per Leggere

I generi della lettura

XXV-XXVI
autunno 2025 – primavera 2026

49-50

per Leggere

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XXV-XXVI, NUMERO 49-50
AUTUNNO 2025 – PRIMAVERA 2026

Lettrici di Petrarca nel tempo

a cura di
Natascia Tonelli e Alessia Valenti

Pensa
MultiMedia

PER LEGGERE

I generi della lettura
Rivista semestrale di commenti, letture e edizioni
di testi della letteratura italiana

www.rivistaperleggere.it

Direttore responsabile
FEDERICO BATINI

Direzione
ISABELLA BECHERUCCI, SIMONE GIUSTI, FRANCESCA LATINI
GIUSEPPE MARRANI, NATASCIA TONELLI

Redazione
BENEDETTA ALDINUCCI, CARLO ANNELLI, CAROLA BORYS
MARCO CAPRIOTTI, TOMMASO LOMBARDI,
SIMONETTA TEUCCI, ALESSIA VALENTI, MARCO VILLA

Editing e stampa
PENSA EVOLUTION SRL
73100 Lecce - Via A. M. Caprioli 8
tel. 0832.230435

info@pensamultimedia.it
www.pensamultimedia.it

Iscrizione n. 783 dell'8 febbraio 2002
Registro della stampa del Tribunale di Lecce

ISSN 1593-4861 (print)
ISSN 2279-7513 (on line)

© Pensa Evolution srl 2026

Finito di stampare
nel mese di giugno 2026

Comitato scientifico

ROBERTO ANTONELLI (Università degli Studi di Roma "La Sapienza"), JOHANNES BARTUSCHAT (Università di Zurigo), FRANCESCO BAUSI (Università degli Studi di Firenze), FRANCO BUFFONI (IULM di Milano), STEFANO CARRAI (Scuola Normale Superiore di Pisa), MASSIMO CIAVOLELLA (UCLA), ALESSIO DECARIA (Università degli Studi di Genova), ROBERTO FEDI (Università per Stranieri di Perugia), PIERANTONIO FRARE (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), MARINA FRATNIK † (Università di Parigi VIII), PAOLO GIOVANNETTI (IULM di Milano), ROBERTO LEPORATTI (Università di Ginevra), ALESSANDRO MARIANI (Università degli Studi di Firenze), MARTIN MCLAUGHLIN † (Università di Oxford), EMILIO PASQUINI † (Università degli Studi di Bologna), FRANCISCO RICO † (Università Autonoma di Barcellona), PIOTR SALWA (Università di Varsavia), GIULIANO TANTURLI † (Università degli Studi di Firenze), MARCO VEGLIA (Università di Bologna), TIZIANO ZANATO (Università degli Studi di Venezia).

Lettura e valutazione degli articoli
(Open Peer Review)

La rivista "Per leggere" riceve e valuta commenti, letture (*lectiones*) e edizioni critiche di testi della tradizione letteraria. Gli articoli, che devono rispettare le norme redazionali pubblicate sul sito *www.rivistaperleggere.it*, sono inviati in formato elettronico all'indirizzo della redazione e vengono sottoposti a una prima valutazione da parte della direzione, che provvede a recapitarli in forma anonima a due revisori, i quali sono invitati a fornire un parere scritto accompagnato da eventuali suggerimenti di modifiche o approfondimenti. In caso di parere divergente, la direzione individua un terzo revisore al quale sottoporre l'articolo.
Sulla base del parere dei revisori, l'articolo può essere accettato senza riserve, accettato a condizione che l'autore lo sottoponga a modifiche, oppure respinto.
I revisori sono individuati dalla direzione tra i membri del comitato scientifico o tra esperti esterni. I nominativi dei revisori sono resi noti alla fine di ciascuna annata.
Una volta accettato, l'articolo viene trasmesso alla redazione, che provvede a comunicare all'autore il numero del fascicolo in cui sarà pubblicato.
Gli autori degli articoli sono infine invitati a consegnare in allegato al testo definitivo l'elenco dei nomi, l'eventuale indice dei manoscritti citati, l'*abstract* dell'articolo in lingua italiana e inglese.

Classificazione ANVUR: fascia A

Questo numero ospita i contributi
del Convegno *Lettrici di Petrarca nel tempo*
Arezzo, Accademia Petrarca di Lettere, Scienze, Arti
(11-13 dicembre 2024)

Sommario

7 *Premessa di* Giulio Firpo

9 *Introduzione di* Natascia Tonelli, Alessia valenti

15 Clara Stella
Monadi in dialogo: Caterina da Siena e Francesco Petrarca
Monads in Dialogue: Caterina da Siena and Francesco Petrarca

35 Sandra Gorla
Cultura e scrittura di Battista di Montefeltro Malatesti, (probabile) lettrice di Petrarca
A Noblewoman Reader of Petrarca? The Cultural and Palaeographic Profile of Battista di Montefeltro Malatesti

49 Alessia Valenti
Su Angela Nogarola e due sue corrispondenti
On Angela Nogarola and Two of Her Correspondents

79 Elena Niccolai
«Ne l'arte di Minerva perita quanto Aragne»: Isotta Nogarola e la Iusta victoria di Felice Feliciano Antiquario
«Ne l'arte di Minerva perita quanto Aragne»: Isotta Nogarola and the Iusta Victoria by Felice Feliciano Antiquario

93 Monica Marchi
Onorata Orsini e le altre lettrici di Petrarca nella Siena del secondo Quattrocento
Onorata Orsini and Other Sienese Female Readers of Francesco Petrarca in Fifteenth-Century Siena

113 Romana Brovia
Margherita Sarrocchi lettrice di Petrarca
Margherita Sarrocchi as a Reader of Petrarca

ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)

129 JOHNNY L. BERTOLIO
Padri o sorelle? Genealogie letterarie da Petrarca a Veronica Gambara
Fathers or Sisters? Literary Genealogies from Petrarca to Veronica Gambara

145 MONICA FARNETTI
Trame di nascita. Gaspara Stampa
Stories of Birth. Gaspara Stampa

155 TATIANA CRIVELLI
Leggere Petrarca e farsi Laura: il canzoniere "epistolare" di Pellegra Bongiovanni
Reading Petrarca and Becoming Laura: Pellegra Bongiovanni's Epistolary Canzoniere

169 SEBASTIANO VALERIO
Petrarca e il petrarchismo nella riflessione critica di Caterina Franceschi Ferrucci
Petrarca and Petrarchism in the Critical Reflection of Caterina Franceschi Ferrucci

181 DANIELA BROGI
Laura, Anna Banti e Artemisia
Laura, Anna Banti and Artemisia

Premessa

Giulio Firpo
Presidente dell'Accademia Petrarca di Arezzo

Il convegno internazionale di studi *Lettrici di Petrarca nel tempo*, tenutosi ad Arezzo, nella Casa del Petrarca, nei giorni 11-13 dicembre 2024 per ricordare il 650° anniversario della morte del Poeta, rappresenta la più recente realizzazione di un ampio progetto dell'Accademia Petrarca finalizzato a valorizzare gli studi petrarcheschi all'interno della programmazione delle attività istituzionali, che ha contemplato, nel recente passato e grazie alla collaborazione con l'Università di Siena, l'organizzazione di importanti convegni internazionali, con relativa pubblicazione degli Atti, quali *Due scrittoi di Petrarca:* Canzoniere *e* Bucolicum Carmen (2018), *Il Dante di Petrarca* (2021, in occasione del settimo centenario della morte di Dante) e *Il poeta nel paesaggio. Intorno a Petrarca dall'Alto Medioevo all'Umanesimo* (2023). Il conseguimento di quest'ultimo, importante risultato trae origine dalla proposta avanzata dal Centro di studi interuniversitario MedioEva, dedicato allo studio delle scrittrici e alla storia delle donne nel Medioevo, nella persona della sua presidentessa prof.ssa Natascia Tonelli, a cui ha fatto seguito l'organizzazione dell'evento grazie alla collaborazione dell'Accademia Petrarca di Arezzo e del Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature antiche e moderne dell'Università di Siena. Il filo conduttore del convegno – fortemente innovativo nei contenuti e per organicità – è costituito dall'analisi della rilettura "al femminile" dell'universo letterario di Francesco Petrarca nell'ambito della poesia d'amore occidentale, che ha trovato nelle lettrici di ogni epoca interpreti acute e sensibili, capaci di coglierne sfumature inedite e di arricchirne la comprensione attraverso prospettive originali. Il convegno si è dunque proposto di studiare l'ampio ventaglio della ricezione femminile dell'opera petrarchesca tra XIV e XX secolo, al di là dei confini tradizionali degli studi sul petrarchismo rinascimentale, attraverso un'analisi capace di abbracciare sia la produzione in volgare che quella latina. Si è trattato, peraltro, solo di un primo incontro, dedicato in particolare alle lettrici italiane (poetesse, studiose, interpreti, traduttrici); un secondo appuntamento avrà luogo nel 2027, e sarà riservato alle numerose figure di lettrici di Petrarca al di fuori dei confini dell'Italia.

L'Accademia Petrarca è sinceramente grata alla prof.ssa Natascia Tonelli per avere ancora una volta proposto un tema di così particolare interesse, nonché al

ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)

Comitato scientifico che ne ha condiviso e supportato l'impegno; un doveroso riconoscimento va anche alla Segreteria dell'Accademia Petrarca per aver garantito la consueta, impeccabile assistenza organizzativa. Fondamentale per la riuscita dell'evento è stato il contributo concesso dalla Direzione generale Educazione ricerca e istituti culturali del Ministero della Cultura, che si ringrazia sentitamente.

Il prossimo appuntamento, come detto, è al 2027; ad esso l'Accademia Petrarca si presenterà, come sempre, con entusiasmo e ampia disponibilità collaborativa, nella certezza di offrire un significativo contributo agli studi sull'argomento e, nel contempo, alla crescita culturale della città che dette i suoi natali al Poeta di Laura.

Introduzione

Natascia Tonelli, Alessia Valenti

Leggere Petrarca al femminile significa confrontarsi con una delle questioni più complesse e stratificate della tradizione letteraria italiana, il rapporto tra le donne e un autore che, più di ogni altro, ha contribuito a definire forme, linguaggi e paradigmi della soggettività moderna. La centralità di Petrarca nella costruzione del canone europeo ha infatti prodotto un fenomeno ambivalente. Da un lato, la sua opera ha rappresentato per secoli un modello imprescindibile di educazione letteraria, pratica stilistica e riflessione morale; dall'altro, proprio la forza normativa del petrarchismo ha spesso relegato le donne entro uno spazio prevalentemente passivo, quello della destinataria, della figura amata, dell'oggetto del discorso lirico. Le lettrici reali di Petrarca – donne che ne hanno letto, imitato, copiato e diffuso i testi, studiato la lingua, commentato le opere, discusso criticamente l'eredità – sono rimaste a lungo ai margini della ricostruzione storiografica. Leggere Petrarca *sub specie foeminarum* significa cioè fare i conti, da un lato, con la straordinaria capacità di irradiazione di una voce lirica e di un progetto culturale che hanno attraversato i secoli plasmando canoni, istituzioni letterarie e immaginari, creando modelli di comportamento pubblico e privato: *façons de lire, manières d'être*, per dirlo con Marielle Macé. Dall'altro lato, ci si deve confrontare con il persistente silenzio critico che ha oscurato le protagoniste di quella ricezione, riducendole a semplice sfondo o a mero riflesso di un modello fondato sull'io maschile. Il presente fascicolo monografico di *Per leggere* intende colmare almeno in parte questo silenzio, restituendo al centro dell'analisi le donne che hanno letto, commentato, imitato, contestato e reinventato Petrarca: figure che, lungi dall'essere destinatarie passive di un canone, si sono rivelate interpreti attive e spesso trasformative di quella tradizione. Non si tratta soltanto di aggiungere presenze femminili alla storia della fortuna petrarchesca, ma di interrogare le modalità specifiche attraverso cui le donne hanno abitato la tradizione di Petrarca: quali strumenti abbiano tratto dalla sua opera, quali tensioni abbiano attraversato nel confrontarsi con un modello eminentemente maschile della soggettività, quali pratiche di lettura e di scrittura abbiano elaborato a partire da quella eredità. *Lettrici di Petrarca* non significa dunque semplicemente 'donne che leggono Petrarca', ma soggetti che entrano in relazione con il canone attraverso operazioni di appropriazione, negoziazione e trasformazione culturale.

ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)

I saggi qui raccolti prendono le mosse dal convegno *Lettrici di Petrarca nel tempo* (Arezzo, 11-13 dicembre 2024), promosso dal Centro MedioEvA del Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell'Università degli Studi di Siena e dall'Accademia Petrarca di Lettere, Scienze, Arti di Arezzo, che lo ha generosamente ospitato, nell'ambito delle celebrazioni per il 650° anniversario della morte del poeta. Primo di due appuntamenti – il secondo è previsto per il 2027 –, il convegno si proponeva di esplorare in modo organico la ricezione femminile dell'opera petrarchesca nell'area italiana, superando i confini tradizionali degli studi sul petrarchismo rinascimentale e restituendo visibilità a poetesse, traduttrici, scrittrici e critiche che hanno contribuito a plasmare l'interpretazione e la diffusione del corpus petrarchesco nei secoli. L'arco cronologico attraversato dai contributi permette di osservare la lunga durata di questo confronto dal Tre al Novecento. Petrarca si offre infatti, per le donne che scrivono, come una presenza inevitabile: modello linguistico e insieme ostacolo simbolico; fonte di autorevolezza e spazio di conflitto; strumento di accesso alla legittimazione culturale ma anche paradigma da correggere, piegare o perfino contestare. Proprio per questo la ricezione femminile di Petrarca costituisce un osservatorio privilegiato per la storia non solo del petrarchismo, ma della soggettività autoriale femminile in Italia.

Uno dei temi che emergono con maggiore evidenza dal volume riguarda il rapporto tra lettura petrarchesca e costruzione dell'autorialità. Per molte delle figure qui studiate, leggere Petrarca significa anzitutto accedere a una forma di cittadinanza culturale. Il confronto con il poeta offre un lessico, un repertorio di immagini, una disciplina della scrittura e della coscienza attraverso cui articolare la propria presenza nello spazio intellettuale. È significativo che diversi saggi insistano sulla dimensione epistolare, dialogica e comunitaria della scrittura: la lettura di Petrarca non produce infatti soltanto imitazione lirica, ma contribuisce alla formazione di reti culturali, pratiche di commento e forme di intervento pubblico. In questa prospettiva si colloca il contributo di Clara Stella, che apre il volume con un confronto tra Caterina da Siena e Francesco Petrarca. Il saggio mette in luce un comune orizzonte culturale fondato sulla centralità della coscienza, sul valore della scrittura epistolare e sulla funzione civile della parola. Caterina emerge così come figura pienamente inserita nel laboratorio culturale tardotrecentesco e come interlocutrice capace di condividere con Petrarca alcune tensioni decisive della modernità nascente: il rapporto tra interiorità e spazio pubblico, tra autorità personale e bene comune, tra scrittura e riforma morale.

L'accesso delle donne alla cultura nel primo Umanesimo è al centro dei contributi di Sandra Gorla, Alessia Valenti ed Elena Niccolai. Le figure di Battista di Montefeltro Malatesti, Angela Nogarola e Isotta Nogarola mostrano come la lettura di Petrarca si intrecci strettamente ai processi di formazione umanistica e alla costruzione di una presenza femminile entro ambienti tradizionalmente maschili. In questi casi, il rapporto con Petrarca non coincide soltanto con l'imitazione letteraria: esso diventa parte di una più ampia strategia di legittimazione

culturale. La familiarità con i testi petrarcheschi segnala l'appartenenza a una comunità intellettuale, consente l'acquisizione di un linguaggio condiviso e permette alle autrici di collocarsi entro genealogie culturali riconosciute. Prima ancora che modello poetico, leggere Petrarca significa entrare in una comunità di pratiche intellettuali, appropriarsi di un linguaggio dell'autorevolezza, acquisire strumenti di intervento nello spazio pubblico della cultura umanistica. Il contributo di Gorla affronta il problema della formazione umanistica femminile attraverso la figura di Battista di Montefeltro Malatesti. Attraverso l'analisi di testimonianze documentarie e autografe, il saggio ricostruisce il profilo culturale di una nobildonna attivamente inserita negli ambienti umanistici del primo Quattrocento e mostra come la probabile frequentazione dei testi petrarcheschi da parte di Battista costituisca parte integrante della sua educazione letteraria e della sua autorappresentazione intellettuale. Su un diverso versante si colloca il contributo di Valenti, dedicato ad Angela Nogarola e ai circoli del preumanesimo veneto che, attraverso un accurato lavoro di scavo, restituisce consistenza storica e letteraria a una figura femminile rimasta a lungo ai margini della ricostruzione critica. La presenza petrarchesca si intreccia qui alla pratica epistolare, alla trasmissione manoscritta e alla costruzione di reti culturali nelle quali le donne iniziano progressivamente a occupare uno spazio riconoscibile. Niccolai dedica invece il proprio contributo a Isotta Nogarola e alla sua possibile identificazione con la protagonista della *Iusta Victoria* di Felice Feliciano Antiquario: il saggio mostra come la fortuna della Griselda petrarchesca continui ad agire all'interno della novella umanistica e come le figure femminili possano diventare modelli culturali attivi entro i processi di riscrittura e trasmissione della tradizione, evidenziando il ruolo delle donne non soltanto come lettrici di Petrarca, ma anche come presenze interne all'immaginario umanistico costruito attorno alla sua eredità.

Entro le medesime coordinate si colloca anche il contributo di Monica Marchi, che apre alla Siena del secondo Quattrocento e prende avvio dal commento ai *Trionfi* di Bernardo Ilicino, dove Onorata Orsini viene celebrata come interprete esemplare dei versi petrarcheschi. Attraverso questa figura, il saggio ricostruisce il rapporto tra lettura di Petrarca, prestigio culturale e partecipazione femminile alla vita civica e politica senese. Il petrarchismo appare qui come uno strumento di distinzione sociale e insieme come uno spazio entro cui le donne possono acquisire autorevolezza culturale. La tradizione petrarchesca si configura però anche come tradizione eminentemente genealogica: costruisce discendenze letterarie, modelli di trasmissione, autorità da ereditare e replicare: i casi analizzati da Marchi mostrano come la lettura e l'interpretazione di Petrarca possano diventare strumenti di riconoscimento femminile all'interno dello spazio civico e cortigiano.

La dimensione genealogica continua ad attraversare le pratiche di lettura e di scrittura ancora nel Cinquecento, quando il rapporto delle donne con Petrarca assume forme nuove, legate alla crescente presenza femminile nello spazio let-

terario italiano. Johnny L. Bertolio riflette sulle trasformazioni delle modalità di trasmissione del canone nel momento in cui le donne entrano attivamente nella tradizione lirica italiana, leggendo il rapporto tra Petrarca, Vittoria Colonna e Veronica Gambara come costruzione di una vera e propria comunità letteraria femminile. Accanto all'autorità verticale del modello petrarchesco emergono così forme di relazione più orizzontali, fondate su reti di scrittrici, pratiche condivise di lettura e nuove modalità di costruzione dell'autorevolezza letteraria. È invece interamente dedicato a Gaspara Stampa e alla radicale riscrittura del paradigma amoroso petrarchesco operata dal suo canzoniere il saggio di Monica Farnetti. Spostando simbolicamente l'origine dell'esperienza amorosa dal venerdì santo al Natale, Stampa sostituisce al tempo della perdita e dell'assenza una diversa concezione dell'amore, della nascita e della soggettività. Il petrarchismo diventa così il luogo di una trasformazione profonda delle coordinate simboliche della lirica amorosa. A partire dal Cinquecento, in effetti, leggere Petrarca non significa più soltanto appropriarsi di un modello autorevole, ma anche intervenire attivamente sulla sua ridefinizione. Il contributo di Romana Brovia dedicato a Margherita Sarrocchi mostra come la presenza petrarchesca possa attraversare generi differenti, dalla lirica al poema eroico, adattandosi a nuove esigenze poetiche e ideologiche: Petrarca continua a rappresentare, certo, un archivio di forme e immagini, però costantemente rimodellato dall'esperienza delle scrittrici.

Il contributo di Tatiana Crivelli è dedicato all'arcade palermitana Pellegra Bongiovanni, autrice di un'opera singolare a lungo dimenticata e da lei stessa riportata alle stampe nel 2015 con Roberto Fedi. Crivelli mostra come nelle *Risposte a nome di Madonna Laura alle rime di Messer Francesco Petrarca in vita della medesima* Bongiovanni operi una sistematica risemantizzazione del codice petrarchesco attraverso una prospettiva di genere capace di dare voce a una Laura illuminista, viva e verosimile, dotata di ragione, lucidità morale e autonomia, che restituisce al mittente le accuse dell'amante e rivendica con fermezza la propria soggettività. Il monologo lirico petrarchesco si trasforma così in un dialogo, e la lettura di Petrarca diventa per Bongiovanni la condizione di possibilità di un'operazione culturale 'sovversiva'.

Il saggio di Sebastiano Valerio analizza, per parte sua, la lettura di Petrarca e del petrarchismo offerta da Caterina Franceschi Ferrucci nei *Primi quattro secoli della letteratura italiana*, storia letteraria fondata su un dichiarato intento pedagogico e civile. Nella prospettiva di Ferrucci, segnata dall'orizzonte risorgimentale e da una moralità cattolica di ascendenza giobertiana, il rapporto con Petrarca diventa il luogo in cui si misurano tensioni irrisolte tra ideale classicistico, funzione civile della letteratura e questione femminile. Ne emerge un Petrarca continuamente ridimensionato rispetto a Dante e un petrarchismo femminile giudicato non per ciò che produce, ma per il fatto di essersi appropriato di uno spazio culturale maschile – contraddizioni che Valerio legge come cifra emblematica di un'intera stagione culturale, in cui la letteratura è insieme strumento di emancipazione e dispositivo di controllo.

La lunga durata della tradizione petrarchesca emerge infine nel contributo di Daniela Brogi, che estende il discorso al Novecento attraverso Anna Banti. In questo contesto, Petrarca non rappresenta più soltanto un modello da imitare o trasformare, ma una tradizione da interrogare criticamente. La figura di Laura e, più in generale, la costruzione petrarchesca del femminile diventano oggetto di una riflessione sulla rappresentazione delle donne nella cultura occidentale. La scrittura di Banti lavora così sul recupero della soggettività femminile come voce, memoria e corpo storico, mostrando come la ricezione di Petrarca possa tradursi anche in una pratica di riscrittura critica del canone.

Nel loro insieme, questi saggi non propongono soltanto una storia parallela della fortuna petrarchesca: ridisegnano, da prospettive diverse ma convergenti, la mappa di ciò che ha significato, per le donne, stare dentro e fuori da un canone che le ha spesso celebrate come oggetto, ma ha faticato a riconoscerle come soggetti intellettuali. Restituire visibilità a queste pratiche di lettura significa non solo arricchire la storia della letteratura, ma interrogarsi su come le donne abbiano negoziato, generazione dopo generazione, il loro rapporto con la tradizione: traendone gli strumenti della propria formazione intellettuale, piegandola alle urgenze del presente, o infine scegliendo di scrivere a partire da una diversa esperienza del tempo, del corpo e della parola.

Clara Stella

Monadi in dialogo: Caterina da Siena e Francesco Petrarca

Monads in Dialogue: Caterina da Siena and Francesco Petrarca

ABSTRACT

Il saggio analizza e mette a confronto alcuni elementi distintivi della vita letteraria, della circolazione delle opere e della dimensione epistolare in Caterina da Siena e Petrarca. Pur in assenza di un dialogo diretto o di un esplicito riconoscimento reciproco, i due autori risultano accomunati dall'appartenenza a un medesimo orizzonte culturale, politico ed estetico. L'indagine si concentra in particolare sul loro rapporto con le *auctoritates* e sulle istanze di riforma (sociale, culturale e politica) che entrambi cercano di promuovere attraverso i loro scritti.

The essay examines and compares key features of literary life, the circulation of works, and the epistolary dimension in Caterina da Siena and Petrarca. Although there is no direct dialogue or explicit mutual recognition between them, the two authors share a common cultural, political, and aesthetic horizon. The analysis focuses in particular on their relationship with the auctoritates and on the reformist aims (social, cultural, and political) that both seek to advance through their writings.

Per Leggere, xxv-xxvi, n. 49-50, Autunno 2025-Primavera 2026
ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)
DOI: 10.747/PLXXV-XXVI-49/50-25/26-15

Clara Stella

Monadi in dialogo: Caterina da Siena e Francesco Petrarca

Introduzione: un ponte tra due monadi

Nella ricca trama della letteratura italiana del Trecento, Francesco Petrarca e Caterina da Siena emergono come monadi letterarie, due unità generatrici di molteplicità. Il termine, che i pitagorici utilizzavano per indicare le unità costitutive del reale e che il platonismo riprese per affrontare il problema della fondazione del molteplice, trova una suggestiva applicazione per leggere l'opera e l'eredità di entrambi. Petrarca, con i *Rvf* e il proprio epistolario, e Caterina Benincasa, con le sue lettere e il *Dialogo della divina provvidenza*, agiscono come principi unitari che generano tradizioni diversificate di espressione letteraria. Le loro opere, pur nascendo da esperienze individuali e lontane, si irradiano in molteplici direzioni, influenzando profondamente la cultura e la società italiane nonché europee.

Tuttavia, proprio perché agli antipodi di ciò che viene considerato letterario, quasi mai sono posti in relazione l'uno all'altro, partendo da un presupposto semplice quanto ferreo: una formazione e un'estetica di linguaggi che guardano in direzioni opposte, soprattutto a livello linguistico, tra classicismo ed espressionismo. Francesco Petrarca e Caterina da Siena, pur essendo contemporanei e condividendo lo stesso periodo storico, si presentano come due esperienze distinte, destinate paradossalmente a non incontrarsi mai direttamente e, per quanto ne sappiamo, nemmeno personalmente[1].

1 Un primo tentativo di confronto e apertura fruttuosa, in questo senso, relativa al tema metaforico del giardino/giardiniere presente in entrambi, secondo la prospettiva del luogo eterotopico, è proposta da M. Kleinhans, *Epistolare "Andersorte": der Garten bei Caterina da Siena und Francesco Petrarca*, in *Zur Semantik des Gartens in Mittelalter und Früher Neuzeit. Literatur, und kulturwissenschaftliche Studien*, hrsg. von J. Bonineau, D. Klein, Würzburg, Gerhard Penzkofer, 2023, pp. 101-36. La studiosa, infatti, parte dalla premessa che «Uf eigentümliche Weise verknüpfen beide Autoren ihre Person mit dem Garten und dem Gärtnerberuf. Es stellt sich daher die Frage nach der Metaphorizität derartiger Aussagen, nach der Beziehung zwischen Empirie und Bildlichkeit» («In modo peculiare, entrambi gli autori collegano la propria persona al giardino e alla professione del giardiniere. Si pone quindi la questione della metaforicità di tali affermazioni, del rapporto tra empiria e figuratività», p. 101, traduzione di chi scrive).

Nonostante ciò, entrambi operano nel medesimo contesto: sono figure conosciute, pubbliche e centrali nel dibattito e nella cultura del tempo, accomunate da un'incrollabile fiducia nel potere della parola scritta e nel genere epistolare, di cui espandono sapientemente i confini. Se Petrarca, con la sua riflessione sull'io autoriale e la soggettività, apre nuove strade per l'espressione letteraria in latino e in volgare, la senese assume la postura esegetica della profetessa, incarnando l'uso di una parola profetica che non è preveggenza ma attuazione della Parola e sollecito di ritorno al dovere, per mezzo di una predicazione per lettera[2]. Ambedue operano nel quadro dell'umanesimo, attraversando il turbamento e il dubbio come categorie filosofiche di matrice religiosa, prima che secolare, e spingendo sulla necessità che il proprio interlocutore e la propria interlocutrice siano in grado di creare uno spazio mentale di raccoglimento riflessivo per rendere fertile la comprensione che deriva dall'ascolto e dalla lettura delle loro parole[3].

Vista la natura dei due nomi, i mondi e i ruoli differenti di entrambi (l'uno afferente alla sfera letteraria colta, raffinata, che si alimenta di studi elevati; l'altro all'urgenza della parola mistica e alla cultura orale, vasta, senese e dei circoli domenicani), in questo breve saggio non si intende certamente tracciare ciò che sarebbe una forzata, quanto più impossibile, influenza letteraria e testuale esercitata dal primo sulla seconda e viceversa, ma alcune linee comuni di partecipazione a un universo simbolico che entrambi, e in particolare Petrarca, stavano trasformando con la loro opera. Mi pongo, infatti, una domanda tanto ampia quanto arrischiata, non risolvibile in un contesto saggistico: quale sia il loro contributo alla nascita della coscienza moderna, del pensiero critico e, soprattutto, se un lascito tale si possa leggere in una prospettiva comparata[4]. Se, a par-

2 Come sostiene Librandi e, con lei, la critica che ha approcciato la definizione della parola profetica cateriniana, «La sua azione fu resa più efficace proprio dall'aver promosso uno stile profetico nuovo, percepibile fin dal Libro […], dove, mettendo in guardia i fedeli dagli eccessi della visionarietà, segna l'innovazione di una religiosità non solo femminile», R. Librandi, *La Bibbia riportata da Caterina da Siena*, in Ead., *Più di sacro che di profano: alcuni esempi di scrittura femminile*, Firenze, Cesati, 2020, pp. 78-98: 81-82, n. 2. Per un raffronto tra le varie declinazioni dell'esegesi profetica femminile cfr. A. Valerio, *Per una storia dell'esegesi femminile*, in *La Bibbia nell'interpretazione delle donne*, a cura di C. Leonardi, F. Santi, Valerio, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 3-22: 15-16.

3 Sulla rivalutazione dell'opera cateriniana nel contesto umanistico-letterario trecentesco ha avuto un impatto decisivo la rilettura di J. Tylus che ha rivendicato il ruolo dell'autrice senese tra le tre Corone: J. Tylus, *Reclaiming Catherine of Siena: Literacy, Literature, and the Signs of Others*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, in particolare *Girolamo Gigli's Burning Books*, pp. 1-52.

4 U. Dotti, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Milano, Feltrinelli, 1978; S. Karlheinz, *La vita e i tempi di Petrarca. Alle origini della moderna coscienza europea*, trad. di G. Pelloni, Venezia, Marsilio, 2007; G. Mazzotta, *Petrarch's Confrontation with Modernity*, in *The Cambridge Companion to Petrarch*, edited by A. R. Ascoli, U. Falkeid, Cambridge,

tire dal fondamentale studio di Ugo Dotti del 1978, la critica ha ampiamente indagato l'idea di "coscienza" in Petrarca, soprattutto in relazione alle oscillazioni del poeta tra dubbio e certezza, un'analoga riflessione non è stata invece condotta su Caterina da Siena, né tantomeno è stato proposto un confronto tra i due autori su questo macro-tema, che coinvolge tanto la dimensione letteraria quanto la storia delle idee della cultura occidentale. Per entrambi gli anni decisivi del periodo papale avignonese, e la riflessione sul ruolo pubblico della parola intellettuale, sono punti di partenza per delimitare i confini entro cui porre tale domanda.

Da questa prospettiva, perciò, Caterina da Siena e Petrarca pur non coinvolti in un dialogo diretto tra loro, e nemmeno in un riconoscimento reciproco, sono tuttavia in relazione con parte dello stesso universo culturale, politico ed estetico, e sicuramente con lo sguardo rivolto verso il futuro. L'attenzione all'io epistolare, la formazione di una coscienza come luogo di dubbio, di rinascita e sguardo diverso rispetto alle *auctoritates*, e alle fondamenta politico-teologiche della società, costituiscono il terreno di una riflessione comparabile sull'estetica e l'epistemologia su cui ambedue hanno agito in modo complementare e trasformativo[5].

Caterina da Siena e Petrarca nel loro tempo politico

Caterina Benincasa nasce nel 1347 e muore nel 1380, esattamente sei anni dopo Petrarca che, alla nascita della futura santa, è già coinvolto nell'infruttuosa missione diplomatica contro il re d'Ungheria Luigi I. Egli, stabilitosi temporaneamente a Genova, guardava ormai con disillusione all'amico Cola di Rienzo: la sua nostalgia per l'unità dell'antica repubblica romana rimarcava il suo sostegno al ritorno del papa a Roma. Proprio al papa penserà con l'allestimento di un

Cambridge University Press, 2015, pp. 221-38. Si vedano anche i contributi nel volume *Petrarca*, a cura di G. Baldassari, C. Berra, Roma, Carocci, 2025, in particolare L. Bianchi, *Petrarca e la filosofia*, alle pp. 349-64.

5 I recenti approcci ad una lettura del periodo papale avignonese tramite gli strumenti della storia delle idee permettono di inscrivere in dialogo differenti pensatori e pensatrici, seppure non legati da un debito filologico. Si veda infatti il fruttuoso studio condotto da U. Falkeid, *The Avignon Papacy Contested. An Intellectual History from Dante to Catherine of Siena*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2017 e il monografico, che tratta della parola politica d'autrice nell'età moderna, *Sul pensiero politico delle donne nella prima età moderna: religione, autorità, individualità*, «Scienza & Politica», a cura di E. Cappuccilli, XXXIV/66 (2022), pp. 5-13. La tendenza ad escludere le autrici religiose, le profetesse e le mistiche dagli ambiti intellettuali del pensiero critico e politico, e aggiungiamo ancora letterario, porta ad un mancato riconoscimento non solo di una fetta importante del pensiero politico femminile, ma anche una mancata occasione di dialogo extratestuale con gli autori canonici.

libro ricco di lettere critiche, il *Liber sine nomine*, che viene compilato tra il 1347, anno di nascita di Caterina, e il 1354.

Si forma dunque in questi anni il mito negativo di Avignone che nell'autore si realizza, come noto, nella progressiva trasfigurazione della sede papale francese come nuova Babilonia: un'invenzione linguistico-concettuale che attraversa un gruppo esiguo ma importante di testi, in prosa e in versi, volgari e latini[6]. Alla retorica di Babilonia come rinnovata Gerusalemme si affianca strettamente quella di una città vedova che si lamenta per lo sposo mancante, segnando un punto di differenza sostanziale, come rilevato da Emilio Pasquini[7], dai versi danteschi di *Purgatorio* VI («Vieni a veder la tua Roma che piagne / vedova e sola, e dì e notte chiama: / "Cesare mio, perché non m'accompagne"», vv. 112-114) dove, se per Dante è l'imperatore lo sposo che deve tornare nella sua legittima sede, per Petrarca è il papa, e così rimarrà tale.

La carriera politica del poeta aretino visse un momento cruciale quando il grammatico e poeta Rinaldo Cavalchini declamò pubblicamente a Verona due delle sue epistole metriche in latino[8]. Questi componimenti, che sarebbero poi stati inseriti nella raccolta *Epystole*, corrispondono alle lettere I 2 e I 3 e diventeranno due modelli fondamentali di propaganda politico-teologica, un campo nel quale Caterina stessa sperimenterà la propria voce e troverà spazio d'azione di incisiva retorica[9].

Le epistole, scritte in versi esametri, erano indirizzate rispettivamente al papa, in nome della città di Roma, e a frate Enea da Siena, predicatore nella chiesa di santa Maria Novella a Firenze. Nella prima epistola (I 2), Roma è rappresentata come una matrona sofferente che supplica il ritorno di uno dei suoi due sposi, il papa Benedetto XII, poiché ha ormai perso ogni fiducia nell'altro, cioè l'imperatore. A questi Petrarca aveva indirizzato, negli anni Trenta, la scottante epistola

6 E. Pasquini, *Il mito polemico di Avignone nei poeti italiani del Trecento*, in *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese*, Todi, Accademia Tudertina, 1981, pp. 259-309; F. Suitner, *L'invettiva avignonese del Petrarca e la poesia infamante medievale*, «Studi Petrarcheschi», n.s., II (1985), pp. 201-10; U. Falkeid, *Petrarch, Cola di Rienzo, and the Battle of Rome*, in *The Avignon Papacy Contested* cit., pp. 95-120.

7 Pasquini, *Il mito polemico di Avignone nei poeti italiani del Trecento* cit.

8 Per un'introduzione alle *Epistole* si veda G. Velli, *A Poetical Journal. Epystole*, in *Petrarch. A Critical Guide to the Complete Works*, edited by V. Kirkham, A. Maggi, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 2009, pp. 277-90 e su questi due testi nello specifico si veda M. Feo, *Primo dossier sul Petrarca di Gotha*, «Quaderni Petrarcheschi», IV (1987), pp. 9-50. Sulle raccolte epistolari petrarchesche e, in particolare, le *Sine nomine*, cfr. anche la recente analisi riepilogativa di M. Berté, *Epistolografia*, in *Petrarca*, cit., pp. 103-20.

9 M. Feo, *L'epistola come mezzo di propaganda politica in Francesco Petrarca*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*. Relazioni tenute al convegno internazionale di Trieste, 2-5 marzo 1993, Roma, École Française de Rome, 1994, pp. 203-26.

2, 5 di *Sine nomine*, nella quale Roma si dichiarava vedova del suo sovrano (vv. 150-151). Nella seconda epistola metrica declamata a Verona (I 3), che cronologicamente precede la I 2, l'autore esprime con toni accorati la sua preoccupazione per il declino dell'Italia. Denuncia la frammentazione delle città, l'arroganza militare delle potenze straniere, ed esorta i signori e i comuni italiani a unirsi contro l'invasione di Giovanni di Lussemburgo, incitandoli a impugnare le armi seguendo l'esempio dei gloriosi antenati. Quando Rinaldo Cavalchini decide di leggerla pubblicamente e commentarla in piazza, lo fa di propria iniziativa, senza che l'autore ne fosse stato informato in anticipo, accelerando, secondo Michele Feo, «la fortuna politica e letteraria del Petrarca, in un intreccio non facilmente districabile»[10]. Cavalchini trasforma le due epistole in uno strumento di "propaganda", richiamando l'attenzione della cittadinanza sull'importanza di quei messaggi, attraverso la forma epistolare, uno strumento che sarà centrale e condiviso anche nella campagna cateriniana per il ritorno del papa a Roma.

In questo clima, Cola di Rienzo farà commissionare due affreschi di *Roma viduata* e, due anni dopo, nel 1349, una vedova svedese sarebbe arrivata a Roma e avrebbe iniziato a impersonare il mito vedovile della città eterna divulgandola nei propri scritti, anch'essi circolanti in latino, tradotti e trascritti dai propri fedelissimi. Ella era Brigida di Svezia, profetessa e una delle scrittrici più prolifiche del Medioevo, che condivide con Caterina da Siena quel circolo domenicano che sosterrà la senese successivamente[11]. Petrarca, Brigida di Svezia e Caterina da Siena, pur nella distanza dei contesti biografici, geografici e istituzionali in cui operano, costruiscono la propria azione politica a partire da una comune insoddisfazione e frustrazione nei confronti della situazione morale, spirituale e istituzionale del loro tempo; tale sentimento condiviso si traduce, in forme diverse ma convergenti, in un impegno attivo volto a sollecitare il rinnovamento della Chiesa e dell'ordine politico, facendo della parola letteraria uno strumento

10 Ivi, p. 204.

11 Il passaggio di testimone dell'azione brigidina a Caterina da Siena si configura come un processo complesso sul piano profetico e politico, fondato su un apparato simbolico che deve essere ricostruito e riadattato a un diverso contesto nazionale. Sul modello cateriniano e l'eredità brigidina per la scrittura femminile si vedano i saggi contenuti in *Sanctity and Female Authorship. Birgitta of Sweden & Catherine of Siena*, edited by M.H. Oen, U. Falkeid, New York-Londra, Routledge, 2020. Sulle strategie retoriche impiegate dalle due scrittrici nel ritrarsi e fondare la propria *auctoritas*, si veda Falkeid, *Constructing Female Authority: Birgitta of Sweden, Catherine of Siena, and the two Marys*, in *Sanctity and Female Authorship* cit., pp. 54-74 e M.H. Oen, *Ambivalent Images of Authorship*, in *Sanctity and Female Authorship* cit., pp. 122-27. Sulla santa svedese si veda in particolare i saggi che compongono il volume *The Legacy of Birgitta of Sweden. Women, Politics, and Reform in Renaissance Italy*, a cura di U. Falkeid, A. Wainwright, Leiden, Brill, 2023.

di intervento pubblico e di pressione sulle coscienze e sul potere, attraverso le possibilità della forma epistolare.

Sull'alfabetizzazione e la cultura scritta della Benincasa la critica non è stata concorde per molto tempo, anche se ora si può affermare che, contrariamente al mito della santa illetterata tramandato da Raimondo da Capua nella rappresentazione della discepola-maestra nella *Legenda maior*, ella apprese a leggere e propriamente a comporre sorvegliando la stesura definitiva della propria produzione[12]. La senese era immersa e partecipe della cultura e della trasmissione orale della parola evangelica e delle sue interpretazioni, basate su una lettura orientata all'impegno politico-civile della pacificazione delle lotte interne e della questione avignonese. Non solo: nell'universo culturale domenicano rientrano anche Dante e la tradizione laudistica, di cui Caterina si serve nel suo procedere per immagini e metafore combinatorie, pur rinunciando alle polisemie propriamente poetiche, che non rientrano nei suoi interessi. Come ha osservato Martha Kleinhans, l'uso ricorrente dell'immaginario metaforico del giardino in Caterina da Siena è infatti privo di riferimenti personali e soggettivi: a differenza dell'impiego petrarchesco, in cui il giardino oscilla tra spazio fisico, personale e luogo intellettuale, esso è utilizzato da Caterina per alludere alla necessità, generale e comune, di coltivare il giardino dell'anima e di riformare radicalmente quello della Chiesa, ormai colmo di fiori appassiti, dove la generazione dell'uno è comunque premessa necessaria alla rinascita dell'altro[13].

Raccoglitrice dell'eredità intellettuale di Brigida di Svezia ma operante nel contesto petrarchesco, con una fiducia nel potere della parola scritta che la distingue da molte altre figure profetiche, la Benincasa orienta i propri scritti al sostegno del ritorno del papa a Roma e alla denuncia della corruzione ecclesiastica[14]. A livello stilistico, Caterina fa uso di espresse strategie retoriche che svecchiano il modello epistolografico medievale allo scopo di rendere comprensibile e fruibile, a più livelli, il proprio messaggio dottrinale, riformistico ed evangelico, con quelle che Rita Librandi ha definito le strategie cateriniane del chiedere[15].

12 R. Librandi, *La Bibbia riportata da Caterina*, in *Più di sacro che di profano: alcuni esempi di scrittura femminile*, Firenze, Cesati, pp. 79-91 (p. 83). Decisivo l'articolo di G. Murano, «*Ò Scritte di mia mano in su l'isola della Rocca». Alfabetizzazione e cultura di Caterina da Siena*, «Reti Medievali», XVIII (2017), pp. 139-76 e anche l'utile ricognizione degli studi in M. C. Levorato, *Le metafore della vita quotidiana nelle Lettere di Caterina da Siena*, in *Una mistica scrivente e il suo epistolario*, Firenze, Cesati, 2024, pp. 53-98.

13 Kleinhans, *Epistolare "Andersorte"* cit., pp. 107-8.

14 Falkeid, *Introduction*, in *The Avignon Papacy Contested* cit., pp. 1-23.

15 R. Librandi, *Le strategie del chiedere nelle «Lettere» di Caterina da Siena*, in *Più di sacro che di profano* cit., pp. 57-77. L'edizione moderna in lingua italiana delle lettere cateriniane è a cura di Antonio Volpato (Caterina da Siena, *Le lettere*, a cura di Volpato, in Santa Caterina da Siena, *Opera Omnia*, *Testi e concordanze*, Pistoia, Provincia Romana dei Frati Predicatori, 2002, d'ora in avanti semplicemente *Lettere*). Si veda anche

L'apparato, ampiamente studiato, delle metafore della specificazione dialoga, inoltre, con una complessa articolazione metaforico-dottrinale che si estende tanto al piano stilistico quanto a quello performativo e corporeo: strumenti attraverso i quali Caterina da Siena definisce il proprio intervento nella questione avignonese, mirando a metterne in discussione e a incrinarne le fondamenta.

Caterina lavora instancabilmente sulla teologia del Corpo mistico della santa Chiesa, ricordando che la sua riforma dovesse fondarsi sul ritorno a una concezione unitaria del *corpus mysticum* al contrario di quanto sostenuto nella bolla *Unam sanctam* di Bonifacio VIII e dell'entourage teologico papale[16]. Le sue parole, che Aldo Manuzio recupererà nel Cinquecento, sono vicine a chi legge, poiché giocano sapientemente con i colori delle passioni, in una retorica che sa come coinvolgere, curare e ammonire allo stesso tempo[17].

l'importante edizione in lingua inglese a cura di Suzanne Noffke (*The Letters of Catherine of Siena*, a cura e traduzione di Noffke, Tempe, Arizona Center of Medieval and Renaissance Studies, 2000-2008). Le citazioni tratte dall'espitolario riportate in questo saggio afferiscono ai numeri e alle pagine dell'edizione Volpato. Negli ultimi anni l'Epistolario di Caterina da Siena è al centro di un rinnovato interesse, insieme filologico, storico-linguistico e storico, che fa soprattutto capo all'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo. È in corso di realizzazione una nuova edizione critica delle lettere (un primo bilancio era affidato a *Per una nuova edizione dell'Epistolario di Caterina da Siena*, Atti del seminario (Roma, 4-5 dicembre 2016), a cura di A. Dejure, L. Cinelli OP, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2017): sono usciti il catalogo dei testimoni (*Epistolario. Catalogo dei manoscritti e delle stampe*, a cura di M. Cursi, A. Dejure, G. Frosini, *ibid.*, 2021) e i primi volumi dell'edizione: *Epistolario*, I. *Lettere A-B* (*ibid.*, 2023) e II. *Lettere C-G* (*ibid.*, 2025). Intorno all'edizione è cresciuta una serie di studi che riguardano sia la tradizione della raccolta sia la lingua dei singoli testimoni sia il contesto politico ed ecclesiastico. La bibliografia relativa al progetto è raccolta nella banca dati DEKaS (www.dekasisime.it).

16 Falkeid, *Catherine of Siena and the Mystical Body of the Church*, in *The Avignon Papacy Contested* cit., pp. 146-72. Su questo aspetto si veda anche il lavoro di Henri Lubac del 1944, *L'Eucharistie et l'Église au moyen âge*, ora tradotto e riedito in Lubac, *Corpus Mysticum: The Eucharist and the Church in the Middle Ages*, edited by L. P. Hemming, S. F. Parsons, trans. by G. Simmonds, R. Price, C. Stephens, London, SCM Press, 2006, pp. 114-15. Sulla teologia politica di Caterina da Siena rimane fondamentale il lavoro di F. T. Luongo, *Saintly Politics of Catherine of Siena*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2006.

17 A. Manuzio, *Lettera al reverendissimo Monsignore D. Francesco de' Piccolhomini da Siena […]*, in *Epistole devotissime de sancta Catharina da Siena*, Venezia, Aldo Manuzio, 1500, fol. IV; sulla fortuna del modello cateriniano nel Cinquecento si veda M. Zancan, *Lettere di Caterina da Siena*, in Ead., *Il doppio itinerario della scrittura*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 113-53 (pp. 120-25) e M. Zaggia, *Varia fortuna editoriale delle Lettere di Caterina da Siena*, in *Dire l'ineffabile. Caterina da Siena e il linguaggio della mistica*, a cura di L. Leonardi, P. Trifone, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 127-87 (pp. 135-47).

Generandosi dall'urgenza e dal desiderio del dire e dell'esprimersi, la naturalezza della voce di Caterina è il frutto di una precisa e ponderata declinazione della parola testuale a seconda della caratura sociopolitica e culturale del proprio destinatario, o della propria destinataria. Ciò impreziosisce il modello fisso della prosa epistolare che è alla base della struttura delle sue lettere[18]. A lungo oggetto di attenzione da parte della linguistica e della storia della lingua, Caterina, attraverso il proprio scrittoio, contribuisce ad ampliare il dizionario lemmatico e le potenzialità espressive della giovane lingua volgare mediante un uso ricco e produttivo della metafora, che si dispiega ampiamente nel dettato. A ciò si accompagna una sintassi modellata sull'insistenza retorica e semantica di specifici campi visivi e dottrinali, come, ad esempio, quello del sacrificio in Croce e il parallelo con gli strumenti della scrittura, nonché il ruolo centrale del desiderio quale agente di trasformazione[19].

La spersonalizzazione e l'allegoria convivono con la corporeità e la materialità delle metafore e delle similitudini, che guardano ad una formazione avvenuta in ambienti domenicani e mercantili[20], secondo un linguaggio profetico che innesta il mistico nel reale, già proprio di Brigida di Svezia la quale, vale la pena ricordare, fu la prima a introdurre la visione della natività, di cui è spettatrice, e del parto della Vergine[21]. In Caterina è marcata la tendenza a una pedagogia religiosa «che insiste sull'associazione di sensibile e spirituale», istruendo attraverso «connessioni metaforiche, di cui si sciolgono proficuamente le giunture»; una pedagogia indotta da una consapevolezza che proviene «dall'orgoglio del proprio magistero [...] che affiora nell'alternarsi sapiente di severità imperiosa e di tenerezza affettiva»[22].

La concretezza di immagini e i termini più realistici, scanditi al limite della

18 M.C. Levorato, *Metafore su misura del destinatario*, in Ead., *Le metafore della vita quotidiana* cit., p. 187 e *passim*; si veda anche la ricognizione delle scritture per donne e la bibliografia in E. Buonocuore, *Sisters, Mothers and Daughters: Caterina da Siena's Creation of an Elective Family Through Letters*, in *Imagined Networks in Pre-Modern Italian Literature: Literary Mothers, Literary Sisters*, a cura di Buonocore, G. Cardillo, Lexington Books, Lanham Maryland, 2024, pp. 23-62.

19 Librandi, *Le strategie del chiedere* cit., pp. 57-77 (pp. 74-75); Ead., *Dal lessico delle Lettere di Caterina da Siena: la concretezza della fusione*, in *Dire l'ineffabile: Caterina da Siena e il linguaggio della mistica*. Atti del convegno di Siena, 13-14 novembre 2003, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 19-40. Si veda anche Levorato, *Le metafore della vita quotidiana* cit., pp. 53-98.

20 Librandi, *Le strategie del chiedere* cit., pp. 75-76.

21 Per Brigida di Svezia, abituata a leggere la Bibbia in svedese, il libro sacro è un «canovaccio» sul quale «tessere l'intervento di Dio nel mondo, ma anche la trama da ampliare per riscrivere le scene non dette nei testi» (Valerio, *Per una storia dell'esegesi femminile* cit., p. 15, n. 50).

22 Librandi, *Le strategie del chiedere* cit., p. 76.

ripetitività, calcano una linea espressionistica che marcia parallela agli sviluppi dell'invettiva da esercitare per il consenso politico e religioso all'interno di una comunità creata per mezzo epistolare.

Comunità di lettere e comunità ermeneutiche

Vi sono delle differenze sostanziali tra il modo di scrivere, la percezione e l'attitudine alla scrittura in relazione alla riflessione personale da parte di Petrarca e Caterina, a partire dalla natura magmatica e dall'incertezza fono-morfologica delle lettere cateriniane (proprie, in verità, della scrittura mistica femminile nonché dal grande problema della sua trascrizione per mezzo di altri) e dal costante riferimento al Corpo di Cristo quale libro del mondo, le cui membra sono gli unici e veri capitoli da leggere per la senese[23]. Le differenze nascono da ambiti di formazione e da finalità di vita profondamente diversi; tuttavia, è possibile individuare un nesso significativo sia nell'adozione di una *vox* personale, sia nella concezione dell'epistola come strumento di "cura" dell'intelletto e dell'anima, che tanto Petrarca quanto Caterina applicano a se stessi e alle rispettive comunità ermeneutiche.

A tale proposito, c'è una linea di demarcazione che ha da sempre delineato uno stacco tra la modalità testuale, degli umanisti, del fare comunità e quella religiosa, degli ordini riformati, fondata sul modello epistolografico paolino e sul carisma del proprio centro propulsore e ispiratore di vita rinnovata[24]. Certamente vi è una disparità basilare tra comunità spirituali e umanistiche per lettera, partendo proprio dalla gerarchia che si instaura tra mittente e destinatario. Se le *Familiares* di Petrarca rispecchiano e ripropongono dei legami di amicizia umanistica, sul rinnovato modello ciceroniano, dove l'affetto del legame è lo spazio intellettuale dove sviluppare il pensiero e la riflessione filosofica come dialogo, nella comunità religiosa dei primi ordini riformati *docere* e *movere* sono gerarchicamente connotati. Tuttavia, i confini tra i due mondi non solo sfumano nella dimensione dell'*humanitas* cristiana, cui Petrarca partecipa ampiamente, ma si intersecano nella conformazione di un rapporto fondato sulla parola viva, sia classica che biblica[25].

23 «E non vogliate né reputate di sapere altro che Cristo crocifisso», *Lettere*, II, p. 255, n. 134.

24 Per un confronto tra le due comunità legate alle epistole di Brigida e Caterina, si veda F. Thomas Luongo, *Birgitta and Catherine and Their Textual Communities*, in *Sanctity and Female Authorship* cit., pp. 54-73.

25 Sull'umanesimo cristiano di Petrarca si veda M. Pellegrini, *Religione e Umanesimo nel primo Rinascimento. Da Petrarca ad Alberti*, Firenze, Le Lettere, 2012; i classici studi di C. Trinkaus, *In Our Image and Likeness: Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, vol. I, pp. 3-50 e P.P. Gerosa,

Nella formazione di circoli ermeneutici sempre più estesi e nazionali, l'amicizia per lettera favoriva la conversazione e l'analisi del processo cognitivo «come frutto di scambio di punti di vista» rivelando «un profondo senso della realtà nelle sue forme più concrete», legate al luogo e al momento attuali, nonché alla circostanza presente al destinatario al quale erano rivolte[26]. Nella comunità degli umanisti convivono le due accezioni di *humanitas* come educazione e gentilezza, propriamente indicabili come *paideía* e *philanthropía*, alle quali aggiungere una significativa prospettiva cristiana, che si concentra sul significato della coscienza, del peccato e della vita ultraterrena[27].

Nella produzione cateriniana, in cui la mittente, costruendo la propria comunità epistolare, assume il ruolo di *mater* e *magistra* nei confronti di lettrici e lettori appartenenti prevalentemente al patriziato urbano, il confine tra interpretazione e ammonimento non risulta sempre tracciato in modo netto: l'ermeneutica si intreccia infatti con il fervore e con la missione spirituale di chi scrive. Tuttavia, come abbiamo sottolineato, l'aspetto rivoluzionario del suo approccio risiede nell'invito a riappropriarsi direttamente del testo sacro senza intermediari. Questo appello alla lettura, all'ascolto e all'elaborazione interiore colloca Caterina all'interno di un universo culturale in fermento.

Tale contesto stava riscoprendo le fonti vive dei testi fondativi della società occidentale, prefigurando così i grandi movimenti intellettuali che avrebbero caratterizzato i secoli successivi. In questo senso, Caterina si rivela non solo una figura spirituale, ma anche partecipe di ciò che stava avvenendo tra i circoli umanistici e anticipatrice di tendenze culturali più ampie. Anche per Caterina, sulla quale pesa un pregiudizio di austerità e inflessibilità, la persona, divelta dall'amor proprio della presunzione egotistica, ritorna paradossalmente al centro nel rapporto con il divino.

Non è casuale che Caterina ricorra a letture mirate e selezionate di passi evangelici, in particolare di quelli che insistono sulla necessità della palingenesi del soggetto, sulla condanna dell'orgoglio e sull'attesa. Tali riferimenti sono cibo e cura per i discepoli assetati del «latte della dolcezza», ossia di quel nutrimento spirituale cui aspiravano, cioè la grazia divina, alla quale si accede attraverso un percorso di ritiro e di riflessione nella *cella del sé*. Un primo esempio è Maddalena, l'apostola degli apostoli, su cui l'io cateriniano fonda la propria autorità pubblica e retorica: nelle *Lettere* di Caterina, lo status di Maddalena da prostituta a penitente è notevolmente attenuato e sostituito dall'immagine di donna che sfida le autorità

Umanesimo cristiano del Petrarca. Influenza agostiniana, attinenze medievali, Torino, Bottega d'Erasmo, 1966.

26 Kircher, *Cultura come cura* cit., p. 55.

27 *Ibidem*.

del suo tempo, dotata di voce pubblica grazie al fatto di essere stata prescelta e, soprattutto, di essere rinata nella «cella del conoscimento del sé»[28].

Come osserva Bartolomei Romagnoli, Caterina non è una mistica dell'indicibile né una propugnatrice del silenzio; al contrario, prende parte alla valorizzazione della parola scritta in senso umanistico. Ella stessa definisce le proprie opere come «sue scritture» e presta particolare attenzione a identificare ciascun scritto con termini precisi, come emerge nel celebre passaggio della lettera-testamento inviata a Raimondo da Capua:

> Anco vi prego che el Libro e ogni scrittura la quale trovaste in me, voi e frate Bartolomeo e frate Tommaso e il Maestro ve le rechiate per le mani; e fatene quello che vedete che sia più onore di Dio, con missere Tommaso insieme, nel quale io truovo alcuna recreazione[29].

L'opera cui si riferisce è, con titolo postumo a partire dal Processo di canonizzazione e dalla prima stampa del 1495, il *Dialogo della divina provvidenza* che contiene le intuizioni più profonde della propria esperienza e meditazione mistica, in una forma che, come chiosa Jane Tylus, la senese insiste nel presentare «as a written rather than an oral text»[30]. Se le parole, secondo Caterina, sono «instrumento di virtù», mentre il silenzio (un termine del tutto estraneo al suo vocabolario) rappresenta una pericolosa tentazione verso il solipsismo mistico, anche la scrittura si configura come un atto deliberato e rigorosamente controllato[31].

Secondo quanto osserva Tommaso Caffarini nel *Processo castellano*, Caterina dettava le proprie opere sotto ispirazione seguendo un flusso razionale: si fermava, riassumeva, verificava quanto veniva trascritto e si preoccupava della loro diffusione, nutrendo una profonda fiducia nella parola scritta. Questa fiducia, come si è visto, si intrecciava strettamente con la dimensione pubblica e politica che, negli stessi anni di Petrarca, la senese andava progressivamente assumendo. Vi è

28 Falkeid, *Constructing Female Authority* cit.

29 *Lettere*, n. 373, p. 535.

30 Tylus, *Reclaiming Catherine of Siena* cit., p. 216. Sulla prima redazione a stampa del libro in relazione alla forma di *Dialogo*, si veda C. Wild, *Aus zweiter Hand. Dialog und Providenz*, in *Inszenierte Gespräche. Zum Dialog als Gattung und Argumentationsmodus in der Romania vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, hrsg. von M. Hausmann, M. Liebermann, Berlin, Weidler, 2014 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft), pp. 19-36 (p. 19). Sul *Dialogo* si considerino anche i contributi raccolti in *Il «Dialogo» di Caterina da Siena. Per una nuova edizione critica: filologia, tradizione, teologia*, a cura di S. Nocentini, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2023. Le citazioni dal *Dialogo* sono tratte dall'edizione critica di Giulia Cavallini: Caterina da Siena, *Il Dialogo della Divina Provvidenza*, a cura di Cavallini, Siena, Cantagalli, 1995 (d'ora in avanti citato nella forma abbreviata di *Dialogo*).

31 A. Bartolomei Romagnoli, *Il linguaggio del corpo in Santa Caterina da Siena*, in *Dire l'ineffabile* cit., pp. 205-29.

infatti una distinzione importante da ribadire per presentare la voce di Caterina in una luce che l'avvicini sempre più alla dimensione autoriale: vi è una fondamentale differenza tra l'*io scribendi* cateriniano delle epistole e del *Dialogo della divina provvidenza* con la figura cateriniana quale protagonista della *Legenda maior*[32]. L'argomento che si apre è ampio, ma si procederà riassumendone le linee centrali poiché importanti nella ricontestualizzazione dell'autorialità della senese nella prospettiva di un dialogo con Petrarca.

Proprio nell'approcciarsi allo spazio pubblico inizia il momento più importante per la carriera di Caterina, come figura che dà voce e interpreta in modo personale le immagini che ormai caratterizzano la campagna anti-avignonese che, nei suoi anni, Cola di Rienzo e Petrarca contribuiscono a diffondere e rielaborare. La maggior parte delle sue lettere, che raggruppate formano un corpus di quasi quattrocento missive, sono scritte a partire dall'estate del 1374 anno in cui, partecipando al Capitolo generale dei domenicani, la sua missione diventava pubblica e necessitava di una propria autorialità, basata sulla scrittura, e dunque su un *io scribendi* che potesse sostenerla.

Al servizio di Caterina vi era un'intera cancelleria che trascriveva in simultanea, copiava, faceva circolare e spediva la sua voce in forma scritta. Riprendendo le parole del medievista André Vauchez, «la santa senese è stata quindi realmente portatrice di un'innovazione ricorrendo alla lingua scritta e al volgare per esprimere le proprie esperienze spirituali più intime e per rivolgersi da sola e senza intermediari ai suoi corrispondenti»[33]. Sebbene, come abbiamo visto, segua la tradizione apostolica, la preoccupazione del dettato è evidente in Caterina che, per questo, si distingue da altre mistiche: essa si prende cura della veste del testo, anche se dettato, vagliandolo o facendolo controllare ed eventualmente correggere[34].

È da sottolineare, infatti, che Caterina non si rifiuta mai di scrivere e non manifesta ritrosia verso la scrittura ma, al contrario, è solerte nello scusarsi verso

32 Raimondo da Capua, infatti, inserisce la vita della Benincasa in un modello eccezionale ma coerente, funzionale alla sua santificazione, che segue un filo narrativo preciso, ponendo al centro la riluttanza di Caterina nell'accettare la sua missione pubblica, la sua modestia e umiltà, gli eventi più scenici ed estatici, uno fra tutti il matrimonio mistico della stessa che mai si ritrova menzionato nelle sue lettere. C. Mooney, *Wondrous Words, Catherine of Siena's Miraculous Reading and Writing According to the Early Sources*, in *Catherine of Siena. The Creation of a cult*, a cura di J.F. Hamburger, G. Signori, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 263-87: 272.

33 A.Vauchez, *Caterina da Siena. Una mistica trasgressiva*, Roma-Bari, Laterza, 2016, p. 156.

34 Tylus, *Reclaiming Catherine of Siena* cit., p. 190;Vauchez, *Caterina da Siena* cit., p. 162; L. Leonardi, *Il problema testuale dell'epistolario Cateriniano*, in *Dire l'ineffabile* cit., pp. 71-90. Per la definizione di autorità relativa o molteplice si veda Murano, «*Ò scritte di mia mano*» cit., p. 140. Sul controllo di Caterina è ritornata Levorato, *Le metafore della vita quotidiana* cit., pp. 53-98.

chi la legge per il fiume di parole che riversa. Ella inoltre non affronta il genere preferito della mistica due-trecentesca, le *Rivelazioni*, ma piuttosto affida il pensiero all'epistola e al trattato dialogico, come farebbe un umanista del suo tempo. Presso l'Isola della Rocca in Val d'Orcia, Caterina descrive con stupore e orgoglio di essere riuscita a scrivere di propria mano, e vale la pena riportare per intero il momento, che è anche uno tra i passi più commentati dell'opera dell'autrice:

> Questa lettera, e un'altra che io ve ne mandai, ò scritte di mia mano in su l'Isola della Rocca, con molti sospiri e abondanzia di lagrime, in tanto che l'occhio, vedendo, non vedeva; ma piena d'ammirazione ero di me medesima, e della bontà di Dio – considerando la sua misericordia verso le creature che ànno in loro ragione –, e la sua providenzia, la quale abondava verso di me, che per refrigerio, essendo privata de la consolazione – la quale per mia ignoranzia io non cognobbi – m'aveva dato e proveduto col darmi l'attitudine dello scrivere; a ciò che, discendendo da l'altezza, avessi un poco con che sfogare el cuore perché non scoppiasse. Non volendomi trare ancora di questa tenebrosa vita, per amirabile modo me la formò nella mente mia, sì come fa el maestro al fanciullo, che gli dà l'essempio. Unde, subbito che fuste partito da me, col glorioso evangelista e Tomaso d'Aquino così dormendo cominciai a imparare. Perdonatemi del troppo scrivere, però che le mani e la lingua s'accordano col cuore[35].

Caterina dimostra concretamente la fatica dell'apprendere a scrivere, sotto la guida di Tommaso d'Aquino, ma è anche stupita di se stessa, sottolineandolo con una delicata allitterazione, «piena d'ammirazione ero di me medesima». Al luogo, inoltre, si intrecciano significati precisamente autoriali, a partire dalla semantica della "pietra", secondo il versetto biblico di Matteo 16,13-20 *Tu sei Pietro e su questa pietra*) e la tradizione della scrittura quale fatica, che si misura in un viaggio, camminando in solitaria e verso l'alto[36]. L'attitudine è pratica ma anche una predisposizione che Caterina sente nascere, una «disposition and vocation of a writer» come per l'appunto Mooney sottolinea, e che preannuncia la composizione del *Libro* che l'autrice inizia nei mesi successivi al ritiro valdorciano[37].

I sospiri e le lacrime non hanno origine amorosa e l'autrice non si vergogna di sé, ma la propria impresa di «sfogare 'l cuore, perché non scoppiasse», attraverso «l'attitudine dello scrivere» discende ed è giustificata dall'alto, impressa nella missione evangelica che le viene affidata all'Isola della Rocca. Gli elementi evocati (preghiera, pianto, amore, sospiro) appaiono strettamente connessi sul piano ideologico: in base alla tradizionale visione cortese e alla teoria d'amore medievale, tra questi fattori si delineava infatti il preciso legame di causalità e funzionalità dell'amore infelice e della penitenza.

Riferendomi anche allo studio di Heather Webb sulle immagini del cuore e

35 *Lettere*, n. 272, p. 373.
36 Falkeid, *The Avignon Papacy Contested* cit., pp. 147-48.
37 Mooney, *Wondrous Words* cit., p. 266.

delle lacrime in Caterina, il legame che la santa istituisce tra autorialità magdalica, cuore e lacrima si configura come insieme sistemico e autoriale: in quanto profetessa rinnovata, purificata dalle proprie lacrime, Caterina si dispone pienamente alla sua missione. Il cuore, inoltre, in quanto sede della più alta funzione conoscitiva e della forza memoriale (dimensione entro cui si inscrive il dialogo riferito in terza persona) richiede la mediazione della scrittura per potersi esprimere compiutamente[38].

Non è dunque casuale che l'*io scribendi* cateriniano prenda forma proprio attraverso la ridefinizione, innanzitutto, della scrittura epistolare in volgare, alla quale contribuirono alcune delle figure di punta della letteratura umanistica, e in un momento storico in cui andava delineandosi una concezione moderna del rapporto tra testo, espressione degli affetti e individualità.

Riprendendo un giudizio fondativo degli studi che hanno accompagnato la lettura di Petrarca a quella della soggettività da una prospettiva agostiniana, Ernst Cassirer riportava che «l'artefice e il virtuoso dell'individualità, colui che ne scoperse l'inesauribile ricchezza e l'inesauribile validità, si oppose a una filosofia», quella averroista, «che considerava ogni individualità come qualcosa di semplicemente casuale, qualcosa di meramente accidentale»[39]. Agli averroisti che lo accusarono nel 1367 di essere un «uomo dabbene ma ignorante», proprio perché attraverso la fede recuperava un obiettivo di ricerca non enciclopedico e astratto ma umano, Petrarca rispondeva con le parole di Agostino che «pietas est sapientia» (*Conf.*, 55, 8), citando come specchio sul quale riflettersi il dubbio e la ricerca del sapere intrapreso da Giobbe[40].

Anche la *vox cateriniana*, esplicitamente collocata in posizione di rilievo all'interno delle sue lettere, partecipa dunque alla transizione umanistica, segnata da una più marcata enfasi sulla soggettività, che in Caterina risulta onnipresente, in netto contrasto con la tradizione dell'epistolografia femminile medievale. Attraverso una voce autoriale che si afferma fin dall'incipit mediante la firma («Io Caterina»), la senese manifesta un atteggiamento critico nei confronti di destinatari e destinatarie, mettendo in atto strategie retoriche consapevoli, ma si propone come interprete della Scrittura paradossalmente da una prospettiva di umile serva. In questo modo, lavora sullo scarto retorico tra la propria condizione servile e la centralità che Cristo riserva agli ultimi, rinnovando e perso-

38 H. Webb, "*Lacrime Cordiali": Catherine of Siena and the Value of Tears*, in *A Companion to Catherine of Siena*, edited by C. Muessig, G. Ferzoco, B. M. Kienzle, Leiden, Brill, pp. 99-112: 102. Un aspetto interessante da analizzare, a mio parere, è l'accostamento dei due autori al tema della vergogna, di se stessi e del genere umano, la cui coscienza diventa un ponte verso un rapporto intimo e sincero con il divino.

39 E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 305-6.

40 U. Dotti, *Petrarca civile: alle origini dell'intellettuale moderno*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 78-79.

nalizzando la lettura dei «capitoli» del libro della Croce, sui quali fonda la propria autorità.

Il luogo della coscienza come espressione critica e civile della parola

La nuova poetica degli affetti che espone l'io lirico alla vulnerabilità, e al giudizio, del lettore e dell'interlocutore si lega fortemente anche al progressivo scetticismo verso l'*auctoritas* tradizionale da parte di entrambi. Petrarca ammira i classici latini con cui si confronta, ma non li considera depositari di una verità assoluta, fissa e indiscutibile.

La predilezione per la forma dialogica, lo scarto dall'estetica del sillogismo amoroso per quanto riguarda la lirica, la ricerca di un corpo a corpo con il testo, a partire dalla sua veste originale, hanno restituito alla critica un autore che indossa costantemente un abito riflessivo. Interessato a esplorare le contraddizioni e i limiti dell'autorità esterna rispetto alla sua esperienza personale e intima, ha indicato nella sua postura un atteggiamento e posizionamento critico che farà eco ideologica e attitudinale ad autori e autrici che verranno. Lo sguardo critico al modello, e la tendenza a individuare gli scarti che non si adattano all'esperienza personale, saranno la fonte di quella stessa autorità di cui si avvale l'umanista Laura Cereta per criticare il modello fondativo del suo codice lessicale, stilistico e poetico, ovverosia la stessa eredità petrarchesca.[41] Più avanti, come ha dimostrato Marco Faini, la problematizzazione dell'*auctoritas* sarà terreno fertile per l'emergere del dubbio quale categoria filosofico-retorica cinquecentesca, stimolo per la riflessione critica e per la ricerca individuale della verità[42]; una ricerca che non è mai definitiva, se non nello sguardo divino, nel libro della Croce e nel cuore illuminato della persona, come insegna Vittoria Colonna la quale deve aver sentito una consonanza di intenti tra due eredità tanto distinte tra loro, quella cateriniana e quella petrarchesca[43].

41 A.A. Feng, *Laura's Shadow: Gendered Dialogues and Humanist Petrarchism in the Fifteenth Century*, in Ead., *Writing Beloveds: Humanist Petrarchism and the Politics of Gender*, Toronto, University of Toronto Press, 2016, pp. 68-10: 71. Sul carteggio e l'influenza del modello petrarchesco nella produzione dell'autrice si vedano i lavori di S. Lorenzini, *Laura Cereta: carteggi e corrispondenti*, in *La scrittura femminile a Brescia tra il Quattrocento e l'Ottocento*, a cura di E. Selmi, Brescia, Fondazione Civiltà bresciana, 2001, pp. 311-51; e D. Robin, *Laura Cereta. Collected Letters of a Renaissance Feminist*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1997, pp. 13, 17, 114-23.

42 Si vedano i lavori di Marco Faini sul dubbio come categoria filosofica, ermeneutica e letteraria: M. Faini, *Standing at the Crossroads. Stories of Doubt in Renaissance Italy*, Cambridge, Legenda, 2023 e *Doubting Women in Early Modern Italy Gender, Uncertainty, and Agency*, a cura di M. Faini, Amsterdam University Press, 2025.

43 Mi permetto di rimandare a C. Stella, *Reading Catherine of Siena at the Times of Vittoria Colonna*, «Renaissance and Reformation», 44/4 (2022), pp. 9-50.

Caterina opera e si forma su un altro orizzonte: non legge personalmente né Aristotele, né Seneca, né Cicerone, non ha una formazione accademica eppure, come il poeta d'Arquà, mette in dubbio insegnamenti vacui e sterili. In primis la scienza dei teologi, parafrasando le sue stesse parole, ignoranti e orgogliosi, che vagano nel buio, a differenza dei veri servi di Dio che hanno il lume della scienza infusa, pur non avendo conoscenza teologico-dottrinale, poiché si basano sull'ascolto diretto e la comprensione della parola. Paradossalmente, proprio per la sua conoscenza dettagliata della parola divina, le è permesso mettere in dubbio perfino le decisioni papali ed ecclesiastiche quando basate su interpretazioni maliziose ed egotistiche, che non tengono conto del bene comune e del messaggio originario della Scrittura. A Caterina il compito di rileggere e ricordare al papa, ai cardinali e ai prelati i loro compiti di protettori del giardino della fede, della Chiesa, e di essere pastori di anime, non accumulatori di denari. La parola divina è dunque molto più autorevole dell'abito: come Pilato ha tradito Cristo, così anche i membri della comunità ecclesiastica stanno uccidendo la Chiesa con la loro condotta immorale (Lett. 168, p. 220).

Per questo motivo l'esperienza cateriniana partecipa anch'essa del rinnovamento umanistico delle lettere e della cristianità, nella rivalutazione del pensiero critico personale, cui pertiene la selezione degli episodi biblici da rievocare e adattare al suo tempo. Caterina crede fortemente nella fonte viva del testo liturgico e nella palingenesi individuale, attraverso il rapporto diretto con la propria coscienza: come abbiamo già accennato, il pensiero della Benincasa non oltrepassa il confine dell'ortodossia sebbene, proprio come quello di Petrarca, conosca poi rielaborazioni anche radicali nei movimenti riformatori e spiritualistici del Cinquecento. Come sottolinea Erminia Ardissino per la forma preghiera in Petrarca, essa connota sì lo spazio privato della relazione personale con Dio, ma diventa un modo nuovo di comunicare, una loquela che si pone in dialogo con le Scritture[44]. L'acquisizione per l'autore di uno spazio privato nella relazione divina è anche alla base del rapporto «interrogativo con Dio» che porterà a quella «laicizzazione del sapere cristiano, volta anche a superare i miti della Chiesa del tempo, che Petrarca stigmatizza in molti suoi scritti»[45].

Tornando a Laura Cereta, qui brevemente accennata come recettrice delle novità d'entrambi, non sorprende allora che nella lettera autobiografica scritta per frate Tommaso da Milano l'incontro con Dio non abbia un mero fine consolatorio ma è un ulteriore motivo di auto-narrazione. Rinata nell'umiltà e nella protezione in Cristo, contro lo «splendente Catone» o il «Peripatetico» e gli altri filosofi maschi che discutono «al Senato» e nell'arena pubblica in ge-

44 G. Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 143-90: 183; E. Ardissino, *Salmi e Preghiere di Petrarca*, in Ead., *Poesia in forma di preghiera. Svelamenti dell'essere da Francesco d'Assisi ad Alda Merini*, pp. 137-65: 147.

45 Ardissino, *Salmi e preghiere di Petrarca* cit., p. 154.

nerale, Cereta d'ora in poi vorrà declamare le sue critiche nella «cellula humiliore» con Cristo:

> Poiché io, una semplice donna, inetta in materia letteraria e priva di talento, non posso coprirmi di gloria rendendo pubblico il mio talento nelle arene del dibattito, declamerò le mie argomentazioni contro di te nella mia piccola e umile cella (*in cellula humiliore cum Christo*), con Cristo[46].

Nonostante l'ironia impiegata dall'autrice, è molto stimolante rileggere la lettera secondo il tropo dell'errore e della rinascita petrarchesca avendo pure presente le parole di Caterina da Siena sulla cella del sé, il discernimento interiore e il rafforzamento della volontà nell'agone e nella vergogna pubblica. È nella «cella interiore» che Caterina invitava tutti ad entrare per trovare e distruggere la radice dell'amor proprio, come Maria Maddalena, della cui vicenda offriva una personale interpretazione. Ella è «dolce e innamorata» o, in altre occasioni, «discepola» e «apostola» poiché la prima a credere nella redenzione dei suoi peccati tramite Cristo (lett. 276) e nell'avvenuta rinascita (lett. 173). L'esperienza di Maddalena è vera *auctoritas* e modello da imitare: come scrive a un frate uscito di convento, ella invita a entrare proprio «nel sepolcro del cognoscimento di voi con Magdalena» per chiedersi «"Chi mi rivollarebbe la pietra del monimento?"».

Come in Petrarca, l'interiorità e propriamente la coscienza sono indagate da Caterina con estrema precisione, attraverso tre metafore concettuali: «il cane della coscienza», «la sedia» e «il verme» che afferiscono ognuna a un lessico metaforico di cui riveste e arricchisce le sue lettere[47]. Nella spiritualità e nella produzione cateriniana, la coscienza si manifesta come un processo continuo e vivo di conoscenza, che richiede la collaborazione tra intelligenza e fede: la sedia della coscienza, infatti, permette alla ragione di vedere e distinguere, non il contrario.

La vera conoscenza, per la Benincasa, non è un atto meramente intellettuale, ma un percorso che coinvolge l'anima nel suo insieme. Questo viaggio porta alla consapevolezza della propria dipendenza da Dio e alla comprensione del proprio *non essere* in un equilibrio che permette alla persona di non cadere nel nichilismo. Essa è proprio il luogo e la premessa teorica da cui inizia il *Dialogo*, nel quale l'anima dell'autrice, in solitudine, è in grado di portare avanti uno dei più importanti apporti teologici in risposta alla crisi politico-religiosa di un'Italia smembrata.

Ciò è il nucleo tematico centrale del percorso filosofico cateriniano e anche il nucleo cui Agostino invitava Petrarca a guardare, alla ricerca di un equilibrio tra solitudine, ego e ricerca di affermazione.

46 Cereta, *Collected Letters*, XXXIII, p. 106.
47 Levorato, *Le metafore della vita quotidiana* cit., pp. 161-68.

La persona scoprendosi e comprendendo la sua essenza di creatura creata non può che volgersi al bene comune e fondare sull'etica cristiana il proprio impegno pubblico e civile, in un momento percepito come catastrofico e foriero di una crisi imminente.

Entrambi, Petrarca e Caterina, concorrono per lettera al dibattito sul cosiddetto 'bene comune', argomento di teologia politica comunale che stava impegnando da inizio a fine Trecento importanti pensatori nelle città comunali fiorentine e senesi come, ad esempio, il teologo domenicano Remigio de' Girolami (1240-1319), il filosofo Marsilio da Padova (1275-1342), l'umanista Coluccio Salutati (1331-1406). Lo stesso Petrarca nella famosa lettera a Francesco da Carrara (*Sen.* XIV 1) discuteva sul valore politico della carità come vincolo fondamentale tra il principe e i suoi *cives* e, tuttavia, la riflessione petrarchesca che muove all'accidia lo terrà pur sempre distaccato dalla missione crociata, intrappolato tra disforia e sentimento, come ben esemplificato in *Rvf* 16 in cui l'oggetto del desiderio del pellegrino è contrapposto a quello amoroso del poeta, e nella canzone *Rvf* 28, nella quale dopo l'invito alla crociata (desiderio e anche obiettivo cateriniani) come strumento di pacificazione tra i popoli cristiani, il poeta ribadisce il vincolo sentimentale che gli preclude l'impresa[48].

Ma il bene comune nel pensiero del poeta assume una connotazione più specifica rispetto a quella medievale, essendo legato soprattutto alla dimensione morale e spirituale dell'individuo, piuttosto che a una visione strettamente politica o sociale, spostando il peso e l'attenzione prima di tutto sul bene personale, ovverosia sulla sua crescita morale e spirituale. In questa controversia intellettuale del primo Trecento, si nota infatti la nascita della moderna idea di società come *bonum commune*, cioè un valore astratto ma imperativo, rappresentato nel modo più radicale dal ciclo di affreschi del *Buongoverno* di Ambrogio Lorenzetti a Siena.

In fondo, seppure da una posizione diversa, Caterina proponeva soluzioni a uno stesso problema teologico-politico, continuando a riflettere sulla carità come risposta prima di tutto umana all'amore di Dio, da comprendere nella propria coscienza. Anche Caterina, di fatto, si può inserire insieme a Petrarca tra coloro che hanno affrontato il tema del disciplinamento sociale nell'universo comunale del primo e secondo Trecento nella riflessione sulla carità e delle caratteristiche personologiche dell'uomo pubblico, in particolare nella stigmatizzazione della

48 F. Petrarca, *Lettres de la Vieillesse*, IV, ed. a cura di E. Nota, Paris, Les Belles Lettres, 2006, pp. 247-49. Si veda anche E. I. Mineo, *Cose in comune e bene comune. L'ideologia della comunità in Italia nel tardo medioevo*, in *The Languages of Political Society Western Europe, 14th-17th Centuries*, edited by A. Gamberini, J.P. Genet, A. Zorzi, Roma, Viella, 2011, pp. 39-67; Id., Caritas *e bene comune*, «Storica», 59 (2014), pp. 5-77; S. Gentili, *Bene comune e naturale socialità in Dante, Petrarca e nella cultura filosofica in lingua volgare (secc. XIII-XIV)*, in *Il bene comune: forme di governo e gerarchie sociali nel basso medioevo.* Atti del XLVIII Convegno storico internazionale di Todi, 9-12 ottobre 2011, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2012, pp. 371-90.

dimensione dell'amore proprio. Dalla cella del conoscimento di sé, che sarà sempre più spesso presente e citata nelle sue ultime epistole quando la situazione politica dell'Italia si aggrava e le sue missive si trasformano in «grida» (come lei stessa le definirà), nasce una prospettiva sociologica e politica della carità «perché l'amore va dietro all'intelletto, e quanto più cognosce più ama, e quanto più ama più cognosce»[49]. Per Caterina il procedimento di isolamento nella propria coscienza porta proprio a un arricchimento del corpo sociale, corpo che non è qualche cosa che sussiste per sé, ma è costituito dall'unione di tutte le creature ragionevoli che lo precedono e lo formano. Le persone sono legate in carità e tanto il religioso quanto il secolare hanno bisogno l'uno dell'altro per compiere il volere di Dio secondo le proprie predisposizioni.

Petrarca e Caterina risposero in modalità diverse ma animati dal medesimo sentimento di critica e insoddisfazione verso l'esperienza della divisione e del conflitto che stavano vivendo[50], nel mezzo di una stagione tradizionalmente letta come 'di crisi' ma che sarebbe meglio definire in termini di fervida creatività istituzionale e intellettuale.

Conclusioni

Sia Petrarca che Caterina introducono il tema profondamente umanistico dello sviluppo del potenziale umano integralmente inteso, fatto di crescita, relazioni e dimensione spirituale. In particolare, se da una parte agiscono l'estetica e l'etica petrarchesca della pulizia della forma e del recupero etico-letterario delle fonti in latino; e dall'altro l'eredità cateriniana, mordace ed espressionistica nella sua urgenza primaria di muovere, entrambi gli approcci sono un bagaglio importante per scrittori e scrittrici quattrocenteschi che si impegneranno a loro volta civilmente e pubblicamente per mezzo dell'epistola, latina o volgare, contro i costumi del tempo, facendo della propria parola un atto politico. In questo caso sì, i giochi sono ormai chiari: la lettrice è vera lettrice, ma il suo io di studiosa e umanista modernamente inteso è stato possibile solamente con la negoziazione del modello petrarchesco, anche attraverso la vita e gli scritti di altre artefici di un esempio d'autorialità.

49 *Dialogo*, LXXXV, p. 195.

50 C. Galimberti, *Il sonetto XVI*, «Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere e Arti», CIII (1990), pp. 291-300; M. Petrini, *La risurrezione della carne. Saggi sul* Canzoniere, Milano, Mursia, 1993; G. Barberi Squarotti, *Il vecchio romeo: Petrarca, 16,* «Critica letteraria», XXII (1994), pp. 43-52; E. Fenzi, *Note petrarchesche: Rvf XVI, "Movesi il vecchierel"*, «Italianistica», XXV (1996), pp. 44-62; G. Baldassari, *Unum in locum. Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*, Milano, Led, 2006.

Sandra Gorla

Una nobile lettrice di Petrarca? Profilo culturale e grafico di Battista di Montefeltro Malatesti

A Noblewoman Reader of Petrarca? The Cultural and Palaeographic Profile of Battista di Montefeltro Malatesti

ABSTRACT

Il contributo si propone di tracciare il profilo culturale, letterario e grafico di Battista di Montefeltro Malatesti (1384-1448), nobildonna celebrata per le sue doti intellettuali da personaggi del calibro di Leonardo Bruni, nonché autrice di testi in latino e volgare, in prosa e in poesia. Ripercorrendo le tappe principali della formazione di Battista, le caratteristiche degli ambienti culturali con cui entrò in contatto e alcune delle vie attraverso cui si diffusero i suoi scritti, emerge una trama di spie e indizi che la collegano all'umanesimo di primo Quattrocento e sollecitano a considerare sempre più probabile una sua frequentazione dei testi di Petrarca. Il saggio propone inoltre l'analisi paleografica della scrittura di Battista, di cui rende note alcune testimonianze autografe.

This contribution aims to trace the cultural, literary, and palaeographic profile of Battista di Montefeltro Malatesti (1384-1448), a noblewoman celebrated for her intellectual gifts by figures like Leonardo Bruni, as well as the author of texts in Latin and vernacular, in both prose and verse. By retracing the main stages of Battista's education, the cultural milieus she came into contact with, and some of the channels through which her writings circulated, a network of clues and evidence emerges that connects her to early fifteenth-century humanism and makes it increasingly plausible that she was acquainted with the works of Petrarca. The essay also offers a palaeographic analysis of Battista's handwriting, bringing to light several autograph specimens.

Per Leggere, xxv-xxvi, n. 49-50, Autunno 2025-Primavera 2026
ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)
DOI: 10.747/PLXXV-XXVI-49/50-25/26-35

Sandra Gorla

Una nobile lettrice di Petrarca? Profilo culturale e grafico di Battista di Montefeltro Malatesti

Nel suo *De plurimis claris selectisque mulieribus*, pubblicato a Ferrara nel 1497, Giacomo Filippo Foresti, nel mezzo del capitolo *De Baptista Malatesta femina eruditissima*, dedicato al profilo biografico di Battista di Montefeltro Malatesti[1], afferma:

> Multa preterea alia hec preclara mulier hec scripsit monimenta: qui et legentes et audientes plurimum delectare videntur. Existimata insuper fuit memorabilis iustitie femina, sed et clementie ac pietatis, et in omnes benefica et gratiosa, adeo ut et persepe mutuis epistolis ac aliis scriptis a doctissimis eius temporis viris, et in primis a religiosissimo presbytero Francischo Petrarcha etiam plurimum salutaretur[2].

In verità Battista, nata a Urbino nel 1384 e figlia del signore della città, Antonio di Montefeltro (1348-1404), e di Agnesina di Giovanni dei Prefetti di Vico (m. 1416), non fu, e in alcun modo avrebbe potuto essere, corrispondente di Francesco Petrarca, morto dieci anni prima della sua nascita. Che ella sia stata almeno lettrice dell'illustre poeta, resta invece un'ipotesi suggerita da più indizi, benché tuttora priva di prove esplicite. E tuttavia, che l'idea di un contatto diretto tra Petrarca e la dama abbia trovato posto nell'opera di un biografo come Foresti, a lei pressoché contemporaneo[3], andrebbe forse colto come un utile indizio prima di essere archiviato come mero e grossolano errore di cronologia[4]. Scopo

1 Si adotta qui, per i membri della famiglia *de Malatestis*, la forma 'Malatesti', ormai invalsa negli studi.

2 Iacobus Philippus Bergomensis, *De plurimis claris selectisque mulieribus*, Ferrara, Laurentius de Rubeis de Valentia, 1497 (ISTC: ij00204000), cap. 152, ff. 140*r-v*: 140*v*.

3 Il letterato nasce nel 1434, mentre Battista morirà nel 1448.

4 L'informazione è assente invece nell'opera di Sabadino degli Arienti, *Gynevera de le clare donne* (tràdita in sola forma manoscritta fino al 1888), contemporanea a quella di Filippo e ad essa tanto affine da far ipotizzare, tra le due, un rapporto di filiazione. Al riguardo, si vedano: S.B. Chandler, *Appunti su Giovanni Sabbadino degli Arienti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 130 (1953), pp. 346-49; V. Zaccaria, *La fortuna del "De mulieribus claris" del Boccaccio nel sec. XV: Giovanni Sabbadino degli Arienti, Iacopo Filippo Foresti e le loro biografie femminili (1490-1497)*, in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*. Atti del Congresso internazionale di Firenze-Certaldo, 22-25 maggio 1975, a cura di F. Mazzoni, Firenze, Olschki, 1978, pp. 519-45.

di questo breve contributo non vuole essere quello di portare alla luce nuove testimonianze, testuali o documentarie, di una sicura frequentazione delle opere di Petrarca da parte di Battista, quanto quello di approfondire e consolidare il quadro di *probabilità* di tale frequentazione, allargando lo sguardo al contesto in cui ella si formò e avviò la propria produzione letteraria, nonché all'altissimo profilo culturale che la contraddistinse e ai legami, diretti e indiretti, che intrattenne con l'umanesimo della prima metà del Quattrocento. Inoltre, sarà questa l'occasione per rendere note alcune indagini inedite relative alle sue competenze grafiche.

Nel corso dell'ultimo quarto del XIV secolo alla corte dei Montefeltro sono invitati e accolti letterati e artisti, poiché il conte Antonio, padre di Battista, non è solo politico e uomo d'arme, ma coltiva un vivo interesse per la poesia in volgare, a cui si dedica anche personalmente. Egli si adopera, tra l'altro, per rinnovare il culto di Dante, già tradizionalmente presente presso la casata, ed è possibile che proprio su sua iniziativa fosse entrato a far parte della biblioteca feltresca uno dei più antichi e autorevoli manoscritti della *Commedia*[5]: si tratta del codice oggi conservato in Biblioteca Apostolica Vaticana con la segnatura *Urb. lat.* 366, esemplato nel 1352 in area emiliano-romagnola in «*littera textualis* semplificata»[6]. Nel corso del XV sec. il manufatto sarà poi posseduto – come attesta lo stemma aggiunto sul *recto* della prima carta, nel *bas-de-page*[7] – da un illustre discendente di Antonio, Federico da Montefeltro[8].

È dunque nel clima culturale della corte urbinate di fine '300 e nel rinnovato

5 Cfr. T. di Carpegna Falconieri, *Montefeltro, Antonio di*, in DBI, vol. 76 (2012), disponibile online all'indirizzo <https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-di-montefeltro_(Dizionario-Biografico)>.

6 M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia: entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 104; la descrizione del codice si trova a p. 114, num. 44. Per quanto riguarda l'importanza riconosciuta dagli editori al testo tràdito da questo testimone, basterà ricordare che si tratta del *codex optimus* alla base dell'edizione Sanguineti (*Dantis Alagherii Comedia*. Edizione critica per cura di F. Sanguineti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001).

7 Stemma bandato d'azzurro e d'oro di sei pezzi, all'aquila di nero sulla prima banda d'oro. La riproduzione del manoscritto è disponibile all'indirizzo <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.366>.

8 Non è certo se Federico, nato nel 1422 e riconosciuto come legittimo erede di Guidantonio di Montefeltro – primogenito di Antonio e fratello di Battista – con bolla papale del 1424, fosse effettivamente figlio naturale di Guidantonio o fosse nato piuttosto da Bernardino Ubaldini della Carda e Aura, figlia naturale dello stesso Guidantonio; per una rapida sintesi relativa ai natali del celebre duca di Urbino, si veda almeno G. Benzoni, *Federico da Montefeltro, duca di Urbino*, in DBI, vol. 45 (1995), disponibile online all'indirizzo <https://www.treccani.it/enciclopedia/federico-da-montefeltro-duca-di-urbino_(Dizionario-Biografico)>. Nel 1460, tra l'altro, Federico sposerà in seconde nozze Battista Sforza, di cui la nostra Battista era bisnonna.

interesse per Dante e per le lettere promosso dal padre che Battista trascorre l'infanzia e la prima giovinezza e riceve un'educazione raffinata, insieme al fratello maggiore Guidantonio (1378-1443) e alla sorella Anna (m. 1443)[9].

Nel 1405, alcuni mesi dopo la morte di Antonio, la giovane ventiduenne sposa un membro della famiglia Malatesti del ramo di Pesaro: Galeazzo (1385-1461), primogenito di Malatesta Malatesti – noto anche come Malatesta dei Sonetti (1366-1419). Il soprannome del suocero di Battista dichiara l'inclinazione per la poesia e le lettere che il signore di Pesaro aveva manifestato fin dalla più giovane età, in sintonia con l'atmosfera che doveva senz'altro respirarsi alla corte del di lui padre, quel Pandolfo II Malatesti (1325-1373) amico e corrispondente di Francesco Petrarca, dedicatario del sonetto 104 dei *Rerum vulgarium fragmenta* e che proprio da Petrarca aveva ricevuto nel 1373 – alla vigilia della propria morte – una copia del Canzoniere, nella 'versione' che dal nome del destinatario è nota appunto come 'forma Malatesta'.

Con l'inizio della sua vita a Pesaro, dunque, la formazione letteraria di Battista non può che aver tratto rinnovato vigore, ed è difficile immaginare che alla corte di Malatesta dei Sonetti ella non entrasse in contatto con la poesia petrarchesca, la cui diffusione presso la casata era iniziata quattro decenni prima, ancora vivo il poeta. Tanto più è probabile la lettura e la frequentazione di Petrarca se si considera che, come suo padre e come suo suocero[10], Battista fu in prima persona autrice di rime in volgare, che difficilmente avrebbero potuto non risentire, nel contesto malatestiano, di influenze petrarchesche. Sono giunti fino a noi alcuni degli scambi poetici che ella ebbe proprio con Malatesta: sembra infatti che nei salotti di corte il signore di Pesaro trascorresse con la nuora «giornate di studi e duelli lirici»[11]. Benché le rime composte dalla giovane nobildonna siano per lo più di argomento sacro, la lezione di Petrarca – come quella di Dante – sembra assimilata a livello stilistico e formale: «Malatesta a certainement joué un rôle déterminant dans l'apprentissage de la poésie italienne par Battista. Le beau-père et la bru assument évidemment l'héritage de Dante et de Pétrarque»[12]. L'opi-

9 Sulla biografia di Battista si vedano almeno, con bibliografia pregressa: G. Patrignani, *Le donne del ramo di Pesaro*, in *Le donne di casa Malatesti*, a cura di A. Falcioni, Rimini, Bruno Ghigi, 2005, pp. 829-49; A. Falcioni, *Montefeltro, Battista di*, in DBI, vol. 76 (2012), disponibile online all'indirizzo <https://www.treccani.it/enciclopedia/battista-di-montefeltro_(Dizionario-Biografico)>.

10 I due signori, tra l'altro, ebbero una corrispondenza poetica (cfr. Patrignani, *Le donne del ramo di Pesaro* cit., p. 832).

11 A. Falcioni, *Malatesta, Malatesta detto Malatesta dei Sonetti o Senatore*, in DBI, vol. 68 (2007), disponibile online all'indirizzo < https://www.treccani.it/enciclopedia/malatesta-detto-malatesta-dei-sonetti-o-senatore-malatesta_(Dizionario-Biografico)>. Alcune delle rime di Battista indirizzate a Malatesta sono pubblicate in Malatesta Malatesti, *Rime*, a cura di D. Trolli, Parma, Studium parmense, 1982.

12 J. Dalarun, F. Zinelli, *Santa Lucia de Foligno. Histoire, littérature et théologie dans un mo-*

nione che nei componimenti di Battista risuonino echi petrarcheschi è stata espressa, d'altro canto, in più di un'occasione da critici moderni[13], ma spostare l'attenzione dai testi ai contesti, nonché ai testimoni materiali, diviene un utile strumento di verifica per valutare quale fosse la percezione e la ricezione della sua poesia presso i contemporanei.

Un esempio eloquente, in questo senso, è costituito da un codice oggi conservato in Biblioteca Apostolica Vaticana con la segnatura Vat. lat. 3134, allestito a Mantova tra la fine del XIV secolo e il 1430 da Ramo Ramedelli, funzionario della corte dei Gonzaga, che nel manufatto trascrisse «per se stesso e quasi prevalentemente per *excerpta*, una larghissima quantità di testi, classici, patristici e medievali, cui vanno aggiunti molti del primo umanesimo, raccolti (…) nell'arco di una vita»[14].

Nella *pandetta* – così è definita, dal suo stesso allestitore, la raccolta[15] – si distingue una breve e tuttavia compatta sezione (cc. 262*v*-265*r*) che riunisce testi di vario genere ma tutti in vario modo «connessi con gli ambienti delle corti malatestiane»[16], eredità diretta dei rapporti politici, diplomatici e famigliari che intercorrevano tra i Malatesti (di Rimini e di Pesaro) e Mantova tra la fine del Trecento e i primi decenni del XV secolo[17]. Tra queste carte fanno capolino due

nastère de Clarisses observantes, dans *Identités franciscaines à l'âge des réformes*, sous la direction de F. Meyer, L. Viallet, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, pp. 363-84: 373.

13 Cfr. B. Feliciangeli, *Notizie sulla vita e sugli scritti di Costanza Varano-Sforza (1426-1447)*, «Giornale storico della letteratura italiana», 23 (1894), pp. 1-75: 12; A. Fattori, B. Feliciangeli, *Lettere inedite di Battista da Montefeltro*, «Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», ser. 5, 26 (1917), pp. 196-215: 197; J. Dalarun, F. Zinelli, *Poésie et théologie à Santa Lucia de Foligno. Sur une laude de Battista de Montefeltro*, in *Caterina Vigri. La santa e la città*. Atti del convegno di Bologna, 13-15 novembre 2002, a cura di C. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 21-45: 34, 39.

14 V. Sanzotta, *Preumanesimo malatestiano nella Pandetta di Ramo Ramedelli*, in *Per Gabriella. Studi in ricordo di Gabriella Braga*, a cura di M. Palma, C. Vismara, Cassino, EUC, 2013, vol. 4, pp. 1589-608: 1589.

15 Si veda il titolo della tavola dei contenuti da lui stesso predisposta su quella che risulta, attualmente, la prima carta del codice (c. 2*rb*): *Tabula continentium seu contentorum in hoc libro qui ex diversitate multiplicitateque rerum digne Pandetta meruit nuncupari*. Una riproduzione del manoscritto è liberamente consultabile all'indirizzo <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3134>.

16 Sanzotta, *Preumanesimo malatestiano* cit., p. 1591.

17 Si pensi solo ad alcuni dei matrimoni stretti in quegli anni tra le due famiglie: nel 1386, tra Carlo Malatesti di Rimini e Isabetta Gonzaga; nel 1393, tra Margherita di Galeotto Malatesti e Francesco Gonzaga; nel 1410 tra Paola Malatesti, figlia di Malatesta dei Sonetti e cognata di Battista (per i rapporti epistolari tra le due, cfr. *infra*) e Gianfrancesco Gonzaga, figlio di Francesco (cfr. Sanzotta, *Preumanesimo malatestiano* cit., pp. 1591-92, n. 10).

sonetti di Battista, *Quando 'l sublime spirto septiforme* (forse composto dopo il 1410) e *Padre supremo ed eterno factore*[18], che si può ipotizzare fossero entrati in circolazione alla corte dei Gonzaga attraverso quei «movimenti di libri e di scritture»[19] che accompagnavano le relazioni tra le due casate. Oltre a costituire una testimonianza diretta, e a lei coeva, della diffusione della produzione della dama di Pesaro al di fuori dei confini del dominio strettamente malatestiano, la presenza dei due sonetti nella miscellanea di Ramedelli risulta ancora più notevole alla luce dello scarso spazio in essa concesso alle opere in volgare; e benché nelle rime di Battista non emergano temi scopertamente petrarcheschi, questi suoi componimenti dovevano essere ritenuti idonei a trovare naturale cittadinanza in una congerie di testi rappresentativi di un certo *preumanesimo malatestiano*[20]. Non a caso, è stato osservato che Battista «non poteva non risentire l'azione del Petrarca umanista, la quale si spiegò vivamente nella vicina corte di Rimini»[21]. Anche nella stessa corte pesarese, d'altronde, non mancavano contatti diretti con l'ambiente umanistico toscano: Malatesta Malatesti era stato, per esempio, corrispondente di Coluccio Salutati (1332-1406) e Battista stessa intrattenne rapporti con uno dei più illustri umanisti della sua epoca, Leonardo Bruni (1370-1444)[22], che proprio a lei dedicò, negli anni '20, un trattatello in latino dal titolo *De studiis et litteris liber*[23], un'articolata riflessione sui requisiti necessari

18 Editi in V. Sanzotta, *Per Battista di Montefeltro Malatesti e Giovanni Quirini*, «Archivio italiano per la storia della pietà», 23 (2010), pp. 73-83: 74-76.

19 Sanzotta, *Preumanesimo malatestiano* cit., p. 1591.

20 Mutuo l'espressione dal titolo stesso del contributo di Valerio Sanzotta, più volte citato. Si consideri anche quanto osservato da Marco Santagata: «Non si dimentichi (…) che la poesia religiosa è alimentata anche da quella atmosfera di umanesimo cristiano tipica della corte urbinate e di cui soprattutto le donne di casa Montefeltro sono profondamente permeate» (M. Santagata, *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, «Rivista di letteratura italiana», 2 (1984), pp. 53-106: 64).

21 Feliciangeli, *Notizie sulla vita* cit., p. 13.

22 Secondo Giovanna Patrignani, Battista avrebbe conosciuto Bruni a Rimini nel 1408, alla corte di Carlo Malatesti (cfr. Patrignani, *Le donne del ramo di Pesaro* cit., p. 835); sebbene l'aretino fosse a Rimini nel 1409 insieme alla curia pontificia, non mi risulta ci siano indizi di un incontro diretto tra i due. È noto invece che Bruni fosse in rapporti di amicizia con Carlo, di cui esaltò le doti in una celebre lettera a Niccolò Niccoli spedita proprio da Rimini il 20 febbraio 1409 (*Ep.* III 9); la medesima lettera, tra l'altro, è copiata anche nella *pandetta* di Ramedelli (cc. 352*v*-353*v*). A Carlo Malatesti, inoltre, Bruni implicitamente accenna in un passaggio del *De studiis* («quod principem familie vestre», Leonardo Bruni, *Opere letterarie e politiche*, a cura di P. Viti, Torini, UTET, 1996, p. 272).

23 Appare parzialmente controversa, scorrendo la bibliografia, la datazione del trattato. Se nell'edizione di Paolo Viti se ne fa risalire la composizione agli anni 1422-1429 (cfr. ivi, p. 245), riprendendo la proposta avanzata, più di mezzo secolo prima, da Hans Baron nella sua edizione del 1928 (cfr. Leonardo Bruni Aretino, *Humanistisch-*

al conseguimento di una perfetta educazione, improntata agli ideali pedagogici umanistici. Non si tratta del semplice omaggio di un intellettuale quattrocentesco alla signora di una corte rinascimentale a cui venga dedicata qualche lode encomiastica: Battista non figura come la *dedicataria*, inerte e passiva, dell'opera, bensì si profila come la prima e illustre *destinataria* del trattato – che, non a caso, assume le fattezze di una lettera. Le doti intellettuali della dama di Pesaro, oggetto di un elogio che, superficialmente, potrebbe essere reputato canonico nel rapporto tra le parti coinvolte, si configurano invece come il motore della composizione; eloquenti, in questo senso, l'*incipit* e l'*explicit* del *De studiis*:

Compulsus crebro rumore admirabilium virtutum tuarum scribere ad te constitui, ut ingenio illi, de quo tam ampla magnificaque audissem, vel gratularer iam perfectionem consecuto vel certe ad eam consequendam per meas litteras cohortarer.
[…] prosequar tamen sermonem, non quo te doceam aut dirigam – puto enim te non indigere –, sed quo tibi, quid ipse sentiam, innotescat[24].

Habes meum de litteris studiisque iudicium, de quibus, si forsan aliter existimes, faciliter cedam. Non enim, quasi praecipiens, ad te scripsi, non tantum mihi arrogo, sed, quasi unus de turba erga tuam excellentiam affectus, conferre tecum volui opinionem meam et currentem, ut aiunt, ad gloriam cohortari[25].

philosophische Schriften, hrsg. von H. Baron, Leipzig-Berlin, Vieweg-Teubner Verlag, 1928, pp. 5-19 e 169), è opportuno ricordare che lo stesso Baron, in un lavoro di qualche decennio successivo, avrebbe ristretto la proposta di datazione a un arco cronologico incluso tra la metà del 1423 e l'aprile del 1426 (cfr. H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 554). Giovanna Patrignani afferma invece che l'opuscolo sarebbe stato scritto tra il 1420 e il 1421, periodo durante il quale, secondo la studiosa, Bruni avrebbe consigliato e guidato Battista nell'educazione della figlia Elisabetta (cfr. Patrignani, *Le donne del ramo di Pesaro* cit., p. 835). Sembra invece da escludere l'ipotesi di William H. Woodward formulata all'inizio del XX secolo: «The date of its composition cannot now be determined. But we may fairly assume from the tenor of the opening words that it was written not much later than the year of her marriage (1405)» (Leonardo Bruni d'Arezzo, *De Studiis et Litteris*, edited by W.H. Woodward, in Woodward, *Vittorino da Feltre and Other Humanist Educators*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912, pp. 119-33: 120).

24 Leonardo Bruni, *Opere letterarie* cit., pp. 248, 250, da cui riporto anche la traduzione: «Spinto dalla fama, tanto diffusa, delle tue mirabili virtù, ho deciso di scriverti: per congratularmi con te se quel tuo ingegno, di cui ho sentito dire tanto bene, ha già raggiunto la perfezione, per esortarti a conseguirla se ancora non l'ha raggiunta. (…) proseguirò nel mio discorso, non per farti da maestro o da guida – penso, del resto, che tu non ne abbia bisogno – ma perché ti sia chiaro il mio pensiero» (ivi, pp. 439 e 251).

25 Ivi, p. 278; trad.: «Tu ora hai il mio parere sulle lettere e sugli studi. Se però tu pensi in modo diverso, io mi arrenderò facilmente: ti ho scritto, infatti, non come se avessi

Se è notevole che Bruni si rivolga a una donna – per quanto nobile e colta – per esporre, in latino, le proprie idee pedagogiche, tanto più appare rilevante come i consigli dispensati dall'umanista non siano, al di fuori di qualche dichiarata eccezione, destinati alle donne soltanto, ma a tutte le persone che, al pari della sua interlocutrice, siano dotate di alto ingegno[26]. Il modello educativo che l'aretino propugna vede la poesia, in particolare quella degli autori classici, come indispensabile fonte di conoscenza e di virtù morali e civiche. Non devono essere trascurati, inoltre, i filosofi, gli storici e gli oratori. I suggerimenti di lettura che l'umanista fornisce includono, tra gli altri, Agostino, Girolamo, Lattanzio Firmiano ma anche Virgilio e Omero, e poi Cicerone, Cesare, Livio, Sallustio, Tacito, Curzio, Seneca, Stazio. Il fatto che Bruni indichi a Battista la lettura di questi autori come indispensabile, suggerisce che egli ritenesse che almeno una parte delle loro opere fosse disponibile alla corte dei Malatesti e che la dama potesse accedervi liberamente. È impossibile però sapere se alcune di queste – così come eventuali testimoni di testi petrarcheschi – appartenessero addirittura alla biblioteca personale della signora di Pesaro, di cui le fonti restituiscono una testimonianza solo parziale, seppur molto preziosa: tra i libri a lei appartenuti si contano infatti un volume di San Bernardo, contenente con ogni probabilità i *Sermoni sul Cantico dei Cantici*[27], un manoscritto con testi di San Girolamo e una copia dei *Sermoni* di Iacopo da Varazze[28]. Sugli altri codici che certamente furono di sua proprietà e di cui Battista dispose nel proprio testamento, non possiamo pur-

l'idea di farti da maestro – non pretendo tanto –, ma perché, colpito, come uno dei tanti, dalle tue doti eccezionali, ho voluto scambiare con te la mia opinione; e incitarti, mentre, come si suol dire, corri verso la gloria» (ivi, p. 279).

26 Si vedano, ad esempio, i seguenti passi: «Homini quidem ad excellentiam illam, ad quam ego nunc te voco, contendenti in primis necessaria puto non exiguam neque vulgarem, sed magnam et tritam et accuratam et reconditam litterarum peritiam (…)» (ivi, p. 250); «Erunt fortasse complures, quibus mea ista cura nimis anxia videatur. Sed meminerint me de ingenio loqui magno et summa omnia de se pollicenti. (…) Volo igitur huic ingenio, quod summa mihi omnia de se promittat, ardentissimam cupiditatem inesse discendi, ita ut nullum genus discipline aspernetur, nullum a se alienum existimet, rapiatur incensum mirabili aviditate ad intelligentiam et cognitionem rerum» (ivi, p. 258).

27 Si veda quanto Battista scrive alla cognata Paola Malatesti Gonzaga in una lettera databile agli anni '30: «Mando ala S.V. per lo vostro fameglio el meo libro de San Bernardo in lo qual sono i suoi summi sopra la cantica et altre sue opere» (Fattori, Feliciangeli, *Lettere inedite* cit., p. 212 e cfr. Tav. 2).

28 A questi volumi si fa esplicito riferimento nel testamento di Battista, stilato nel 1447, alla vigilia del suo ingresso come monaca clarissa nel monastero di S. Lucia di Foligno: «(…) Item reliquid (…) dari et assignari guardiano et fratibus S. Francisci de Observantia de Pensauro unum volumen S. Geronami (…). Item (…) loco S. Dominici de Fulgineo unum librictum sermonum Iacobi de Vorragine, factum ad reverentiam gloriose Virginis Marie» (Foligno, Archivio di Stato, Archivio Notarile, 19. 12).

troppo avanzare ipotesi circostanziate[29]. Che fossero parte del suo patrimonio personale o a sua disposizione nella collezione libraria di corte, la dimestichezza della colta dama urbinate con i classici sembrerebbe comunque essere provata dalle sue abilità di composizione in latino, lodate da diversi antichi biografi, che le attribuiscono anche la paternità di due trattati oggi andati perduti[30]. Conferme più dirette di queste letture e frequentazioni letterarie vengono, inoltre, da alcuni passaggi della sua corrispondenza: è significativa in questo senso una lettera in cui la sorella Anna elogia l'eloquenza ciceroniana che contraddistingue la scrittura di Battista e dà testimonianza della sua famigliarità con Seneca:

Ceterum multis exortationibus deprecaris ut tibi digeram quae ex predicationibus nec non moralis Senece lectione percipio, quod genus dicendi non attinxi […]. Tu ergo de fluvio Tulliane eloquentie mercuriales epistulas fundis […][31].

Proprio in latino è prodotta buona parte dei carteggi della nobildonna, in particolare le epistole destinate proprio ad Anna, al fratello Guidantonio, alla cognata Rengarda Malatesta (prima moglie del fratello)[32], ma anche una lettera per papa Martino V[33]. Sempre in latino Battista avrebbe composto due orazioni – i cui testi, tuttavia, non ci sono pervenuti – che secondo antichi biografi sarebbero state da lei pronunciate in pubblico di fronte ai destinatari, i papi Martino V prima (1418)[34] e Eugenio IV poi (1431)[35]; un'ulteriore orazione latina fu da lei rivolta nel 1433 all'imperatore Sigismondo, di passaggio a Urbino, per perorare la causa del genero Pier Gentile Varano di Camerino che rischiava di essere giustiziato[36].

29 Battista destinò il resto della sua biblioteca privata al monastero in cui si sarebbe ritirata, ma il documento non fornisce indicazioni relative al contenuto di questi manoscritti: «Item reliquid dieta monasterio S. Lucie omnes suos libros, qui reperirentur tempore sue mortis in dicto monasterio et extra ubicumque reperirentur (…)» (*ibidem*).

30 Le due opere si sarebbero intitolate *De vera religione* e *De humanae conditionis fragilitate* (cfr. Falcioni, *Montefeltro, Battista di* cit.).

31 Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 454, c. 9, inc. *Non opinanti mihi litera tua*; alcuni passi della lettera editi in Feliciangeli, *Notizie sulla vita* cit., pp. 14-15 n. 2, da cui si cita.

32 Tramandate nel ms. 454 dell'Oliveriana di Pesaro. Resta tutta da sondare un'eventuale influenza, anche solo stilistica, del Petrarca latino sulla produzione epistolare di Battista.

33 Cfr. A. Degli Abbati Olivieri Giordani, *Notizie di Battista di Montefeltro moglie di Galeazzo Malatesta signor di Pesaro*, Pesaro, Casa Gavelli, 1782, p. XXV e J. Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino. Illustrating the arms, arts, and literature of Italy, from 1440 to 1630*, London, Longman, 1851, vol. 1, Appendix I, pp. 412-13.

34 Cfr. Patrignani, *Le donne del ramo di Pesaro* cit., pp. 833-34.

35 Cfr. Degli Abbati Olivieri Giordani, *Notizie di Battista* cit., p. XXXIII.

36 Pubblicata in G.B. Mittarelli, *Bibliotheca codicum manuscriptorum monasterii s. Michaelis*

Di fronte all'eccezionalità di un simile quadro di cultura e competenza letteraria e compositiva[37], non possono non assumere grande rilievo alcune recenti acquisizioni relative a un aspetto finora totalmente ignorato del profilo di Battista, vale a dire quello delle sue abilità grafiche. Non erano note, fino ad oggi, testimonianze autografe della signora di Pesaro, benché fosse ben conosciuto un nucleo di 22 lettere in volgare da lei inviate alla cognata Paola Malatesti Gonzaga, sorella del marito Galeazzo e moglie di Gianfrancesco Gonzaga, conservate in originale presso l'Archivio di Stato di Mantova e risalenti all'incirca agli anni 1425-1445[38]. La corrispondenza tra le due cognate è intessuta di un intreccio continuo di questioni pubbliche e private, spaccati di vita famigliare e avvicendamenti politici, dalla richiesta di *tovaglie* e *tovaglioli* agli aggiornamenti sui viaggi e le condizioni di salute dei parenti comuni, dall'invio di vino e selle tra le due corti, alla cacciata dei Malatesta da Pesaro nel 1431, fino alla cessione della signoria nel 1445 da parte di Galeazzo ad Alessandro Sforza.

Benché questo gruppo di lettere di Battista a Paola sia sopravvissuto in originale, l'autenticità dei documenti non implica necessariamente la loro autografia: nulla vieterebbe di pensare che per la bella copia della propria corrispondenza Battista si servisse di segretati di corte, che senza dubbio aveva a disposizione.

Venetiarum…,Venezia, ex Typographia Fentiana, 1779, p. 701, poi edita in M.L. King, A. Rabil Jr., *Oration of Battista da Montefeltro Matatesta to the Emperor Sigismund*, in *Her Immaculate Hand. Selected Works by and about the Women Humanists of Quattrocento Italy*, New York, Binghamton, 1983, pp. 35-38.

37 Sebbene siano molti ormai i contributi dedicati in varia misura alla produzione di Battista, si segnala la mancanza di un lavoro complessivo che riunisca e editi con criteri uniformi tutti i testi a lei attribuiti, facendo luce sulla loro tradizione e analizzandoli nel loro complesso. A tale operazione intendo dedicarmi in un futuro prossimo insieme ad Alessia Valenti.

38 Mantova, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASMn), *Archivio Gonzaga*, E. XVII. 2, busta 1081, cc. 54, 83, 86-87, 90, 92, 96, 104-105, 107-115, 117-119, 165. L'epistolario è in parte edito in Fattori, Feliciangeli, *Lettere inedite* cit., da cui sono desunti gli estremi cronologici sopra riportati: non sempre le lettere contengono indicazione esplicita dell'anno in cui sono state vergate, ma in molti di questi casi il dato, con buona approssimazione, è stato ricostruito degli editori sulla base di riferimenti interni. Alcune altre epistole si trovano pubblicate in A. Patrignani, G. Falcioni, *Appendice documentaria*, in *Le donne di casa* cit., pp. 910 sgg. Un'ulteriore missiva di Battista, estranea al 'nucleo manotavano' e indirizzata al nipote Federico da Montefeltro, è conservata in originale presso l'Archivio di Stato di Firenze, *Urbino*, cl. I, div. G, filza CIV, n. interno 2, n. 8 (Pesaro, 17 agosto 1444); da un primo esame effettuato su riproduzione, ritengo che il documento sia stato vergato dalla mano di un cancelliere. Di nessuna utilità per la ricerca di eventuali testimonianze autografe di Battista è quanto resta del suo epistolario latino, sopravvissuto in un copialettere di diversi secoli successivo alla sua morte: si tratta del già citato ms. 454 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, che alle cc. 1-9 tramanda, oltre alle epistole di Battista, anche alcune risposte dei suoi interlocutori.

Ma l'esame autoptico dei carteggi e la loro analisi paleografica, insieme a un confronto con la coeva corrispondenza tra altri membri delle famiglie Gonzaga e Malatesta, hanno permesso di individuare con buona certezza 21 di queste lettere come autografe, mentre una sola di esse sarebbe di mano di un cancelliere[39]. Delle ragioni alla base di questa valutazione sarà possibile discutere in modo circostanziato in altra sede[40], ma sull'ampio e cronologicamente esteso campione di scrittura offerto da una simile acquisizione possono essere fatte qui almeno alcune considerazioni generali.

Quella che Battista impiega per vergare le sue lettere è una scrittura usuale corsiva, che presenta legature diffuse ma senza inclinazione dei tratti verticali rispetto al rigo di scrittura (Tavv. 1 e 2); è caratterizzata da un modulo piccolo e regolare e un tratteggio uniforme, privo di chiaroscuro, risultato dell'uso di una penna dalla punta a taglio tondo. Presenta un insieme di tratti tipici della cancelleresca e delle scritture notarili e mercantesche, questi ultimi maggioritari sui primi: si possono notare, a tal proposito, lo scarso slancio delle aste verticali e la tendenza a dotare quelle superiori di occhielli[41]. In tutto l'epistolario, senza sensibili variazioni nel corso del tempo, si registra un diffuso uso di abbreviazioni padroneggiate in modo sicuro[42], dato che sembrerebbe suggerire anche una profonda familiarità con testi fittamente abbreviati, come quelli copiati in gotica, tipologia grafica nella quale è verosimile che fossero vergati molti dei volumi a cui Battista poteva aver avuto accesso soprattutto negli anni della sua formazione. Non manca, inoltre, l'uso consapevole di alcuni segni diacritici[43]. Quella testimoniata dalle lettere di Battista è una scrittura dall'esecuzione rapida, che non bada ad eleganza e calligraficità e tuttavia appare chiara e regolare: una scrittura che denota un'indubbia consuetudine con l'attività grafica. L'impressione è confermata anche dalla gestione degli spazi: sebbene le carte su cui Battista verga la

39 ASMn, *Archivio Gonzaga*, E. XVII. 2, busta 1081, c. 165.

40 I primi risultati di questa analisi, illustrati sommariamente già nel corso del convegno *Lettrici di Petrarca nel tempo*, Arezzo, Accademia Petrarca di Lettere, Scienze, Arti, 11-13 dicembre 2024, sono stati approfonditi in occasione del convegno *Scrittrici e scriventi in Italia tra Medioevo e prima Età Moderna*, Napoli, 6 maggio 2025. All'argomento è specificamente dedicato un mio contributo di prossima pubblicazione dal titolo *La scrittura di una donna colta nel primo Quattrocento. Le lettere autografe di Battista di Montefeltro Malatesti* («Medioevo e Rinascimento», 2026).

41 Si vedano, ad esempio, la lettera *b*, che si presenta con doppio occhiello a destra, ma anche gli occhielli che caratterizzano la *d*, l'*h* e la *l*. Le aste delle *f* e delle *s* alte sono raddoppiate e discendono di poco sotto il rigo. Tra le maiuscole, significativa è la morfologia della *G*, che ricorda le forme ad alambicco della mercantesca.

42 Tra i segni abbreviativi utilizzati nell'epistolario, si rilevano almeno: nota tironiana per *et*; *cum/con* a forma di 9; *tituli* dritti o leggermente convessi per nasale; *tituli* increspati per compendi che coinvolgono *r*; le abituali abbreviazioni che coinvolgono *p*.

43 Si veda ad esempio l'impiego di tratti obliqui per distinguere *e* copula.

propria corrispondenza non siano rigate, le linee di scrittura risultano parallele tra loro e parallele ai lati superiore e inferiore delle carte, e l'ampiezza dell'interlinea è regolare; la giustificazione del margine sinistro è perfettamente rispettata, con il costante rientro del testo a partire dal secondo rigo; il margine destro, generalmente più difficile da giustificare, appare gestito con grande abilità.

Risulta impossibile, allo stato attuale delle nostre conoscenze e senza elementi ulteriori, fare ipotesi concrete sulle modalità attraverso cui Battista ricevette la sua istruzione grafica. In base all'altezza cronologica in cui si può supporre si collochi il suo 'apprendistato' come scrivente presso la corte paterna – all'incirca agli inizi degli anni '90 del XIV secolo – e in base alle finalità d'uso delle testimonianze ricondotte alla sua mano, non stupisce riscontrare, nelle sue lettere, l'assenza di tratti caratterizzanti delle scritture umanistiche; è tuttavia evidente che anche in campo grafico ella sviluppò abilità eccezionali per una donna del suo tempo, in nulla inferiori, per qualità di esecuzione, a quelle di uomini del suo medesimo livello sociale e culturale[44]. Si può dunque concludere che le sue competenze grafiche, finora sconosciute, non furono meno mirabili delle doti intellettuali per le quali fu celebrata da contemporanei e biografi.

Fu questa dama-poetessa, vissuta tra la fine del Trecento e la prima metà del Quattrocento, dotata di cultura raffinata e di rara (per le donne della sua epoca) perizia nella scrittura, una lettrice di Petrarca? È certo vero che una reminiscenza petrarchesca che sembra emergere da una lauda composta nel corso dell'ultimo anno di vita di Battista (1447-1448) può facilmente indurre a pensare che a quell'epoca «la bru de Malatesta des sonnets avait» ancora, sebbene ormai in età avanzata e ritirata alla vita monacale, «plus d'une rime de Pétrarque dans l'oreille»[45]; ma gli indizi finora raccolti sulla plausibilità che ella sia stata a tutti gli effetti una lettrice di Francesco Petrarca potranno essere corroborati soltanto da ulteriori indagini, da condurre, da un lato, su tutti i suoi testi noti – volgari e latini – e, dall'altro, sulle forme attraverso cui si diffusero e vennero recepiti presso i contemporanei quegli stessi componimenti. Sia permesso in chiusura aggiungere un'ultima suggestione, che riporta in modo circolare al principio di questo contributo. Se la svista cronologica che aveva condotto Giacomo Filippo Foresti a considerare Battista una corrispondente diretta di Petrarca invita a chie-

44 Sarà sufficiente, a questo scopo, un confronto con la scrittura del marito di Battista, Galeazzo Malatesti; si veda, a mo' di esempio, una lettera di mano di Galeazzo in ASMn, *Archivio Gonzaga*, E. XVII. 2, busta 1081, c. 79.

45 Dalarun, Zinelli, *Poésie et théologie* cit., p. 40. Dalarun e Zinelli sottolineano l'impiego da parte di Battista del sintagma *acerba morte*, usato in posizione di rima al v. 2 della lauda e che si trova nella medesima posizione in *Rvf* 323, 11 (cfr. ivi, p. 39, dove però il componimento è segnalato erroneamente come *Rvf* 313). Ma l'espressione, che occorre con i due elementi invertiti anche in altri luoghi del Canzoniere (*Rvf* 325, 111 e *Rvf* 360, 57: *morte acerba*; e in varianti del tipo *Rvf* 332, 7: *Crudel, acerba, inexorabil morte*) è, dopotutto, di virgiliana memoria (*Eneide*, VI 429: *funere mersit acerbo*).

dersi se nel XV secolo fosse in qualche modo diffusa l'idea che la colta dama di Pesaro avesse una certa consuetudine con gli scritti del poeta laureato, in questa direzione conduce in qualche modo anche un errore di attribuzione, apparentemente irrilevante, riscontrabile in alcuni manoscritti. Il codice C della Bibliothèque municipale di Lione e il lat. 8582 della Bibliothèque nationale de France tramandano una lettera in latino rivolta a Battista Malatesti, e le rubriche che introducono il testo nei due codici, pur differenti tra loro, attribuiscono in entrambi i casi l'autorialità dell'epistola proprio a Francesco Petrarca[46]. È evidente che si debba invece trattare dell'«œuvre d'un de ces savants de la première moitié du XVe siècle qui, dans la dame de Pesaro admiraient, tout comme Léonard Bruni, des talents alors très rares chez une femme, même lorsque la fortune l'avait fait naître près d'un trône»[47]. Soffermandosi brevemente sul solo ms. C[48], sarà interessante rilevare che si tratta di una miscellanea allestita all'incirca tra il 1450 e il 1470, e dunque negli anni immediatamente successivi alla morte di Battista, «par un clerc, par un professeur de littérature, ou peut-être encore par un juriste, qui vivait en Italie au milieu du quinzième siècle»[49], e in essa vengono raccolti per la maggior parte «doctes écrits des humanistes les plus renommés de son temps»[50]. Nel codice si trovano infatti copiati, tra gli altri, testi *di* o *per* Petrarca, Guarino Veronese, Lombardo della Seta, Leonardo Giustiniani, Lapo da Castiglionchio, Leonardo Bruni, Gasparino Barzizza. L'erronea rubrica di questo manoscritto costituisce dunque un piccolo, ulteriore indizio di una certa tangenza esistente, per le generazioni appena successive a Battista di Montefeltro Malatesti, tra la colta dama di Pesaro, Francesco Petrarca e il primo umanesimo.

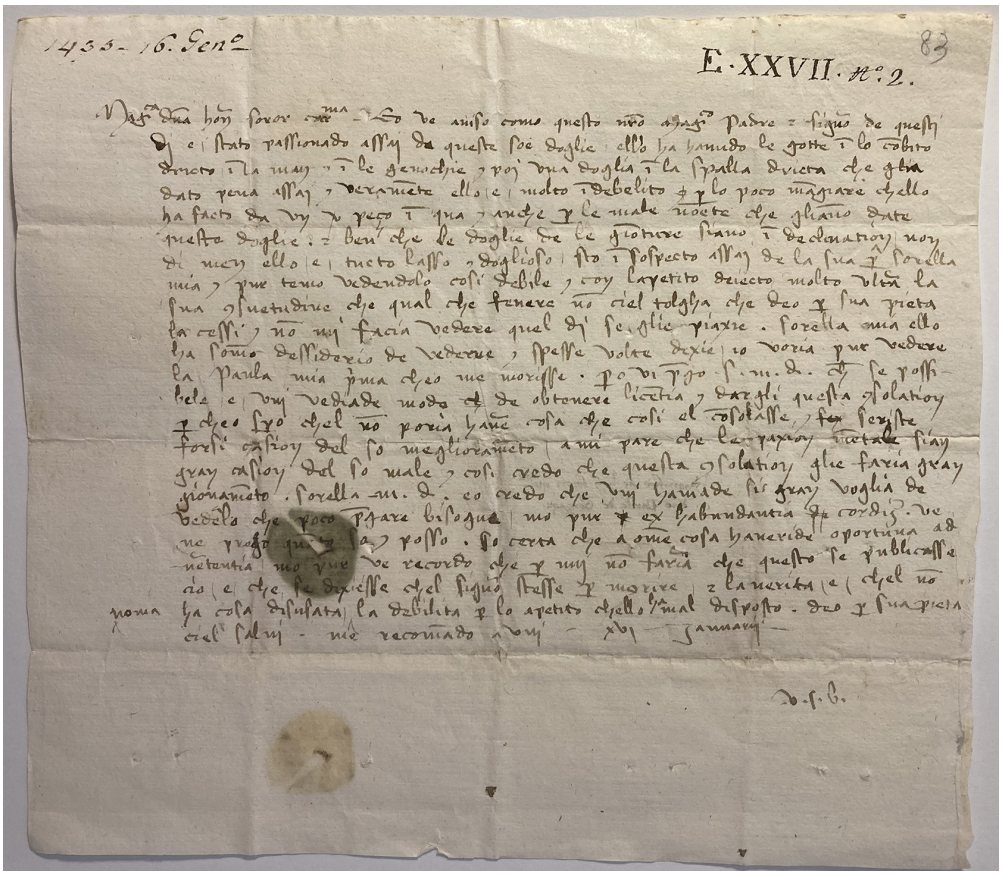
46 «Franciscus Petrarcha p. s. d. illustri domine Baptiste de Malatestis Pesari domine gloriosissime» (ms. C, c. 195*v*:); «Franciscus Petrarcha illustri dominae Baptistae de Malatesis Pesari Dominae S.» (lat. 8582, c. 58*r*). Le trascrizioni sono tratte da F. Novati, G. Lafaye, *Le Manuscrit de Lyon n° C*, «Mélanges de l'École française de Rome», 11 (1891), pp. 353-416: p. 411 e n. 1; alle pp. 411-12 è edito il testo integrale della lettera.

47 Ivi, p. 413.

48 Il lat. 8582 della BnF è databile al XVI sec., e dunque meno rilevante per le considerazioni che seguono.

49 Ivi, p. 355.

50 Ivi, p. 356.



1435 - 16. Genº

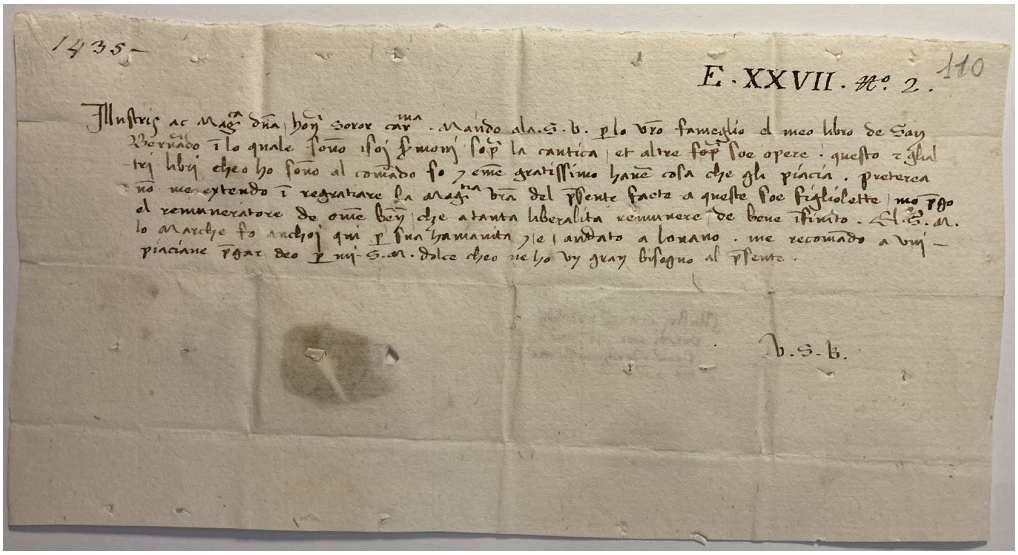
E. XXVII. Nº. 2.

83

Magca dna hon soror carma - Eo ve aviso como questo nro Magco Padre e signo de questi
dj e stato passionado assaj de queste soe doglie ello ha havudo le gotte i lo cobito
drieto i la man e i le genochie e poj una doglia i la spalla drieta che gli a
dato pena assaj e veramente ello e molto indebelito per lo poco magiare chello
ha facto da vn x peço i qua e anche per le male noete che gliano date
queste doglie. e ben che le doglie de le gioture siano i declination non
di men ello e tucto lasso e doglioso sto i sospecto assaj de la sua per sorella
mia e pur temo vedendolo cosi debile e con lapetito drieto molto vltra la
sua consuetudine che qual che fenere no ciel tolgha che deo per sua pieta
la cessi e no mi facia vedere quel dj se glie piaxie. sorella mia ello
ha somo dessiderio de vederve e spesse volte dexie io voria pur vedere
la Paula mia prima cheo me morisse. po vi pgo s. m. d. che se possi-
bele e vnj vediade modo de obtenere licetia e dargli questa consolation
per cheo spo chel no poria hauer cosa che cosi el consolasse e fer seriste
forsi casion del so meglioramento a mi pare che le paxion mentale sian
gran casion del so male e cosi credo che questa consolation glie faria gran
gionamento. sorella m. d. eo credo che vnj haviade si gran voglia de
vederlo che poco pgare bisogna mo pur per ex habundantia de cordis. ve
ne prego quanto so e posso. so certa che a ome cosa haveride oportuna ad
netentia mo pur ve recordo che per mi no faria che questo se publicasse
cio e che se dixesse chel signo stesse per morire e la verita e chel no
noma ha cosa disusata la debilita per lo apetito chello ha mal disposto. deo per sua pieta
ciel salvj - me recomado a vnj - xvj - Januarij -

v. s. b.

Tavola 1. Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, E. XVII. 2, busta 1081, c. 83*r*.



1435 -

E. XXVII. Nº. 2.

110

Illustris ac Magca dna hon soror carma. Mando ala. S. b. per lo vro fameglio el meo libro de San
Bernardo i lo quale sono isoj sermonj sopra la cantica et altre sopra soe opere. questo e glial-
tri libri cheo ho sono al comando so e eme gratissimo hauer cosa che gli piacia. preterea
no me extendo i regratiare la Magtia vra del presente facta a queste soe figliolette mo pgo
el remuneratore de ome ben che a tanta liberalita remunere de bene infinito. El S. M.
lo Marche fo anchoj qui per sua hamanita e e andato a lonano. me recomado a vnj
piaciane pgar deo per mi S. M. dolce cheo ne ho vn gran bisogno al presente.

v. s. b.

Tavola 2. Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, E. XVII. 2, busta 1081, c. 110*r*.

Alessia Valenti

Su Angela Nogarola e due sue corrispondenti

On Angela Nogarola and Two of Her Correspondents

ABSTRACT

Il contributo indaga la figura di Angela Nogarola, poetessa veronese a cavallo tra Trecento e Quattrocento, con l'obiettivo di restituirla al contesto dei circoli intellettuali del Veneto pre-umanistico. Particolare attenzione è dedicata ai suoi rapporti con Mabilia da Thiene e Maddalena Scrovegni, percorsi da robusti fili petrarcheschi. Sul fronte filologico, il contributo propone l'attribuzione a Nogarola di alcune lettere trasmesse adespote dal ms. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427. Una tavola finale raccoglie l'elenco completo delle lettere di e ad Angela Nogarola, con indicazione di *incipit*, *explicit*, testimoni ed edizioni.

This article examines the figure of Angela Nogarola, a Veronese poet active between the fourteenth and fifteenth centuries, with the aim of situating her within the intellectual circles of pre-humanist Veneto. Particular attention is paid to her relationships with Mabilia da Thiene and Maddalena Scrovegni, which is marked by strong Petrarchan threads. On the philological side, the article proposes the attribution to Nogarola of several letters transmitted anonymously in ms. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427. A final appendix provides a complete list of texts by and addressed to Angela Nogarola, with *incipit*, *explicit*, manuscript witnesses, and editions.

Per Leggere, xxv-xxvi, n. 49-50, Autunno 2025-Primavera 2026
ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)
DOI: 10.747/PLXXV-XXVI-49/50-25/26-49

Alessia Valenti

Su Angela Nogarola e due sue corrispondenti

(…) Quod que rarissima venit
palma viris, uni Graie concessa puelle,
denique virginibus latiis continget et harum
tu prior arguta modulans testudine dignos
frondis apollinee capitis gestabis honores.
(*Ite, mei, non longa via est*, vv. 43-47)

Con queste parole Antonio da Romagno chiudeva una sua epistola ad Angela Nogarola, dichiarandosi in calce «estimatore del *suo* ingegno e bramoso per *lei* di ogni successo»[1]. Le fronde di alloro avrebbero ornato il capo della ragazza anche nella chiusa di una lettera di Avogaro d'Orgiano che la incoraggiava sulla strada del Parnaso, forse contro le accuse di plagio che la poetessa riceveva da Niccolò Facino: in quel testo Angela, *unica fenix*, sarebbe stata celebrata «per terras… omne per aevum»[2]. Antonio Loschi la definiva «Pierii cultrix celeberrima fontis» e la aggiungeva alle Muse quale decima sorella[3]. Si tratta però di «giudizi

1 «(…) Poiché questa gloria è toccata / molto di rado agli uomini e concessa ad una sola fanciulla greca, / finalmente toccherà alle vergini latine e tra queste / tu per prima, modulando sulla cetra sonora, / porterai della fronde apollinea gli onori degni del tuo capo» .Testo e traduzione si citano dall'edizione di G. Faraone, *Antonio Loschi e Antonio da Romagno*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2006, pp. 88-93. La lettera, tràdita in copia unica dal ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5223, 25*v*-26*r*, è firmata da Feltre il 23 luglio e risale secondo l'editore ad un periodo tra il 1388 e il 1395 («Feltri X kalendas Sextiles. Tui venerator ingenii tuorumque successu<u>m exoptator Antonius de Romagno feltrensis»). Sul Romagno e le sue lettere vd. inoltre R. Sabbadini, *Antonio da Romagno e Pietro Marcello*, «Nuovo Archivio Veneto», n.s., XXX (1915), pp. 207-46; M. Uguccioni, *A proposito dell'umanista feltrino Antonio da Romagno*, «Studi medievali», XXXIX (1998), pp. 397-47 e Faraone, *Vecchie e nuove lettere dell'umanista feltrino Antonio da Romagno*, in *Momenti del petrarchismo veneto. Cultura volgare e cultura classica tra Feltre e Belluno nei secoli XV-XVI*, a cura di P. Pellegrini, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 155-75.

2 *Moratus Avogarius de Aureliano dive domine Angele de Nogarolis exhortatoria ad studium*. Cito la lettera, inedita, con qualche lieve aggiustamento formale, dal ms. Trento, Biblioteca comunale, 4973, cc. 16*v*-17*r*, che la trasmette in copia unica: «(…) nugasque et vana loquacis / despice verba chori, proprie non inscia mentis, / unica quin fenix fato gratare benigno» (vv. 29-31); «Tu, dea, per terras narraberis omne per evum / famaque tunc celeres ad solis utrumque cubile / extendet pennas meritisque equabit honorem. /(…) / (…) Tandemque cupitum / fronde comas portum viridanti compta tenebis» (vv. 43-52).

3 La lettera si legge in V. Zaccaria, *Quattro epistole metriche di Antonio Loschi*, «Bollettino

che – secondo Zaccaria – non devono essere (...) considerati più che complimenti resi ad una donna virtuosa e colta che appartenne a famiglia famosa per le due meno mediocri scrittrici Ginevra e Isotta»[4]. Lo stile di Angela, del resto, suonava 'barbaro' già alle orecchie di Remigio Sabbadini, che nella biografia di Guarino Veronese dedicava alla poetessa poche righe prima di passare a illustrare la produzione del fratello di lei Giovanni: «Angela Nogarola, che deve aver vissuto parte a Verona, parte a Vicenza, scriveva versi latini (…). Reminiscenze classiche se ne incontrano (…) ma il suo stile non è classico e i versi rimati attestano quell'indirizzo ancora barbaro, del quale si piaceva tanto il suo corrispondente vicentino Matteo Orgian»[5]. La cultura di Angela e le sue capacità poetiche non erano però né esigue né risibili: sullo scorcio del Trecento, questa *literatissima* veronese conosceva e padroneggiava con sicurezza molti classici e, con essi, Petrarca[6]. La sua non scarsa corrispondenza è peraltro testimone di una partecipazione anche femminile, non episodica, ai circoli intellettuali veneti, che solleva in questo senso questioni più ampie sul ruolo e sulla formazione delle donne entro tali circoli in età preumanistica.

Pochissimi sono i dati biografici certi sulla vita di Nogarola, ricavati per lo più dall'edizione dell'opera di sua nipote Isotta, pubblicata in due volumi nel 1886 dal conte Sandor d'Apponyi e Eugen Abel, che ragguagliavano anche sulla vita di Angela pubblicandone alcuni testi[7]. La donna nacque da Antonio Nogarola e Bartolomea di Castelnuovo: è ignota la data di nascita, avvenuta probabilmente a Verona e da alcuni collocata in via ipotetica negli anni Sessanta del Trecento[8]. Ebbe per fratelli Giovanni, anche lui poeta, e Leonardo, futuro padre

del Museo Civico di Padova», LIX (1970/2), pp. 119-42, alle pp. 138-40. A testo sono citati i vv. 48-49. Anni più tardi si unirono al coro di queste voci anche Sabadino degli Arienti e il frate Filippo Foresti, che di Angela lodò in particolare le egloghe: Joanne Sabadino de li Arienti, *Gynevera de le clare donne*, a cura di C. Ricci e A. Bacchi della Lega, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968; Fratris Iacobi Philippi Bergomensis *De plurimis claris selectisque mulieribus*, Ferrariae, opera Laurentii de Rubeis, 1497.

4 Zaccaria, *Quattro epistole* cit., p. 130.

5 R. Sabbadini, *Vita di Guarino Veronese*, Genova, Tipografia del Regio Istituto sordomuti, 1891, p. 7. Su Matteo d'Orgiano vd. n. 9.

6 La citazione dalla rubrica del testo di Gian Nicola Salerni ad Angela Nogarola: *Ad clarissimam et literatissimam Angelam de Nogarolis per eundem [Gian Nicola Salerni] responsiva in persona domini Jacobi de Carraria (…)*; cfr. Appendice.

7 *Isotae Nogarolae opera quae supersunt omnia: accedunt Angelae et Zenevrae Nogarolae epistolae et carmina*, colligit A. Apponus, edidit et prefatus est E. Abel, Vindobonae, apud Gerold et socios, Budapestini, apud Fridericum Kilian, 1886. Su Angela vd. il vol. I, pp. VII-XIII per alcune note biografiche; e il vol. II, pp. 291-311 per l'edizione dei testi.

8 Per esempio da J. Stevenson, *Women Latin poets: language, gender, and authority, from antiquity to the eighteenth century*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 156, n. 82, che dedica ad Angela Nogarola le pp. 156-59.

delle più celebri Isotta e Ginevra, e per sorelle Lucia, Elisabetta, Anna e Caterina. Nulla si sa della sua formazione, benché Morsolin abbia ipotizzato che fosse allieva del notaio vicentino Matteo d'Orgiano, già cancelliere a Verona ai tempi di Antonio della Scala, poi in contatto con eruditi lombardi come Antoniolo Arese e Pasquino Capelli[9]. Nogarola entrò in una delle famiglie comitali più importanti del Nord-Est italiano grazie al matrimonio con Antonio II d'Arco, al quale risulta sposata almeno dal 1396. È ignota anche la data della sua morte, che dovette precedere però il 27 aprile 1447, quando il marito dettò in Arco il testamento in cui sono citati «filios et filias» del conte ma dove non c'è traccia di lei, a quell'altezza evidentemente già morta[10].

Uno sguardo alla famiglia acquisita della donna permette di aggiungere qualche elemento di contesto ulteriore e di abbozzare un quadro biografico minimamente più articolato. Il marito di Angela, cui Guarino Veronese manda i suoi saluti per mezzo di Biondo Flavio in più di un'occasione[11], era tra i maggiori

9 B. Morsolin, *Un umanista del secolo decimoquarto pressoché sconosciuto*, «Atti del Regio Istituto Veneto. Serie Lettere e Arti», s.VI, 6 (1887-1888), pp. 453-95. Secondo Morsolin Matteo avrebbe dedicato ad Angela anche il poemetto *Religio*, trasmesso dal ms. it. 427 (α. G. 5.15) della Biblioteca Estense Universitaria di Modena alle cc. 78*r*-81*v*. Su Matteo d'Orgiano vd. P. Calvi (postea Angiolgabriello di Santa Maria), *Biblioteca e Storia… di Vicenza…*, Vicenza, per Gio. Battista Vendramini Mosca, 1772, vol. 1, pp. 217-18; L. Gargan, *Il preumanesimo a Vicenza, Venezia e Treviso*, in Id., *Libri e maestri tra Medioevo e Umanesimo*, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici-Università degli Studi di Messina, 2011, pp. 181-226. Una lettera di Loschi a Matteo d'Orgiano è pubblicata in Zaccaria, *Quattro epistole* cit. Matteo approntò una tavola alfabetica della *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio nell'esemplare ricevuto in prestito da Pasquino Cappelli. Il codice del cancelliere, confluito alla sua morte nella biblioteca viscontea, è oggi conservato a Parigi, Bibliothèque nationale de France, Lat. 7877, dove la tavola alfabetica si legge, insieme all'epistola di dedica, alle cc. 10*r*-14*v*. Sul manoscritto vd. É. Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XVe siècle*, Paris, Publications de l'Institut de recherche et histoire des textes, p. 159. La tavola è trasmessa anche da altri manoscritti, il «cod. 27 (gia 3877) della Bibliotheque Mazarine di Parigi (sec. XV); e anche, con alcune varianti e modificazioni, nel Riccardiano 870, nel Laurenziano Fiesolano 191 e nel Vaticano Ottob. lat. 1455, tutti del XV secolo (comunicazione di Vittore Branca)»: Gargan, *Il preumanesimo* cit., p. 191, n.1.

10 Il testamento è pubblicato in *Privilegia et diplomata et quas investituras vocant, olim a divis Romanorum imperatoribus, regibus, ducibus, ac aliis principibus illustrissimis comitibus de Arco irrogata, et concessa.* Nuperrime opera Ambrosii Franci e tenebris propemodum eruta, Arci excussa, 1584, pp. 114-15.

11 *Epistolario di Guarino Veronese*, raccolto e ordinato da R. Sabbadini, Venezia, [Tipografia emiliana], 3 voll., 1915-19: si vedano le lettere n. 402, 405 e 440 indirizzate a Biondo Flavio. Ad Antonio d'Arco fa riferimento probabilmente anche la lettera 435, ancora a Biondo. B. Waldstein-Wartenberg, *Storia dei conti d'Arco nel Medioevo*, Roma, Il Veltro, 1979, p. 408 segnala che Francesco e Galeazzo d'Arco, figli di Angela e Antonio, furono discepoli di Guarino.

notabili della regione, se nel 1433 ospitava nel proprio castello l'imperatore Sigismondo ricevendo in quel frangente l'investitura comitale. Antonio I, suo padre, che aveva a suo tempo sostenuto Milano nella guerra contro Verona[12], nel 1366 aveva sposato Orsola, o Orsolina, da Correggio, figlia del patrono parmense di Petrarca Azzo; la quale era dunque madre di Antonio II e suocera di Angela: circostanza sfuggita finota a tutti gli studiosi, a quanto mi consta[13]. Insieme al fratello Vinciguerra, Antonio II portava avanti un'abile e prudente strategia entro lo scacchiere che in quei decenni vedeva contrapporsi Milano e Venezia[14]. Per esempio, lo stesso anno in cui il cognato Giovanni Nogarola veniva decapitato con l'accusa di aver preso parte alla rivolta antiveneziana di Brunoro della Scala, Antonio riusciva a far eleggere il figlio Francesco nel 'nobile consiglio' di Verona, ormai sottomessa alla dominazione della Serenissima (1413)[15]. Dal matrimonio con Antonio II nacquero Francesco e Galeazzo, che ereditarono il titolo comitale in luogo degli eredi dello zio Vinciguerra, padre di sole figlie femmine[16]. Entrambi i figli di Nogarola furono in corrispondenza con Enea Silvio Piccolomini. Prima di diventare un uomo d'armi pare inoltre che Francesco, da cui sarebbe disceso il poeta Nicolò d'Arco, si dilettasse, come sua madre, nel comporre versi.

Di Angela Nogarola possediamo un'egloga e 12 lettere, 11 in versi e 1 in prosa, alle quali va aggiunta almeno una metrica a Matteo d'Orgiano, perduta, di cui abbiamo notizia dalla risposta di lui. Erano comunque verosimilmente più numerosi i testi che scrisse[17]. Fa in certo senso capitolo a sé il lungo com-

12 Waldstein-Wartenberg, *Storia dei conti* cit., p. 297: «(…) il Visconti non si sentì ancora tanto forte da eliminare da solo la Signoria degli Scaligeri e quindi cercò alleati intorno a sé. Nell'aprile del 1387 furono conclusi patti di alleanza con i Carrara e i Gonzaga, e nel maggio dello stesso anno anche con i duchi d'Austria. (…) il I° luglio 1387 fu concluso un trattato con Antonio d'Arco, il quale si impegnò, tramite il suo procuratore, a sostenere Milano nella guerra contro Verona», dove le truppe viscontee entrarono nell'ottobre di quello stesso anno.

13 Vd. ivi pp. 101 e 288. Secondo lo studioso, una sorella di Antonio I, Floridia, aveva sposato il figlio naturale di Luchino Visconti, Bruzio; si tratterebbe invece del figlio di Matteo Visconti secondo G.M.Varanini, *La signoria dei d'Arco nell'alto Garda*, in *La signoria rurale nell'Italia del tardo medioevo*. 6. *Le signorie trentine*, a cura di M. Bettotti e Varanini, Firenze, Firenze University Press, 2023, pp. 141-69.

14 Waldstein-Wartenberg, *Storia dei conti* cit. Si veda in particolare il cap. XI, pp. 305-24.

15 Derivo la notizia dalla tesi di laurea di M. Cipriani, *Francesco d'Arco, storia di un conte (1413-1482)*, relatore G. De Angelis, Università di Padova, a.a. 2022/2023, p. 32.

16 Dopo la morte del padre Antonio (1447) Francesco e Galeazzo furono protagonisti di una lunga faida che li vide contrapposti: si veda Waldstein-Wartenberg, *Storia dei conti* cit., in particolare il cap. XIII, alle pp. 346-62.

17 Di egloghe al plurale, per esempio, parlano sia Filippo Foresti sia Sabadino degli Arienti. L'unica egloga superstite di Nogarola è stata pubblicata e studiata in due contributi da A. Piacentini, *Un'egloga viscontea di Angela Nogarola*, «Studi umanistici piceni», XXXIII (2013), pp. 113-29; *L'egloga di Angela Nogarola a Francesco Barbavara*,

ponimento in versi dedicato a vizi e virtù che Abel pubblicò insieme all'edizione di alcune lettere sotto il titolo di *Liber de virtutibus*. Il poemetto, che secondo Avesani andrebbe depennato dal *corpus* di Nogarola in quanto opera di un non meglio identificato abate *Iohannes*, potrebbe in realtà spiegare le accuse che Angela Nogarola ricevette da Niccolò Facino: secondo la recente ipotesi di Cengarle, infatti, quello di Angela sarebbe un rifacimento piuttosto fedele del trattato originale, «sufficientemente noto ai di lei contemporanei perché questi l'accusassero di plagio»[18].

Figlia e poi moglie in famiglie estremamente implicate con le vicende politiche della loro città e dei loro territori, Angela fu in contatto con personaggi politici di primo piano, uomini d'arme, cancellieri, notai, maestri e letterati, specialmente vicentini. Tra i destinatari delle lettere superstiti si trovano Giacomo da Carrara; Pandolfo III Malatesta, condottiero e signore di Fano, Brescia e Bergamo; il *legum doctor* Giacomo da Poncegoli[19]; a seguito dell'espansione viscontea in Veneto Gian Galeazzo Visconti; mentre è dedicata a Francesco Barbavara, segretario ducale e in seguito consigliere di Filippo Maria Visconti, l'unica sua egloga superstite. Tra i maestri e i letterati suoi corrispondenti figurano il vicentino Niccolò (o Nicola) Facino; Matteo d'Orgiano, notaio e cancelliere a Verona sotto gli Scaligeri, poi attivo a Ferrara, Vicenza e Alessandria; probabilmente Antonio Fantesello (o Fantasello)[20]; su tutti, Antonio Loschi. Oltre che dal fratello Giovanni, inoltre, Angela ricevette lettere da Antonio da Romagno, cancelliere di Feltre, e da Avogaro d'Orgiano, figlio di Matteo. Lettere a lei indirizzate si ricavano così dai codici che trasmettono sillogi più o meno ampie di testi dei suoi corrispondenti, come nel caso del ms. BAV, Vat. lat. 5223, con numerose lettere di Antonio da Romagno, o del ms. Bologna, Biblioteca Universitaria, 3977, con epistole di Antonio Loschi[21].

La produzione di Angela Nogarola ebbe una circolazione piuttosto limitata, legata perlopiù al contesto veneto e intrecciata a quella di autori a lei vicini. Sin-

«Aevum», LXXXVIII (2014/2), pp. 503-31. Le edizioni disponibili delle lettere sono tutte pubblicate nel secondo volume di Nogarola, *Opera* cit. Per una lista dei testi si veda l'appendice di questo contributo.

18 R. Avesani, *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere*, in *Verona e il suo territorio*, Verona, Istituto per gli Studi Storici Veronesi, vol. IV/2, 1984; F. Cengarle, *Parlar bene e vivere male. L'etica dell'uomo pubblico nella precettistica politica dell'Italia comunale (XIII sec.)*, Roma, Viella, 2022: la citazione da p. 52.

19 Nulla è dato sapere sul Poncegoli. La rubrica di una lettera di Angela a lui diretta nel ms. di Trento (c. 15*r*) lo definisce *legum doctor*; la stessa lettera è indirizzata *Ad eundem*, e cioè *Ad Pierium virum magistrum de Marostica* nel ms. estense (c. 89*r*), dove però è la rubrica ad un altro testo a definirlo dottore di leggi: *Ad egregium legum doctorem dominum Iacobum de Ponzegolis* (c. 90*r*).

20 Cfr. *infra*. Su Antonio Fantesello vd. n. 30 e *passim*.

21 Sui due mss. vd. Faraone, *Antonio Loschi* cit. e Zaccaria, *Quattro epistole* cit.

goli testi si leggono in miscellanee umanistiche come il manoscritto Marciano XII 210 (=4689), ma la raccolta più corposa dei suoi scritti si trova nel manoscritto Riccardiano 784 e nel codice 4973 della Biblioteca Comunale di Trento[22]. Assemblato a Padova intorno al 1437 in ambienti vicini al veneziano Pietro Lazzaro, quest'ultimo trasmette l'egloga di Angela già citata e cinque sue lettere, sconosciute all'Abel e ancora oggi inedite. Oltre a tre componimenti all'indirizzo della donna, il codice conserva inoltre numerosi testi del fratello Giovanni e dei suoi corrispondenti, tutti legati all'ambiente letterario veronese di inizio Quattrocento. Testi di Angela si leggono inoltre nel ms. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (α.G.5.15), importante miscellanea di cose volgari e latine allestita, secondo Annarosa Cavedon, fra Verona e Vicenza, «come sembrano suggerire i 'minori' cui dà ampio spazio»[23]. Per la parte volgare, il codice trasmette il *Canzoniere* e i *Trionfi* di Petrarca e una corposa silloge di rime di Giovanni Nogarola, compresi numerosi sonetti di corrispondenza di quest'ultimo con Gian Nicola Salerni, Tommaso Cambiatori, Angelo Mosca e Medea (o Amedea) degli Aleardi[24]. Il codice costituisce anzi il testimone più completo delle rime di Giovanni, assai vicino, secondo Renzo Rabboni, alla collezione d'autore: la miscellanea fu confezionata secondo lo studioso «da un copista che, per la sezione dei *Soneti*, mostra di aver attinto a una silloge d'autore, o comunque assai vicina all'origine, rispecchiata con fedeltà, seppure con evidenti errori di trascrizione (a volte rimediati dal copista stesso) e fraintendimenti»[25]. Tra i *Rerum vulgarium*

22 Sul codice si veda L. Capra, *Contributo a Guarino Veronese*, «Italia Medioevale e Umanistica», XIV (1971), pp. 193-247, con la tavola dei testi.

23 A. Cavedon, *Un umanista-rimatore del secolo XV: Gian Nicola Salerno*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. III.1, Firenze, Olschki, 1983, pp. 205-19: la citazione da p. 209, n. 14. Per una descrizione del codice si veda D. De Robertis, *Censimento dei manoscritti di rime di Dante (I)*, «Studi Danteschi», XXXVII (1960), pp. 141-273; vd. anche G. Pacchioni, *Un codice inedito de la Biblioteca estense: un poeta ed una poetessa petrarchisti del secolo XV (complemento ad una notizia incerta data dal Tiraboschi)*, Modena, Cooperativa Tipografica, 1907.

24 Su Giovanni Nogarola rimando ai numerosi studi di R. Rabboni: *Sul canzoniere di Giovanni Nogarola*, in *Antichi testi veneti*, Padova, Esedra, 2002, pp. 105-36; *Giovanni Nogarola (ca. 1380-1413)*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2017, pp. 418-23; *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, l'egloga volgare e la lirica d'imitazione petrarchesca*, Roma, Aracne, 2013. Si veda inoltre Id., *Tommaso Cambiatori petrarchista*, in *Rhegii Lingobardiae. Studi sulla cultura a Reggio Emilia in età umanistica*, a cura di A. Canova, Reggio Emilia, Aliberti, 2004, pp. 31-92; G. M. Varanini-C. Crestani, *Il patrizio veronese Gian Nicola Salerni e la sua biblioteca (XV sec.)*, «Archivio Storico Italiano», CLXI/3 (2003), pp. 455-502.

25 Rabboni, *Giovanni Nogarola* cit., p. 418. In una pubblicazione precedente si legge addirittura che «La miscellanea fu allestita, fra Verona e Vicenza, da un copista che dovette attingere, per la sezione che qui interessa [i *Sonetti* di Giovanni], a carte private del Nogarola»: Id., *Sul canzoniere* cit., p. 105.

fragmenta e le rime di Giovanni Nogarola, nell'estense si trova una serie di testi latini, in prosa e in versi, riferibili, come si accennava, agli ambienti letterari di Vicenza e Verona, che comprendono il poemetto *Religio* e alcune epistole di Matteo d'Orgiano. Alle cc. 89-91 del codice, in particolare, si trovano 13 testi adespoti ai quali segue il *Liber de virtutibus*, esplicitamente attribuito ad Angela dalla rubrica iniziale (c. 91*r*: *Per Angelam de Nogarolis*). In quattro casi si tratta di lettere di Angela trasmesse anche dal codice di Trento, dirette a Niccolò Facino, Giacomo Poncegoli e Antonio Loschi. Riporto di seguito la lista dei componimenti della sequenza, trascrivendo la rubrica, ove presente, *incipit* ed *explicit*[26]:

1. c. 89*r*: Testo adespoto (vv. 4)
   inc. *Cogit amor iuvenes patris excedere portis*
   exp. *Sic arbor niveos* (fruc?)*tus mutavit in atros*

2. c. 89*r*: Testo adespoto, *Ad prudentem virum Nicholaum de Fazino* [Angela Nogarola a Niccolò Facino, ms. Trento] (vv. 4)
   Inc. *Non aliena meis imponere vellera menbris*
   Exp. *Alterius picti nota est michi fabula corvi*

3. c. 89*r*: Testo adespoto, *Ad Pierium virum magistrum de Marostica* (vv. 8)
   Inc. *Multa procax equidem scrutari cura laborat*
   Exp. *Me precor <et?> nostras matri committe sorores*

4. c. 89*r*: Testo adespoto, *Ad eundem* (vv. 4)
   Inc. *Si libet aut frigido discribam carmina saxo*
   Exp. *Labuntur tenui risu cum tempore mela* (sic)

5. cc. 89*r-v*: Testo adespoto, *Ad eumdem* (vv. 28)
   Inc. *Splendida magnificus dederat convivia milles*
   Exp. *Alta viget genetrix una cum prole suorum*

6. cc. 89*v*-90*r*: Testo adespoto, *Ad eundem* [Angela Nogarola a Giacomo da Poncegoli, ms. Trento] (vv. 25)
   Inc. *Aureus hesperiis iam se mergebat in undis*
   Exp. *Et vaga per placidas* (sic) *decurret planta meatus*

7. c. 90*r*: Testo adespoto, a Giacomo da Poncegoli, *Ad egregium legum doctorem dominum Iacobum de Ponzegolis* (vv. 10)
   Inc. *Legibus o fulgens sacris celeberime doctor*
   Exp. *Scriptaque nunc nostros pulsantia*(?) *plurima posces*

26 Trascrivo i testi conservando le varianti e le oscillazioni grafiche del ms. (p. es. *eundem / eumdem*) e senza intervenire con la punteggiatura. Ricorro tuttavia alle maiuscole e segnalo le lezioni probabilmente corrotte (sic). Il punto di domanda indica lezioni di difficile lettura o dubbi. Le integrazioni sono segnalate dalle parentesi uncinate.

8. c. 90*r*: Testo adespoto, a Antonio Fantesello, *Pieridum amatori viro magistro Anthonio de Fanteselo, pro petitione cuiusdam libri* (vv. 8)
   Inc. *Aurea marmoream velox mittatur ad urbem*
   Exp. *Una valet genetrix sexu cum prolis utroque*

9. cc. 90*r-v*: Testo adespoto, a Antonio Fantesello, *Eidem pro restitutione unius libri* (vv. 4)
   Inc. *Tempore care brevi concessum trade libellum*
   Exp. *Nam michi si renuam rapies heu Dite Maronem*

10. c. 90*v*: Testo adespoto, a Antonio Fantesello, *Eidem* (vv. 9)
    Inc. *Nuper marmoream Lodoici nuntius urbem*
    Exp. *Est sibi Petrarce proprio sub iure volumen*

11. c. 90*v*: Testo adespoto, a Antonio Fantesello, *Eidem* (vv. 6)
    Inc. *Care papienses iam contigit ille penates*
    Exp. *Sic michi concordi narrabit*(?) *carmina voce*

12. cc. 90*v*-91*r*: Testo adespoto [Angela Nogarola a Antonio Loschi, ms. Trento] (vv. 32)
    Inc. *O comes Aonidum radiis decorate Minerve*
    Exp. *Semper honorabo liceat modo et semper amabo*

13. c. 91*r*: Testo adespoto [Angela Nogarola a Antonio Loschi, ms. Trento] (vv. 8)[27]
    Inc. *Quem mihi scripsisti sumpsi dilecte libellum*
    Exp. *Ip<s>a valet genetrix sexu cum prolis utroque*

Ad una lettura attenta non sfugge il curioso ricorrere del verso che chiude il bigliettino di Angela ad Antonio Loschi (qui n. 13), «Ipsa valet genetrix sexu cum prolis utroque». Con minime variazioni, infatti, il verso si trova anche in chiusura del testo adespoto a Giacomo da Poncegoli (qui n. 5) e nell'altro a Antonio Fantesello (qui n. 8), nei quali si legge rispettivamente «Alta viget genetrix una cum prole suorum» e «Una valet genetrix sexu cum prolis utroque». A questi versi può inoltre essere associato il penultimo del testo n. 10: «Ipsa valet genetrix tota cum prole suorum»[28]. Dal momento che la sequenza si apre e si chiude con testi di Angela (n. 2 e nn. 12-13, seguiti dal *Liber de virtutibus*) e ne contiene un terzo al suo interno (n. 6) e dal momento che i destinatari sono personaggi che,

27 Il testo n. 13 in realtà segue il precedente senza soluzione di continuità. Una graffa è però apposta sul margine sinistro in corrispondenza dell'inizio del secondo testo.

28 A questi potrebbero essere accostati altri due versi dalla lettera 12 al Loschi: «Crisea natorum tota cum prole suorum / Hic sexus utriusque simul generosa moratur» (vv. 5-6). Cfr. anche il v. 10 della lettera a Facino pubblicata in Nogarola, *Opera* cit., vol. II, p. 303: «Naturaeque munus sexum dotavit utrumque».

ad eccezione del Fantesello, sappiamo essere in corrispondenza con Nogarola, va considerata la possibilità che anche questa manciata di testi sia da attribuire alla sua penna. Se l'ipotesi fosse confermata, potremmo aggiungere un numero non esiguo di pezzi al già dignitosissimo *corpus* di questa poetessa, guadagnando inoltre nuove testimonianze poetiche relative ai suoi scambi di libri.

È noto quello con Pandolfo III Malatesta, cui Angela scrive chiedendo la restituzione di un codice con le opere morali di Seneca che gli aveva dato in prestito[29]. Ma di libri parlano anche i testi dell'estense indirizzati ad Antonio Fantesello[30]: *Pieridum amatori viro magistro Anthonio de Fanteselo pro petitione cuiu-*

29 Così la rubrica del testo nel ms. Riccardiano 784, c. 159*r*: *Ad magnificum dominum dominum Pandulfum de Malatestis pro recuperatione cuiusdam voluminis quo omnia opera Senece moralium dogmatum patris illustris continebantur, per Angelam de Nogarolis de Verona.*

30 Abbiamo pochissime notizie intorno a Antonio Fantesello, che fu in rapporti con Giovanni Nogarola e Avogaro d'Orgiano – alcune sue lettere nel ms. di Trento: vd. Capra, *Contributo*, cit. Autore di almeno un'egloga, trasmessa ancora dal ms. di Trento e indirizzata appunto a Giovanni (c. 22*rv*), pare che il vicentino Fantesello tenesse scuola a Venezia. Risulta impegnato in diversi scambi di libri con Gasparino Barzizza, come si apprende da alcune lettere. Gasparino chiedeva copia di certi commentari al *De Officiis* che sapeva esistere a Verona presso il *grammaticus* Enrico, cui scriveva: «Intellexi et sermone, et literis multorum, qui tibi familiares sunt, apud te esse quosdam veteres commentarios in officia Ciceronis; que si vera sunt, maiorem in modum rogo, ne graveris illos tradere Antonio nostro Fantaxello, homini ut literatissimo, ita certe optimo et utrique nostrum amicissimo» (Gasparini Barzizii Bergomatis… *Opera*… nunc primum in lucem eruta recensuit ac edidit J.A. Furiettus, Romae, apud Jo. Mariam Salvioni Typographum Vaticanum, 1723, vol. 1, p. 136). Interessato a leggerli con ogni probabilità durante la stesura del commento a Cicerone commissionatogli dal Marchese di Ferrara Niccolò d'Este, Barzizza chiedeva al Fantesello che l'opera gli fosse spedita «cum aliis commentariis in Lelium disputantem de Amicitia et Catonem de Senectute» (pp. 190-91), ma dovette sollecitarne l'invio a più riprese («Mitto ad te Facinum Bergomensem cui fidem habebis non aliter quam si ego adessem. (…) Committes autem ipsi commentarios illos toties a me petitos, nisi forte vis finem facere tot officiis, quot his annis inter nos fuerunt», p. 138; «Rem gratissimam olim mihi fecisses, si illos veteres Commentarios in Officia Ciceronis misisses ad me; sed nunc ea res ita mihi pernecessaria est, ut nisi celeriter illos mittas, iter sit ad te habendum. Sum enim hortatu magnifici Principis Marchionis Ferrarie Commentarios meos perfecturus, p. 190; «Quanto desiderio illos Commentarios aliquando absolvi abs te expectem, satis potes sine etiam meis literis per te ipsum cogitare», p. 192). Ancora dalle lettere del Barzizza sappiamo che Fantesello fu in rapporti con Vittorino da Feltre («Librum vero tuum dedi Victorino Feltrensi, qui iussu tuo illum a me requisivit», p. 136) e con il grammatico Damiano da Pola, da cui aveva ricevuto il codice, ora scomparso, con il commento dello stesso Barzizza al cosiddetto carteggio tra Seneca e San Paolo, di cui Barzizza chiedeva la restituzione («Plura ad te scriberem (…): unum est, de quo te maiorem in modum oratum volo, ut cures, qualiter in presentia possim habere summam quam conscripsi in epistolas Senece ad Paulum, quam a Damiano Polano habuisti; de qua re ipse etiam ad te

sdam libri; *Eidem pro restitutione unius libri*. Un altro testo al Fantesello addita un Antonio come 'maestro' di chi scrive («Anthonius, dat sacra michi qui dogmata vatum»), e dunque eventualmente di Angela[31]:

Care, papienses iam contigit ille penates
Anthonius, dat sacra michi qui dogmata vatum,
atque sua clausos reseravit † … † libellos
quos tua iam dudum requisivit epistola nobis
(…)

Nel testo costituito da una coppia di distici rimati (qui n. 9) è un *libellum* non meglio specificato ad essere richiesto indietro per non attirare le ire di un Leo (il fratello di Angela, Leonardo?) e per non rischiare di perdere un Virgilio:

Tempore, care, brevi concessum trade libellum
ut modo conceptum tollam sub pectore bellum.
Sed mea corda timent furibundum nempe Leonem.
Nam michi si renuam rapies, heu, Dite (?) Maronem.

Un altro biglietto indirizzato ancora al Fantesello (n. 10) si chiude citando un *volumen Petrarce* («Est sibi Petrarce proprio sub iure volumen»). Se la lettera fosse da riportare ad Angela, testimonierebbe una volta di più la circolazione di testi petrarcheschi «in quest'ambito veronese e nogaroliano» dove, come ha scritto Rabboni, «si assiste (…) alla tempestiva riunione, alla sincronica ricezione dei due Petrarca, latino e volgare»[32].

Sulla conoscenza della produzione petrarchesca da parte di Nogarola, d'altra parte, non era lecito nutrire dubbi. Tra le *auctoritates* del centone col quale chiedeva al Malatesta la restituzione del suo Seneca, figurava infatti anche Petrarca[33],

scripsit», pp. 134-35). Non rimane traccia di una sua attività poetica testimoniata ancora da Barzizza («Quid autem de carminibus tuis dicam, que dedisti ad sapientissimum virum et eloquentissimum Iacobum Forolivensem?», *ibid.*). Sulle lettere di Barzizza si veda R. Sabbadini, *Lettere e orazioni edite e inedite di Gasparino Barzizza*, «Archivio Storico Lombardo», XIII (1886), pp. 363-78; 563-83; 825-36; Id., *Vittorino da Feltre studente padovano*, «Rivista pedagogica», XXI (1928), pp. 629-63; e L. Bertalot, *Studien zum italianischen und deutschen Humanismus*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, *passim*.

31 Da identificare con Antonio Loschi, studente a Pavia nel 1388? cfr. P. Viti, *Loschi, Antonio* in DBI, vol. 66 (2006), pp. 154-60. I testi citati di seguito sono trascritti dal codice estense, applicando maiuscole e punteggiatura.

32 Rabboni, *Generi* cit., p. 581 n. 30.

33 I versi dispari del centone citano Virgilio (*Eneide*), Ovidio (*Heroides* e *Fasti*), Orazio (*Epistulae*), Lucano (*Pharsalia*) e l'*Ilias latina*. Le fonti erano state puntualmente rilevate e annotate accanto ai versi già dal copista del Ricc. 784. Segnalo che la citazione dall'Iliade latina, «sed iam siste gradum finemque impone labori» (17) fonde due

con le egloghe 4, *Daedalus*, (v. 15) e 5, *Pietas Pastoralis* (v. 19). La preferenza della poetessa andava evidentemente al Petrarca bucolico, che le aveva offerto un valido modello anche per l'egloga a Francesco Barbavara, dove Nogarola recuperava tra l'altro Calpurnio Siculo, riemerso alla metà del Trecento proprio a Verona nella cerchia petrarchesca[34]. Dell'interesse di Nogarola per la poesia bucolica ci parla del resto anche uno dei suoi scambi col Loschi dove, ringraziandolo per l'invio di un libro («quem michi scripsisti sumpsi, dilecte, libellum»), Angela lo invitava a «*contexere* glosas» e «pastoria *dicere*»[35].

Se le tessere individuate e individuabili nei testi di Angela Nogarola ci parlano soprattutto del Petrarca latino, non credo si possa dubitare della sua conoscenza diretta di quello volgare, visto che la dimestichezza col Petrarca dei *Fragmenta* era un tratto di famiglia. Il fratello Giovanni, in tenzone con diversi dei corrispondenti di Angela, scrisse e raccolse un canzoniere che, di là dalla marca sperimentale, rivela la sua impronta squisitamente petrarchesca. Come segnala Renzo Rabboni infatti

> col canzoniere nogaroliano, siamo posti davanti ad un ricalco decisamente singolare, per completezza e fedeltà, dei *Fragmenta*, a partire dallo spettro metrico, esemplato perfettamente sul prestigioso antecedente. Di cui, la silloge del Nogarola ormeggia anche gli altri aspetti strutturali l'esistenza di un proemio e un epilogo ben individuati, l'unicità della donna ispiratrice, la presenza di passaggi canonici, quali il nome dell'amata, allusa per lo più col *senhal* della Fenice (dietro cui dovrebbe celarsi Amidea de' Aleardi); l'innamoramento degli occhi; la poesia degli anniversari. Fatta eccezione per la sola bipartizione del racconto in vita e in morte, anche se non mancano segnali di una diversa distinzione *sui generis*, fra rime in presenza e in assenza[36].

versi già virgiliani, da *Aen.* VI, 465 e II, 619. La lettera di Angela, pubblicata per la prima volta da Abel, è stata commentata e tradotta in inglese da H. Parker in due contributi: *Latin and Greek Poetry by Five Renaissance Italian Women Humanists*, in *Sex and Gender in Medieval and Renaissance Texts. The latin tradition*, edited by B.K. Gold, P.A. Miller, C. Platter, Albany, State University of New York Press, 1997, pp. 247-85; *Angela Nogarola (ca. 1400) and Isotta Nogarola (1418-1466): thieves of language*, in *Women writing Latin: from Roman antiquity to Early modern Europe, III. Early modern women writing latin*, edited by L.J. Churchill, P.R. Brown, J.E. Jeffrey, New York and London, Routledge, 2002, pp. 11-30.

34 Proprio da Verona Petrarca attendeva una copia di Calpurnio da Rinaldo Cavalchini, come si legge nella *Fam.* XXII 11, 2, γβ a Guglielmo da Pastrengo: F. Petrarca, *Le Familiari*, edizione critica per cura di V. Rossi, Firenze, Sansoni, 1933-1942, 4 voll., il vol. IV per cura di U. Bosco. Per la presenza di Calpurnio nell'egloga di Nogarola vd. Piacentini, *Un'egloga viscontea* cit., pp. 126-29.

35 Ms. Trento 4973, c. 15*v*, Estense it. 427, c. 91*r*.

36 Rabboni, *Tommaso Cambiatori* cit., p. 53.

Una rete (anche) femminile: Maddalena Scrovegni e Mabilia da Thiene

Un fatto a mio avviso di grande interesse storiografico è che Angela si trovi a scambiare, in prosa e in versi, con altre due donne, Mabilia da Thiene e Maddalena Scrovegni. A comporre questa rete femminile non mancano peraltro 'fili petrarcheschi' numerosi e robusti, che vale la pena provare a riannodare.

La prima di queste due corrispondenti non è altri che Mabilia (o Amabilia) Montagnoni, detta anche di Rampazzo, andata in moglie a Giovanni Ettore da Thiene, detto il Toro, fratello di quell'Uguccione al quale Petrarca aveva indirizzato la *Contra eum qui maledixit Italie* contro Jean de Hesdin[37]. Da Giovanni Ettore, consigliere di Carlo III, quindi familiare della corte viscontea di Giangaleazzo e istitutore del duca Filippo Maria, Mabilia ebbe quattro figli. Tra loro fu Adoardo, più tardi professore di diritto a Padova e podestà di Parma, che nella biblioteca viscontea di Pavia poté consultare il Virgilio petrarchesco e da quello trascrivere di suo pugno, in un codice in cui aveva copiato anche l'*Africa*, la nota obituaria di Laura[38]. A Mabilia Angela inviò una consolatoria in versi per la morte di uno *Iohannes*:

37 F. Petrarca, *Contra eum qui maledixit Italie*, a cura di M. Berté, Firenze, Le Lettere, 2005. Arricchitasi nel Trecento attraverso l'usura e successivamente entrata a far parte della corte scaligera, con la quale anche Petrarca entrò in contatto a partire dal 1335, la famiglia dei Thiene era originaria dell'omonima cittadina vicentina: F. Bianchi, *Thiene*, in DBI cit., vol. 95 (2019), pp. 570-72. Ricostruisce la biografia di Uguccione Michela Zuccolo, con ampio ricorso a fonti di prima mano, molte inedite: A. Piacentini, M. Zuccolo, *Uguccione da Thiene dedicatario della Contra eum qui maledixit Italie*, «Studi Petrarcheschi», XXI (2008), pp. 131-71. Sui rapporti tra la famiglia e Petrarca vd. anche G. Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio di Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 350-51. Su Mabilia vd. Angiolgabriello, *Biblioteca e Storia* cit., vol. 2, pp. XXII-XIII; *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti* compilato dal commendatore G. B. di Crollalanza, Pisa, presso la Direzione del Giornale Araldico, 1886, vol. 1, s.v. *Montagnone*, p. 158; C. Liagre, *Annales de Loos jusqu'au XIXe siècle*, Lille, Imprimerie Lefebvre-Ducrocq, 1897, senza paginazione, *passim*.

38 Il codice è l'attuale Olomouc, Státní Oblastní archiv, C.O. 335. Così è introdotta la nota obituaria a c. 3*r*: «Cum de anno domini mileximo trecentesimo nonagesimo nono (?) die sexto Aprilis Ego Adoardus de Tienis Vicentinus legum doctor essem in bibliotecha Illustris principis et excelsi domini domini Iohannis Galeaz ducis Mediolani etc. Papie Anglerie Virtutumque comitis ac Pisarum domini, repperi in custodia sive guardia Virgilii condam celebris memorie Francisci Petrarce laureate poete scripti de manu eiusdem cum Servio similiter scripto circum infrascripta verba de manu predicti». Vd. E. Rauner, *Petrarca-Handschriften in Tschechien und in der Slowakischen Republik*, Padova, Antenore, 1999, scheda n. 20, pp. 90-95, da cui trascrivo la nota (pp. 91-92). Gli interessi petrarcheschi del giovane Thiene, che ancora studente presso lo studio patavino aveva sposato Isabella Lambertazzi, erano condivisi dall'illustre cognato Giovanni Ludovico. Quest'ultimo aveva ottenuto da Francescuolo da Brossano le opere ciceroniane pos-

(…) velox rescribe sorori
Mabilie, claram quam produxere Thiene.
Impia namque pium rapuerunt fata Iohannem, 10
qui studiosa sibi reseravit dogmata vatum;
(vv. 8-11, corsivo mio, qui e sempre)[39]

Il Giovanni in questione, di cui nulla è dato sapere, va forse identificato con Giovanni Regolo, autore di una lettera indirizzata ancora a Mabilia nella quale la destinataria è incoraggiata a perseverare nello studio (*Ad pudicissimam et insignem dominam Mabiliam de Thiennis Iohanis Reguli epistula exhortatoria ad studium dum floride virginitatis puberes agit annos*, secondo la rubrica del ms. di Trento, c. 16*r*)[40]. La biografia di questo personaggio è avarissima di dati: esperto giureconsulto, in più occasioni ambasciatore presso i Visconti, pare che da Roma Regolo stabilisse la famiglia a Vicenza intorno al 1385 – da cui il nome di 'Romano' o 'da Roma' associato al gentilizio. Giovanni morì probabilmente a Siena nel 1409, mentre rientrava da Roma, dove si era recato per omaggiare il neo-eletto Alessandro V, al secolo Pietro Filargo, già vescovo di Vicenza[41] – la consolatoria di Nogarola a Mabilia sarebbe dunque eventualmente da collocare intorno a questa data.

Il testo di Giovanni si complimenta con la giovane per l'impegno profuso negli studi poetici sotto la sua guida («Me duce quod studium temptasti noscere sacrum / Velle poetarum laudo immo gratulor (…)»: vv. 1-2) e la incoraggia a proseguire mentre si trova nell'età più propizia all'apprendimento. Nel promettere a Mabilia che potrà guadagnarsi il serto d'alloro grazie agli studi, Regolo richiama il poeta che, quel serto, aveva guadagnato davvero. Per ben due volte infatti Giovanni attinge al Petrarca delle *Epystole*, citando i vv. 34-38 di *Epyst*. II

sedute e postillate da Petrarca, copiate da Enrico di Prussia nell'attuale BAV, Pal. Lat. 1820: vd. G. Billanovich, *Petrarca e Cicerone*, in *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore, 1996, p. 98; e Id., *Petrarca letterato* cit., pp. 350-51.

39 Trascrivo la lettera, inedita, dal codice di Trento, c. 20*rv*, con qualche lieve aggiustamento di forma.

40 Nel manoscritto estense è presente un'intestazione molto simile, collocata però a seguire il testo: *Ad claram natallibus admirande indolis Mabiliam de Thiennis Iohannis Reguli carmen exortationis ad studium prosequendum et illi pervigilli* (sic) *sedulitate vacandum dum virginitatis floride pubers* (sic) *annos agit* (c. 98*v*).

41 Un breve profilo di Regolo si ricava da E. Rizo-Rangabé, *Livre d'or de la noblesse ionienne. III. Zante*, Athenes, Maison d'éditions Eleftheroudakis, 1927, p. 215. Vd. anche M. Bonato, *Storia dei sette comuni e contrade annesse dalla loro origine sino alla caduta della Veneta repubblica*, Padova, coi tipi del Seminario, 1858, t. 2, p. 258, n. 2; S. Rumor, *Il Blasone vicentino descritto e illustrato*, in *Miscellanea di Storia veneta*, s. II, t. V, Venezia, Regia Deputazione Veneta di Storia Patria, 1899, dove si legge che Regolo «fu più volte ambasciatore della città di Vicenza (…) al duca di Milano» (a p. 159). L'attività di giureconsulto di Giovanni Regolo è allusa anche nella sua lettera a Mabilia: «Musis iura nocent civilia» (v. 71).

2, dov'è condensata la riflessione petrarchesca sul contenuto di verità della poesia, ed *Epyst*. II 1, 81-87, da cui rileva l'elogio finale di re Roberto per dedicarlo al padre di Mabilia, sostituendo *patri* al petrarchesco *regi*[42]:

Ergo, age, propositum, qua fert novus impetus, urge
et studiis incumbe sacris, ubi lucida veri
protinus effigies latitat, quam spiritus acris
eruet ingenii sensim, scissaque parumper
nube per obstantes cernes radiare tenebras
(vv. 7-11: *Epyst*. II 2, 34-38)

Sed quia iam vereor ne verbis largius equo
carmen eat, finem statuo. Tuque, optima, patri,
dum vacuum invenies curarum, meque fidemque
commendare meam placido sermone memento.
Sum suus ex merito, sibi me, meaque omnia soli
devovi: ingenium, calamum, linguamque manumque
et si quid super est aliud michi carius ipsi
(vv. 55-61: *Epyst*. II 1, 81-87)

Giovanni Regolo dovette senz'altro conoscere il vicentino Matteo d'Orgiano, dal momento che entrambi furono ambasciatori presso i Visconti nel 1390, poi almeno una seconda volta nel 1395[43]. Il 'maestro' di Mabilia era dunque in rap-

42 Trascrivo il testo dal ms. di Trento, sensibilmente più corretto rispetto a quello trasmesso dall'Estense. I due testimoni concordano nelle varianti che il testo fa registrare rispetto all'originale petrarchesco (p. es. v. 55, *largius* - Epyst. II 1, 81, longius). In assenza dell'edizione critica, per il testo delle *Epystole* si veda F. Petrarca, *Epistulae metricae. Briefe in Versen*, hrsg. von O. und E. Schönberger, Würzburg, Konigshausen & Neumann, 2004. *Epyst*. II 1 è il racconto in versi della laurea capitolina indirizzato a Giovanni Barrili, al quale venne inviata insieme a *Disp*. 4 [=*Var.* 57], datata Parma, 31 gennaio 1342. L'epistola II 2, indirizzata a Bernard d'Albi e cronologicamente vicina alla precedente, è «nutrita delle stesse idee estetiche che circolano nel nono libro dell'Africa»: E. Fenzi, *Servio, Simone Martini e Petrarca: un percorso attraverso il Virgilio Ambrosiano*, dans *Servius et sa réception de l'Antiquité à la Renassaince*, cur. M. Bouquet, B. Meniel, adiuv. G. Ramires, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 409-41. Si veda in particolare *Afr*. IX, 90-97: «(…) Non illa licentia vatum est / quam multis placuisse palam est. / Scripturum iecisse prius firmissima veri / fundamenta decet, quibus inde innixus amena / et varia sub nube potest abscondere sese, / lectori longum cumulans placidumque laborem, / quesitu asperior quo sit sententia, verum / dulcior inventu. (…)». A questo proposito si veda anche V. Fera, *Per la poetica del Petrarca (con una nota su RVF 16)*, in *Per il Petrarca latino: opere e traduzioni nel tempo*, Atti del convegno internazionale di Siena, 6-8 aprile 2016, a cura di N. Tonelli, A. Valenti, Roma-Padova, Antenore, 2018, pp. 5-43, in particolare pp. 20-21.

43 Bonato, *Storia dei sette comuni* cit., t. 2, p. 258, n. 2; Morsolin, *Un umanista* cit., p. 478

porti con quello che potrebbe essere stato il maestro di Angela, il quale, per parte sua, era in rapporti epistolari con il figlio di Mabilia, Avogaro, e conosceva magari anche lei[44]. L'ipotesi che Nogarola fosse allieva di Matteo d'Orgiano risale a Morsolin: da allora, al d'Orgiano viene ricondotta in particolare la tecnica centonistica dei versi *cum auctoritate*, adottata da Angela nella metrica al Malatesta e dal vicentino in varie occasioni[45]. Questo rapporto di discepolato, che a differenza del caso Mabilia non si ricava dai testi, rimane però tutto da dimostrare, e con esso la dipendenza dell'uso del centone da parte di Angela dalla pratica di Matteo[46]. È tuttavia significativo che, sullo scorcio del Trecento, giovani ragazze di estrazione sociale elevata come Angela e Mabilia avessero la possibilità di accedere a una formazione di questo tipo, affiancate eventualmente da un precettore. Che si tratti o meno di quella formale di Matteo d'Orgiano, infatti, è fuori di dubbio che Angela avesse ricevuto un'educazione letteraria, condivisa magari con il fratello Giovanni. Nella lettera scritta in occasione delle nozze di Angela (ms. Trento, c. 17*v*: *Generosus Iohanes de Nogarolis ad divam sororem suam dominam Angelam dum nupta isset ad maritum*), Giovanni allude ad esempio alle loro comuni inclinazioni, fatte evidentemente anche di letture consumate insieme all'interno delle mura domestiche che Angela deve ora lasciare:

> Ah, quotiens errare lares sum visus ocello,
> undique conspiciens cupido qua parte sororem
> vatiferam inveniam, visendi est tanta cupido!
> Sed quoniam celerare gradus me nuntius arcet
> hanc cape, fraterne dextre est hec nuntia. Tange, 20
> cara soror, tabulam, rudis est et nescia quanti
> sit latices gustasse sacros, fontisque liquores
> Thespiadi(s) Aonios (…)
> (vv. 16-23)[47]

44 Una lettera *familiaris* di Matteo d'Orgiano ad Avogaro di Thiene si legge nell'estense alle cc. 84*rv*.

45 Cfr. Morsolin, *Un umanista* cit.; Piacentini, *L'egloga* cit., p. 504. I testi del d'Orgiano sono «un'epistola metrica inviata al conte di Virtù per festeggiare la nascita del figlio Giovanni, in cui l'*auctoritas* del verso pari è tratta sempre dalla IV egloga di Virgilio; (…) un'invettiva dei Veneti contro i Padovani (in risposta ad una analoga di questi ultimi) in cui l'*auctoritas* è tratta solo da Gualtiero Anglico; (…) un carme a Giovanni Travesi di soli 8 versi in cui l'*auctoritas* è tratta da Orazio *Epistole* e da Ovidio *Tristia*»: C. M. Monti, *Il codice Visconti di Modrone 2*, «Aevum», 82 (2008), 868-74, a p. 878; si veda anche p. 877 a proposito dell'uso dei versi *cum auctoritate*, e Ead., *Un carme di Pietro da Parma*, «Studi Petrarcheschi», n.s., V (1988), pp. 126-52.

46 Scrisse un centone, poi rifiutato, lo stesso Petrarca, e come lui Moggio Moggi, Pietro da Parma, Umberto Decembrio. Lo segnala Monti, cfr. n. precedente.

47 Anche in questo caso trascrivo la lettera, inedita, dal codice di Trento, con alcuni ritocchi minimi.

D'altra parte, dopo la morte di Leonardo, fratello di Angela e Giovanni, anche le figlie di lui Isotta e Ginevra ricevettero gli insegnamenti di Martino Rizzoni: pare per iniziativa della madre, la padovana Bianca Borromeo[48]. Non stupisce, perciò, che i Nogarola abbiano prodotto una vera e propria stirpe di donne di lettere, rinnovando di generazione in generazione una tradizione di cultura che pare affondasse le radici addirittura all'inizio del secolo, quando aveva lasciato traccia di sé come di donna colta una certa Antonia[49]. Veronese fu del resto anche Medea degli Aleardi[50]; e non occorre spostarsi di molto e molto più avanti nel tempo per trovare Vittorino da Feltre alla corte mantovana dei Gonzaga, convocato dalla marchesa Paola, nata Malatesti, per l'istruzione dei figli e anche delle figlie, Margherita e Cecilia[51]. Sullo scorcio del secolo esisteva dunque un contesto che, se sarebbe senz'altro eccessivo definire aperto alla possibilità di studio e crescita culturale delle donne (nobili), ad esso non era però completamente refrattario.

Colta fu anche l'altra corrispondente di Angela, Maddalena Scrovegni, nipote del committente della cappella omonima a Padova, alla quale Angela inviò una consolatoria per la morte del fratello di lei, Enrico[52]. A Maddalena era dedicato

48 Cfr. Nogarola, *Opera* cit., vol. I, p. XVI; Avesani, *Isotta e Ginevra Nogarola e la loro società di letterati. Giorgio Bevilacqua e Francesco Aleardi*, in *Verona e il suo territorio* cit., pp. 60-76; L. Carpané, *Nogarola, Isotta* in DBI, vol. 78 (2013), pp. 680-83. Sembra che Bianca Borromeo fosse illetterata.

49 Avesani, *La cultura veronese agli inizi della dominazione veneta*, in *Verona e il suo territorio* cit., pp. 9-30, p. 23.

50 Stevenson, *Women Latin poets* cit., p. 160. Dalla corrispondenza di Nogarola emergono peraltro i nomi di altre donne, evidentemente addentro alle medesime cerchie. Nella lettera di Matteo d'Orgiano, per esempio, oltre a una ignota Criseide, è menzionata una Maddalena (ed. Abel, p. 310), forse Maddalena degli Scrovegni, come già ipotizzava Morsolin (*Un umanista* cit., pp. 475-76). La stessa Maddalena, o un'omonima, è citata da Nogarola nella lettera a Mabilia (v. 17). Veneziana e non veronese, come a lungo si è ritenuto, fu invece Polissena Messalto Grimaldi: A. E. Tadel, *An Exceptional Woman? Polissena Messalto Grimaldi and the Variety of Women's Latin Writing in the Quattrocento*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 88 (2025), pp. 107-34.

51 Paola Malatesti era cognata di Battista di Montefeltro, moglie del fratello di lei Galeazzo, detto l'inetto, dedicataria del *De studiis et litteris* di Leonardo Bruni. Su tutto questo e sugli scambi epistolari superstiti tra le due donne, si veda il saggio di Sandra Gorla raccolto in questo stesso volume, *Una nobile lettrice di Petrarca? Profilo culturale e grafico di Battista di Montefeltro Malatesti*.

52 La lettera è pubblicata in Nogarola, *Opera* cit. Su Maddalena Scrovegni vd. A. Medin, *Maddalena Scrovegni e le discordie tra i Carraresi e gli Scrovegni*, «Atti e memorie delle Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», XII (1895-96), pp. 243-72; V. Zaccaria, *Una epistola metrica di Antonio Loschi a Maddalena Scrovegni*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXXXVI (1956-1957), pp. 153-58; M.L. King, *Goddess and Captive: Antonio Loschi's poetic Tribute to Maddalena Scrovegni (1389). Study and Text*, «Medievalia et Humanistica», n.s., 10 (1981), pp. 103-27; P. Benussi, *Maddalena*

il perduto *De laudibus aliquot foeminarum gentilium aut litteris aut armis illustrium* di Lombardo Della Seta, amico e corrispondente di Petrarca[53], scritto probabilmente intorno agli anni Ottanta del Trecento, ma la fama della donna, celebrata da Lombardo per il suo risiedere «in sublimi loco arcis Minervae», perdurava ancora negli anni Trenta-Quaranta del secolo successivo, se l'estensore del feroce poemetto misogino intitolato *Manganello* dedicava ben 54 versi a deriderne la cultura, in particolare classica, aggiungendo, per noi, che era anche poetessa («facea versi et era poetana»):

> V'eraci una matrona padoana
> che, come credo, fu deli Scrovigni
> che facea versi et era poetana;

Scrovegni (1356 ca.-1429). Tra silenzio, studio e preghiera, in *I meriti delle donne: profili di arte e storia al femminile dai documenti dell'Archivio di Stato di Venezia (secoli XV-XVIII)*, Mostra documentaria, Venezia, Palazzo Mocenigo, 6 marzo-6 giugno 2014, Trieste, EUT, 2014, pp. 15-19; L. Jacobus, *Maddalena Scrovegni*, in *Autographa II.1 Donne, sante e madonne (da Matilde di Canossa ad Artemisia Gentileschi)*, a cura di F. Murano, Imola, La Mandragora, 2018, pp. 36-39; R. Simonetti, *Scrovegni, Maddalena* in DBI, vol. 91 (2018) pp. 685-87.

53 Su Lombardo Della Seta vd. E. Pasquini, *Della Seta, Lombardo* in DBI, vol. 37 (1989), pp. 481-85; G. Billanovich, É. Pellegrin, *Una nuova lettera di Lombardo della Seta e la prima fortuna delle opere del Petrarca*, in *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honor of B. L. Ullman*, edited by C. Henderson Jr., vol. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964, poi ristampato con modifiche in Billanovich, *Petrarca e il primo umanesimo* cit., pp. 557-79, dove non compare più la coautrice. Del trattato, perduto, è noto un unico brano, sopravvissuto grazie ad un'ampia citazione dello Scardeone: «Lombardus Sericus vir probus et litteratissimus (ut suo loco dictum est) dicavit [Magdalenae Scroviniae] libellum *De laudibus aliquot foeminarum gentilium, aut litteris aut armis illustrium*. Hanc unam in operis exordio impense laudans, ita alloquitur: "Dignum ad te opusculum scribere constitui: neque id quidem frustra (ut arbitror) si eundem virilem animum ad illustriora quaeque paratum, dum te foeminam opere negas, in sublimi loco arcis Minervae, ut dudum consuevisti, residere contendis, quem eruditissimis quibusque admirandum trado; quum omnem foeminarum sexum, natura ignavum et inertem, ingenio et literis collustrata virtutum gloria transcendas, ita ut in tenebris mortalium tibi ipsa lumen afferas. Nam foeminea imbecillitate dimota, ac mollitie, insigniori materia ad excellentiora generosum pectus armasti, ac docile ingenium sic tuo iucundissimo fomite refovisti, ut non sexui, sed discretae naturae obsequens se supra se execedere videreris. Ignea namque tibi virtus adest, et ardentis spiritus calor aethereus, qui terrena linquens, sublimis atque purissimus extollitur". Et reliqua quae sequuntur. Haec enim et alia eiusmodi multa in laudem huius prestantissimae foeminae is auctor edisserit, quae brevitatis causa praetermitto, hoc elogio vel solo contentus, quod nobis huius celeberrimae ea aetate foeminae memoriam pene sublatam restituat» (Bernardinus Scardeone, *De Antiquitate Urbis Patavii et claris civibus Patavinis, Libri Tres*…, Basilee, apud Nicolaum Episcopium iuniorem, 1560, p. 362).

questa sapea tutti i belli ordigni
de sillogismi e formar l'entimema
e disputar cum tutti e' più ferigni
di Omero, di Vergilio e di lor tema;
sempre parlava in barbara e in baroco
d'ogni disputazion, quantunque extrema.
Riprendeha Vergilio in alcun loco,
ma più di Iuvenal levava el naso
e molti altri, facendoli da poco,
e parea nata nel monte Parnaso
fra li duo colli e a piè del dirceo funte
et aver di quell'acqua impiuto il vaso
(…)[54]

Se non occorre prendere alla lettera il testo e ritenere che Maddalena padroneggiasse tutti gli autori citati, da Platone a Omero fino a Virgilio e Livio, è però fuori di dubbio che la donna facesse prova di una cultura notevolissima. Come donna studiosa e ritirata la ricordava anche Antonio Loschi, che probabilmente conosceva Maddalena dai tempi in cui era studente a Padova, forse sotto la guida di Giovanni Conversini[55]. A questa conoscenza di vecchia data

54 Il testo continua: «e disputava di Bellerofonte, / e di Narciso, che diventò fiore, / e come sinistrò la via Fetonte. / Dicea de Tito Livio el gran rumore / che fece Roma cum Cartaginesi / e dava a l'uno più ch'a l'altro onore, / e poi di Quinto Curzio i gran paesi / che 'l macedo Alexandro conquistava, / e quanto foro i Greci mal cortesi, / quando che a saccomano Troia andava, / a far distrazio di tante ruine / quanto poi li dii ne pagava. / Contava le diverse discipline / Che, navigando il mar, portò Ulisse, / e poi d'Agamemnon el tristo fine, / e come che Virgilio el ver non disse / vituperando l'onesta Didone / a dir che con Enea concubuisse. / Dicea d'Aristotel e de Platone, / de Socrate, Demostene et Alano, / e molto delectarse in Cicerone. / Lodava forte el gran popul romano, / ma riprendea Cesare e Pompeo / et exaltava el magior Africano, / e molto mal dicea di Tolomeo, / che avesse incarcerata la sorella, / e descriveva tutto el mar Egeo; / parlava di Vulcano e de Cibella / e de l'arpie e poi del<e> Gorgone / e del montun de l'oro gran novella. / E racontava poi come Plutone / Proserpina rapise e che Teseo / cum Ercule a l'inferno trapasone, / e come cum la lira andogli Orfeo per ritrarne la moglie e far tacere / Cerbaro e li altri, qual era più reo. / Or pensa qui, Silvestro, el gran piacere che debe aver el marito di questa / udir la moglie sua tanto sapere». *Il Manganello. La reprensione del Cornazano contra Manganello*, a cura di D. Zancani, Exeter, University of Exeter, 1982, la citazione a testo da p. 9. Per l'identificazione della *matrona* con Maddalena Scrovegni, vd. l'*Introduzione*, p. XVIII, e le note *ad loc.*

55 Cfr. Viti, *Antonio Loschi* cit. Loschi era parente acquisito degli Scrovegni. È probabilmente lui il *Paulus Antonius* vicentino che Maddalena raccomanda a Pasquino Cappelli nella lettera citata a testo più oltre: cfr. G. Da Schio, *Sulla vita e sugli scritti di Antonio Loschi, vicentino, uomo di lettere e di stato*, Padova, Tipografia del Seminario, 1858, p. 9; Jacobus, *Maddalena Scrovegni* cit., p. 38.

Loschi fa riferimento nella *Domum Pudicitie*, poemetto a lei dedicato, dove ad essere esaltata non è più la singolare dottrina della donna, bensì la sua castità di vedova. La lettera di accompagnamento evoca il *sacellum* di Maddalena nella casa paterna, «l'unico spazio adatto al silenzio, agli studi e alle preghiere»[56], che nel testo diventa il tempio fortificato di Castità, collocato nella terra delle Amazzoni, guerriere vergini e incorrotte che rifiutano la femminilità tradizionale, dove dove Frugalità la difende dagli attacchi di Amore. Come ha argomentato Margaret King, Maddalena è chiamata in effetti ad una castità eccezionalmente rigida per poter accogliere gli attributi 'maschili' di intelligenza ed erudizione, ai quali vanno associati quelli altrettanto virili di forza e vigore[57].

Dallo spazio claustrale entro cui Loschi confinava la sua mente e la sua virtù, Maddalena prese però in mano la penna in più di un'occasione per rivolgersi a signori e notabili del suo tempo. Scrisse per esempio a Pasquino Cappelli, ritratto, lui sì, in una stanza tutta per sé e intento ai suoi studi:

> Scio enim me elegantissime eloquentie tue comparationem carere teque in amenitate splendide bibliotece locellum captare (…). Sed confisa et non diffisa de levitate ingenue humanitatis tue ultra vires innatas scribere agredior, quod si insipienter ago volo ut ignorantia excuset amentiam et ob hoc correctioni tue simpliciter me committo[58].

La lettera di Maddalena a Pasquino, come le altre sue a Giangaleazzo Visconti e Giacomo del Verme, risalgono agli anni convulsi in cui Padova cadde sotto il dominio visconteo, quando gli Scrovegni presero le parti del nuovo signore, pagando poi con l'esilio quella scelta al ritorno dei Carraresi nel 1390[59]. Rivol-

56 «Sic michi mores tui, sic vita, sic etas atque habitus persuasere, et sacellum tuum quem unum locum in paternis penatibus aptum silencio, studiis, et orationibus elegisti, ita sese animo meo affixit, ut ab eo michi primum talis meditacio nata sit, in quo non aliud quam templum ipsum castitatis sobrie contemplari videor».

57 Cfr. i vv. 1-3 dell'epistola: «Inclyta feminei lux et nova gloria sexus / et rarum in terris speculum, quo fulget honesti / candor; ibive *animum clausit natura virilem*»: Zaccaria, *Una epistola metrica* cit. «Chastity is associated with intelligence as well as power. Maddalena's study, the site of her intellectual activity, is identified by the author with the Temple that houses the personification of Chastity. (…) That same Temple is later identified with memory (…) [and] appears to be the mind of Maddalena, in which she is ensconced like a strong but captive goddess. (…). The association of chastity with intelligence and military or masculine strenght here enunciated by Loschi becomes typical of the male humanist vision of the learned women in the Renaissance»: King, *Goddess and Captive* cit., p. 107. È ancora King a notare che il figlio di Loschi, Niccolò, «wrote a poem to Nogarola [Isotta e Ginevra] lauding her chastity in language and imagery reminiscent of his father's to Scrovegni», ivi, p. 113, n. 26.

58 Trascrivo la lettera, con qualche lieve correzione formale, dal ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 141 inf., c. 151*rv*.

59 La lettera a Giacomo dal Verme, trasmessa dal ms, Modena, Biblioteca Estense Uni-

gendosi a principi, segretari e ufficiali, Maddalena intervenne quindi direttamente e con la propria penna nella vita politica del suo tempo, in modo analogo a quanto faceva anche Nogarola. È stato notato che la lettera di Maddalena a Giangaleazzo «serv*iva* anche per metterlo al corrente che [a Padova] esisteva una donna letterariamente dotata, in grado di scriverne le lodi in latino»[60]. Il fatto andava evidentemente valorizzato, a lustro della città ma anche della famiglia della donna: in apertura della lettera a Giacomo del Verme Maddalena ricorda che a sollecitare la scrittura di quel testo era stato Ugolotto Bianciardo, generale visconteo suo congiunto («strenui viri domini Ugulotti consanguinei mei hortatione commota vobis scribere paro»). Pure in mezzo a ripetute scuse per la propria rozzezza («me, rudissimi ingenii feminam, recommendo»)[61], Maddalena non manca però in quel testo di sottolineare la propria capacità di scrivere («Magdalena de Scrovignis scripsit *manu propria*, uti scit, Paduae»)[62], facendo prova di una coscienza che in Angela Nogarola trova espressione ancora più esplicita e rivendicativa nei versi a Niccolò Facino:

> Femineae morem coeperunt namque cohortes,
> tempore quod nullas latices gustasse moderno
> fertur Gorgoneos doctasque audisse sorores.
> At, natura, pari rerum ratione creatrix,
> femineam formare animam pariterque virilem
> diceris atque soles aequas infundere mentes.
> Ergo tuum veteres non poscere, femina, vates
> Naturaeque munus sexum dotavit utrumque.
> (vv. 10-17)

Ad essere difesa in questa lettera è la legittimità intellettuale e poetica femminile tutta intera, in una prospettiva che restituisce con nitidezza l'immagine di una donna pienamente consapevole dei propri strumenti. Non è l'ultimo dei motivi

versitaria, Campori App. 1258, è stata pubblicata da Medin, *Maddalena Scrovegni* cit., pp. 260-62. Le altre lettere note di Maddalena Scrovegni, tutte inedite, si leggono invece nell'ambrosiano C 141 inf. già citato: a Margherita di Durazzo (c. 150*rv*), a Pasquino Cappelli (151*rv*), a Giangaleazzo Visconti (167*v*-168*r*). Sul codice si veda almeno C.M. Monti, *Umanesimo visconteo e lettere di cancelleria in codici miscellanei dell'Ambrosiana*, in *Nuove ricerche su codici in scrittura latina dell'Ambrosiana*, Atti del convegno di Milano, 6-7 ottobre 2005, a cura di M. Ferrari, M. Navoni, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 153-216, in particolare pp. 155-70, con ulteriore bibliografia.

60 Jacobus, *Maddalena Scrovegni* cit., p. 38

61 Vd. anche quelle nella lettera a Pasquino.

62 Anni dopo, a Venezia, Maddalena stese *manu propria* anche il testamento, datato 24 maggio 1421, e più tardi un suo codicillo, che costituiscono gli unici suoi documenti autografi ad oggi noti (Venezia, Archivio di Stato, *Notarile*, *Testamenti*, busta 486b, fascicolo 2).

per studiare la produzione di Angela Nogarola e delle sue corrispondenti: i loro testi, la circolazione libraria che questi scambi lasciano intravedere, i rapporti reciproci e con corrispondenti anche illustri invitano a indagare in modo più articolato le loro figure e, più in generale, le forme della partecipazione femminile alla cultura letteraria preumanistica, superando definitivamente le letture riduttive o puramente encomiastiche entro le quali tale partecipazione è stata per lungo tempo interpretata e confinata.

APPENDICE

A vantaggio di una futura edizione integrale delle lettere di Nogarola riporto di seguito la lista dei suoi testi e di quelli a lei indirizzati, indicando *incipit* ed *explicit*, testimoni e, quando disponibili, edizioni e traduzioni. Per i testimoni che non ho potuto consultare di persona o in fotoriproduzione, segnalo la fonte da cui traggo la notizia. Raccolgo in una sezione separata i testi adespoti dell'estense che propongo di includere nel *corpus* delle lettere di Nogarola. *Incipit* ed *explicit* sono citati secondo le edizioni, quando disponibili, sempre esplicitamente indicate. Per i testi inediti *incipit* ed *explicit* sono trascritti direttamente dai manoscritti, ma verificati nel caso dei componimenti trasmessi dal ms. Trento, Biblioteca Comunale, 4973 sul saggio guariniano di Luciano Capra. Si segnalano inoltre dubbi (?) lezioni probabilmente corrotte (sic). Non si interviene con correzioni al testo se non per la normalizzazione delle grafie e nel caso di un'integrazione segnalata da parentesi uncinate; si applicano tuttavia punteggiatura e maiuscole. Nell'ordinare i testi si è cercato di rispettare e restituire, per quanto possibile, la disposizione delle serie nei manoscritti. L'operazione è risultata nel complesso agevole: al netto dei testi trasmessi in attestazione unica, i casi in cui i testimoni si sovrappongono presentano discrepanze di ordine solo in un numero limitato di occorrenze.

Lettere di Angela Nogarola

1. Angela Nogarola a Maddalena Scrovegni, lettera in prosa

Inc. *Spectabilis, generosa, tamquam mater honoranda, ut per aliarum notam litterarum vobis intimabo*

Exp. *Videre videor nostre vite erumnas desuper irridere valete in domino, ut opto*

Testimoni.
Firenze, Biblioteca Riccardiana 784, c. 144*r*

Edizioni.
Nogarola, *Opera* cit., vol. II, pp. 305-307

2. Angela Nogarola a Pandolfo Malatesta (30 vv.)

Inc. *Nate dea, que nunc animo sententia surgit*?
Exp. *Princeps celse, meo magnoque medere dolori*

Testimoni.
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 784, c. 159*r*

Savignano sul Rubicone, Biblioteca della Rubiconia Accademia dei Filopatridi, n. 71[63]

Edizioni.
Nogarola, *Opera* cit., vol. II, pp. 293-95
Parker, *Latin and Greek* cit., pp. 252-53
Id., *Angela Nogarola* cit., pp. 18-19 e 23-25

3. Angela Nogarola a Giacomo da Carrara (vv. 26)
Inc. *Summe parens rerum, summi regnator Olimpi*
Exp. *Sed cuncti pariter concordi pace furemur*

Testimoni.
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 784, cc. 159*v*-160*r*
Kremsmünster, Benediktinerstift, CC 4, 186*r*[64]
Pommersfelden, Gräflich Schönbornsche Bibliothek, 168, 183*v*[65]

Edizioni.
Nogarola, *Opera* cit., vol. II, pp. 298-99
Parker, *Latin and Greek* cit., pp. 256-57
Id., *Angela Nogarola* cit., pp. 20-21 e 25-26

4. Angela Nogarola a Gian Galeazzo Visconti (vv. 7)
Inc. *Magne parens, qui cuncta regis per principis aulam*
Exp. *Heu populo miserere inopi nimioque labori*

Testimoni.
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 784, c. 160*r*

Edizioni.
Nogarola, *Opera* cit., vol. II, p. 300
Parker, *Latin and Greek* cit., pp. 255
Id., *Angela Nogarola* cit., pp. 20 e 25

63 Le carte del codice non sono numerate. Il testo di Nogarola è il secondo delle *Poesie Latine* secondo la numerazione che l'Amaduzzi attribuisce, in indice o in testa alla prima carta, ai vari opuscoli contenuti nel codice. Ringrazio per la gentilezza e la solerzia la segreteria della Biblioteca, che mi ha aiutato nella consultazione del materiale a distanza.

64 Stevenson, *Women latin poets* cit., p. 511; per la c. 186*r* il catalogo online manuscripta.at indica la presenza di un *Carmen gratulatorium Iacobo de Carraria dedicatum*, attribuito dubitativamente a Angela Nogarola.

65 *Ibidem*.

5. Angela Nogarola a Niccolò Facino (vv. 4)[66]
Inc. *Non aliena meis imponere vellera membris*
Exp. *Alterius, picti nota est mihi fabula corvi*

Testimoni.
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 784, c. 163*r*
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (=α.G.5.15), c. 89*r*[67]

Edizioni.
Nogarola, *Opera* cit., vol. II, p. 301
Parker, *Latin and Greek* cit., pp. 257-58
Id., *Angela Nogarola* cit., pp. 19 e 25

6. Angela Nogarola a Niccolò Facino (vv. 21)[68]
Inc. *Ac veterum laudes nobis ascribere vatum*
Exp. *Et pia sint votis numina prona tuis*

Testimoni.
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 784, cc. 162*v*-163*r*

Edizioni.
Nogarola, *Opera* cit., vol. II, pp. 302-303
Parker, *Latin and Greek* cit., pp. 257-58
Id., *Angela Nogarola* cit., pp. 19 e 25

7. Angela Nogarola a Antonio Loschi (vv. 26)
Inc. *Inclita, palladio radians fulgore poesis*
Exp. *Ne renuas, tandemque tuum mihi pandere fontem*

Testimoni.
Trento, Biblioteca Comunale, 4973, c. 10*v*

66 I testi 5 e 6 sono disposti in ordine inverso rispetto al ms. riccardiano, secondo la congettura di Abel. L'editore ipotizzava che il testo facesse tutt'uno con il successivo benché li desse alle stampe separati, conservando l'ordine dei versi del manoscritto e discutendo la congettura in apparato. I due testi sono considerati parte di un'unica lettera anche da Parker, che tuttavia ha offerto un'edizione del testo sensibilmente anche nell'ordinamento dei versi, tanto rispetto al manoscritto quanto rispetto alla congettura di Abel.
67 Nel manoscritto estense il testo è adespoto.
68 Vd. n. 67.

8. Angela Nogarola a Giacomo da Poncegoli (vv. 25)
Inc. *Aureus hesperiis iam se mergebat in undis*
Exp. *Et vaga per placidos decurret planta meatus*

Testimoni.
Trento, Biblioteca Comunale, 4973, c. 15*r*
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (=α.G.5.15), cc. 89*v*-90*r*[69]

9. Angela Nogarola a Antonio Loschi (vv. 32)
Inc. *O decus Aonidum, radiis decorate Minerve*[70]
Exp. *Semper honorabo, liceat modo, semper amabo*

Testimoni.
Trento, Biblioteca Comunale, 4973, c. 15*v*
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (=α.G.5.15), cc. 90*v*-91*r*

10. Angela Nogarola a Antonio Loschi (vv. 8)[71]
Inc. *Quem mihi scripsisti sumpsi, dilecte, libellum*
Exp. *Ipsa valet genetrix sexu cum prolis utroque*

Testimoni.
Trento, Biblioteca Comunale, 4973, c. 15*v*
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (=α.G.5.15), c. 91*r*[72]

11. Angela Nogarola a Mabilia di Thiene (vv. 30)
Inc. *Indolis o nimium clare celebranda virago*
Exp. *Iamque vale, nostri memor duc tempora felix*

Testimoni: Trento, Biblioteca Comunale, 4973, c. 20*v*

12. Angela Nogarola a Antonio Loschi (vv. 4)
Inc. *Si modo me veniens studiis iuvenilibus actam*
Exp. *Commoveat; labor stimulos frenare iuvente*

69 Nel manoscritto estense il testo è adespoto.
70 Nel manoscritto estense il testo è adespoto e l'*incipit* presenta la variante *comes* in luogo di *decus*.
71 Nell'estense questi versi seguono i precedenti senza soluzione di continuità ma una mano, probabilmente diversa da quella che scrive il testo, appone un segno in corrispondenza dell'*incipit*.
72 Nel manoscritto estense il testo è adespoto.

Testimoni.
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5221, c. 122*v*
Mantova, Biblioteca comunale Teresiana, Manoscritti, 8 (A.I.8), c. 1*r*
München, Universitätsbibliothek, 4° cod. MS 768, c. 138*v*
Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. XII 210 (4689), c. 98*r* e c. 104*r*

Edizioni.
Nogarola, *Opera* cit., vol. II, p. 304
Parker, *Latin and* Greek cit., p. 251
Id., *Angela Nogarola* cit., pp. 18 e 23

Lettere dubitativamente attribuibili ad Angela Nogarola dal codice estense[73]

1. Angela Nogarola (?) a Giacomo da Poncegoli (vv. 8)
Inc. *Multa procax equidem scrutari cura laborat*
Exp. *Me, precor, et? nostras matri committe sorores*

Testimoni.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (=α.G.5.15), c. 89*r*

2. Angela Nogarola (?) a Giacomo da Poncegoli (vv. 4)
Inc. *Si libet aut frigido discribam carmina saxo*
Exp. *Labuntur tenui risu cum tempore mela* (sic)

Testimoni.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (=α.G.5.15), c. 89*r*

3. Angela Nogarola (?) a Giacomo da Poncegoli (vv. 28)
Inc. *Splendida magnificus dederat convivia milles*
Exp. *Alta viget genetrix una cum prole suorum*

Testimoni.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (=α.G.5.15), c. 89*rv*

73 È escluso da questa tavola il componimento che, nell'estense, apre la serie di testi qui considerati, poiché non presenta i caratteri di una lettera e non reca l'indicazione del destinatario.

4. Angela Nogarola (?) a Giacomo da Poncegoli (vv. 10)
Inc. *Legibus o fulgens sacris celeberime doctor*
Exp. *Scriptaque nunc nostros pulsantia (?) plurima posces*

Testimoni.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (=α.G.5.15), c. 90*r*

5. Angela Nogarola (?) a Antonio Fantesello (vv. 8)
Inc. *Aurea marmoream velox mittatur ad urbem*
Exp. *Una valet genetrix sexu cum prolis utroque*

Testimoni.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (=α.G.5.15), c. 90*r*

6. Angela Nogarola (?) a Antonio Fantesello (vv. 4)
Inc. *Tempore, care, brevi concessum trade libellum*
Exp. *Nam michi si renuam rapies, heu, Dite (?), Maronem*

Testimoni.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (=α.G.5.15), c. 90*rv*

7. Angela Nogarola (?) a Antonio Fantesello (vv. 9)
Inc. *Nuper marmoream Lodoici nuntius urbem*
Exp. *Est sibi Petrarce proprio sub iure volumen*

Testimoni.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (=α.G.5.15), c. 90*v*

8. Angela Nogarola (?) a Antonio Fantesello (vv. 6)
Inc. *Care papienses iam contigit ille penates*
Exp. *Sic michi concordi narrabit (?) carmina voce*

Testimoni.
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 427 (=α.G.5.15), c. 90*v*

Lettere ad Angela nogarola

1. Matteo d'Orgiano a Angela Nogarola

Inc. *Metricam literam tuam versibus octo distinctam, virgo immo virago clarissima, nuper mihi delatam*
Exp. *Nec immerito, ut bene nosti ipsam alacrem iocundamque vocat ut tu eamdem similiter vultu corizare prenominas etc.*

Testimoni.
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 784, c. 144*v*

Edizioni.
Nogarola, *Opera* cit., vol. II, pp. 308-11

2. Pandolfo Malatesta ad Angela Nogarola (vv. 17)

Inc. *O decus egregium, virgo celeberrima musis*
Exp. *Ergo vale precibus piis ignosce quod obstem*

Testimoni.
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 784, c. 159*v*
Trento, Biblioteca Comunale, 4973, c. 17*r*

Edizioni.
Nogarola, *Opera* cit., vol. II, pp. 296-97

3. Pandolfo Malatesta ad Angela Nogarola

Inc. *Egregie indolis virago, nullius fere alterius rei*
Exp. *Curabo ocius istud vel illud posterius habeas*.

Testimoni.
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 784, c. 159*v*

Edizioni.
Nogarola, *Opera* cit., vol. II, p. 297

4. [Morato] Avogaro d'Orgiano ad Angela Nogarola (vv. 52)

Inc. *Angela, si Cimbri cuntantur fidere, virgo*
Exp. *Fronde comas portum viridanti cumpta tenebis*

Testimoni.
Trento, Biblioteca Comunale, 4973, cc. 16*v*-17*r*

5. Giovanni Nogarola ad Angela Nogarola (vv. 30)
Inc. *Spes vitae non parva me, spes unica fratris*
Exp. *Et lete, modo fata sinant, ubicumque manenda*

Testimoni.
Trento, Biblioteca Comunale, 4973, cc. 17*v*-18*r*

6. Antonio Loschi ad Angela Nogarola (49 vv.)
Inc. *Laurus adest, posita in medio; certemus amici*
Exp. *Sacra puella, novem sanctis soror addita Musis*

Testimoni.
Bologna, Biblioteca Universitaria, 3977, cc. 17*v*-18*v*

Edizioni.
Zaccaria, *Quattro epistole*, cit. pp. 119-42

7. Antonio da Romagno ad Angela Nogarola (vv. 47)
Inc. *Ite mei, non longa via est, que pinguia Cimber*
Exp. *Frondis apollinee capitis gestabis honores*
La lettera è firmata: *Feltri X kalendas Sextiles. Tui venerator ingenii tuorumque successu<u>m exoptator Antonius de Romagno feltrensis*

Testimoni.
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5223, cc. 25*v*-26*r*

Edizioni.
G. Faraone, *Antonio Loschi* cit., pp. 88-93

8. Gian Nicola Salerni in persona di Giacomo da Carrara ad Angela Nogarola (vv. 18)
Inc. *Altum o diva decus patrie veneranda beate*
Exp. *Quod tulit implebit letis clamoribus aulam*

Testimoni.
Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, D 53, c. 65*r*[74]

74 Ringrazio il bibliotecario Paolo Renzi per la squisita disponibilità e per l'aiuto prestatomi durante le ricerche.

Elena Niccolai

«Ne l'arte di Minerva perita quanto Aragne»: Isotta Nogarola e la Iusta victoria di Felice Feliciano Antiquario

---

«Ne l'arte di Minerva perita quanto Aragne»: Isotta Nogarola and the Iusta Victoria by Felice Feliciano Antiquario

ABSTRACT

Il presente contributo propone l'identificazione dell'umanista veronese Isotta Nogarola (1418–1466) come modello della protagonista de *La Gallica Historia intitulata Iusta Victoria*, unica novella in volgare di Felice Feliciano Antiquario (ca. 1433-1479). Muovendo dall'analisi delle antologie poetiche volgari allestite da Feliciano, lo studio individua una serie di convergenze tra la figura di Victoria – la colta ed eloquente protagonista della novella – e la figura storica della Nogarola. Tra queste spiccano l'eccezionale formazione umanistica della giovane, la sua padronanza dell'arte oratoria (ritenuta del tutto inappropriata per le donne secondo il *De studiis et litteris* di Leonardo Bruni), la reclusione in una camera ricca di libri e oggetti devozionali, e il significativo silenzio narrativo sul tema del matrimonio. A sostegno dell'ipotesi concorrono inoltre i rapporti documentati tra Feliciano e la famiglia Nogarola attraverso la rete dei Lavagnola, il legame con Giovan Mario Filelfo (autore del *Liber Isottaeus*), e la stretta analogia tra le accuse di immoralità rivolte storicamente a Nogarola e quelle che il malvagio Galvano muove a Victoria nel testo. Il contributo situa infine la *Historia* nel più ampio contesto letterario, mettendone in luce i debiti nei confronti del *Decameron* boccacciano, del *Roman de la Rose* e della tradizione della novella umanistica inaugurata dalla traduzione latina della Griselda petrarchesca, nonché il rovesciamento parodico della materia arturiana in funzione di un preciso programma culturale umanistico.

This article proposes the identification of the Veronese humanist Isotta Nogarola (1418–1466) as the model for the protagonist of *La Gallica Historia intitulata Iusta Victoria*, the only vernacular novella by Felice Feliciano Antiquario (c. 1433–1479). Starting from an examination of Feliciano's vernacular poetic anthologies, the study traces a series of convergences between the figure of Victoria – the learned, rhetorically gifted heroine of the tale – and the historical figure of Nogarola. These include the protagonist's exceptional humanistic education, her mastery of oratory (deemed inappropriate for women according to Leonardo Bruni's *De studiis et litteris*), her seclusion in a chamber rich with books, and the narrative's conspicuous silence on the subject of marriage. Further circumstantial evidence is provided by the documented connections between Feliciano and the Nogarola family through the Lavagnola network, by Feliciano's relationship with Giovan Mario Filelfo (author of the *Liber Isottaeus*), and by the defamatory accusations leveled against Nogarola – closely mirroring those directed at Victoria by the antagonist Galvano in the novella. The article also situates the *Historia* within its broader literary context, highlighting its debt to Boccaccio's *Decameron*, the *Roman de la Rose*, and the tradition of the humanistic novella inaugurated by Petrarca's Latin translation of Griselda, as well as its parodic reversal of Arthurian material in support of a distinctly humanistic cultural programme.

Per Leggere, xxv-xxvi, n. 49-50, Autunno 2025-Primavera 2026
ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)
DOI: 10.747/PLXXV-XXVI-49/50-25/26-79

Elena Niccolai

«Ne l'arte di Minerva perita quanto Aragne»: Isotta Nogarola e la Iusta victoria di Felice Feliciano Antiquario[1]

È buona norma evitare di sovrapporre figure letterarie e storiche, tantopiù in assenza di dati certi. Eppure la ricostruzione del ruolo femminile nella storia della letteratura richiede necessariamente di procedere per piste impervie, da dissodare un passo alla volta. Il presente contributo si propone tale obiettivo: tentare di mettere a fuoco dietro il velo della creazione letteraria la fisionomia di un'umanista realmente esistita e offuscata dal genere.

Appare quindi significativo riportare le tappe del presente itinerario di ricerca che dallo studio delle antologie poetiche volgari allestite da Felice Feliciano Antiquario (1433-1479 ca.) ha condotto alla possibilità di identificare l'umanista veronese Isotta Nogarola (1418-1466)[2] nella protagonista della novella *La gallica historia intitulata Iusta Victoria*.

Prima di procedere, occorrerà tuttavia mettere brevemente in luce il ruolo di Petrarca, autore caro all'Antiquario e imprescindibile modello letterario tanto per le opere latine di Isotta quanto per il panorama letterario veronese tra la fine del XIV e la metà del XV secolo[3].

Anzitutto, alcune considerazioni preliminari sul testo della *Historia*, unica novella in volgare di Feliciano, composta dall'Antiquario durante il suo soggiorno

1 Una prima versione di questo lavoro è uscita in E. Niccolai, *«Evae causam defendis»: Isotta Nogarola e una possibile fonte per «La Gallica Historia intitulata Iusta Victoria» di Felice Feliciano*, in *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Catania, 23-25 settembre 2022, a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Roma, Adi editore, 2023; si ripubblica ora ampliata e corretta.

2 *Isotae Nogarolae opera quae supersunt omnia: accedunt Angelae et Zenevrae Nogarolae epistolae et carmina*, colligit A. Apponus, edidit et prefatus est E. Abel, I-II, Vindobonae, apud Gerold et socios, Budapestini, apud Fridericum Kilian, 1886, vol. I, pp. 257-58. L'opera completa di Isotta Nogarola è stata recentemente tradotta in inglese: I. Nogarola, *Complete writings. Letterbook, Dialogue on Adam and Eve, Orations*, edited by M. L. King-D. Robin, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2004. Parziali traduzioni in italiano sono offerte in M.L. King, *Isotta Nogarola, umanista e devota (1418-1466)*, in *Rinascimento al femminile*, a cura di O. Niccoli, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 3-33.

3 Sull'importanza di Petrarca per lo scenario letterario veronese vd. R. Avesani, *Verona nel Quattrocento. La cività delle lettere*, in *Verona e il suo territorio*, Verona, Istituto per gli Studi Storici Veronesi, vol. IV/2, 1984, pp. 70-150.

a Poiano presso i coniugi Gregorio Lavagnola e Francesca de' Medici, alla quale la novella è dedicata[4].

La cronologia è di certo significativa: permeabile alle influenze degli ambienti culturali frequentati, nonché in seguito all'incontro con Sabadino degli Arienti che lo rende protagonista di ben due novelle delle *Porretane* (III e XVI)[5], l'Antiquario si dedica alle forme della narrativa breve volgare.

Considerato il censimento ancora parziale dei manoscritti dell'Antiquario, la novella risulta trasmessa da quattro testimoni di cui almeno uno, l'oxoniense, certamente autografo: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1459, cc. 1-32*r*; New Heaven, Yale University, Beinecke library 412, cc. 122*v*-145*r*[6]; Oxford, Bodleian Library, Bywater 37, cc. 32-57r; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI 106 (6392), cc. 1-36*r*[7].

4 Oltre a due prose brevi in latino, *Memoratu digna* e *Iubilatio*, dedicate al racconto della gita sulle rive del Garda compiuta con Samuele da Tradate, Andrea Mantegna e Giovanni Antenoreo durante le giornate del 23-24 settembre 1464, Feliciano compose altre prose volgari. Ad eccezione della *Iusta Victoria*, unica novella indipendente, tutte le restanti ci sono state trasmesse all'interno dei suoi epistolari, cfr. la tesi di dottorato di G. Gianella, *Le rime di Felice Feliciano* (*edizione critica*), relatore prof. G. Pozzi, Università di Friburgo, 1968, p. 93. A proposito degli epistolari felicianeschi segnalo la recente tesi di dottorato di C. Azzolini, *Per un'edizione critica commentata degli epistolari di Felice Feliciano*, relatore G. Frasso, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 2021. Per un profilo biografico di Feliciano vd. F. Pignatti, *Feliciano, Felice (Antiquarius)*, DBI, vol. 46 (1996), pp. 83-90. Vd. anche A. Contò, *Petrarca in stampa, tra Quattro e Cinquecento. Con una nota su Petrarca e Feliciano*, in *Petrarca e l'umanesimo*. Atti del convegno di studi, di Treviso, 1-3 aprile 2004, a cura di G. Simionato, Treviso, Ateneo di Treviso, 2006, pp. 261-269 e L. Armstrong, *Petrarch's Famous Men in the Early Renaissance. The illuminated copies of Felice Feliciano's edition*, London, The Warburg Institute, 2016.

5 Sabadino Degli Arienti, *Le Porretane*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1981. A proposito dei rapporti tra l'opera novellistica e Feliciano vd. A. Mulas, *Epistole e prosimetri inediti del Feliciano*, «Italique», X (2007), pp. 59-84.

6 La notizia del testimone è offerta da E. Curti, *Boccaccio e un infelice amore veronese: la novella di Estore e Camilla*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XLVII (2016), 1, pp. 69-82.

7 Adolfo Tura, pur citando soltanto tre testimoni per la novella, ricostruisce la falsa autografia del ms. riccardiano e del codice marciano: vd. A. Tura, *Scritture 'estrose' del Quattrocento: Andrea Franceschi*, «Scriptorium», LXI/2 (2007), pp. 438-43. Non è stato invece possibile confermare la presenza della novella nel ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1174: vd. A. Balduino, *Le esperienze della poesia volgare*, in *Storia della cultura veneta*, vol. III/1, Venezia, Neri Pozza, 1980, p. 466. Manca dunque una ricognizione filologica in grado di rilevare l'eventuale presenza di varianti o di redazioni differenti. In questa sede annoto soltanto che i mss. riccardiano e marciano ospitano unicamente il testo della novella e che conservano la stessa disposizione delle maiuscole (cfr. R, c. 1*r*: «FUE ANTIQUAMENTE», c. 3*r*: «NIUNO PECCATO», e M,

Sebbene sia verosimile l'esistenza di un'edizione antica curata dallo stesso Feliciano,[8] la novella è ora leggibile soltanto in due edizioni moderne, entrambe basate sul testimone riccardiano, rispettivamente curate da Giovanni Papanti[9] e da Giovanni Mardersteig[10].

In sintesi, la trama del testo si sviluppa come segue. Dopo la dedica a Francesca de' Medici, che esplicita fin da subito l'ipotesto decameroniano[11], Feliciano dichiara di aver tradotto il testo dalle *Historie de' Longobardi*, opera latina altrimenti sconosciuta, «aciò che homeni et donne ne pigliassero, leggendo, alcun piacere»[12].

L'intreccio sviluppa un'unica linea narrativa incentrata sulle vite esemplari dei figli del conte Ubaldo: Drusillo e Victoria. La vicenda prende avvio con l'arrivo di Drusillo alla corte di Francia, dove il giovane stringe un profondo legame, dagli evidenti tratti omoerotici, con Redolpho, bellissimo figlio del re:

né si potrebbe contare quanto al conte Redolpho piaque la compagnia de Drusillo, in modo che l'uno mai da l'altro se partiano, et per ogni piaza et tempio a bracio se ne andavano in compagnia, et fuori de la citate a la rapina de' volanti ucelli, et a le cacie de

c. 5*r*: «CURRUNT QUAEQUAE CELERI CURSU»). Sugli autografi felicianeschi vd. L. Quaquarelli, *Felice Feliciano*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, t. II, a cura di F. Bausi *et alii*, Roma-Padova, Antenore, 2024, pp. 173-95.

8 Secondo la lettera del novembre 1475 inviata ad Alberto Canonici per informarlo della recente attività prototipografica: vd. C. Amendola, *Felice Feliciano epistolografo. Sondaggi sul codice Canon. Ital. 15 della Bodleian Library di Oxford e ipotesi per una cronologia degli epistolari*, «Critica letteraria», 46 (2018), pp. 9-48.

9 F. Feliciano, *Iusta Victoria*, in G. Papanti, *Catalogo dei novellieri italiani in prosa raccolti e posseduti da G. P.*, II, Livorno, per i tipi di Francesco Vigo editore, 1871, pp. IX-XXIV. Il presente studio fa riferimento al testo di tale edizione.

10 F. Feliciano, *La Gallica Historia di Drusillo intitulata di Felice Feliciano da Verona*, a cura di G. Mardersteig, Verona, Officina Bodoni, 1943. Per la bibliografia sulla novella rimando a Avesani, *Verona nel Quattrocento* cit., p. 131, n. 2.

11 Come annota Avesani, *Verona nel Quattrocento* cit., p. 136: «È stato da tempo rilevato che il racconto si svolge su un motivo assai diffuso (…) Ed è stata ovviamente ricordata la novella boccacciana di Zinevra Lomellin (*Dec.*, II 9), dove, sia pure con rilevanti variazioni, Zinevra corrisponde a Vittoria, Bernabò a Drusillo e Ambrogiuolo da Piacenza al perfido Galvano. Più tardi lo Scolari ha anzi osservato che madonna Zinevra presenta un particolare anatomico del tutto simile a quello di Vittoria (…) Ed ha notato ancora che in un passo della lettera di dedica il Feliciano ripete chiaramente espressioni della *Fiammetta* boccacciana. Nel contempo, però, lo studioso ha scoperto che la fonte principale (…) va riconosciuta altrove, e cioè nel *Roman de la Rose* e, per alcuni particolari, nel *Roman de la Violette*».

12 Il rinvio rappresenta verosimilmente un espediente narrativo: non è stato difatti possibile identificare alcun riferimento letterario, neppure nella biblioteca pavese di Sant'Ilario dove Feliciano, in una lettera trasmessa dal codice C II 14 della Biblioteca Queriniana di Brescia, sostiene di aver ritrovato alcuni «fragmenti dei libri longobardi». A proposito vd. Avesani, *Verona nel Quattrocento* cit., p. 132, n. 1.

veloci veltri le silvatiche fere cum grandissimo piacere seguitavano, et cussì ligati in amore tuto il giorno erano insieme, et la nocte in uno medesimo lecto se ripossavano, contenti l'uno di l'altro[13].

La vicinanza tra i due giovani favorisce la proposta di matrimonio tra Redolpho e Victoria, la quale, al duplice fine di proteggere la sua castità e ricevere un'educazione sopraffina inusitamente comprensiva dell'arte retorica, si ritira in un palazzo fuori città sotto la custodia di un precettore ottuagenario:

Et datogli uno antiquo preceptore de anni LXXXVI, in picolo tempo fue facta in ogni scientia docta, et in arte oratoria valentissima, la qual in virtute et costumi sempre fioriva, et la sua bellecia era sencia comparatione al mondo[14].

Muore tuttavia il re Adoardo II e la «volubil rota della fortuna»[15] emblematicamente ricamata sulla veste di Drusillo inizia il suo corso. L'occasione propizia si presenta quando Galvano, fidato siniscalco del re che nutre una feroce invidia per il legame dei due giovani, approfitta di un «hastiludio» – secondo lo stile latineggiante della prosa felicianesca – per tramare contro Drusillo.

Durante il torneo, mentre i cavalieri sfoggiano ritualmente le rispettive prodezze e Drusillo esalta le doti superbe della sorella, celebrata tanto per la bellezza quanto per la perfetta educazione, Galvano coglie l'occasione per diffamare pubblicamente Victoria sostentendo di averla più volte «carnalmente conosciuta»[16]. Le offese sono così gravi da far ammalare Drusillo e da lasciare dunque ampio margine d'azione al malvagio sinsicalco, il quale, una volta giunto al palazzo in cui è rinchiusa la giovane, corrompe una vecchia erborista e un'ancella per conoscere alcuni dettagli su Victoria, acquisendo così notizia dell'esistenza sopra il seno sinistro di «duo picoli segni de nigro colore, come granelli de miglio cum uno pilo rosso per ciascuno»[17].

Forte di tali informazioni compromettenti, Galvano fa ritorno a corte e si scontra di nuovo con Drusillo, che finisce per minacciarlo brandendo un pugnale. Turbato dalla reazione del giovane al suo cospetto, il re impone tuttavia ai contendenti di sottoporre la questione a un tribunale incaricato di punire con la morte chi dei due risulti mendace. E poiché Galvano dimostra di conoscere dettagli intimi su Victoria, Drusillo riceve la pena capitale:

13 Feliciano, *Iusta Victoria*, in Papanti, *Catalogo* cit., p. x. A proposito della presunta omosessualità di Feliciano rimando anche a S. Carrai, *La corrispondenza poetica di Feliciano con Giovanni Testa Cillenio*, in Id., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 27-43.

14 Feliciano, *Iusta Victoria*, in Papanti, *Catalogo* cit., pp. xii- xiii.

15 Ivi, p. xiv.

16 Ivi, p. xvi.

17 Ivi, p. xviii.

et disse [Galvano] quante sedie et quante capse dorate vi erano, et quale historia fusse depinta ne la camera, et quale imagine de sancti (...) Disse anchora quante donzelle habitasseno in quella, et il nome loro, et come fusseno copiose le rode de i libri de poesia, de astrologia, quello de celo et mundo, et l'etica, et dialectica, et tuto il corpo de phisica et qualunque altro libro nel quale la bella donna studiava. Disse di la forma dil splendido studio (...) Et fornito di raccontare dil nobile viridario quasi simile al diversorio de Diana, disse de gli aurati capelli de la bella donna, simili a le mature paglie di Cerere (...) diede bono testimonio e haverla havuta tra le bracia et posseduta a suo piacere[18].

Mentre Redolpho tenta invano di informare il conte Ubaldo, impegnato in un pellegrinaggio a Roma, della malasorte del figlio, la notizia della condanna di Drusillo raggiunge la saggia e coraggiosa Victoria che senza esitazione decide di mettersi in viaggio alla volta della corte:

Et intexa da madonna Victoria la mala novella, come sapientissima, prestamente provide al difender l'honor suo et quello dil fratello insieme cum la vita, al quale era stà donato termine giorni octo ad conciar gli facti suoi cum Dio, et apparechiarsi a la morte, benché questo fusse dolor non picolo dil re[19].

Giunta dunque in incognito a Parigi, travestita da «peregrina», Victoria riesce a ottenere ascolto dal re di Francia invocando l'esempio di Traiano[20]:

Et quando il re gionse (...) la nobile giovine a megia stata gettatosi in zenochione, pregò il signor re che volesse ascoltare alcune parolle. Il quale adolorato disse: «Deh non mi dare noglia, o bona femina! Ché io ne ho purtroppo! A la tornata mia ti ascolterò». Et lei disse: «Altissimo re, ricordate de la iusticia di Traiano che cum clementia intexe la orbata vedoella et siati spechio la sua immortale fama: si promto ad far ragione et tardo a la ira. Io sono una sventurata peregrina, la quale per troppo più importante cagione che tu non credi ti prego che tu me ascolti. A le qual parole il re fece affirmare le bandiere et ogni altra persona in su la strada, fino che havesse intexo quanto la incognita giovene volesse dire (...) Serenissimo signore, io lego ne le antiche historie che per servare la iusticia Seleuco principe di Locresia et di tuta la Calabria havendo fondata una lege che qualunque comettesse adulterio gli fussero dil capo ambedui gli ochi cavati, ne passarono molti giorni che'l proprio figliolo come temerario volse violare la sancta lege, et ritrovato di questo colpevele, il patre lo fece incarcerare per volerli il sequente giorno trare gli ochi dil capo. Ma tanti furono gli priegi dil populo ch'el volesse perdonare al suo unico figliolo, perché da po' lui aspettavano da esso optimo governo. Et moss ad questi pregi il patre, per non rompere la lege, come homo iustissimo, fece a si medesimo prima cavare uno ochio et poi un altro al figliuolo. La qual cosa serà fino che'l mondo dura, a sua

18 Ivi, pp. XIX-XX.

19 *Ibidem*.

20 L'argomentazione procede poi con il ricordo di Zaleuco tratto dai *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo (VI 5, ext. 3) quale *exemplum* di buongoverno.

laude et fama, come iusto serbatore de la sua lege. Io ho dicto queste poche parole, aciò che sii imitatore de la justicia fingendo la severità di Cambise et che iuxta il tuo potere il vicio non lassi impunito et cum iusta bilancia rendi ad ognuno il dover suo[21].

Victoria dichiara di riconoscere Galvano non solo come l'uomo con cui ha trascorso una notte ma anche come colui che le avrebbe rubato il guanto che fa il paio con quello che indossa, su cui appare riccamente «historiata la liberazione di Susanna falsamente accusata di adulterio»[22].

«[Ne] l'arte di Minerva perita quanto Aragne»[23], la giovane argomenta con tale bravura e sottigliezza da costringere Galvano a proclamare, più volte e anch'egli in pubblico, di non averla mai incontrata prima: solo a questo punto,Vittoria svela la sua identità riuscendo a suffragare in pieno la propria innocenza.

Proseguendo col racconto, la novella assume poi toni a tratti quasi cronachistici soffermandosi su particolari di procedura legale come l'attesa dei quindici giorni per la collezione delle prove degli imputati. In coda al racconto, l'aura leggendaria del testo trascolora in una sorta di testimonianza processuale che non risparmia nemmeno la macabra e dettagliata descrizione della morte di Galvano e delle punizioni corporali inflitte alle infedeli ancelle della giovane: «et dicto questo più volte su la corda, et retificato al bancho fu condemnato misier Galvano che la mano dextra et la lingua per lo falso sacramento gli fosse incisa, et poi finalmente la testa, et liberato et absolto misier Drusilo come innocente: et a Giletta et Aquilina gli fosse tagliato lo naso et le orechie»[24].

Qualche nota, a questo punto, su alcuni questioni interpretative che investono tanto la struttura quanto il significato del testo. Affine alla tradizione novellistica volgare sia per le analogie contenutistiche con la novella pseudo-albertiana *Ippolito e Leonora*[25] sia per la ripresa, tramite il particolare del neo sotto il seno, della novella di Zinevra Lomellina (*Dec.* II, 9), la *Historia* felicianesca si avvicina al filone delle novelle latine inaugurato dalla traduzione petrarchesca della *Griselda* per il *topos* della fanciulla perseguitata e la struttura epistolare, evidente sia nella missiva che introduce il racconto sia tramite il richiamo alle «responsive lettere» all'interno della narrazione[26].

21 Ivi, p. xx.
22 Ivi, p. xxi.
23 Ivi, p. xiv.
24 Ivi, p. xxiv.
25 Vd. L. Badioli, *La novella pseudo-albertiana di Ippolito e Leonora*, «Interpres»,VIII (2004), pp. 204-16.
26 Vd. G. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica*. Atti del convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, a cura di L. Battaglia Ricci, R. Bessi, G. Albanese, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 257-308.

A questo proposito, l'identificazione di un secondo livello esegetico è del resto piuttosto banale: la novella sembra difatti promuovere uno scontro culturale per affermare il primato della scuola umanistica sulla tradizione cavalleresca.

Tale prospettiva si manifesta tramite una sistematica opera di rovesciamento parodico della materia bretone, di cui costituisce testimonianza eloquente la metamorfosi di Galvano e Aquilino da virtuosi cavalieri arturiani in personaggi maliziosi e infedeli all'interno della novella.

La strategia culturale di cui si rende promotore Feliciano è ulteriormente chiarita dalla disseminazione di fonti classiche all'interno del testo già a partire dal proemio, dove presentando la novella come piccolo *xenia* corrisponsivo all'ospitalità di Francesca de' Medici, l'Antiquario richiama significativamente i *Disticha Catonis:* il «savio precepto di l'antiquo Catone, il quale vole, che 'l dono exiguo, dato dal povero amico, debbia esser placidamente recevuto» (I, 20: «Exiguum munus cum dat tibi pauper amicus, / Accipito laetus, plene et laudare memento»).

Un terzo aspetto meritevole di attenzione concerne il finale della novella le cui movenze cronachistiche sembrerebbero richiedere quantomeno un cenno alle nozze tra Victoria e Redolpho. Tantopiù che, come osserva Avesani, il silenzio della *Historia* si nota agilmente considerando che «la lieta conclusione della vicenda avrebbe potuto ben giustificare quelle nozze (con le quali, oltretutto, il giovane re avrebbe riparato la mancanza di fiducia nei confronti dell'amico)».

Benché filologicamente suggestiva, l'ipotesi di Avesani, secondo cui nell'accenno al matrimonio, «di cui poi più non si parla», si anniderebbe «una traccia dell'historia [...] scripta in lingua grammatica», appare tuttavia (quantomeno a chi scrive) meno convincente della possibilità di scorgere nelle nozze mancate un sottile riferimento biografico.

Il deliberato silenzio sul matrimonio potrebbe in effetti fornire un indizio per scorgere dietro la figura di Victoria le fattezze di Isotta Nogarola, ipotesi che trova conferma nella comune e inconsueta capacità retorica che caratterizza entrambe le figure femminili.

Questa competenza assume difatti rilievo particolare se si considera che, come attesta il *De studiis et litteris* di Leonardo Bruni, la maestria oratoria era ritenuta del tutto inappropriata all'educazione femminile.

Introdotta dalla madre, Bianca Borromeo, alle *humanae litterae,* Isotta si dedica invece allo studio insieme alla sorella Ginevra sotto la guida di Martino Rizzoni. Il confronto tra le biografie delle due sorelle risulta illuminante anche ai fini dell'interpretazione della novella: mentre l'educazione di Ginevra viene bruscamente interrotta dalle nozze con Brunoro Gambara, Isotta prosegue negli studi fino a divenire una delle umaniste più rinomate della scena veneta[27].

27 Rispetto al testo della *Historia*, non sarà dunque casuale che i nomi stessi delle due giovani letterate evochino suggestioni cavalleresche che ben si accordano con l'ambientazione della novella.

Aggirando di fatto le uniche due forme di vita generalmente consentite a una donna, Isotta non sceglie né il matrimonio né il convento, ma decide di rimanere nel focolare domestico materno per condurre un'esistenza che i suoi corrispondenti non mancano di paragonare a quella di una santa laica[28].

Isotta sceglie di trascorrere il suo tempo tra le pareti della sua (come la definisce Matteo Bosso) «libraria cella», che non può non ricordare da vicino l'arredo – ricco di libri sacri o profani e di oggetti devozionali – della camera da letto di Victoria così come descritta da Feliciano[29].

In analogia alle virtù retoriche di Victoria, la produzione letteraria di Isotta – esclusivamente latina e comprensiva di tutti i generi letterari propri del primo umanesimo quali lettere, dialoghi, orazioni e consolazioni – testimonia il dialogo con personaggi di primo piano della scena politica e culturale coeva, tra cui Pio II esortato dalla giovane a bandire una crociata contro gli infedeli[30].

La produzione epistolare rivela un'erudizione classica sostanziosa: oltre alle diffuse citazioni ciceroniane, all'interno della corrispondenza con Antonio Borromeo emerge l'interesse per Livio[31], nella lettera del 1438 a Tobia dal Borgo la citazione di Ennio è accompagnata dalla menzione di numerose fonti classiche al fine di dimostrare il primato dell'oratoria sulla poesia, mentre notevole rispetto al proemio della novella *Iusta Victoria* risultano le citazioni sul tema dell'ingratitudine da Agostino e Cicerone della lettera XXVI inviata a Ludovico Foscarini[32].

Spicca inoltre il dialogo *De pari et impari Evae atquae Adae peccato* composto nel 1451. Se per i testi delle orazioni pubbliche – tra cui compaiono un discorso di benvenuto per il vescovo Ermolao Barbaro e un encomio di San Gerolamo – si riconoscono plurime fonti tra cui la *Pro Cluentio* di Cicerone, le *Vite* di Demostene e di Plutarco e gli *Excerpta controversiarum* di Seneca, le consolazioni mostrano un evidente sincretismo tra fonti bibliche e classiche che, sulla scia della tradizione umanistica inaugurata da Petrarca con il *De remediis utriusque fortunae* e il *De secreto conflicto curarum mearum*, non mancano di includere il *De oratore* di Cicerone e il *De providentia* senecano.

Non è secondario mettere a fuoco l'ampia fama di Isotta, estesa ben oltre i

28 Per la biografia di Isotta Nogarola vd. L. Carpané, *Nogarola*, *Isotta* in DBI, vol. 73 (2018), pp. 35-56. Oltre a Giovanni Nogarola, ricordo la parentela con un'altra letterata di spicco, Angela Nogarola (1380-1436): vd. H.N. Parker, *Angela Nogarola (ca. 1400) and Isotta Nogarola (1418-1466): thieves of language,* in *Women writing Latin: from Roman antiquity to Early modern Europe, III. Early modern women writing latin*, edited by L.J. Churchill, P.R. Brown, J.E. Jeffrey, New York and London, Routledge, 2002, pp. 11-30.

29 Nogarola, *Complete writings* cit., p. 340.

30 King, *Rinascimento* cit., p. 30.

31 Nogarola, *Complete writings* cit., p. 150.

32 Ivi, p. 170.

confini veronesi e riconosciuta da intellettuali come, oltre al già citato Guarino e al figlio Battista, Giovanni Corner, Niccolò Venier, Niccolò Barbo, Antonio Cassaro, Giorgio Bevilacqua da Lazise, Damiano dal Borgo, Ognibene Leoniceno e Ludovico Cendrata.

Al fine di indagare ulteriori ed eventuali affinità tra Victoria e Isotta, occorre ricordare anche la svolta religiosa dell'umanista ritiratasi a vita privata nel 1441, in seguito alle pesanti accuse di immoralità – tanto da insinuare l'incesto col fratello Antonio – mossele da un «Plinius veronensis» il 1° giugno 1438.

Le diffamazioni, incentrate sulla tradizione misogina per cui sarebbe impossibile per una donna colta mantenere una condotta sessualmente rispettabile secondo i dettami della società coeva, presentano analogie sorprendenti con quelle rivolte da Galvano a Victoria nella *Historia*[33]:

A le qual parolle levatosi in piè misier Galvano, pieno de intolerabil dolore, dise: De l'esser bella et virtuosa io non vil niego; ma casta et onesta, non so quello che mi dica, ma per tanto vi excuso, misier Drusillo, essendo apresso che cinque anni che vui non fusti ne le vostre contrate, che dopo in qua se possono mutare de bone et laudabile in ree et digne de infamia[34].

Appare significativo che nella novella la protagonista non si difenda spergiurando sulla propria onestà né ottenga salvezza affidandosi alla provvidenza divina. Al contrario, Victoria riesce a svelare l'inganno di cui è vittima grazie a una contro-finzione nella quale incarna il ruolo di meretrice impostole dall'accusatore.

Il testo della *Iusta Victoria* pare in definitiva rimodulare l'episodio biblico di Susanna e i vecchioni, che appare non a caso ricamato sui guanti di Victoria, introducendo una variante significativa sul piano del genere: il ruolo salvifico di Daniele è qui impersonato dalla stessa protagonista femminile, che solo in virtù della sua cultura umanistica e retorica riesce a salvare sé stessa e il fratello.

Come accennato, l'ipotesi identificativa trae origine dall'indagine delle an-

33 A. Segarizzi, *Niccolò Barbo patrizio veneziano del secolo XV e le accuse contro Isotta Nogarola*, «Giornale storico della letteratura italiana», XLIII (1904), pp. 39-54, p. 53: «Age vero et hec omnia mirari desinamus, cum soror altera innupta, que sibi tantam ex dicendi facultate laudem acquisierit, ea agat, que minime cum tanta eruditione et tanta existimatione conveniant, quamvis hoc a multis longe sapientissimis viris acceperim: nullam eloquentem esse castam, idque etiam multarum doctissimarum mulierum exemplo comprobari posse (...) Nisi vero hoc nimium sane tetrum atque obscenum scelus sit aliquantulum a te comprobatum quod antequam corpus suum assiduis connubiis divulgaret primo fuerit passa atque etiam omnino voluerit virginitatis sue specimen non ab alio nisi a fratre eripi hocque modo vinclo propiore ligari».

34 Feliciano, *Iusta Victoria*, in Papanti, *Catalogo* cit., p. XVI.

tologie poetiche volgari allestite dal'Antiquario, con particolare riferimento al codice Ottelio (U) e al ms. Holkham Hall 521, conservato presso la Lord Leicester Library di Norfolk, che rivelano elementi di particolare interesse per la comprensione del contesto culturale in cui si inserisce la novella di Feliciano.

Entrambi i manoscritti costituiscono difatti testimoni privilegiati di gran parte della produzione lirica di Giovanni Nogarola, zio di Isotta, a cui occorrerà dedicare una digressione che si rende tanto più necessaria considerata la compromissione documentaria dovuta alla feroce *damnatio memoriae* inflittagli dalla Repubblica veneziana.

Di Giovanni Nogarola, figura di primo piano panorama politico veronese del primo Quattrocento, non è rimasto nemmeno il ricordo preciso dell'anno di nascita: le scarse notizie biografiche sopravvissute si limitano a registrare la sua nomina a cavaliere nel 1404 e la condanna a morte del primo gennaio 1413, inflittagli per avere partecipato alla congiura guidata da Brunoro della Scala contro la Serenissima[35].

In questa prospettiva riveste particolare interesse che il nome di Nogarola compaia tra le carte del codice di Norfolk accanto a quello di altri protagonisti del medesimo ambiente letterario, quali Giovanni Nicola Salerno[36], Amidea Aleardi e Leonardo Nogarola, fratello di Giovanni[37]. Come Renzo Rabboni ha dimostrato, si tratta di allievi di Guarino Veronese che «verso il 1407 avevano (...) tra i venticinque e i trent'anni ca., e [che] alternavano i *negotia* politici, didattici o d'altro tipo con l'attività poetica in latino e, come suo naturale prolungamento, in volgare»[38].

Tale convergenza geografica e culturale non appare riducibile a una generica consonanza con i trascorsi biografici dell'umanista. A orientare in questa dire-

35 Sulla rilevanza politica e culturale della famiglia Nogarola rimando a R. Rabboni, *Tommaso Cambiatori petrarchista*, in *Rhegii Lingobardiae. Studi sulla cultura a Reggio Emilia in età umanistica*, a cura di A. Canova, Reggio Emilia, Aliberti, 2004, pp. 31-92, alle pp. 53-54, n. 63: «La famiglia aveva importanti incarichi nel Comune, fin dal Trecento, ma esercitava anche un importante ruolo culturale nella vita cittadina. Basterà ricordare che già all'inizio del Trecento aveva avuto fama di donna colta Antonia, che nel 1318 era andata sposa al nipote del signore di Mantova».

36 Per la figura di Salerno rimando a A. Cavedon, *Un umanista-rimatore del secolo XV: Gian Nicola Salerno*, in *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, vol. III.1, Firenze, Olschki, 1983, pp. 205-19.

37 Le antologie di Feliciano non coprono l'intera attività poetica volgare di Giovanni Nogarola che consta di sessantasette componimenti. La sua produzione, sebbene ancora non integralmente edita, è stata indagata a più riprese da Renzo Rabboni che individua nel testimone più ricco, il ms. α G 5.15 (Ital. 427) della Biblioteca Estense di Modena (Est), il testo base per l'edizione. Per una bibliografia dettagliata rimando a R. Rabboni, *Giovanni Nogarola*, in *Atlante dei canzonieri volgari del Quattrocento*, a cura di A. Comboni, T. Zanato, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, 418-23.

38 Rabboni, *Tommaso Cambiatori* cit., p. 54.

zione non è solo la reclusione di Victoria o la reticenza narrativa sul matrimonio, ma l'altrimenti straordinaria corrispondenza con il sonetto che Giovan Mario Filelfo (1426-1480) pone in coda al *Liber Isottaeus* dedicato al fratello di Isotta, Ludovico Nogarola, «magnificum equitem auratum»[39].

L'opera, sottoscritta al 5 ottobre 1468 e commissionata poco dopo la morte precoce dell'umanista (1466) da Chiara Lanza Legia, è composta da cinquecentonovantatre esametri dedicati alla vita della Nogarola e si chiude con la coda di due sonetti di Filelfo. Non sarà forse casuale, dunque, che il secondo di questi, che descrive le virtù di Isotta, esponga in punta del v. 6 proprio il sostantivo *vittoria*:

Isotta in chi non fu macchia o difetto,
specchio di qualunqu'altre haver vuol gloria,
nimica de la vita transitoria,
corpo pudico, incorruptibil petto, 4

per le sue gran virtute e sancto effetto
havuta contra il mondo ogni vittoria,
lasciata a noi di sé degna memoria,
semore fia lieta 'n ciel, sempre in diletto. 8

Ita là dove già drizò 'l desio,
dove ogni sua speranza la menava,
vede e fruisce il sempiterno Dio. 11

E qual in terra virtù sempre amava,
tal qui fra noi giamai sarà 'n oblio,
nimica d'ogni iniusta, iniqua e prava. 14

Quel che viva adorava,
salita ove son l'alme sempiterne,
vede, contempla, mira e ben discerne 17

Merita inoltre di essere rilevata l'esistenza di possibili legami familiari tra Gregorio Lavagnola e Jacopo Lavagnola, cavaliere veronese a sua volta consorte di Bartolomea Nogarola, sorella di Isotta[40]. Particolarmente significativa risulta poi la corrispondenza tra Feliciano e altri membri della famiglia Lavagnola, tra cui Girolamo e Agostino[41]. Pur nell'assenza di una prova documentaria esplicita,

39 Per il *Liber Isottaeus* (il cui titolo originale sarebbe *Liber Isottaeus de pudicissimae virginis et generosae et praestantissimae mulieris Veronensis moribus, doctrinaque, vita et morte*) rimando a Avesani, *Verona nel Quattrocento* cit., pp. 73-76, 107-10.

40 Su Jacopo Lavagnola, nobile veronese e studente di Guarino, morto nel 1453, Nogarola, *Complete writings* cit., p. 250.

41 Su Gregorgio Lavagnola, vd. M. Vinco, *La Cappella Lavagnoli in Sant'Anastasia: un epi-*

la proposta di identificazione qui argomentata è sostenuta da un metodo indiziario che evidenzia molteplici elementi di convergenza sul nome di Isotta Nogarola[42].

A supporto di questa ipotesi occorre menzionare altri due aspetti non secondari. Il primo riguarda il rapporto, ben documentato in entrambe le direzioni tra Giovanni Mario Filelfo e Feliciano, conosciutisi verosimilmente durante il soggiorno bolognese dell'Antiquario[43]. Il secondo emerge invece dall'indagine delle antologie poetiche volgari di Feliciano, che evidenziano un prolungato interesse per la promozione culturale di un canone letterario municipale e veronese[44]. Da questo punto di osservazione, non sembra inverosimile ritenere che l'allusione all'erudizione umanistica di Isotta, la cui fama giunse persino a Bologna come testimoniato da una lettera di Giorgio Bevilacqua da Lazise[45], rappresentasse anche per l'Antiquario una risorsa preziosa per accrescere il prestigio della fragile ma prolifica scena letteraria veronese, osteggiata fin dai suoi esordi dal fallimento della congiura antiveneziana.

sodio di gusto antiquario a Verona, «Verona illustrata», 19 (2006), pp. 73-77; R. Avesani, *Felicianerie*, in *L'Antiquario Felice Feliciano veronese*, a cura di L. Quaquarelli, A. Contò, Padova, Antenore, 1995, pp. 6-15, a p. 8; e la tesi di A. Salsi, *Cultura umanistica in Emilia: le sillogi epigrafiche di Michele Fabrizio Ferrari*, relatore D. Benati, Università di Bologna, a.a. 2020-2021, pp. 85 e sgg. Per le lettere tra Feliciano, Gregorio, Girolamo e Agostino Lavagnola, vd. X. Espluga, *Noterelle sulle lettere prosimetriche di Felice Feliciano*, in *La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo.* Atti del convegno internazionale di studi di Venezia, 26-27 giugno 2023, a cura di M. Favaretto, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 185-201. Agostino Lavagnola fu inoltre probabilmente il proprietario del ms. Vaticano 6852 contentente l'alfabeto in capitali (*Alphabetum romanum*) di Feliciano: vd. Gianella, *Le rime di Felice Feliciano antiquario* cit., p. 112.

42 A proposito, considerati gli interessi ortografici e calligrafici dell'Antiquario, non sarebbe inverosimile immaginare l'attrazione per la vicinanza ortografica tra *Isotta* (*Yseut*) e *Iusta*.

43 A riprova del rapporto tra i due si vedano i tre epigrammi elogiativi e due sonetti in onore di Feliciano trascritti nel ms. Urb. Lat. 804, cc. 232*r*-233*v* (cfr. F. Pignatti, *Filelfo, Giovanni Mario*, in DBI, vol. 47,1997, pp. 43-54) e i sonetti di corrispondenza tra Filelfo e Giorgio Sommariva trascritti da Feliciano alle cc. 312*v*-313*v* di U.

44 Vd. anche B. da Fossombrone, *El Menzoniero overamente Bosadrello*, testo critico a cura di G. Crimi, Casoria, Loffredo, 2010.

45 Di ciò ci informa una lettera di Giorgio Bevilaqua da Lazise che riporta lo stupore di alcuni studenti bolognesi rispetto al caso delle due sorelle Nogarola: «Quid viros commemoratis? (...) Legi duarum virginum Veronensium epistolas quasdam viro patricio Francisco Barbaro exaratas, quibus adeo disertissime pollent, ut nedum in his eloquentissimorum hominum effigiem contemplar fas sit, sed illas in Corneliae matris gremio pariter ac sermone educatas appareat» (Avesani, *Verona nel Quattrocento* cit., p. 62).

Monica Marchi

Onorata Orsini e le altre lettrici di Petrarca nella Siena del secondo Quattrocento

---

Onorata Orsini and Other Sienese Female Readers of Francesco Petrarca in Fifteenth-Century Siena

ABSTRACT

Partendo da quanto scrive Bernardo Ilicino in un passaggio del commento dedicato ai *Trionfi* di Francesco Petrarca, ovvero che Onorata Orsini è stata un'interprete eccezionale dei versi del poeta, il saggio passa in rassegna alcuni testi dei maggiori umanisti senesi del Quattrocento per verificare il ruolo che le donne alle quali queste opere erano ispirate e dedicate hanno ricoperto e per valutare la funzione che hanno avuto all'interno delle dinamiche letterarie, civiche e politiche della città.

Building on a passage by Bernardo Ilicino in his commentary on the *Trionfi* of Francesco Petrarca – in which Onorata Orsini is identified as an exceptional interpreter of the poet's verses – the essay undertakes a survey of selected works by the principal Sienese humanists of the fifteenth century. It seeks to examine the roles assumed by the women to whom these texts were inspired and dedicated, and to evaluate their function within the literary, civic, and political dynamics of the city.

Per Leggere, xxv-xxvi, n. 49-50, Autunno 2025-Primavera 2026
ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)
DOI: 10.747/PLXXV-XXVI-49/50-25/26-93

Monica Marchi

Onorata Orsini e le altre lettrici di Petrarca nella Siena del secondo Quattrocento[*]

Nel commentare il passo del *Trionfo della pudicizia* nel quale Petrarca inizia a passare in rassegna i personaggi che sfileranno sul carro, Bernardo Lapini detto l'Ilicino accosta a Lucrezia e Penelope una donna senese, Onorata Orsini, e ricordandola biasima «la casuale tardità della productione delle cose»[1]. Al com-

* Desidero ringraziare di cuore l'amica Barbara Gelli, senza la quale le ricerche in Archivio di Stato sarebbero certamente più affannose.

1 Si tratta di *TP* 130-135. Questa la versione commentata dall'Ilicino: «ma d'alquante dirò che 'n su la cima / son di vera honestade, infra le quali / Lucretia da man destra era la prima, / l'altra Penelopè. Queste gli strali / avean spezato, e la pharetra a lato / a quel protervo, e spennachiato l'ali» (il testo, e il relativo commento, è tratto dalla sezione dedicata al commento ai *Trionfi* contenuta in B. Lapini detto l'Ilicino, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito discorso di Ginevra Luti*, edizione con commento a cura di M. Marchi, Pisa, ETS, 2023, pp. 159-215, rispettivamente alle pp. 176 e 178. D'ora in poi questa sezione sarà indicata come Ilicino, *Commento ai «Trionfi»*). Il commento di Lapini ai *Trionfi* è senz'altro l'opera che lo ha reso maggiormente famoso: dalla sua prima edizione del 1475 sino all'ultima del 1522, l'*espositione* vide un altissimo numero di ristampe e un altrettanto alto numero di traduzioni in diverse lingue europee come francese, castigliano e catalano. Cfr. S. Cracolici, *Esemplarità ed emblematica nel commento di Bernardo Ilicino ai «Triumphi» di Petrarca*, in S. Carrai, S. Cracolici, M. Marchi, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, Pisa, ETS, 2009, pp. 73-89, dove è possibile recuperare la bibliografia pregressa; si veda anche L. Francalanci, *Il Commento di Bernardo Ilicino ai «Triumphi» di Petrarca e la sua diffusione europea: alcune questioni di metodo*, «Studi di Filologia Italiana», LXIV (2006), pp. 143-54; Id., *Il commento di Bernardo Ilicino ai «Triumphi» del Petrarca e la sua dimensione europea: il caso catalano*, in *La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni*. Associazione italiana di studi catalani. Atti del IX Congresso internazionale, Venezia, 14-16 febbraio 2008, pubblicazione online recuperabile al link <https://www.filmod.unina.it/aisc/attive/Francalanci.pdf>; sempre di Francalanci si vedano inoltre: *La traduzione catalana del commento di Bernardo Ilicino ai «Triumphi» del Petrarca: il modello italiano*, «Quaderns d'Italià», 13 (2008), pp. 113-26 e *I «Trionfi» con il commento di Bernardo Ilicino o il «Commento» di Bernardo Ilicino ai «Trionfi»? Alcune riflessioni metodologiche dalla periferia del canone petrarchesco*, «Petrarchesca», III (2015), pp. 75-88. Infine, per quanto riguarda le fonti utilizzate da Lapini si veda L. Arianna, *Tracce del Boccaccio latino e volgare nell' 'espositione' di Bernardo Ilicino al «Triumphus pudicitie» di Petrarca*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*. Atti del seminario internazionale di studi, Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 8-9 settembre 2022, a cura di M. Berté, Pisa, Pacini Editore, 2023, pp. 147-68.

mentatore, infatti, rincresce che Onorata, «dignissimo di virtù exemplo in nissuna parte o a Lucretia o a Penelope inferiore»[2], non sia nata al tempo di Petrarca, dato che il poeta avrebbe potuto degnamente includerla tra le ospiti del carro della Pudicizia. La donna, infatti, come ci informa Lapini stesso nella biografia che le dedica poco dopo aver concluso il commento ai *Trionfi*[3], era figlia di Danese Orsini – un uomo d'armi al servizio del capitano perugino Niccolò Piccinino, a sua volta al soldo del duca di Milano Filippo Maria Visconti – e di Elena Beccaria[4], ed era nata a Stradella di Pavia il 19 maggio 1435. La fanciulla si era trasferita a Siena, insieme al padre, alla madre e alla sorella Costanza, solo più tardi. Dopo la morte di Piccinino e del duca di Milano, e la conseguente crisi esistenziale innescata da queste perdite, Danese decise infatti di scegliere una nuova residenza, Siena, dove trascorrere in serenità gli ultimi anni della vita:

Non molto tempo da poi, siccome ogni cosa terrena è necessario che pervenga al suo fine, così il prestantissimo capitano Nicolò Piccinino, e, di poi non molto tempo, lo illustrissimo duca Filippo venne a morte. La qual cosa vedendo il Danese, si ridusse a sé medesimo, considerando eziandio che a lui per legge naturale era necessario il morire. Ladonde repetendo la sua passata vita e intendendo quella essere stata uno continuo patibolo di affanni e vedendosi dallo altro canto alla vecchiezza vicino, deliberò li ultimi anni della vita sua, per quanto li era possibile, di passare con quiete. Al quale effetto due cose giudicò esserli sommamente necessarie: l'una lo abbandonare l'arte militare, e l'altra lo eleggere una terra per patria quale fusse pacifica, libera e dilettevole. Sopra alla qual

2 Ilicino, *Commento ai «Trionfi»*, p. 178.

3 L'elaborazione del commento ai *Trionfi* petrarcheschi deve essere ricondotta al biennio 1467-1468 e, comunque, entro la primavera del 1469 (cfr. Cracolici, *Esemplarità ed emblematica* cit., pp. 78-79), mentre la *Vita di madonna Onorata*, questo il nome della biografia o "agiografia laica", come la definisce Cracolici, al biennio immediatamente successivo (1469-1470), ovvero dopo la conclusione dell'*espositione* e durante un periodo di congedo dall'insegnamento universitario (Cracolici, *Agiografie laiche. Bernardo Lapini e le donne illustri di Siena*, in Carrai, Cracolici, Marchi, *La letteratura a Siena nel Quattrocento* cit., pp. 91-107, alle pp. 92-93.).

4 L'identificazione di madonna Lena con Elena Beccaria si legge nel codice Chigiano M.V. 102 della Biblioteca Apostolica Vaticana, nella nota presente sul *recto* del primo dei quattro fogli moderni, aggiunti dopo la controguardia anteriore. Il manoscritto, come vedremo, conserva tre importanti canzonieri senesi dei primi anni Settanta del Quattrocento: quello di Benedetto da Cingoli (cfr. anche *infra*, nota 33), un secondo attribuito a Bernardo Lapini ma, in realtà, contenente poesie di Agostino Staccoli e di Niccolò Angeli e, infine, quello di Bernardo Lapini. Su questo codice rimane imprescindibile lo studio di F. Magnani, *Poesia d'uso. Problemi attributivi e rimanipolazioni: 'canzonieri' per Francesca*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del convegno internazionale di Cremona, 4-8 ottobre 1992, a cura di R. Borghi, P. Zappalà, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 287-318.

cosa più tempo pensando e con maturo esame deliberando, infine concluse lo eleggersi per patria la città di Siena[5].

Qui Onorata condusse un'esistenza ineccepibile: donna di bellezza straordinaria ma soprattutto di virtù fuori dal comune, divenne esempio, anche se irraggiungibile, da emulare. Nel breve corso della sua vita – Onorata morì, infatti, giovanissima nel marzo del 1458[6] – la donna, proprio grazie alle sue innumerevoli virtù, acquisì un ruolo di spicco in città, divenendo un'imprescindibile autorità da consultare per dirimere ogni tipo di questione[7].

Tornando ora al cammeo, in esso Lapini, dopo aver descritto le virtù di Onorata, accostandola a una lunga serie di matrone romane[8], ribadisce l'ingiustizia della mancata coesistenza di Francesco e della Orsini, soprattutto in considerazione del fatto che la donna fu una interprete eccezionale dei suoi versi:

> Ma quello che solo in lei fu singulare, et perché fu di natura reputata ingiustitia grandissima, o vero lei non produrre a' tempi di misser Francesco o vero lui avere reservato ai nostri, fu che le opere sue, canzoni, sonetti et triunphi nissuna altra persona mai con più soavità di voce, con più dolceza d'accenti, con più grata, expressiva o migliore actione expresse infino a questo giorno che a nostra sia venuta notitia[9].

A quanto dice l'Ilicino, Onorata, quindi, non solo fu una assidua lettrice di poesia ma pare che avesse partecipato a letture pubbliche, di fronte a un uditorio più o meno vasto, tanto che nessuno più di lei sapeva intonare versi con altrettanta grazia e competenza. Onorata, quindi, doveva aver letto, sia in occasione

5 *Vita di Madonna Onorata scritta da Bernardo Ilicino*, pubblicata per la prima volta sopra un codice del XV secolo da G.Vallardi, Milano, Giuseppe Bernardoni, 1843, p. 6.

6 Nella *Vita* Lapini ci informa che Onorata morì il 16 marzo 1457 (cfr. ivi, pp. 31-32), da qui trae l'informazione anche Corso; per cui cfr. C. Corso, *L'Ilicino (Bernardo Lapini)*, «Bullettino Senese di Storia Patria», LXIV (1957), pp. 3-108, a p. 12. In verità, l'indicazione della data è *ab incarnatione*, per cui si tratta del marzo del 1458: cfr. Cracolici, *Agiografie laiche* cit., p. 91.

7 Cfr. ivi ma anche M. Marchi, *Storie di donne, storia di una città: la produzione novellistica di Bernardo Lapini*, «Schede Umanistiche», XXXVI/1 (2022), pp. 61-87. Non dimentichiamo, inoltre, che in città si sviluppò una sorta di venerazione per Onorata; la sua biografia, tratta dalla *Vita* dell'Ilicino, verrà unita a quella di altri personaggi senesi degni di venerazione, come ad esempio madre Passitea Crogi, fondatrice delle Cappuccine di Siena, nel codice A.VI. 15 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, al fine di esaltare, attraverso queste figure, la città.

8 Ilicino utilizza per Onorata la stessa tecnica di descrizione per *exempla* già impiegata per commentare i personaggi chiosati nell'*espositione* ai *Trionfi*; tecnica che in seguito sfrutterà anche per costruire le *quaestiones* delle fanciulle che parteciperanno al dibattito sulla vicenda di Anselmo Salimbeni e i fratelli Carlo e Angelica Montanini. Su questi aspetti si veda Cracolici, *Esemplarità ed emblematica* cit. e Marchi, *Introduzione* a ILICINO, *La novella di Angelica Montanini* cit., pp. 9-53.

9 Ilicino, *Commento ai «Trionfi»* cit., p. 179.

di conviti e feste private, quelle che a Siena prendevano il nome di "veglie", sia durante cerimonie istituzionali organizzate per accogliere e intrattenere ospiti di riguardo della Repubblica di Siena. Onorata, in effetti, partecipò almeno a una di queste occasioni ufficiali, quando nel 1452 fu incaricata, insieme ad altre matrone senesi, di accogliere la principessa Eleonora di Portogallo, di passaggio a Siena in occasione del fidanzamento con Federico III; durante la festa furono eseguiti balli, canti e letture di testi letterari: tra i quali è impossibile pensare che non ci fosse la produzione di Petrarca, il maggiore dei poeti volgari.[10] Anche nella *Vita* Onorata viene riconfermata come lettrice, anzi come la migliore delle lettrici. Ce lo garantisce il passo in cui Lapini chiede a Giacomo Saracini, il marito della donna, il permesso di comporre per lei qualche verso, non tanto per la sua bellezza, che è «cosa presto labile e caduca», quanto per le «moltissime e singulari virtù massimamente di castità»[11]; nell'accettare, Giacomo si premura di avvertire il poeta della straordinaria abilità performativa di Onorata:

«(...) Quello che dite volere comporre per lei qualche sonetto a me sarà cosa gratissima, pure che lei sia degno suggetto delle vostre rime, le quali io stimo che essendo vostre opere saranno con quella medesima ragione misurate con la quale voi sempre con meco in ogni altra occorrenzia vi siete dimostrato, avvisandovi che, al mio giudizio, Onorata le rime recita molto soavemente». Fe' fine alle parole qui Jacomo; ma noi non taceremo una cosa verissima e singulare, quale è che le rime di messer Francesco Petrarca e di Dante Alighierio nissuna persona con più soavità di voce, con più dolcezza di accenti, con più grata, espressiva o migliore azione recitò che Onorata[12].

Da quanto scrive Lapini, quindi, Onorata non solo leggeva poesia e, in particolare Petrarca e Dante, ma ne interpretava i testi declamandoli pubblicamente

10 Cfr. *Vita di Madonna Onorata* cit., pp. 15-17, a cui si può aggiungere il *Diario sanese* di Girolamo Gigli: «Federigo III. Imper. nel 1451, incontrò fuora dalla Porta Camollia Leonora Infanta del Portogallo sua sposa, condottali da Enea Silvio Piccolomini Vesc. di Siena, e nel luogo di d[etto] incontro fu eretta la colonna col monumento indicante tal fatto, che ancor oggi si vede. (...) Quest'incontro fu solennemente accompagnato da 400 Nobili Matrone sanesi, tra le quali ottenne il primo pregio di nobiltà, bellezza, e virtù, Onorata dei Pricipi Orsini, ne' Saracini, de' Grandi di Siena; ed essendo ripresa dalle compagne perché andasse troppo modestamente vestita, soggiunse, che le Gentildonne sanesi dovevano far pompa della sola modestia; perché nell'altre gale, e femminili adornamenti, le matrone di altre città più ricche, e più grandi potevano superarle» (*Diario sanese opera di Girolamo Gigli in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti sì allo spirituale sì al temporale della città e stato di Siena. Con la notizia di molte Nobili Famiglie di Essa, delle quali è caduto in acconcio il parlarne*, Siena, Tipografia dell'Ancora di G. Landi e N. Alessandri, 1854, Parte prima, pp. 69-70).

11 *Vita di Madonna Onorata* cit., p. 24.

12 *Ibidem*.

con voce soave e intonazione corretta, e manifestandone il senso profondo. In questo modo, infatti, deve essere interpretata l'ultima porzione di testo della citazione, nella quale il Senese, circa la capacità di esecuzione della donna, qualifica l'«azione» come «grata» – ossia come 'adatta a procurare sollievo allo spirito' – ed «espressiva» – ovvero 'utile a rivelare con estrema chiarezza il significato profondo di un concetto, anche attraverso una performance artistica'[13].

Tra le altre cose, la lettura è un'occupazione apprezzata da Onorata al punto che, dopo il fidanzamento con Giacomo Saracini, la fanciulla chiederà il permesso di poter aggiungere questa attività alle altre necessarie alla formazione e all'educazione delle mogli. Infatti, nella *Vita* l'Ilicino, dopo aver spiegato quale sia la prassi che i futuri sposi devono seguire durante il periodo del fidanzamento, riferisce la richiesta avanzata da Onorata di potersi esercitare a leggere qualche libro quale attività utile per mantenere la vita sulla strada del bene e a dare nutrimento all'anima:

> Consuetudine è stata antica nella città di Siena, prima che il matrimonio si concluda per parole di presente, che li sponsali durino qualche tempo più longo o più corto, secondo che le fanciulle sono di minore o di maggiore età; in nel quale tempo communemente le spose imparano a danzare e a cantare, secondo la consuetudine della città, ed i novelli sposi le spose visitano in questo tempo in casa de' padri e delle madri loro. Per la qual cosa Jacomo eziandio diè opera che in questo tempo Onorata imparasse a danzare; onde di poi che ella ebbe ottimamente imparato, considerato quali gesti ed opere fusse necessario che intervenissero nelle danze, disse uno giorno al suo carissimo sposo: «Jacomo, conveniente cosa è a me ed a tutte le altre fanciulle mai non deviarsi dalle voglie e dalli commandamenti de' mariti loro. Per la qual cosa io, siccome è stato di vostro piacere, ho imparato a danzare; ora, quando vi piacesse, vi addomanderei una singularissima grazia, quale è che voi fuste contento che i giorni di festa più presto mi esercitassi in leggere qualche libro, il quale e la vita laudabile e la salute dell'anima m'insegnasse; ché pure in questo danzare niente di meno tutta sono disposta non uscire mai del vostro parere e della vostra volontà»[14].

Come Onorata, anche le altre donne senesi cantate e lodate dai poeti della città sono competenti lettrici di poesia, non solo dei versi a loro dedicati, ma anche di quelli composti dai grandi poeti della tradizione letteraria, e in particolar modo da Petrarca. I poeti senesi, infatti, scrivono per eguagliare o superare messer Francesco, come ben si evince, ad esempio, dal sonetto LXVII della raccolta attribuita a Niccolò Angeli, composto per Francesca Benassai[15], nel quale vengono lodate le capacità di lettura e retoriche della donna, ritenute

13 Cfr. GDLI, rispettivamente s.v., n. 6 e s.v., n. 2.

14 *Vita di Madonna Onorata* cit., pp. 11-12.

15 Francesca, figlia di Bartolomeo Benassai, fu battezzata a Siena il 24 ottobre 1456 e andò sposa a Nofrio di Francesco di Naldino Accarigi nel 1474; cfr. Corso, *L'Ilicino (Bernardo Lapini)* cit., p. 70 e n.

talmente raffinate da riuscire a innalzare la poesia di Angeli al livello di quella di Petrarca:

Quando madonna la mia nuova rima
exprime con l'angelica favella
tanto la fa parer leggiadra et bella
che simile a Petrarca lei si stima. 4

Non gli bisogna più giudizio o lima
per farla più gentile, alta et novella,
ché par che ogn'altro almo poeta excella
et tochi de la scientia el culmo et cima. 8

Quanto rilieva et quanto el bel dir vale!
Ché molte volte una sententia vana,
nel dir, par che habbi in sé perfecto sale, 11

maxime la madonna mia che humana
non par nel canto suo ma tanto sale
che vince la pronuncia ortensïana[16]. 14

Le protagoniste dei canzonieri di stampo petrarchesco erano le dedicatarie ma anche le fruitrici di queste opere, tanto che Jacopo Fiorino de' Buoninsegni confezionò per Caterina Orlandi un commento *ad usum mulieris*, cioè un commento al sonetto *Porgati el suo thesor l'avaro Crasso* che Benedetto da Cingoli aveva composto per lei[17], con l'intento di celebrare l'amico e la dama – entrambi

16 Il canzoniere è citato dalla tesi di laurea di R. Lutteri, *Edizione e commento del canzoniere attribuito a Niccolò Angeli, poeta senese del Quattrocento*, relatore S. Carrai, Università degli Studi di Trento, a.a. 1993-1994, p. 77, basata sull'unico testimone allora noto: ovvero il codice I. II. 35 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena. Nella scheda dell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 34-36), Matteo Maria Quintiliani, che ha in cantiere una nuova edizione critica, segnala altri due codici: il Chigiano M.V. 102 (per cui cfr. *supra*, nota 4) e il Magliabechiano VII. 61 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Nella scheda è anche possibile recuperare la bibliografia essenziale. Dello stesso Quintiliani è appena uscito su «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», XLIII (2025), pp. 218-51, lo studio preparatorio all'edizione dell'Angeli (*Sulle «Rime» di Niccolò Angèli da Bucine*). Sul poeta si veda infine il saggio di N. Marcelli, *Niccolò Angèli da Bucine frequentatore degli Orti Oricellari*, «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», XXXIX (2021) pp. 217-58.

17 Si tratta del sonetto incipitario del canzoniere del senese d'adozione Benedetto da Cingoli, esplicitamente dedicato a Caterina Orlandi, detta la Branchina. Il commento, conservato alle cc. 83*r*-90*r* del Riccardiano 2960 della Biblioteca Riccardiana di Firenze è stato pubblicato da Stefano Carrai che ne ha fornito anche l'inquadramento

degni di fama, il primo per le doti poetiche, la seconda per la bellezza ma, soprattutto, per le innumerevoli virtù, tra le quali la pudicizia – e, contemporaneamente, con l'obiettivo di scomporre il sonetto con finalità esplicative, almeno secondo quanto Buoninsegni scrive nell'introdurre la sua esegesi, non tanto ad uso di Caterina quanto dei lettori meno esperti:

Sententia è di ciascuno scriptore, valorosa donna, e maxime del divino Salamone, ogni creata cosa socto il decorso del sole, o vero velocissimo girare del celo, venire al fine ed in niente tornare e d'epse non doppo molto andare, anzi volare di tempo, devoratore di tucte le cose, non restare alcuna notitia se non di quelle che per loro virtù hanno meritato che degno o poeta o storico di loro a' posteri ne abbino eterna memoria lassato. (...) Onde considerando el mellifluo poeta Cingulo voi in questa età nostra e per belleza, onestà, costumi, magnanimità e probità d'animo tale essere che non deggiate senza memoria passare, però ogni suo studio, cura e diligentia ha posto [in] voi immortale rendere, come per tucti li decti soi si comprende e più chiaramente nel presente sonecto demostra. Il quale non prima da voi per innata humanità ricevuto e quello tritamente examinato, trovai in epso non solo dolceza di tersi e limati versi dignissimo subiecto, ma perfectione di tucte le parti che a perfecto sonecto si richiedono. Da le quali cose tirato, sì ancora da non mediocre e dell'uno e dell'altro affectione, deliberai non a voi che prudentissima sete, ma a quelli che manco di voi experti sono, quanto il mio ingegno si extende rendere più aperto. Il che non a presumptione ma ad affectione ed amore ascrivere vi piaccia strectamente vi prego[18].

Buoninsegni nel commento assume un atteggiamento divulgativo[19]: illustra il significato dei versi, dichiara le fonti e individua i *loci paralleli*, ma soprattutto, come ha notato Stefano Carrai, utilizza un canone ristretto composto dai maggiori autori latini (Virgilio, Ovidio, Orazio) e volgari (Dante e Petrarca), agevola la comprensione del testo attraverso la costruzione della sintassi o la spiegazione della frase[20] e traduce i passi degli autori classici, peraltro nient'affatto peregrini[21].

nel panorama letterario senese; cfr. S. Carrai, *Un commento quattrocentesco «ad usum mulieris»: Jacopo Fiorino de' Boninsegni sopra un sonetto del Cingoli*, «Schifanoia», 15-16 (1995), pp. 110-20, poi in Carrai, Cracolici, Marchi, *La letteratura a Siena nel Quattrocento* cit., pp. 53-72. Le citazioni si intendono tratte da quest'ultima edizione. Irene Tani, che ha curato la scheda *Benedetto da Cingoli* dell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (cit., pp. 136-40), sta allestendo l'edizione critica dell'intera raccoltina.

18 La citazione è tratta da Carrai, *Jacopo Fiorino de' Boninsegni sopra un sonetto del Cingoli* cit., p. 64.

19 Ivi, p. 59.

20 Alcuni esempi: «E però dice: *Porgati el suo tesoro l'avaro Crasso*, ciò è: sia a te concesso e habbi quelle riccheze che lo avaro Crasso hebbe» (ivi, p. 66); «*Tucto si chiude teco in picciol saxo Doppo l'ultimo dì*. Ordina così: tucto, cioè tucte le antedecte cose» (ivi, pp. 69-70); «*E ·llongo andare ogn'altra cosa fura*: di' così: ogn'altra cosa excepto quello che penna scrive; *fura*: consuma; *E ·llongo andare*: la vetustà e longheza del tempo» (ivi, p. 70); «*Donde, se la mia vita un tempo dura, Madonna, temptarò con le mie dive Te dallo ex-*

Se è vero che Caterina, «prudentissima» ossia 'dottissima', non avrebbe dovuto aver bisogno di un compendio esegetico di questo calibro, è però un dato di fatto che il commento sia a lei indirizzato e che il commentatore le si rivolga direttamente. Sebbene Buoninsegni, come abbiamo appena visto, consideri la destinataria una lettrice competente, dichiarando che Caterina ha già «tritamente examinato» il sonetto, tanto che il commento è pensato per coloro che sono "manco di lei esperti", difficilmente possiamo credere che il livello d'istruzione riservato alle fanciulle permettesse la decodificazione di testi poetici umanistici, fortemente imbevuti di classicismo, senza il supporto di un'operazione esegetica *ad hoc*. Allo stesso tempo, però, questo commento *ad usum mulieris* conferma il fatto che le donne conoscevano e, soprattutto, leggevano la produzione poetica coeva e, di conseguenza, conoscevano anche la tradizione poetica del passato che di quella era modello imprescindibile[22].

tremo marmo fare secura. (...) Di' adunque così: *Donde*: la qual cosa; *O madonna, se la vita mia un tempo dura*: se io non sia anzi tempo ad l'altra vita chiamato; *temptarò*: provarò quanto in me sarà» (ivi, p. 71).

21 Si veda ad esempio: «Fu in lei tanta virilità d'animo che in demostratione di quello non è da tacere ciò che nel preallegato libro scrive Virgilio in questi versi: *Turne sui merito siqua est audacia forti Audeo et aeneadum ingenti occurrere turme Solaque tyrenos equites ire obvia contra Me sine prima manu temptare pericula belli, Tu pedes ad muros subsiste et moenia serva*. [*Aen*. XI, 502-6] La cui vulgare sententia è questa: O Turno, se per merito di sé può il forte prendare alcuna fiducia, io ardisco e promecto farmi a le squadre di Enea davanti e sola con li tyreni combactitorj affrontarmi, lassami essere la prima a temptare della battagla e pericoli, tu a ·ppiedi ad le mura ti ferma e quelle observa» (ivi, p. 68); «E però Ovidio nell'ultimo del suo *Metamorphoseo* dicea: *Jamque opus exegi quod nec Jovis ira nec ignis nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas* [*Met*. XV, 871-72]: io ho deducto al fine una opera la quale né l'ira di Jove né fuoco né ferro né la devoratrice vetustà la porrà torre della memoria de' viventi» (ivi, p. 70).

22 Ci piace ricordare che nel canzoniere del Cingoli troviamo un paio di sonetti indirizzati a una misteriosa monaca produttrice di versi di preziosa caratura. Nel primo il poeta mette in scena un dialogo fittizio tra l'Italia e la Grecia finalizzato a dimostrare la supremazia delle rispettive patrie; alla fine del dibattito, l'Italia rivendica la supremazia lirica sulla Grecia grazie alla propria Saffo, ovvero alla misteriosa monaca «*che mandava sonecti a messer Benedecto*»: «Italia disse alhor: "Nell'alma Siena / una si truova, et non l'haver a sdegno / de stil più raro et più facunda vena"» (BAV, Chigiano M.V. 102, Bendetto da Cingoli, Rubrica e Sonetto IV, vv. 11-14, c. 18*r*). Nell'altro, invece, il poeta invita la donna a manifestarsi al mondo perché solo così il suo valore potrà essere noto a tutti e apprezzato: «Ma tu, spirto gentil, ch'eternal fama / consequir puoi sol con leggiadro stile, / perché ti celi al popul che ti chiama? / Thesor sotterra ascoso al mondo è vile, / virtù celata è nulla, e laude brama / naturalmente ogni animo gentile» (ivi, Id., Sonetto XXVIII, vv. 11-14, c. 27*r*). Nel trascrivere il testo sono stati adottati i seguenti accorgimenti: sono state sciolte le abbreviazioni, separate le parole, inseriti apostrofi, accenti, punteggiatura, segni diacritici e tipografici; sono inoltre state regolarizzate le maiuscole; dove necessario, è stata ripristinata

A Onorata Orsini, Francesca Benassai e Caterina Orlandi dobbiamo aggiungere almeno altre due muse: Bianca Saracini e Ginevra Luti. Della prima delle due, Bianca, figlia di Onorata e Giacomo Saracini, Lapini, nella biografia dedicata alla madre, ricorda la nascita e la scelta del nome, proposto dal *leader* senese filosforzesco Lodovico Petroni[23] come omaggio a Bianca Maria Visconti, moglie di Francesco Sforza:

Rispose Onorata: «Padre mio osservandissimo [*scil*. Lodovico Petroni], considerando io quanto si debba avere riguardo per li privati cittadini a' grandi signori in ciascuna sua opera, questo nome di Bianca a me non satisfa per niente; solo per uno rispetto mi è caro, perocché se a Dio piacerà che questa fanciulla viva, dovrà considerando il suo nome rendere candidissime ed a quello conformi tutte le sue opere corporali e mentali. La qual cosa di lei io solamente desidero»[24].

Sempre nella *Vita*, ne viene rammentata la bellezza, nota persino al di fuori dei confini cittadini, sia grazie alle opere letterarie attraverso le quali Bianca viene celebrata sia, probabilmente, anche per il ritratto che di lei fecero Francesco di Giorgio Martini e Liberale da Verona nella miniatura del codice Palatino 211 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Bellezza straordinaria ma mai, in ogni caso, paragonabile a quella di Onorata, divenuta ancor più ineguagliabile grazie al parto della primogenita. La nascita di Bianca fece aumentare, difatti, lo splendore della puerpera, tanto da concedere a Lapini l'ispirazione per la composizione di alcuni sonetti, registrati nella *Vita*, per comporre i quali, come abbiamo già accennato, aveva chiesto a Giacomo Saracini il consenso:

Questa adunque è quella Bianca che oggi non solo in Italia, ma eziandio presso le nazioni esterne ha conseguita la palma di bellezza, di costumi e di onestà; questa è colei quale è veramente la imagine e il simulacro della madre sua; questa è colei di cui, poiché la propria persona non si può per alcuni eccellentissimi signori esterni conoscere, si cerca la effigie come di uno oggetto in cui riluce ogni perfezione. Pure sia detto, e non

la lunghezza del verso con l'espunzione delle vocali sovrannumerarie o l'impiego della dieresi. È interessante che la supremazia letteraria di Siena venga rivendicata, ancora una volta, attraverso una figura femminile, una monaca poetessa, sicura lettrice di Petrarca, del cui canzoniere sono fittamente intessuti anche i sonetti a lei indirizzati; a tal proposito si rimanda a G. Godano, *Le «fatiche vulgari» di Benedetto da Cingoli. Orditure intertestuali sul modello dei «Fragmenta»*, «Petrarchesca», VI (2018) pp. 35-75, alle pp. 46-49.

23 Il cavaliere e giurista Ludovico Petroni fu, infatti, «'intimo' ed 'compatre' del duca di Milano» (B. Gelli, *Fra principi, mercanti e partigiani. Francesco Aringhieri politico e diplomatico senese del Quattrocento*, Pisa, Pacini Editore, 2019, p. 152). Su di lui si veda P. Turrini, *Ludovico Petroni, diplomatico e umanista senese*, «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», XVI (1997), pp. 7-59.

24 *Vita di Madonna Onorata* cit., p. 23.

è a sua ingiuria, tale è comparazione di lei alla madre quale della luce di Venere a quella del sole. Levandosi adunque di parto di poi uno mese Onorata, secondo che si costuma per le donne sanesi, ed alquanto con più carnosa abitudine che lo usato, pareva veramente che in quello parto ogni sua bellezza fusse rinnovata e grandemente moltiplicata[25].

Bianca la ritroveremo anche nella cornice della *Novella di Angelica Montanini*, dove le viene affidato un ruolo preminente rispetto alle altre due fanciulle – Battista degli Incontri e Margherita Malavolti – incaricate di tentare di dirimere una *quaestio* di liberalità, gratitudine e cortesia[26], e ancora avrà una funzione non secondaria nel successivo *Discorso di Ginevra Luti*[27], una sorta di *sequel* della cornice della *Novella*, nel quale la fanciulla propone a Ginevra di esprimersi sulla *vexata quaestio*, dando così alla compagna la possibilità di offrire una soluzione definitiva.

Tuttavia, il testo in cui Bianca è protagonista assoluta è il ternario di Benedetto da Cingoli, *Quando, per far col bianco toro albergo*[28], nel quale il poeta racconta le origini divine della donna «in cui natura / pose ogni studio, forza, ingegno et arte»[29]

25 *Ibidem*.

26 Nella *Novella*, infatti, l'esposizione di Bianca assume l'impostazione di quella che nelle scuole di retorica è propria dell'orazione del *magister*; cfr. L. Badioli, *Una "declamatio de liberalitate": la novella di Angelica Montanini*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, a cura di R. Bessi, L. Battaglia Ricci, G. Albanese, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 419-37, alle pp. 431-32. Sul ruolo preminente di Bianca, Onorata e Ginevra si veda la mia *Introduzione* a Ilicino, *La novella di Angelica Montanini* cit., pp. 24-53. Qui si possono consultare anche dei brevi profili biografici di Bianca, Margherita e Battista, rispettivamente alle pp. 236-37, 233 e 230.

27 In questo nuovo contesto, a un anno di distanza dalla prima *disputatio* tra Bianca, Margherita e Battista, sarà Bianca, l'unica delle tre ad essere presente al convito natalizio, a prendere l'iniziativa di proporre a Ginevra l'annosa questione di liberalità, gratitudine e cortesia, individuando sapientemente in lei l'unica e sola persona adatta a poter pronunciare, in mancanza della madre scomparsa da quasi quindici anni, una sentenza definitiva e universalmente condivisa. Il *Discorso* ora si può leggere in Ilicino, *La novella di Angelica Montanini* cit., pp. 117-55, dove si può recuperare anche il breve profilo biografico di Ginevra (pp. 232-33).

28 Si veda la tesi di laurea di I. Tani, *«Quando per fare col bianco thoro albergo» di Benedetto da Cingoli. Edizione critica*, relatore S. Carrai, Università di Siena, a.a. 2007-2008; e anche Ead., *«Apparve a me una mirabile visione»: 'visio in somniis' in alcuni poemetti volgari del Quattrocento*, in *Rencontres de l'Archet*. Atti delle Rencontres de l'Archet, Morgex, 14-19 settembre 2015, Torino, Lexis Compagnia Editoriale, 2017, pp. 223-25.

29 Benedetto da Cingoli, *Quando, per far col bianco toro albergo*, vv. 23-24. Da qui in avanti il testo si intende trascritto direttamente dal codice Chigiano M.V. 102 della Biblioteca Apostolica Vaticana, in questo caso da c. 3*r*. Nel trascrivere il testo sono stati adottati i medesimi accorgimenti utilizzati per il canzoniere (per cui cfr. *supra*, n. 22).

e della quale, tra l'altro, esalta le abilità performative. Bianca, infatti, è un'eccellente oratrice e una altrettanto eccellente lettrice di poesia:

> Spirò Mercurio in lei parlar facondo
> con tale accento che fie senza risse
> di Proba, Hortensia et Curia el dir secondo,
> se prosa o verso recitando disse
> la dolce expressïon già non vorrebbe
> el proprio auctor che d'altro pecto uscisse[30].

Il capitolo, che ha goduto anche di due stampe cinquecentesche[31], è conservato nel prezioso manoscritto Chigiano M.V. 102 della Biblioteca Apostolica Vaticana[32] insieme al canzoniere per Caterina Branchini dello stesso Cingoli[33] e ad altri due canzonieri senesi: uno, attribuito erroneamente all'Ilicino, dedicato a Francesca Cervia, e un altro, sicuramente dell'Ilicino, dedicato a Ginevra Luti[34]. Franca Magnani, che per prima ha studiato il codice, ha giustamente fatto notare che

> questo manoscritto con i suoi tre canzonieri per donne illustri, finemente decorato e miniato, si presenta (...) come uno dei primi esempi di raccolta dedicata alle donne di una città, un genere di antologia poetica particolare che in tutto il Cinquecento avrà una grande fortuna. Esso appare destinato non tanto a celebrare questa o quella donna, (...) ma sembra rivolgersi a qualche illustre, quanto per noi sconosciuto dedicatario, come antologia lirica esemplare che documenti la supremazia morale, culturale e poetica della città di Siena[35].

30 Ivi, Benedetto da Cingoli, *Quando, per far col bianco toro albergo*, vv. 439-444, c. 12*r-v*. Al v. 442 l'erroneo *udisse* è stato corretto in *disse*.

31 *Sonecti, barzelle, et capitoli del claro poeta B. Cingulo*, impresso in Roma per maistro Ioanni Besicken, 1503 adi III de febraro (stampata per le cure del fratello Gabriele) e *Opere del preclarissimo poeta B. Cingulo nouamente stampate. Con molte piu opere che non sono negli altri: cioe Sonetti. Barzellette. Capitoli*, Impresso in Siena per Symione di Niccolo & Giouanni di Alixandro librai da Siena, 1511 adi XII di gennaio.

32 Si fa presente che nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sono conservati altri due testimoni: il Nuovi Acquisti 481, che presenta una versione anepigrafa del capitolo, e il Palatino 211, che contiene una prima redazione, anch'essa parziale. Per l'analisi della tradizione si rimanda a Tani, *«Quando per fare col bianco thoro albergo» di Benedetto da Cingoli. Edizione critica* cit., pp. 5-8.

33 Il canzoniere è attestato da questo solo testimone mentre la produzione poetica del Cingoli, tra cui anche alcuni dei testi del libello, è presente anche in altri codici: il censimento è stato condotto da Irene Tani che ha pubblicato la lista nel suo *Poesia e musica nella Siena del Quattrocento attraverso le fonti letterarie: il caso di Benedetto da Cingoli*, in *Fonti musicali senesi. Storie, prassi e prospettive di ricerca*. Atti della giornata di studi, Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, 17 ottobre 2016, a cura di G. Giovani, Accademia Senese degli Intronati, Siena, 2018, pp. 89-100, alle pp. 99-100.

34 Cfr. *supra*, n. 4.

35 Magnani, *Poesia d'uso* cit., p. 300.

In questo codice, il cui *auctor intellectualis* al momento rimane ignoto,[36] la celebrazione della città avviene attraverso la duplice esaltazione dei suoi poeti – il Cingoli e l'Ilicino – e le corrispettive muse poetiche da loro cantate che, lungi dall'essere delle figure allegoriche o fittizie e impalpabili, si offrono ai lettori come donne storicamente riconoscibili. Nella prima parte del Chigiano si incontra infatti il ternario per Bianca Saracini che, come abbiamo già ricordato, era figlia di Giacomo e Onorata Orsini; seguono poi il canzoniere, sempre del Cingoli, offerto a Caterina Orlandi detta la Branchina[37]; il canzoniere attribuito all'Ilicino in onore di Francesca Cervia, ossia Francesca Benassai[38]; il canzoniere, sicuramente dell'Illicino, per Ginevra Luti «donna di Troilo Malavolti»[39]; a chiu-

36 Di questa opinione Magnani (ivi, in particolare le pp. 300-1). Mi pare invece lecito rifiutare l'ipotesi, peraltro priva di prove, di Giulia Godano, secondo la quale «il codice, che tramanda la più antica attestazione del canzoniere [*scil.* del Cingoli, di cui, a dire il vero, rappresenta non la più antica bensì l'unica attestazione] è il frutto di un progetto di allestimento ordito negli anni Settanta del Quattrocento da uno dei più importanti esegeti dei *Triumphi* petrarcheschi, Bernardo Ilicino» (Godano, *Le «fatiche vulgari» di Benedetto da Cingoli* cit., p. 35).

37 Il soprannome deriva dall'unione con Niccolò di Guelfo di Branca (1466); la notizia si recupera da Corso, *L'Ilicino (Bernardo Lapini)* cit., p. 87; lo studioso, tuttavia, non offre la fonte dell'informazione. Il documento che attesta il pagamento della dote, pagamento che in questo caso avvenne successivamente al matrimonio, risale al 22 novembre 1466 (cfr. Archivio di Stato di Siena, *Gabella dei contratti*, n. 253, c. 70*v*).

38 Francesca fu «figliola di Missere Bartolomeo de' Benassaj» e andò sposa a «Honofrio di Francesco Accarigi» (Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, I. II. 35, c. 5*r*). L'informazione sul padre si legge nella dedica premessa al canzoniere di Niccolò Angeli, a cui Celso Cittadini aggiunse le notizie sul marito (cfr. A. Ricci, *Canzonieri senesi della seconda metà del Quattrocento*, «Bullettino Senese di Storia Patria»,VI (1899), pp. 421-65, a p. 428, n. 1). Cosimo Corso completò le informazioni con documenti d'archivio dai quali si evince che Francesca Maria di Bartolomeo Benassai fu battezzata a Siena il 24 ottobre 1456 (cfr. Archivio di Stato di Siena, *Biccherna*, Battezzati, n. 1133, c. 188*r*) e che nel 1475 (non 1474 come erroneamente indicato dallo studioso) il padre pagò per la sua dote 1000 fiorini a Nofrio di Francesco di Naldino Accarigi (Archivio di Stato di Siena, *Gabella dei contratti*, n. 270, c. 77*r*); cfr. Corso, *L'Ilicino (Bernardo Lapini)* cit., p. 70 e n.

39 Nel codice Chigiano M.V. 102 la rubrica introduttiva del canzoniere recita infatti: «Maestro Bernardo Ilcino in diva Ginevra Lucia donna di Troilo Malavolti opera dignissima» (c. 42*v*); la formula dell'altro testimone, Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, I. XI. 24, è invece in latino: «In divam Genevram Lutiam Troili Malavolti consortem Bernardus Ylicinus doctor» (c. 2*r*). Secondo i registri di Biccherna (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna*, Battezzati, n. 1133, c. 177*v*), Ginevra era figlia di Bartolomeo Luti e fu battezzata il 6 febbraio 1455 *ab incarnatione* (e, quindi, 1456); nei registri della Gabella dei contratti risulta che nel 1472 fu pagata per lei la dote di 1000 fiorini a Troilo di Francesco Malavolti (Archivio di Stato di Siena, *Gabella dei contratti*, n. 264, c. 23*r*; cfr. inoltre la voce *Ginevra Malavolti in Luti* contenuta in Ilicino, *La novella di Angelica Montanini* cit., pp. 232-33).

dere il codice troviamo infine *Poi che 'l caldo desio dentro da l'ombra*, ovvero il capitolo ternario che Bernardo Lapini compone in onore di Giovanni Santi. Ad eccezione appunto del Santi, si tratta sempre di figure femminili note e presentate esplicitamente come "mogli di" o "figlie di", delle quali viene fornito un identikit che consente di inquadrarle storicamente e, soprattutto, di presentarle quali esponenti di importanti famiglie senesi, fornendo così tutte le informazioni necessarie a collocarle precisamente nell'agone politico cittadino[40].

Cingoli, ad esempio, riferisce che Bianca, per volere di Giove, ha ricevuto dagli dei olimpici ogni virtù che la contraddistingue, ricordando poi il luogo in cui è stato stabilito che nascesse – ossia Siena, la città più bella della Toscana e del mondo[41] –, e presentandola come figlia di Onorata Orsini nei Saracini:

Disse: «Dar li voglio io fida compagnia, 455
la patria, el sangue, el degno nome ancora!
(...)
Così quel sito per privata legge
di donne belle, honeste, alme et legiadre
vera excellentia et prima palma regge.
Et già preveggio infra le belle squadre
un casto vaso all'opra destinata 490
et d'un sì nobil parto degna madre:
di virtù specchio et dal mondo honorata,
per hymeneo già facta Saracina,
dal prisco sangue Ursin nobilitata,
et l'una e l'altra prole el ciel affina 495
di nobiltade, a·llei suo luce scuopra
lieta e benigna al parturir Lucina.
Bianca innocentia el casto pecto copra,
bianca sia l'alma et bianco el suo bel velo,
bianca sia el nome e sia conforme all'opra, 500
segua el bianco armelin che pria dal telo
del cacciator aspecta ultimo duolo,
che macular el suo candido pelo»[42].

40 Sulla strategia diplomatico-letteraria di Bernardo Lapini e il panorama politico cittadino di quegli anni si veda la mia introduzione a Ilicino, *La novella di Angelica Montanini* cit., pp. 24-53.

41 Il passo del Cingoli sembra essere alla base delle interpolazioni presenti nel registro battesimale dove il testo dell'annotazione è così modificato: «Né mai sarà che a ·llei pari si trovi in cui, non solo el sommo di belleça riluce, ma ciaschuna virtù in lei tiene el principato. Et essendo Siena el meço di Toschana, in cui le più belle donne si trovano, et Toschana la più bella parte del mondo, seguita lei essere la più bella del mondo» (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna*, Battezzati, n. 1133, c. 147*v*). Su questo aspetto si veda la mia introduzione a Ilicino, *La novella di Angelica Montanini* cit., pp. 26-29.

42 Si tratta dei vv. 455-456 e 486-503 di Benedetto da Cingoli, *Quando, per far col bianco toro albergo* (BAV, Chigiano M.V. 102, cc. 12*v*-13*v*).

Molto più sobria e formale è invece la dedica a Caterina Orlandi contenuta nella rubrica che correda il sonetto d'apertura, *Porgati el suo thesor l'avaro Crasso* (il sonetto al quale, come abbiamo visto, il Buoninsegni aveva dedicato un commento) che recita: «In Chaterina Branchina, a la quale se offerisce cantar le sue laude»[43]. In effetti, sebbene anche Caterina Orlandi sia presentata esplicitamente come la consorte di un uomo in vista della città e sia quindi una figura riconoscibile e, per di più, avente parte attiva nella vita civica – tanto che Caterina, insieme a Bianca, accolse Eleonora d'Aragona quando la principessa passò per Siena il 18 giugno 1473 per andare in sposa a Ercole d'Este[44] – il canzoniere ha un'impronta decisamente più galante e prettamente letteraria, tanto da far sospettare che anche in quest'opera il vero obiettivo della celebrazione del Cingoli in realtà sia quello di magnificare Bianca ancor più che Caterina, soprattutto se si interpreta la successione "ternario per Bianca-canzoniere per Caterina" non come una mera successione cronologica della produzione del poeta bensì come una sistemazione strategica utile a enfatizzare la natura divina della Saracini. Quando infatti il Cingoli nell'*Epistola* premessa all'opuscolo si riferisce al proprio libretto come al primo delle «fatiche vulgari»[45], in realtà, attraverso una rituale *protestatio modestiae*, non sta facendo altro che preparare il terreno alla costruzione della figura divina di Bianca, inafferrabile dall'intelletto umano a meno che quello stesso intelletto non sia coadiuvato dalla dimensione del *somnium* che ne permetta una conoscenza superiore:

Benché non fusser par le forze al pondo,
ivi m'asisi al cantar invitato
dal roco mormorio grato e giocondo. 60
Apena el sacro Apollo hebbi invocato
che facta al contemplar l'alma alïena
ne l'herba caddi, dal sopor gravato.
Cose vid'i' che so pensarle a pena,
non che redir. Porgete hor, Muse, aita, 65
col liquor vostro alla mia seca vena![46]

E dato che la conoscenza di Bianca è possibile solo *in somnio*, il poeta, come suggerito da Apollo, è costretto ad abbandonare il progetto celebrativo, tanto

43 BAV, Chigiano M.V. 102, Benedetto da Cingoli, Rubrica Sonetto I, c. 16*v*. Nel trascrivere i testi del canzoniere, sempre tratti dal Chigiano, sono stati adottati i medesimi accorgimenti indicati a n. 22.

44 La notizia è registrata nella *Cronaca* conservata nel codice A. III. 25 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (c. 134*v*).

45 BAV, Chigiano M.V. 102, Benedetto da Cingoli, *Epistola*, c. 1*v*.

46 Ivi, Bendetto da Cingoli, *Quando, per far col bianco toro albergo*, vv. 58-66, c. 4*r*. Al v. 64, per ripristinare la lunghezza del verso è stato eliminato «allhor» dopo «vid'i'».

che nel secondo dei sonetti del canzoniere, introdotto dalla rubrica «In Bianca Saracini per alchune charte lassate bianche ne·libretto mandatoli ad sue laude», Cingoli avverte la donna che per ricevere la sua lode dovrà attendere che i tempi siano maturi affinché la sua lira potrà essere esercitata a sufficienza per affrontare un'impresa così audace:

Quante celeste gratie habbi in te sparte
da questi sancti gir ciascun pianeta,
gentil madonna, ogni divin poeta
perderebbe nel dir l'ingegno e l'arte. 4

Pur desïando scriver quelle in parte,
voglia mi sprona a quel ch'or tempo vieta,
unde, fin ch'el matur fructo se mieta,
serba a tuo laude queste bianche carthe[47]. 8

Bianca ritorna poi nel sonetto immediatamente successivo, con il quale si intende "investigare" perché, nonostante le numerose e ineguagliabili virtù, «fu donna et non homo»[48] e, infine, nel XXVI in cui Cingoli celebra «*q*uando Biancha Saracini e la Branchina si fero conmari»[49]. La pervasività di Bianca nel can-

47 Ivi, Benedetto da Cingoli, Rubrica e Sonetto II, vv. 1-8, c. 17*r-v*.

48 «Non so se per maligno error di fato / o voler di qualunche sia che elegge / l'anime a' corpi et fixa questa legge / che nessun sia d'ogni parte beato, / lo spirto tuo magnanimo e dotato / d'ogni viril virtù ch'el corpo regge / et con ragion li sensi soi corregge, / in un foemineo manto fu serrato. / Chi fece el primo error non fe' el secondo, / chiudendo quello in più leggiadra gonna / che mai scaldasse el sol sott'alcun clima. / Ma certo el ciel mandò costei nel mondo / per maggior maraviglia perché in donna / ove è virtù più rara più se stima» (ivi, Benedetto da Cingoli, Sonetto III, c. 17*v*). Che le donne siano creature inferiore agli uomini e che, pertanto, la testimonianza della loro natura virtuosa sia tanto più apprezzabile e stupefacente è pensiero comune anche a Lapini e a Niccolò Angeli. Nella *Novella di Angelica Montanini*, infatti, Margherita, nel difendere Angelica, afferma che, come un vizio è assai più sconveniente se compiuto da un animo eccellente, così una virtù è tanto più lodevole se esercitata da un'anima fragile e inferiore quale è quella femminile (cfr. Ilicino, *La novella di Angelica Montanini* cit., § 117); mentre Angeli, nel canzoniere, scrive: «Honesta donna al mondo non ha pare / perché quanto è più debil sua natura / tanto più vincer quel che 'l volto indura / è cosa da doversi laudare. / Chi fia quello huom che vogli assimigl‹i›are / Hercole con sua forza qual fia obscura, / alla casta Penelope che cura / fu di honestà et phama singulare? / Se vinse Alcide i monstri et la grande ira / della matregna, non già vinse Amore / né quel fulgor che al nostro pecto spira; / se questa vinse in sé tutto el furore / di quel crudele iddeo che ogniun tira / maggior fu la sua forza et più l'honore» (il testo è tratto da Lutteri, *Edizione e commento del canzoniere attribuito a Niccolò Angeli* cit., LXXIII, p. 83).

49 «Almo Baptista che col sacro fonte / tolli da noi la colpa originale / et la cui viva

zoniere per Caterina, insomma – l'una creatura divina, l'altra eccezionale ma umana[50] – pare configurarsi come uno scaltro *escamotage* narrativo per enfatizzare il principale obiettivo poetico del Cingoli, ossia Bianca Saracini, figlia di Onorata Orsini, la più straordinaria fra tutte le altre, tanto da essere reputata una santa[51]. Questa ipotesi parrebbe suffragata anche da una datazione del capitolo leggermente diversa rispetto a quella proposta dalla critica in passato[52], che aveva dato per buono quanto il Cingoli aveva dichiarato nella sua III *Egloga* (vv. 63 e segg.), nella quale il pastore Philleuro, ovvero lo stesso poeta, ricostruisce la propria trafila amorosa che lo vede dapprima innamorarsi di «una Saracinetta» (Bianca), poi di Phyllida (Caterina) e infine di un'Orsa (forse, Diana Orsini[53]). Dando fede a questa cronologia, Battera aveva infatti collocato la stesura del capitolo entro il 1466 e quella del canzoniere entro il 1468, l'anno in cui Benedetto raccoglie le prime quattro *Egloghe* per inviarle ad Alfonso duca di Calabria[54]. Difficilmente, invece, il poemetto per Bianca può essere collocato entro la metà degli anni Sessanta, ovvero entro l'anno in cui Caterina Orlandi va sposa a Niccolò Branchini (1466). È improbabile, infatti, che Bianca, nata nel 1453[55], possa essere stata cantata quale «donna in cui natura / pose ogni studio, forza, ingegno e arte» prima dei quattordici anni[56]: ciò significa che capitolo e canzoniere, probabilmente,

gratia tanto vale / che monstri a l'hom la strada ove al ciel monte, / col vincol tuo sacrato hoggi hai congionte / due donne di belleza et virtù tale, / che mai ne vidde Phoebo un'altra equale / rotando e razi a ciaschuno orizonte. / Beato parto che sì piena fede / darai del creder tuo dinanzi al padre / che degno fa del ciel chi 'n lui ben crede, / felice successor di tanta madre, / sarai del suo viver vero herede, / le sue virtù seguendo alme et leggiadre» (BAV, Chigiano M.V. 102, Bendetto da Cingoli, Rubrica e Sonetto XXVII, c. 26*v*). Cfr. inoltre *infra*, n. 57.

50 Giulia Godano aveva già fatto presente che «per Caterina non si fa menzione né di divini natali, né di particolari connotazioni soprannaturali» mentre la lode di Bianca porta con sé «un inaudito livello di difficoltà non solo stilistico ma gnoseologico» (Godano, *Le «fatiche vulgari» di Benedetto da Cingoli* cit., p. 53).

51 Cfr. *supra*, n. 7.

52 F. Battera, *L'edizione Miscomini (1482) delle Bucoliche elegantissimamente composte*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 40 (1990), pp. 166-67.

53 Per la proposta di identificazione di questa «Orsa» con Diana Orsini, cfr. I. Tani, *Introduzione* a *Egloga I. La persa agnella* e *Egloga III. Confabulatione d'amore*, in Jacopo Fiorino de' Buoninsegni, *Bucoliche*, a cura di I. Tani, Pisa, ETS, 2012, pp. 40 e 75-77, dove è possibile leggere anche i testi delle *Egloghe*.

54 Cfr. ivi, pp. 37-38.

55 Cfr. il profilo di *Bianca Saracini* contenuto in Ilicino, *La novella di Angelica Montanini* cit., pp. 236-37.

56 Benedetto da Cingoli, *Quando, per far col bianco toro albergo*, vv. 23-24 (BAV, Chigiano M.V. 102, c. 3*r*). Anche per il catasto, infatti, le "bocche" si consideravano adulte solo dopo questa età o, al massimo, dopo il matrimonio. Ricordiamo che Bianca andrà in sposa a Conte di Francesco Luti, cugino di Ginevra Luti, solo nel 1470; cfr. Archivio di Stato di Siena, *Gabella dei contratti*, n. 261, c. 5*r* e Corso, *L'Ilicino (Bernardo Lapini)* cit., p. 93 n.

non si susseguono l'uno all'altro ma, al contrario, potrebbero essere stati composti in un arco temporale ravvicinato e, probabilmente, in sinergia[57]. Se fosse così, quindi, Bianca non verrebbe scalzata dalla Branchina che si configurerebbe, invece, come una sorta di "donna dello schermo" grazie alla quale il poeta può enfatizzare le caratteristiche divine di Bianca, per cantare le quali ha bisogno di raffinare i propri strumenti poetici e, quindi, è costretto a differirne le lodi[58].

L'ultimo dei tre canzonieri – sul secondo è più difficile riflettere per l'incertezza della sua natura –, come già quello del Cingoli, celebra due figure muliebri: quella di Ginevra Luti, moglie di Troilo Malavolti e, contemporaneamente, anche quella di Onorata Orsini, dalla quale la nostra indagine ha preso le mosse. Nella raccolta dell'Ilicino, non solo l'amore per Ginevra è possibile in conseguenza del fatto che «Onorata / aprendo gli ochi in ciel fra noi gli chiuse»[59], ma le sue qualità sono esaltate dal confronto con la Orsini, tanto che Ginevra è celebrata come la nuova Onorata:

Gloria et onor degli amorosi regni,
triunfo eccelso di natura pia,
splendor d'ogni modestia e cortesia,
conforme effetto a fortunati segni, 4

verde Ginepra, i cui costumi degni
non Clïo, Calïope, non Polimnia,
Urania, Erato, Euterpe, e 'ncror Talia,
Tersicore e Melpomene, arte e ingegni, 8

57 Peraltro, per più motivi, non sembra plausibile considerare il canzoniere – per lo meno nell'unica forma attestata dal Chigiano – come concluso entro il 1468: prima di tutto, accoglie sonetti nei quali il poeta ricorda Ilicino come poeta di Ginevra Luti, per la quale Lapini ha iniziato a comporre versi a partire dal 1472, ovvero a quattordici anni dalla morte di Onorata (cfr. B. Ilicino, *In divam Genevram Lutiam*, Edizione critica e commento a cura di M.M. Quintiliani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, 24, p. 136); inoltre, esso comprende un sonetto in cui viene celebrato il giorno in cui Bianca e Caterina divengono comari, il che può accadere non prima dell'ottobre del 1469, alla nascita della primogenita di Caterina (Battista Maria, per cui cfr. Archivio di Stato di Siena, *Biccherna*, Battezzati, n. 1133, c. 333*r*) o dell'aprile del 1471 alla nascita del primogenito di Bianca (Deifebo, ivi, c. 361*r*); tuttavia, bisogna tenere presente che, nel registro, né Bianca né Caterina risultano madrine dei bambini; per questi sonetti si veda inoltre rispettivamente *infra*, nn. 64 e 65, e *supra*, n. 49; infine, il canzoniere si chiude con l'abbandono della scrittura poetica per la morte della Branchina («Ne la morte de la Branchina, dicendo mai più non voler scrivere», c. 29*v*), e quindi ben dopo il 1468.

58 Su questi aspetti si veda anche il mio *Osservazioni su alcune «fatiche vulgari» di Benedetto da Cingoli*, in *Sulla poesia. Studi in onore di Stefano Carrai*, a cura di M. Marchi, I. Tani, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2025, pp. 161-68.

59 Ilicino, *In divam Genevram Lutiam* cit., 4, vv. 10-11, p. 88.

cantar potrien col biondo Apollo in versi,
tanto si vede tua somma eccellenza
farsi famosa e tra le donne ornata! 11

Donde talora se gli occhi conversi
demostrassi benigni, in lor clemenza
saresti al mondo un'altra alma onorata[60]. 14

Non a caso il sonetto si chiude sul termine «onorata», come sempre accade per i sonetti dedicati alla Orsini, compresi nella *Vita* che si concludono con il medesimo bisticcio sul nome della donna[61]. Come ha ben dimostrato Matteo Quintiliani, infatti, a partire dal IV sonetto, in cui viene rivelata l'identità del primo amore, «molti saranno i versi in cui comparirà il nome di Onorata, e frequenti le allusioni alla precedente passione amorosa, tanto da poter considerare (...) l'intera raccolta per Ginevra un vero e proprio canzoniere in morte di Onorata»[62].

La figura di Ginevra, a differenza di quella della Branchina rispetto a Bianca, non è però sussidiaria. Non solo perché nella produzione letteraria di Lapini Ginevra assume un ruolo importante e strategico[63], ma anche per l'importanza che le viene riconosciuta persino dall'amico Cingoli, nel cui canzoniere inserisce un sonetto in lode di Ginevra[64] e, a seguire, un altro in cui rassicura Caterina per il fatto che presto il nuovo Petrarca, ovvero l'Ilicino, comporrà per lei una poesia[65].

60 Ilicino, *In divam Genevram Lutiam* cit., 11, p. 107.

61 La coincidenza è già stata notata da Quintiliani, per cui cfr. ivi, p. 108. Senza poi dimenticare che Onorata è allusa attraverso la stessa dittologia in un altro sonetto: «somma bontà, belleza in ciel creata, / e d'ogni altra virtù leggiadro seme / esser nell'età nostra acolte insieme / tutte in sé demostrò l'alma onorata» (ivi, 17, vv. 1-4, p. 123).

62 M.M. Quintiliani, *«Sforzami omai le già neglette muse»: Bernardo Ilicino e il suo canzoniere per Ginevra Luti*, «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», XXXIII (2015), pp. 9-43, a p. 31.

63 Cfr. Marchi, *Introduzione* a Ilicino, *La novella di Angelica Montanini* cit., pp. 24-53.

64 «*Promette a Ginevera Lucia, di chui scrivea Maestro Bernardo Ilcino, cantar le sue laude.* | Arbor gentil, se 'l cerchio Cythareo / t'ha dato in sorte un poeta più degno / e più facundo e di più alto ingegno / che mai gustasse al fonte pegaseo, / ricordati che l'arbor di Penneo, / ardor di Phebo e di victoria segno, / non hebbe del Petrarcha il canto a sdegno / benché pria quel lodasse il son phoebeo. / Se de' tuo rami dunque alquanto scrivo, / la verde fronte tuo sdegnar non deve / del mio dir basso e di dolcezza privo, / ché non pure el gran Nilo el mar riceve / ma picciol fiumicel che per estivo / calor si secchi e cresca per la neve» (BAV, Chigiano M.V. 102, Benedetto da Cingoli, Rubrica e sonetto XXI, c. 24*r-v*).

65 «*A la Branchina per haver promisso Bernardo Ilicino scrivar di lei come lui di Ginevra.* / Quando sento talhora el mio dir basso / a l'alma tua virtù donna inequale, / e desïando el tuo nome far tale / che non s'estingua per lo extremo passo, / al ciel mi volgo col mie pensier lasso, / humil pregando l'alto Dio immortale / ch'a ·tte destini

In questo modo, il Cingoli riconosce la grandezza poetica dell'amico e, contemporaneamente, la rilevanza della sua musa, Ginevra[66].

Che queste donne senesi fossero più di semplici muse poetiche e che, al contrario, ricoprissero un ruolo preminente nella propaganda civica cittadina è dimostrato anche dal fatto che, se pochissimi sono i canzonieri quattrocenteschi che espongono nel sonetto incipitario il nome della donna, di quei pochissimi ben due su tre sono senesi, ovvero quello di Niccolò Angeli («Lo angelico intellecto et el bel costume / di questa mia Francesca Cerva altera»)[67] e quello di Bernardo Lapini («Donna leggiadra, anzi mortale dea, / diva Genevra (...)»)[68], ai quali si aggiunge soltanto quello di Felice Feliciano («Questa celeste nimpha e questa dea / Pelegrina gentil, dona constante»)[69].

In definitiva, Onorata, Bianca, Caterina, Ginevra, insieme a tutte le altre donne senesi che hanno avuto un ruolo attivo nella vita della Repubblica di Siena, cantate come "mogli di" e "figlie di", vengono offerte al pubblico infra ed extra cittadino come esempi muliebri: competenti lettrici di Petrarca che, attraverso la loro condotta virtuosa, hanno contribuito egregiamente a promuovere l'onore della Repubblica di Siena.

un tal poeta quale / fu quel che Laura tolse al duro saxo. / Hor veggio ben ch'el ciel mie preghi intende / poi che tal canto t'ha concesso in sorte / che da l'orto all'occaso si distende. / Per costui non hai più da temer morte / perché col verso suo l'anime rende / a' corpi e rompe le tartaree porte» (BAV, Chigiano M.V. 102, Benedetto da Cingoli, Rubrica e sonetto XXII, cc. 24*v*-25*r*).

66 Anche nel suo canzoniere Ilicino inserirà un sonetto in cui compare, insieme a un'ampia schiera di donne senesi, Caterina Orlandi, ma solo per ribadire la superiorità di Ginevra: «Splende in fra l'altre donne inclita e bella / in ogni parte sua la Foresina, / reluce in vista ogn'or l'alta Branchina / quanto in ciel facci ogni lucida stella; / vaga, gentil, modesta alma angiolella / in ogni gesto è la Bianca Saracina; / rara, eccellente e pia sempre Agnolina / con vera loda e con ragion s'appella. / Cassandra e Caterina orna e celebra / meritamente ogni intelletto pronto / et ogni occulta vista e lingua umana; / ma tal son tutte comperando a ponto / lor bellezze e virtù con la Ginevra, / quali le Oreadi ninfe e lei Dïana» (Ilicino, *In divam Genevram Lutiam* cit., 50, p. 201). Come anche Quintiliani ha indicato nel commento al sonetto (*ibid.*), una simile rassegna di nobildonne si legge anche in una barzelletta (*La caccia*) dello stesso Benedetto da Cingoli (cfr. *Sonecti, barzelle, et capitoli del claro poeta B. Cingulo*, cit., B2*v*-B4*v*).

67 Cfr. Lutteri, *Edizione e commento del canzoniere attribuito a Niccolò Angeli* cit., 1, vv. 1-2, p. 7.

68 Ilicino, *In divam Genevram Lutiam* cit., 1, vv. 1-2.

69 Il testo è tratto da T. Zanato, *Il Canzoniere di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di G. De Matteis, A. De Petris, Ravenna, Longo, 2008, pp. 45-111, a p. 99.

Romana Brovia

Margherita Sarrocchi lettrice di Petrarca

Margherita Sarrocchi as a Reader of Petrarca

ABSTRACT

A partire dalla notizia di un commento perduto alle Rime di Petrarca ad opera di Margherita Sarrocchi, il saggio si propone di rintracciare i segni di questa lettura critica nella *Scanderbeide*, opera maggiore dell'autrice napoletana. In attesa dell'edizione critica che si annuncia imminente, si è condotto un primo, parziale sondaggio sul canto I del poema, dal quale si evince una presenza fittissima di occorrenze petrarchesche, riprese e intessute nei versi dell'autrice.

Starting from the news of a lost commentary on Petrarca's *Rime* by Margherita Sarrocchi, this essay aims to trace the signs of this critical reading in the *Scanderbeide*, the major work of the Neapolitan author. Pending the critical edition that is announced as forthcoming, a first, partial survey has been conducted on Canto I of the poem, from which a very dense presence of Petrarchan echoes emerges, taken up and woven into the author's verses.

Per Leggere, xxv-xxvi, n. 49-50, Autunno 2025-Primavera 2026
ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)
DOI: 10.747/PLXXV-XXVI-49/50-25/26-113

Romana Brovia

Margherita Sarrocchi lettrice di Petrarca

Benché da diversi anni gli studi storico critici e di genere abbiano portato in luce il volto femminile del petrarchismo europeo, l'ombra fitta resiste sul settore del commento ai testi; settore che, com'è assodato, rappresenta una parte rilevante del laboratorio letterario cinque-seicentesco, intorno al quale si è sviluppato anche il dibattito accademico. Fra i numerosi autori moderni che compongono il canone dei commenti alle Rime di Francesco Petrarca, in effetti, non ci sono nomi di donna, né se ne trovano nelle esposizioni sparse che popolano il mercato librario dei secoli XVI e XVII[1]. L'assenza dai cataloghi degli editori e dalle storie letterarie, però, non significa che un'esegesi femminile dei *Fragmenta* sia mancata davvero: una traccia di questa sotterranea esistenza si trova nelle *Considerazioni sopra le Rime di Francesco Petrarca* di Alessandro Tassoni, composte durante una traversata per mare nel 1602, ma a lungo rimaneggiate prima di essere pubblicate a Modena nel 1609[2].

1 Cfr. S. Morando, *Petrarca al vaglio degli affetti*, «Lettere Italiane», 63/4 (2011), pp. 505-33 (: 507) e, a sintesi del vasto campo di ricerche, almeno G. Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale*, Padova, Antenore, 1992; *Petrarca in barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2004; P. Cherchi, *Petrarca in Barocco: il «De Remediis» nella «Polyanthea» del '600*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXII (2005), pp. 321-39; S. Stroppa, *Una famiglia disfunzionale: relazioni incrociate nella comunità dei commentatori petrarcheschi del Cinquecento*, in *Petrarchism, Paratexts, Pictures: Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*, a cura di B. Huss, F. Pich, Firenze, Cesati, 2022, pp. 105-21; *Commentare le Petrarchiste*. Atti del convegno di studi di Ferrara, 30 novembre-1 dicembre 2018, a cura di M. Farnetti, «Schifanoia», 58-59 (2020), pp. 165-262; *Petrarch Exegesis in Renaissance Italy* (PERI), consultabile online all'indirizzo: https://petrarch.mml.ox.ac.uk/.

2 Sappiamo ad esempio di un commento al Canzoniere composto da Francesca Turini Bufalini (1553-1641), nobildonna e poetessa umbra, le cui numerose opere inedite (liriche, lettere, un poema cavalleresco) cominciano appena a vedere la luce; nonché di una certa attività critica da parte delle scrittrici del Cinquecento, svolta per lo più attraverso le corrispondenze. Quanto alle *Considerazioni* di Alessandro Tassoni è noto che, al momento della prima apparizione, provocarono una violenta polemica tra l'autore, severamente critico nei confronti dei commentatori petrarchisti, e Giuseppe degli Aromatari. Le *Considerazioni* furono riprese un secolo dopo da Muratori che

Scrive Tassoni, commentando la quinta stanza della canzone delle visioni (*Rvf* 323), a proposito della «strania fenice» del verso 49:

[Petrarca] La chiama *strania*, perché non era la solita d'Arabia: ma strania, e mal nata, pare al Castelvetri [*sic*] questa metafora, essendo di Laura, che veduta morta Laura si muore. La difende la Signora Margherita Sarrocchi, lume del sesso femminile, dicendo che qui il Poeta non parla del composto di Laura: ma dell'anima sua, la quale veduto morire il corpo, volandosene al cielo sparì. Né più ingegnosamente si poteva rispondere[3].

e ancora, qualche pagina più avanti, a proposito questa volta dell'esordio della canzone alla Vergine (*Rvf* 366), dove si legge così:

Io espongo *lei* per colei, secondo la comune, cioè invoco colei, che sempre rispose bene, e con effetti desiderati a chi la chiamò con fede. La Signora Margherita Sarrocchi applica la voce *lei* all'Aita di sopra dicendo [v. 5], la quale aita sempre rispose bene. Ed allega quell'esempio della Canzone «Verdi panni, sanguigni, etc. / che 'n giusta parte la sentenza cade, / per lei sospira l'alma, et ella è degno / che le sue piaghe lave» [*Rvf* 29, vv. 1 e 32-

se ne servì sistematicamente nelle *Osservazioni* di accompagnamento alla sua edizione delle Rime (1711), e poi a lungo da tutti i commentatori di Petrarca fino al pieno Ottocento. Su Turini Bufalini e sulla sua produzione poetica, cfr. almeno gli *Atti della Giornata di studio su Francesca Turini Bufalini*, «Letteratura italiana antica», 16 (2015), pp. 579-616; F. Calitti, *Un poema tra l'eroico, il religioso e il cavalleresco: il Florio*, in *Francesca Turini Bufalini e la letteratura di genere*. Atti del convegno internazionale, di San Giustino-Città di Castello, 10-11 novembre 2017, a cura di J. Butcher, Biblioteca Centro Studi "Mario Pancrazi", Accademia Petrarca di Lettere, Scienze ed Arti, 2018, pp. 11-126; e I. Rossini, *Turini Bufalini, Francesca*, in DBI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 97 (2020), *ad vocem*. Sulla critica letteraria al femminile nel secolo XVI, cfr. C. Dionisotti, *Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna*, in Id., *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 115-40; M. Farnetti, *Maria Savorgnan epistolografa*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di L. Fortini, G. Izzi, C. Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 53-71 e F. Calitti, *Un "caso di studio": le opere di Tullia d'Aragona tra filologia e studi di genere*, in *Commentare le Petrarchiste* cit., pp. 183-90, soprattutto alle pp. 186-87 (ringrazio vivamente l'autrice di quest'ultimo saggio per l'importante segnalazione). Sulla storia del commento a Petrarca di Tassoni e sulla vicenda culturale ad esso legata, cfr. invece A. Daniele, *«Una pura disputa di cose poetiche, senza rancore di sorte alcuna». Alessandro Tassoni, Cesare Cremonini e Giuseppe degli Aromatari*, in *La memoria innamorata. Indagini e letture petrarchesche*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 219-47; A. Lazzarini, *Attorno alle 'Considerazioni sopra le Rime del Petrarca'*, in *Alessandro Tassoni: poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età Moderna*, a cura di M. C. Cabani, D. Tongiorgi, Modena, Panini, 2017, pp. 121-38; Id., *«Pazza cosa sarebbe la poesia». Alessandro Tassoni lettore del Trecento fra Barocco ed Età Muratoriana*, Modena, Panini, 2020.

3 *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca d'Alessandro Tassoni. Col confronto de' luoghi de' poeti antichi di varie lingue*, Modena, appresso Giulian Cassani, 1609, p. 407.

34]. Dove il *lei* del penultimo verso, si riferisce alla parte, e non a Laura, come intendono in quel luogo gli espositori. Io ho per improprio assai il dire, che l'aita risponda; e l'esempio allegato è di cosa diversa; nondimeno l'ingegno di quella signora in ogni maniera è degno di loda[4].

Non risulta che il commento di Sarrocchi sia mai stato pubblicato, né dovette avere circolazione; ma della sua evanescente esistenza è testimone, ancorché scettico, Giovanni Mario Crescimbeni il quale, nella *Istoria della volgar poesia* (1698), scrive: «Sappiamo, oltre a ciò, esserci chi aferma, che [le Rime di Petrarca] furono commentate da Margherita Sarrocchi: ma a noi tal Commento non è mai fin qui capitato»[5].

Chi è, dunque, questa donna che, nel bel mezzo della *Querelle des femmes* e nel pieno della polemica tra petrarchisti e antipetrarchisti di inizio Seicento, osò interpretare l'*auctoritas* poetica per eccellenza, e ottenne per questo di campeggiare al fianco di Ludovico Castelvetro, uno degli intellettuali più controversi del tempo, ponendosi in netta opposizione con la tradizione esegetica precedente?

Margherita Sarrocchi nacque a Gragnano, in provincia di Napoli, intorno al 1560, in una famiglia della buona borghesia partenopea. Rimasta prematuramente orfana, fu affidata alle cure dell'influente umanista e teologo Guglielmo Sirleto il quale, divenuto Bibliotecario Apostolico nel 1570, la condusse con sé a Roma. Dunque, Sarrocchi crebbe nell'ambiente capitolino, educata prima presso il monastero di Santa Cecilia in Trastevere, poi privatamente, sotto la direzione dei migliori precettori sulla piazza: Rinaldo Corso per le lettere latine e greche e per la filosofia; Luca Valerio per la matematica e le scienze. Quest'ultimo, studioso particolarmente stimato da Galileo Galilei, sarebbe poi stato accanto a lei fino alla morte[6].

4 Ivi, p. 464.

5 *L'istoria della volgar poesia, scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario custode d'Arcadia*, in Roma, per il Chracas, 1698, p. 332.

6 Il profilo di Margerita Sarrocchi è stato per secoli dedotto da una breve biografia di poco successiva alla morte di lei, compilata dall'erudito napoletano Bartolomeo Chioccarelli e inclusa nel suo *De illustribus scriptoribus Regni Neapoletani* (Napoli, 1646). È sulla base di questa biografia, allegati i giudizi di qualche arcade indispettito, che Tiraboschi ne redasse il profilo, apparso poi nella seconda edizione della sua *Storia della Letteratura Italiana* (Modena, 1787-1794, tomo VIII, p. 2°, lib. III, cap. III. XVII, p. 466). Negli anni Trenta del Novecento, un altro erudito napoletano, Angelo Borzelli, riprese il lavoro di Chioccarelli per correggerlo e arricchirlo, ricostruendo su basi meno aneddotiche la vita e le opere della poetessa *(Note intorno a Margherita Sarrocchi e al suo poema: la Scanderbeide*, Napoli, Tipografia pontificia degli Artigianelli, 1935). Tutte le biografie che seguirono, fino agli anni '90 del secolo scorso, sono debitrici di questi due testi fondativi, in buona parte dipendenti dalle testimonianze seicentesche del nipote di Sarrocchi, Giovanni Latini, e dagli studi sul maestro e

Nei primi anni romani – e almeno fino alla fine degli anni '80, quando sposò Carlo Biraghi – Sarrocchi visse presso la famiglia Colonna, sviluppando una fraterna amicizia con Ascanio Colonna, con il quale intrattenne una cospicua corrispondenza (si conservano numerose delle lettere scambiate dai due, ma anche alcune del carteggio tra Luca Valerio, Carlo Biraghi e lo stesso Ascanio Colonna), e legandosi strettamente anche alla madre di lui, Felice Orsini, e alla sorella, Costanza, alla quale sarà poi dedicata la prima edizione della *Scanderbeide*.

A quanto attestano diverse fonti contemporanee, ancora ragazza Sarrocchi si fece notare nell'ambiente letterario romano per aver commentato un sonetto di Giovanni Della Casa e poi traducendo dal greco il poemetto *Ero e Leandro* di Museo Grammatico. Il commento e la traduzione risultano perduti; a quest'ultima allude però Aldo Manuzio il giovane in una lettera indirizzata all'autrice. In età appena più matura, Sarrocchi prese a scrivere di matematica, di filosofia e di letteratura; è a quella fase che dovette risalire l'esposizione, per ora irrintracciabile, delle Rime di Petrarca, che avrebbe meritato le lodi di Tassoni[7].

amico di lei, il matematico Luca Valerio. Solo le ricerche più recenti, condotte prevalentemente su documenti inediti, si sono finalmente affrancate da quei precedenti, assumendo una prospettiva capace di guardare alla scrittrice napoletana come a un soggetto autonomo, indipendente dalle vicende dei molti uomini di cultura che la circondarono. Per questo necessario aggiornamento, cfr. N. Verdile, *Contributi alla biografia di Margherita Sarrocchi*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», LXI (1989-1990), pp. 165-206 e, dal 2023, anche *sub vocem* nella *Enciclopedia delle donne*, consultabile all'indirizzo https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/margherita-sarrocchi; A. Coppola, *Epigoni del Tasso: Margherita Sarrocchi e la sua «Scanderbeide» (1606 e 1623)*, «Studi Tassiani Sorrentini» (2008), pp. 107-14; S. Pezzini, *Sarrocchi, Margherita*, in DBI, vol. 90 (2017), *ad vocem*; M. Mandalà, *«Donna dottissima […] e d'ingenio acutissimo»: per una biografia di Margherita Sarrocchi*, «Studi sull'Oriente Cristiano», 27/1 (2023), pp. 107-81. Mentre questo contributo era in bozze, è apparsa una nuova edizione commentata della *Scanderbeide*, ad introduzione della quale Matteo Mandalà ha aggiunto un proprio saggio. Non mi pare che vi si trovino novità sostanziali sull'autrice o sull'opera rispetto a quanto pubblicato nel 2023, ma interessano le maggiori informazioni su Carlo Biraghi, marito della Sarrocchi, e sulle relazioni di entrambi con la società romana: cfr. M. Sarrocchi, *La Scanderbeide. Edizione integrale commentata*, a cura di O. Gargano, Amalfi, Centro di Cultura e Storia amalfitana, 2025, pp. 7-58. È invece attualmente in corso di stampa presso l'editore parigino Garnier una ulteriore edizione dell'opera a cura di Angelo Chiariello, che attendiamo con curiosità.

7 Aldo Manuzio il giovane, lettera del 18 dicembre 1585, in Id., *Lettere volgari*, Roma, Santi, 1592, pp. 26-28. Lodano le qualità intellettuali di Sarrocchi anche Giulio Cesare Capaccio, *Illustrium mulierum, et illustrium litteris virorum elogia,* Napoli, presso Giovanni Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1608, pp. 203-4; Cristofano Bronzini, *Della dignità e nobiltà delle donne*, Firenze, presso Zanobi Pignoni, 1624.

Non tutti i contemporanei tuttavia le furono altrettanto favorevoli: conserviamo alcuni giudizi sprezzanti oggi difficili da credere disinteressati, come quelli espressi da Giovan Battista Marino e da Tommaso Stigliani, che la descrissero come una donna volubile e piena di sé e ne dileggiarono la produzione poetica; per tacere di Giano Nicio Eritreo, pseudonimo arcadico di Gian Vittorio Rossi (1577-1647) il quale, in polemica con lei per questioni di carattere stilistico, fu l'artefice di una breve biografia in latino piena di acredine, che ne avrebbe segnato la reputazione per secoli[8].

Si dice, per amor di pettegolezzo, che con Giovan Battista Marino, in quegli anni molto attivo nella capitale, Sarrocchi avesse intrattenuto una relazione intima e che il risentimento di lui dipendesse dall'essere stato abbandonato. Non è sicuro che le cose siano andate proprio così; di certo però Marino poteva invidiare alla poetessa l'autorevolezza conquistata nell'ambiente romano. Fu infatti intellettuale vivace, animatrice di un salotto fra i più ambiti, interlocutrice di numerosi accademici e accademica ella stessa (fu membro dell'Accademia degli Umoristi fin dalla sua fondazione, nel 1600), nonché corrispondente di tutti gli uomini di cultura del suo tempo, a partire da Tasso e Galilei. Altrettanto rilevante dovette essere la sua fama di poetessa, almeno a giudicare dalle parole di Margherita Costa che la include nella sezione femminile del suo nuovo Parnaso poetico, accanto a Vittoria Colonna e Veronica Gambara:

Per la corte s'aggira il vecchio Dante,
d'anni e d'opre gravoso; havvi il Petrarcha,
il Bembo, il Guidaccioni [*sic*], e 'l Casa inante,
che fan corona al lucido Monarca.
V'è la Sarocchi, e in nobil sembiante
la Colonnese, e a scorno de la Parca
la Gambara s'avanza, e 'l sesso frale
ne' suoi rai di virtù splende immortale[9].

8 Giano Nicio Eritreo [Giovanni Vittorio Rossi], *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum, qui, auctore superstite, diem suum obierunt*. Coloniae Agrippinae [ma Amsterdam], apud Iodocum Kalcovium et socios [ma Willem Blaeu], 1643, pp. 259-61, alla voce *Margarita Sarrocchia*: «Nostra vero Sarrocchia, virili plane audacia, Etrusco heroico carmine, rhythmis adstricto, Scanderbergi Epirotarum longe fortissimi res gestas, Phoebo Musisque faventibus, multis libris prosecuta est; nec sicut quidam, qui maligne eam laudabant, soliti erant dicere, fuit inter mulieres vir, et inter viros mulier, sed multiplici variaque doctrina, et carminis elegantia, assequebatur, ut multi nec imperiti nec indocti viri, cum ipsa comparati, mulierum instar habere viderentur» (p. 260). Quanto alla volubile opinione di Marino, perfino denigratoria in *Adone*, IX, 187-189, cfr. Coppola, *Epigoni del Tasso* cit., pp. 110-11.

9 Margherita Costa, *Elissa infelice*, in Ead., *La selva de' Cipressi, opera lugubre*, Firenze, Amadore Massi e Lorenzo Landi, 1640, pp. 229-56. Come evidenzia Virginia Cox, con la sola eccezione di Dante, tutti i poeti qui menzionati dalla Costa appartengono

Nonostante la posizione di primo piano che Sarrocchi certamente occupò nell'ambiente in cui operava, ancora persiste l'idea che l'agibilità culturale in società le derivasse dal fatto di essere circondata da uomini di potere: da un lato il marito, Carlo Biraghi, uomo di fiducia di Ascanio Colonna, colto e raffinato membro dell'Accademia dei Raffrontati; dall'altra il precettore e amico Luca Valerio, che negli ultimi anni di vita, forse anche prima della morte di Biraghi (1613), condivise con lei le mura domestiche. Fu Valerio, in effetti, a garantirle i migliori contatti personali e, in particolare, quello con Galileo, dal quale Sarrocchi si aspettava un concreto aiuto poetico. A testimonianza di ciò restano alcune lettere in cui la poetessa chiedeva allo scienziato di leggere i canti della sua *Scanderbeide*, di darne una valutazione, perfino di correggerli sul piano della struttura narrativa e della lingua, in vista di una prossima pubblicazione. A quanto pare questo aiuto non arrivò, o almeno non arrivò nella misura in cui era atteso; così la corrispondenza di Sarrocchi e Valerio con Galileo si interruppe. Quando la poetessa morì, nell'autunno del 1617, il poema era ancora ad uno stadio provvisorio di elaborazione, circostanza che rende tuttora il testo molto difficile da editare[10].

Il commento alle Rime di Petrarca, dicevamo, risulta perduto: circostanza, questa, tutt'altro che rara per ciò che concerne il lavoro delle scrittrici d'età medievale e moderna, le cui opere non godettero di particolari cure né nella distribuzione né nella conservazione; ed è ovvio che, a partire dai due lacerti riportati da Tassoni, non si può dedurre granché della consistenza e dei contenuti di questo commento, con ogni evidenza poco più che privato. Ma delle letture petrarchesche di Sarrocchi, probabilmente non limitate ai soli *Rerum vulgarium fragmenta* e *Triumphi*, e del rapporto che essa stabilì con il linguaggio poetico di Petrarca, parecchio si può evincere da ciò che della produzione sarrocchiana in-

alla schiera dei lirici petrarchisti, cfr. V. Cox, *Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, a cura di V. Cox e C. Ferrari, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 157-84. Su Sarrocchi rimatrice, cfr. A. Coppola, *Una rimatrice tra XVI e XVII secolo: Margherita Sarrocchi*, in Ead., *Ricerca e interpretazione. Saggi e studi tra Quattrocento e Novecento*, Napoli, Magmata, 2004, pp. 53-67. Quanto invece al ruolo pubblico della Sarrocchi a Roma, cfr. Ead., *Epigoni del Tasso* cit.; Ead., *Due sonetti inediti di Margherita Sarrocchi per Torquato Tasso*, «Bruniana & Campanelliana», 23/1 (2017), pp. 161-69; M. K. Ray, *Margherita Sarrocchi's Letters to Galileo: Astronomy, Astrology, and Poetics in Seventeenth-century Italy*, London, Palgrave Macmillan, 2016; S. Carapezza, *Questioni di genere/i. Il dibattito sulla donna nelle scritture femminili attraverso i generi letterari (da Vittoria Colonna a Isabella Andreini)*, Napoli, Federico II University Press-fedOA Press, 2025, pp. 115-32.

10 Cfr. Coppola, *Epigoni del Tasso* cit., pp. 107-10 (alla nota 10 per la corrispondenza con Galilei); M. Mandalà, «*Io vorrei che la [lingua] fusse toscana piu che fusse possibile*»: *Preliminari all'edizione critica de «La Scanderbeide» di Margherita Sarrocchi*, «Studi sull'Oriente Cristiano», 27/2 (2023), pp. 105-61.

vece ci ha raggiunti, cioè dalla suddetta *Scanderbeide*, lungo poema in ottava rima che tratta dell'epopea del popolo albanese nella guerra di resistenza contro i Turchi, iniziata nel 1443 e condotta per un quarto di secolo da Giorgio Castriota, detto appunto Scanderbeg[11].

Prima di mostrare un esempio molto eloquente di questa presenza costitutiva, che si innerva nell'ordito del poema per emergere apertamente soprattutto nei passaggi lirici o in quelli descrittivi di luoghi e di persone, occorre ricapitolare brevemente la storia redazionale del testo, che è complessa e anche piuttosto caratteristica del tempo a cui appartiene.

Dunque, nei progetti di Sarrocchi, e secondo il canone omerico, la *Scanderbeide* avrebbe dovuto comporsi di 24 canti, ma nessuna delle tre edizioni note li contiene tutti. La prima edizione, che appare a Roma per i tipi di Lepido Faci nel 1606, si compone di soli 11 canti e si presenta come una stampa non autorizzata, pubblicata per iniziativa dell'Arrotato Academico Raffrontato che la dedica a Costanza Colonna Sforza:

Mi è parso quantunque senza saputa di lei [l'autrice] mandarli [alcuni canti della *Scanderbeide*] alla stampa: sì perché il poema, per la eloquenza et per l'eruditione, lo merita, sì ancora perché ho visto, et inteso, che molti, che l'hanno letto et sentito, si sono appropriate diverse sue inventioni, et concetti. Et se bene dall'opera ciascheduno apertamente vedrà, che l'inventrice di cose maggiori, più facilmente ha possuto ritrovare et fare le minori; nondimeno ho voluto con stamparle, far riuscir vana a questi tali, quella fiducia, che eglino hanno ripresa, co'l darsi a credere, che non si potesse mai stimare dal mondo l'ingegno d'una donna essere stato di ciò inventore et facitore. Costoro, forse non haveranno letto, che Pindaro prencipe de' poeti lirici, fu vinto da Corinna, da cui

11 Scanderberg è trascrizione del turco Iskender, che corrisponde all'italiano 'Alessandro', e *be* (o *bay*), cioè 'signore'. È questo il soprannome che Giorgio Castriota (1405-1468) aveva meritato come condottiero delle truppe ottomane nelle guerre di espansione in Asia, con esplicito riferimento alle imprese orientali di Alessandro Magno. Poi, abbracciata la causa della indipendenza albanese, Castriota aveva stretto importanti alleanze in Europa (in particolare con Venezia e con i regni di Napoli e d'Ungheria), schierandosi in prima linea nella guerra di contenimento dell'avanzata turca nei Balcani e collaborando attivamente al progetto di una nuova crociata (con Eugenio IV, Pio II e Callisto III). Su questa interessante figura, e sulla sua fortuna letteraria in Italia, cfr. la tesi di H. Xhyheri, *Presenze albanesi nella cultura veneta tra XV e XVIII secolo: editoria e teatro. Scanderbeg tra commedia a soggetto e genere tragico*, relatore P. Vescovo, correlatore R. Drusi, Università Ca' Foscari, a.a. 2019-2020 [https://-unitesi.unive.it/retrieve/fcfb212f-a1b6-4aed-9b8f-7bf2393726c5/831436-12214-44.pdf], con ampia bibliografia; Mandalà, «*Io vorrei che la [lingua] fusse toscana piu che fusse possibile*» cit., pp. 121-23; e O. Gargano, *La penna e la spada*, in Sarrocchi, *La Scanderbeide. Edizione integrale commentata* cit., pp. 59-78.

egli apprese poi il buon modo di poetare. Et che la divina Saffo, pareggiò i più famosi Poeti della Grecia; essendo di più, essa et Iambe state di nuovi metri ritrovatrici (…)[12].

Matteo Mandalà, che da qualche anno ne prepara l'edizione critica, esclude che il testo possa essere stato pubblicato veramente all'insaputa dell'autrice, e ipotizza piuttosto che, proprio come scrive il misterioso editore, la prima tiratura sia stata approntata in fretta per interrompere la circolazione clandestina dell'opera. In effetti Sarrocchi aveva l'abitudine di inviare le ottave provvisorie a certi suoi lettori di fiducia (ad esempio, a Galileo), sicché dovettero esistere varie copie manoscritte, testimoni di stadi redazionali diversi del poema. A una di queste fasi provvisorie dovette appartenere il ms. N.V.32 della Biblioteca Nazionale di Torino, di cui oggi restano due soli frammenti parzialmente carbonizzati, ma che prima dell'incendio della biblioteca (1904) doveva consistere di una trentina di fogli[13].

Sappiamo dalle testimonianze epistolari fra Sarrocchi, Valerio e alcuni dei loro corrispondenti, che dopo questa prima uscita l'autrice decise di rivedere radicalmente il testo, colpita dalle critiche che riguardarono sia la struttura del poema sia la lingua. Prese quindi a correggere e spesso a riscrivere le ottave, tanto nella parte edita quanto in quella mai apparsa a stampa (dal canto XII al XXIII, mentre il canto XXIV non sembra essere mai esistito). Ma a un risultato soddisfacente non dovette giungere mai; sicché la seconda edizione uscì solo nel 1623, sei anni dopo la morte dell'autrice, per opera del nipote, Giovanni Latini, che la fece stampare a Roma presso il celebre editore Andrea Fei con dedica alla principessa Giulia d'Este (figlia di Cesare d'Este e Virginia de' Medici, dedicataria tra l'altro di alcuni versi dell'*Adone*).

Su quali materiali manoscritti Latini abbia allestito il testo non è per ora chiaro e, anzi, intorno all'autorialità di questa versione ampliata del poema non ci fu

12 *La Scanderbeide. Poema Heroico della signora Margherita Sarrocchi*. Dedicato all'Illustrissima et Eccellentissima Signora Domina Costanza Colonna Sforza, Marchesa di Caravaggio, con privilegio per XX anni. In Roma, appresso Lepido Facij, 1606, pp. II-III. Trascrivo il testo, qui e nelle citazioni successive, sciogliendo le abbreviazioni e limitando al minimo gli interventi sulla grafia (distinzione di *u* da *v* sulla base del valore fonetico; uniformazione di *s* alta e bassa; impiego dei segni diacritici secondo l'uso moderno). Sull'identità di questo editore, altrimenti ignoto, qualche ipotesi avanza Alba Coppola, in *Epigoni del Tasso* cit., pp. 112-13 (nota 26); permangono tuttavia al riguardo molti dubbi.

13 Cfr. Bernardinus Peyron, *Codices Italici manu extracti qui in Bibliotheca Taurinensis Athenaei, ante diem XXVI Ianuarii MCMIV asservabantur*, Taurini, apud Carolum Clausen, 1904, p. 166, ove si legge così: «Canto imperfetto d'un poema heroico che si compone da Madonna Margherita Sarocchi Biraga» e Mandalà, *Introduzione*, in M. Sarrocchi, *La Scanderbeide. Edizione integrale commentata* cit., pp. 43-46. Sulle avventure degli inediti di scrittori e scrittrici nel Rinascimento, e sulle loro edizioni clandestine nei primi decenni della stampa, cfr. invece Calitti, *Un "caso di studio"* cit., pp. 185-86.

mai molta fiducia. Tanto è vero che quando l'editore Bulifon di Napoli decise di ripubblicare il poema (siamo ormai nel 1701), scelse di riprodurre l'edizione parziale del 1606, che considerava priva di interventi apocrifi; salvo apportare lui, di propria mano, una gran quantità di correzioni non solo materiali al testo[14].

Fin dal titolo dell'opera – *La Scanderbeide. Poema Heroico* – appare esplicitamente che il modello principale di Sarrocchi è la *Gerusalemme conquistata*, a difesa della quale la poetessa si era schierata, nel dibattito che al volgere del secolo aveva opposto Ariosto a Tasso, nonché la 'forma' dei rispettivi poemi. Basta tuttavia scorrere qualche ottava della *Scanderbeide* per avvedersi che il poema sconta anche qualche altro debito fondamentale: con l'*Eneide*, naturalmente, a cui si rifanno soprattutto le scene dell'assedio di Croia (capitale dell'antico regno di Albania) e la fisionomia del personaggio principale (Scanderbeg è l'eroe predestinato, pio e valoroso, quello che investe la vita per la causa superiore del proprio popolo); con il *Furioso*, le cui memorie agiscono in particolare nella regia dell'intreccio e in una certa presenza dell'elemento fantastico; e anche con la *Commedia*, della quale evoca spesso la dimensione didascalica, per esempio nel discorso sulla potenza dell'amore, quando il narratore reimpiega letteralmente le parole della Francesca dantesca «amor ch'a null'amato amar perdona» (*Inf.* V 103). In particolare, Sarrocchi mostra di avere in mente le opere di Petrarca: l'*Africa*, per la caratterizzazione psicologica del protagonista e per le scene di paesaggio; i *Triumphi*, che lasciano la loro impronta nella rassegna dei condottieri degni di fama ma, forse, anche nella rappresentazione della protagonista femminile, Rosmonda; e naturalmente i *Fragmenta*, la cui memoria pervade letteralmente il testo, nelle rime, nel lessico, nelle citazioni puntuali di interi versi[15].

Per dare una copertura esauriente a questa prima impressione, occorre naturalmente attendere l'edizione critica del testo, a partire dalla quale si potranno adeguatamente studiare rapporti testuali e ricorso alle fonti; per ora ci accontenteremo di qualche sondaggio puntuale condotto sul canto I dell'edizione ro-

14 Sulla composizione della *Scanderbeide* e sulla sua travagliata storia editoriale, cfr. Coppola, *Epigoni del Tasso* cit., pp. 112-14. e la tesi di A. Tonini, *La Scanderbeide di Margherita Sarrocchi*, relatore G. Baldassarri, Università di Padova, a.a. 2017-2018, in particolare alle pp. 46-48; ma soprattutto Mandalà, «*Io vorrei che la [lingua] fusse toscana piu che fusse possibile*» cit., pp. 123-54 e Id., *Introduzione* cit., pp. 35-58.

15 Sulla notissima polemica che oppose i letterati del secolo intorno alla natura del poema, cfr. almeno M. T. Girardi, *Tasso teorico: i due tempi dei Discorsi*, in *Tasso*, a cura di E. Russo, F. Tomasi, Roma, Carocci, 2023, pp. 99-121. Quanto alle letture di Sarrocchi, delle quali non abbiamo notizie precise, possiamo immaginare si siano ben nutrite dei molti volumi presenti nella grande biblioteca di Ascanio Colonna, composta in parte dai volumi ricevuti in eredità da Guglielmo Sirleto, in parte da quelli (anche manoscritti) provenienti dal monastero di Santa Sofia di Benevento, di cui era stato abate commendatario; cfr. al proposito, F. Petrucci, *Colonna, Ascanio*, in DBI, vol. 27 (1982), *ad vocem*.

mana del 1606, prima quindi della 'normalizzazione' narrativa e linguistica richiesta all'autrice dal confronto con la censura e con il pubblico contemporanei, e al netto dei successivi interventi apocrifi.

In breve, la *fabula* del poema è questa: il prode Scanderbeg, deportato da bambino a Istanbul ed educato al mestiere delle armi fino a divenire capitano dei Giannizzeri, entra da invasore nella terra sottratta anni prima al padre, Giovanni Castriota, e ora nuovamente contesa agli ottomani dalla popolazione albanese in rivolta. Ma, avendo assistito alle prepotenze perpetrate in nome del sultano Amuratte contro i civili inermi (nel caso specifico, il rapimento di una giovane), decide di abbracciare la causa albanese e ritrova le sue origini cristiane. È il novembre del 1443 quando il comandante convertito, disobbedendo all'ordine di ripiegamento del sultano, raggiunge l'antica capitale Croia con un manipolo di fedelissimi e riesce ad asserragliarsi nella cittadella, proclamando l'indipendenza dell'Albania:

Scand. I, 1-3

Canta Musa la guerra, onde sofferse
Tanti, e sì gravi affanni il re d'Epiro:
All'hor, che 'l Sole eterno il dì gl'aperse,
Di doppia notte l'ombre a lui spariro:
Di tanti corpi il pian si ricoperse,
Tante alme al Ciel, tante a l'Inferno giro,
Restando co 'l grand'hoste a Croia vinto
Il Tracio Imperator, dal duolo estinto.
Al buon Duce Alessandro il primier'anno,
Sotto Belgrado il giro ancor volgea;
Ch'Amuratte di Tracia empio Tiranno,
Quel forte ad espugnar mandato havea.
Reso van di più guerre il lungo affanno
L'hostil valor, che dentro il difenedea,
Ogni esercito suo, disfatto, e rotto,
Ne l'arte militar più esperto, e dotto.
Ma co'l valor, ma co 'l giuditio sano,
Ch'anco in nessuna età par non ritrova;
Il Castrioto oprò così, ch'in vano
Fero i chiusi nimici ogni lor prova:
Che quanto può l'ingegno, e può la mano
Provato, e visto al fin che nulla giova;
Chieggion di patteggiar, con voglia unita,
Rendersi a lui, l'haver salvo e la vita[16].

16 *Scanderbeide* (1606), p. 1. La circostanza narrata ha fondamento storico, anche se non tutti i dettagli coincidono (Giovanni Castriota, re d'Epiro, perde la battaglia

È questo l'episodio pseudostorico su cui si innestano le avventure belliche e amorose dei personaggi, secondo uno schema tutto tassiano, ma con non pochi elementi di novità nel giudizio della narratrice a proposito della guerra come fenomeno storico, e nella caratterizzazione dei personaggi, sia maschili sia femminili. Ed è proprio intorno ad uno di questi ultimi – la giovane Donica (Dori nelle redazioni successive) di cui il sovrano ottomano si è incapricciato per fama – che la memoria petrarchesca fa la prima, prepotente apparizione, insinuata nella descrizione del corpo di lei, che appare progressivamente nel testo come per ricomposizione dei frammenti di Laura[17].

Siamo poco oltre la protasi (ottave 9-12) e Sarrocchi ritesse così, frammisti ai propri versi, parole e sintagmi di Petrarca:

cruciale contro i Turchi nel 1430; è allora che deve cedere in pegno a Memet II tre dei sui figli; Giorgio ha allora circa 25 anni). Come ricostruisce Matteo Mandalà, Sarrocchi poteva leggere della vicenda di Giorgio Castriota in diverse fonti storiografiche latine e volgari, in particolare in Marino Barlezio (*Historia de vita et gestis Scanderbegi, Epirotarum principis*, Roma, 1508-10; Paolo Giovio, *Commentario de le cose de Turchi e del S[ignor] Georgio Scanderbeg, principe di Epyrro, con la sua vita et le vittorie per lui fatte con l'aiuto de l'altissimo Dio et le inestimabili forze et virtu di quello, degne di memoria*,Venezia, 1539 e Demetrio Franco, *Gli illustri et gloriosi gesti, et vittoriose imprese, fatte contra Turchi, dal sig[nor]. D. Giorgio Castriotto, detto Scanderbeg, prencipe d'Epirro*,Venezia, 1584, cfr. Mandalà, «*Io vorrei che la [lingua] fusse toscana piu che fusse possibile*» cit., pp. 121-24.

17 Sul tema della rappresentazione di Laura nei *Trionfi* e nel Canzoniere, cfr. E. Raimondi, *Ritrattistica petrarchesca*, in Id., *Metafora e storia*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 163-87; G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere italiane», 31 (1979), 1, pp. 3-30; A. Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991; É. Vígh, *«Mostra di fuor sua natural virtude». L'immagine di Laura e la fisionomia del Classicismo*, «Letteratura italiana antica»,VI (2005), pp. 327-37; M. C. Bertolani, *Il corpo glorioso. Studi sui 'Trionfi' del Petrarca*, Roma, Carocci, 2001; P. Rigo, *Corpo*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di L. Marcozzi, R. Brovia, Roma, Carocci, 2016, pp. 114-25 (: 122-23).

Scand. I, 9-12

Ben da le *vene* più riposte, e fine,
Ch'in sen la terra chiuda, *l'oro tolse*
Natura, per *formarle il biondo crine*,
Ch'Amor ridusse in fila, e 'n *cresp'* avvolse.
E stillando dal ciel candide *brine*
La più bell'alba; in Oriente colse
D'ambe le gote le vermiglie *rose*,
Cui dure *spine* a guardia honestà pose.
La tersa *fronte*, un bel diamante pare,
Ch'i pudichi del cor pensier rivela:
Vincono di splendor le luci chiare
Il *sole*, allhor che nulla nube il vela:
Rubin più fini, e *perle* unqua più care,
Ne le radici sue Mandro non cela;
Né in conca sua la Taprobanic'onda,
Di quelle, onde la bocca orna, e circonda.
Latte la gola, il *collo* avorio schietto,
Ch'orna, errando in anella, il crin lucente:
Neve le poma de l'acerbo petto,
Sovra i gioghi de l'alpi allhor cadente:
Da più gelata neve, Amor diletto
Prender sembra aventar foco più ardente:
I *piè*, le *man*, le *braccia*, e la persona
Voce non può lodar, che mortal suona.
A *l'angelico* aspetto, al chiaro viso
S'allegra intorno il ciel, l'aria ne *ride*:
Gioisce l'herba, ov'ha 'l bel guardo affiso:
Ch'uscir da più bel Sol, virtù non vide:
E nel celeste *lampeggiar del riso*
L'alme fura, e da i petti i cor *divide*:
Le Gratie, ancelle sue, l'han di nascosto,
I passi, i gesti, e ciò che fa, composto[18].

Rvf 220

Onde *tolse* Amor *l'oro*, et di qual *vena*,
per far due *trecce bionde*? e 'n quali *spine*
colse le *rose*, e 'n qual piaggia le *brine*
tenere et fresche, et die' lor polso et lena?

onde le *perle*, in ch'ei frange et affrena
dolci parole, honeste et pellegrine?
onde tante bellezze, et si divine,
di quella *fronte*, piu che 'l ciel serena?

Da quali angeli mosse, et di qual spera,
quel celeste cantar che mi disface
si che m'avanza omai da disfar poco?

Di qual *sol* nacque l'alma luce
di que' belli occhi ond'io o guerra et pace,
che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n fuoco?

Rvf 292, 1-8

Gli occhi di ch'io parlai si caldamente,
et le braccia et le *mani* et i *piedi* e 'l viso,
che m'avean si da me stesso *diviso*,
et fatto singular da l'altra gente;

le *crespe chiome* d'or puro lucente
e 'l *lampeggiar* de *l'angelico riso*,
che solean fare in terra un paradiso,
poca polvere son, che nulla sente.

Lo stesso accade un poco più avanti, dove un verso petrarchesco inconfondibile è citato letteralmente, e due altrettanto memorabili appaiono appena ricombinati:

18 *Scanderbeide* (1606), p. 2. Il più alto numero di prelievi che ho potuto identificare in questo passaggio proviene dai due sonetti citati, *Rvf* 220 e *Rvf* 292, ma in effetti il gioco degli intarsi è più complicato. Andrebbero infatti ricordati pure «le bionde treccie sopra 'l collo sciolte, / ov'ogni lacte perderia sua prova» di *Rvf* 127, vv. 77-78; il «bel giovenil petto» di *Rvf* 37, v. 102; il «bel piede» di *Rvf* 125, v. 53 o di 162, v. 4, dove si trovano anche «gli occhi chiari», v. 10; «le man' bianche sottili / et le braccia gentili» di *Rvf* 37, vv. 98-99 (con *Rvf* 199, v. 1 e 200, v. 1); la «persona fatta in paradiso» di *Rvf* 348, v. 8, e molti altri luoghi ancora.

Scand. I, 41	*Rvf* 269, vv. 1-8
E bene a l'or de le sue belle chiome, Diadema si convien di gemme e auro; Scietro, e manto regal, e regal nome *Dal Borea a l'Austro, dal mar Indo al Mauro:* E d'altra posseder via più si come Più d'altra è bella, *Oriental tesauro* Né haver beltà può l'alto Imperatore Più degna del suo impero, e del suo amore.[19]	Rotta e l'alta colonna e 'l verde lauro che facean ombra al mio stanco pensero; perduto o quel che ritrovar non spero *dal Borrea a l'Austro, o dal mar Indo al Mauro.* Tolto m'ai, Morte, il mio doppio *thesauro*, che mi fea viver lieto et gire altero, et ristorar nol po terra ne impero, ne gemma *oriental*, ne forza d'auro.

Come si evince dall'accostamento di questi testi, i prelievi da parte di Sarrocchi non sono solo consapevoli, ma apertamente esibiti; e gli elementi testuali estratti non sono solo innestati nel nuovo corpo poetico, ma anche riassemblati e talvolta riscritti. Lo si vede bene nella descrizione dei capelli delle due figure femminili, lucenti e preziosi in entrambi i casi, ma quantomai differenti nella sostanza. Se la chioma di Donica è fatta d'oro fino come quella di Laura, e l'oro è sempre tolto dalla più pregiata delle vene (al netto della variazione retorica, per cui la metafora petrarchesca è enfatizzata dall'interrogativa, mentre Sarrocchi la appiana restituendola in forma affermativa), non è più Amore l'artigiano responsabile di questa estrazione nella *Scanderbeide*, bensì Natura; e non hanno più alcuna ascendenza divina nemmeno il colore candido della pelle di Donica e il vermiglio delle sue gote. Scompare, nel testo di arrivo, l'insistenza sulle «dolci parole» e sul «celeste cantar» di Laura, mentre il «sol» evocato da Sarrocchi per descrivere la luminosità degli occhi femminili, non è che un termine di paragone realistico, laddove Petrarca lo impiegava invece come referente simbolico dell'angelica parvenza laurana.

Tenuto conto del quadro culturale in cui l'autrice si muove, delle discussioni contemporanee sul petrarchismo e delle vere e proprie dispute filosofiche in corso – sul fatto che a generare l'amore e i suoi oggetti siano Natura o Dio si era giocata l'intera teoria platonica dell'amore, da Andrea Cappellano in poi –, non si tratta qui di differenze minime o meramente stilistiche, ma di vere e proprie prese di posizione ideologiche, condotte sul campo della tradizione letteraria. Infatti, Sarrocchi sceglie della lingua poetica di Petrarca lemmi e immagini fortemente connotati, ma li acquisisce nella propria lingua poetica modificandone il significato. Ossia, mette in atto il processo compositivo del classicismo letterario, realizzando la potenzialità inespressa della parola poetica, che porta con sé tutti i significati già assunti e si proietta in avanti, verso quelli ancora da assumere[20].

19 *Scanderbeide* (1606), p. 5.

20 Sulla combinazione delle fonti come forma della composizione poetica nel Classi-

Concludo con poche, provvisorie considerazioni, per tirare le fila di questo altrettanto provvisorio discorso. Per Sarrocchi, quando scrive la *Scanderbeide*, Petrarca esercita una doppia funzione modellizzante: come autore dell'*Africa*, cioè nella sua veste di poeta epico; e come autore delle Rime, ovvero come padre della tradizione lirica moderna. In entrambi i sensi, quella di Sarrocchi è una scelta classicista, intrapresa come forma di resistenza al marinismo, in opposizione a quasi tutta l'intellettualità italiana del proprio tempo. Di certo la memoria petrarchesca passa nella *Scanderbeide* anche di seconda mano, provenendo dal vasto repertorio lirico del secolo precedente e ancor più da quello tassiano. Ma la precisione nella scelta dei prelievi e la disinvoltura nel loro intreccio mostrano una confidenza con la parola petrarchesca che presuppone una lunga e riconoscibile coabitazione. C'è infatti una particolare schiettezza nel dire poetico di Sarrocchi, che si realizza nella non dissimulazione delle fonti, citate e riscritte apertamente perché risaltino in sé, continuando a risuonare di poesia in poesia, «dalle antiche alle moderne carte»[21].

cismo, cfr. almeno G. Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, «Studi Petrarcheschi», VI (1989), pp. 125-69 e P. Cherchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998, *passim*.

21 Sarrocchi, *Scand.*, II, ottava 5.

Johnny L. Bertolio

Padri o sorelle? Genealogie letterarie da Petrarca a Veronica Gambara

Fathers or Sisters? Literary Genealogies from Petrarca to Veronica Gambara

ABSTRACT

Nella *Senile* V 2 Petrarca, in dialogo con Boccaccio, definisce in verticale la classifica delle 'tre corone' fiorentine che si sarebbe precocemente imposta nel canone della letteratura in volgare. Nonostante la problematicità del primo posto, riservato a Dante, Petrarca delinea un nuovo paradigma storiografico, rispetto a quello, tutto greco-latino, del IV canto dell'*Inferno*. Nell'Umanesimo, i *triumviri* continuano ad attirare elogi e critiche, ma la loro autorità di 'padri' non viene veramente messa in discussione. Quando però nel Cinquecento, grazie al petrarchismo, la letteratura italiana si apre in maniera decisiva all'opera delle scrittrici, il panorama si allarga e la genealogia esclusivamente maschile non basta più. Ecco che allora, le due più importanti poetesse del secolo, Vittoria Colonna e Veronica Gambara, propongono nei loro sonetti di scambio un'apertura che non è solo tematica ma anche relazionale. All'autorità paterna e al passaggio di testimone di padre in figlio subentra la sorellanza, in cui il genere sessuale non è più un fattore di esclusione ma di sostegno reciproco. Grazie all'appoggio di alcuni letterati, tra cui Pietro Bembo, le genealogie letterarie e anche editoriali con Colonna e Gambara acquistano un carattere inedito e paritario, in cui la passione, l'affetto e l'allineamento politico filo-imperiale prendono il posto delle classifiche, delle misurazioni quantitative del genio e delle rivendicazioni municipali ed etno-linguistiche.

In *Seniles* V 2, Petrarca, in dialogue with Boccaccio, establishes a vertical hierarchy of the 'three Florentine crowns', a ranking that would soon assert itself within the canon of vernacular literature. Although assigning first place – reserved for Dante – remains problematic, Petrarca sketches a new historiographical paradigm, distinct from the purely Greco-Roman framework of Canto IV of the Inferno. During the Humanist period, the 'triumvirate' continued to attract both praise and criticism, yet their authority as literary 'fathers' was never truly questioned. In the sixteenth century, however, thanks to Petrarchism, Italian literature opened decisively to the work of women writers, broadening the literary landscape and rendering the exclusively male genealogy inadequate. It is in this context that the two most important female poets of the century, Vittoria Colonna and Veronica Gambara, propose – through their sonnet exchanges – a form of openness that is not only thematic but also relational. Paternal authority and the transmission of legacy from father to son give way to a model of sisterhood, in which gender is no longer a basis for exclusion but a source of mutual support. With the backing of certain men of letters, including Pietro Bembo, the literary – and editorial – genealogies involving Colonna and Gambara take on a new and egalitarian character, where passion, affection, and pro-imperial political alignment replace rankings, quantitative assessments of genius, and municipal or ethno-linguistic rivalries.

Per Leggere, xxv-xxvi, n. 49-50, Autunno 2025-Primavera 2026
ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)
DOI: 10.747/PLXXV-XXVI-49/50-25/26-129

Johnny L. Bertolio

Padri o sorelle?
Genealogie letterarie da Petrarca a Veronica Gambara

> «*As a woman I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world*».
>
> (V. Woolf, *Three Guineas*)

Quando nel 1907 Guido Gozzano, colpito dalla lettura delle *Vergini folli* di Amalia Guglielminetti, pose l'autrice, in una lettera a lei indirizzata, a confronto con Saffo e poi con Gaspara Stampa, da lui definita sua «sorella cinquecentesca»[1], la destinataria replicò poco convinta:

> Non vorrei rassomigliare in tutto e per tutto, in vita ed in morte alla infelice amante del conte di Collalto. Voi credete con tutti ch'io l'abbia avuta tanto famigliare, tanto vicino quella povera veneziana. Invece no: la conosco, le voglio bene in qualche suo verso, ma quell'aria di famiglia – diciamo cosi – l'ho presa da un altro più antico antenato, da messer Francesco Petrarca[2].

Partiamo da questa citazione per un discorso che ha a lungo pesato sulla valutazione delle autrici, in poesia come in prosa, sia in quanto scrittrici sia in quanto lettrici: che cioè la loro formazione e ispirazione tendano a delinearsi in maniera diversa e in posizione secondaria rispetto a quelle degli autori coevi, rimontanti alle fonti pure e assolute del genio, in questo caso a Petrarca, il celebrato artefice del predominante codice lirico italiano. D'altra parte, Guglielminetti accetta con passione la sorellanza con Stampa («le voglio bene») suggerita da Gozzano e altri critici e, allo stesso tempo, ricollega orgogliosamente la propria genealogia letteraria, intertestuale, al «più antico antenato» Petrarca.

I binari della trafila sono dunque due e possono essere osservati, con caratteri non del tutto coincidenti, anche più indietro nel tempo, nella relazione umana

1 G. Gozzano, A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, Milano, Garzanti, 1951, p. 32.

2 Ivi, p. 35. Sulla poesia di Gaspara Stampa e sul suo successo nei secoli si veda *«Nova salamandra al mondo»: studi per il centenario di Gaspara Stampa*, a cura di D. Perocco, numero monografico della «Rivista di letteratura italiana», 41/3 (2023), con bibliografia aggiornata.

(la stima reciproca) e letteraria (la petrarchesca «aria di famiglia») tra Veronica Gambara e Vittoria Colonna, sullo sfondo di un'altra, quella che Petrarca stesso definì nelle proprie epistole per posizionarsi tra Dante e Boccaccio.

Precisiamo subito che, rispetto a quella Guglielminetti-Stampa, la relazione letteraria Gambara-Colonna avvenne tra due vive, con Vittoria già di fatto assurta, ben prima della morte, a guida della folta, varia e duratura brigata di poetesse che nel Cinquecento e nel Seicento si posero nella sua scia, sia che appartenessero alla sua generazione, come Gambara, sia che fossero più giovani[3]. La 'canonizzazione in vita' di Colonna come di Gambara fu inoltre resa possibile dalla loro specchiata biografia di amanti fedeli e poi di vedove caste; entrambe, come sottolineato più volte negli encomi loro tributati, seppero coniugare qualità letterarie e morali, il canto greco di Saffo e la virtù romana di Lucrezia[4]. Ciò facilitò l'espressione pubblica della loro *agency* verbale, come autrici, come muse e dedicatarie, come corrispondenti dei loro lodatori, in particolare Pietro Bembo, che nell'edizione delle proprie *Rime* del 1535 inserì suoi e, in appendice, loro testi di scambio[5].

La corrispondenza in versi tra poetesse che così si omaggiavano a vicenda rimontava, in Italia, almeno a quella, in latino, tra Costanza da Varano e Isotta Nogarola. Come ha scritto Monica Farnetti, il dialogo inverava e valorizzava «la possibilità di una relazione orizzontale e nondimeno capace di accogliere la disparità, e di permettere un libero passaggio di autorevolezza»[6], il che portava

3 Il «gruppo» indicato da Dionisotti è ormai studiato come ben più numeroso e duraturo e meno eccezionale di quanto stabilito dal critico (C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 239-42). Cfr. G. Rabitti, *Vittoria Colonna as Role Model for Cinquecento Women Poets*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, edited by L. Panizza, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 478-97, V. Cox, *Women Writers and the Canon in Sixteenth-Century Italy: The Case of Vittoria Colonna*, in *Strong Voices, Weak History: Women Writers and the Canons in Early Modern Europe*, edited by P.J. Benson, V. Kirkham, A. Arbor, University of Michigan Press, 2005, pp. 14-31 ed Ead., *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 76-79, che definisce Colonna e Gambara «founding mothers, first ladies». Sul Seicento, che, come per il secolo precedente, offre un quadro più diversificato di quanto la storiografia letteraria abbia imposto, si veda V. Cox, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011. Per una panoramica sulla necessità di (ri)pensare i commenti ai testi delle poetesse cinquecentesche si vedano i contributi di «Schifanoia», 58-59 (2020), pp. 165-262.

4 Cox, *Women's Writing in Italy* cit., p. 78.

5 Ivi, p. 60. Per l'analisi della complessa dinamica di genere e di potere espressa nello scambio, memore di quella tra Petrarca e Laura nei *Fragmenta*, cfr. Ead. *Attraverso lo specchio: le petrarchiste del Cinquecento e l'eredità di Laura*, in *Petrarca, Canoni, esemplarità*, a cura di V. Finucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 117-49.

6 M. Farnetti, *Sorelle. Storia letteraria di una relazione*, Roma, Carocci, 2022, p. 77.

onore sia alla mittente sia alla destinataria. Nel caso delle poetesse, lo scambio aveva una funzione non semplicemente letteraria ma più generalmente culturale, se non politica, in quanto permetteva loro di inserirsi, seppur a distanza vista la difficoltà o impossibilità di viaggiare, in una rete di contatti ampia e autorevole[7].

Il riconoscimento che Gambara tributò a Colonna è raccolto in due celebri scambi di sonetti (quattro in tutto), sempre avviati da Veronica, che intorno al 1532, dunque prima della pubblicazione della *princeps* delle *Rime* (1538), scrive a Vittoria, che le risponde per le rime o per le parole-rima[8].

Nella sua proposta *O de la nostra etade unica gloria*[9], Gambara celebra Colonna appunto quale «unica gloria» presente, le attribuisce quell'aggettivo, «divina» (v. 2), che tanta parte avrà nella promozione editoriale delle sue *Rime spirituali*, e a partire dal gioco di parole con la «vittoria» sul tempo prevede per la corrispondente una fama imperitura. Quindi, Gambara propone che a Vittoria, come a una nuova dea *Níke*, tutte le donne («Il sesso nostro») innalzino «un sacro e nobil tempio» (v. 9), utilizzando quegli stessi materiali con cui gli antichi greci costruivano i propri delubri e le statue degli dèi, ossia il marmo e l'oro (v. 11). Le divinità citate come esempio sono Atena (a Pallade anche Fabrizio Luna aveva accostato Colonna stampandone l'epistola ischitana[10]) e Apollo: un simile abbi-

7 La modalità divenne poi un tratto distintivo delle antologie poetiche di autrici: C. Stella, *Lodovico Domenichi e le Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne (1559)*, Parigi, Classiques Garnier, 2022, pp. 72-73.

8 La bibliografia essenziale sullo scambio Gambara-Colonna, Gambara-Bembo e Colonna-Bembo ai fini del nostro discorso è la seguente: Cox, *Attraverso lo specchio* cit.; Ead., *Women's Writing in Italy* cit., pp. 68-71; Ead., *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2013, pp. 268-74; *Liriche del Cinquecento*, a cura di M. Farnetti, L. Fortini, Roma, Iacobelli, 2014; A. Chemello, *«Il più bel lume di questo mondo»: Vittoria Colonna e il suo tempo*, in *Al crocevia della storia: poesia, religione e politica in Vittoria Colonna*, a cura di M.S. Sapegno, Roma, Viella, 2016, pp. 61-83; L. Fortini, *Veronica Gambara o del corrispondersi in prosa e in versi*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento: corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di Ead., G. Izzi, C. Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 73-93; M.C. Tarsi, *I sonetti per Vittoria Colonna*, in Ead., *Studi sulla poesia femminile del Cinquecento*, Bologna, I libri di Emil, 2018, pp. 11-36; Farnetti, *Sorelle* cit., pp. 82-89; M.C. Tarsi, *Sulla corrispondenza poetica tra Veronica Gambara e Vittoria Colonna*, in *Ripartendo da Vittoria Colonna (e dintorni). Il contributo femminile alla lirica cinquecentesca*, a cura di M.T. Girardi, V. Copello, Ead., Pisa, ETS, 2024, pp. 137-56; M. Liguori, *Tra presenze e assenze: indagini sulle corrispondenze in prosa e in versi di Vittoria Colonna*, in *Studi sulla tradizione poetica nel Quattro-Cinquecento*, a cura di G. Baldassari, G. Barucci, L. Danzi, Milano, Milano University Press, 2024, pp. 263-86.

9 V. Gambara, *Le rime*, a cura di A. Bullock, Firenze-Perth, Olschki-The University of Western Australia, 1995, p. 103. A questa edizione si è aggiunta V. Gambara, *Rime d'amore*, a cura di S. Bianchi, Pisa-Roma, Serra, 2024.

10 T. Crivelli, *Godere di cattiva stampa: spunti per una rilettura della tradizione editoriale delle rime di Vittoria Colonna*, in *Al crocevia della storia* cit., pp. 137-57: 141-42.

namento *bigendered* assegna a Vittoria sia le virtù sapienziali della dea Atena, nata dal cranio di Zeus e dotata di un'attitudine militaresca tipicamente maschile[11], sia quelle liriche di Apollo, a trasmettere l'idea di una complementarità di generi, di una femminilità attiva, confermata tanto nella sua individualità quanto nella coppia che la poetessa formava con il marito condottiero[12].

Insieme a questa associazione classicheggiante colpisce, nel sonetto di Gambara, l'immagine del «tempio» poetico, che rivela una stratificazione di molteplici connotazioni: a livello metaforico, esso rinvia innanzitutto al motto oraziano *Exegi monumentum aere perennius* (*Carm.*, III 30, v. 1), da cui derivò l'impiego della parola «tempio», nella produzione editoriale a stampa, come titolo di raccolte poetiche encomiastiche a più voci[13]. Inoltre, Gambara sembra voler rovesciare l'esemplarità di Colonna quale nuova Artemisia[14], capace cioè di costruire un monumento alla memoria del marito defunto facendosi lei stessa tomba di lui (leggenda voleva che Artemisia avesse ingerito le ceneri di Mausolo, diluite in una coppa[15]): non sarà Vittoria a costruire un «tempio» vedovile per l'amato marito morto, ma saranno le colleghe letterate e le donne tutte a innalzare un monumento a lei, già da viva. Nella canzone conclusiva dei *Fragmenta* di Petrarca, è la Madonna a essere celebrata quale «tempio» verginale ma «vivo» e fecondo del «vero Dio» (v. 57) grazie ai suoi «santi pensieri, atti pietosi e casti» (v. 56); nelle *Rime* di Colonna, storie e «saggi petti» saranno «sacrati tempi» della fama di Ferrante al posto di una troppo piccola urna[16]. Le litanie lauretane della Madonna comprendono la definizione di «tempio dello Spirito Santo» e san Paolo ne fa una metafora del vero e puro credente in Cristo: «An nescite quoniam corpus vestrum templum est Spiritus Sancti (…)?»[17]. È un'immagine molto cara anche a Caterina da Siena nelle sue lettere, modello di scrittura e di autorialità per Colonna[18]. Dalla parte di Gambara, nelle sue *Rime* superstiti solo in un altro

11 Su cui si veda M.S. Sapegno, *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2018.

12 Cox, *Women's Writing in Italy* cit., pp. 69-70.

13 Tra i «templi» poetici più celebri (più avanti nel secolo arriveranno anche i «mausolei») vanno annoverati quelli innalzati a Giovanna d'Aragona, cognata di Vittoria Colonna, che vi è ampiamente allusa, nel turbolento contesto politico-culturale del pontificato di Paolo IV Carafa: cfr. D. Robin, *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 2007, pp. 107-11. In generale sul «tempio» letterario si veda M. Favaro, *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime*, Milano, Franco Angeli, 2021.

14 Come in L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXXVII 18.

15 Tarsi, *I sonetti per Vittoria Colonna* cit., p. 22.

16 V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 20.

17 I *Ad Cor.* 6, 1.

18 Cfr. C. Stella, *Speaking with Authority: Reading Catherine of Siena in the Times of Vittoria Colonna*, «Renaissance and Reformation», 44/4 (2021), pp. 9-50.

caso è proposta la costruzione di «un tempio d'avorio» arricchito «nel mezzo» di «una gran statua d'oro»: è quello per Carlo V «Augusto» (imperatore), «maggior di quanti mai ebber tal nome»[19].

L'omaggio templare avviene dunque all'interno di una rete culturale e politica transcittadina e transnazionale, che trova in un potere superiore e geograficamente illimitato (quello della letteratura o quello dell'autorità imperiale) la migliore, se non unica, opportunità di espressione. Tutto ciò era stato confermato e rilanciato dalla riconciliazione tra Carlo V e il papa Clemente VII, le cui rispettive corti soggiornarono a Bologna dall'ottobre del 1529 al febbraio del 1530: l'incoronazione imperiale ufficiale avvenne alla presenza di *leaders* e personalità di primo piano dell'intera penisola italiana; Gambara stessa vi partecipò da una posizione di rilievo (il fratello Uberto era governatore pontificio di Bologna) e nella sua dimora bolognese ebbe modo di incontrare di persona, e non più solo per via epistolare, Bembo e altri letterati, mentre Carlo V si sarebbe fermato nella sua Correggio a marzo[20].

L'alleanza poetica, che rispecchiava l'allineamento di Gambara e Colonna e delle rispettive famiglie alla compagine augustea, rifletteva la loro partecipazione a un *network* fondato non su basi etnolinguistiche né sulla medesima origine comunale (come il canone puristico fiorentinocentrico) ma su una più ampia e generale adesione a un sistema valoriale valicante i confini di una lingua madre o di uno Stato, come in un'accademia virtuale, priva di sede fisica e traboccante di affiliazioni letterarie e spirituali.

A ciò Gambara aggiunge, nella canonizzazione in vita di Colonna, un elemento di passione: «vi riverisco, amo, ed adoro» (v. 14), tre verbi che corrispondono, in perfetto parallelismo (qui una *rapportatio* a distanza), agli aggettivi del verso 2 dello stesso sonetto, «Donna saggia [da riverire], leggiadra [bella, quindi da amare], anzi divina [da adorare]»[21]. Tali verbi e aggettivi, più che una gerarchia, evocano quella sorellanza di affetto paritario e umana simpatia che abbiamo osservato nella replica di Guglielminetti a Gozzano sulla sua possibile relazione con Stampa.

La risposta di Colonna, *Di novo il Cielo de l'antica gloria*[22], riprende, in ordine diverso, quasi tutte le parole-rima della proposta (con diverso schema nelle terzine), sviluppandone i temi: secondo Colonna, è Gambara a ornare l'età presente

19 Gambara, *Rime* cit., p. 109.

20 Cfr. V. Andreani, *«'l comandamento (…) che già mi fece in Bollogna»: una lettera inedita di Veronica Gambara a Pietro Bembo (Correggio, 15 giugno 1532)*, «Filologia e critica», 43/2 (2018), pp. 226-44.

21 Chemello, *«Il più bel lume di questo mondo»* cit., p. 64. A Bembo, invece, Gambara aveva scritto: «io t'amo ed onoro», pronta a «servirti» (Gambara, *Rime* cit., pp. 71-72).

22 Colonna, *Rime* cit., p. 209.

e a essere apprezzata da tutti e tutte, sempre con insistenza sulla «divina / interna parte» (vv. 7-8); sarà lei a meritare un «eterno tempio» (v. 12) metaforico, innalzato dai «chiari spirti» (uomini e donne) e fatto di carta al posto del marmo e di inchiostro al posto dell'oro (v. 13); si tratta di una transizione materica che fa pendere la connotazione del «tempio» verso l'idea dell'impresa editoriale e che sarà operante nel sonetto proemiale delle *Rime spirituali* rispetto a sangue, chiodi e corpo del Cristo crocefisso («i santi chiodi omai sieno mie penne, / e puro inchiostro il prezïoso sangue, / vergata carta il sacro corpo exangue, / sì ch'io scriva per me quel ch'Ei sostenne», vv. 5-8)[23]. Come nota sciovinisticamente nel suo commento Rinaldo Corso, il «tempio» che Colonna immagina per Gambara, sarà ancora più durevole: «Vedete di quanto avanzan le lodi che dà Vittoria alla Gambara le ricevute da lei, che a Vittoria il sesso femminile, a Veronica i chiari spirti faranno un tempio. Quelle sacro e nobile lo faranno; questo eterno; quelle di marmi e d'oro, questi di carta e d'inchiostro»[24]. La sua fama, anche la sua, vincerà sia il morso della morte sia quello del tempo; ad ogni modo, conclude Corso, «Per sì fatta maniera, (…) l'una e l'altra resta egualmente lodata»[25]. Fedele partigiano della contessa di Correggio, Corso antepose sempre la sua fama e la sua poesia a quelle della marchesa di Pescara, anche in forza della nascita anteriore di Gambara, nel 1485, rispetto a Colonna, nel 1492, come scrive nella breve biografia postuma che le dedicò: «Né per queste [le sue due sorelle Violante e Isotta Gambara] né per altre si può torre a Veronica il vanto d'essere ella stata la prima che dai tempi del Petrarcha in qua, da che la lingua toscana giunse al suo colmo (che fu allhora) posto habbia la mano a così fatto stile e sia riuscita a tal segno che, se bene è possibile che qualche altra la trapassi, tutte nondimeno (sia detto con pace loro), hanno avuto e hanno e havranno Veronica per perpetua scorta»[26]; Gambara vi è infine appaiata a Bembo quale gemma della nuova età dell'oro letteraria.

La passione che Gambara e Colonna condividono si ritrova, all'incirca negli stessi anni, nella relazione poetica di Vittoria con Bembo. Nel giugno del 1530, l'anno della prima edizione delle *Rime* bembiane (che già contiene i sonetti di proposta per le due poetesse, senza però le loro risposte), così Colonna scrive a Paolo Giovio, commentando il sonetto di Bembo *Orna costei del sempre verde*

23 Ivi, p. 85.

24 *Tutte le Rime della illustrisstrissima et eccellentissima Signora Vittoria Colonna, marchesana di Pescara, con l'espositione del Signor Rinaldo Corso*, Venezia, Giovan Battista et Melchior Sessa Fratelli, 1558, p. 332.

25 *Ibidem*.

26 R. Corso, *Vita di Giberto Terzo di Correggio detto Il Difensore*, Ancona, appresso Astolfo de' Grandi Veronese, 1566, s.p. La stessa Gambara sapeva di una competizione imposta dall'esterno tra lei e Colonna, alla quale in una lettera a Pietro Aretino del 1536, riferendosi alle loro prose, dice di cedere volentieri (Tarsi, *I sonetti per Vittoria Colonna* cit., p. 24).

amato (poi *Cingi le costei tempie de l'amato*), che rispondeva al suo di proposta *Se v'accendea il mio bel sole amato* (poi *Ahi quanto fu al mio sol contrario il fato!*):

Rev.do S.r, a voi non asconderò io che me manca ogni modo per lodar el divin sonetto del mio messer Pietro Bembo. Et poi de ben pensato se potessi elevarmi a tanta luce, concludo che 'l silentio e la propria e vera laude che li conviene. Et veramente mi par che cercando egli [Bembo] imitar el più lodato autor dela nostra lingua [Petrarca] nel scrivere, lo ha superato nelo stile. Et escusandomi prima col mio poco juditio, dico che io non leggo sonetto di niun altro, tanto de' presenti como de' passati, che a lui possa aguagliarsi. Non dirò de' vocaboli elettissimi, sententie nove et sottile senza spezzarse, ma solo la mia maraveglia consiste in veder che alzando sempre el verso va a finir la clausola così lontana senza sforzo alcuno. Anzi par che le desinentie vengano sì necessarie ala ben ordita sua prosa che la bella et suave armonia loro prima si senta nel anima che nel orecchia. Et quanto più si rileggono et più spesso si considerano, maggior admiration porgono, anzi direi invidia, se non che 'l mio intelletto si sente sì improportionato a quel lume che non lo appetisce, como cosa dela cui perfetion non è capace. Sì che io ne risolvo che son totalmente inamorata de lui, né curo che voi siate el mezzo de questo amor fora de ogni sensual appetito, perché né messer Pietro né io ce dolerà che se ne facci istoria, et se ne alegrarà molto el mio sole. Scriva pur lui e creda che Dio li darrà molti altri anni de vita, et la invida morte, già resoluta che non lo offende, lo lassarà per non tirar el suo arco in vano. Habian pur gli altri belle parole e copiose, che poco giova haver candide e grosse perle senza saperle infilar di modo che l'una favorisca l'altra como fa lui[27].

Colonna mostra qui non solo consumate doti analitiche e nozioni di prosodia, metrica, stilistica, ma inserisce la propria corrispondenza poetica con Bembo su un piano di pur casto amore («son totalmente inamorata de lui (…) fora de ogni sensual appetito») di cui non sarà invidioso nemmeno il suo Ferrante («el mio sole», che dalle *Rime* passa alla prosa epistolografica).

Il petrarcheggiante poetare d'amore, per amore e con amore si afferma come un tratto costante delle relazioni di corrispondenza lirica, soprattutto in occasione di omaggi e scambi definitori, un circuito virtuoso che coinvolgeva direttamente mittente e destinataria/o. Del resto, in questi sonetti i dominanti campi semantici della luce e della guida, che ritornano nello scambio Gambara-Bembo («o mia serena luce», «'l vostro raggio in me risplende», «voi, fidato duce», «dolce mio caro ed onorato foco», sempre del 1530)[28], derivano dai *Fragmenta* di Pe-

27 La lettera, inviata da Ischia a Giovio, risale al 24 giugno 1530, ed è la numero 56 nell'edizione di Vittoria Colonna, *Carteggio*, a cura di V. Copello, Pisa-Firenze, Edizioni della Normale-Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 2023. La lettera è definita da Dionisotti un piccolo trattato di poetica rinascimentale da inserire in una eventuale «antologia della critica letteraria di quell'età» (C. Dionisotti, *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi, 2002, p. 122).

28 Gambara, *Rime* cit., pp. 95-96. I rapporti epistolari tra Bembo e Gambara risalivano

trarca: spessissimo Laura vi è definita luce e fuoco dell'io lirico e, nel sonetto 357, è «cara duce» (femminile singolare)[29]; così, il vocabolario e le metafore amorose dalla sfera propriamente erotica transitano verso la dinamica responsiva e canonizzante.

Nell'altro scambio di sonetti Gambara-Colonna, l'omaggio lascia il posto a una dichiarazione di poetica che si presenta anche come una rivisitazione dei versi colonneschi e che è stata letta con valore proemiale[30]. Infatti, il sonetto di Gambara *Mentre da vaghi e giovenil pensieri* («con accenti sfogai pietosi e fieri / i concetti del cor», vv. 5-6; «d'altri pensieri e d'altre voglie / pasco la mente», vv. 9-10)[31] evoca sia il primo dell'edizione delle *Rime* di Colonna («Scrivo sol per sfogar l'interna doglia», v. 1)[32] sia il primo delle *Spirituali*, in cui Colonna proclama di voler abbandonare definitivamente la musa amorosa e profana («ad altra acqua s'aspira, ad altro monte», v. 10)[33]. Se è vero che all'altezza dello scambio, ossia il 1532, la raccolta spirituale non era ancora uscita, bisogna ricordare che la cronologia dei testi di Colonna è sfuggente: il sonetto proemiale delle *Spirituali*, in una versione diversa, era già nell'edizione delle *Rime* del 1538, la musa amorosa-vedovile e quella spirituale convissero e la circolazione manoscritta, soprattutto per via epistolare, precedette, talvolta di anni, la pubblicazione a stampa. Come Colonna, Gambara dice di voler seguire «altri pensieri» e «altre voglie» e di aver scelto il «silenzio eterno» (v. 11) al posto delle precedenti «sciocchezze» (v. 13) e il rimorso e l'esplicitazione della colpa («il pentirmi» che libera «il duol interno», vv. 13-14) al posto dei vaneggiamenti lirici.

Nella risposta, *Lasciar non posso i miei saldi penseri*[34], Colonna reimpiega le rime e alcune parole-rima della proposta, in un ordine diverso. Colonna ribadisce «l'alto dolor» che ha causato la composizione delle «basse rime» (v. 9), ma non ha intenzione né possibilità di smettere di poetare. Il suo Sole – metafora ricorrente nella lirica di Colonna – andrà però cercato «per altri erti senteri» (v. 4), nel Paradiso luminoso in cui Ferrante è stato accolto e che un giorno, dopo tanti giorni luttuosi, accoglierà anche lei. Intuendo che Gambara si riferiva alla sua visione poetica, Colonna richiama il proprio stesso vocabolario: lo sfogo, il «duolo interno» (v. 14) e soprattutto la «ragione» della «colpa» (v. 10), individuata nell'amore incessante per l'amato.

all'inizio del secolo, dunque quasi un trentennio prima di quelli tra Bembo e Colonna.

29 Cox, *Attraverso lo specchio* cit., pp. 133-34. Nei *Fragmenta* si trova pure il gioco onomastico colonnesco, nel sonetto 257 («Rotta è l'alta colonna», riferito al cardinal Giovanni Colonna, morto come Laura nel 1348 di peste).

30 Tarsi, *I sonetti per Vittoria Colonna* cit., p. 15.

31 Gambara, *Rime* cit., p. 102.

32 Colonna, *Rime* cit., p. 3.

33 Ivi, p. 85.

34 Ivi, p. 35.

Rispetto alle canonizzazioni di Bembo, nelle *Rime* del 1535, e di Ariosto, che cita entrambe le poetesse nell'*Orlando furioso*, e la contessa di Correggio fin dal 1516, consegnando però alla marchesa di Pescara lo stendardo dell'eccezionalità[35], gli scambi Gambara-Colonna lasciano intravedere altri elementi: da un lato, la ricerca e la valorizzazione di una rete letteraria parallela, se non alternativa, a quella soltanto maschile egemonica, rete che potrà ampliarsi una volta che il «tempio» di Colonna sarà stato innalzato grazie alla sorellanza filologicamente, non umanamente, messa in discussione da Guglielminetti; dall'altro, il confronto tra le due ispirazioni (l'una, di Gambara, tendente infine al silenzio, l'altra, di Colonna, viva nel fuoco della memoria e nell'eternità) e tra i due laboratori poetici, in cui le due autrici rivisitano in maniera originale sia il vocabolario l'una dell'altra sia quello di Petrarca. Non bisogna poi trascurare che nell'edificazione del «tempio» colonnesco Gambara fu parte in causa, avendo lei promosso l'edizione commentata delle *Rime* di Colonna, la prima di un'autrice, e di un'autrice vivente, curata dal giovane Rinaldo Corso, che a Gambara la dedicò. Fu, questa, un'operazione politica e d'immagine, che faceva piazza pulita di qualunque presunto antagonismo letterario: consentiva a Gambara di confermare l'allineamento filoimperiale del proprio casato[36] e promuoveva il legame tra le due poetesse su un piano di parità, quanto meno editoriale, nel momento in cui la circolazione manoscritta e a stampa dei testi di entrambe era sempre più ampia e caratterizzata da analoghi canali tipografici e intermediari intellettuali.

Se cercassimo negli epistolari di Gambara e Colonna tracce della loro amicizia, resteremmo delusi, a causa della perdita delle lettere che dovettero scambiarsi, perdita tanto più grave in quanto corrispondenza poetica e corrispondenza in prosa in Gambara spesso andavano insieme[37]. Troviamo piuttosto accenni indiretti, mediati da altri interlocutori, come Pietro Aretino e il solito Bembo. Aretino in particolare, manifestando a Ludovico Dolce il giudizio positivo sulle sue poesie da parte di Colonna e Gambara, nel dicembre del 1537 gli scrisse – auspichiamo non ironicamente – di poterne andare ben fiero, anzi di approfittarne a scopi pubblicitari:

35 Su questo (e sulla possibilità di identificare Gambara nella Berenice degli *Asolani* di Bembo) si veda C. Dionisotti, *Elia Capriolo e Veronica Gàmbara*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*. Atti del convegno di Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985, a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 13-21: 14-15.

36 Tarsi, *I sonetti per Vittoria Colonna* cit., p. 18, che cita il ruolo di Alfonso d'Avalos tanto nella promozione dei testi di Colonna quanto per le relazioni che egli ebbe con Gambara.

37 Fortini, *Veronica Gambara* cit., p. 90.

Eccovi la lettra che vi si scrive Veronica Gambara, non punto differente da quella scrittavi da Vittoria Colonna. Né so che più bel vanto si possa dare chi nascerà di voi, che il dire d'esser discesi da tale che la Marchesa di Pescara e la Contessa di Correggio non si sdegnò di mentovargli il nome con tanto onore. Altro che Safo e Corinna son le due Madonne, perché il minor grado ch'abbin fra noi, è il Dominio signoriggiato da la giusta clemenzia de le loro miracolose vertù. Sì che riponetele in luogo che si possin mostrare di tempo in tempo, come gemme de la gloria loro, e come corde del merito de l'istormento del vostro ingegno[38].

Il duo Colonna-Gambara fa rivivere, e non solo nella lettera aretiniana, quello, greco, Saffo-Corinna e in effetti la riscoperta delle vite se non anche dei testi delle poetesse antiche contribuì a rafforzare il senso di novità e di rottura con il passato medievale proprio dell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento e la consapevolezza autoriale delle scrittrici[39].

La codificazione dello statuto letterario ed esemplare di Gambara e di Colonna avvenne dunque in uno spazio dialogico più che impositivo (come invece sarebbe stato in un trattato o in un'opera prescrittiva): l'abbiamo vista operante negli scambi poetici ed epistolari, tra loro e con altri destinatari; la si può osservare nei versi con cui, ben oltre i confini del Cinquecento, le due saranno omaggiate da poeti e poetesse, anche non di ceto aristocratico[40].

Una questione su cui ci si dovrebbe soffermare è poi quella dell'uso, da parte di Gambara e Colonna, del vocabolario e dello stile di Petrarca (e non solo dei *Fragmenta*), tanto nei loro testi poetici quanto nelle loro composizioni in prosa, in particolare nelle lettere, dove i versi petrarcheschi sono citati per impreziosire il ragionamento[41]. Qui interessa piuttosto confrontare la dinamica canonizzante attiva negli scambi Gambara-Colonna con quella che, oltre un secolo e mezzo prima, aveva portato lo stesso Petrarca a interrogarsi, stimolato da Boccaccio, sul proprio ruolo nella scena letteraria del tempo e rispetto allo scomodissimo Dante. Nel multiforme epistolario petrarchesco sono due le lettere che esplicitamente accennano al podio della letteratura in volgare: la *Familiare* XXI 15 e la

38 P. Aretino, *Lettere*, t. I, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 406.

39 Cox, *Women's Writing in Italy* cit., pp. 24-25.

40 V. Cox, *Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, a cura di Ead., C. Ferrari, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 157-84.

41 Un esempio è in V. Gambara, *Rime e lettere*, a cura di F. Rizzardi, Brescia, Giammaria Rizzardi, 1759, p. 138. Si vedano S. Bianchi, *Le rime e le lettere di Veronica Gambara e l'edizione bresciana del 1759*, «Critica letteraria», 46/3 (2018), pp. 423-48 e V. Andreani, *Le lettere di Veronica Gambara tra manoscritti e stampe: auspici per la riapertura di un cantiere*, in *Scrivere «a ventura» o «col compasso». Le lettere degli scrittori nel primo Cinquecento*, a cura di Ead., V. Copello, Pisa, Edizioni della Normale, 2024, pp. 73-104.

Senile V 2, entrambe indirizzate a Boccaccio[42], impegnato nella valorizzazione della produzione dantesca a Firenze.

La *Familiare* XXI 15 presuppone l'invio a Petrarca da parte di Boccaccio di una copia della *Commedia*[43]; Dante, mai nominato («(…) conterranei nostri – popularis quidem quod ad stilum attinet, quod ad rem hauddubie nobilis poete»), è evidentemente considerato da Boccaccio guida e modello, nel timore però che lodarlo significhi sminuire il ruolo di Petrarca. Questi da un lato incoraggia Boccaccio a esaltare Dante in quanto maestro, dall'altro è indispettito dalla fama popolare della *Commedia* («lux (…) ventosis (…) diu vulgi plausibus agitata»); dunque Boccaccio dovrà impegnarsi a risollevarne le sorti. Qualcuno ha messo in giro la voce che Petrarca disprezzi Dante, eppure le ragioni da lui addotte per scusarsi appaiono deboli: si appella alle amicizie familiari, alla volontà di non farsi pedissequo imitatore, alla scelta di leggere Dante solo da adulto dopo aver ormai abbandonato la poesia in volgare. La «palma della volgare eloquenza» («ut facile sibi vulgaris eloquentie palmam dem») è, sì, assegnata a Dante, dopo che però Petrarca è passato a miglior stile e miglior genere, in latino – quel campo canonico che Dante aveva consacrato nel canto IV dell'*Inferno*, con i cinque poeti dell'antichità che, nel Limbo, lo avevano accolto «sesto tra cotanto senno» (v. 102). Più che la medaglia d'oro, a Dante Petrarca sembra assegnare un premio di consolazione, degno delle «persone volgari», che lo leggono «nelle taverne e in piazza» («inter ydiotas in tabernis et in foro») o «a teatro», e dell'«applauso» e delle «rauche grida dei tintori, degli osti, degli acrobati circensi» («fullonum et cauponum et lanistarum ceterorumve, qui quos volunt laudare vituperant, plausum et raucum murmur»). Insomma, Petrarca non disprezza Dante, lo ama e lo ammira («miror ego illum et diligo, non contemno»), lo cita insieme a Beatrice all'inizio della schiera di ragionanti d'amore in volgare nel *Triumphus Cupidinis* (IV 29-30, dopo i greci e i latini), ma non sopporta i suoi estimatori viventi. Temendo e sapendo che soprattutto le proprie *nugae* volgari rischiano di fare la stessa fine dei versi di Dante (ossia recitate dai giullari e nelle corti), dice di non averne avuto grande considerazione: «ut quod illi artificium nescio an unicum, sed profecto supremum fuit, michi iocus atque solatium fuerit et ingenii rudimentum?». La rivendicazione di una fruizione eletta della letteratura, anche di quella in volgare, corrispondente alla stessa idea di poesia di Petrarca, ricondotta etimologicamente a uno stile aristocratico, non plebeo, e affine all'antica innografia pagana[44], ricorda il modo con cui, nel Cinquecento, Veronica Gambara e

42 Sulla loro corrispondenza si veda G. Albanese, *La corrispondenza tra Petrarca e Boccaccio*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca,* a cura di C. Berra, Milano, Cisalpino, 2003, pp. 39-98.

43 Le citazioni successive sono tratte da F. Petrarca, *Le Familiari*, vol. IV, a cura di U. Bosco, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 94-100.

44 Su questo si veda J.L. Bertolio, *Allegory and the Matter of Poetics: Dante as a Case-Study*

Vittoria Colonna, anche se con meno nettezza di quanto si creda, si sarebbero distanziate dalla stampa delle proprie opere; la loro circolazione, infatti, fu anche popolare, se non *in tabernis*, certamente *in foro*[45] per la vendita dei volumi e il successo di alcune medaglie[46].

Nella *Senile* V 2 il discorso si concentra sulla finta umiltà con cui Boccaccio avrebbe inteso bruciare tutti i propri componimenti giovanili in volgare dopo aver letto quelli di Petrarca[47]. Questi allora ristruttura il podio della poesia volgare, ribadisce la posizione apicale del «principe del nostro volgare eloquio» («ille nostri eloquii dux vulgaris», ossia Dante, sempre mai citato), quindi cede volentieri a Boccaccio il secondo posto e dice di accontentarsi del terzo. Del trio così formato si sottolinea la comune origine fiorentina (sono *concives*), quella componente etnolinguistica che pure si scontra con la vita apolide di Petrarca e con la sua pretesa di definirsi poeta laureato e dunque universale[48] e che tanta parte avrà sia nella codificazione delle *Prose* di Bembo sia, ancor di più, negli anni dell'Italia postunitaria e del colonialismo, quando si procedette alla costruzione nazionalistica del canone letterario scolastico all'ombra del fiorentino, dell'impegno politico e di un malcelato anticlericalismo, da Dante a Manzoni[49].

Essere secondo, per Petrarca, è comunque utile, perché invidia e critiche si sono già sfogate contro il primo: «Est qui primos invidie ictus excipiat, qui tibi sue fame periculo viam signet, cuius vestigia intueare quid ve in his vites et quid sequaris intelligas, qui te excitet excutiatque torporem, quem equare studeas, quem transire cupias neu semper ante te videas enitaris: hi sunt nobilium ingeniorum stimuli, quibus miri sepe successus provenere». La creazione di una tradizione, che ricorda l'esemplarità di Virgilio per i poeti successivi, da Stazio allo stesso Dante per come viene definita nella *Commedia*, sarà proprio quella che cercheranno di promuovere le poetesse Gambara e Colonna scrivendosi tra loro, omaggiandosi e valorizzandosi reciprocamente. Del resto – continua Petrarca ragionando di primati –, chi occupa il sommo grado rischia di cedere all'inerzia, senza più sforzarsi di trovare qualcosa di originale da dire o fare. Petrarca invita quindi Boccaccio a considerarsi rispetto a lui come quegli amanti che godono nell'essere vinti o come «quel padre devoto, al quale nulla è più gradito che essere superato dal figlio» («pius pater (…) cui nichil est gratius quam a filio superari»). Una definizione, quella di «padre», che Dante stesso aveva utilizzato per

in Giovanni Boccaccio and Leonardo Bruni's Perspectives, «Renaissance and Reformation», 44/4 (2021), pp. 173-89.

45 Crivelli, *Godere di cattiva stampa* cit., pp. 149-50.

46 V. Cox, *Vittoria Colonna e l'esemplarità*, in *Al crocevia della storia* cit., pp. 17-53: 21.

47 Si cita da F. Petrarca, *Senile V 2*, a cura di M. Berté, Firenze, Le Lettere, 1998.

48 Cfr. P. Vecchi Galli, *Padri. Petrarca e Boccaccio nella poesia del Trecento,* Roma-Padova, Antenore, 2012.

49 Il ruolo di Petrarca, invece, verrà ridimensionato, come spiegato da A. Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2004.

definire Virgilio (come in *Purg.* XXIII 4 e 13 e XXX 50, qui subito dopo la similitudine del «fantolin» e della «mamma») e Guinizzelli (*Purg.* XXVI 97) rispetto a lui, figlio. Tra amici che si vogliono bene – conclude Petrarca – vi è «multus amor», «quasi nessuna gerarchia» («nullus fere in amicis ordo»), ma «gli ultimi sono i primi e i primi ultimi, perché tutti sono appunto una cosa sola» («primi ultimi et ultimi primi sunt, quia omnes scilicet unum sunt»).

Quella che è considerata la prima teorizzazione esplicita di un canone volgare, fiorentino e poi italiano, sarà seguita, nell'età dell'Umanesimo, da conferme e precisazioni. La più celebre si trova nei primo-quattrocenteschi *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* di Leonardo Bruni, aretino divenuto cittadino di Firenze, che gettarono le fondamenta della canonizzazione delle tre corone sempre in senso municipale e in una dinamica di dialogo, complicata da una struttura dialettica, una *disputatio in utramque partem*. Nella concittadinanza fiorentina si riconoscono Bruni e gli altri interlocutori dei dialoghi (Coluccio Salutati, Niccolò Niccoli, Roberto de' Rossi e Piero Sermini), rispetto al destinatario, lontano e assente, l'istriano Pietro Paolo Vergerio, originario di una terra vicinissima a quel «Carnaro / ch'Italia chiude e suoi termini bagna» (*Inf.* IX 113-114), uno spazio geografico dalla storia tormentata fino al secondo Novecento.

Oggetto della discussione nei *Dialogi* bruniani è proprio il canone volgare, che l'umanista Niccoli nella conversazione prima dimentica, poi denigra, infine, poco convincentemente, riabilita. La parte più forte della *disputatio* è quella *destruens*, nella quale Niccoli fa propri gli argomenti antidanteschi di Petrarca per applicarli a tutt'e tre le corone: i *triumviri*, come vengono da lui definiti[50], sono divi da moltitudini, mostrano scarsa familiarità con la lingua latina e greca e hanno perpetuato nei loro scritti gravi errori storici. Dante in particolare andrebbe cacciato dall'«assemblea dei letterati» e lasciato «con lanaioli, panettieri e simile turba» («ego istum poetam tuum a concilio litteratorum seiungam atque eum lanariis, pistoribus atque eiusmodi turbe relinquam»), a cui sono associati, nel secondo libro dei *Dialogi*, «lanaioli, calzolai e sensali» («laniste, sutores atque proxenete»). Quanto a Petrarca, le sue *nugae* in volgare sono una colpa imperdonabile e alle fiamme il poeta avrebbe dovuto dare non solo i *Fragmenta* ma anche la tanto celebrata *Africa*, le egloghe e le invettive. Su Boccaccio non si spendono nemmeno parole in quanto terzo e dunque ultimo di una serie piena di difetti. Nella sezione apologetica, Niccoli cita a discolpa dell'attacco precedente il proprio ruolo di divulgatore dell'*Africa* a Firenze e le ricerche svolte a Padova tra amici, conoscenti e autografi del poeta. Di Petrarca, Niccoli ricorda

50 Si cita da L. Bruni, *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, a cura di S. U. Baldassarri, Firenze, Olschki, 1994. L'espressione «tre corone» risale invece al *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato. Sulla storia della questione si veda F. Calitti, *Il "mito" delle Tre corone*, in *La "varia fortuna di Dante" in Italia e in Europa*, a cura di Ead., S. Covino, E. Terrinoni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, pp. 117-40.

tre qualità: «et formosissimum fuisse, et sapientissimum eundemque doctissimum sue etatis hominem dicebant», ossia non solo la sapienza e la cultura ma anche la bellezza, secondo quella stessa celebrazione di grazia e leggiadria operante nello scambio Gambara-Colonna. Il gruppo filo-petrarchesco padovano aveva inoltre ricordato a Niccoli le capacità di Petrarca sia in prosa e in versi latini sia nella poesia in volgare come nessun altro prima di lui. Il giudizio finale sembra un complimento, in realtà suona riduttivo: Niccoli dice di «preferire un'orazione del Petrarca a tutte le lettere di Virgilio e le poesie dello stesso poeta a tutte le poesie di Cicerone». La produzione migliore di Petrarca non è paragonata a quella sublime dei classici latini (l'*Eneide* di Virgilio, le orazioni di Cicerone), ma ai loro scritti minori.

A voler trarre delle conclusioni da questo quadro, possiamo dire che l'ansia da primato discussa da Petrarca e Boccaccio consegna al dialogo epistolare un canone letterario agonistico, fondato sulla concittadinanza, sul senso di subordinazione a uno stile ritenuto superiore, in latino, e ai relativi scrittori (da Cicerone a Virgilio), sulla necessità di una poesia da preservare dalla trivializzazione, sulla costruzione e decostruzione di podi e graduatorie in un rapporto di genealogia che, pur mirando alla parità, suggerisce una gerarchia, con la stessa apparente contraddizione del dogma della Trinità: i tre *auctores* sono distinti, definiti dal rapporto padre / figlio-che-lo-supera, ma anche uguali, pervasi dallo stesso afflato lirico.

Le poetesse Gambara e Colonna, al di là delle rivalità locali, devono invece costruire una genealogia quasi da zero, potendo contare al massimo su Saffo e Corinna, un modello comunque ambiguo, vista l'associazione con amori lesbici, e su Caterina da Siena. Ecco che allora, anziché misurarsi i talenti o assegnarsi medaglie, le due si promuovono a vicenda, anche a livello editoriale: riconoscono la comune ispirazione petrarchesca dei propri versi, con il vocabolario del pentimento e dell'eros, ma la reinterpretano; si promettono templi letterali e metaforici e si assicurano una fama immortale in forza di nuovi legami; superano i confini cittadini cercando alleanze politiche nella parte imperiale, in cui i nazionalismi non hanno ragion d'essere. Alla definizione di un *ordo* con cui Petrarca dà una lezione a Boccaccio dubitando della piena adeguatezza di Dante quale «padre», come pure alla scelta di Ariosto di celebrare un'unica donna per tutte, facendone un esempio eccezionale e oscurando la rete delle colleghe, Gambara e Colonna preferiscono la reciprocità. L'immagine della sorellanza letteraria, spesso rimossa dalla critica[51], esprimerà, specialmente in poesia, i rapporti orizzontali, d'amicizia, d'intertestualità, di comunanza linguistico-culturale, d'amore, tra donne intellettuali e scrittrici delle generazioni successive. Per parafrasare il

51 Si veda a questo riguardo J. Russ, *Vietato scrivere. Come soffocare la scrittura delle donne* [1983], trad. di C. Calgaro, C. Reali, Milano, enciclopediadelledonne.it, 2021, pp. 111-33 e 152-68, con esempi tratti dalla letteratura in lingua inglese.

saggio di Adriana Cavarero[52], Gambara e Colonna, e tante altre dopo di loro, passano dal *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* al *Tu ed io che ci guardiamo, tu ed io che ci raccontiamo*.

52 A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, vitale e produttivo anche per E. Ferrante, *I margini e il dettato*, Roma, e/o, 2021, pp. 23-31 e 68-75, che insieme ai sonetti di Gaspara Stampa lo pone all'origine della propria scrittura e della narrativa pluriprospettica dell'*Amica geniale*.

Monica Farnetti

Trame di nascita. Gaspara Stampa

Stories of Birth. Gaspara Stampa

ABSTRACT

Con un'alzata d'ingegno, e un anticipo di molti secoli, Gaspara Stampa promuove quella che in tempi attuali si definisce 'filosofia della nascita', firmata da pensatrici del calibro di Hannah Arendt, María Zambrano e altre: un pensiero in netta controtendenza rispetto alla tradizione occidentale, che fin dalle sue origini si è modellata intorno al paradigma della morte. Fissando la data del suo innamoramento in prossimità del Natale, dunque di un giorno di universale letizia e promessa, la Stampa contravviene infatti in modo clamoroso alla lezione di Petrarca, che aveva fatto risalire il suo incontro con l'amata a un giorno di universale lutto quale il venerdì santo. Ne deriva, per la poetessa, la possibilità di una serie di significative innovazioni all'interno del canone della poesia lirica, tutte convergenti attorno alla consapevolezza del fatto che, prima che 'mortali', gli esseri umani sono 'natali', e onorano il loro rappresentare la possibilità di un inizio nel mentre in cui si rapportano con il loro dover morire.

With a stroke of genius – and centuries ahead of her time – Gaspara Stampa advances what is now known as the 'philosophy of birth', a line of thought associated with thinkers of the stature of Hannah Arendt, María Zambrano, and others. This perspective stands in sharp contrast to the Western tradition, which from its very origins has been shaped around the paradigm of death. By dating the beginning of her love near Christmas – a day marked by universal joy and promise – Stampa sensationally departs from Petrarca's example, since he traced his first encounter with his beloved to Good Friday, a day of universal mourning. As a result, the poet is able to introduce a series of significant innovations into the canon of lyric poetry, all centered on the awareness that human beings are 'natal' before they are 'mortal'. They honor their capacity to embody the possibility of a new beginning precisely in the way they confront the necessity of their own death.

Per Leggere, xxv-xxvi, n. 49-50, Autunno 2025-Primavera 2026
ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)
DOI: 10.747/PLXXV-XXVI-49/50-25/26-145

Monica Farnetti

Trame di nascita. Gaspara Stampa

Forse, fino a ora, la morte ha ossessionato la mente occidentale molto più della nascita, ma la verità è che parlare di morire non è una gran cosa rispetto all'essere nati (…). Forse questa specifica obnubilazione prodotta dall'idea della morte ha impedito, o non ha ospitato, quella che senza dubbio alcuno è la più intima, profonda situazione dell'essere umano: lo stupore dell'essere vivo e di essere qualcuno, un individuo irriducibilmente differente dagli altri, di essere vivo e di sentirsi unico[1].

Questo lacerto della lunga meditazione di María Zambrano sul tema della nascita potrebbe ben figurare in esergo a una nuova, e alquanto desiderabile, edizione delle rime di Gaspara Stampa, allo stesso modo di qualche altra selezionata citazione atta a certificare il definirsi, a partire dalla metà del secolo scorso, di una tradizione filosofica tesa a riscattare la nascita come categoria del pensiero, spiazzando il primato della morte attorno al quale si è invece organizzata *ab origine* la filosofia dell'Occidente. «Il miracolo che preserva il mondo, la sfera delle faccende umane, dalla sua naturale e normale rovina è, in definitiva, il fatto della natalità» ha con risolutezza affermato, per esempio, Hannah Arendt, testimone all'origine, accanto alla Zambrano, di tale tradizione. Che così prosegue, sempre a proposito di ciò che impedisce la «naturale (…) rovina» del mondo:

È, in altre parole, la nascita di uomini nuovi e il nuovo inizio, l'azione di cui sono capaci in virtù dell'essere nati. [Poiché] gli esseri umani, anche se devono morire, non sono nati per morire, ma per incominciare[2].

Il ribaltamento di prospettiva che ne deriva è, si converrà, alquanto fecondo, implicando, come nella riflessione della portavoce a noi più vicina nel tempo di tale linea di pensiero (che, non per caso tutta femminile o quasi, si costituisce coerentemente quale un'autentica *genealogia*), «la necessità di ricominciare a pensare da capo», ciò che indurrebbe

1 M. Zambrano, *L'infanzia. La nascita e il filo conduttore* [1949], in Ead., *Per l'amore e per la libertà*, trad. it. di L.M. Durante, Genova, Marietti, 2021, p. 166.

2 H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana* [1958], trad. it. di S. Finzi, Milano, Bompiani, 1994, p. 182.

una profonda trasformazione mentale e un riorientamento del pensiero, vòlto a un paradigma antropologico differente e a un nuovo ordine dell'umano[3].

Sappiamo infatti come la morte, considerata il 'più proprio' dell'essere umano, si presuma essere l'evento fra tutti deputato a strutturare la sua temporalità, a configurare la sua esistenza, e a determinare la sua stessa condizione umana: stante l'identificazione primaria, o specularità senza resti, fra esseri umani ed esseri «mortali». Fra le due «finitudini» insomma entro le quali la vita si estende solo la morte, la «foce» del fiume dell'esistenza, è stata posta, e sommamente, in valore. Mentre è passata sotto silenzio, risultando una sorta di punto cieco della filosofia, la «sorgente», quella che promuove la possibilità di un inizio. E sono occorsi molti secoli affinché maturasse sulla questione uno sguardo diverso, e si convenisse che, prima che «mortali», gli esseri umani sono «natali»[4].

Se tuttavia leggiamo il testo n. II del libro di Gaspara Stampa, quello che a tutti gli effetti ne inaugura il racconto seguendo immediatamente il sonetto proemiale, 'scopriamo' che la detta linea di pensiero registra una stupefacente retrodatazione, coincidente con la formidabile alzata d'ingegno della poetessa di collocare il giorno del suo innamoramento, ovvero del primo incontro con il conte Collaltino di Collalto, in prossimità del Natale, laddove Petrarca tale giorno aveva notoriamente fatto coincidere con un venerdì santo: facendo lei dunque subentrare all'evocazione simbolica della caduta, della colpa e del lutto del genere umano, e dell'universo intero, che la morte di Cristo significa, la gioia della Sua nascita, e generando un'atmosfera di promessa e di esultanza che il fausto giorno diffonde e proietta sul libro a venire. Leggiamo.

3 R. Prezzo, *Trame di nascita*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2023, p. 114. A questa autrice (alla quale sono evidentemente debitrice del titolo di questo mio intervento) dobbiamo l'oramai improrogabile reinserimento della questione all'ordine del giorno, sulle tracce del più sistematico, ma complessivamente meno incisivo, S. Zucal, *Filosofia della nascita*, Brescia, Morcelliana, 2017, progetto ulteriormente sviluppato in seguito nei due volumi della *Storia della filosofia della nascita*, Brescia, Morcelliana, 2023 (I. *Dai Greci a Nietzsche*) e 2025 (II. *Dal Novecento all'età contemporanea*). Fra gli esiti più recenti del pensiero della nascita segnalo almeno R. Braidotti, *Il post-umano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte* [2014], trad. it. di A. Balzano, Roma, DeriveApprodi, 2020, e L. Irigaray, *Nascere. Genesi di un nuovo essere umano* [2017], trad. it. di A. Lo Sardo, Torino, Bollati Boringhieri, 2019, oltre al volume collettivo *Nascita e ri-nascita in filosofia*, a cura di R. Viti Cavaliere, V. Songe (con saggi delle stesse e di L. Palumbo, R. Bonito Oliva, L. Bazzicalupo), Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2011.

4 Ho cercato di riepilogare le grandi linee del ragionamento soprattutto di Prezzo, *Trame di nascita* cit., *passim*.

Era vicino il dì che 'l Creatore,
che ne l'altezza sua potea restarsi,
in forma umana venne a dimostrarsi,
dal ventre virginal uscendo fore, 4

quando degnò l'illustre mio signore,
per cui ho tanti poi lamenti sparsi,
potendo in luogo più alto annidarsi,
farsi nido e ricetto del mio core. 8

Ond'io sì rara e sì alta ventura
accolsi lieta; e duolmi sol che tardi
mi fe' degna di lei l'eterna cura. 11

Da indi in qua pensieri e speme e sguardi
volsi a lui tutti, fuor d'ogni misura
chiaro e gentil, quanto 'l sol giri e guardi[5]. 14

Si sottolineerà, in una con il direttivo, ardito e quasi blasfemo immortalarsi dell'autrice in posa di Vergine annunciata e prescelta (laddove ella si fa «nido» e «ricetto» del suo Signore, degno di ben altro e «alto» alloggio, accettando umilmente di «accoglie*re* dentro di sé un amore eccezionale»[6]), la programmatica sovrapposizione della venuta al mondo del proprio amore al mistero liturgico dell'Incarnazione: così da onorare, lungi dal biasimarlo, il cosiddetto scandalo di Betlemme, quello del Cristo che ha amato la propria nascita e la propria carne benedicendo di conseguenza ogni umano nascere; e così da porre in capo al suo libro, oltre all'indicazione del corpo femminile come dimora del divino, e della creaturalità come dimensione capace di infinito, l'esperienza straordinaria del-

5 Leggo dall'edizione G. Stampa-V. Franco, *Rime*, a cura di A. Salza, Roma-Bari, Laterza, 1913 (d'ora innanzi Stampa, *Rime*), II, p. 6. Trascrivo di seguito, per comodità di chi legge, anche il corrispondente sonetto petrarchesco (F. Petrarca, *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, t. I, p. 13): «Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo Factore i rai, / quando i' fui preso, et non me ne guardai, / ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro. // Tempo non mi parea da far riparo / contra ' colpi d'Amor: però m'andai / secur, senza sospetto; onde i miei guai / nel commune dolor s'incominciaro. / Trovommi Amor del tutto disarmato / et aperta la via per gli occhi al core, / che di lagrime son fatti uscio et varco: / però al mio parer non li fu honore / ferir me de saetta in quello stato, / a voi armata non mostrar pur l'arco».

6 V. Andreani, *«La più fidel amante che sia stata»: Gaspara Stampa e la sua poesia*, Università degli Studi di Pisa, a.a. 2009/2010, p. 134. Cfr. altresì Ead., *Le «meste rime» di Gaspara Stampa tra petrarchismo ed elegia*, «Pandemos», 1 (2023), con *focus* dal titolo *«Queste rive ch'amai sì caldamente». Venezia per Gaspara Stampa*, a cura di M. Farnetti, pp. 1-11, p. 4 e *passim*.

l'accesso all'umano. Nessun «errore» pertanto, così come nessuna delle emozioni negative che fondano il Canzoniere petrarchesco, inaugura né adombrerà il racconto della novella *ancilla Domini*, che piuttosto si dichiara, e fino all'ultimo si manterrà, fedele a un'idea dell'amore come privilegio, come esperienza che onora la condizione umana, come via di accesso infine a quanto di più prossimo al divino sia disponibile su questa terra. E che fino all'ultimo, e senza smentite, ne darà una testimonianza persuasa, fondata sulla certezza che tutto dipenda dall'essere corpi, dall'essere vivi, dall'essere nati[7].

Individuo in questa postura della Stampa, radicata nella detta sostituzione del venerdì santo col Natale ovvero nel risoluto spostamento, che l'autrice compie, dal segno della morte a quello della nascita sotto il quale collocare il proprio amore e il proprio libro, un'impresa di immensa portata, oltre alla capacità di lei di collocarsi su di un piano concettuale altissimo. Ella infatti, assumendo il Natale come matrice simbolica del proprio futuro tanto di amante quanto di poeta, nonché invitando il suo pubblico a guardare al mondo in questa luce, si direbbe anticipare quello stesso riscatto della nascita promosso dalle pensatrici citate in apertura. Ed è uno spostamento dal quale reputo derivare tutte le altre mosse spiazzanti, compiute in controtendenza o in autonomia rispetto al canone petrarchesco e petrarchista, che fanno di lei la presenza più originale e innovativa della nostra tradizione lirica. Mi limito a darne qui qualche riscontro appena, riandando ad alcuni esemplari frangenti del suo 'cantare'.

Segnalo innanzitutto, da parte dell'autrice, la profonda adesione alla dimensione creaturale, e per converso la disposizione a rinunciare a qualsiasi aldilà in forza dell'amore e dell'apprezzamento nutriti per quanto di imperdibile vi è *qui*, su questa terra: ciò che la conduce a ripensare con pazienza, ogni giorno, l'umano, a contemplare la felicità terrena fra le più degne finalità dell'esistenza, e a comporre un autentico inno, disseminato in più luoghi della sua raccolta di rime, alla 'divina' immanenza. Ciò di cui particolarmente testimonia il sonetto (n. XVII) detto dell'abiura, o del ripudio, della condizione angelica a favore della piena assunzione della condizione umana, che risulta foriera di «diletti» tanto squisiti da competere con quelli del paradiso fino a renderli indesiderabili:

Io non v'invidio punto, angeli santi,
le vostre tante glorie e tanti beni,
e que' disir di ciò che braman pieni,
stando voi sempre a l'alto Sire avanti; 4

perché i diletti miei son tali e tanti,
che non posson capire in cor terreni,
mentr'ho davanti i lumi almi e sereni,

7 A riscontro di questa lettura rinvio al *focus* della rivista on line già citata «Pandemos», 1 (2023).

di cui conven che sempre scriva e canti. 8
E come in ciel gran refrigerio e vita
dal volto Suo solete voi fruire,
tal io qua giù da la beltà infinita. 11

In questo sol vincete il mio gioire,
che la vostra è eterna e stabilita,
e la mia gloria può tosto finire[8]. 14

Siamo dunque al cospetto di una donna che, nel pieno delle sue facoltà, dichiara solennemente di voler rinunciare alle realtà celesti, e dunque a tracciare qualsivoglia verticale che unisca cielo e terra, in quanto perfettamente paga della propria creaturalità. E che al contempo mostra di conoscere, oltre ai classici della sua letteratura, anche e perfettamente l'entità del bene a cui rinuncia: vale a dire la possibilità, mirabilmente sintetizzata al v. 3, di rendere perpetua la vivificante tensione del desiderio, quella stessa che contraddistingue le anime del paradiso dantesco le quali, miracolosamente, non cessano di desiderare ciò che non smettono di ricevere[9]. Giacché per Gaspara Stampa l'anima esulta se, e solo in quanto, con essa esulta il corpo, «quel corpo destinato alla terra, ma supremamente amato (…), senza il quale l'uomo non è se stesso, e nel quale soltanto conosce coloro che ama»[10]. Il che, oltre a vanificare l'alterità fra intelligibile e sensibile – in accordo con la lezione di Dante, del quale la Stampa è lettrice ancor più attenta di quanto non lo sia del Petrarca dei *Fragmenta*[11] –, riconduce al mistero dell'Incarnazione (il quale, come annunciato, sottende l'intero canzoniere), mentre introduce a un'altra delle suddette 'mosse' compiute dall'autrice fuori dall'orbita della lezione dei maestri quale è quella della celebrazione del 'dono' della presenza dell'amato. Laddove infatti il cantore di Laura aveva portato al suo apice l'intramontabile esperienza dell'amore vissuto *de lonh*, dimensione indispensabile affinché nella mancanza e solo in essa il desiderio si pronunci[12], Gaspara Stampa apertamente esulta della prossimità dell'amato, dell'intimità dei corpi e del piacere dei sensi di cui essa è condizione, riconoscendo nella sfera del sensibile un valido quanto disponibile tramite di accesso all'esperienza del divino.

8 Stampa, *Rime*, p. 13.

9 Come ha ben chiarito L. Pertile, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella «Commedia»*, Firenze, Cadmo, 2005, pp. 144-48 (al paragrafo *Paradiso di desiderio*).

10 A.M. Chiavacci Leonardi, *Il Paradiso di Dante: l'ardore del desiderio*, «Letture Classensi», 27 (1998), pp. 101-12, p. 108.

11 Valga come primo approccio alla questione il capitolo *Viaggio a Collalto* del mio *Dolceridente. La scoperta di Gaspara Stampa*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2017, pp. 49-83.

12 Esperienza teorizzata sul lungo arco temporale che separa e unisce la scuola dell'amor cortese e quella della psicoanalisi lacaniana, come ben documenta il volume *Il punto su: I trovatori*, a cura di M. Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Chi può contar il mio felice stato,
l'alta mia gioia e gli alti miei diletti?
O un di que' del ciel angeli eletti,
o altro amante che l'abbia provato. 4

Io mi sto sempre al mio signor a lato,
godo il lampo degli occhi e 'l suon dei detti,
vivomi de' divini alti concetti,
ch'escon da tanto ingegno e sì pregiato. 8

Io mi miro sovente il suo bel viso,
e mirando mi par veder insieme
tutta la gloria e 'l ben del paradiso. 11

Quel che sol turba in parte la mia speme,
è 'l timor che da me non sia diviso;
ché 'l vorrei meco fin a l'ore estreme. 14

Più di altri questo testo (n. CX)[13], composto nell'occorrenza del rientro dell'amato da uno dei suoi molteplici soggiorni oltralpe, assomma e condensa le emozioni della ritrovata intimità: significate da diffuse scelte lessicali improntate all'esultanza (*felice*, *gioia*, *diletti*, *gloria*, *paradiso*…) ed espressioni di vicinanza (*a lato*, *meco*, *da me non … diviso*), nonché dal concerto dei verbi nel modo medio (*mi sto*, *vivomi*, *mi miro*) e dei pronomi possessivi (*mio*, *mia*, *miei*, allitteranti in *mi miro*, *mirando*, *mi par*…); mentre la rima *viso* : *diviso*, nella quale risuona il peccato di Francesca (*Inf.*V 131-135), viene redenta dall'interposto *paradiso*.

Di qui alla possibilità di fare di sé un soggetto lirico affermativo e gioioso, ridisegnando così l'*identikit* dell'amante melanconico afflitto da passioni tristi, per la Stampa il passo è breve. Ella infatti, pur nelle inevitabili pene che ogni amore comporta (e questo certo non fa eccezione), tende semmai a prediligere una pronuncia orientata, più che dalla *tristitia*, dalla *laetitia*, mostrando di saper fare di questa il proprio principio di conoscenza e di visione. Contestualmente, se ne desume, opponendosi alla valorizzazione del dolore e del lutto come condizione di merito, accesso esclusivo al sapere di sé e del mondo e requisito distintivo dell'uomo di genio[14]. La si ascolti ad esempio nel sonetto CII, a sua volta collocato nel ciclo dei festeggiamenti per il rientro in patria del Collalto:

13 Stampa, *Rime*, p. 63.

14 Rinvio alla messa a fuoco della questione di R. Bodei, *La cognizione del dolore*, Bologna, ASMEPA Edizioni, 2012.

Via da me le tenebre e la nebbia,
che mi son sempre state agli occhi intorno
sei lune e più, che 'n Francia fe' soggiorno
lui, che 'l mio cor, come gli piace, trebbia. 4

È ben ragion ch'asserenarmi io debbia,
or che 'l mio sol m'ha rimenato il giorno;
or c'han pace le guerre, che d'attorno
mi fûr, qual vide Trasimeno e Trebbia. 8

Sia ogni cosa in me di riso piena,
poi che seco una schiera di diletti
a star meco il mio sol almo rimena. 11

Sia la mia vita in mille dolci, eletti
piaceri involta, e tutta alma e serena,
e se stessa gioendo ognor diletti[15]. 14

Si tratta propriamente di quello che Contini, a fronte del primo (e unico felice) libro degli *Amori* boiardeschi, raro campione di una soggettività lirica positiva e gaudente, ebbe a definire «un soverchio d'entusiasmo»[16]: di una gioia, cioè, espressa nel darsi della sua sovrabbondante pienezza, che né il metro né la lingua bastano a contenere; di una 'dilettanza', insomma, che trabocca dalla misura dei versi («una schiera di diletti / a star meco … rimena», vv. 10-11; «Sia la mia vita in mille dolci, eletti / piaceri involta», vv. 12-13) e delle terzine tutte («di riso piena», «tutta … serena», «se stessa … ognor diletti»), sconfinando in un autentico inno alla gioia (laddove la vita va «se stessa gioendo», v. 14) che non vorrebbe aver fine, come le insistite congiunzioni (« … e… / e….», vv. 13 e 14) tendono a dimostrare. Mentre un'ulteriore e parimenti ardita posa mariana (stilizzata in quel «di riso piena», v. 9, evocativo del *gratia plena* del saluto dell'angelo dell'Annunciazione alla Vergine) replica quella contemplata nel sonetto II, insistendo sul concetto della carnalità del divino e, per converso, della divinità, o venerabilità, della umana carne.

Tralasciando quindi un'ulteriore postura dell'autrice che, sempre in relazione al tema della nascita, distingue il suo canzoniere all'interno della tradizione che gli è propria, quella postura che potremmo definire desiderio di sorellanza (o del venire al mondo almeno in due, o della clamorosa smentita della solitudine,

15 Stampa, *Rime*, p. 58.

16 G. Contini, *Breve allegato al canzoniere del Boiardo* [1935], in Id., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 220-31, p. 221. Ma in argomento cfr. anche T. Zanato, *Provare «l'ultimo valor» di amore. Sensualità ed erotismo negli «Amorum libri» di Boiardo*, «Italique, Poésie italienne de la Renaissance», XVII (2014), pp. 19-42.

supposta irriducibile, dell'io lirico) sul quale ho lavorato altrove[17], vorrei soffermarmi su un'ultima mossa dall'autrice compiuta, sempre in forza della sua adesione a una filosofia della nascita *avant la lettre*, in perfetta autonomia dai suoi modelli di sensibilità e di stile, vale a dire il suo essersi mantenuta fedele al proprio sentire nell'intero arco della sua vicenda biografica e compositiva.

È fin troppo noto il fatto che Gaspara Stampa, definitivamente abbandonata dal Collalto all'altezza del 1550/'51, dopo un momentaneo smarrimento (implicante peraltro un progetto di vita ritirata e, petrarchescamente, dedita a Dio, come il testo documenta) abbia stupito concittadini e lettori (e lettrici) non solo contemporanei conoscendo, e cantando apertamente, la felicità di un secondo, grande e addirittura più grande amore, segnando di conseguenza una svolta significativa nella storia della forma-canzoniere oltre che in quella del costume[18]. I pochi, strepitosi sonetti (in tutto una dozzina) dedicati al secondo amore (il patrizio veneziano Bartolomeo Zen), posti in sede di chiusura del libro[19] bastano ad attestarne la novità. Che riepilogherei come segue, avviandomi a concludere.

Ancora una volta la Stampa si prende la libertà di contrapporsi al suo modello e ancora una volta appare guidata, in ciò fare, dal suo rispetto e amore per la vita. Alla petrarchesca palinodia, o ritrattazione dell'intera propria vita da parte dell'amante, che dei *Fragmenta* costituisce addirittura l'impianto, con tanto di abiura nei confronti dell'amata e dell'amore stesso (del resto 'nato' all'insegna della morte e del lutto), ella oppone infatti il riconoscimento dell'amore come privilegio, e, lungi dall'intenderlo come impedimento alla fruizione del bene, se ne vale come dell'occasione per sperimentare una sua trascendenza, sia pure tutta terrena e confinata entro i limiti della sua creaturalità. Ricongiungendosi al proprio inizio, il suo canzoniere si chiude quindi, coerentemente, celebrando la ri-

17 Cfr. M. Farnetti, «*Ah, guarda, sorella*». *Rimatrici e lettrici nel Cinquecento italiano*, in *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, a cura di C. Cao, M. Guglielmi, Firenze, Cesati, 2017, pp. 211-32, e Ead., *Dolceridente* cit., pp. 109-32 (al capitolo *Sorelle*). Si tratta di una postura che implica la costante evocazione di interlocutrici e compagne, di pena come di splendore, all'interno del libro e la costruzione di un vero e proprio orizzonte di presenze femminili intorno e accanto all'io; l'irrilevanza della distinzione fra sorelle di sangue e sorelle di elezione, dunque fra sorellanza e amicizia fra donne; il riconoscimento infine delle donne come *élite* capace di capire le cose più difficili, sulla falsariga del Dante della *Vita nuova* (e, in misura minore, del pubblico stilnovista e petrarchesco).

18 Si addice infatti anche e perfettamente al suo caso il passaggio da un «canzoniere tolemaico» a «un canzoniere per così dire copernicano», a due (o più) fuochi, che «rivoluziona i valori e le gerarchie consolidate nel genere lirico di matrice petrarchesca», da Guglielmo Gorni teorizzato a partire dal Tasso: cfr. G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 203.

19 Andrà tuttavia rammentata almeno *en passant* la complessità del problema dell'edizione del libro, relativa all'assetto complessivo dei testi e all'orditura del loro insieme. A prescindere tuttavia da come il problema verrà risolto dal/la futuro/a editore/editrice, il 'finale' è destinato a reggere.

nascita, della locutrice come dell'amore, e del canto stesso che sembrava doversi interrompere, e la di lei fedeltà a se stessa. Ciò di cui il seguente testo (n. CCVIII) basterà a persuadere.

Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco,
qual nova salamandra al mondo, e quale
l'altro di lei non men stranio animale,
che vive e spira nel medesmo loco. 4

Le mie delizie son tutte e 'l mio gioco
viver ardendo e non sentire il male,
e non curar ch'ei che m'induce a tale
abbia di me pietà molto né poco. 8

A pena era anche estinto il primo ardore,
che accese l'altro Amore, a quel ch'io sento
fin qui per prova, piú vivo e maggiore. 11

Ed io d'arder amando non mi pento,
pur che chi m'ha di novo tolto il core
resti de l'arder mio pago e contento[20]: 14

laddove la salamandra, dotata quale la si ritiene di speciale resistenza al calore, predispone all'avvento del grande e celeberrimo v. 6 («viver ardendo e non sentire il male»); mentre la fenice, lo «stranio animale / che vive e spira nel medesmo loco» dei vv. 3-4, simbolo di (ri)nascita, sembra offrirsi quale emblema del libro. Ma mentre altresì sopraggiunge quella dichiarazione («Ed io d'arder amando non mi pento», v. 12) che, tardiva quale la si evince, non lascia dubbi sulla coerenza e l'integrità della persona che la pronuncia: la quale non si pente né si è pentita, vergognata, reputata in errore o bisognosa di perdono né ora né mai.

Gaspara Stampa si consegna dunque alla storia letteraria come un io lirico – un io presente e vivo, gioioso ed erotico, sororale, creaturale e fedele al proprio sentire – smanioso, come le sue rime certificano dalla prima all'ultima o quasi, di porsi al centro dell'avventura mozzafiato dell'essere (venuta) al mondo. Un'avventura che ha coraggiosamente collocato sotto il segno della nascita, sottraendola all'*imprinting* luttuoso della tradizione, e celebrato come il dono sublime destinato agli umani: un'avventura che, così 'concepita' e vissuta, trova in sé la propria giustificazione, senza bisogno di surrogare, simulare o rinviare ad altra dimensione di se stessa.

Si può parlare, credo, di una grande lezione impartita a tutti e tutte noi, comuni *natali*.

20 Stampa, *Rime*, p. 112.

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.

Per Leggere, xxv-xxvi, n. 49-50, Autunno 2025-Primavera 2026
ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)
DOI: 10.747/PLXXV-XXVI-49/50-25/26-155

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 nostri[2], nel 2014 la sua opera è stata riportata alla luce in una nuova edizione[3] 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 vita[4].

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 fama[5]). 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 Quadrio[7] 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 laura 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-XVIIXVIII. 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 poetico[10]); che intrattenne scambi epistolari con importanti esponenti della cultura del suo tempo, tra gli altri con un traduttore di Virgilio, Casimiro Drago[11]; 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 nozze[12]); che fu ammessa in Arcadia, verosimilmente dopo il 1737 ma ancora sotto il custodiato di Francesco Maria Lorenzini (1728-1743); che per la stessa accademia improvvisò e mandò a stampa altri versi[13], partecipando anche ad alcune tra le più prestigiose adunanze, come quelle in onore del Re del Portogallo e dell'imperatore Giuseppe II[14]; 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 ricuperata 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 femminile[17] 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 Malipiero[18]. 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 Lalli[19]. 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 triomphi di Laura in risposta di M. Francesco Petrarcha per le sue rime in vita* (…), Venezia, Al segno del Diamante (per Comin da Trino), 1552; G. Malipiero, *Il Petrarcha 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 obligato 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 «dilettossi (…) 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 sostanziare 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 incipitari 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 richiusa 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 contradditorio 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, 4

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 traluce 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 vecchiarel canuto, e bianco*.

de la prima etade[23], 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 amorosa[24], sia infine laddove descrive in termini di metafisica della luce il ruolo del lume settecentesco per eccellenza, incarnato dalla Ragione[25]. 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, consono 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 Colonna[26], 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.

Sebastiano Valerio

Petrarca e il petrarchismo nella riflessione critica di Caterina Franceschi Ferrucci

Petrarca and Petrarchism in the Critical Reflection of Caterina Franceschi Ferrucci

ABSTRACT

Il saggio analizza la lettura che Caterina Franceschi Ferrucci offre di Petrarca ne *I primi quattro secoli della letteratura italiana*, storia letteraria prima pubblicata tra il 1856 e il 1858 e poi nel 1873. Emerge un forte intento pedagogico e morale che guida l'autrice che tende a contrapporre spesso Petrarca a Dante, esaltando il valore civile del secondo e giudicando il primo attraverso una lente etico-politica propria del Risorgimento italiano. Sottolinea, così, le contraddizioni biografiche di Petrarca, il suo rapporto ambiguo con i potenti e il rischio di eccesso retorico nei suoi scritti, pur riconoscendo l'elevatezza della sua poesia e il ruolo dei suoi modelli classici. L'interpretazione risulta in modo evidente condizionata da una prospettiva morale rigidamente cattolica e da un'idea di letteratura come strumento di educazione nazionale, che finisce per porre il modello petrarchesco in secondo piano nel panorama di una cultura volta alla definizione dell'identità nazionale, come era intesa nel XIX secolo.

The essay examines Caterina Franceschi Ferrucci's interpretation of Petrarca in *I primi quattro secoli della letteratura italiana*, a literary history first published between 1856 and 1858 and later reissued in 1873. A strong pedagogical and moral purpose emerges as the guiding principle of the author's approach. Franceschi Ferrucci frequently contrasts Petrarca with Dante, extolling the latter's civic value while assessing the former through an ethical and political lens characteristic of the Italian Risorgimento. She thus emphasizes Petrarca's biographical contradictions, his ambiguous relationship with those in power, and the danger of rhetorical excess in his writings, while nevertheless acknowledging the nobility of his poetry and the importance of his classical models. Her interpretation is clearly shaped by a rigorously Catholic moral perspective and by a conception of literature as an instrument of national education. As a result, the Petrarchan model is relegated to a secondary position within a cultural framework oriented toward the definition of national identity, as was understood in the nineteenth century.

Per Leggere, xxv-xxvi, n. 49-50, Autunno 2025-Primavera 2026
ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)
DOI: 10.747/PLXXV-XXVI-49/50-25/26-169

Sebastiano Valerio

Petrarca e il petrarchismo nella riflessione critica di Caterina Franceschi Ferrucci

Due furono le edizioni della storia letteraria che Caterina Franceschi Ferrucci pubblicò alla metà dell'Ottocento e videro la luce subito prima e subito dopo gli anni decisivi dell'unità d'Italia: l'opera uscì una prima volta tra il 1856 e il 1858, pochi anni prima del 1861, e quindi nel 1873, quando la questione romana era stata appena risolta, ma con pesanti strascichi e conseguenze, mentre si faceva strada un sentimento di delusione e insoddisfazione per gli esiti del processo unitario. Le edizioni de *I primi quattro secoli della letteratura italiana*[1] non si differenziano che per poche e marginali varianti stilistiche e rappresentano un progetto che si interruppe prima del suo pieno completamento, perché Caterina smise di scrivere alla morte della figlia Rosa, scomparsa prematuramente nel 1857[2], quando il secondo volume era ancora in gestazione. L'unica significativa modifica tra la prima e la seconda edizione è nella lunga introduzione premessa all'edizione del 1873, edita da Le Monnier, che rappresenta un'accorata dedica alla memoria della figlia, ma anche un bilancio piuttosto critico del primo decennio di unità politica[3].

Le attenzioni su Caterina Franceschi Ferrucci furono molto forti durante la sua vita e subito dopo la sua morte, per poi spegnersi a lungo e riaccendersi negli ultimi anni, quando in modo particolare la sua opera di pedagogista è stata presa in esame[4]. Fu anche apprezzata poetessa e prima donna a diventare socia

1 C. Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli della Letteratura Italiana*, Firenze, Barbèra-Bianchi e Co., 1856-58. L'opera, senza sostanziali modifiche, se non per pochi e sporadici interventi e per l'introduzione, fu stampata ancora nel 1873 da Le Monnier. A questa seconda edizione farò riferimento, ove non esplicitamente indicato.

2 Si tratta di una vera e propria ferita che si apre a pagina 380 e che segna, di fatto, la fine della storia letteraria: «Fin qui io aveva scritto il 24 gennaio del 1857. La mattina di poi la mia Rosa cadde malata, e il giorno 5 del susseguente febbraio morì! Non avrei voluto ripigliare l'intermesso lavoro, se un obbligo di giustizia non mi ci avesse costretta, benchè repugnante».

3 Cfr. il mio articolo *Educazione e storia letteraria: l'opera di Caterina Franceschi Ferrucci* in *Feminismo en la transformación: nuevas realidades, interseccionalidad y representación histórica y literaria*, ed. R. Armenteros-Venegas, Madrid, Dikinson, 2025, pp. 262-80.

4 Cfr. la voce del DBI, redatta da Nidia Danelon Vasoli, vol. (49) 1997, e I. Sganzini, *Caterina Franceschi Ferrucci nella società del suo tempo*, Lugano, Tip. La buona stampa, 1932, volume ancora oggi fondamentale che presenta una ricostruzione biografica e intellettuale della scrittrice, basata sui carteggi conservati presso la Biblioteca Univer-

corrispondente dell'Accademia della Crusca. *I primi quattro secoli della letteratura italiana*, come si presenta alla fine, è opera che si articola in venticinque lezioni, che vanno dalle origini fino al primo Cinquecento e riprende, almeno nel titolo, *I primi quattro secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento: commentario ragionato* del conte Giambattista Corniani, pubblicato a Venezia nel 1796[5], un'opera che presentava un più spiccato taglio erudito ed enciclopedico, ma con cui la letteratura di Franceschi Ferrucci condivideva una prospettiva etica e storica essenzialmente cattolica, adottando i modelli di Mazzuchelli e Tiraboschi[6]. L'idea di scrivere una storia della letteratura italiana doveva essere nata nel periodo in cui Caterina aveva seguito il marito Michele Ferrucci, noto classicista, a Ginevra, dove era stato chiamato nel 1836 ad insegnare Letteratura latina all'Accademia per interessamento di Cavour e del latinista Carlo Boucheron. Caterina lì si rese animatrice di un salotto culturale in cui tenne alcune lezioni di letteratura italiana che incontrarono un grande consenso, suscitando l'attenzione anche del Sismondi e di Georges Sand, tanto che le venne proposto di tenere un vero e proprio corso, articolato in venti incontri[7].

Fondata su un preminente intento educativo, la storia letteraria di Franceschi Ferrucci intendeva dichiaratamente offrire un sussidio alla gioventù, fornendo

sitaria di Pisa (Mss. 673-79) e poi parzialmente editi in *Epistolario di C. F. Ferrucci*, a cura di G. Guidetti, Reggio Emilia, Tipografia Editrice Ubaldo Guidetti, 1910 e in *Lettere inedite di Caterina Franceschi Ferrucci*, a cura di A. De Rubertis, Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1925. Ora si vedano A. Cagnolati, *Caterina Franceschi Ferrucci. Pedagogia e amor di patria*, Roma, Aracne 2023 (che riprende e amplia Ead., *Caterina Franceschi Ferrucci (1803-1887): pedagogia e amor di patria. Ricognizione bibliografica e antologia di scritti*, in *Women's Education in Southern Europe. Historical Perspective (19th-20th centuries)*, edited by A. Cagnolati, A.F. Canales Serrano, Roma, Aracne, 2017, vol. IV, pp. 33-103); L. Montanari, *Un secolo, una donna. La vita e gli scritti editi e inediti di Caterina Franceschi Ferrucci*, Ancona, Affinità Elettive Edizioni, 2023. Di specifici aspetti dell'opera mi sono occupato in *Letteratura e identità culturale nelle lezioni di Letteratura Italiana di Caterina Franceschi Ferrucci*, in *Escritoras ne la Querelles des Femmes*, a cura di S. Bartolotta, M. Tormo Ortiz, Madrid, Editorial Uned, 2023, pp. 133-44; *Una storia letteraria di metà Ottocento*: *I primi quattro secoli della Letteratura Italiana di Caterina Franceschi Ferrucci*, in *Generi letterari e scrittura femminile nella Letteratura Italiana d'Età moderna*, Atti del convegno dell'Università dell'Aquila, 12-13 ottobre 2022, in corso di pubblicazione.

5 G. Corniani, *I primi quattro secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento: commentario ragionato*, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1796.

6 Poco si è scritto di quest'opera, per la quale rimando a A. Santoro, *Caterina Franceschi Ferrucci e le lezioni di letteratura italiana*, «Esperienze letterarie», 9/3 (1984), pp. 41-92 e poi a G. Getto, *Storia delle storie letterarie*, a cura di C. Allasia, Napoli, Liguori, 2010, pp. 93-97.

7 Su queste lezioni cfr. Sganzini, *Caterina Franceschi Ferrucci* cit., pp. 105-8. Sui salotti letterari cfr. *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M. L. Betri, E. Brambilla, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 337-41.

così una guida alla cultura letteraria italiana all'indomani del 1848 e rintracciando nella letteratura uno dei caratteri più evidenti dell'identità italiana. Sosteneva infatti nell'Introduzione «scriverò queste [lezioni] col medesimo intendimento con cui ho trattato gli altri miei libri»[8] e, dopo avere affrontato la questione della «educazione in ordine al bene» e poi dell'educazione «in ordine al vero», ora avrebbe trattato del bello, «in modo pratico, derivando le dottrine, e le regole dagli esempi», coniugando vero, bello e buono col fine di concorrere ad una crescita morale degli italiani[9]. Il passo, di sapore fortemente programmatico, risentiva in modo diretto delle riflessioni che da poco aveva proposto quel Gioberti, a cui lei e il marito erano stati direttamente legati da amicizia. Nella *Introduzione allo studio della filosofia* del 1847, che sarebbe stato ripreso poi in *Del bello*, Gioberti introduceva l'idea che «il sublime crea il bello, non viceversa. Il bello è un sublime attenuato, e consta al pari di due elementi, l'uno intellettivo, l'altro sensibile»[10].

È partendo di qui che Franceschi Ferrucci si avvicina alla storia letteraria, applicando alla letteratura italiana una lettura che tendeva a promuovere il primato morale e civile italiano, ancora di giobertiana memoria, facendo della letteratura lo specchio delle idealità della società, come era emerso da poco anche dall'opera di Sismondi[11], e perciò dando ampio spazio ad un'accurata riproposizione dei contesti storici, come già altre storie letterarie avevano fatto e come poi sarebbe diventato uso irrinunciabile di ogni letteratura italiana.

In questo senso, sin da subito, si ribadisce la centralità delle tre corone nel percorso di affermazione della letteratura come elemento fondante dell'identità nazionale e dunque modello da proporre alle generazioni più giovani a cui avrebbe dovuto essere affidato il futuro dell'Italia unita, secondo lo schema giobertiano. «La parte ideale della nostra letteratura» trova così fondamento in Dante e Petrarca, mentre il sensibile si farebbe strada in Boccaccio, che rappresenterebbe invece non già le alte idealità di un popolo e della sua cultura, ma la descrizione dei costumi della sua età, che, però, non è il fine che da lei attribuito alla storia letteraria. La letteratura, infatti, non dovrebbe, a suo dire, puntare a rappresentare quanto esiste in modo realistico, ma a creare un futuro più simile possibile all'ideale che si cela nella cultura. Quella di Dante e Petrarca è una letteratura che «fa provare diletto e consolazione»[12], quella di Boccaccio, che rappresenta la morte e la peste, ma soprattutto le contraddizioni umane, «ci attrista e ci sconforta»[13]. Eppure Franceschi Ferrucci ha modo di distinguere molto nettamente

8 Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. I, p. 3 (I ed.).
9 Ivi, p. 4.
10 V. Gioberti, *Introduzione allo studio della filosofia*, Napoli, Batelli, 1846, vol. VII, p. 30. Cfr. Sganzini, *Caterina Franceschi Ferrucci* cit., pp. 259-64.
11 Cfr. Santoro, *Caterina Franceschi Ferrucci* cit., p. 76.
12 Ivi, vol. I, p. 385.

Dante da Petrarca, dando così, anche lei, corpo a quel «colpo di stato (o congiura) che nel corso dell'Ottocento destituì Petrarca dal plurisecolare ruolo di padre supremo dell'identità nazionale, nei fattori allora decisivi della lingua e della cultura (cioè, di quella che si chiamava universalmente la "repubblica delle lettere")», per usare le parole di Amedeo Quondam[14]. È un atteggiamento che vedremo chiaro in Franceschi Ferrucci, ma che sarà facile rintracciare anche in quelle fonti e quei modelli, più o meno noti, più o meno importanti, che emergeranno dall'analisi dei suoi volumi.

Inutile è forse dire che il peso che Dante assume nella storia letteraria di Caterina Franceschi Ferrucci è centrale e preponderante: si pensi che a Dante sono dedicate le lezioni dalla terza alla nona, dunque ben sette lezioni su venticinque, in cui dai contesti storici fino alla sua fortuna presso i posteri la figura di Dante viene esaltata come quella di colui che «in se riunisce tutte le doti che più ammiriamo nei nostri eccellenti artisti»[15] e, giacché «L'amore della *Divina Commedia* è segno di civiltà: è indizio di tempi, se non più lieti, più dignitosi», conclude i capitoli su Dante scrivendo: «Speriamo, adunque, che in tutti crescendo la riverenza verso di lei [la *Divina commedia*], si farà sempre più vivo negl'Italiani lo zelo del vero, del bello e della virtù»[16].

È però significativo che il capitolo successivo, la lezione decima, si apra ancora con la necessità ribadita di rappresentare «quale si fosse le condizione d'Italia», prima di parlare di Petrarca e in ragione di un argomento che già, sin da subito, suona polemico o quantomeno critico, perché Petrarca aveva avuto «amicizia con molti principi» e con loro partecipato «alla trattazione di alcuni civili negozi»[17]. Evidente in questa sottolineatura iniziale come ad essere posta in discussione fosse la condotta di Petrarca verso i regimi signorili, in un confronto, ideologicamente distorto, che voleva Dante severo censore di ogni prevaricazione e di ogni principio non democratico, ben oltre, ovviamente, la realtà effettuale, e Petrarca più o meno prono a quelli che spesso vengono definiti "tiranni". La rappresentazione del mondo attorno a Petrarca si basa sulle notizie raccolte da Villani, ma anzitutto sulla lettura che Sismondi ne aveva fatto nella *Storia delle repubbliche italiane*[18]. Franceschi Ferrucci ribadiva qui che la storia dell'Italia di quegli anni, con un occhio alla storia dell'Italia a lei contemporanea, insegnava a non «mai i popoli confidarsi nei forestieri»[19], e che «le parti della Chiesa vi erano poco gagliarde»[20], mentre «gli Angioini non furono mai di cuore

13 *Ibidem*.
14 A. Quondam *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 8.
15 Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. I, p. 298.
16 Ivi, p. 299.
17 Ivi, p. 300.
18 J.C.L.S. de Sismondi, *Storia delle repubbliche italiane dei secoli di mezzo*, Capolago, Tip. Elvetica, 1831.
19 Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. I, p. 301.

Italiani»[21] e i Visconti vengono definiti «tiranni»[22] «arditi, insaziabili di ricchezze, (…) senza pietà, senza fede»[23].

Né vale l'eccezione per cui queste corti, e quella dei Visconti in particolare, avrebbero favorito lo sviluppo delle lettere e delle arti, perché la visione di Franceschi Ferrucci è qui rigidamente moralistica e la porta a concludere che la civiltà «non è mai vera dove sia scompagnata dalla morale»[24]. Questo lasciava spazio ad un desiderio di libertà che non fu certo coltivato dalle corti, ma fomentato da un anelito di «alcuni uomini, grandi pel cuore e per l'intelletto»[25], tra cui vi fu in qualche modo anche Petrarca. A commento di queste considerazioni, Franceschi Ferrucci rappresenta un'Italia «inondata da genti armate», passo che richiama il diluvio che, nella canzone all'Italia, era venuto «per inondar i nostri dolci campi!» (*Rvf*, 128, 30), ma anche quanto aveva scritto a proposito Ginguené nella sua *Vita di Petrarca*[26]. D'altro canto, la stessa rappresentazione degli stranieri come famelici lupi, che pure non sfuggiva ad una topica che aveva attraversato i secoli, pare qui richiamare l'epistola a Cola di Rienzo di Petrarca, che aveva avuto una recente edizione nel 1850, a cui sembra rifarsi la nostra[27]. Dunque, Petrarca è presentato come schietta espressione dei suoi tempi, capaci di straordinari slanci poetici e culturali, ma pure incerti nei rapporti con i potenti, oscillanti tra la rivendicazione culturale della nobiltà italiana e l'asservimento a stranieri e tiranni. Se, infatti, sin dalle prime notizie biografiche, che paiono venire da uno studio di Giulio Cesare Parolari sulla religiosità di Francesco Petrarca[28], viene messa in luce la predilezione per i classici che prendono il posto degli studi di giurisprudenza, la centralità nella vicenda biografica petrarchesca dell'amore per Laura viene ripresa da più fonti, tra cui spicca il Foscolo del saggio *Sull'amore del Petrarca*, con cui Franceschi Ferrucci condivide anche i brani poetici da portare all'attenzione dei lettori[29].

20 Ivi, p. 303.
21 *Ibidem*.
22 Ivi, p. 306.
23 *Ibidem*.
24 Ivi, pp. 306-7.
25 Ivi, p. 307.
26 *Vita di M. Francesco Petrarca* di P. L. Ginguené premessa a *Le rime del Petrarca: con note letterali e critiche*, a cura di C. Albertini, Firenze, Ciardetti, 1832, p. XXXVIII e che era stata già pubblicata nella *Storia della letteratura italiana*, Milano, Tip. di Commercio, 1823, vol. III, p. 35.
27 F. Petrarca, *Lettera di Francesco Petrarca a Niccola di Lorenzo detto Cola di Rienzo*, Firenze, Fioretti, 1850, p. 8: «sciolto l'augello dal vischio neppur si affida ai sicuri arboscelli, e voi, credetemi, siete adescati dall'amo delle lusinghe di una falsa speranza, insidiati dal visco di una pestilenziale consuetudine, e attorniati dai greggi famelici dei lupi». Si noti che dopo questo passo, Franceschi Ferrucci passa a raccontare proprio di Cola di Rienzo (Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. I, p. 310).
28 G. C. Parolari, *Della religiosità di Francesco Petrarca*, Bassano, Baseggio, 1847.
29 Cfr. U. Foscolo, *Sull'amore del Petrarca*, in Id., *Opere*, Napoli, Rossi-Romano, 1854,

L'immagine di un uomo turbato, in bilico tra amore di Laura e devozione a Dio, tra amore di libertà e servizio ai potenti, tra ambizione del riconoscimento del suo valore poetico e desiderio di solitudini, attraversa tutte queste pagine del decimo e dell'undicesimo capitolo della *Letteratura*. Il culto dei classici, l'amore per la Roma antica lo spingono, secondo Caterina, a considerare «piccoli (…) gli uomini del suo tempo a petto degli antichi»[30]. Questo non esime la scrittrice da avvertire il lettore che, in qualche modo, l'«effetto dei tempi» in cui viveva aveva contaminato lo stesso Petrarca che, nonostante scrivesse «latinamente con rara facilità», non lo faceva con «ischietta eleganza», perché «il suo stile è qua e là macchiato da barbarismi: prolisso, sovente oscuro, non ha colore», migliore comunque di quello latino di Dante e Boccaccio[31]. Il ricordo di opere citate come *Rimedio dell'una e l'altra fortuna*, la *Vita monastica*, il libro «intorno alla *Solitudine*» viene evocato quando Caterina sottolinea la dimensione morale dell'opera petrarchesca, mentre il ricordo dell'incoronazione poetica rappresenta l'altro estremo dell'oscillazione del Petrarca tra etica e mondanità, perché, scrive, «Se debbo dire schiettamente quello che io penso, veggo accorta lusinga di cortigiano nel desiderio che ebbe il Petrarca di porre nel re Roberto il giudizio del suo sapere»[32], in uno dei rari luoghi in cui la variantistica di Franceschi Ferrucci rivela un intervento interessante, se si pensa che in luogo di quel già poco lusinghiero "cortigiano", la prima edizione riportava "adulatore". La chiosa «Così per certo non avrebbe operato Dante, il quale non ricercava gli onori, perchè sapeva d'esserne degno»[33] fa parte ancora di quell'idealizzazione di Dante che ignora quanto il fiorentino tenesse «all'amato alloro» e di un confronto che tende a rendere Petrarca l'intellettuale che apre la strada ai regimi signorili e ad un rapporto non sano tra cultura e potere, che sembra più che altro alludere alla stretta modernità, quando leggiamo: «Lo scrittore, se vuole esser grande, deve essere libero; e tale non è quando serve alla sua ambizione»[34]. La tirata moralistica che segue è però un esempio quantomai chiaro della dialettica tra Dante e Petrarca in quel frangente storico e nella ricerca di un modello culturale per l'Italia unita:

Ove fosse in mia facoltà di scegliere tra le diverse fortune, ch'ebbero Dante e il Petrarca, eleggerei l'infelice e povera vita del primo, perchè fu nobilmente sdegnosa, fu indipen-

p. 618: «Egli ne dipinge Laura, che dal cielo discende sulla rugiada, la notte dopo ch'ella ebbe lasciato per sempre le miserie del mondo. Apparve dinnanzi all'amante, distese la mano, e sospirando disse». A questo passo segue la citazione di un brano dei *Trionfi* riportato da Franceschi Ferrucci, con lo stesso e identico taglio, a p. 318.

30 Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. I, p. 319.

31 Ivi, p. 320.

32 Ivi, p. 321.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*.

dente, piena di vivi e gagliardi affetti. La virtù ha forse bisogno delle ricchezze? Le corone e le dignità ci rendono più sapienti? Possono i re e i popoli darci il nome di dotti con un decreto: ma ciò che monta, se noi a noi stessi non meritiamo questo titolo e questa fama? Vanità e sogno son quasi tutti i mondani onori: e chi li brama dimostra assai chiaramente, non avere dagli studii raccolto il frutto che ne doveva. Imperocché la sapienza è premio a sè stessa, e le sue dolcezze valgono più di tutte le umane lodi[35].

Si condensavano qui le idee che una recente stagione critica aveva maturato attorno a Petrarca, se pensiamo, ad esempio, all'eco che in queste pagine di Franceschi Ferrucci ha *Il Petrarca impugnato da Petrarca* di Giampietro Pietropoli, specie nel giudizio sui rapporti instaurati con i Visconti[36], al punto che si legge: «È doloroso a chi venera nel Petrarca un grande poeta il far memoria di falli, che nella estimazione dei savi diminuiscono la sua fama. Strana contraddizione del cuore umano! Mentre accettava l'ospitalità e l'amicizia dei più feroci tiranni di Lombardia, scriveva lettere ardenti d'amor di patria all'imperatore Carlo IV; e venuto alla sua presenza in Mantova duramente lo riprendeva, perchè non pensasse al bene d'Italia»[37]. Ancora la contraddizione, dunque, come cifra interpretativa del mondo petrarchesco, che però porta la nostra a rimproverare a Petrarca un eccesso di retorica, intesa nel senso deteriore del termine, cioè come scollamento tra dire e fare:

Severo è il giudizio dei posteri, i quali, innanzi di decretare che alcuno è grande, guardano s'egli fece quello che scrisse. Pensino a questo coloro, che nelle lettere, nella filosofia, nelle arti cercano onore. Comporre eleganti versi, scoprire incognite verità, dipingere al vivo, e bene scolpire, rendono il nome dell'uomo illustre: ma ciò non basta a volere che la memoria di alcuno sia nei lontani secoli benedetta. A questo sono necessarie forti virtù: a ciò si richiede, che, mentre il bello ideale risplende nel nostro ingegno, la bellezza morale di sè colori la nostra vita[38].

Caterina Franceschi Ferrucci privilegia così una lettura politica dell'opera di Petrarca senza davvero leggerla nel suo contesto, ma applicando alle sue opere un'attualizzazione che finisce per distorcerne il senso e, schematicamente, contrapporre a questo presunto Petrarca un presunto Dante. Tuttavia, in ossequio a quell'ideale classicistico che sempre la ispirò, Caterina commentò, riproponendolo per intero, il sonetto *S'io avessi pensato che sì care* (*Rvf* 252), secondo la lezione che leggeva nell'edizione di Antonio Marsand, che prese a modello[39].

35 Ivi, pp. 321-22.
36 Cfr. G. P. Pietropoli, *Il Petrarca impugnato dal Petrarca*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1818, pp. 390-92.
37 Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. I, p. 324.
38 *Ibidem*.
39 *Le rime di Francesco Petrarca*, secondo l'edizione e col proemio di Antonio Marsand, Parigi, Firmin Didot, 1847, p. 402.

Quanto si faceva salvo dell'opera di Petrarca era dunque proprio la ripresa classicistica e un recupero del Petrarca latino che in effetti caratterizzò anche quella stagione critica: le opere latine, pur tenute «in piccola stima» dai contemporanei, sono per lei «piene di alti concetti, di utilissimi documenti, di savie norme per frenar le passioni ed indirizzarle al vero fine di tutta la umana vita»[40]; soprattutto le lettere *Familiari* e le *Senili,* accanto alle opere geografiche e addirittura alle opere filologiche, precocemente apprezzate, sono lette nel solco di un'attenzione ai classici che è rivendicazione anche di un'identità latina che viene contrapposta alla filosofia araba e alla cultura "barbara". Era una linea interpretativa che Franceschi Ferrucci aveva desunto da quel Domenico Rossetti che l'aveva coinvolta nel progetto di traduzione delle opere latina petrarchesca già nei primi anni Trenta[41] e che avrebbe portato, negli anni successivi, ai lavori di Giuseppe Fracassetti. Questo, tuttavia, non impediva a Franceschi Ferrucci, prima di passare ad un'analisi più puntuale del *Canzoniere*, affidata alla lezione decimaprima, di esaltare ancora Dante, scrivendo:

> Finché dura la nostra lingua, sarà lodata la soavità dello stile, la grazia, la leggiadria, la nobiltà delle immagini nel Petrarca: ma finché l'uomo avrà sentimento e gusto del bello, finché s'inchinerà alla memoria dei pochi, che furono grandi come uomini e come scrittori, non potrà ricordare il nome di Dante senza gridare tra riverente e meravigliato: "Onorate l'altissimo poeta"[42].

Non è un caso che, così, il capitolo undicesimo (il secondo dedicato all'autore del *Canzoniere*) si apra con «comparazione tra le poesie di Dante e quelle di Petrarca»[43] che si risolve a tutto vantaggio del primo, ribadendo come il secondo fosse rimasto vittima della propria ambizione in quanto «uomo di corte»[44]. Ed è questo un carattere che, come vedremo, viene rimproverato soprattutto agli imi-

40 Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. I, p. 327.

41 Cfr. D. Rossetti, *Poesie minori del Petrarca: sul testo latino ora corretto volgarizzate da poeti viventi o da poco defunti*. *Francisci Petrarchae Poemata minora quae exstant omnia: nunc primo ad trutinam revocata ac recensita*, Milano, Dalla societa tipografica de' classici italiani, 1829-1834. Su Domenico Rossetti cfr. S. Volpato, *Domenico Rossetti collezionista e studioso di Petrarca*, «Studi Petrarcheschi», XXI (2008), pp. 185-216; B. Zini, *"Le Poesie minori del Petrarca": l'impresa di Domenico Rossetti*, in *Per il Petrarca latino. Opere e traduzioni nel tempo*. Atti del Convegno internazionale di Siena, 6-8 aprile 2016, a cura di N. Tonelli, A. Valenti, Padova, Antenore, 2018, pp. 257-96. Rossetti fece tradurre a Caterina Franceschi Ferrucci l'epistola metrica edita in Francisci Petrarchae *Poëmata minora qvae exstant omnia nunc primo ad trutnam revocata ac recensita*, Mediolani, Excudebat societas typographica classicorum Italiae scriptorum, 1834, vol. III, pp. 161-63, su cui cfr. F. Camilletti, *Caterina Franceschi Ferrucci*, in *Per il Petrarca latino* cit., pp. 319-24.

42 Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. I, p. 329.

43 Ivi, p. 330.

44 Ivi, p. 331.

tatori di Petrarca, a quei petrarchisti, definiti «parolai» che vengono condannati con termini che ricordano quelli espressi in quegli stessi anni da Giuseppe Maffei nella sua *Storia della letteratura italiana*[45]. L'imitazione dei classici non può essere buona se è servile, né può essere «cieca». E perciò, come lo stesso Maffei aveva sostenuto, «I Petrarchisti furono gli Arcadi del secolo XVI: sterili e scoloriti verseggiatori, cantavan d'amore senza sentirlo, e si argomentavano di eguagliare il loro modello, perchè davano al verso molle cadenza, e di suoni armoniosi lo componevano»[46]. D'altro canto, Franceschi Ferrucci, dopo aver ancora affermato di preferire la «sobrietà de' concetti»[47] danteschi, afferma che un lettore sprovveduto potrebbe attribuire *Passa la nave mia* all'Achillini o al Marino[48], richiamando quanto, proprio sul medesimo sonetto, aveva scritto Paolo Emiliani Giudici[49].

La disamina delle liriche amorose di Petrarca mette talvolta in luce, secondo Caterina, la grande naturalezza di alcuni passaggi, che le distacca proprio dall'affettazione retorica di altri. Le vette della poesia petrarchesca andavano rintracciate in quei luoghi in cui più schietta risuonava la voce dei classici e dove traspariva una cultura filosofica, basata sulla «dottrina platonica», che era stata già notata da Foscolo[50]. E tuttavia il peso dell'elaborazione retorica renderebbe freddi alcuni passaggi, come per esempio il verso 51 di *Di pensier in pensier di monte in monte* («me freddo, pietra morta in pietra viva»), valutazione critica formulata probabilmente riprendendo un giudizio già espresso da Francesco Soave nei primi anni del secolo nella sua edizione delle rime[51]. In effetti lo stile che Fran-

45 Cfr. G. Maffei, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Rossi, 1853, p. 473.

46 Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. I, p. 333.

47 Ivi, p. 352.

48 *Ibidem*.

49 Paolo Emiliani Giudici scriveva a proposito di Giambattista Marino: «delle antitesi abusò oltre misura, il che rende insoffribilmente deforme il suo stile; ma delle affettazioni amorose gli avevano dato esempio il Petrarca e i suoi copiatori del cinquecento. Il Marini non fece altro che un passo più in là per rompere ogni confine, e muovere aperta guerra al buon senso, come quando descrisse l'indole d'Amor» e poi aggiunge in nota «Vedi il sonetto del Petrarca: Passa la nave mia colma d'oblio ec.» (P. Emiliani Giudici, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1855, vol. II, p 232).

50 Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. I, p. 351. Qui riporta *Rvf* 126, in cui, analogamente a quanto fatto da Foscolo, notava l'influenza platonica. «Pure in questo medesimo sonetto, ove egli dispiega la teorica di Platone: "che tutti gli oggetti i quali cadono sotto i sensi, sono soltanto copie di modelli più o meno perfetti, che giaceano ab eterno nella mente di Dio", il poeta all'improvviso esclama: "Pure tutte le sue celesti bellezze cospirano soltanto alla mia colpevole morte"» (U. Foscolo, *Saggio sopra la poesia Petrarca*, in *Le rime di Francesco Petrarca secondo l'edizione e col proemio di Antonio Marsand aggiuntevi le memorie sulla vita del poeta e i saggi di Ugo Foscolo*, Paris, Firmin Didot, 1843, p. 92).

51 *Le rime di M. Francesco Petrarca*, illustrate con note dal P. Francesco Soave, Milano, Tip. Classici Italiani, 1805, vol. I, p. 238.

ceschi Ferrucci apprezza nel Petrarca latino, lo stile che si rifà a Seneca, è ricco «di acuti concetti e di contrapposti». «Di rado però tu li trovi nelle sue rime», conclude, sostenendo che poi proprio queste antitesi e questi modi leziosi avrebbero finito per essere «seme delle follie del Seicento»[52].

Il rischio di un progressivo distacco dal modello classicistico, trascinati dall'eccesso di affettazione, viene segnalato da Franceschi Ferrucci, che apre un'ampia digressione che contrappone «le odi di Victor Hugo e d'altri Francesi o Italiani della sua scuola», ricchi di bassezze plebee e immagini vaporose, alla ripresa classicistica che aveva animato grandi italiani come quel Leopardi con cui Caterina era stata in contatto[53] e che qui viene ampiamente citato, fino a riportare ampie porzioni di *A Silvia*, definito un idillio che ricorda Mosco, messe a paragone significativamente con brani tratti dal *Canzoniere*[54].

Quando, dopo aver ancora condannato i francesi e i loro imitatori e per contro aver ribadito la funzione pedagogica di una letteratura basata sui classici e portatrice di moralità, compendiando quanto aveva già scritto in alcune sue opere pedagogiche[55], Franceschi Ferrucci torna all'ordine della materia da trattare, esclama: «Ma dove sono trascorsa? Doveva parlare del Petrarca, ed ho preso a parlare di educazione»[56]. In verità Caterina non aveva per nulla perso la strada, perché tutta la sua storia letteraria fa parte di un più ampio progetto pedagogico che ora però ella estendeva ben oltre l'educazione delle fanciulle e rivolgeva in generale alla società italiana in quegli anni così decisivi per la storia della nazione. Ed è così che si spiegano le parole riservate alle petrarchiste nel corso della lezione venticinquesima. Tra queste Franceschi Ferrucci ricorda che «la Colonna, la Molza, la Stampa, la Gambara, ottennero degnamente onoratissimo nome nell'età loro, e nelle seguenti»[57]. Caterina ricorda che queste scrittrici «dettarono quasi tutte versi di amore»[58], operando una scelta nell'imitazione di Petrarca, una considerazione che non ci permette di intendere se Caterina ebbe contezza delle rime spirituali di Vittoria Colonna, ma che la porta a rimproverare a questa generazione di poetesse di aver fatto letteratura da una prospettiva maschile: «Quanto maggiore lode però verrebbe ora ad esse dai loro studi, se avessero coltivato le lettere nel modo che si conviene a una donna», che significava predili-

52 Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. I, p. 336.

53 Si ricordi come Caterina Franceschi Ferrucci fosse stata direttamente in contatto con Leopardi. Cfr. Sganzini, *Caterina Franceschi Ferrucci* cit., pp. 90-91; Cfr. P. Palmieri, *«Libero come l'aria»: il segmento bolognese dell'Epistolario leopardiano*, «Romanticismi», 2 (2017), pp. 39-59; Montanari, *Un secolo*, cit., pp. 81-92.

54 Ivi, pp. 341-45.

55 Cfr. C. Franceschi Ferrucci. *Della educazione intellettuale. Libri quattro indirizzati alle madri italiane*, Torino, Pomba, 1849, in special modo il vol. I, cap. II.

56 Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. I, p. 347.

57 Ivi, vol. II, p. 402.

58 Ivi, vol. II, pp. 402-3.

gere quel ruolo «educativo e materno» che le era stato assegnato in quella società[59]. Loro maggior colpa, invece, era di non essersi aggirate «tra i cari e pietosi affetti della famiglia»[60], di non aver affrontato «i soggetti morali e religiosi»[61], ma viceversa di avere affrontato quelle questioni che invece appartenevano al mondo maschile, in una rigida divisione dei ruoli che risentiva del gravame dell'educazione cattolica e dei limiti posti dal mondo borghese. In verità agiva qui quel conflitto anche tra «le conquiste politiche e sociali» e il «rinnovato conformismo sociale che verso la metà del secolo rallenta e interferisce con le rivendicazioni legate alla stagione rivoluzionaria e risorgimentale», di cui ha scritto Silvia Tatti[62].

Colpisce perciò, a conferma di quanto detto, un'affermazione che compendia tutto il carattere contraddittorio di Caterina Franceschi Ferrucci, quando scrive: «nè mai scrivendo noi cercheremo la gloria: ricompensa troppo alta a tenui fatiche; troppo invidiosa e superba a menti modeste. Gli studi dell'uomo siano pur somiglianti a que' larghi fiumi che recano la fertilità e la ricchezza a province intere: i nostri siano come le gocce della rugiada che rinfrescano i fiori e l'erba nei prati»[63]. Non so con quanta consapevolezza Caterina Franceschi Ferrucci avesse proposto tale similitudine a questo punto della sua trattazione, perché in effetti ricorda molto da vicino quella che aveva inserito ad inizio del capitolo undicesimo, quando aveva paragonato la poesia di Dante ad una «ricca vena sgorga copiosa d'acque freschissime e cristalline» rendendo fertili ampi territori e la poesia di Petrarca ad una vena che «quietamente zampilla»[64]. In fondo a quel capitolo undicesimo che chiudeva la trattazione di Petrarca, Franceschi Ferrucci recuperava la poesia e l'opera petrarchesca in ragione dell'equilibrio classicistico tra forma e contenuto, tra natura e arte, facendo proprio un giudizio di Giordani che voleva che Petrarca fosse «compositore di musica soavissima»; tale armonia, però, non poteva essere frutto diretto di natura, senza che «molto non vi abbia parte la volontà. Imperocché, dando l'uomo stabili e savie norme alla vita, è portato ad amare il bello siccome il bene; e dall'uno e dall'altro si tempera poi l'ingegno, e conduce armoniosamente l'opere sue»[65].

59 Ivi, vol. II, p. 403.
60 *Ibidem*.
61 Ivi, vol. II, p. 404.
62 S. Tatti, *La scrittura femminile alla prova della storia e dell'esilio*, in *Scrittrici in esilio tra Otto e Novecento*, a cura di S. Tatti, C. Licameli, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 7-11: 8.
63 Franceschi Ferrucci, *I primi quattro secoli* cit., vol. II, p. 404.
64 Ivi, vol. I, p. 330
65 Ivi, p. 356.

Daniela Brogi

Laura, Anna Banti e Artemisia

Laura, Anna Banti and Artemisia

ABSTRACT

Pubblicato nel 1941, dopo la prima raccolta di racconti (*Il coraggio delle donne*) e prima di *Artemisia (1947), Piaceri di Laura* di Anna Banti è una prosa breve e ironica dedicata alla donna amata da Petrarca. Al tempo stesso, si tratta di un testo apparentemente secondario ma che chiarisce il laboratorio creativo di Banti romanziera, e in particolare l'interesse per la storia e la memoria delle donne.

Published in 1941, following her first collection of short stories (*Il coraggio delle donne*) and preceding Artemisia, *Piaceri di Laura*, by Anna Banti, is an ironic short story dedicated to the woman loved by Petrarca, yet, at the same time, it is a minor work that offers us a clearer insight into Banti's creative process, so to speak, meaning her particular interest, as a novelist, in the history and memory of women.

Per Leggere, xxv-xxvi, n. 49-50, Autunno 2025-Primavera 2026
ISSN 1593-4861 (print) - ISSN 2279-7513 (on line)
DOI: 10.747/PLXXV-XXVI-49/50-25/26-181

Daniela Brogi

Laura, Anna Banti e Artemisia

Piaceri di Laura, la prosa di Anna Banti dedicata alla donna celebrata dai *Rerum vulgarium fragmenta*, fu pubblicata nel 1941[1], vale a dire nel medesimo periodo in cui, dopo l'uscita della sua prima raccolta di racconti *Il coraggio delle donne* (1940), l'autrice stava preparando anche il più famoso romanzo *Artemisia*, ispirato alla biografia e alle opere della pittrice Artemisia Gentileschi (1593 - 1655 circa).

Il testo di ispirazione petrarchesca di cui parleremo appartiene dunque a un tavolo pieno di pagine diverse e spesso lasciate per decenni in cassetti mai più riaperti; eppure, c'è un motivo chiave che garantisce continuità a un repertorio di scritture così vario. Nella lunga durata di mezzo secolo di lavoro creativo, l'opera di Banti non cessa mai di sperimentare modi da cui riconsiderare la storia delle donne e la memoria del mondo. Qui risiede il nucleo più intenso e laborioso della sua scrittura. È pure la ragione per cui il suo nome, che è stato collocato tra Laura e Artemisia nel titolo di questo lavoro, non scandisce solo la progressione di un elenco, ma piuttosto agisce come un magnete, capace di attrarre su di sé e farci riconoscere un campo di significati e di orientamenti formali unitari. Attraverso Anna Banti, Laura di Petrarca e Artemisia Gentileschi, fatte rinascere dalla scrittura letteraria, diventano in un certo senso "amiche remote".

C'è una trama unica che ricorre nelle molte donne raccontate da Banti nell'arco del suo lavoro. Narrare significa ricreare stili e spazi testuali nuovi (possiamo definirli, ispirandoci a Woolf, "Rooms of One's Own"), stanze tutte proprie dove far abitare le protagoniste. Il termine "Portrait" può rendere bene la speciale qualità stilistica che opera in questo trattamento della figura femminile, perché "portrait", di consolidato uso in inglese e in francese per intitolare i ritratti pittorici e letterari, tiene insieme, proprio come nel caso di Anna Banti, elementi visuali e verbali, in una reciprocità felicemente creativa che per un verso è la cifra del lavoro di Banti; e per l'altro verso, e simultaneamente, esprime anche il

1 Il testo di *Piaceri di Laura* che sarà qui citato è tratto da Anna Banti, *Racconti ritrovati*, a cura di F. Garavini, Roma, La Nave di Teseo, 2017. Per le altre opere di Banti e per la *Cronologia* della sua vita e dei suoi libri si rimanda a Ead., *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Garavini, con la collaborazione di L. Desideri, Milano, Mondadori, 2013; *Artemisia*, a cura di D. Brogi, Milano, Mondadori, 2023; *Il coraggio delle donne*, a cura di D. Brogi, Milano, Mondadori, 2025.

legame forte che, nel corso dell'ultimo secolo, le autrici (non solo letterarie) hanno ristabilito con le arti visuali, proprio allo scopo di farci riguardare meglio e diversamente, oltrepassando pregiudizi e assetti estetici di tipo patriarcale, quella che si pone anche come una storia culturale di appartenenza di genere. È proprio ciò che accade, per esempio, anche nel film di Céline Sciamma *Portrait de la jeune fille en feu* (2019)[2], dove la storia dell'esecuzione di un ritratto, nella Bretagna del diciottesimo secolo, diventa anche il tema simbolico profondo della vicenda. Laura, Artemisia e la stessa Anna Banti sono tre *portraits* e agiscono come identità fittizie; in un certo senso sfidano chi legge, perché chiedono di vedere non solo la persona che stiamo guardando, ma il modo stesso e il sistema di codici attraverso i quali la stiamo riguardando.

Laura è la più famosa donna di carta, riprendendo la definizione da Tonelli[3], e ne riparleremo tra poco. Anche Artemisia è sia una figura storica sia una finzione, perché, oltre a essere la pittrice caravaggesca riscoperta da Roberto Longhi in *Gentileschi padre e figlia* (1916), è poi diventata anche la protagonista del primo romanzo a lei dedicato, scritto proprio da Banti. Artemisia, nel libro del 1947, è doppiamente una finzione, perché agisce nel romanzo non solo come figura storica effettivamente esistita ma anche come personaggia, vale a dire come la protagonista fittizia del manoscritto finito tra le macerie del bombardamento di Firenze all'epoca della Liberazione (nella notte tra il 3 e il 4 agosto 1944), e poi rifatto, dando vita al romanzo *Artemisia*.

Ma con Laura e Artemisia, la terza finzione che in questo lavoro ci interpella è la stessa identità in figura di Anna Banti, pseudonimo di Lucia Lopresti (1895-1985), ossia colei che, dopo essersi laureata su uno scrittore d'arte del Seicento, continuerà a scrivere testi da storica dell'arte, inventando anche «un nome tutto per sé» per fare letteratura, da quando, nel 1924, ha sposato uno dei più leggendari critici d'arte del Novecento, Roberto Longhi (1890-1970). La scelta di un nome d'arte nasce dalla necessità di un'identità propria, che le consenta di essere riconosciuta come un'autrice, invece di esistere solo come la moglie di un uomo geniale. Collaborando con il marito, che preparava un intervento su Caravaggio (tenuto da Longhi in Inghilterra, a luglio, in occasione del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, che sarà per Banti l'occasione del viaggio a Londra), nella Primavera del 1939 Banti aveva trascritto gli "Atti del Processo per Stupro" a cui era stata sottoposta Artemisia Gentileschi nel 1612, dopo essere stata abusata, a Roma, da Agostino Tassi, pittore e in quel momento suo maestro di prospettiva. Da questa indagine nasce il progetto di *Artemisia*, firmato da Anna Banti, nata

2 Cfr. D. Brogi, *Si la Muse crie «Retourne-toi!». À propos de «Portrait de la jeune fille en feu» (Céline Sciamma, 2019)*, «Écritures» (=*La « mus(e)ificazione » entre écriture de soi et littérature contemporaine*, sous la direction de M. Battisti), 12 (2021), pp. 149-62.

3 Cfr. *Donne di carta. Personaggi femminili della letteratura italiana da Dante a Tasso*, a cura di N. Tonelli, Milano, Edizioni San Paolo, 2023.

Lucia Lopresti, come già si è detto, e coniugata Longhi. Casalinga, secondo quanto dichiarato sui documenti anagrafici; scrittrice, critica d'arte, di cinema, che tutti i pomeriggi scrive dalle tre alle otto, anche per aiutare economicamente i genitori; fondatrice, assieme a Longhi, nel 1950, di una rivista, «Paragone», che ha fatto la storia della cultura del Novecento. Quante persone, quante maschere e quante vite, anche diverse, in una medesima donna diventata scrittrice. Ma, ciò, malgrado, per molto tempo Anna Banti è stata ricordata unicamente o principalmente in relazione a Longhi – come è accaduto alle molte donne passate per lo più alla storia come appendici o muse al servizio di un marito, di un figlio, di un padre – o di un poeta che le cantava.

Questo gioco di molteplici identità ci aiuta a entrare nella stanza di lavoro di Anna Banti e preparare l'orecchio, per così dire, nei confronti del testo in cui si reinventa la Laura petrarchesca. Proviamo a fare ciò che Banti realizza continuamente nei suoi *portraits*, mettendosi in ascolto di una donna, per raccontare il mondo "dalla parte di lei" – riprendendo il titolo del famoso romanzo di Alba de Céspedes (1949). Questa scelta di prospettiva definisce nel medesimo tempo un ambiente narrativo - uno "spazio delle donne" – un *modus operandi* e una postura autoriale. Leggendo alcuni passi del racconto ispirato a Petrarca, capiremo meglio perché.

Piaceri di Laura è stato scritto a Firenze - dove Banti abita dalla fine del 1939. In quel periodo l'autrice, mentre Longhi "latitava", aveva seguito anche i lavori di risistemazione della Villa "Il Tasso", in via Fortini; ma probabilmente, nei mesi che ci riguardano, Banti si trovava invece in Borgo San Jacopo 22, in un «buchino» dove – secondo una lettera a Gianna Manzini del 3 dicembre 1941 – i Longhi passano l'inverno – soprattutto in tempo di guerra era troppo costoso scaldare una villa.

Leggiamo la parte iniziale del racconto, che si trascrive qui dall'edizione dei *Racconti ritrovati* curata da Garavini, confrontando il testo anche con la versione uscita sulla rivista *Oggi*, il 27 dicembre 1941 (a. III, n. 52, p. 14) e con quella apparsa su "Paragone", nel numero di agosto-dicembre 2004 (pp. 63-66):

Lo sapevano tutti al mercato di Avignone che purgatorio fosse esser fante o donzella in casa di Madonna Laura de Sade. Dicevano, tra ciliegie e fragole di bosco, che messere era il gran buon uomo, ma la sua donna era una pica: e altrettanto, a discrezione dei giorni, stemperavano al vento e al sole di Provenza il pollaiolo o il salumaio. Una donna che potrebbe far le grasse mattinate e macchinar cuffie e turbanti coll'ancella e passarsi il vetro sulla fronte a bell'agio: e invece il cuoco se la sentiva "capitar dietro le spalle, con quel passo leggero, a mattutino. Lei in dispensa, lei in guardaroba, lei in cantina, lei attentissima, nei giorni del grande bucato, tra i fuochi dei caldari e il fumo del ranno bollente. Non le sfuggiva un prosciutto, non una bigoncia di miele, non uno strappo. Pareva che si divertisse a passeggiare con quel nasetto all'aria e la mano sempre pronta a sollevar la veste quel tanto che bastava a non insudiciarsi conservando la dignità: tal quale una dama, lei borghese e mercantessa. Quando contava i barattoli delle marmellate, le bocce d'uva in guazzo, le filze dei fichi secchi, pareva di sentirla cantare. (…)

Si comincia in campo lungo, con un attacco corale che vuol farci vedere un'immagine di Laura davvero inedita: indaffarata nel governo della casa, tra fragole, prosciutti, ranno. Pare di essere in qualche interno fiammingo, o davanti a qualche tela di Giovanna Garzoni (1600-1670), come per esempio la natura morta con ciliegie, baccello e calabrone. Ma prima di passare oltre, indugiamo su queste frasi, proprio come ci chiede di fare il testo, con i suoi affondi analitici o con termini arcaici e ricercati che rallentano la lettura. Come mostrano anche i cinque racconti pubblicati nel *Coraggio delle donne* (1940), pochi mesi prima di *Piaceri di Laura*, gli ambienti dove le donne hanno passato le loro esistenze sono ricostruiti da Banti con una precisione che va compresa bene, perché non funzionano mai semplicemente da sfondo o cornice, ma sono *habitat*, vale a dire spazio vitale, campo di resistenza, o anche di piccola e creativa rivincita. Le stanze in cui si muovono le sue protagoniste sono affollate di oggetti e dettagli della vita materiale non per bozzettismo descrittivo, ma perché servono a recuperare, narrandole proprio attraverso le cose, le condizioni e i livelli di vita delle donne.

Piaceri di Laura prosegue, anche ironicamente, mostrandoci gli ambienti casalinghi - anche se, poco oltre, il passaggio «o una formula storicamente equivalente» (usato per commentare il francese di Laura) buca l'illusionismo del racconto in presa diretta, svelando la presenza di un punto di vista autoriale che sta commentando e inventando il racconto da un piano temporale diverso. La narrazione poi va avanti continuando a costruire una specie di controcanto prosaico del ritratto petrarchesco di Laura, vale a dire mostrandoci vari quadri dedicati alle giornate domestiche di Laura, che trascorre il tempo controllando i conti, partorendo e allevando figli, curando le gravidanze cattive. Tuttavia, ecco che Laura si ritaglia, dentro il tempo domestico concentrato nella vita da massaia e nella cura degli altri, uno spazio tutto proprio e separato, dedicato invece alla scrittura di un «secretum», un «diario regolarissimo» e promiscuo, dove i passaggi di Francesco sono fatti vivere intorno alle vicende dell'ordinaria amministrazione di una casa, e annotati con l'inchiostro rosso, o contornati con disegnini puerili: «una stella a cinque punte, un fiorellino a quattro petali». Eccolo "il mondo di Laura", il suo microcosmo creativo, che Banti mette sotto i nostri occhi senza clamore, riempiendolo di rosso e di «disegnini» che forse più che di una frivolezza, se smettiamo di guardare con paternalismo, ci parlano invece di una leggerezza vitale, di un modo di "sorridere da sola", inventando un campione prezioso di scrittura delle donne nel medioevo:

Le piaceva la compagnia, ma sorrideva meglio da sola: "benedetto l'infante, consigliata la balia, accudita la propria persona, diceva di voler riposare e invece "aggiornava" il "secretum", il suo diario regolarissimo. Scriveva con applicazione di scolara e aveva una bellissima grafia: meglio di queste dame di castello che non han tempo che per le cacce. Sapeva di latino e in latino si esprimeva con una ingenua pedanteria grammaticale. Quando non rammentava o non trovava la parola giusta, se la inventava, ripromettendosi di correggerla il momento che ne avesse voglia: una voglia che non era mai esistita. Gli spazi bianchi non mancavano: precedevano di mezza pagina i segni di una penna meglio

temperata e caratteri più brillanti per la frase sacramentale: "reditus domini Francisci". La dicitura ricorreva sempre uguale, non commentata, come una notizia di calendario. "Seguivano appunti sulle solite faccende, ma quel nome non riappariva che con quel sostantivo, mentre quel sostantivo pareva non potesse applicarsi che a quel nome: come se nessuno nel mondo di Laura, avesse facoltà di ritornare in Avignone se non messer Francesco. Le date di quel "reditus" erano spesso scritte coll'inchiostro rosso e alcune ornate di disegnini puerili: una stella a cinque punte, un fiorellino a quattro petali. Ogni tanto, a perpendicolo su per i margini, le tre sillabe di un diminutivo che a voce nessuno le usava: "Lau-re-ta". (…)

"Lau-re-ta": è un diminutivo che tradisce sé stesso, perché, creando un effetto di eco, questa sospensione affettuosa del nome in tre sillabe, che tornerà anche in clausola del racconto, accresce semmai: sospende e dilata all'infinito il senso della presenza di Laura – e un po' ci impressiona anche per la somiglianza, evidentemente del tutto casuale ma non meno sorprendente, con l'attacco del famoso romanzo di Nabokov *Lolita* (1955).

Uscito nel 1941, durante la guerra, e riapparso solo nel 2004, quasi vent'anni dopo la morte di Anna Banti (1985), *Piaceri di Laura* è un "racconto ritrovato", come indica il titolo della Raccolta curata da Fausta Garavini nel 2017 – dopo che la scrittrice e francesista aveva già curato il Meridiano Banti. Ma, rispetto alla questione degli spazi e delle scritture d'autrice, *Piaceri di Laura*, come si anticipava, è un testo significativo perché il concetto stesso di testo disperso e ritrovato, quando si tratta di leggere la scrittura delle donne, va trattato con particolare cura – tanto che si parli di epistolografia, o di archivistica, che di filologia o di storia della cultura e delle forme. Come le molte protagoniste dei racconti e dei romanzi, la figura che prende vita nelle scene del *portrait* di Laura è restituita a una memoria "frammentata" delle donne, e questo stile commemorativo che procede ritrovando frammenti di situazioni del tutto inaspettate e di solito taciute, o ignorate, o nascoste è molto originale.

Assieme a altri tre racconti scritti in quel medesimo giro di mesi, cioè con *La madre di tre re* (dedicato a Caterina de' Medici e uscito in due puntate su "Oggi" il 10 e 17 maggio 1941); *Verità di Beatrice* (uscito su "Oggi", 25 ottobre 1941, e poi su "La Nazione", 9 aprile 1978); *Giulietta (e Romeo)* uscito su "Settegiorni", il 6 marzo 1943 (e poi in "La Patria", il 12 giugno 1947), *Piaceri di Laura* compone un primo gruppo di prose che si cimentano nella riscrittura di una figura del passato.

In una lettera a Leonetta Pieraccini, scrittrice e pittrice che aveva sposato Emilio Cecchi, Banti definirà il racconto su Laura come su Beatrice come «qualche boiatella storica»[4], secondo un gioco al ribasso di sé abbastanza ricorrente nelle autrici; eppure, lavorando nella scrittura di Banti, questi piccoli testi sono qualcosa di più: sono sperimentazioni di sguardi, anche di nascosto a sé stessa:

4 Cfr. Banti, *Romanzi e racconti* cit., p. LXXXII.

sono modi per ricostruire una stanza "tutta per sé" (che non vuol dire una camera chiusa ma uno spazio finalmente proprio) in cui far abitare le donne dimenticate dalla storia.

Al 1939 risale anche il breve racconto saggio *Le virtù di Matilde*, dedicato a Matilde Serao, riguardata da bambina, e nel mondo delle sue abitudini domestiche. (Resistete ancora a questa tempesta di date, perché quando si parla delle opere delle donne le linee temporali e gli eventi vanno disseppelliti e incrociati, per restituire alle autrici la storia da cui sono state estirpate). Il 1939 – inizio della guerra - è l'anno del trasferimento di Banti e Longhi a Firenze; e del Congresso Internazionale degli storici dell'arte a Londra, alla fine di luglio, quando Anna Banti (che, in quanto Lucia Lopresti sarà poi ringraziata da Roberto Longhi in una sperduta nota del testo nato in quell'occasione), trovandosi a Londra, era andata a cercare le tele di Artemisia Gentileschi, di cui aveva trascritto gli atti del processo per stupro. Sempre nel 1939 poi, due anni prima di *Piaceri di Laura*, e non è una semplice coincidenza, era uscito *Lucrezia Borgia*, di Maria Bellonci. E già nel 1928 *Orlando* di Virginia Woolf.

Rimesse accanto, queste circostanze e queste opere ci parlano, evidentemente, di una trama di scrittrici appartenenti anche a spazi e riferimenti culturali diversi, ma che si stanno tutte interrogando sul passato come materia di romanzo[5], concentrandosi su alcuni aspetti che ritornano, e che ancora non siamo abbastanza abituate e abituati a *riconoscere* come questioni critiche di fondo – nel senso che persiste l'abitudine di considerare come extraletterarie circostanze di vita di lavoro e di sguardo che hanno definito anche modi di pensare il mondo, di guardarlo e di scriverlo. Sono temi che interessano la storia, la coscienza e la scrittura delle donne e che, tra l'altro, arrivano da molto più lontano di quanto non si sia voluto credere. Proviamo a fissare, sinteticamente, alcuni primi elementi ricorrenti. Anzitutto c'è la questione di genere, intesa come relazione stretta tra identità e destino sociale. È il tema a cui Woolf aveva dedicato le due conferenze confluite nel testo *A Room of One's Own* (1929), a cui Banti comincia a interessarsi direttamente fin dal 1945, quando inizia a progettare un saggio su *Orlando* (proposto inizialmente a Gianna Manzini), che confluirà nel saggio *Umanità della Woolf* (pubblicato su «Paragone» nel 1952). Un altro motivo costante, poi, è quello della presa di consapevolezza della rimozione delle donne dalla storia e dalla memoria pubblica, e dunque, di conseguenza, la questione di come riportare in luce biografie oscurate. Come si scrive la vita di una donna? È quello che sembrano chiedersi buona parte delle opere d'autrice uscite in Europa negli anni in cui Banti sta inventando le figure di Laura e Artemisia. Intrecciata a questi aspetti, naturalmente, lavora anche la riflessione e la pratica di uno stile, ovvero

5 Nel 1942 esce finalmente, a cura di Banti e per Rizzoli, anche *Europa milleseicentosei: diario di viaggio*, il diario di Bernardo Bizzoni, un testo che testimonia ulteriormente l'interesse per le opere di ricostruzione storica.

la domanda su quale lingua creare e usare, rispetto a un linguaggio – essenzialmente maschile – che tradizionalmente ha prodotto dominio e sessismo. Le riflessioni sistematiche che la cultura femminista italiana e internazionale dedica a questi aspetti arriveranno dopo gli anni Settanta del Novecento, ma questo non toglie che le autrici dei decenni precedenti, pur in assenza di definizioni specifiche, non abbiano sentito e elaborato, anche sotto forma di scrittura letteraria, la disparità di genere e, usando parole di Banti, il "coraggio" delle donne sopravvissute al naufragio della storia. Sembrano argomenti molto contemporanei, ma sono questioni su cui le donne si interrogano da secoli, come stiamo scoprendo sempre meglio, anche mettendo in dialogo discipline e epoche diverse. In più, sono campi su cui in particolare le donne del Novecento hanno combattuto (e studiato e scritto) moltissimo. Possiamo chiamare questo tipo di conoscenza, anche in senso culturale e letterario, coscienza femminista: senza paura di nominare la parola, anche portandola in territori e spazi lontani dai movimenti storici (fondamentali) dei femminismi, esattamente nel medesimo modo in cui nessuno avrebbe paura di definire Galileo il fondatore della scienza moderna, malgrado sia stato condannato all'abiura come filosofo e non come scienziato. Per "leggere" lo spazio delle donne, occorrono nuove abitudini linguistiche non scoraggiate in partenza da preconcetti.

L'opera letteraria di Banti si occupa di figure situazioni e punti di vista "apparentemente" spariti dalla storia, come, nel racconto a lei dedicato, il diario pieno di "disegnini" di Laura – di cui però si ricorda anche la profonda cultura. Tutta la scrittura di Banti, grazie anche alla consapevolezza e alle competenze visuali maturate in quanto storica dell'arte, è un'opera che restituisce visibilità a destini, quasi sempre di donne – ma non soltanto, come testimonia il romanzo *Noi credevamo* (1967) – cancellati dalle memorie ufficiali. Così, già riscrivendo il *portrait* di Laura, nel 1941, l'autrice racconta la vicenda inventata dal canzoniere d'amore più importante del mondo rendendo visibile ciò che la leggenda ha taciuto: lo spazio di Laura, la vita domestica e quotidiana, l'esistenza *feriale* (per usare un aggettivo caro in casa Longhi). Ma questa dimensione prosaica e materiale, anziché essere svalutata o guardata con paternalismo, è rielaborata come microcosmo vitale e generativo, facendo lavorare l'immaginazione letteraria attraverso dettagli realistici, raccontanti con il talento narrativo di chi è abituato a guardare, a studiare le tele cinque-seicentesche andando in profondità, sprigionando narrativa dai particolari – come mostreranno le pagine grandiose di *Artemisia*.

Al tempo stesso, *Piaceri di Laura* decostruisce ironicamente l'immagine idealizzata di Laura:

> Come, come? "Chiare fresche e dolci acque…": ed è gennaio nevoso e son anni che non vado in campagna. Nessun guanto manca all'appello: e certo lodar chiome sparse che Laura, assettatissima, trecce compatte, non ravviserà mai. (…)

Il medesimo rovesciamento opera per il dinamismo domestico contrapposto al corpo fermo immortalato dai versi poetici; o per l'immagine del poeta ingrassato, o per Laura ritratta mentre invecchia. Soprattutto, però, il cambio di prospettiva agisce nella scelta di mettere al centro del testo la creatività di Laura, dandole un diario e rimettendo insieme, attraverso la sua persona, fantasia e lavoro domestico. Ognuno di questi elementi, anche se stiamo parlando di un racconto destinato a un rotocalco, testimonia un laboratorio di idee e soluzioni formali che rimanda al medesimo livello di esperienze in cui progressivamente Banti mette a fuoco la scrittura di *Artemisia*.

Una prima versione del romanzo, consistente in un manoscritto di circa cento pagine, andò distrutta durante il bombardamento di Firenze, ai tempi della seconda guerra mondiale. Dopo la riscrittura, nata da un ripensamento radicale, il libro uscì nel 1947. *Artemisia* combina le risorse della parola con quelle dell'immaginazione e della cultura visuale, per comporre una narrazione modernista, vale a dire capace di farci vivere una nuova vertiginosa esperienza del tempo, rompendo la linearità classica e andando avanti o all'indietro, un po' come accade nelle opere di Virginia Woolf, per esempio in *Orlando* (1928).

Il filo della storia intreccia discorsi provenienti da epoche distanti riavvicinate dalla scrittura: in questo caso c'è una voce di donna che appare come una specie di fantasma secentesco, e un'altra voce, quella novecentesca della narratrice, che, a partire dagli inizi dell'agosto 1944, poco prima della Liberazione di Firenze, dialoga con la protagonista del romanzo dedicato a Artemisia Gentileschi, pittrice caravaggesca, come il padre Orazio. Leggiamo l'*incipit*:

> «Non piangere». Nel silenzio che divide l'uno dall'altro i miei singhiozzi, questa voce figura una ragazzetta che abbia corso in salita e voglia scaricarsi subito di un'imbasciata pressante. Non alzo la testa. «Non piangere»: la rapidità dello sdrucciolo rimbalza ora come un chicco di grandine, messaggio, nell'ardore estivo, di alti freddi cieli. Non alzo la testa, nessuno mi è vicino [*A*, p. 5].

Siamo all'interno di una narrazione che prende vita tra le macerie, e in molti sensi. Ci sono, infatti, le macerie letterali del bombardamento di Firenze, durante la seconda guerra mondiale; ma pure le macerie del manoscritto originario di *Artemisia*, che è andato perduto; e, in terzo luogo, le macerie di una storia pubblica che ha quasi sempre omesso di ricordare il lavoro delle donne. Artemisia Gentileschi è una delle poche artiste sopravvissute all'oblio, e la sua figura, che si rianima attraverso il romanzo, entra in scena consolando l'io narrante: «Non piangere». Abbiamo dunque una scrittrice che ha perduto le sue carte e che è, immediatamente, assieme alla protagonista del suo libro, presenza che agisce dentro la narrazione. Due identità fittizie di donna, che si consolano, si parlano, si ascoltano, soprattutto si raggiungono, ricostruendo, tra le pietre di Firenze fatte saltare dagli eventi bellici, un ponte lungo più di trecento anni. Insieme, le due voci danno forma al racconto, usando la narrazione, anche simbolicamente, come

occasione di rielaborazione di una condizione che riguarda non solo Artemisia (come donna, pittrice, personaggia), ma anche quello delle tante altre donne intorno a lei e alla narratrice. È un destino di genere, infatti, che il romanzo ricuce, tirando fuori dal nero della storia una vicenda di violenze patriarcali. È così che Artemisia è diventata ed è anche un mito che continua a camminare in tutto il mondo, proprio attraverso la narrativa che ha costruito su di lei Anna Banti, la prima a aver scritto un'opera letteraria sulla pittrice. Eppure Banti, malgrado sia partita da un lavoro storicamente rigoroso di documentazione, non si è limitata a una biografia romanzata. Una delle invenzioni più originali riguarda infatti la creazione di una struttura narrativa capace di dare voce e ascolto, letteralmente, a Artemisia. A lei la narratrice chiede di raccontare la "sua" verità, anzitutto a partire dall'evento più scabroso: lo stupro[6].

Se questa artista ha conosciuto, nel corso del secondo Novecento, una fama sempre più internazionale, legata, oltre che alle sue opere, alla sua leggenda, il merito è stato prima di tutto di Anna Banti e della sua scelta di ricostruire la vita d'artista di Artemisia usando come punto focale lo stupro e il processo che ne seguì, fin dalla prima pagina del romanzo, in cui la scrittura si rivolge direttamente "*Al lettore*".

Non è un libro facile, *Artemisia*, anzitutto per ragioni interne all'opera, che riguardano il suo sperimentalismo, la struttura episodica, lo stile spesso straniante perché pieno di espressioni secentesche. Ma non è un libro facile anche per ragioni esterne, che ci parlano della persistente difficoltà non solo di leggere, di studiare, ma proprio di capire, ora per pregiudizio ora per inesperienza, le storie scritte dalle autrici. Il romanzo ha una trama visuale e visionaria, perché procede per *flash* e frammenti, riportando in vita memorie e vicende della pittrice che funzionano come immagini che si rispecchiano nella memoria della narratrice:

> La terza passeggiata di Artemisia mi ha rimesso in un cammino che non ha né scopo né fine, mentre cambiano i giorni, ma non le cose e gli avvenimenti intorno a me. E non muta l'ostinato lavoro non già della memoria, ma delle immagini che dalla memoria traggono un impercettibile alimento. Quella che mi consolò, che rimpianse e fu con me viva e viva esaltata, mi occupa come un personaggio che nessuno possa ignorare, di fama illustre, di esempio pregnante: un personaggio dalla biografia ovvia, anno per anno, che val la pena risuscitare ora per ora, proprio nei giorni in cui la sua storia tace. Non una pagina risale dalle macerie, ma la memoria di una specie di testo, di manuale illustrato [*A*, pp. 25-26].

6 La pittrice, infatti, nel 1611 fu violentata dal suo maestro Agostino Tassi, pittore e amico del padre. Fu proprio Orazio, quando si rese conto che Tassi non avrebbe mai sposato la figlia (anche perché era già sposato) a denunciare l'uomo, e così Artemisia fu sottoposta a un pubblico processo, a interrogatori, a ispezioni fisiche, a accuse infamanti, perfino alla tortura, che rischiò di rovinarle per sempre le mani, i suoi strumenti di lavoro. Ciò nonostante, la ragazza ebbe il "coraggio" di affrontare tutto, e di dire la verità.

La mescolanza di codici verbali e visuali, nella scrittura di *Artemisia*, non vale, come talvolta si fraintende parlando di cultura visuale, nel senso di una figuratività usata come decoro o messa al servizio della forza persuasiva del racconto. La trama visuale del romanzo, che avevamo già visto a una prima prova in *Piaceri di Laura*, corrisponde a un sistema di immagini e di inquadrature che si rispecchiano l'una nell'altra, ricorrendo spesso anche alla memoria delle tele eseguite da Artemisia Gentileschi. Grazie a questa memoria visuale della storia delle donne, di cui abbiamo trovato un riscontro anche nella lettura dei brani tratti da *Piaceri di Laura*, *Artemisia* crea attenzione e sguardo anche sui modi di considerare le opere delle donne. Con *Artemisia*, Anna Banti scrive la storia di un nuovo modo di riguardare far vedere e mettere in discussione lo sguardo sul corpo, sulle emozioni e sulle condizioni di vita delle donne. Per questo Artemisia, in quanto persona fittizia, appartiene alla medesima famiglia letteraria e simbolica di Laura, anche se appartengono a tempi lontanissimi.

Nel medesimo volume di *Racconti ritrovati* dove si può reperire più facilmente *Piaceri di Laura* si può leggere anche *Amiche remote*, uno degli ultimi testi pubblicati da Anna Banti – nel 1983, su «Paragone». Proprio nelle righe iniziali di questa prosa – dove si traccia una vera genealogia di donne (da Saffo a Christine de Pisan, Elisabetta d'Inghilterra, Madame de la Fayette fino a Colette, Emily Dickinson e Virginia Woolf) – sembra delinearsi il manifesto poetico e culturale di un'opera e di una vita complessive:

> In mancanza di amiche viventi mi ingegnavo a cercarne nei profondi pozzi di lontanissimi tempi; ero sicura che lì, frugando bene, avrei trovato le compagne verso cui le mie aspirazioni tendevano, cioè le creature non dimenticabili giacenti ma non sepolte sotto il peso di innumerevoli secoli. (…)

Tendere a compagne «giacenti ma non sepolte»: ecco un'altra possibile insegna perfetta per indicare le architetture narrative di Banti. *Piaceri di Laura* riporta in vita una creatura "non dimenticabile", trasformandola in una "amica remota" a cui tendere, come dilatando all'infinito il richiamo di un nome nascosto tra le pagine di una scrittura segreta, e scandito in tre sillabe che dicono: «Lau-re-ta».