderbeide* tra Amore e Onore vince sempre Amore e come riporta Pezzini il buon esito della vicenda ricalca il modello pastorale di marca tassiana (*Aminta*).

Contrariamente alla studiosa, non colgo in Vaconte una *staticità senza scampo*, ma un immobilismo consapevole che viene spezzato dalla sua reazione di fronte alla minaccia dei cristiani all'amata.

Rileggendo con attenzione la vicenda, vi scorgo una rappresentazione di quel principio identitario rilevato da Pezzini in altri luoghi del poema.

¹²¹ S. Pezzini, *op. cit.* p. 208.

Vacontè e Rosmonda si riconoscono l'un l'altra poiché in ciascuno dimorano caratteristiche appartenenti al sesso opposto.

Non a caso Pezzini qualifica l'immobilismo del cavaliere come « tutto femminile»¹²² e lo relaziona alla risolutezza “virile” della principessa guerriera¹²³.

La benevolenza che il poema riserva alle peculiarità dei personaggi, mi ha portata a riflettere sull'aspetto teorico di tali scelte.

Qui non metto in dubbio ciò che Pezzini intende dimostrare, ovvero il ribaltamento dello stereotipo tassiano “donna=stasi” che è evidente nel comportamento del prigioniero, quanto avvalorare la sua intuizione relativa al principio identitario.

Rosmonda è «l' altra parte dell'eroe stesso poiché ciascuno è entrambi [...]». Ella è l'immagine del destino ch'egli deve liberare dalla prigionia delle circostanze esterne [...]»¹²⁴ allo scopo di formare quella coppia devota alla causa albanese e alla difesa della cristianità.

Per questa ragione le loro particolarità diventano necessarie al reciproco riconoscimento di sé e del proprio destino.

La stasi di Vacontè rimanda alla prigionia spirituale di Rosmonda (in quanto islamica) da cui volontariamente si liberrà.

Il coraggio guerriero della giovane, invece, riaffiora in Vacontè quando sceglie di difenderla lottando contro i suoi stessi soldati, interrompendo la stasi della prigionia e replicando quanto avvenuto al loro primo incontro¹²⁵.

La prigionia di Vacontè è un fatto inedito rispetto all' esempio tracciato da Tasso nell'inserto di Armida e Rinaldo.

Nell'episodio tassiano riemerge la medesima ideologia imperialista iscritta nello scudo di Enea all'interno dell'opera di Virgilio¹²⁶.

¹²² S. Pezzini, *op.cit.* p. 209.

¹²³ A titolo esemplificativo, si pensi al loro primo incontro. Rosmonda, impressionata dal valore di Vacontè, gli ordina di deporre le armi così da non doverlo uccidere. Lui, già innamorato, obbedisce al comando e volontariamente si consegna ai pagani come prigioniero. Cfr. *La Scanderbeide*, canto XIII, ottave 84 – 95.

¹²⁴ J. Campbell, *op.cit.* p. 398.

¹²⁵ Vacontè si trova circondato dai pagani ed è in procinto di morire. Rosmonda si contrappone ai suoi uomini e gli salva la vita. Cfr. *La Scanderbeide* canto XIII, ottave 83 e 84.

¹²⁶ S. Zatti, *op.cit.* p. 153.

In quel caso, il soggetto riprodotto raffigura la battaglia di Azio, pertanto veicola e cristallizza l'antitesi tra Oriente ed Occidente che continuerà a ripetersi nei poemi cavallereschi ed eroici sebbene ricoperta dalla contrapposizione religiosa Islam *versus* Cristianità.

Rispetto le indicazioni virgiliane, circa la guerra fratricida di Augusto ed Antonio, i vizi e le virtù dei due schieramenti restano invariati.

Ad un Occidente che risponde ad un principio d'ordine patriarcale, coeso e razionale in campo militare risponde un fronte orientale anarchico, dedito al culto della personalità e guidato dalla filosofia del piacere.

Inoltre, al fianco di Antonio si palesa un nuovo aspetto dell'alterità orientale, Cleopatra.

L'apologia virgiliana attribuisce all'Oriente una connotazione sessuale deviata in cui la donna assume il comando dell'esercito, e dunque un ruolo marcatamente maschile, mentre l'uomo si lascia andare alla vanità, alle mollezze e ai lussi.

Sergio Zatti indica in Cleopatra un archetipo di donna orientale la cui avvenenza viene usata come arma di seduzione, la quale è ancora più pericolosa delle armi belliche¹²⁷.

Il destino soggiogato dell'Antonio virgiliano torna a ripetersi attraverso i personaggi maschili più vigorosi e promettenti dell'epica, *Liberata* e *Scanderbeide* incluse.

Se Tasso risponde a Virgilio usando lo scudo come specchio, così da restituire libertà e sensatezza al Rinaldo effeminato, Sarrocchi aggira l'ostacolo eliminando il problema dell'effeminatezza attraverso il non-assoggettamento di Vaconte e l'assenza dell'incanto magico.

D'altro canto Rosmonda è un personaggio contraddistinto dalla bontà e da sentimenti elevati.

Ella non premedita di sottrarre il campione cristiano al suo schieramento. È Vaconte che ha fatto irruzione nell'accampamento mussulmano e pur riuscendo a tener testa ai numerosi nemici, era stato ormai circondato.

¹²⁷ Ivi

L'intervento di Rosmonda provvede a disarmarlo e gli salva la vita, secondo i precetti del codice cavalleresco.

Rilanciando il modello di donna come strumento di salvezza Sarrocchi mette al riparo Rosmonda che pur essendo una pagana sfugge al biasimo dei lettori.

A questo livello, la donna non è più un «strumento del diavolo» che incanta l'eroe con la magia e lo soggioga. Di conseguenza non è necessario che Vaconte recuperi appieno la sua virilità, dato che non la mai perduta completamente.

L'autrice elimina il nesso "peccato amoroso/ravvedimento dell'eroe" pertanto Vaconte può votare la sua esistenza all'amore per la guerriera. Egli è mansueto perché innamorato e torna a Croia seguendo in modo ipnotico la sua Rosmonda senza crisi di coscienza o pentimenti.

La donna permette l'avanzamento della narrazione quando prende coscienza delle nefandezze del padre.

A quel punto, accetta l'amore di Vaconte, lo libera e con lui, Silveria e Marcello Benci ripara verso Croia dove Scanderbeg li accoglie in qualità di giusti.

Il rientro a Croia della coppia esplicita il dialogo tra l'elemento romanzesco del poema e il suo fulcro epico entrambi accettati come parte integrante dell'opera¹²⁸.

La Scanderbeide non condanna la relazione del cristiano e della musulmana, la quale alla fine del canto XVIII si convertirà al Cristianesimo e sposerà il giovane capitano.

Pezzini fa notare il modo rapido ed indolore con cui avviene questo cambiamento, quasi fosse un *medium* necessario affinché torni a combattere, questa volta tra le fila cristiane.

Inoltre Rosmonda, già predisposta al bene e promotrice di pace non ha bisogno di essere redenta.

¹²⁸ E. Russo, Guida alla Gerusalemme...op.cit. p. 115.

La donna è perfettamente capace di controllare le sue passioni, l'assenza di eccessi e la prudenza l'avvicinano alle virtù della cristiana ideale che nella *Scanderbeide* risponde al personaggio di Sofia.

Questa nobildonna turca crede fermamente nel Dio cristiano, non cede alle lusinghe di Ariodeno il quale viene condotto dalle sue parole di fede, ad un'autentica conversione in Cristo.

È curioso notare come le protagoniste della *Scanderbeide* sebbene innamorate non vengano mai assoggettate all'uomo.

Certamente Flora, Issifile e Glicera sono subordinate ai loro mariti, ma non secondo il modello ancillare promosso dalla *Liberata*.

Quindi essere sposate o credere nella religione, non vuol dire per loro accettare passivamente il dominio del marito come signore assoluto¹²⁹. Infatti il poema tende a focalizzare i casi di resistenza all'uomo, come avviene per Silveria o Sofia, oppure si sofferma nelle espressioni di autonomia decisionale della donna, come il caso di Issifile che è moglie e consigliera di Amuratte e ancor meglio, di Filena che appresa la morte del marito, va dal sultano di sua iniziativa e chiede vendetta per sé e per il popolo pagano.

Il non assoggettamento della donna all'uomo va di pari passo con la mancata aggressione di Croia, intesa come uno spazio da espugnare¹³⁰. Nella *Liberata* la conquista di Gerusalemme esplicita un messaggio imperialista che si riverbera sulla donna *rubella* la quale necessita di essere conquistata e riportata sulla retta via dal paladino.

Quasi a voler dire che la città e le donne vadano domate di pari passo.

La *Scanderbeide* cambia il segno dell'assioma e individua nella mancata violazione della città il fine ultimo dell'azione.

I cristiani proteggono Croia dalle forze barbare che vogliono assaltarla, così come il poema tutela i corpi delle donne dalle aggressioni maschili.

Un altro spazio non si piega al potere dell'uomo: la Natura.

Essa rimane neutra, non si lascia assoggettare dall'artificio magico che la vorrebbe dominare oppure utilizzare la sua forza.

¹²⁹ S. Pezzini, *op.cit.* p. 210.

¹³⁰ S. Zatti, *op.cit.* pp. 164-167.

La Natura regna sovrana nel poema. Si concede all'azione come scenario momentaneo, mostrando paesaggi aspri e montuosi, fitti e boschivi o circondati dalle acque del mare, ma sempre indomiti.

La folla umana risiede all'interno delle città (Croia, Elia, Amantia...) e tra la Natura staziona l'individuo, ma in modo non permanente (ad eccezione del mago Zabedeo). Sul monte Tumisto, Scanderbeg trova rifugio per una notte mentre Silveria cresce tra i boschi del monte Olimpo, ma in solitudine come un animale selvatico.

L'essere umano non utilizza la Natura per i propri scopi, ma l'attraversa con semplicità trovando in essa la protezione che cerca.

L'unico tentativo di controllo viene tentato da Zabedeo, il mago.

Nella sua isola, lontano dalla civiltà, esegue l'ordine di Amuratte e risveglia il lato oscuro e demoniaco della Natura, invocando una tempesta marina che disperderà le navi degli alleati di Scanderbeg.

Solo la preghiera del Cardinale Giuliano riuscirà a placare quella forza, funzionando da esorcismo.

La situazione rientra subito nella norma dopodiché, grazie all'intervento del re di Cipro, la flotta si riunisce e muove verso l'Albania, ma escludendo azioni di conquista al suo passaggio.

La Natura *manovrata* dal sortilegio di un mago, un uomo per l'appunto, rappresenta il vero elemento fuorviante della *Scanderbeide* perché boicotta la resistenza albanese.

La Natura sottoposta alla magia pur rallentando l'arrivo dei soccorsi, sospinti alla periferia del poema, non cancella la traiettoria delle navi verso il centro della favola, laddove si trova l'eroe.

Il fatto che l'elemento di disturbo sia una tempesta *marina* sembra alludere, per una questione di assonanze, al nome del noto amante della poetessa il quale definirà i suoi versi rozzi e stridenti come il gracchiare di una pica.

In ogni caso Sarrocchi, neutralizzando la Natura e sottraendola alla magia, e alla violenza, riscatta la donna perché, come ricorda Laura Benedetti «il simbolismo della selva - che qui abbraccia la Natura in senso lato - è

collegato con il principio femminile e con la Grande Madre, in un'associazione il cui fondamento risiede nello sviluppo selvaggio e incontrollato della vegetazione»¹³¹ che non può essere governato dall'uomo, tantomeno profanato.

¹³¹ L. Benedetti, *op.cit.* p. 124.

4.3. L' alterità come rappresentazione: l'incontro con l'altro, il tema del doppio e l'alterità suprema

L'ideologia dell'accoglienza, come si è detto, attraversa il poema di Margherita Sarrocchi e si fonda sull'idea di riconoscimento dell'identità all'interno di un'iniziale (ed apparente) condizione di differenza.

Tale concetto viene riprodotto nella scena dell'incontro di Rosmonda e Silveria, nel canto tredicesimo.

Contemporaneamente, l'episodio palesa l'abilità della poetessa di capovolgere un *topos* tipico della tradizione epico-cavalleresca quello della sosta/prigionia del cavaliere presso la residenza favolosa di una donna. Qui, il modello viene de-costruito e ricomposto attraverso intenzioni e modalità proprie dell'autrice.

Affidandomi alle analisi di Serena Pezzini¹³² vorrei mettere in evidenza le anomalie di questo peculiare incontro di donne atipiche e l'esito ad esso correlato, metafora del riscatto della scrittura femminile.

Nella *Scanderbeide* a rivestire il ruolo e le funzioni del cavaliere errante è una donna.

Rosmonda all'inizio del tredicesimo canto è calata nel mezzo della missione cortese sebbene sia una mussulmana, tuttavia il punto non è questo.

Occorre prestare attenzione alla situazione descritta da Sarrocchi: Rosmonda guida le truppe ottomane verso la piana di Presa, dove la attende Amuratte, suo padre.

La sua corsa si arresta a causa di un'anziana donna che implora il suo aiuto. Nel rispetto del codice cavalleresco a cui risponde senza esitare, Rosmonda apprende che la vecchia ha perso due figli per mano di una creatura ferina, una donna che vive nei boschi del Monte Olimpo.

¹³² Serena Pezzini, *La scoperta dell'Identico: ideologia dell'accoglienza ne La Scanderbeide (1623) poema eroico di Margherita Sarrocchi*, pag. 103 in *Dentro Fuori Sopra Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di umanistica* a cura di A. Ronchetti e S. Sapegno, Ravenna, Longo Editore, 2007. Disponibile su http://www.academia.edu/13278118/La_scoperta_dellidentico_Ideologia_dellaccoglienza_ne_La_Scanderbeide_1623_poema_eroico_di_Margherita_Sarrocchi_in_Dentro_Fuori_Sopra_Sotto_Critica_femminista_e_canone_letterario_negli_studi_di_italianistica_a_c._di_A._Ronchetti_S._Sapegno_Ravenna_Longo_2007. Consultato il 10. 04. 2017.

La dimora collocata presso la residenza degli dei pagani, attribuisce un valore legendario allo spazio che Rosmonda si appresta ad esplorare. Infatti, ella accetta di fare giustizia nel nome dei suoi doveri di regina e in virtù della propria integrità morale.

La scena ricalca perfettamente il modulo romanzesco del cavaliere errante: missione, richiesta di aiuto, deviazione verso luoghi leggendari o fantastici...gli ingredienti ci sono tutti, se non fosse che troviamo una donna a guidare l'azione.

Il maneggiamento del materiale si mostra in tutta la sua evidenza, ma Sarrocchi si spinge oltre.

Il poema svela gradualmente l'aspetto e il temperamento di Silveria la cui rappresentazione ribalta definitivamente quella della donna-adescatrice-tiranna che il "calco" dell'erranza imporrebbe all'autrice.

Innanzitutto è opposto (rispetto al regime tradizionale) il modo in cui viene presentata al pubblico.

Silveria, inizialmente non dispone di un nome proprio, ma di una nomea che trae origine dalle dicerie della gente.

La sua rappresentazione è penalizzata dal filtro della Fama e da quello dell'esperienza della vecchia madre che la dipingono come una belva omicida.

La vecchia riferisce del suo abbandono nella foresta , avvenuto subito dopo la nascita per mano del padre, inorridito dalla sua immagine. Pezzini, giustamente, rileva la suggestione di questo dettaglio che sembra alludere ad un mostro, per metà umano e per metà ferino. L'interpretazione sembrerebbe suffragata dalla reazione delle «fere alpestri»¹³³ che riconoscono nella piccola il loro animo selvatico . Tuttavia, qualche ottava più tardi, verrà rivelato che la donna «non ha denti acuti, o ferri artigli»¹³⁴, ma vive tra le bestie e caccia con loro.

È una creatura spaventosa, cresciuta nella ferocia della natura e più specificatamente allattata da un'orsa: così ci viene consegnata Silveria. O meglio la sua immagine.

¹³³ M. Sarrocchi, *La Scanderbeide...* canto XIII, ottava 5, verso 5.

¹³⁴ *Ivi* canto XIII, ottava 8, verso 7.

Si noti, come questa sia di segno opposto rispetto al *cliché* dell'incantatrice che agli occhi del cavaliere appare sempre bellissima, fragile, innocua.

Comunque le sembianze feroci ed animalesche di Silveria giustificano il proposito di Rosmonda e la pietà che prova per la vecchia e i suoi compianti figli.

A questa altezza si manifesta la differenza apparente tra i due personaggi. Rosmonda assume in sé il carico di virtù delle donne-guerriero dell'epica. La sua anomalia viene lenita dall'autorità patriarcale che l'autorizza a combattere e a guidare gli eserciti.

Si tratta di un'invasione del campo maschile, ma concessa dal maschio e quindi controllabile. Rosmonda è stata legittimata da Amuratte che è suo imperatore e suo padre.

L'approvazione dei due pilastri (uno collettivo e uno privato) gioca a favore della sua autostima.

In lei sopravvivono gli elementi della sfera femminile, come la sua incredibile bellezza che emerge prepotentemente durante la scalata del monte Olimpo, quando una goccia di «cristallin sudore»¹³⁵ bagna le bionde chiome che ha sciolto dal peso dell'elmo.

Oppure la giovinezza e la castità, attributi necessari alla resa della guerriera qui traslati dall'epiteto «Pallante novella»¹³⁶, grazie a cui emerge la devozione di Rosmonda ad Atena, dea nubile e stratega nel campo di battaglia.

Sarrocchi riutilizza gli stilemi della lirica cinquecentesca per descrivere la grazia e il carisma della guerriera e un po' per volta ne rivela l'avvenenza. Le fa togliere l'elmo e le scopre il capo. Mentre i capelli vengono mossi dal vento, la giovane riluce nella sua splendente armatura impreziosita da gemme e da armi guerresche.

Sullo scudo è ritratto un unicorno bianco su sfondo azzurro, mentre sulla corazza è riprodotta la testa di Medusa.

¹³⁵ *Ivi* canto XIII, ottava 11, verso 6.

¹³⁶ *Ivi* canto XIII, ottava 8, verso 6.

Secondo Serena Pezzini l' indugio sui dettagli dell'armatura serve ad aumentare la suspense dell'incontro e a mostrare ciò che stanno vedendo gli occhi di Silveria, nascosta tra le fronde.

Oltre a questo aspetto, al corredo militare di Rosmonda attribuisco un valore metaforico dai significati profondi.

Si pensi alla Medusa: è una donna anomala e mostruosa (umana e animale).

Indica una devianza del femminile e pertanto un pericolo.

Qui rappresenta l' *altro da sé* dannoso e quindi da eliminare e forse allude alla condizione di donna-animale di Silveria.

Tuttavia in quello spazio compare l'unicorno bianco che preannuncia la loro identità profonda e la natura della loro amicizia.

Nella mitologia cristiana l'unicorno è un simbolo di saggezza selvaggia avvicinabile solo da una vergine pura di cuore.

Nella mitologia antica è l'animale sacro ad Artemide, la dea dei boschi e della caccia. L'effigie riprodotta nello scudo ha dunque un significato potente, salvifico e rivelatore perchè viene portato sulla scena quando Rosmonda «vide la cruda arcera ed insieme è vista»¹³⁷.

Sarrocchi ha creato una traiettoria di avvicinamento graduale tra le eroine anche attraverso i decori.

Il riconoscimento del proprio doppio avviene attraverso lo sguardo. L'occhio riflette l'immagine di sé sull'altro e così Rosmonda vede Silveria dopo essere stata vista¹³⁸ scalare il pendio.

La descrizione è speculare a quella della guerriera mussulmana: la «cruda guerriera» è giovane, la sua indole e il suo aspetto rivelano qualità maschili (ardore, vigore, forza, soggezione...) e femminili (piede eburneo e candido volto, occhi virtuosi, capelli mossi e dorati, armonia di forme, bellezza, castità...).

Compare il vero aspetto di Silveria che per vari aspetti coincide con quello di Rosmonda.

¹³⁷ Ivi canto XIII, ottava 13, verso 8.

¹³⁸ S. Pezzini, *La scoperta...op.cit.* p. 106.

Sono accomunate da un “bifrontismo di genere” di cui condividono l’aspetto anomalo del femminile deviato.

Per tale ragione, Rosmonda rinuncia ai suoi propositi di vendetta e chiede all’altra la ragione del delitto.

Silveria lontana da ogni «frode popolar»¹³⁹ parla alla principessa dell’infondatezza delle accuse che le vengono rivolte.

Lei, tra i boschi e dedita solo a Diana, ha subito l’aggressione dei due fratelli i quali hanno tentato di usarle violenza.

Silveria ha reagito per difesa, non per sete di sangue. «In queste ottave risiede tutto il dramma dell’equivoco, delle accuse e della condanna»¹⁴⁰ che colpiscono la donna che vorrebbe reagire al patriarcato.

L’anomalia di Silveria è estrema. Ella non gode dell’approvazione del sultano/genitore, cioè del potere, ma vive al di fuori di quelle leggi poiché è stata bandita dalla civiltà ancora in fasce.

All’ottava ventisette ammette: «Nata appena lasciommi in parte alpestra | il genitor mosso da ingiusto sdegno. | Silveria è il mio nome ond’io chiamata vegno»¹⁴¹ e finalmente rivela il suo nome.

L’abbandono viene vissuto come un fatto ingiusto di cui non si conosce la causa. La giovane abitatrice dei boschi «inculta e sola»¹⁴² non sa nulla delle proprie origini, al contrario di Rosmonda che si presenta dicendo: « Del sommo Imperator lo scettro altero | reggo io sua figlia, e d’ogni intorno impero»¹⁴³, raccontando poi la sua scelta di sdegnare le occupazioni femminili, a favore della spada e dello scudo.

Nelle sue parole risuonano quelle di Clorinda al suo arrivo a Gerusalemme.

Il potere di Rosmonda, l’eccezionalità della sua carica che, lo si è visto, deriva dall’autorevolezza del maschio forte (imperatore/padre) le permette di riscattare il destino di Silveria e di ricondurla in uno spazio civilizzato a cui naturalmente appartiene.

¹³⁹ M. Sarrocchi, *La Scanderbeide...* canto XIII, ottava 23, verso 2.

¹⁴⁰ S. Pezzini, *La scoperta...* op.cit. p. 109.

¹⁴¹ M. Sarrocchi, *La Scanderbeide...* canto XIII, ottava 27, versi 6-8.

¹⁴² *Ivi* canto XIII, ottava 17, verso 1.

¹⁴³ *Ivi* canto XIII, ottava 20, versi 7 e 8.

Quasi a voler dire che l'errante è Silveria, la quale viene spronata a partecipare all'impresa di conquista.

Come annunciato, il ribaltamento del *topos* epico è totale, la donna dei boschi proclamata come nemico ripugnante, diventa non solo utile, ma persino necessaria alla missione in qualità del suo valore umano e della sua abilità con l'arco.

Considerato il suo decesso nella battaglia finale, ho ipotizzato che tuttavia la poetessa abbia, infine, deciso di rimuoverla.

Siamo di fronte ad una donna troppo vigorosa, troppo autonoma, insomma troppo virile.

Non è destinata a sopravvivere, perché la sua esistenza non contempla il potere dell'uomo.

Silveria è molto più di una virago, è un'amazzone indomita, fedele all'amica con cui stabilisce un contatto contraddistinto dall'empatia, ma riluttante al maschio.

Non aderisce fino in fondo all'ideologia del poema perché incapace di ripetere altrove il processo di riconoscimento di sé nell'altro.

Nella visione di Sarrocchi, infatti, la donna non aspira all'indipendenza matriarcale, ma alla condivisione di uno spazio comune tradizionalmente occupato dall'uomo.

L'auto-affermazione della donna si basa sul volere dell'uomo che sceglie o non sceglie di accoglierla e non prevede alcun tentativo di sostituzione o di prevaricazione.

Detto ancora più banalmente, affinché ci sia accoglienza qualcuno accoglie e qualcun altro viene accolto, quindi è indispensabile che ciascuna parte riconosca l'altra in un rapporto di necessità reciproca.

E Silveria, una volta riconosciuta Rosmonda come *alter ego* non ripeterà più l'esperienza, diventando un personaggio accessorio.

L'espedito del loro incontro nella foresta, mi dà l'opportunità di cogliere alcune somiglianze con la contemporaneità dell'autrice.

In Silveria sembra rivivere un'esperienza comune a tante donne: la violenza sessuale, un tabù che nella Roma papale di fine secolo, si materializza nella vicenda di Beatrice Cenci, amica di Margherita.

Nella narrazione, Sarrocchi utilizza Rosmonda per assolvere la donna e proclamarne il diritto a difendersi contro la «voglia insana»¹⁴⁴ dei due uomini.

I versi finali riscattano Silveria dalla propria colpa, spostando l'attenzione su ciò che può aver causato il delitto e sull'iniquità dei verdetti sommari: «Nome d'amante il cieco volgo impone | così ad un cor che con inganno e frode | l'odio ricopre sotto il vel d'amore, | del chiaro onor donnesco insidiatore»¹⁴⁵.

Credo che il richiamo all'attualità sia da considerarsi plausibile alla luce di tale replica.

Riportando l'attenzione al testo, va sottolineato che nell'episodio descritto si assiste (di nuovo) alla demolizione del modello donna-adescatrice, il che fa pensare ad una precisa intenzione di rinuncia da parte dell'autrice. "Armida" (intesa come simbolo, non come personaggio) è la grande assente de *La Scanderbeide* ed in questo modo il poema si rivela in forte controtendenza rispetto alle altre opere coeve.

Gli emuli del Tasso, infatti, sfruttano avidamente le opportunità che concede un personaggio come Armida, donna e maga insieme.

Eliminarla dal poema, eliminare le sue "figlie" significa debellare il principio matriarcale e quello dell'incanto magico veri e propri simboli di peccato e di alterità.

Il personaggio "negativo" per eccellenza manca nel poema di Sarrocchi e viene sostituito da una regale guerriera (nel caso della prigionia di Vaconte) e da una solitaria cacciatrice dei boschi, entrambe estranee ad ogni tipo di colpevolezza o intenzione premeditata.

Chi si addentra nel mondo della magia è invece un uomo, il mago Zabedeo in deroga del sultano. Egli è schierato dalla parte di Amuratte e

¹⁴⁴ *Ivi* canto XIII, ottava 23, verso 4.

¹⁴⁵ *Ivi*, canto XIII, ottava 25, versi 5-8.

ne esegue gli ordini: invocare le forze infernali per fermare le navi italiane dirette a Croia.

Con questa sequenza, Sarrocchi opera l'ennesimo ribaltamento di un assioma tassiano.

Non c'è alcuno scontro ultra-terreno in cui combattono le forze del bene e quelle del male.

L'essere umano non è un loro strumento bellico e la guerra tra turchi ed albanesi non riflette quella tra Dio e Satana.

La piramide stabilita nella *Gerusalemme liberata* viene rovesciata ne *La Scanderbeide* allo scopo di sradicare quel principio di alterità con cui non è possibile stabilire un'identità.

Sarrocchi isola il male, lo priva di autorevolezza e di volontà propria ed infine lo ridicolizza.

Zabedeo che invoca i demoni per volere del sultano, li rende pedine della sua strategia militare e li priva di un loro piano di rivolta.

Il male assoluto diventa lo "strumento del pagano", collocandosi al polo opposto dei diavoli di Gerusalemme che sfruttavano gli uomini per realizzare i loro disegni malefici.

Qui il turco/pagano manifesta la sua pericolosità e viene identificato dal poema come "male effettivo".

Rappresenta la varietà di forze esterne all'unità cattolica e mai più riassorbite, ma per questo eliminabili.

Si noti che al concetto di pagano viene sovrapposto quello di idolatra (grazie alla comparsa di Zabedeo) il che dispensa le donne dall'interpretazione di questo ruolo e assicura uno svolgimento all'insegna del dettato controriformistico.

La strategia di Sarrocchi è coerente con l'ideologia del poema che pur perseguendo la via dell'identità stabilisce fin dall'inizio una separazione non negoziabile tra la moltitudine di turchi/mussulmani/pagani e l'unità dei cristiani/albanesi/cattolici.

L'asserto "Unità versus Molteplicità" è l'unico che viene riprodotto fedelmente dalla poetessa, a cui dimostra di credere.

Infatti non offre alcuno spazio al Male, non ci sono concili infernali dove i diavoli possano autodefinirsi quali antagonisti di Dio e nemmeno luoghi nel poema dove possano esprimere una dichiarazione d'intenti precedente alla realizzazione dei loro piani perversi.

Il poema non è strutturato per tali spazi di autonomia. Satana è rappresentato come una bestia in catene che sfuma nel tempo di un'ottava. Gli viene negato il diritto di elaborare un discorso, non parla, ma mugghia. È una caricatura, un'immagine ormai sbavata del Male che invece trasportava il lettore della *Liberata* in una «sacca oscura»¹⁴⁶ angosciante e carica di significati.

Basti pensare al canto ottavo: Satana compare nella prima stanza, ma la sua presenza resta marginale e non determinante.

Il suo lamento, dovuto al rientro di Scanderbeg a Croia, rimbomba tra le cavità infernali, ma non intimorisce.

Il Diavolo viene letteralmente ridicolizzato dall'autrice che lo abbandona finché si dimena in preda al suo istinto e all'irragionevolezza.

L'intento beffardo trova conferma nella velocità con cui passa all'episodio di Pallante e Flora, lasciandosi alle spalle la "gitarella" infernale.

La strofa proemiale anticipa la volontà di isolamento della forza diabolica: alla menzione del Cielo non corrisponde alcuna controparte infernale. L'autrice non concede margine d'inserimento a Satana e in via indiretta, rifiuta di procedere attraverso una dialettica incentrata sull'opposizione di due poli opposti.

D'altro canto, Sarrocchi è un'intellettuale che sostiene i valori della ricerca, del sapere universale e che prende le distanze dalla superstizione.

In lei resiste il laicismo del Rinascimento e si radica un'attitudine incline al razionalismo, stimolata dal suo interesse per le scoperte scientifiche.

La poetessa tratta il soprannaturale attraverso una modalità che Francesco Orlando definisce «di derisione», tipica dello spirito critico di stampo illuminista.

¹⁴⁶ Guido Baldassarri in E. Russo, *Guida alla lettura...op.cit.* 48

Sarrocchi, con la prudenza dovuta, anticipa di un secolo l'atteggiamento dissacrante nei confronti della materia religiosa e lo fa attraverso il rigore della ragione. Tale condotta, a mio avviso, può essere letta alla luce della riflessione di Orlando sul Seicento in rapporto all' Illuminismo.

Tra i "debiti" rilevati (come ad esempio la fondazione e l' avvio del razionalismo e del moderno metodo scientifico) ricorda che nella letteratura secentesca «se risulta ancora troppo rischioso prendere come obiettivo diretto le vicende incredibili dei libri sacri, era già comunque presente una critica ad altri tipi di meraviglioso (per esempio i libri di cavalleria)».

Mi sembra che il contributo di Sarrocchi trovi residenza in questo tipo di critica, specie se si considera l'uso non convenzionale degli stereotipi tassiani. Il Male supremo, rappresentato da un Satana incapace di usare le parole umane, dunque parole comprensibili, dice molto di più di tutto ciò che la poetessa gli nega privandolo di un discorso.

4.4. La rappresentazione del tempo e dello spazio: altri esempi di assenze e resistenze rispetto la tradizione eroico-cavalleresca

Altri elementi assenti dall'orchestrazione de *La Scanderbeide* sono le genealogie e le profezie.

A questo aspetto è collegabile la mancanza di un vero e proprio rapporto di *patronage* tra Sarrocchi ed un potente casato.

Credo sia l'evidente segno dei tempi che cambiano e con essi la funzione della cortigianeria, il ruolo dell'intellettuale.

Fa notare Pezzini come le genealogie e le profezie presenti nei testi epici abbiano la funzione di agire sul piano della diacronia.

In altre parole hanno la facoltà di collegare le gesta narrate al tempo presente, in un rapporto di necessità.

Genealogie e profezie giustificano l'esistenza del poema che viene scritto in onore di una nobile stirpe.

Il testo canterà le origini illustri della famiglia e non mancherà di predirne la venuta, in modo da sottolineare la continuità dei valori tradizionali e il senso provvidenziale della storia.

Il poema risulta eterno perché il tempo non si interrompe e scorre in modo fluido attraverso epoche tra loro distanti.

In questa operazione risulta fondamentale il ruolo della committenza, anello di congiunzione tra passato e presente ed elemento congenito dell'epica¹⁴⁷.

La relazione che si viene ad instaurare tra il potente e il poeta vede quest'ultimo sottomesso alle esigenze della corte. Spesso si generano dei dissidi tra le parti che comunque fanno parte della storia del genere letterario.

Tuttavia, Sarrocchi vive in un'epoca di passaggio in cui si assiste al tramonto della cortigianeria in voga nel primo cinquecento.

Il rapporto intellettuale-potere cambia in modo inesorabile specie per il funzionario di corte specializzato nella scrittura che da consigliere del

¹⁴⁷ M. Beer, *op.cit.* p. 57.

principe passa a ricoprire il ruolo di precettore o di intrattenitore di corte. La carriera dell'umanista appare segnata dalla precarietà, dalla concorrenza, dall'urgenza di trovare una corte attraverso una buona raccomandazione.

Le accademie si rivelano provvidenziali, un luogo di rifugio dove il sapere è svincolato dagli obblighi di corte, ma che avvia un lento ed inesorabile processo di allontanamento dell'intellettuale dal potere.

L'ipotesi è che i patrocini di Margherita Sarrocchi non siano sufficientemente solidi da indurla a rivolgere l'opera ad una committenza specifica.

Si potrà obiettare dicendo che l'edizione del 1623 riporta in copertina la dedica a Giulia d'Este e che, in sede d'esordio, l'autrice le rivolge tre ottave. Eppure, ad esclusione di questi brevi accenni, il poema non nominerà più la dedicataria e nemmeno gli Estensi.

Lo stesso accade nell'edizione del 1606: a Costanza Colonna Sforza Marchesa di Caravaggio viene intitolata l'opera e due sonetti introduttivi al poema, ma questo è tutto.

Nessun altro luogo del poema riserverà spazio a lei, o alle famiglie dei Colonna o degli Sforza.

Ne *La Scanderbeide* non ci sono parentesi efrastiche che accolgono narrazioni di carattere genealogico – dinastico come ad esempio il motivo dello scudo decorato, di virgiliana memoria¹⁴⁸.

Il quindicesimo canto, ad esempio, si sofferma nella descrizione delle armature dei guerrieri, ma l'autrice non coglie l'occasione per accennare a genealogie o discendenze.

Nella "favola" Amuratte indice una gara di giochi marziali a cui partecipano i campioni del suo esercito e Silveria.

Il premio da conquistare è la spada di Scanderbeg a cui la superstizione dell'imperatore attribuisce occulti poteri.

La spada magica, come si può ben vedere, è un'altra metafora del repertorio romanzesco, ormai vuota di significato ed inserita nel testo

¹⁴⁸ Giancarlo Bettin, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco 1520-1580*, Venezia, Memorie, 2006, Tomo I, p. 515.

attraverso il filtro della ragione che sembrerebbe beffeggiare la reazione dell'imperatore.

La vicenda si conclude con la vittoria di Silveria a cui viene consegnata dlla spada, laddove i perdenti ottengono armature intarsiate come premio di consolazione.

L'opportunità che offre il testo viene ignorata da Sarrocchi che così facendo disattende consapevolmente alle aspettative del lettore¹⁴⁹.

La poetessa potrebbe voler dare risalto alla vittoria di Silveria, avviando una polemica di genere in riferimento ai sabotaggi che la guerriera ha subito durante la gara dai partecipanti di sesso maschile.

Potrebbe esternare una sfiducia nella funzione dell'epica come portavoce di un messaggio eterno ed intramontabile.

Potrebbe volontariamente eludere alla responsabilità di selezionare un casato per le ragioni sopradette. È difficile stabilire con esattezza quali fossero le sue ragioni, ma Pezzini mostra le modalità attraverso cui l'autrice reagisce all'*impasse*.

Sarrocchi evita di coinvolgere nel poema celebri committenti e punta, piuttosto, ad accogliere dei «patroni minori»¹⁵⁰.

Amici, corrispondenti, intellettuali provenienti dalla sua cerchia occupano le fila degli eserciti che dall'Italia prestano soccorso a Scanderbeg e vengono preferiti ai principi, come la stessa Sarrocchi afferma in una missiva a Galileo Galilei: « È bene il vero che la rassegna degli italiani che hanno di andare in aiuto a *Scanderbech*, non l'ho ancora fatta per non avere a pieno determinati tutti coloro che vi vorrò mandare e ancora per lasciare alcun loco da lodare alcun principe» (29 luglio 1611).

La poetessa conclude rivolgendo un invito allo scienziato, in qualità di "protettore morale" della sua opera: « Si che se V.S. mi manderà alcuno de' suoi, io onererò le mie carte del nome della sua casa, e ancora con buona occasione farò mansione di V.S. come di cosa futura»¹⁵¹.

¹⁴⁹ S. Pezzini, *op.cit.* p. 212.

¹⁵⁰ M. Beer, *op.cit.* p. 58.

¹⁵¹ N. Verdile, *op.cit.* pp. 190-191.

Sarrocchi rivela chiaramente l' intenzione di dedicare la parentesi efrastica ad un uomo di scienza nonostante per tradizione venisse riservata all'encomio dei committenti.

Tale scelta, mi induce ad intravedere nelle sue parole un manifesto inedito, di rottura con passato che afferma: « la storia non appartiene solo ai potenti!». La storia non è una prerogativa di vanta illustri natali, ma riguarda anche gli uomini e le donne di cultura che ne determinano il progresso per merito delle loro scoperte.

Ritengo sia un'affermazione coerente per un'accademica quale era Sarrocchi, sostenitrice indefessa del principio di universalità del sapere e della ricerca. Tuttavia, di questo proposito resta traccia solo nei carteggi e non nell'opera, forse a causa dei processi che dal 1612 avevano travolto il Galilei.

Dedicare un'opera ad un personaggio tanto controverso agli occhi del Vaticano, significa destare sospetti e incorrere pericoli affatto trascurabili per una donna-poeta che vive a Roma senza la protezione di un casato.

Ora, riportando la nostra attenzione al testo, è interessante notare come nei cataloghi presenti nel poema l'autrice collochi accanto ai personaggi del suo tempo quelli che appartenevano all'epoca di Scanderbeg.

Questa strategia delega agli elenchi e alle rassegne il compito di creare continuità tra passato e presente, sebbene la norma preveda che i cataloghi occupino la dimensione sincronica del racconto¹⁵².

È l'ennesima manipolazione di Sarrocchi, la quale sembra voler piegare l'ossatura del poema epico ad ogni sua esigenza (ad esempio le polemiche di genere, l' assenza di committenza ecc.).

Nei cataloghi compaiono solo deboli profezie più simili a delle allusioni. Amerigo Vespucci, ad esempio, viene appena menzionato nel capitolo diciannovesimo come un semplice ed inesperto membro della scialuppa. La poetessa allude alle sue abilità nautiche, ancora scarse per la giovane età, ma destinate a migliorare nell'età adulta:

¹⁵² S. Pezzini, *op.cit.* p. 214.

« V'era Americo, il qual poi de la terra | Corse il cerchio maggior con il lieve pino | né può con l'arte sua, sì dubbio hor erra | Scorger dove lo porti il rio cammino »¹⁵³.

La scoperta dell'America poteva essere un buon espediente per utilizzare il motivo della profezia, ma l'attualità non sembra interessare la nostra autrice a meno che non riguardi la condizione delle donne.

Pezzini sottolinea l'assenza di spazi geografici "attuali" nella *Scanderbeide* e la limitazione "mediterranea" dello spazio geografico.

Lo spazio entro il quale si sviluppa l'azione è il medesimo dei grandi classici dell'antichità, restii ad attraversare le Colonne d'Ercole.

Gli spostamenti vanno dunque da ovest ad est oppure da nord a sud e viceversa, ma sempre nello spazio certo del mar Mediterraneo.

Sarrocchi respinge qualunque accenno alle scoperte d'oltreoceano, nonostante avessero contribuito a cambiare la percezione dello spazio anche in ambito letterario ed in particolare nell'epica¹⁵⁴.

Pezzini ritiene che evitando di celebrare il Nuovo Mondo, Sarrocchi eviti al poema la rappresentazione di un'alterità geografica e concettuale rispetto a ciò che è noto.

In accordo con quanto affermato, ritengo che l'assenza del *topos* americano sia da attribuire alla mancanza di compatibilità con lo spirito de *La Scanderbeide*. Le rappresentazioni dell'America di cui Sarrocchi dispone, sono quelle trasmesse dalla letteratura di viaggio che viene compilata dai conquistatori della corona oppure dai missionari.

In ogni caso si tratta di produzioni intrise di desiderio di conquista e dunque incompatibili con i piani ideologici della poetessa. Per ragioni di convenienza, dunque, Sarrocchi ignora l'attualità e si rivolge alla narrazione in modo classico.

Lo spazio geografico viene racchiuso in due tipologie di scenario: uno legato alla storia, l'altro alla mitologia.

¹⁵³ M. Sarrocchi, *La Scanderbeide...op.cit.* canto XIX, ottava 32, versi 1-4.

¹⁵⁴ S. Zatti, *Dalla parte di...op.cit.* pp. 146-148.

Al primo fanno da sfondo l'Epiro con le fortezze di Croia, di Amantia, di Presa, Elia/Adrianopoli capitale dell'Impero turco, l'Italia Meridionale (da Bari a Napoli), l'isola di Cipro o la Persia.

Al secondo appartengono luoghi come il Monte Olimpo e l'isola di Zabadeo al confine con la Fenicia. Gli scenari mitologici riproducono fedelmente i modelli classici del *locus amoenus* e del *loci horridi*.

Margherita si ripara all'interno di *topoi* classici che non ammettono contatti con l'attualità.

Il Monte Olimpo è il luogo dell'incontro delle due donne protagoniste del poema. È la dimora di Silveria che è cresciuta nella Natura, allattata da un'orsa e accudita dalle fiere.

Nel canto tredicesimo, al riconoscimento identitario delle due, segue la descrizione minuziosa dei luoghi che hanno accolto Silveria, attivata dalla curiosità di Rosmonda.

L'indugio narrativo è funzionale alla vicenda poiché al termine Silveria abbandonerà quei luoghi, ma rappresenta anche la parentesi efrastica in cui la poetessa può far sfoggio della sua capacità poetiche e restituire al lettore la bellezza del luogo quasi fosse un quadro.

Il *locus amoenus* così allestito è un paesaggio contraddistinto dall'eterna primavera, dove non sono contemplati gli eccessi e tutto avviene all'insegna della misura.

In questo Eden la vegetazione è ricca e varia, i parati sono fioriti e verdeggianti; Sarrocchi si lascia andare alla descrizione di due meravigliose rose che coinvolgono i sensi dell'olfatto e della vista.

Non vi è oscurità e nemmeno pieno sole, nei ruscelli scorrono limpide acque e l'aria è piena del gioioso canto degli uccelli, talmente intonato che «molte varie voci in un confonde»¹⁵⁵.

Nella casa di Silveria non manca un laghetto cristallino colmo di pesci, il luogo è colmo di bellezza in ogni angolo.

La natura idilliaca influisce nell'animo di Silveria la quale custodita e custode di questo "giardino" diventa «pastorella».

¹⁵⁵ M. Sarrocchi, *La Scanderbeide...op.cit.* canto XIII, ottava 37, verso 3.

Tuttavia l'inserimento di questo scenario mostra un elemento del poema tradizionale a cui Sarrocchi resta fedele.

Il *loci horridi* rispetta, allo stesso modo, la consuetudine dell'epica e costituisce il polo negativo della natura, dove gli uomini non arrivano, ad eccezione dei maghi. Su questi presupposti, nel canto decimonono Sarrocchi costruisce la dimora del mago Zabedeo.

L'isola su cui nasce e vive il mago confina con la Fenicia terra famosa per le arti magiche.

È un sito buio e petroso, provvisto di selve oscure e disabitate, ma anche di spazi aperti e sterili colmati da un sole accecante.

Zabedeo possiede un altare di marmo con quattro seggi che utilizza per consumare i pasti e come teatro delle sue negromanzie.

Il tavolo rappresenta il varco attraverso cui il mago stabilisce un contatto con le forze infernali a cui ordinerà di scagliarsi contro le navi cristiane. Sarrocchi si sofferma su questo *cliché* il tempo necessario ad innescare la tempesta, mostrandosi maldisposta a temi relativi la superstizione.

4.5. Il tredicesimo canto de *La Scanderbeide*: un supplemento al capitolo

Ho scelto di concludere il capitolo riportando le ottave 1-44 del canto tredicesimo de *La Scanderbeide*, perché penso sia quello che più di ogni altro evidenzia i passaggi attraverso cui Sarrocchi re-interpreta i modelli della letteratura epico-cavalleresca ed eroica.

Topoi di repertorio vengono rimaneggiati nel nome dell'ideologia dell'accoglienza che si manifesta attraverso la storia di Croia e passa poi alla vicenda personale del suo eroe Scanderbeg.

Di lì scende "a cascata" sulla storia i tutti i personaggi del poema, anche di quelli secondari all'azione bellica.

Lo snodo è costituito dal riconoscimento di un'identità interculturale, capace di abbattere le barriere di una differenza che è solo apparente.

Questo canto accoglie tutti gli elementi ideologici e pragmatici che caratterizzano il poema: l'incontro delle due guerriere, il riconoscimento identitario e il tema del doppio. E ancora, il ribaltamento del *topos* sosta/prigionia del cavaliere causato dall'adescamento di una donna che qui si conclude con la liberazione della donna dallo spazio d'eccezione grazie all'intervento del cavaliere.

Nella mia lettura Silveria alla fine del canto si rivela una vittima, una prigioniera senza colpa.

Il Monte Olimpo per essendo un luogo di meraviglie, si rivela anche una prigioniera per Silveria costretta a rinunciare alla sua essenza di guerriera per vivere secondo rozzi costumi che la vogliono cacciatrice e pastorella. Solo l'intervento della *ratio* del cavaliere potrà liberarla, un cavaliere-donna in questo caso. Sarrocchi modifica il ruolo del cavaliere-maschio attraverso l'inserimento del cavaliere-donna che lo rende da prigioniero a liberatore. Di questo passaggio abbiamo traccia alle ottave quaranta e quarantuno.

Il canto ripropone la descrizione del *locus amoenus* a cui Sarrocchi resta fedele e con cui esibisce la sua abilità poetica.

In questo mezzo, ch'a l'estremo fato
Il valoroso Tarsio era qui giunto,
Rosmonda al grande imperial mandato
Pronta mess'hà quanto doveva in punto:
Parte pedone, e parte in sella armato
Già marchia il campo, e non s'arretra punto,
Et à giornate son grandi, e felici
Del favoloso Olimpo à le radici.

Mentre qui posa il Campo à lei ricorse
Donna grave d'età dolente in vista,
Tal piangendo venirsi incontro forse
La Vedovella da Traian fu vista;
Poiché non men, come Rosmonda scorse,
Accresce il pianto, e la sembianza attrista
Questa, e lacera il crine, e 'l petto fiede,
E ad alta voce à lei giustizia chiede.

Qual fra tant'empie mie felice stella,
Anzi del gran Macon giusta pietate,
Mi mena incontro à te, Real donzella,
Onde l'ingiurie mie sien vendicate?
Da te, cui il Cielo ad alte imprese appella
Dice, non già con feminil beltate,
Onde d'ogn'altra rendi il grido vano,
ma con maschio valor, con viril mano.

Sovra il giogo del monte alta foresta
Ombrosa, e spessa v'ha d'arbori, e piante,
A la cui sommità poggiar per questa,
Questa via sol si può, che miri avante:

Ove a pena, sì il varco angusto presta,
Orma imprimer vi ponno humane piante,
Donna e selvaggia ivi s'inselva,
Che di fierezza avanza ogn'altra belva.

E fame, che costei subito nata
Dal proprio genitor mesto, e confuso
Fu qual horrendo, e rio portento odiata,
Fuor dal paterno, e fuor dell'uman uso,
quivi à le fere alpestri esca lasciata
A piedi d'un fonte, che la sorge suso,
Ma quelle che'l simil' animo fero
Conobber, morte no, vita le diero.

Lasciolla il padre appresso a la fontana,
E'l calcato sentier tosto riprese;
Ver la bambina (odi ventura strana)
Venne Orsa che vagir forse l'intese:
Cui tolti i figli allor fuor de la tana,
Colme di latte havea le mamme, e tese,
Se l'accosta e la leva, e quale a figlia
Le mammelle a lei porge, ella le piglia.

Si rinselva indi, e come il peso grave
Sent'ella, à darle l'alimento torna;
Non costei della forma horribil pave,
Ride, scherza, e con lei lieta soggiorna,
Sì nutrita una fera altra fera have,
Sin, ch'empio fato lei da lei distorna,
Che 'l cacciator accorto il laccio tende,
E come i figli ancor la madre prende.

Trovata, e vista ei con suo gran stupore
Pigliò, fece nutrir la pargoletta:
Schiva l'human avendo di fera il core,
E sol ferin commercio a lei diletta,
E dove esposta fu, senza timore
Tra fiere alberga, e ogn'hor fere, e saetta,
Che non hà denti acuti, ò ferì artigli,
Ahi, pur dianzi m'uccide empia due figli.

Deh Reina, pregh'io, se da l'impresa
Con quel, che brami honor più chiaro, e degno
Vittoriosa, ov'hai la mente intesa,
Ritorni col gran Padre al natìo Regno;
Vendica tu, che puoi l'ingiusta offesa,
Me cadente caduto ogni mio sostegno
Solleva, allevia il mio gravoso affanno.
Sembra minor per la vendetta il danno.

Qui'l suo gran pianto raddoppiando; tacque
La donna ogn'hor via più mesta, e dolente;
Rosmonda, che gentil qual bella nacque,
Gran pietà del suo duol ne l'alma sente,
E in tanto compiacer lei si compiacque,
Che dal suo buon destrier scese repente,
E a l'erto calle, che d'avante vede
Se'n move sola, e coraggiosa il piede.

Con l'elmo ella il bel viso or non asconde,
scintillan gli occhi un più ch'uman splendore;
parte annodate son le chiome bionde
e parte in preda ad un lascivo errore.
Malagevole è il calle a poggiar, onde

l'irriga l'ostro un cristallin sudore,
cui ondeggiando intorno i vaghi crini
paion legati in or, perle, e rubini.

Vibra lampi e fulgor lo scudo intorno
al sol che, ripercosso, il ripercote,
ch'in azzurro color bianco unicorno
serba, che 'l ferro aguzza ad aspra cote.
Con l'elsa e 'l pomo d'or di gemme adorno,
cui mal stimar l'opra e 'l valor si puote,
di catena al destro omero legato
sen' va 'l brando a cader nel manco lato.

Ne l'usbergo, onde s'arma, in mezzo al petto
l'orribil teschio di Medusa appare;
sembran gonfie le serpi, il collo eretto,
per gli occhi fuore atro venen spirare,
tale in vista d'orrore e di diletto
qual Pallante novella altrui compare.
Del giogo altero già, già tanto acquista,
vide la cruda arciera e insieme è vista.

Che sentendo il rumor sen' corse al varco
drizzando fiera a chi venia lo sguardo;
di cornio ha mal tagliato e ruvid'arco,
al tender duro, all'allentar gagliardo;
ha di rozza faretra il tergo carico,
cui dentro più d'un suona acuto dardo;
nudo ha il petto e 'l ginocchio, e sol coturno
veste di lincea pelle il piede eburneo.

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

Giusta e vaga natura in lei comparte,
ma robusta e virile ogni fattezza;
nè sai ben dir qual abbia in lor più parte
mista insieme la forza o la bellezza.
Dirai ben ch'avventar gli strali Marte
o col brando a ferir Amor s'avvezza;
nè vista accende unque impudico affetto,
ma desta a tema, a riverenza il petto.

Abita monti e boschi inculta e sola,
agli occhi altrui sempre celata stassi
e, vista a caso mai, tosto s'invola
qual fulgor che lampeggia e ratto passi,
o qual stella dal ciel cadente vola
con aurea striscia a gl'elementi bassi,
né Arpalice unqua sì veloce corse
qualor fugace più l'Ebro percorse.

Sol dietro a vaga damma o cerva snella,
qualor co' venti in correr suo contende,
si mostra e più fugace appar più bella,
onde il desio più di vederla accende.
All'improvvisa e lucid'arme or ella

si meraviglia e l'arco ardita tende,
si ferma e lo ritien, visto poi come
l'aura increspa a colei l'aurate chiome.

Né come suol ritrosa e fuggitiva
per celarsi da lei rivolge il piede,
ché donna esser la scorge; or quella arriva,
e l'una e l'altra con stupor si vede;
la bella cacciatrice, ancorché schiva
sia di compagna, lei dolce richiede
che dice, che ricerca, ivi che vuole,
dove raro e mai poggiar uom suole.

Ma colei fiso il bel semblante mira
che sotto l'aspro vestimento incolto
bellezza, ardir non più veduto spira
con venustà viril donnesco volto:
onde a lei, che non meno ancor l'ammira,
dice, dal core ogni disdegno tolto:
"Del sommo Imperator lo scettro altero
reggo io sua figlia, e d'ogni intorno impero.

"Sdegnando il molle femminil ingegno,
a miglior studi ho gl'usi miei conversi;
spada cingo però, però sostegno
scudo, però d'acciar mi ricopersi:
et or a te sol per intender vegno,
ch'inguisto oprar regina io mai sofferi,
di quei german per la tua man già morti
qual cagion degna or per tua scusa apporti."

La vergine selvaggia allor che sente
costei della gran Tracia Imperatrice,
nata d'accorta e generosa mente,
benché rozza di boschi abitatrice,
non paventa, non già, ma riverente
s'inchina tosto e mansueta dice:
"A tal bellezza, a tal valor destina
stato qual deve il cielo, alta Reina.

"Or da me rozza a mentir non usa,
e d'ogni frode popolar lontana,
saprai vera cagion, non falsa scusa,
degli uccisi ver me la voglia insana.
Io d'Imeneo, d'Amor la face esclusa,
rivolsi i passi a seguir Diana,
ch'altro piacer non provo, altro diletto
ch'armarmi sol di gel pudico il petto.

A disonesto fin questi empi intenti,
il mio candido onor macchiar tentaro,
onde a ragion poi quanto sian pungenti
gli strali miei per questa man provaro.
Non ch'odio contra a giusti e innocenti
m'ingombri il cor d'ingiusta morte avaro,
non ché di sangue uman nutrir mi piaccia:
basta le fere a me ch'uccido in caccia."

La donzella real l'alta cagione
de gli estinti da lei subito ch'ode,
"Morte unqua altra non fu con più ragione,
dice; non pena, no, merti, ma lode.
Nome d'amante il cieco volgo impone

così ad un cor che con inganno e frode
l'odio ricopre sotto il vel d'amore,
del chiaro onor donnesco insidiatore.

“Ma se non men delle tue belle chiome,
dè tuoi bell'occhi e del bel viso adorno
hai cor gentil, pregh'io dimmi 'l tuo nome,
mostrami il chiuso tuo fido soggiorno,
come ti cibi e dormi, e poscia come,
dopo le caccie tue, dispensi il giorno,
come senza cultor sì vago e ameno
sia questo loco, e d'erbe e frutti pieno.”

A rosmonda Silveria: “Altri cultori
non v'ha dove stanz'io, che la mia destra;
le quercie io coltivai, gli orni e gli allori;
domestica rendei l'uva silvestra,
e gl'altri frutti e l'erbe vaghe e i fiori.
Nata appena lasciommi in parte alpestra
il genitor mosso da ingiusto sdegno.
Silveria è il mio nome ond'io chiamata vegno.”

Tace, e la guida al suo ricetta prima,
là dove cupo il monte giù profonda.
Non fino marmo al ciel chiaro il sublima,
non muraglia regal largo il circonda,
ma giace in parte solitaria ed ima,
d'arbori cinto con ombrosa fronda,
ch'edere intorno spesse in più ritorte
avvincono carpon serpenti e torte.

Più d'un mentre ch'al chino il piè discende
breve stagno rattien, secca palude.
Natura un cavo tufo a l'imo fende;
Silveria il varco con gran sasso chiude.
Al suo vitto ella qui le fiamme accende,
le carni coce qui selvagge e crude;
qui giace in dorsi e ruvidi e ferini,
che sono in vece a lei di piume e lini.

Mostratole a pien ciò quindi si parte
e lei per la via stessa indietro mena,
e la guida del monte in altra parte
profonda pur, ma spaziosa amena.
Questa ha natura e più l'industria e l'arte
d'arbori e d'acque vagamente piena,
onde il loco primier tanto lodato
da lei nulla rassembra a questo a lato.

Qui l'alto abete e 'l ramoruto faggio,
la gloriosa palma, e 'l verde alloro
tesson grat'ombra al caldo estivo raggio
con intrecciate e folte chiome loro;
ride fiorito qui l'aprile e 'l maggio,
si cinge autunno il crin di pomi d'oro,
la torta vite al caro olmo s'appoggia,
grave de le dolci uve, e in alto poggia.

Qua la rosa apre le vezzose foglie,
empiendo l'aere di soavi odori;
varia e vaga colà stretta l'accoglie
che spunta a pena, o già del verde è fuori;
l'una in vermiglie e l'altre in bianche spoglie

involta a prova mostra i bei colori,
questa co' latte di Giunone e quella
splende col sangue de la dea più bella.

E s'era ai fior dal cielo imperio dato
di lor la rosa esser dovea regina,
e ben di ricche gemme incoronato,
apre il crin d'oro alla celeste brina
ch'è piropo de' fiori, ostro del prato,
onde a bramarla i cor gentili inchina;
lieve a zefiro ride, amor spirante,
ornamento al terren, gloria a le piante.

Vaghi mirteti in bell'ordin distinti,
sopra ciò che natura e 'l culto suole,
narcisi, acanti, gelsomin, giacinti,
gigli, ligustri, adon, croco e viole,
di color mille in un vaghi e dipinti,
col bel verde de l'erbe a' rai del sole,
sembran da l'aura sparsi e ventillanti
smeraldi, oro, rubin, perle e diamanti.

Ma benché in mille, in mille guise vaghi
gli occhi tal vista renda, empia e diletta,
mista d'odor Sabei spiranti e vaghi,
soavità par che più 'l senso alletti,
limpidi rivi e cristallini laghi
stagnan fra colli ed erran fra boschetti,
e rendon freschi al tatto e dolci al gusto
quel luogo dé fior vago e frutti onusto.

Vezzosi augelli con sicuro volo
vanno a diletto lor di ramo in ramo,
né temon che lor porti inganno o duolo,
la tesa rete, il vischio e l'adunc'amo.
Non plora i tolti figli il rusignolo,
ma dice in suo latino: "io ardo, io amo,"
fa l'aere intorno d'amoroso affetto
gran voce risonar da picciol petto.

Mentre l'amata al suo chiamar risponde,
garrisce Progne e rinovella il pianto,
e molte varie voci in un confonde
grata armonia di più soave canto.
Guizzano a schiera i pesci in grembo a l'onde,
muti a l'amica lor parlando intanto,
che lei, che gl'ode ancorché senza voce,
ne le fredde acque il foco ardente coce.

Rosmonda con diletto e meraviglia
guardando, il passo lentamente scioglie,
ristoro intanto a l'aura, a l'ombra piglia,
e con la bianca man più fiori coglie;
per vergogna divien più allor vermiglia
la rosa, ché l'onor premier le toglie
coi purpurei color la bocca bella,
Silveria guarda e poi così favella.

"Dunque fia ver che quel sovran valore
che largo il ciel comparte a la tua mano,
l'ardir invitto e 'l generoso core
più di donna non pur, ma più ch'umano,
in loco solitario, e pien d'orrore,

da le viste de gl' uomini lontano
s'impieghi e solo fian fere selvagge
testimonio di lui, l'erbe e le piagge?

"D'umili imprese omai (vil premio oscuro)
sdegni l'altera tua mente superba.
Tante eccellenze a te date non furo
per fere saettar, coltivar erba.
In città popolose, in regio muro,
e fra l'arme onestate ancor si serba;
più si deve a colei nome di casta
che, tentata, via più pugna e contrasta.

"Vincer tigre e leone e orso e cinghiale,
avventando lontan dardi e quadrella,
di paventoso rischio è gloria frale,
sol dovuta di boschi e pastorella.
Guerriera invitta tu, donna reale
meco amata sarai più che sorella.
Solo in guerra acquistar puote l'uom forte
gloriosa vittoria o illustre morte."

Si l'una dice e l'altra, avendo inteso,
buona pezza riman dubia e confusa,
l'animo a quel che deggia far sospeso;
grazie la rende al fin dolce e si scusa.
"Dunque non sosterrai de l'arme il peso
tu sopra quel che 'l sesso debil usa-
replica quella-e fia di tua bell'alma
di fere e caccie sol bassa e vil palma?

“Ti fé natura la persona e ‘l petto
ben del mio forte e coraggioso al paro;
puoi la chioma coprir co’l grave elmetto,
premer le membra puoi co’l duro acciario.”
Silveria allor cui generoso affetto
l’arme vedute al cor prima destaro,
quest’ultimo parlar quasi rampogna
accese di magnanima vergogna.

Qual falcon pellegrin, se mano industre
il veder lungo tempo a lui contende,
s’apre al fin gl’occhi e, come il mondo illustre
il sol diletto e meraviglia prende
e del ciel vasto per lo campo illustre
dietro alla preda allegro il vol distende,
cotal Silveria a quel parlare accese
l’animo a grandi e bellicose imprese.

CONCLUSIONE

Con questo breve lavoro di analisi ho voluto riportare alla luce la storia personale e professionale di una poetessa dimenticata dalla critica letteraria.

Margherita Sarrocchi è una personalità di spicco della Roma secentesca: passa alla storia per essere stata la prima donna ad aver scritto un poema eroico, di matrice tassiana, addentrandosi in un territorio che la letteratura riserva alle voci maschili.

Inoltre è stata la prima donna in Italia ad aver presenziato all'interno di Accademie illustri come quella degli Ordinati e degli Umoristi.

Sarrocchi è un'attivista nella sua epoca, si batte per sostenere le cause dei personaggi del suo tempo sia in ambito culturale (Tasso e la questione del poema eroico, Galilei e la rivoluzione scientifica) sia in ambito sociale (il parricidio di Beatrice Cenci).

Dunque ho cercato di dimostrare il suo valore, troppo spesso oscurato dai detrattori che l'hanno dipinta come un'eccentrica e dispotica signora da salotto.

Nonostante le diffamazioni, ho potuto rilevare nei carteggi e nelle opere di alcuni dei suoi contemporanei il riconoscimento delle sue doti artistiche e del suo intelletto che destava meraviglia, soprattutto per il fatto di essere incline alla letteratura e alla scienza in ugual misura.

Un caso insolito per una donna del suo tempo, considerato che alle donne veniva riservata un'educazione femminile, di repertorio umanistico.

Margherita Sarrocchi mi è apparsa come competente e peculiare scrittrice, capace di compiere un lavoro di sintesi ed innovazione come dimostra *La Scanderbeide*.

L'opera pur rispettando le regole del poema epico non manca di esibire proposte nuove, adatte a soddisfare le esigenze di un'istanza narrante di sesso femminile.

Sarrocchi manipola *topoi* della tradizione epico-cavalleresca e talvolta ne ribalta i significati, inoltrandosi più o meno consapevolmente in un

orizzonte di sperimentazione che anticipa i tempi e i gusti barocchi della poesia.

Quello che non mi spiego è la ragione per cui tale opera sia passata in sordina attraverso i secoli e che tutt'ora sia reperibile solo nell'ambito della letteratura di genere.

Grazie al lavoro di recupero di studiose come Rinaldina Russell, Serena Pezzini, Alba Coppola, Nadia Verdile e Natalia Costa Zalessow è possibile confrontarsi con il testo della scrittrice e con edizioni critiche che rendono conto del suo peculiare valore e di quello sua opera.

Le ricerche femministe hanno aperto una strada di approfondimento rivolto ad un'artista che ha contribuito alla formazione della cultura e alla storia della letteratura italiana e che per questa ragione non andrebbe abbandonata nel mare magnum dell'epigonismo tassiano.

A questo proposito, spero di poter godere quanto prima di un'edizione contemporanea de *La Scanderbeide* che al momento non esiste. Per leggere il testo, infatti, è necessario approcciare la riproduzione dell'edizione del 1623, la cui lettura viene ostacolata dalla bassa qualità tipografica e dall'enorme quantità di refusi che presenta.

BIBLIOGRAFIA

- M. Sarrocchi, *La Scanderbeide*, Venezia, Lepido Faci, 1606.
- M. Sarrocchi, *La Scanderbeide poema heroico*, Roma, Andrea Fei, 1623.
- A. Borzelli, *Note intorno a Margherita Sarrocchi ed al suo poema "La Scanderbeide"*, Napoli, Tipografia pontificia degli Artigianelli, 1935.
- N. Verdile, *Contributi alla biografia di Margherita Sarrocchi*, Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti, Napoli, 1990.
- T. Tasso, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, a cura di M. L. Doglio, Palermo, Sellerio Editore, 1997.
- B. Russell, *Scanderbeide: The heroic deeds of George Scnderbeg, King of Epirus*, The University of Chicago press, 2006.

OPERE CONSULTATE

- A. Belloni, *Gli epigoni della Gerusalemme Liberata*, Padova, Angelo Draghi, 1893.
- M. Vattasso, *Rime inedite di Torquato Tasso*, Roma, Tip. Poliglotta Vaticana, 1915.
- B. Croce, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del seicento*, Bari, Editore Laterza e figli, 1931.
- A. Belloni, *Il Seicento*, Milano, casa editrice dottor Francesco Villardi, 1943.
- T. Tasso, *Poesie*, a cura di F. Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.
- D. Alighieri, *La Vita nuova*, a cura di T. Casini, Firenze, Sansoni, 1962.
- T. Tasso, *Opere*, a cura di B. Maier, vol. I, Milano, Rizzoli, 1963.
- N. Costa Zalesow, *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo: testi e critica*, Ravenna, Longo Editore, 1982.
- A. Favaro, *Amici e corrispondenti di Galileo Galilei*, a cura di P. Galluzzi, vol. I, Firenze, Libreria Editrice Salimbeni, 1983.
- T. Tasso, *Le Rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994.
- P. Petta, *Despoti d' Epiro e principi di Macedonia*, Lecce, Argo, 2000.
- F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di A. Chiari, Milano, Mondadori, 2005.

G. Bettin, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, tomo I, Venezia, Memorie, 2006.

E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008.

A. Vaccaro, *Studi storici su Giorgio Castriota Scanderbeg*, Lecce, Argo, 2013.

T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 2014.

SAGGI CRITICI

M. Zancan, *Nel cerchio della luna*, Venezia, Marsilio, 1983.

L. Benedetti, *La sconfitta di Diana*, Ravenna, Longo Editore, 1996.

S. Zatti, *Dalla parte di Satana: sull'imperialismo cristiano nella Gerusalemme Liberata* in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1998.

P. Findlen, *Il nuovo Colombo: conoscenza e ignoto nell' Europa del Rinascimento* in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1998.

D. Quint, *Perché Clorinda è un' etiope* in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1998.

S. Jossa, *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carrocci editore, 2002.

E. Russo, *Guida alla lettura della Gerusalemme liberata di Tasso*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2016.

F. Orlando, *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017.

M. Beer, *Poemi cavallereschi e poemi eroici negli anni di elaborazione della Gerusalemme Liberata. Gli orizzonti della scrittura in Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, vol. I, Firenze, L. S. Olschki, 1999.

SITOGRAFIA

S. Pezzini, *Ideologia della conquista, ideologia dell' accoglienza: La Scanderbeide di Margherita Sarrocchi*, MLN, 120, The Johns Hopkins University Press, 2005. Disponibile su

http://www.academia.edu/13277634/Italian_Issue_Ideologia_della_conquista_ideologia_dellaccoglienza_La_Scanderbeide_di_Margherita_Sarrocchi_1623_.

Consultato il 20. 03. 2017.

S. Pezzini, *La scoperta dell'identico: ideologia dell'accoglienza ne La Scanderbeide (1623) poema eroico di Margherita Sarrocchi in Dentro Fuori Sopra Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di A. Ronchetti e S. Sapegno, Ravenna, Longo, 2007.

Disponibile su

http://www.academia.edu/13278118/La_scoperta_dellidentico._Ideologia_dellaccoglienza_ne_La_Scanderbeide_1623_poema_eroico_di_Margherita_Sarrocchi_in_Dentro_Fuori_Sopra_Sotto._Critica_femminista_e_canone_letterario_negli_studi_di_italianistica_a_c._di_A._Ronchetti_S._Sapegno_Ravenna_Longo_2007.

Consultato il 10. 04. 2017.

G. Galilei, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*, Leida, editore Ludovico Elzeviro, 1638. Disponibile su

https://books.google.it/books?id=1rlQAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0 - v=onepage&q=seconda_giornata&f=false.

Consultato il 7.07. 2017

G. Govi, *Intorno a tre lettere di Galileo Galilei tratte dall'archivio dei Gonzaga in Bollettino di bibliografia e storia delle scienze matematiche e fisiche*, a cura di B. Boncompagni, tomo III, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1870.

Disponibile su

<https://books.google.it/books?id=EVfj1SgaUVAC&pg=PA268&dq=baldassarre+boncompagni+tre+lettere+di+galileo+galilei+archivio+gonzaga&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwig29rYrbHZAhXD8qQKHcFFDZ8Q6AEIKDA A - v=onepage&q=baldassarre boncompagni tre lettere di galileo>.

Consultato il 10.07. 2017.

A. Manuzio, *Lettere Volgari*, Roma, Santi, 1592.

Disponibile su

https://books.google.it/books/about/Lettere_Volgari_Di_Aldo_Manvcci_Al_Molto.html?id=4pxXAAAACAAJ&redir_esc=y.

Consultato il 20. 07. 2017.

A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime di Francesco Petrarca*, Modena, Cassiani, 1609, pp. 407 e 464. Disponibile su

<https://archive.org/stream/imageGXII291MiscellaneaOpal#page/n421/mode/2up/search/margherita>. Consultato il 20 luglio 2017.

A. Coppola, *A proposito di alcuni sonetti del Tasso per Margherita Sarrocchi*, Studi tassiani sorrentini, 2002. Disponibile su http://www.academia.edu/3244151/_Monografia_A_proposito_di_alcuni_sonetti_del_Tasso_per_Margherita_Sarrocchi_in_Studi_Tassiani_Sorrentini_2002_pp._25-31_.

Consultato il 20. 07. 2017.

T. Tasso, *Le lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1854.

E-book disponibile su:

https://books.google.it/books/about/Le_lettere_di_Torquato_Tasso.htm

l. Consultato il 24. 07. 2017

Dizionario Biografico degli Italiani, vol.10 (1968).

Disponibile su [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-birago_res-329a0817-87e8-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-birago_res-329a0817-87e8-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/).

Consultato il 26. 07. 2017.

G. Galilei, *Le Opere. Volume XI. Carteggio 1611-1613*, a cura di A. Segni, Firenze, Barbera, 1964-65.

Disponibile su

<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-g/galileo-galilei/opere-le-volume-xi-carteggio-1611-1613/>.

Consultato il 29. 07. 2017.

F. Ferretti, *Pudicizia e «virtù donnesca» nella Gerusalemme Liberata*, *Griselda on line*, numero 13, 2013.

Disponibile su:

<http://www.griseldaonline.it/temi/pudore/pudicizia-virtu-gerusalemme-liberata-ferretti.html>.

Consultato il 10. 08. 2017.

J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, vol. II, Firenze, Sansoni Editore, 1876.

E-book disponibile su

<https://books.google.it> . Consultato il 10 agosto 2017.

RINGRAZIAMENTI

Vorrei innanzitutto ringraziare il mio relatore, il prof. Guido Baldassarri docente di Letteratura Italiana dell'Università degli Studi di Padova per i suoi insegnamenti preziosi e per avermi aiutata a raggiungere questo importante traguardo.

Ringrazio la prof.ssa Serena Pezzini (Scuola Normale Superiore di Pisa) per il sostegno, per essere stata disponibile al confronto e per la sua grande umanità.

Inoltre vorrei esprimere gratitudine al personale della biblioteca Maldura che mi ha assistita nella ricerca di materiale bibliografico. Un grazie particolare alla gentilezza dei bibliotecari della sezione di Slavistica e Ungherese, di Francese e di Storia.

Grazie di cuore a familiari, amici e colleghi che hanno creduto in me e mi hanno spronata a dare il meglio di quanto potessi.

E dulcis in fundo, grazie a Gino per aver condiviso ogni singolo istante della mia avventura universitaria, ogni stato d'animo, ogni esame e tutte le piccole grandi sfide che si sono presentate lungo il percorso.