

TATIANA CRIVELLI

*Leggere Petrarca e farsi Laura:
il canzoniere “epistolare” di Pellegra Bongiovanni*

*Reading Petrarca and Becoming Laura:
Pellegra Bongiovanni's Epistolary Canzoniere*

ABSTRACT

Il saggio analizza le *Risposte a nome di Madonna Laura alle rime di Messer Francesco Petrarca in vita della medesima* (1762) dell'arcade Pellegra Bongiovanni, un caso singolare nella tradizione della ricezione petrarchesca. L'opera comprende 235 componimenti che rispondono ai testi dei *Rerum vulgarium fragmenta* indirizzati a Laura in vita, costruendo così un canzoniere dialogico in cui la voce di Laura si pone «dirimpetto» a quella di Francesco. Lungi dal configurarsi come semplice esercizio di imitazione, le *Risposte* realizzano una sistematica risemantizzazione del modello petrarchesco: riprendendo le parole-rima dei testi originali, Bongiovanni ne riorienta il significato attraverso una prospettiva di genere. Il saggio mostra come tale operazione trasformi il monologo lirico petrarchesco in un dialogo e offra una lettura innovativa del codice petrarchesco nel contesto culturale del Settecento.

This article examines *Risposte a nome di Madonna Laura alle rime di Messer Francesco Petrarca in vita della medesima* (1762) by Pellegra Bongiovanni, a distinctive contribution to the tradition of Petrarchan reception. The work comprises 235 poems responding to those texts of the *Rerum vulgarium fragmenta* addressed to Laura during her lifetime, thereby constructing a dialogic canzoniere in which Laura's voice stands “opposite” Francesco's. Far from constituting a mere exercise in imitation, the *Risposte* enact a systematic resemanticization of the Petrarchan model: by reusing the original rhyme words, Bongiovanni reorients their meaning through a gendered interpretive perspective. The article argues that this operation transforms Petrarca's lyric monologue into a dialogue and offers an innovative reading of the Petrarchan code within the cultural context of the eighteenth century.

TATIANA CRIVELLI

*Leggere Petrarca e farsi Laura:
il canzoniere “epistolare” di Pellegra Bongiovanni*

Nel 1762, a Roma, vede la luce un'opera per molti versi unica nel suo genere. Si tratta del canzoniere della poetessa Pellegra Bongiovanni, in Arcadia Ersilia Gortinia: un libro che, nell'instaurare un dialogo con il canone poetico petrarchesco, raccoglie in modo del tutto originale la sfida dell'elaborazione di uno spazio creativo autonomo. L'autrice osa infatti leggere il Canzoniere immedesimandosi nella diretta ispiratrice e interlocutrice di Petrarca, fino a darle voce e corpo, con le sue *Risposte a nome di Madonna Laura alle rime di Messer Francesco Petrarca in vita della medesima*¹. Nel suo libro, Bongiovanni raccoglie oltre duecento poesie da lei composte che, come in un settecentesco romanzo epistolare, ci presenta in dialogo con altrettanti componimenti dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Concepisce così un'operazione letteraria fino ad allora mai tentata in questi termini e compie un gesto culturale di raro interesse, come confermano sia una immediata ristampa milanese del suo libro (Galeazzi, 1763), sia, per contrasto, le reazioni stizzite dei detrattori. Soggetta, nell'Ottocento, a un'operazione di cancellazione dalla memoria culturale che si sarebbe tradotta in un oblio pressoché totale perdurato fino ai giorni nostri², nel 2014 la sua opera è stata riportata alla luce in una nuova edizione³ e, da allora, il nome e la produzione poetica dell'arcade, ma soprattutto

- 1 P. Bongiovanni, *Risposte a nome di Madonna Laura alle rime di Messer Francesco Petrarca in vita della medesima*, Roma, presso Benedetto Franzesi e Gaetano Paperi, 1762.
- 2 Nel Novecento fanno eccezione solo il succinto ma informato G. Natali, *Il Settecento*, 3a ed. completamente rifatta, Milano, Vallardi, 1936, 2 voll., e la corposa ma a tratti imprecisa voce consacrata all'autrice da L. Marziano, in DBI, vol. 12, 1970, pp. 70-71. Dai repertori più recenti, Pellegra Bongiovanni è esclusa: la si trova menzionata soltanto da M. Cerruti, *Altre esperienze di poesia: poemetti, favole e novelle in versi (...)*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, vol. VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 635-704, a p. 685, come prosecutrice di un settecentesco «gioco di futile e virtuosistica eleganza» sul canzoniere petrarchesco.
- 3 Pellegra Bongiovanni, *Risposte a nome di Madonna Laura alle rime di Messer Francesco Petrarca in vita della medesima*, a cura di T. Crivelli, R. Fedi, Roma-Padova, Antenore, 2014 (d'ora in poi: *Risposte* 2014). Queste pagine ripropongono, rivisto e contestualizzato secondo nuovi parametri, un estratto della più ampia introduzione a questa edizione critica commentata, a cui si rinvia.

il meccanismo dialogico in chiave *gender* messo in atto dai suoi componimenti «a nome di madonna Laura», hanno ripreso nuova vita⁴.

Nata a Palermo ai primi del Settecento – le ricerche d'archivio non hanno finora permesso di rintracciare documenti genealogici recanti una data precisa –, Bongiovanni cresce in un ambiente interamente dedito alle arti figurative (tra gli altri, suo padre, Vincenzo Bongiovanni, fu pittore di una certa fama⁵). Versata in pittura, musica e poesia – arti che, come scrive Giuseppe Ortolani, il suo biografo più attendibile, «con grande fama di perfezione esercitò»⁶ – Bongiovanni si caratterizza come un'artista polivalente, in tal senso pienamente adatta ad essere accolta in un'accademia come l'Arcadia, le cui adunanze si contraddistinguevano per una spiccata compresenza di tali discipline. Della sua attività in ambito musicale si conserva qualche traccia grazie alle indicazioni dei repertori settecenteschi (sappiamo ad esempio dal Quadrio⁷ che Bongiovanni compose drammi musicali e oratori, alcuni dei quali tuttora reperibili, mentre nulla è stato finora recuperato

- 4 Cfr. ad es. il resoconto di un esperimento di "twitteratura" sulla base delle *Risposte* che si legge in E. Briante, M. Lear, G. Pisacane, *#LauraSpeaks: Remediations of Pellegra Bongiovanni's «Risposte»*, «Humanist Studies & the Digital Age», 6 (2019), pp. 86-117. La figura di Bongiovanni ha ispirato anche G. Mozzi, sia per un esercizio didattico, descritto in *Botta e risposta. Un nuovo gioco poetico*, sul blog *Vibrisse*, <https://vibrisse.wordpress.com/2015/03/29/botta-e-risposta-un-nuovo-gioco-poetico/> (consultato il 23 aprile 2025), sia per il recente volumetto *Vite parallele e fantastiche di Pellegra Bongiovanni e Teresa Bandettini*, Viterbo, Tetra Edizioni, 2023. Anche nel campo degli studi critici si registra nuovo interesse: cfr. almeno la tesi di laurea magistrale di A. Negri, *Il «bacolo d'Aglauro» delle arcadi. Pellegra Bongiovanni Rossetti e le «Risposte» al Petrarca*, relatrice A. Carta, Università di Palermo, a.a. 2020-2021. Si veda ora, a firma di chi scrive, la voce dedicata all'autrice nel *Dizionario biografico e tematico delle donne in Italia (DIDI)*, dir. E. Giammattei, Roma, Treccani, pp. 52-54.
- 5 Su Vincenzo Bongiovanni (Palermo, seconda metà XVII sec.-1730) si vedano almeno L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, 3 voll., vol. II: *Pittura*, a cura di M.A. Spadaro, presentazione di V. Sgarbi, [Palermo], Novecento, 1993, pp. 45-46, e la voce di S. Pasquinucci nel *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, begründet und mitherausgegeben von G. Meissner, München-Leipzig, K.G. Saur, 1996, vol. 12, p. 535b.
- 6 G.E. Ortolani, *Biografia degli uomini illustri della Sicilia ornata de' loro rispettivi ritratti*, Napoli, Presso Niccola Gervasi, 1817-1821, 4 voll., II (1818), pp. 152-56 non num., a p. 153.
- 7 Cfr. F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Milano, Stamperia di Francesco Agnelli [ma per i voll. 1 e 6: Bologna, Stamperia di Ferdinando Pisani], 1739-1752, 7 voll., vol. V [= t. III, parte II, 1744] Lib. III, Dist. IV, Cap. IV Particella III [*Drammi per musica*], p. 492. Per quanto riguarda la rappresentazione dell'oratorio cfr. invece l'elenco pubblicato in appendice a G. Sorge, *I teatri di Palermo nei secoli XVI-XVIIIXVIII. Saggio storico*, Palermo, Industrie riunite editoriali siciliane, 1926, pp. 367-413, a p. 403. Nel medesimo volume Pellegra Bongiovanni è citata fra i letterati autori di oratori anche al cap. IX: *L'oratorio*, pp. 257-83, a p. 268.

delle sue produzioni pittoriche). Tra le numerose attestazioni coeve di stima a lei dedicate – per le quali, come per ulteriori dettagli bio-bibliografici si rimanda all'*Introduzione* alla succitata edizione moderna delle *Risposte*⁸ – andrà ricordata un'occorrenza che può dirsi emblematica dei destini di molte autrici del passato, costrette tra svalutazione critica, da un lato, e raffigurazioni mitizzanti, dall'altro, ovvero la sua trasformazione in figura romanzesca. Ai primi del Novecento una giovane Pellegra Bongiovanni compare infatti in quello che Umberto Eco ha definito «una sorta di *Gattopardo* del romanzo popolare»⁹, ovvero il bestseller *I Beati Paoli*, di Luigi Natoli, dove fa capolino fra pennelli e colori nell'atelier paterno, protagonista di un'infelice storia d'amore e latrice di messaggi per conto di terzi, per essere poi fatta uscire di scena a causa del suo trasferimento a Roma, città in cui realmente Bongiovanni andò a vivere in seguito alle sue nozze con l'avvocato Jacopo (o Giacomo) Rossetti, e che le fu poi tanto cara da indurla a definirsi «romana» sul frontespizio delle stesse *Risposte*. È poco altro ciò che con una qualche certezza sappiamo finora della sua vita, della sua formazione culturale e della sua attività artistica: che ebbe almeno una figlia (Marianna, che accompagnò nel suo esordio poetico¹⁰); che intrattenne scambi epistolari con importanti esponenti della cultura del suo tempo, tra gli altri con un traduttore di Virgilio, Casimiro Drago¹¹; che ebbe contatti altolocati a Roma (con la Curia – come attestano la dedicatoria della sua opera maggiore al Cardinale Neri Corsini e la scritta «Ex dono Dom. Autricis» sull'esemplare vaticano della stessa – e con la nobiltà, come attestano alcuni suoi versi per nozze¹²); che fu ammessa in Arcadia, verosimilmente dopo il 1737 ma ancora sotto il custodiatore di Francesco Maria Lorenzini (1728-1743); che per la stessa accademia improvvisò e mandò a stampa altri versi¹³, partecipando anche ad alcune tra le più prestigiose adunanze, come quelle in onore del Re del Portogallo e dell'imperatore Giuseppe II¹⁴; e infine, che secondo i

8 L'introduzione si legge alle pp. IX-XXIX di *Risposte* 2014. D'ora in poi, i riferimenti alle pagine di questa edizione saranno indicati a testo, tra parentesi, senza ulteriori specificazioni.

9 U. Eco, *I Beati Paoli' e l'ideologia del romanzo "popolare"*, in L. Natoli (W. Galt), *I Beati Paoli. Grande romanzo storico siciliano*, a cura di R. La Duca, Palermo, Flaccovio, 2004, pp. VII-XIX, a p. XI.

10 F. Devoti, *Il Teatro d'Imeneo Aperto nell'inclite nozze degli eccellentissimi principi il Signor D. Bartolommeo Corsini e la Signora D. Felice Barberini (...)*, Roma, appresso Niccolò e Marco Pagliarini, 1758, pp. 96-97.

11 Ortolani, *Biografia degli uomini illustri* cit., p. 155.

12 Devoti, *Il Teatro d'Imeneo* cit.

13 Si veda il suo profilo nella banca dati dell'Università di Zurigo *Donne in Arcadia (1690-1800)*, <www.arcadia.uzh.ch> (ultima consultazione: 29.01.2026).

14 *Adunanza tenuta dagli Arcadi per la recuperata salute della Sacra Real Maestà di D. Giovanni V, Rè di Portogallo*, Roma, nella Stamperia di Antonio de' Rossi, 1744, p. 73; *Adunanza tenuta dagli Arcadi per l'elezione della Sacra Real Maestà di Giuseppe II, Re de' Romani*, Roma, Francesco Bizzarrini Komarek, 1764, p. 79.

biografi ottocenteschi morì a Roma attorno al 1770. A restituire vita alla sua figura esistono però pur sempre le pagine in cui la stessa Bongiovanni ha deciso di mettersi in scena rispondendo a Petrarca *a nome* di Laura. Le *Risposte* testimoniano, infatti, non solo della sua significativa capacità versificatoria, necessaria a dominare uno stretto rispondere per le rime – che prevede, oltre al rispetto della forma poetica, la ripresa dell'intera parola-rima petrarchesca – ma anche della sua piena consapevolezza autoriale. In nome della verosimiglianza, Bongiovanni opera innanzitutto una selezione testuale coerente di 235 componimenti indirizzati da Petrarca a Laura vivente, estromettendo dal suo progetto non solo i versi della cosiddetta parte 'in morte' dell'amata, ma anche quelli con destinatari o temi diversi dall'amoroso (i testi politici, responsivi, ecc.)¹⁵; e così facendo costruisce, dando coerenza sistemica alla sua operazione, la forma di un dialogo a due. Tale coerenza è poi ulteriormente rafforzata dall'utilizzo sistematico di un codice amoroso di stampo neoplatonico, atto, finanche nel lessico, a controbilanciare l'espressione del desiderio di questa Laura in carne ed ossa, inquadrando lo scambio poetico in una logica di carattere spirituale dentro la quale risulta possibile ritagliare lo spazio per l'affermazione di un soggetto femminile. Ognuno di questi aspetti contraddice lo sbrigativo giudizio di qualità attestato nella storia critica sui versi di Pellegra Bongiovanni, la quale, come gli esempi che addurremo serviranno a dimostrare, adotta invece scientemente l'impianto strutturale e lo stile che meglio rispondono ai propri intenti espressivi e ideologici, rivelandosi una lettrice di Petrarca libera da condizionamenti e decisa a offrirne una prospettiva inedita; a mettere in atto, insomma, ciò che oggi chiameremmo una politica del posizionamento, tesa a «identificare i luoghi da cui parlare *in quanto* donna, non trascendendo il corpo, bensì reclamandolo»¹⁶. E sarebbe stato ben strano se un'operazione tanto innovativa non avesse dato adito ad incomprensioni e biasimi.

La vuota provincia

La prima difficoltà che la critica ha riscontrato nel definire l'opera di Bongiovanni attiene alla sua catalogazione all'interno dei consueti schemi dei generi letterari, e dunque alla sua originalità. Non si tratta, infatti, di un'espressione di

15 Bongiovanni esclude dal suo corpus dialogico i seguenti elementi dei *Rerum vulgarium fragmenta*: 7, 10, 24, 25, 26, 27, 28, 38, 40, 53, 58, 91, 92, 98, 99, 103, 104, 112, 113, 114, 119, 120, 128, 136, 137, 138, 166, 179, 262. Cfr. *Risposte* 2014, nota 47, pp. XVIII-XIX, per ulteriori dettagli.

16 A. Rich, *Notes towards a Politics of Location*, in Ead., *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, New York, W.W. Orton, pp. 210-31. Si tratta di «locating the grounds from which to speak with authority as a woman. Not to transcend this body, but to reclaim it.» (ivi, p. 213).

petrarchismo femminile¹⁷ sul noto modello di Vittoria Colonna e delle poetesse del Cinquecento – ovvero di versi d'amore formati su stilemi petrarcheschi ma scritti da una donna che li dedica a un soggetto maschile da lei amato –, bensì di uno «stretto rispondere» (p. 5) ai *Rerum Vulgarium Fragmenta*. D'altro canto, l'opera di Bongiovanni si discosta esplicitamente anche da altri antecedenti, *in primis* dalle riscritture prettamente spirituali di Colonna e Malipiero¹⁸. Da queste l'autrice prende le distanze nell'*Avvertimento al lettore* (pp. 4-6), ironizzando sul fatto che Malipiero avrebbe fatto di Petrarca un «Teologo Spirituale» (p. 5) e che il Colonna, che finge sì di essere Laura, avrebbe però concesso alla musa di Petrarca «il pregio di parlare come una Vergine Claustrale, che tutto rivolge alla divozione» (*ibid.*). Infine, lo ricorda ancora una volta l'autrice stessa (*ibid.*), le *Risposte* non si collocano nemmeno nella tradizione dei rifacimenti burleschi o delle riscritture parodiche come quella del Lalli¹⁹. Esse si propongono invece come operazione poetica innovativa, che nella lunga trafila di interazioni con il capolavoro petrarchesco viene ad occupare un posto che, a buon diritto, ci dice Bongiovanni, può «ancor dirsi una vuota Provincia» (*ibid.*). Infatti, in linea con queste premesse, la modalità scelta dall'autrice per il proprio esperimento letterario è del tutto inedita, non soltanto poiché colloca formalmente e, quel che è più importante, ideologicamente la voce dell'io lirico femminile, Madonna Laura, «dirimpetto» a quella maschile di «Messer Francesco» (*ibid.*), ma anche perché a impersonare Laura è, in modo ben più verosimile che non gli antecedenti, un'autrice donna. Ciò viene a porre in dialogo anche i rispettivi referenti autoriali: non solo Laura risponde qui a Francesco, ma la stessa Bongiovanni colloquia, anche tramite una programmatica richiesta di impaginazione a fronte (affinché «l'esattezza» delle sue rime «più apparisca», *ibid.*), con la poesia di Petrarca. La sfida è doppia, e per la poetessa significa doppio cimento: non si tratta solo di ridare corpo, mente e voce a quella Laura che nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* parla solo, dopo morta, nei sogni di Francesco, ma anche di impegnarsi a utilizzare le intere parole-rima di Petrarca, a significare che non di pura ripresa formale di desinenze poetiche si tratta, ma di vera appropriazione e risemantizzazione al femminile del pensiero e della lingua del poeta, in un'impresa «animata

17 Sull'argomento, ormai ampiamente studiato, mi sia consentito di rinviare, in quanto precoce testimonianza di interesse, al volume «*L'una et l'altra chiave*». *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*. Atti del convegno internazionale di Zurigo, 4-5 giugno 2004, a cura di T. Crivelli, Roma, Salerno Editrice, 2005.

18 S. Colonna, *I sonetti, le canzoni, et i triumphi di Laura in risposta di M. Francesco Petrarca per le sue rime in vita* (...), Venezia, Al segno del Diamante (per Comin da Trino), 1552; G. Malipiero, *Il Petrarca spirituale*, Venezia, F. Marcolini, 1536.

19 G.B. Lalli, *Rime del Petrarca in stil burlesco*, in *Opere poetiche del dottor Gio. Battista Lalli da Norsia. Cioe La Franceide. La Moscheide. Gerusalemme desolata. Rime giocose. Rime del Petrarca in stil burlesco, & vna lettera intorno al poema della Moscheide*, Milano, Donato Fontana e Gioseffo Scaccabarozzo, 1630.

perciò dal merito di novità» (*ibid.*). L'autrice è pienamente cosciente dell'originalità della propria operazione, che traspare con evidenza anche laddove, come nella chiusa del brano seguente, rende formalmente omaggio all'obbligata affermazione di modestia (*ibid.*):

Scorse adunque le Opere de' rammentati Autori, mi avvidi, che sebbene abbian questi usate le desinenze istesse del PETRARCA, niuno però di loro si era obbligato allo stretto rispondere. Laonde potea questa ancor dirsi una vuota Provincia, come di leggieri si riconoscerà, da chi faccia il confronto delle altrui colle mie risposte, l'esattezza delle quali, perché più apparisca, ho fatto imprimere queste rime dirimpetto a quelle di MESSER FRANCESCO.

Animata perciò dal merito di novità, presento al benigno sguardo de i miei Leggitori queste rime, nelle quali quanto di debole si ravviserà, spero che perdonerassi all'imbecillità del mio sesso; e se punto vi s'incontrerà di lodevole, attribuirassi alla forza dell'imitazione.

Di fronte alla programmatica scelta, e all'ironia antifrastica con cui Bongiovanni contrappone alla logica subordinata del rapporto derivativo modello-copia un esperimento dialogico paritario, la critica insinua presto i primi correttivi. Già nel 1832 l'autorevole prosecutore della *Storia letteraria del Tiraboschi*, Antonio Lombardi, non legge più l'equilibrata concezione strutturale delle *Risposte* come un dialogo a due voci, ma interpreta le *Risposte* come una vezzosa variazione muliebre esercitata sull'inarrivabile modello petrarchesco, alla quale non spettano quindi ambizioni di compiutezza. Ci dice infatti di Bongiovanni che «dilettosi (...) dello stile del Petrarca» e che il frutto di questo ameno passatempo «formò una specie di canzoniere»²⁰, trasformando l'opera di Pellegra Bongiovanni in un derivato culturalmente inerte. Ma il disinteresse per la forma dialogica tra i due sessi messa in atto tanto consapevolmente dall'autrice esclude dall'approccio critico la considerazione della novità principale di quest'opera. Omettendo di considerarne l'architettura "epistolare" e trascurando di prendere atto della forte connotazione *gender* della poetica su cui poggia questo canzoniere, è l'intera operazione culturale che Pellegra Bongiovanni ha inteso promuovere a essere, di fatto, estromessa dall'orizzonte ermeneutico. Lette come pura poesia di imitazione, le *Risposte* divengono sbiaditi rifacimenti di un classico, e così verranno spesso giudicate. Eppure, a questa chiave di lettura la poetessa si oppone esplicitamente anche all'interno della propria opera. Replicando alla canzone petrarchesca *Poiché la vita è breve*, Madonna Laura si rivolge, in veste di autrice, al poeta dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* e lo dice a chiare lettere: si tratta di trasmettere un messaggio, non di competere con un modello (*Risposte* 2014, p. 80, vv. 16-23):

20 A. Lombardi, *Storia della letteratura italiana nel secolo XVIII in continuazione alla Storia del Tiraboschi*, Venezia, Co' tipi di Francesco Andreola, 1832-1833, 6 voll., vol.V (1832), pp. 126-30, a p. 126.

Chi v'è, che non si avveggia,
 Ch'è temerario il gareggiar con voi?
 Per ciò questo non ho nel cor desio,
 Anzi follia: da poi
 Che il vostro nome il sommo Ciel pareggia,
 Tutto si aggira il desiderio mio
 In palesar quant'egli è acerbo, e rio
 L'affannarsi per Uom, che non intende.

Detto ciò, resta comunque il fatto che, come già ricordato, Bongiovanni non richiama solamente le rime, ma riprende le intere parole-rima dei testi petrarcheschi con cui dialoga. Questo la obbliga non solo a cimentarsi con tutte le forme metriche presenti nei *Rerum vulgarium fragmenta*, ma costringe le sue repliche anche a una stretta aderenza formale all'originale. Tuttavia, l'autrice non intende con ciò soggiacere passivamente al magistero petrarchesco – come vorrebbe l'imperativo della modestia a cui, in quanto donna, le tocca pagare pegno, ad esempio quando nella dedica al potente Cardinale Neri Corsini definisce il suo un «libbricino anzi degno di starsene tra le dimestiche tenebre» (ivi, p. 3) – ma piuttosto accrescere la difficoltà della sfida, per mostrare senza ombra di dubbio di saper proporre, per identici significanti, una poesia dai significati autonomi. Non a caso, questa indiscutibile perizia tecnica sarebbe poi stata il solo aspetto lodato anche dai suoi detrattori che, ricacciando in secondo piano la potenza disturbante della dinamica interpretativa di una poesia di donna che vuole stare «dirimpetto» a quella del maestro e addirittura rispondergli per le rime, non smetteranno di prediligere la lettura verticale del rapporto originale-copia, finendo in definitiva per ascrivere tutto il merito a un antecedente che generosamente abbellisce di sé anche l'imitatrice.

Una Laura viva e verosimile

Più appropriatamente, invece, quella «vuota Provincia» (ivi, p. 5) che le risposte di Laura vengono a sostanziale andrà collocata in una lettura innovativa della vicenda d'amore narrata nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, in un esplicito discorso di rivendicazione illuminista dei diritti della donna che, formalmente e concettualmente, fa perno sul concetto di verosimiglianza. Come detto, la Laura bongiovannea risponde del resto solo alle rime dedicatele da Francesco in vita e a lei espressamente indirizzate, generando dunque quell'implicito patto con il pubblico che è sempre sotteso alle scritture autobiografiche. La sua voce è poi resa ancor più verosimile dall'identità di genere tra l'autrice e l'io lirico, messa in campo sin dal titolo dell'opera, dove Bongiovanni si fa portavoce diretta di Laura presentandosi come colei che scrive a suo nome. Nelle pagine introduttive, inoltre, anche la limitazione del corpus ai componimenti in vita di Laura viene giustificata tramite ragioni tese a rafforzare la verosimiglianza del dialogo (*ibid.*):

La prima si fu, che io non trovava quel verisimile tanto necessario alla Poesia, nel far, che una Defonta rispondesse ad uom vivo. L'altra non mi parve di minor peso. Agli spiriti separati dal corpo non convengono tutti quegli affetti, che li travagliano racchiusi nella carne. Quindi le risposte di M. LAURA verrebber tutte di un tuono, e sarebber puri ascetismi.

Il «merito di novità» (*ibid.*) che muove l'autrice a pubblicare le proprie composizioni poetiche risiede dunque in primo luogo nella verosimiglianza, nell'atto, a suo modo rivoluzionario, di dare una voce realistica e viva a Laura e di trasformare questa istanza-modello, isolata nella sua perfezione (lontana, adorata, ascetica o altro: a seconda delle riscritture che ebbero corso nel tempo), in una donna che ha mente, corpo e voce, come convincentemente traspare dall'«esattezza» (*ibid.*) delle sue risposte.

In tal senso è particolarmente significativo il dialogo che si sviluppa tra i sonetti incipitarsi dei due canzonieri, dove la rivendicazione femminile di autonomia è dichiarata da Bongiovanni tramite una netta opposizione tra l'*io* e il *tu*. Sin dall'esordio della raccolta deve risultare chiaro che chi legge non si troverà di fronte a una responsiva inerte, a un controcanto armonizzato sul testo petrarchesco, bensì a una vigorosa contrapposizione. Così esordisce la Laura settecentesca (p. 8):

Nell'ascoltar di quelle rime il suono,
Che fuor mandasti dall'acceso core,
Quando abbagliato d'amoroso errore
Tal mi festi apparir qual io non sono: 4

Meco dentro di me così ragiono:
Perché incolpar mi vuoi del tuo dolore?
Se innocente cagion ti fui di amore,
Di qual mia colpa chiederò perdono? 8

Che sallo il Cielo, e sallo il Mondo tutto,
Che da te sol si vaneggiò sovente
Non da me, che di nulla io mi vergogno; 11

Mercé, ch'io so qual degli Amanti è il frutto,
E Amor conosco, e veggio chiaramente,
Che non è dolce, o solo è dolce in sogno. 14

Tra i vari significati attribuibili all'*errore* petrarchesco, la Laura di Bongiovanni sceglie il più forte, interpretandolo come un'accusa direttamente rivolta a se stessa; al *voi* che segna il rapporto di Francesco con Laura, risponde un *tu* che ha il suo modello privilegiato nel canzoniere femminile per eccellenza della lirica italiana, ovvero quello di Vittoria Colonna. E se il *voi* del primo sonetto petrarchesco intende coinvolgere collegialmente i propri destinatari, con il suo *tu* Ma-

donna Laura prende in mano il giuoco delle parti, ponendosi sì ad «ascoltare», ma subito rimandando al mittente l'accusa ed esplicitando così anche il movente stesso della sua azione responsiva: «Tal mi festi apparire qual io non sono» (v. 4). Bongiovanni introduce dunque con fermezza la persona di Laura fra i due poli dell'*io* maschile e del *voi* generico, e si posiziona: la Madonna Laura che qui prende la parola non è quella dell'interiorità dell'*io* lirico petrarchesco, come sottolineano la seconda quartina e quel «Meco dentro di me così ragiono» (v. 5) che la apre. Le due interrogative che la compongono, poi, trasformano con uno scarto vigoroso la ricerca petrarchesca di un dialogo col pubblico in un rapporto diretto e intimo tra le due voci che, nelle *Risposte*, si inseguiranno nelle pagine a venire: perché mi accusi? di quale colpa? È solo nel primo verso della prima terzina che, infine, Bongiovanni sembra accettare la logica petrarchesca del dialogo universale e far rientrare in gioco la testimonianza del pubblico («sallo il Cielo, e sallo il Mondo tutto», v. 9): ma il Cielo, istanza che viene fatta precedere al «Mondo» petrarchesco, e soprattutto i due versi che concludono la terzina, fanno slittare il giudizio dal piano letterario del «vario stile» a un piano etico. Madonna Laura chiama a testimoni il cielo e il mondo nel tentativo ostinato di affermare il proprio *io*: solo l'amante fu colpevole, solo l'uomo si deve vergognare: «da te sol (...) non da me, che di nulla io mi vergogno» (vv. 10-11). La terzina conclusiva, infine, rappresenta icasticamente il posizionamento di genere delle *Risposte*. In un moto tra il supplichevole e l'infastidito, Madonna Laura chiede «mercé» (v. 12): in quanto donna, non ha illusioni ma nemmeno il potere di sottrarsi all'insistenza amorosa dell'amante. La Laura bongiovannea vuole spezzare le catene amorose che la tengono prigioniera nell'interiorità dell'*io* lirico maschile, vuole distinguersi attraverso l'assunzione di una propria voce e ricondurre l'«Uom che non intende» (p. 80, v. 23) alla ragione: e perciò stesso scrive le risposte. Laura chiede insomma di essere liberata dal ruolo riduttivo in cui è stata chiusa dallo sguardo maschile, proponendosi come persona viva e affermando con verosimiglianza una propria autonoma interiorità. Sin dal primo sonetto, e poi in tutto il canzoniere responsivo, questa Laura emerge con le caratteristiche attive della donna dell'età dei lumi: ragione (v. 5: «meco dentro di me così ragiono»), lucidità (v. 10: «da te sol si vaneggiò»), dirittura morale (v. 11: «di nulla io mi vergogno») e saggezza (v. 13: «amor conosco e veggio chiaramente»). Bongiovanni si appropria senza esitare del linguaggio petrarchesco e nondimeno, qui e nel corso di tutta l'opera, dimostra come, da un punto di vista della dialettica uomo-donna, le stesse identiche parole possano assumere significati opposti. Utilizza abilmente e con una evidente consapevolezza di genere le possibilità creative della messa in scena di un punto di vista alternativo, agendo su più livelli: strutturale (tramite la selezione del corpus), linguistico (tramite la ripresa delle parole rima a cui assegna nuovi significati) e ideologico (introducendo nella dimensione lirica del canzoniere, incentrata sull'*io* maschile, una dimensione dialogica dai tratti illuministici e maieutici).

Questa Laura, così come la poetessa che parla sin dal titolo a suo nome, ha

urgenza di essere ascoltata. Nella prima risposta non troviamo perciò traccia dei tipici moduli di esordio presenti nel sonetto proemiale petrarchesco: assente ogni *captatio benevolentiae*, sia nei confronti del pubblico, sia nei confronti del dedicatario; la chiara bipartizione fra quartine e terzine, che in Petrarca riassume anche la bipartizione tematica del canzoniere, con le rime "in vita" e "in morte", viene coerentemente sostituita da una strutturazione argomentativa, secondo il modulo 3+1, dove l'ultima terzina porta a conclusione il discorso. Vengono omessi anche i procedimenti di *salutatio*, per entrare subito nel merito della conflittualità della materia. La risposta prende però atto della funzione conclusiva e riassuntiva del sonetto originale e anche Laura si colloca nella posizione di chi *ha già* ascoltato e ora valuta gli effetti dell'interazione con l'amante. Con questo sonetto incipitario Bongiovanni iscrive pertanto le *Risposte* nell'ambito retorico giudiziale del puntuale contraddittorio in difesa, dove errore, innocenza, colpa, perdono e vergogna sono termini centrali.

Grazie all'abile gioco della verosimiglianza varato sin dal paratesto, se Messer Francesco Petrarca viene qui ad assumere, in uno, i ruoli di autore dell'ipotesto su cui le *Risposte* si innestano, di amante con cui Laura dialoga, di poeta con cui Pellegra Bongiovanni si confronta e persino di lettore ideale dell'opera, anche l'arcade che risponde a nome di Madonna Laura offre, con il proprio essere donna e autrice, credibilità alla protagonista della sua finzione poetica. In tal modo, al monologo petrarchesco con un'inattingibile figura femminile si viene a sostituire una conversazione vera e propria tra Messere e Madonna, in una forma di reciproca interazione del tutto estranea all'originale.

Una lettrice illuminata

A quattro secoli di distanza, la voce che Madonna Laura acquista in questo suo canzoniere parla dunque la lingua dei rimanti petrarcheschi, ma esprime tutta la novità di una valenza ideologica dai tratti tipicamente settecenteschi e offre una lettura diversa del codice espressivo petrarchesco, per rivelare il fatto che esso non è né univoco né neutro. Emblematico, a questo proposito, il sonetto 53 (*Risposte* 2014, pp. 69-70), responsivo a *Se voi poteste per turbati segni*, nel quale l'autrice coglie l'opportunità di mostrare che l'interpretazione del sentimento, e più in generale la comunicazione, devono dirsi sessuate, poiché le loro modalità differiscono a seconda che il soggetto interpretante sia maschile o femminile:

Se voi sapeste, che gli esterni segni
Di un torvo sguardo, e di un crollar di testa
Di un freddo favellar, di un esser presta
Gli atti a sprezzar, che di pietà son degni,

Dolci son arti, e son leggiadri ingegni,
 Che in cor di Donna Amor sagace innesta,
 O la voglia a frenar, se troppo è presta,
 O a destar nuovo ardor co' i finti sdegni; 8

Non credereste, che nel mio terreno
 Languisca Amor: ma ben che in larga, e lieta
 Pianta sorge, e cotanto si diparte 11

Dall'erbe, e da' virgulti, che lor vieta
 I rai del Sol, né lor permette almeno
 Della terra l'umor succhiare in parte. 14

L'autrice sfrutta appieno il suo posizionamento di lettrice settecentesca e le potenzialità del divario cronologico per mettere in scena una Laura del tutto nuova, che si esprime tramite un discorso di ispirazione illuminista secondo un modello attivamente promosso dalle poetesse arcadiche del XVIII secolo, soprattutto per quanto concerne i presupposti e la promozione dell'uguaglianza, e l'attenzione alla dignità e all'autonomia della donna. Su questo impianto illuministico s'innesta anche il tema amoroso, che prospetta una visione diversa del rapporto tra uomo e donna. Tale visione si esprime in due modi principali: innanzitutto tramite un aperto rifiuto di quel tipo di sensualità che mette al bando la ragione, poiché «Forte desio così Ragion distrugge / Che scaccia l'Uomo in bando di se stesso»²¹. E poi attraverso la proposta di un rapporto amoroso che offra pari dignità ai due sessi, una proposta emblematicamente espressa nell'immagine della tortorella che, quando il «(...) compagno a lei vien manco, / Muove anch'ella i suoi vanni, e al dolce fianco / (Che con lui vuo' passar tutta la vita) / Si stringe, e l'un l'altra al volare aita»²². Non si deve però credere che il ruolo affidato alla ragione da questa moderna Laura cancelli il corpo, che qui viene anzi posto al centro della scena dando voce a una figura a tutti gli effetti (redi)viva, o la funzione del desiderio: nemmeno nei testi di biasimo, infatti, si tratta mai di rimuovere asceticamente il desiderio dall'orizzonte amoroso, bensì piuttosto di esprimere un'affettività di ordine più ampio. Qui l'attrazione è vista come il primo passo di un percorso diretto all'arricchimento personale e bene si esprime nei termini, insieme sistematici e metafisici, della dottrina neoplatonica, a cui la concezione amorosa bongiovannea si richiama esplicitamente («la maggior parte delle mie risposte è governata dal Platonismo», ivi, p. 4). Essa trae luce sia nell'impostazione della descrizione fisiologica dei moti d'amore, distesamente esposta nella risposta alla canzone-manifesto di Petrarca *Nel dolce tempo*

21 È l'incipit del sonetto num. 46, a p. 63, responsivo a *Se col cieco desir, che 'l cor distrugge*.

22 Sono i vv. 4-7 del sonetto num. 14: *Se sdegnato il suo nido il Tortor bianco*, pp. 20-21, che risponde a *Movesi 'l vecchiar el canuto, e bianco*.

de la prima etade²³, sia quando l'autrice attribuisce al sentimento amoroso un ruolo di guida nell'innalzamento graduale dello spirito verso l'amore di Dio, fine ultimo di ogni esperienza amorosa²⁴, sia infine laddove descrive in termini di metafisica della luce il ruolo del lume settecentesco per eccellenza, incarnato dalla Ragione²⁵. Questo ricorso al sistema filosofico neoplatonico si iscrive del resto in una tendenza particolarmente cara all'Arcadia femminile, dove sin dalle origini, con i testi di una Faustina Maratti Zappi, di una Petronilla Paolini Massimi e di altre, trova un fertile campo d'azione: non estraneo alla moralità cristiana, di origine antica quanto basta per incontrare il gusto classicheggiante della ricerca arcadica, consoni all'*esprit philosophique* del secolo dei lumi ma, soprattutto, ricco di un immaginario metaforico meno misogino di quello aristotelico e già frequentato con esiti notevoli dalle poetesse petrarchiste cinquecentesche, in particolare da Vittoria Colonna²⁶, il neoplatonismo offre alle ambizioni poetiche delle poetesse arcadiche un'interessante legittimazione teorica.

Pellegra Bongiovanni lettrice di Petrarca si inserisce pertanto, a tutti gli effetti, in questa temperie culturale; e il suo "esatto rispondere" si traduce in un'operazione sovversiva di appropriazione e rinnovamento del discorso amoroso tramite l'assunzione di una prospettiva di genere, che costituisce il tratto più originale e attuale della proposta di questa poetessa arcade.

23 Num. 21: *Di Amor nemica nell'acerba etade*, pp. 29-32, in partic. ai vv. 27-31 e 88-89.

24 Si veda ad es. la canzone num. 30: *Come nocchier, che naufragando attene*, pp. 43-46, che dialoga con *Sì è debile il filo, a cui s'attene*.

25 Così è ad es. nel sonetto num. 96: *Tanto è vivo il piacer, tal la dolcezza*, che impiega consapevolmente il lessico del neoplatonismo ficiniano. Lo si legge a p. 122 e risponde a *Pien di quella ineffabile dolcezza*.

26 W.J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, pp. 118-19.

