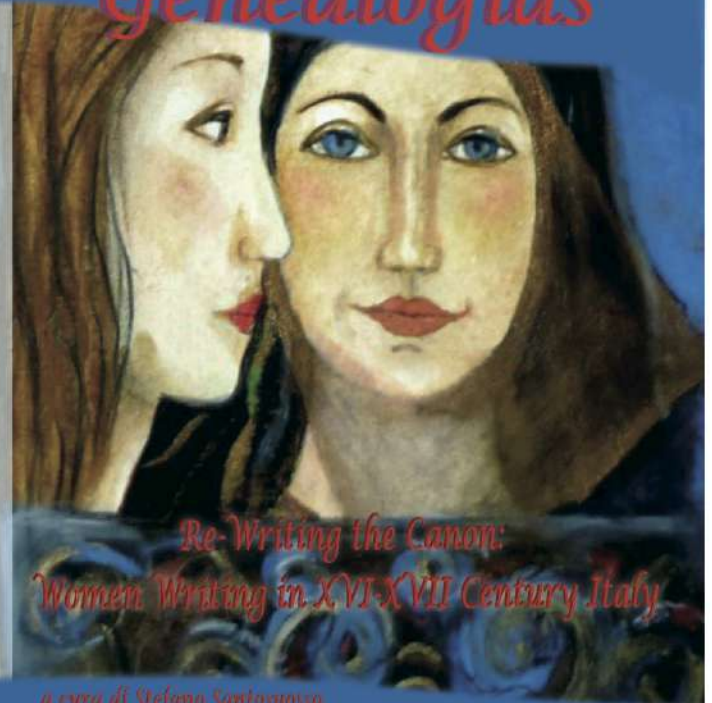


Genealogias

Genealogias

Re-Writing the Canon si propone di contribuire a quel filone di studi che mira a mantenere vivo il dibattito su un dato che ancora oggi desta sconcerto: le donne-autrici, dopo il boom editoriale e culturale del Cinque-Seicento, finiscono nel dimenticatoio. Gli erronei e superficiali giudizi della maggior parte degli studiosi, dal Settecento ai giorni nostri, hanno contribuito pesantemente al discredito delle donne letterate, insabbiando le innovazioni delle loro opere e il dialogo attivo con la tradizione. Il proposito dei contributori di questa antologia è proprio questo: riaprire il dibattito e, laddove sia possibile, correggere l'errore di prospettiva che induce a relegare indiscriminatamente le scrittrici al ruolo di subalterne, se non epigone, o passive ripetitrici ora di questo ora di quest'altro autore. L'obiettivo è quello di contribuire, da un lato, alla riscoperta del fitto dialogo fra le scrittrici stesse e, dall'altro, sulla scia dei contributi di Suor Prudence Allen, ad una migliore comprensione della *man-woman complementarity*, cioè del significativo contributo delle donne alla formazione della tradizione letteraria, erroneamente e per troppo a lungo considerata una faccenda esclusivamente maschile.

Genealogias. Re-Writing the Canon: Women Writing in XVI-XVII Century Italy



Re-Writing the Canon:
Women Writing in XVI-XVII Century Italy

a cura di Stefano Santorosso

Genealogias. Re-Writing the Canon: Women Writing in XVI-XVII Century Italy



ArCibed  Editores



© Genealogías. Re-Writing the Canon: Women Writing in XVI-XVII Century Italy
a cura di Stefano Santosuosso
(Este libro reproduce fielmente el archivo proporcionado por el autor)

© Imagen de la portata: *Sipario*, de Adriana Assini
© 2018, ArCiBel Editores, S. L.
www.arcibel.es

Imprime: Quares
Printed in Spain

I.S.B.N.: 978-84-15335-80-1
Depósito Legal: SE 2005-2018

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)»

Genealogías. Re-Writing the Canon:
Women Writing in XVI-XVII Century Italy

a cura di Stefano Santosuosso

ArCiBel Editores



INDICE

STEFANO SANTOSUOSSO <i>Premessa</i>	7
VERONICA COPELLO <i>I frutti di un'amicizia de lonh: Pietro Bembo e Vittoria Colonna</i> ..	15
SARAH FAGGIOLI <i>The First Commentaries on Women Poets: Alessandro Piccolomini and Rinaldo Corso Critique Laudomia Forteguerri and Vittoria Colonna</i>	33
FABIANA CECCHINI <i>Morra never dies: vita, poesia e mito di Isabella Morra, scrittrice</i> ...	55
JOHANNA VERNQVIST <i>Gaspara Stampa: Rethinking the Phoenix</i>	87
LUCIA MONTUORI <i>L'urgenza di dirsi: le Rime di Gaspara Stampa</i>	107
SIMONA LORENZINI <i>Between Classical Tradition and Modern Innovation: Nature and Pastoral Landscape in Isabella Andreini's Mirtilla</i>	127
NICLA RIVERSO <i>La Mirtilla Versus Flori: Same Purpose, Different Strategies and Precepts in Female-Authored Pastoral Drama</i>	153
STEFANO SANTOSUOSSO «L'ardimento filiale, celeste precetto d'onorar la madre»: <i>la continuità familiare da Isabella a Giovan Battista Andreini</i> ...	175
LEONARDO GIORGETTI “Colei che 'l Mondo e 'l Cielo Empie di Luce”: <i>Mary's Glorification and Poetic Fame In Lucrezia Marinella's S piritual Poetry</i>	193

MARCO PIANA	
<i>Divinae Pulchritudinis Imago: The Neoplatonic Construction of Female Identity in Lucrezia Marinella's La Nobiltà et l'Eccellenza delle Donne (1601)</i>	219
MOLLY M. MARTIN	
<i>The Politics of Ekphrasis: Approaches to Venetian History in Moderata Fonte's Floridoro (1581) and Lucrezia Marinella's L'Enrico; Ovvero, Bisanzio Acquistato (1635)</i>	243
SERENA PEZZINI	
<i>Riscrivere il maschio L'eroe epico secondo una (non troppo) epigona tassiana</i>	269
MARIA TERESA GIRARDI	
<i>Postfazione</i>	289
NOTE SUI CONTRIBUTORI	295

PREMESSA

From women's eyes this doctrine I derive:
They sparkle still the right Promethean fire;
they are the books, the arts, the academes,
that show, contain and nourish all the world;
else none at all in ought proves excellent.
Then fools you were these women to forswear;
or, keeping what is sworn, you will prove fools.

(W. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, at. IV, sc. III)

Secundo il recente *Global Gender Gap Report 2017*, che analizza la disparità di genere in 144 Paesi su quattro ben distinti livelli (*Economic Participation and Opportunity*, *Educational Attainment*, *Health and Survival* e *Political Empowerment*), molto resta ancora da fare, in alcune aree geografiche più che in altre, per correggere le innumerevoli forme di discriminazione nei confronti delle donne. Eppure, volendo vedere il bicchiere mezzo pieno, tante sono anche le conquiste ottenute sotto la costante e crescente spinta delle tre «feminist waves» (Walker, 1992; Humm, 1995: 251) registratesi dal diciannovesimo secolo ai giorni nostri. L'impatto dei movimenti femministi che si sono susseguiti nel corso degli ultimi duecento anni è ben visibile anche in ambito accademico, dove la crescita significativa degli studi di genere – una disciplina peraltro relativamente giovane se messa a confronto con tante altre –, è sintomatica delle molteplici opportunità offerte da tale filone di ricerca. Seppur talvolta inconciliabili, la varietà di teorie e metodologie applicate a diversi campi del sapere è un punto di forza, più che una debolezza, in quanto saldo rimane l'obiettivo comune dello smantellamento di una prospettiva esclusivamente patriarcale e di una revisione delle gerarchie: insomma, in altre parole, l'intento condiviso è quello di riscrivere la Storia. Un dono

apparentemente innato e alla portata di tutti, secondo la storica Gerda Lerner (1997: 199) che in un suo testo ancora attuale scriveva: «All human beings are practicing historians [...] We live our lives; we tell our stories. It is as natural as breathing». A parziale integrazione di quanto osservato dalla Lerner, esattamente dieci anni dopo, un'altra illustre storica, Laurel Thatcher Ulrich (2007: xxxiii), nel suo volume *Well-behaved women seldom make history* precisava: «some history-making is intentional; much of it is accidental».

A questo punto occorre fermarci un momento e chiedersi cosa c'entri tutto questo con i contributi qui raccolti sulla poesia femminile del Cinque-Seicento. Vengo subito al dunque: che si propenda verso la visione della Lerner o verso il pensiero della Ulrich, è utile ricordare che se nessuno si interessa della Storia e delle storie, quest'ultime non sopravvivono. E se non serbiamo memoria dei tanti, piccoli, talvolta apparentemente insignificanti, resoconti di vite spesso relegate ai margini, la Storia (intesa nel suo senso più ampio), che tramandiamo e raccontiamo alle future generazioni, finirà per essere inevitabilmente alterata, parziale o, peggio ancora, di parte. Per questo motivo, gli studiosi ospitati in questo volume, ognuno con uno specifico approccio, si travestono da «practising historians» per far sì che l'«history-making» sia intenzionale ma anche, e soprattutto, *super partes*. La condotta neutrale e obiettiva dei contributori risponde all'esigenza di mantenere vivo il dibattito su un dato che ancora oggi desta sconcerto: le donne letterate, poetesse e scrittrici, dopo la fortuna editoriale e culturale del Cinque-Seicento, finiscono nel dimenticatoio. Le ragioni del repentino accantonamento di una lunga schiera d'ingegni femminili, sbocciati e appassiti nell'arco di una stagione durata poco più di un secolo, non sono ancora state chiarite fino in fondo, ma mi pare che il declino delle corti come centro di produzione e consumo di letteratura sia un fattore da tenere in alta considerazione. Il considerevole peso politico della figura femminile negli ambienti nobiliari quattro-cinquescenteschi aveva creato le condizioni necessarie per un'accresciuta presenza delle donne artiste negli ambienti cortigiani; tuttavia, al declino delle corti seguì un'esigenza di rinnovamento politico e culturale

che passò, innanzitutto, per il rigetto dei modelli cinquecenteschi. A farne le spese, com'è facile immaginare, fu la minoranza di genere a favore dell'élite intellettuale maschile che colse l'opportunità per appropriarsi *in toto* degli spazi espressivi (Cox, 2011: 157-184). Il resto è storia nota: gli erronei e superficiali giudizi della maggior parte degli studiosi, dal Settecento ai giorni nostri, hanno contribuito pesantemente all'oblio del contributo portato dalle donne letterate, passando sotto silenzio la novità e la specificità delle loro opere e il dialogo attivo da esse intrattenuto con la tradizione.¹ La lirica femminile finisce per essere compresa sotto scomode etichette, più o meno apertamente assegnate, sicuramente difficili da scrollarsi di dosso se non, innanzitutto, attraverso accurate edizioni critiche e commentate (in molti casi ancora mancanti) dei testi, nonché attraverso lo studio sistematico della lingua e dello stile di ogni singola autrice per farne emergere chiaramente le strategie espressive e di dialogo.² Troppo spesso si sono volute bollare le donne letterate come 'imitatrici', 'seguaci', 'discepoli', 'allieve' di questo o quell'altro 'padre letterario',³ connotando, di conseguenza,

1 Senza andare troppo indietro nel tempo, si pensi all'impatto che hanno avuto i lavori sull'angoscia dell'influenza e sul canone occidentale di Harold Bloom (1973 e 1994). In particolare, nel primo degli studi citati, Bloom aveva basato la sua ricerca su una ristretta élite di «strong poets», da cui, obbedendo ad una tradizione accademica oggi anacronistica, sono escluse le donne: «My concern is only with strong poets, major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to the death. Weaker talents idealize; figures of capable imagination appropriate for themselves. But nothing is got for nothing, and self-appropriation involves the immense anxieties of indebtedness, for what strong maker desires the realization that he has failed to create himself?» (p. 5).

2 Lungo, e non certo ospitabile in questa sede, sarebbe l'elenco dei singoli contributi che si propongono di analizzare aspetti degni di nota della scrittura femminile. Poiché si rischierebbe di far torto a qualcuno, dimenticando studiosi e studiose che hanno egregiamente contribuito agli studi di genere, rinvio all'attività ultra-decennale di due gruppi di investigazione: *Sguardi sulle differenze. Laboratorio di studi femministi Anna Rita Simeone* fondato nel 2000 e diretto da Maria Serena Sapegno; e *Escritoras y Escrituras* nato nel 2002 su iniziativa di Mercedes Arriaga Flórez. Sul fronte anglo-americano è impossibile non segnalare, invece, gli sforzi di una lunga schiera di studiosi nel costruire ed arricchire il database online *Italian Women Writers*, emanazione di un progetto nato nel 2001 all'Università di Chicago e diretto da Catherine M. Mardikes ed Elissa Weaver.

3 Poiché la letteratura non va interpretata per compartimenti stagni, per alcuni spunti su un discorso più ampio concernente la scrittura femminile e i 'Padri letterari' si rinvia allo

la scrittura femminile come ‘ripetitiva’, ‘monotona’, ‘meccanica’: attributi che, come meglio dimostrano i contributori di questo volume, si rivelano del tutto infondati.

La vicenda del perpetuo occultamento del valore delle donne e delle loro opere è quantomeno singolare e apre ancora una volta un profondo squarcio sui meccanismi inclusivi ed esclusivi dei ‘canoni’ costruiti a tavolino da critici faziosi o, nella migliore delle ipotesi, reticenti nel rimettere in discussione dati e figure raramente indagate con occhio vigile.⁴ Il primo inevitabile contraccolpo di simile atteggiamento è la produzione di antologie e manuali scolastici prigionieri di criteri soggettivi e linee guida ministeriali (Palumbo, 2014),⁵ che non tengono conto del fattivo contributo delle donne scrittrici, poetesse, pensatrici. E se il ‘canone’ insufficiente ed inadeguato condanna il gentil sesso all’invisibilità, le uniche armi a disposizione degli studiosi per rivalutarne i contributi rimangono quelle del recupero e dello studio dei testi perduti o volutamente ignorati, delle storie tramandate oralmente, e dei codici e simboli in forma non letteraria prodotti dalle donne (Kramarae–Treichler 1985: 213-214).⁶ Il proposito delle indagini qui raccolte è proprio

studio monografico su un’attrice novecentesca, Amelia Rosselli (La Penna, 2013: 129-138). Per alcuni approfondimenti sulle donne autrici e la ricerca di autorialità nonché sullo stretto legame fra la scrittura e le arti performative, mi permetto di rinviare ad una mia conversazione con la poetessa–attrice fiorentina, Rosaria Lo Russo (Santosuosso 2017: 119-132).

4 Sulla cultura maschilista nel campo dell’editoria, dei festival e dei premi letterari, rinvio ad un’interessante gruppetto di articoli, supportati in alcuni casi da una statistica disarmante (Gorgani 2016; Murgia 2016; Pitzorno 2016; Spagnol 2016; Varvello 2016).

5 Interessanti ed esplicative sono le parole di Cristina Vernizzi, direttrice editoriale di Rcs Education, intervistata da Valeria Palumbo: «Le indicazioni nazionali e le linee guida del ministero non fanno riferimento ai temi di genere. Il che non vuol dire che noi non abbiamo preso a cuore la faccenda. Innanzi tutto c’è una differenza tra i libri del biennio liceale, le cui antologie vanno spesso per temi e generi e sono più libere e per questo contengono più donne. I manuali del triennio finale, in cui prevale il programma. E in cui le donne tendono a scomparire: l’impostazione storicistica e il canone didattico che si è sedimentato rendono difficile il cambiamento».

6 Kramarae–Treichler (1985: 214), *ad vocem*, *Invisibility*: «Possible avenues of research thus include (1) the examination of “lost” works, unpublished writings by women’s communities and activities, (2) the “close reading” of women’s written work to discover its subversive meanings, (3) the use of oral histories to capture the language of women who do not read or write or are not likely to write themselves, and (4) the codes

questo: riaprire il dibattito e, laddove sia possibile, correggere l'errore di prospettiva che induce a relegare indiscriminatamente le scrittrici al ruolo di subalterne, se non epigone, o passive ripetitrici ora di questo ora di quest'altro autore. Ma – attenzione – non si sta facendo ricorso alla celebre espressione virgiliana *si parva licet componere magnis*:⁷ l'intento di questi saggi non è quello di mettere a confronto le nostre autrici e i *litteratos homines* per dimostrare una presunta superiorità o inferiorità da una parte o dall'altra. Semmai l'obiettivo è di contribuire, da un lato, alla riscoperta del fitto dialogo fra le scrittrici stesse e, dall'altro, ad una migliore comprensione della *man-woman complementarity* (Allen, 1985, 2002, 2006), cioè del significativo (in termini qualitativi e quantitativi) contributo delle donne alla formazione della tradizione letteraria, erroneamente e per troppo a lungo considerata una faccenda esclusivamente maschile. Solo un approccio del genere, che miri a riscoprire la complementarità intertestuale e interdiscorsiva fra *women's writing* e *canonical (male) writing*⁸ in un periodo di ampie vedute sulle questioni di genere come lo era, per alcuni versi, il Cinque-Seicento, può contribuire a riportare alla luce le sperimentazioni di temi, generi e stili delle numerose – troppe! – mute presenze seppellite dalla Storia e nella Storia.*

STEFANO SANTOSUOSSO

and symbols produced by women in non-print form.».

7 Virgilio, *Georgiche* IV, 176.

8 Queste parole fanno eco all'appello lanciato da Monica Farnetti (2014: 20), la quale invita a «correggere [...] le grandi direttrici della tradizione culturale e letteraria italiana (e non solo): poiché emergerà molto probabilmente il fatto che alcune presenze femminili hanno interferito con forza in tale tradizione, ritenuta e tenuta costantemente e con cura al riparo da esse; e tali interferenze, se adeguatamente soppesate, cambieranno di segno e di senso alla storia».

* Desidero ringraziare la direttrice editoriale della collana, Mercedes Arriaga Flórez, per aver guidato e supportato con sollecitudine questo lavoro. Ai revisori anonimi, che con competenza e passione hanno elargito profusi e puntuali suggerimenti agli studiosi, va la mia più viva gratitudine.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Allen, Prudence RSM, *The Concept of Woman*, vol. I, *The Aristotelian Revolution 750 BC–AD 1250*, Montréal–London, Eden Press, 1985.

Ead., *The Concept of Woman*, vol. II, *The Early Humanist Reformation Reformation 1250–1500*, Grand Rapids, Michigan–Cambridge, W. B. Edermans, 2002.

Ead., “Man-Woman Complementarity: The Catholic Inspiration”, *Logos*, 9/3 (2006), pp. 87-108.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

Id. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, H. Brace & Co., 1994.

Cox, Virginia, “Declino e caduta della scrittura femminile nell’Italia del Seicento”, in V. Cox e Chiara Ferrari (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 157–184.

Farnetti, Monica, “Poetiarum octo fragmenta”, in M. Farnetti e Laura Fortini (a cura di), *Liriche del Cinquecento*, Guidonia, Iacobelli editore, 2014.

Global Gender Gap Report. 2017, *World Economic Forum*, <https://www.weforum.org/reports/the-global-gender-gap-report-2017> (consultato il 15.12.2017).

Gorgani, Renata, “Nei “piani alti” dell’editoria le donne restano una minoranza”, *ilLibraio.it*, 10 novembre 2016, <https://www.illibraio.it/editoria-donne-renata-gorgani-407904/> (consultato il 10 marzo 2017).

Humm, Maggie, *The Dictionary of Feminist Theory*, Columbus, Ohio State University Press, 1995.

Kramarae, Cheri, Treichler, Paula A., *A Feminist Dictionary*, Boston, US–London, UK–Henley, UK, Pandora, 1985.

La Penna, Daniela, «*La promessa d’un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013.

Lerner, Gerda, *Why History Matters*, New York, Oxford University Press, 1997.

Murgia, Michela, “Cultura maschilista? Dai festival ai giornali, la sottorappresentazione delle donne”, *ilLibraio.it*, 13 ottobre 2016, <https://www.illibraio.it/cultura-maschilista-festival-donne-398468/> (consultato il 10 marzo 2017).

Palumbo, Valeria, “Nelle antologie la letteratura non è (ancora) donna”, *Corriere della sera*, 8 marzo 2014, http://www.corriere.it/scuola/secondaria/14_febbraio_12/titolo-728c23b6-93db-11e3-ab25-cf30a50da2ae.shtml (consultato il 10 marzo 2017).

Pitzorno, Bianca, “Da cosa si riconosce la “letteratura femminile” (sempre che esista)?”, *ilLibraio.it*, 21 novembre 2016, <https://www.illibraio.it/letteratura-femminile-bianca-pitzorno-410195/> (consultato il 10 marzo 2017).

Santosuosso, Stefano, “La ridefinizione dei ‘linguaggi’ fra performatività e autorialità: Una conversazione con Rosaria Lo Russo”, *The Italianist*, I (2017), pp. 119-132.

Spagnol, Luigi, “Maschilismo e letteratura. Cosa ci perdiamo noi uomini?”, *ilLibraio.it*, 11 ottobre 2016, <https://www.illibraio.it/maschilismo-letteratura-uomini-397254/> (consultato il 10 marzo 2017).

Thatcher Ulrich, Laurel, *Well-behaved women seldom make history*, New York, A. A. Knopf, 2007.

Varvello, Elena, “Esiste una “scrittura femminile”?”, *ilLibraio.it*, 14 novembre 2016, <https://www.illibraio.it/esiste-scrittura-femminile-408190/> (consultato il 10 marzo 2017).

Virgilio Marone, Publio, *Le Bucoliche–Le Georgiche*, a cura di Agostino Richelmy, Torino, Loescher, 1981.

Walker, Rebecca, “Becoming the Third Wave”, *Ms.*, January/February (1992), pp. 39-41.



VERONICA COPELLO

**I FRUTTI DI UN'AMICIZIA DE LONH:
PIETRO BEMBO E VITTORIA COLONNA**

The relationship between Pietro Bembo and Vittoria Colonna had an epistolary origin, and it has been a friendship de lonh for a long time. There is an explicit correspondence in verse (3 sonnets by Bembo and 4 or 5 by the Marchioness) as well as an implicit poetic dialogue, made of intertextual or even parodic connections. For example, one of the first Colonna's spiritual trials (S1:23) is a rewrite of a sonnet by Bembo, who remembers Marchioness' sacred verses in his «sonetti della penitenza».

Una lunga amicizia legò Pietro Bembo e Vittoria Colonna, ed è innanzitutto la loro corrispondenza epistolare a permettere di ricostruire le vicende che li unirono dagli anni venti fino alla morte, avvenuta per entrambi a Roma nell'inverno del 1547. Del loro fitto carteggio restano unicamente 16 lettere, 11 delle quali di Bembo. Ma sono poi numerose le epistole in cui Bembo parla della Marchesa di Pescara ai propri interlocutori, invitandoli costantemente a «raccomandarlo» a lei¹; si coglie così una familiarità che perseverò negli anni e che coinvolse vari aspetti della vita dell'uno e

1 Lettera ad Alfonso d'Avalos a Napoli: «Se piacerà farmi con due parole raccomandato alla molto illustre Sig.ra Marchesa di Pescara, onore e del suo sesso e del nostro secolo, a cui molto debbo, io lo porrò in grande obbligo con V.S.» (Bembo 1993, vol. III, n. 1516, 10 settembre 1533); a Carlo Gualteruzzi: «ogni volta che la visiterete vi ricordiate di basciarle la mano in mia vece, e di raccomandarmi nella sua buona grazia e mercé» (vol. IV: 646, n. 1754, 19 marzo 1536); «Sarete contento, sempre che visiterete S.S., salutarla reverentemente a nome mio» (vol. III: 667, n. 1782, 12 settembre 1536); «Sarete contento baciare la mano alla S.ra Marchesa di Pescara» (vol. IV: 158, n. 1989, 7 dicembre 1538); «Raccomandatemi in buona grazia di S.S. [= la Colonna]» (vol. IV: 485-486, n. 2416, 9 febbraio 1544); «Raccomandatemi alla S.ra Marchesa» (vol. IV: 487, n. 2418, 16 febbraio 1544); «Alla S.ra Marchesa fatemi raccomandato senza fine» (vol. IV: 491, n. 24241° marzo 1544).

dell'altra: dalla letteratura alla carriera personale, dalla religione alla politica.

Com'è noto, «la conoscenza tra Vittoria Colonna e il Bembo è da farsi risalire probabilmente agli anni '20-'25, anche se in realtà non abbiamo testimonianze antecedenti al 1530 di un carteggio diretto» (Ranieri, 1983: 135)². L'intensificarsi del rapporto epistolare fece poi acuire in entrambi il desiderio di conoscersi di persona, ma l'incontro non poté avvenire prima del 1535, quando la Colonna si trasferì a Roma, e da lì cominciò a peregrinare per l'Italia (Copello 2017). Si sa inoltre che nel 1537 Bembo scriveva a Carlo Gualteruzzi di attendere con trepidazione l'arrivo della Marchesa a Venezia³. Di certo, i due si ritrovarono poi insieme a Roma nel 1539, e quindi dal 1544 alla morte.

Dopo il primo scambio epistolare del 1530, alla tematica letteraria si aggiunsero nel carteggio numerosi altri argomenti (la figura di Bernardino Ochino nel 1538-1539, il cardinalato dello stesso Bembo sempre nel 1538-1539, ecc.), ma l'interesse del poeta

2 Al gennaio 1530, infatti, risale una lettera di Bembo (*Carteggio*, XL: 61) che si apre con toni che fanno pensare a «un ormai normale rapporto di corrispondenza» (Dionisotti, 1981: 260). Da questa epistola, inoltre, veniamo a sapere che Bembo era appena venuto a conoscenza della produzione lirica della Colonna, con ogni probabilità a Bologna proprio nel gennaio 1530 tramite Paolo Giovio, che aveva a lungo soggiornato a Ischia presso la Marchesa e ne conosceva di certo le composizioni (Vecce 1990: 82). Fu in questo momento che la poesia della Colonna acquisì una dimensione pubblica: prima grazie a Giovio, che la rese nota a Bembo, per l'azione di protagonisti della scena letteraria quali Ariosto e lo stesso Bembo. Il primo – appena due anni dopo, nel 1532 – ne fece un elogio memorabile nella terza edizione del *Furioso*; il secondo nel 1535 accolse un sonetto della Colonna nella nuova edizione delle *Rime*. Ariosto e Bembo, insomma, contribuirono notevolmente al diffondersi della fama di una Colonna poetessa ben prima del suo arrivo a Roma nel 1536.

3 «Della S.ra Marchesa di Pescara io non arei potuto intender cosa più cara che questa: che S.S. venisse qui. Et è cosa sì a me piacevole, che subito non abbia d'aver effetto, con ciò sia cosa che non mi soglion venir fatte le cose che io sommamente desidero. Faccia N.S. Dio in ciò tutto quello che egli estima lo migliore. Io di nuovo l'aspetterò con sommissimo disiderio» (marzo 1537, in Bembo 1993, vol. IV: 27). E ancora circa un mese dopo: «Ho un'altra vostra del venerdì Santo. Alla quale non aviene che io risponda altrimenti, se non che io non veggo l'ora che la S.ra Marchesa sia qua; la quale mi dà l'animo di ritrovare. E venga per secreta e celata, se sa. Disidero grandemente che N.S. risolva dintorno alla bisogna. Se potete con quel modo spronar S.S. a ciò fare, a me fia molto caro» (4 aprile 1537, in Bembo 1993, vol. IV: 30).

veneziano per le rime dell'amica lontana non venne mai meno. Egli dovette anche essere alacre e ordinato collettore dei versi della Colonna, tanto da poter inviare a Margherita d'Angoulême, regina di Navarra, nell'estate del 1540, un intero *volumetto* di rime spirituali della Marchesa, a quanto parte senza il consenso della poetessa⁴.

L'amicizia tra Bembo e la Colonna fu, in ogni caso, un rapporto sincero. Bembo, per esempio, si premurava di suggerire alla Colonna di non eccedere nei digiuni e nelle penitenze, perché si sarebbe esposta al rischio della vita⁵; a sua volta, la Colonna aveva a cuore che il neo eletto cardinal Bembo si conservasse ricco di virtù anche in mezzo ai vizi che affliggevano la curia romana: «Viva solo nella solita sua sincerità, quale ha tirato a sé il grado e non faccia ora che il grado tiri lei»⁶.

Sin da quel 1530 in cui prese avvio lo scambio epistolare ebbe inizio anche un dialogo poetico. La Colonna si trovava ancora a Ischia, lontana dal mondo, e da lì prese l'iniziativa di avviare una corrispondenza in versi con il maestro della poesia italiana. Il primo testo fu con ogni probabilità *Ahi quanto fu al mio Sol contrario il*

4 «Alla Regina di Francia. Essendosi nuovamente inteso V. M.tà desiderar di aver copia delle *Rime Spirituali* della Ill.ma Signora Marchesana di Pescara, e sopra ciò aver dato ordine che elle siano cercate e mandatele con buona diligenza, io, il quale mi trovo averle di mano in mano mentre ella donate le ha, copiate e conservate tutte, la qual cosa a me è stata assai agevole per l'antica servitù che io con Sua Exc.za tengo, ho giudicato di non poter senza nota di Cristiana impietà restare di mandargliele. Laonde mi sono messo a farle trascrivere e ridurre in picciolo volumetto, nudo d'ogni esteriore ornamento, siccome appunto conviene allo stato e professione della prefata Sig.ra, la quale volta agli ornamenti dell'anima, quelli del corpo sprezza come cose vili e caduche» (Bembo 1993, vol. IV: 606, che trascrive da un manoscritto del Fondo Serassi della Biblioteca Civica di Bergamo, mentre Tordi 1900a: 18 si serviva di un manoscritto dell'Archivio Segreto Vaticano: *Politicorum* LXXII c. 263). Cfr. Toscano 1988: 24-25.

5 «Et ancho ho pensiero di supplicar N. S. [= la Colonna] ad ordinar la sua vita di maniera che ella possa bastar più lungamente ad honor di Dio et giovamento de gli huomini, che ella non è per bastare, così duramente governandola, come egli fa [= Ochino]» (*Carteggio*, n. CIV: 173-174, 4 aprile 1539).

6 «Di Roma a 10 aprile [1539] (Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L. III. 58, c. 13r-v; Ranieri 1983:149n).

fato! (A1:71)⁷, che occorrerebbe però leggere nella lezione primitiva *Se v'accendea il mio bel sole amato*⁸.

Se v'accendea il mio bel sole amato
con l'ardente virtù dei raggi suoi,
pria che tornasse al ciel millanni e poi
ei più chiaro saria, voi più lodato.

Il nome suo col vostro stil pregiato,
ond'han gli antichi scorno, invidia noi,
a mal grado del tempo avreste voi
dal secondo morir sempre guardato.

Deh potess'io mandar nel vostro petto
l'ardor ch'io sento, o voi nel mio l'ingegno!
Ché avrei forse al gran vol conformi l'ale!

Ché così 'l ciel non prenda a sdegno
voi, perché preso avete altro soggetto;
me, ch'ardisco parlar d'un lume tale. (A1:71, ed. Visconti 1840)

Il sonetto giunse nelle mani di Bembo nell'aprile del 1530 tramite ben tre intermediari: Carlo Gualteruzzi, Paolo Giovio e Vettore Soranzo⁹. Nonostante il timore iniziale di non riuscire a rispondere per le rime, perché «non ve ne sono che mi bastino senza andar a parte molto lontana dal pensier mio»¹⁰, Bembo replicò con il sonetto *Cingi le costei tempie de l'amato* (*Rime*, 125), che occorre però leggere – anche in questo caso – nella versione originale *Orna costei del sempre verde amato*. Il testo venne spedito a Giovio il 29 maggio e a Gualteruzzi il 30 maggio¹¹.

Orna costei del sempre verde amato
da te già in volto umano arboscel, poi
ch'ella sopra vola i maggior tuoi
poeti col suo verso alto e purgato;

7 Salvo dove indicato diversamente, si citano i testi dall'edizione delle *Rime* della Colonna curata da Bullock 1982.

8 Conservata anche nel cod. 897 (D.VI.38), *Poesie di diversi autori*, della Biblioteca Casanatense di Roma, proprio con sopra scritto "A Bembo".

9 Bembo 1993, vol. III: 125, n. 1077; 126, n. 1078.

10 Bembo a Gualteruzzi, in una lettera priva di data ma che Travi assegna al maggio [entro il 20] 1530 (Bembo 1993, vol. III: 139, n. 1093).

11 Bembo 1993, vol. III: 140, n. 1094; 141-143, n. 1097.

e se in donna valor, bel pecto ornato
d'onestà, real sangue onorar vòì,
onora lei, cui par, Phebo, non pòi
veder qua giù, tanto dal ciel li è dato.

Felice lui ch'è solo equale oggetto
a l'amplo STILE et dal beato regno
vede, amor santo quanto puote et vale;
et lei ben nata, che sì chiaro segno
stampa del marital suo casto affecto,
e con gran passi ad vera gloria sale. (*Rime*, 125)¹²

Parola chiave del dialogo poetico fra Bembo e la Colonna è *stile* (Colonna, v. 5; Bembo v. 10), praticamente onnipresente nelle rime che i due si scambieranno in seguito, quasi fosse un sigillo di garanzia.

Al novembre 1531 (un anno e mezzo dopo) risale un'altra corrispondenza in versi. Lo attesta una lettera di Bembo a Soranzo del 6 novembre, che allega due non meglio identificati sonetti composti per la Colonna¹³. Si tratta probabilmente proprio dei testi che nella seconda edizione delle *Rime* di Bembo (1535) seguono quello appena riportato: la simultaneità dell'ispirazione sarebbe confermata dalla contiguità spaziale nel volume e dalla vicinanza tematica che li caratterizza.

Alta Colonna e ferma a le tempeste
del ciel turbato, a cui chiaro onor fanno
leggiadre membra, avvolte in nero panno,
e pensier santi, e ragionar celeste,
e rime sì soavi e sì conteste,
ch'a l'età dopo noi solinghe andranno,
e scherniransi del millesim'anno,
già dolci e liete, ora pietose e meste,
quanti vi dier le stelle doni a prova,
forse estimar si può, ma lingua o STILE
nel gran pelago lor guado non trova.
Solo, a sprezzar la vita, alma gentile,
desio di lui, che sparve, non vi mova;
né vi sia, lo star nosco, ingrato e vile. (*Rime*, 126)

12 Si riporta il testo edito da Toscano 1998: 119.

13 Bembo 1993, vol. III, n. 1299.

Caro e sovran de l'età nostra onore,
 donna d'ogni virtute intero exempio,
 nel cui bel petto, come in sacro tempio,
 arde la fiamma del pudico amore,
 se 'n ragionar del vostro alto valore
 scemo i suoi pregi e 'l dever mio non empio,
 scusimi quel, ch' in lui scorgo e contempio,
 novitate e miracol via maggiore,
 che da spiegarlo STILE in versi o 'n rime;
 se non quel un, col quale al Signor vostro
 spento tessete eterne lode e prime:
 rara pietà, con carte e con inchiostro
 sepolcro far, che 'l tempo mai non lime,
 la sua fedele al grande Avalo nostro. (*Rime*, 127)¹⁴

Si ha notizia certa di un ulteriore sonetto composto dalla Colonna per l'amico veneziano. L'informazione è contenuta in una lettera inviata dallo stesso Bembo il 25 luglio 1532: «alle vostre onorate lettere et al sonetto leggiadro scrittomi, che in loro era, rendo tardamente con questa penna quelle maggiori gratie, che io posso»¹⁵. Il riferimento è senza dubbio a *Spirto gentil, del cui gran nome altero* (E:14), che in una lezione antecedente recitava proprio *Bembo gentil, del cui gran nome altero*¹⁶.

Bembo gentil, del cui gran nome altero
 se 'n va il Leon¹⁷ ch'ha in mar l'una superba
 man, l'altra in terra, e sol fra noi riserba
 l'antica libertade e 'l giusto impero,
 per chiara scorta, anzi per lume vero
 de' nostri incerti passi il Ciel vi serba,
 e ne l'età matura e ne la acerba
 v'ha mostro de la gloria il ver sentero.

A par di Sorga¹⁸ con le ricche sponde
 di lucidi smeraldi in letto d'oro
 veggio correr di latte il bel Metauro¹⁹;

14 Si cita salvo dove altrimenti specificato dall'edizione Dionisotti 1960.

15 Bembo 1993, vol. III: 365-366, n. 1399; *Carteggio*, LII: 79-81.

16 In una prima redazione, *Spirto] Bembo* (Cfr. Vecce 1990: 88n).

17 Venezia.

18 Il fiume della Valchiusa tanto caro a Petrarca.

19 Fiume delle Marche qui ricordato per indicare la città di Urbino.

fortunata colei²⁰ cui tal lavoro
rend'immortal, ch'a l'alme eterne fronde
non avrà invidia del ben culto lauro²¹. (E:14)

È interessante il fatto che la Colonna, nel momento in cui parla a Bembo di Elisabetta Gonzaga duchessa di Urbino, citi esplicitamente un sonetto che egli aveva dedicato 20 anni prima proprio alla nascita di Federico, primogenito del duca di Urbino, Francesco Maria della Rovere (e, come si vedrà, di questo sonetto bembiano la Marchesa, che a Urbino era legata da stretta parentela, si sarebbe ricordata anche in seguito)²²:

A par di Sorga con le ricche SPONDE di lucidi <i>smeraldi</i> in <i>letto d'oro</i> veggió CORRER DI LATTE IL bel METAURO; fortunata colei cui tal lavoro rend'immortal, ch'a l'alme eterne FRONDE non avrà invidia del ben culto lauro. (Colonna, E:14)	Verdeggi a l'Appennin la fronte e'l petto d'odorate felici arabe FRONDE, CORRA LATTE IL METAURO e le sue SPONDE copran <i>smeraldi</i> e rena <i>d'oro il letto</i> . (Bembo, <i>Rime</i> , 39, vv. 1-4)
--	--

Infine, anche il sonetto S1:137 della Marchesa è sicuramente indirizzato a Bembo, che viene nominato esplicitamente al v. 12:

Diletta un'acqua viva a pie' d'un monte
quando senza arte la bell'onda move,
o quando in marmi ed oro imagin nove
sculte dimostra un ricco ornato fonte;
ma 'l vostro vago stil fa al mondo conte
ambe le glorie non vedute altrove:

20 Elisabetta Gonzaga duchessa di Urbino, zia acquisita della Colonna.

21 Vale a dire la Laura di Petrarca.

22 Francesco Maria della Rovere (1490-1538); subentrò allo zio Guidubaldo nel 1508. Il bimbo, Federico, sarebbe morto da lì a poco. Carlo Dionisotti ha ipotizzato che «il sonetto di Vittoria Colonna, in cui Bembo è raffigurato [... ai piedi] di Elisabetta Gonzaga, presuppone un'informazione anteriore al 1530», vale a dire alla prima edizione delle *Rime* bembiane. Continua Dionisotti: «È possibile, benché non sia probabile, che per i suoi rapporti stretti con la corte urbinata Vittoria Colonna avesse ottenuto una copia manoscritta delle rime del Bembo analoga a quella preservata dal ms. Marciano Ital. IX, 143, in cui l'intera raccolta era dedicata alla Duchessa Elisabetta» (Dionisotti 1981: 267-268).

de la natura l' alte ultime prove
con la forza de l' arte insieme aggiunte,
la qual raccoglie così ben d' intorno
l' acqua e si pura che vi lascia intero
de la sua vena il natural onore.

Bembo mio chiaro, or ch' è venuto il giorno
ch' avete solo a Dio rivolto il core
deh rivolgete ancor la musa al vero. (S1:137 ms. Vat. lat. 11539)²³

Il testo, ancora una volta imperniato sul problema dello *stile*, risale verosimilmente al 1539: i vv. 12-13 («or ch' è venuto il giorno / ch' avete solo a Dio rivolto il core») sembrano infatti riferirsi al momento in cui Bembo venne nominato cardinale, vale a dire al marzo 1539.

Anche i sonetti S1:138 e S1:139, però, potrebbero essere stati composti per Bembo. L' ipotesi è confortata innanzitutto dal fatto che nella stampa Valgrisi del 1546, la più importante edizione delle rime spirituali della Colonna, i due testi seguono quello appena riportato, venendo a costituire una serie compatta.

Poi che ne l' alta vostra accorta mente,
dove gran tempo han fatto albergo in pace
l' alme virtuti, *entrò la viva face*
del vero Sol, più che in ogni altra
ardente,
dal puro foco acceso e dal possente
raggio illustrato quel vostro vivace
spirto, a cui per natura il vizio spiace,
altra luce vagheggia, altro ardor sente.
Se 'n vanno al sommo omai le belle e
vive
grazie vostre, signor, col sovra umano
valor che da sé scaccia ogni opra vile;
ond' or Gesù col Suo più caro STILE
i gran secreti di Sua propria mano
entro 'l purgato cor vostro describe.
(Colonna, S1:138)

L' opre divine e 'l glorioso impero
in terra e 'n Ciel del chiaro eterno Sole
scrisser quei santi in semplici parole
che non giunser con arte forza al vero.
Mossa da simil fede io scrivo, e spero
che se le lode vostre, al mondo sole,
qual posso canto, e come il ver le vole,
non se ne sdegni il vostro animo
altero,
e quasi gemma cui poco lavoro
d' intorno fregia, sì ch' altra vaghezza
non può impedir la sua più viva luce,
il vostro onor, salito a tanta altezza
ch' uopo non ha di più ricco tesoro,
dentro 'l mio basso STIL nudo riluce.
(Colonna, S1:139)

²³ Il ms. databile 1539/1540, presenta una lezione cronologicamente più vicina a quella inviata a Bembo rispetto a quella dell' edizione Valgrisi del 1546.

Oltre al vocabolo-chiave «stile» e alla presenza in una serie di rime contigue, un indizio tematico si aggiunge a conferma dell'identificazione dell'interlocutore. In tutti e tre i sonetti (S1:137-139), infatti, si allude a un passaggio esistenziale che il destinatario avrebbe compiuto: nel primo si legge che ha finalmente «solo a Dio rivolto il core» (S1:137, 123); nel secondo che «la viva face» di Dio è entrata nella sua «accorta mente» (S1:138, 1-4); nel terzo che ora l'«onor» del destinatario è «salito a tanta altezza» (S1:139, 12). Se S1:139 risale almeno al 1536 (essendo presente nel manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, esplicitamente datato 1536),²⁴ non si può escludere che la conversione a cui allude S1:138 coincida con il cardinalato del 1538-1539.

Il dialogo poetico, però, non fu solamente diretto, ma assunse anche una forma implicita, fatta di relazioni intertestuali o addirittura parodiche. Inizialmente, a imitare i versi dell'interlocutore non poté che essere la Colonna, che del maestro era ben 22 anni più giovane. Un caso significativo è rappresentato dal sonetto S1:23. Il testo è presente nel citato codice Vat. Chigi L.IV.79, e rappresenta quindi una delle prime prove spirituali della poetessa. Lo leggiamo nella redazione manoscritta, di dieci anni antecedente alla stampa Valgrisi:

Apra il sen Giove et di sue grazie tante
 faccia che 'l mondo in ogni parte abonde,
 sì che l'anime poi ricche et feconde
 sien tutte qui di virtù chiare et sante.

Soave primavera orni et ammante
 la terra et corran puro nettar l'onde
 et si vestan di gemme le lor sponde
 et ogni scoglio sia vagho diamante,
 per honorar il giorno avventuroso,
 il desiato, divin' parto eletto
 che recc' ancor vera salute a noi;
 ma a cantar come in veste human' ascoso
 venne l'immortal Dio, discenda poi
 da le angeliche squadre il più perfetto. (S1:23, ms. Vat. Chigi. L.IV.79)

²⁴ Carboni 2002.

La Colonna, solitamente incline alla commiserazione dell'uomo e della sua cecità, si abbandona qui alla gioia per la nascita di Cristo, componendo uno dei pochi sonetti privi di note dolenti. Questi vivaci 14 versi sono in realtà una riscrittura integrale del già citato sonetto che nel 1511 Bembo aveva dedicato alla nascita dell'erede del duca di Urbino:

Verdeggi a l'Appennin la fronte e 'l petto
d'odorate felici arabe fronde,
corra latte il Metauro e le sue sponde
copran smeraldi e rena d'oro il letto.

Al desiato novo parto eletto
de la lor donna, a cui foran seconde
quante prime fur mai, la terra e l'onde
si mostrin nel più vago e lieto aspetto.

Taccian per l'aere i venti, e caldo o gelo,
come pria, no 'l distempre, e tutti i lumi,
che portan pace a noi, raccenda il cielo.

D'alti pensieri, oneste e pure voglie,
lodate arti, cortesi e bei costumi
si vesta il mondo, e mai non se ne spoglie. (Bembo, *Rime*, 39)

La comune gioia per una nascita a lungo attesa induce sia Bembo che la Marchesa a invocare eventi straordinari. Ma la Colonna non si limita a desumere dal maestro il tema occasionale: riprende nelle quartine la famiglia rimica in *-onde* e nelle terzine quella in *-etto*, oltre alle esatte parole-rima *sponde:onde* ed *eletto*. Di volta in volta, poi, parole, sintagmi e immagini bembiani risuonano nei versi colonesi. Al v. 6 «corran puro nettar l'onde» rimanda al v. 3 del sonetto di Bembo («corra latte il Metauro»), mentre il v. 7 («si vestan di gemme le lor sponde») è riscrittura dei versi «e le sue sponde / copran di smeraldi e rena d'oro il letto» (vv. 3-4; l'autorevole ms Vat. lat. 11539 – la raccolta di 103 rime spirituali che la Colonna donò personalmente a Michelangelo – conserva una lezione ancora più vicina al dettato bembiano: «copra di gemme il mar l'altère sponde»)²⁵. Al v. 10 «il desiato, divin' parto eletto» di Cristo è ancora

25 Il testo del ms Vat. lat. 11539 è stato pubblicato in Brundin 2005, mentre un'edizione commentata è in corso di stampa per opera di chi scrive.

una citazione dal modello, dove il «desiato novo parto eletto» è quello di Federico della Rovere (v. 5). Infine, il v. 11 («recc' ancor vera salute a noi») corrisponde al v. 11 del testo bembiano («e tutti i lumi, / che portan pace a noi, raccenda il cielo»), ora rifunzionalizzato in senso cristiano; anche in questo caso, il ms Vat. lat. 11539 conserva una lezione più vicina alla fonte, e al v. 11 vede il verbo *apportar* in luogo di *recc' ancor*, ricalcando così il bembiano *portan*.

Un altro esempio. Il 13 dicembre 1538, nei giorni in cui si stava decidendo del suo cardinalato, Bembo compose un sonetto in cui invitava Giovio a cantare le lodi della Colonna, che molto si era adoperata perché gli fosse conferita la porpora²⁶. Il fatto interessante è che nel manoscritto H 245 inf della Biblioteca Ambrosiana di Milano (che contiene numerosi documenti relativi al rapporto Bembo-Colonna) tale sonetto sia accompagnato da altri due: *Alto Re se la mia più verde et calda* (*Rime*, 164) e *O Sol, di cui questo bel sole è raggio* (*Rime*, 163). La presenza contigua di questi tre testi fa presupporre ad Andrea Donnini che risalgano tutti allo stesso periodo (novembre-dicembre 1538) e che gli ultimi due possano essere i «due sonetti della penitenza» di cui Bembo parla a Gualteruzzi nella lettera del 22 dicembre 1538²⁷. Tali sonetti sarebbero stati composti, come è stato ipotizzato, da un Bembo che, «in procinto d'essere nominato cardinale contro forti opposizioni», voleva fornire «un'immagine più condecete a quella dignità»²⁸. A quest'altezza temporale, Bembo conosceva già la produzione poetica della Marchesa, sia amorosa sia spirituale: recentissima era la lettura delle *Rime* della Colonna, la cui *princeps*, allestita senza il consenso dell'autrice e ricca di errori, risale proprio al finire del 1538. Sappiamo che Bembo tentò in ogni modo di convincere la Marchesa a permettere a lui stesso o al fido Gualteruzzi di preparare un'edizione corretta che le rendesse giustizia²⁹. Sta di fatto che nei testi bembiani conservati nel

26 È il 138 dell'ed. Dionisotti (*Giovio, che i tempi et l'opre...*), per il quale cfr. Donnini 2005.

27 Bembo 1993, vol. IV, n. 1996.

28 Dionisotti 1960: 647-648.

29 Bembo 1993, vol. IV: 158, n. 1989. La richiesta cadde nel vuoto, poiché la Colonna a questo punto mostrava indifferenza per la fama pubblica che le rime avrebbero potuto

codice milanese pare di avvertire l'eco delle rime colonnesi presenti nell'edizione del 1538 (che Bembo, comunque, poteva anche aver conosciuto in una versione manoscritta).

O Sol, di cui questo bel sole è raggio,
Sol, per lo qual visibilmente splendi,
se sovra l'opre tue qua giù ti stendi,
riluci a me, che speme altra non aggio.

Da l'alma, ch'a te fa verace omaggio
dopo tanti e sì gravi suoi dispendi,
sgombra l'antiche nebbie e tal la rendi,
che più dal mondo non riceva oltraggio.

Omai la scorga il tuo celeste lume,
e se già mortal fiamma e poca l'arse,
a l'eterna et immensa or si consume
tanto, che le sue colpe in caldo fiume
di pianto lavi e, monda, da levarse
e rivolar a te vesta le piume. (Bembo, *Rime*, 163)

Vi sono almeno cinque elementi che legano i versi bembiani a quelli colonnesi. Il primo è l'appellativo *Sol* per indicare Dio (vv. 1-2), tipica marca della poesia colonnese, sia amorosa che spirituale. Nelle rime in morte del marito la Marchesa aveva parlato del defunto Ferrante usando la già petrarchesca metafora del *sole* in modo talmente pervasivo da essere subito recepita da alcuni poeti coevi (se non si può citare con sicurezza il caso della *Gelosia del Sole* di Girolamo Britonio, dedicata alla Colonna già nel 1519, si pensi almeno al famoso elogio ariostesco in cui Vittoria appariva come colei «ch'orna a' di nostri il ciel d'un altro sole», *Orl. Fur.*, XXXVII xvii 8; oppure ai sonetti di corrispondenza indirizzati alla Marchesa da Bandello, Tebaldeo, Berni, Guidiccioni e altri)³⁰. Componendo

conferirle. Bembo non mancò di rimproverarla indirettamente per tale disinteresse, e ne scrisse infatti a Gualteruzzi: «Né bisogna dire: "Io non curo la gloria del mondo", ché queste son parole. La gloria, che può venire dalle buone opere non è da essere sprezzata, anzi amata e tenuta cara da ogni santissima anima» (Bembo a Gualteruzzi, 8 novembre 1538, in Bembo 1993, vol. IV: 141, 8 novembre 1538).

30 Bandello: «Contrario al tuo bel sol non è mai stato» (v. 1); Tebaldeo: «Se per salir dove fa doppio lume / al mondo il vostro aggiunto all'altro sole» (vv. 1-2); Berni: «Dunque, se 'l cielo invidioso ed empio / il sol onde si fea 'l secol giocondo / n'ha tolto» (vv. 1-3);

le rime spirituali, la Colonna seguì a servirsi assiduamente della metafora, ora riferendola a Cristo, ora a Dio Padre³¹.

Il secondo fattore che il testo di Bembo presenta in comune con le rime colonnesi è il sintagma *nebbie antiche* (v. 7), che compare in clausola in un sonetto spirituale della Marchesa andato in stampa sin dal 1538 (nell'edizione, quindi, che Bembo aveva probabilmente letto in tempi vicinissimi alla stesura di questi versi):

Rompi de l'ignoranza il grosso muro
ch'ancor li copre, e quelle *nebbie antiche*
del vecchio Adamo scaccia, empie nemiche
al divin raggio Tuo caldo e sicuro (S1:93, 5-8)

Nel sonetto bembiano, l'associazione tra il vocabolo *nebbie* e il verbo *sgombrare* (v. 7) – che nel testo colonnese è presente nel sinonimo *scaccia* (v. 7) – risente certamente dell'immagine petrarchesca dell'«aura gentile» in grado di «*sgombrar d'ogni nebbia oscura et vile*» (*Rvf*, CCLXX 36). Tuttavia, la metafora era riutilizzata dalla Colonna in modo quasi ossessivo per descrivere la liberazione del cuore dall'oppressione dei sensi e del peccato:

Sgombri le spesse *nebbie* d'ogn'intorno
si ch'io provi al VOLAR spedite L'ALI
nel già preso da voi [Ferrante] dextro sentero (A2:44, 9-11)

Anima, il Signor viene! Omai *disgombra*
le *nebbie* intorno (S1:19, 1-2)

perché poi, *sgombra* del terren costume,
tutta al divino onor l'anima intesa
si mova al VOLO altero in altra PIUMA. (S1:52, 12-14)

Quant'ei si vuol talor mostrar discerne

Guidiccioni: «Se 'l vostro sol, che nel più ardente e vero» (v. 1); ma anche, per limitarsi ai sonetti con il *sole*-Ferrante nell'*incipit*: A. Allegretti, *Mentre il sol vostro con luce più bella* (in Atanagi 1565); A. Beaziano, *Se ben il vostro sol del cielo in parte* (in Beatiano 1551); A. Toscani, *Al nostro chiaro sol questa vittoria* (in Atanagi 1565).

31 Cfr. in particolare S1:146, dove la metafora del sole (vv. 1 e 6) è impiegata per alludere sia a Dio che al marito: soltanto l'aggettivo che precede (*gran* per Dio, *picciol* per Ferrante). Ma anche per esempio in S1:43,11; S1:53,1; S1:69,13 («del vero Sol gode l'aurora»); S1:100,2; S2:3,6.

la mente, e sol quand'ei le presta L'ALI
VOLA, e mentre le *nebbie* apre e *disgombra*. (S1:65, 12-14)

de l'alta luce [di Dio] oggi un bel lampo
venne lieto, e *sgombrò* quante al mio core
erano folte *nebbie* avvolte intorno (S1:147, 9-11)

poi l'alto exempio Suo [di Cristo] ne presta L'ALI,
sgombrando intorno d'ogni *nebbia* 'l velo,
per VOLAR lieti al glorioso Padre. (S2:4, 12-14)

Basta che 'l modo umil, l'atto soave [della Madonna dipinta],
a Dio rivolge, accende, move e, quando
si mira, il cor d'ogni atra *nebbia sgombra*. (S2:23, 12-14)

Come si può vedere, alla metafora della sole e della nebbia (quindi alla polarità luce-ombra, e in particolare al nesso *sgombra-nebbie*) nei testi colonnesi si associa spesso quella del volo, che registra a sua volta una frequenza inconsueta. Un accostamento analogo avviene nell'ultimo verso bembiano «e rivolar a te vesta le piume» (per quanto qui si tratterà piuttosto di un prelievo dal dantesco «ch'a l'alto volo ti vesti le piume», *Par.*, XV 54).

Senza dilungarsi sulla presenza in Bembo di un'altra polarità tipica delle rime colonnesi, quella caldo-freddo (la *fiamma* che *arse*), i cui esempi sarebbero troppo numerosi, ci si sofferma ora su un ultimo elemento di vicinanza tra i due poeti. Il manoscritto H 245 inf dell' Ambrosiana conserva una redazione del sonetto bembiano antecedente alla stampa (che presenta alcune varianti):

Sol, del qual è questo *gran sole* raggio,
per cui visibilmente a noi risplendi,
con quella face onde le stelle accendi
riluci a me, che speme altra non haggio.

Da l'alma, ch'a te fa verace omaggio
dopo tanti et sì gravi suoi dispendi,
sgombra l'antiche nebbie et tal la rendi,
che più dal mondo non riceva oltraggio.

Homai la guidi et regga *il tuo bel lume*,
et se già mortal vista et poca l'arse,
a l'eterna et immensa or si consume
tanto, che le sue colpe in caldo fiume
di pianto lavi et, monda, da levarse
e rivolar a te vesta le piume.

(Bembo, *Rime*, 163, ms H 245 inf., c. 4r)

Si osservino le varianti dei vv. 1 e 9. Il sintagma *bel sole* della redazione definitiva (v. 1) compare 13 volte nelle rime colonnesi, tante quante il sintagma *gran sole* registrato dal codice ambrosiano. Al v. 9, invece, Bembo decise infine per il sintagma *celeste lume*, che si trova due volte in clausola in Petrarca e che non compare mai nella Colonna; nella variante manoscritta, però, si rinviene un petrarchesco *bel lume* (cinque volte nei *Fragments*), che è però anche uno dei nessi caratterizzanti della poesia colonnese, sia amorosa che spirituale (compare ben 18 volte, di cui sette preceduto da un aggettivo possessivo, *mio* o *suo*). Non si può parlare, insomma, in questo caso come nei precedenti, di citazione dei versi colonnesi da parte di Bembo; piuttosto, a un orecchio familiare con le rime della Marchesa sembra di udire una ripresa di temi, immagini, lessico che erano diventati topici nel suo esperimento di poesia spirituale.

Si passi ora al secondo testo ‘della penitenza’ (*Rime*, 164). Il sonetto presenta questa volta più di una tangenza con un sonetto della Marchesa. Si veda ancora una volta la redazione del manoscritto ambrosiano, più vicina al dettato colonnese.

ALTO RE, se la mia più verde e calda
vita t'offese mille et mille volte,
et le sue doti l'alma ardita et balda,
da te donate, ha contra te rivolte,
hor che m'ha 'l verno in fredda et
bianca falda
di neve il mento et queste chiome involte,
MI DONA, OND'IO con pura et piena et
salda
fede t'honori e le tue voci ascolte.
Non membrar le mie colpe, e poi
ch'adietro
tornar non ponno I GIÀ MAL SPESI TEMPI,
reggi tu, Padre, il corso che m'avanza;
et si 'l mio cor del tuo desio riempi,
che quella, che 'n te sempre hebbi, speranza,
et si 'l mio cor del tuo desio riempi,
che quella, che 'n te sempre hebbi, speranza,
quantunque peccator, non sia di vetro.
(Bembo, *Rime*, 164, ms H 245 inf., c. 4r)

ALTO SIGNOR, la cui pietà m'insegna
quanto de' nostri error le increbbe e dole,
mentre il Tuo santo ardor, perch'ogni fole
pensier lasciam, c'infondi che 'n noi
vegna,
quella bontà, ch'ogni alma di sé degna
fece, che 'l Tuo bel nome onora e cole
con pura fede, o chiaro almo mio Sole,
questa mia peccatrice erga e sostegna;
e quantunque *infinite*, ch'io no 'l nego,
fosser *le giovanil mie colpe*, e tanto
T'offendesser I GIÀ MAL SPESI GIORNI,
Tu, che si a' nostri error sei facil, prego
MI DONA OND'IO contrita e 'n doglia e
'n pianto
almen nei miglior anni a Te ritorni.
(Colonna, S2:33)

A un analogo *incipit* («Alto re»; «Alto signor», ugualmente riferito a Dio) si somma il calco di un intero emistichio («mi dona, ond'io», Bembo v. 7; Colonna v. 13), oltre alla coincidenza semantica delle espressioni «se la mia più verde e calda / vita t'offese mille et mille volte» (Bembo, vv. 1-2) e «infinite [...] fosser le giovanil mie colpe» (Colonna, vv. 9-10). Le analogie vincolano i testi uno all'altro, benché non sia possibile stabilire quale sia stata la direzione d'influenza: il sonetto della Colonna è infatti tradito unicamente da un codice cinquecentesco che non è possibile datare con precisione³².

Un ultimo accenno meritano anche i due versi finali del sonetto di Bembo:

<p>che quella, che 'n te sempre hebbi, <i>speranza</i>, quantunque peccator, <i>non sia di</i> <i>vetro</i>. (Bembo, <i>Rime</i>, 164, vv. 13-14)</p>	<p>... ma <i>d'un vetro</i> veggio di man cadermi ogni <i>speranza</i> (Petrarca, <i>Rvf</i>, CXXIV 12-13)</p> <p>lassa! ma non scorgo io con l'occhio intero questa umana <i>speranza esser di vetro</i> (Colonna, S1:5, 7-8)</p>
---	---

L'espressione 'speranza di vetro' è certo di sapore proverbiale e apparteneva già ai *Fragmenta*, oltre che essere attestata da una lunga tradizione³³. I versi petrarcheschi fra l'altro presentano in rima i termini *vetro* e *speranza*, proprio come in Bembo. Resta il sospetto, però, che il sonetto S1:5 della Colonna, anch'esso a stampa sin dal 1538, possa aver influito su Bembo, vista la recente lettura delle *Rime* colonesi e l'analogo contesto spirituale.

32 Si tratta del codice It.IX.300 (6649), *Rime di diversi del sec. XVI*, della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

33 Cino da Pistoia, *Rime*, 123; Ariosto, *Cinque Canti*, II LXII 7-8: «e gli ruppe in un tratto, come vetro, / ogni speranza di tornar a dietro»; Niccolò da Correggio, *Rime*, 403: «che ogni speranza mia torna di vetro»; Francesco Beccuti, *Rime*, 167, 12-14: «e come sia... / ogni umana speranza un fragil vetro»; Tabaldeo, *Rime estravaganti*, 565: «Pensa come è fondare in fragil vetro / chi ferma sua speranza in questo mondo»; Filenio Gallo, *Rime*, 207, 14: «ch'ogni altra tuo speranza è in man di vetro».

L'amicizia fra Bembo e la Marchesa, nata e cresciuta nella lontananza, seppe insomma generare da subito frutti poetici di rilievo. Il dialogo in versi fra i due seguì l'itinerario spirituale di entrambi (e della Colonna in particolare)³⁴, imperniandosi sulle nuove tematiche religiose che li coinvolsero profondamente negli ultimi anni di vita. L'emergere poi di riprese testuali e tematiche in una direzione piuttosto che nell'altra è sintomo dell'alta considerazione in cui tennero tanto l'interlocutore quanto le sue parole: degne di essere lette, studiate e assimilate fino a farle proprie.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Atanagi, Dionigi (a cura di), *De le rime di diuersi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro secondo*, Venezia, Ludovico Avanzo, 1565.

Beaziano, Agostino, *Le rime volgari et latine del Beatiano*, Gabriel Giolito de' Ferari, Venezia 1551.

Bembo, Pietro, *Lettere*, a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1993.

Brundin, Abigail (a cura di), *V. Colonna, Sonnets for Michelangelo. A Bilingual Edition*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Bullock, Alan (a cura di), *Vittoria Colonna: Rime*, Bari, Laterza, 1982.

Carboni, Fabio, *La prima reaccolta lirica datata di Vittoria Colonna*, "Aevum", 76 (2002), pp. 681-707

Copello, Veronica, *La signora marchesa a casa»: tre aspetti della biografia di Vittoria Colonna. Con una tavola cronologica*, "Testo", 73 (2017), pp. 9-45.

Dionisotti, Carlo (a cura di), *Pietro Bembo, Prose e rime*, Torino, UTET, 1960.

34 Ma cfr. Simoncelli, 1978.

Dionisotti, Carlo, *Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna, Miscellanea Augusto Campana*, Padova, Antenore, 1981, I, Medioevo e Umanesimo, pp. 257-286; ora in *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 115-140.

Donnini, Andrea (a cura di), *Pietro Bembo, Le rime*, Roma, Salerno, 2008.

Donnini, Andrea, *Scheda per il sonetto di Bembo a Paolo Giovio*, "Italique", 8 (2005), pp. 90-110.

Ferrero, Ermanno - Müller, Giuseppe (a cura di), *Carteggio di Vittoria Colonna*, 2. ed. con supplemento raccolto e annotato da D. Tordi, Torino-Firenze-Roma, Loescher, 1892.

Ranieri, Concetta, *Ancora sul carteggio tra Pietro Bembo e Vittoria Colonna*, p.210 n.41 "Giornale italiano di filologia", 14 (1983), pp. 134-151.

Simoncelli, Paolo, *Pietro Bembo e l'evangeismo italiano*, "Critica storica", 15 (1978), pp. 1-63.

Tordi, Domenico, *Il codice delle Rime di Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara, appartenuto a Margherita d'Angoulême, Regina di Navarra*, Pistoia, Flori, 1900.

Toscano, Tobia R. (a cura di), *Vittoria Colonna. Sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara*, edizione del ms. XIII.G.43 della Biblioteca nazionale di Napoli, Milano, Mondadori, 1998.

Vecce, Carlo, *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, "Periodico della Società Storica Comense", 54 (1990), pp. 67-93.

Visconti, Pietro Ercole, *Vittoria Colonna, Rime*, Roma, Salviucci 1840.

SARAH FAGGIOLI

**The First Commentaries on Women Poets:
Alessandro Piccolomini and Rinaldo Corso Critique
Laudomia Forteguerra and Vittoria Colonna**

This is the first close study and comparison of Alessandro Piccolomini's lecture on a sonnet by Laudomia Forteguerra (1541) together with the first two editions of Rinaldo Corso's commentary on the spiritual verse of Vittoria Colonna (1542/43). It discusses how the publication of Piccolomini's commentary likely inspired Corso to compose his commentary and indicates some similarities between their methods of exegesis.

1. INTRODUCTION

While commentaries on Petrarch's *rime sparse* abounded in the sixteenth century, in the three years 1541-1543 there appeared the first commentaries on contemporary Italian poets. What is remarkable about these commentaries is that the authors of the works they critiqued were women. In July of 1541, Bartolomeo Bonardo and Marcantonio da Carpi published in Bologna Alessandro Piccolomini's lecture before the Paduan Accademia degli Infiammati on a sonnet by the Siennese noblewoman Laudomia Forteguerra, *Lettura del S. Alessandro Piccolomini infiammato fatta nell'Accademia degli Infiammati*. It is considered the first academic commentary on a contemporary author and a woman poet.¹ It also represented the first time a woman's poetry was read in an Italian literary academy (Eisenbichler, 2012: 115). Less than

¹ Virginia Cox observes that with the publication of Piccolomini's lecture, Forteguerra became just the third Italian female lyric poet to appear in print -- the first two were Vittoria Colonna and Veronica Gambara -- and the first to receive an academic commentary on her work (Cox, 2008: 106).

a year later, in February of 1542, a precocious Rinaldo Corso (only seventeen years old at the time) published the first commentary on the collected works of another living author and woman: his commentary on the spiritual verse of Vittoria Colonna as a gift for his patroness, Veronica Gambara, and the ladies of her court, *Dichiaratione fatta sopra la seconda parte delle rime della divina Vittoria Collonna [sic] Marchesa di Pescara da Rinaldo Corso*. Unfortunately the publisher of this edition is unknown.² However, the next year, in April of 1543, Corso published a revised version of his commentary with the Bolognese printer Giambattista Faelli. He would later publish his entire commentary on Colonna's love poetry and spiritual poetry in Venice in 1558.³ The three publications of Corso's commentary decisively claimed a place for Colonna in the Italian literary canon as a renowned and admired poet.⁴

2 The edition lacks a colophon. The library of the Neapolitan Istituto per gli studi storici holds the only known copy. The description of this copy in the library catalogue contains two errors: it is said to be in *octavo*, but it is in *quarto*, and the final gathering, T, is complete (it is not missing its final pages).

3 *Tutte le rime della illustriss. e eccellentiss. signora Vittoria Colonna marchesana di Pescara con l'espositione del signor Rinaldo Corso, nuovamente mandate in luce da Girolamo Ruscelli*, Venice: Giovambattista et Melchior Sessa fratelli, 1558. Commentaries on living poets were rare in Italy in the 1500s. After Piccolomini's lecture and the three editions of Corso's commentary, there appeared only two others: Scipione Ammirato's commentary on the poetry of Berardino Rota (*Sonetti del S. Berardino Rota in morte della Sra. Portia Capece sua moglie* Naples: Mattia Cancer, 1560) and Francesco Patrizi's exegesis of Luca Contile's verse (*Le Rime di Messer Luca Contile divise in tre parti, con discorsi et argomenti di M. Francesco Patritio et M. Antonio Borghesi* Venice: Francesco Sansovino e compagni, 1560). Giovanni della Casa did not receive a commentary on his poetry until the seventeenth century and Pietro Bembo's did not appear until the eighteenth (Bianco, 1998: 273).

4 Virginia Cox calls the editions of 1543 and 1558 of Rinaldo Corso's commentary on Colonna's *Rime*: "the first large-scale critical assessments of a woman's writings ever published" (Cox, 2004: 24). The studies dedicated exclusively to his commentary include four articles and a book chapter: Giacomo Moro, "Le commentaire de Rinaldo Corso sur les «Rime» de Vittoria Colonna: une encyclopédie pour les «très nobles dames»," *Les Commentaires et la Naissance de la Critique Littéraire: Actes du Colloque international sur le commentaire*, ed. Gisèle Mathieu-Castellani and Michel Plaisance, Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990, 195-202; Monica Bianco, "Le due redazioni del commento di Rinaldo Corso alle rime di Vittoria Colonna," *Studi di filologia italiana* 56 (1998): 271-95, and "Rinaldo Corso e il 'Canzoniere' di Vittoria Colonna," *Italique: Poésie italienne de*

As I have shown in a previous article, the style, arrangement, and type font of Piccolomini's commentary of 1541 and Corso's commentary of 1542 are nearly identical, therefore it is possible that the same Bolognese printers, Bartolomeo Bonardo and Marc'Antonio da Carpi, who printed Piccolomini's work in 1541, also printed Corso's in 1542.⁵ These obvious similarities are the first indications of the influences of Piccolomini's work on Corso's. In this paper I offer the first close study of Piccolomini's lecture together with the first two editions of Corso's commentary (1542 and 1543). In particular, I discuss how the publication of Piccolomini's commentary in July of 1541 likely inspired Corso to compose a commentary on Colonna's poetry that summer and publish it in February of 1542. I look at the subject matter of both commentaries: Forteguerra's sonnet is a Petrarchan tribute to a loved one expressed in the language of Neoplatonic love and Corso's arrangement of thirty-seven of Colonna's spiritual poems recounts her Neoplatonic and evangelical journey from earthly concerns toward a union with God. Finally, I point out the evident similarities between Piccolomini's and Corso's methods of analyzing the poetry of these two noblewomen.

2. ALESSANDRO PICCOLOMINI'S *LETTURA*

The *letterato*, philosopher, and astronomer, Alessandro Piccolomini (1508-79), spent most of his life traveling to study and work in other cities before returning to his native Siena during the last years of his life. Laudomia Forteguerra (1515-55?) spent all of her life in Siena; she married twice, bore three children, and composed sonnets, only six of which survive.⁶ Piccolomini dedicated

la Renaissance 1 (1998): 37-45; Chiara Cinquini, "Rinaldo Corso editore e commentatore delle *Rime* di Vittoria Colonna," *Aevum* 73 (1999): 669-96; Abigail Brundin's chapter, "Colonna's Readers: The Reception of Reformed Petrarchism," *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Burlington, VT: Ashgate, 2008, 155-170.

⁵ See my article "Di un'edizione del 1542 della *Dichiarazione* di Rinaldo Corso alle rime spirituali di Vittoria Colonna," *Giornale storico della letteratura italiana*, 634 (2014) pp. 200-210.

⁶ On Forteguerra see Konrad Eisenbichler's book, *The Sword and the Pen*, pp. 25-26

several of his works to her: his *Dialogo de la bella creanza de le donne* (Venice: per Curtio Navo e fratelli, 1539), his magnum opus, *De la institutione di tutta la vita de l'huomo nato nobile* (Venice: Hieronymym Scotum, 1542), and two scientific and philosophical treatises, *De la sfera del mondo* and *De le stelle fisse* (Venice: al Segno del Pozzo, 1540).⁷ Moreover, he praised her highly in his correspondence with friends and other scholars, so that knowledge of her intellect and poetic talents spread far beyond Siena.

Piccolomini's speech before the Paduan Accademia degli Infiammati on Forteguerra's sonnet, "Ora te'n va superbo, or corre altero," took place on February 6, 1541, and Bartolomeo Bonardo and Marcantonio da Carpi published it several months later in July of 1541.⁸ The *Lettura* (a quarto edition like Corso's editions of 1541 and 1542) comprises a total of eighteen leaves. It would appear to be a pirate edition, published, as da Carpi states in his dedication, without Piccolomini's permission. However, Piccolomini's dedication of the lecture to Leone Orsini, in which he states the date and subject of the lecture, and the lengthy proem that follows (five pages), indicate that Piccolomini must have had a hand in preparing the lecture for publication.⁹ Perhaps he does not openly endorse it

and 101-164; and Diana Robin, *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy* (Chicago: The University of Chicago Press, 2007, pp. 124-59).

7 In addition to the publications of her sonnet, "Ora te'n va superbo, or corre altero," and the four poems that accompany it, Forteguerra was a protagonist in Marcantonio Piccolomini's unpublished *Dialogo* (ca. 1537), she was highly praised by Blaise de Monluc in his *Commentaires*, and she was listed as one of the illustrious women of Giuseppe Betussi's *Imagini del tempio della Signora Giovanna d'Aragona* (Robin, 2007: 263).

8 "Stampata in Bologna per Bartholomeo Bonardo & Marc'antonio da Carpi, diligentissimamente. Nel .M.D.XXXXI. Del Mese di Luglio." Regarding the date of the lecture, Piccolomini says in his dedicatory letter that he read it "yesterday": since the dedication is dated 7 February 1541, we conclude that the lecture took place on 6 February (Piccolomini, *Lettura*, A3r). The verb "corre" in the first line appears as "corri" in some printed versions of the sonnet.

9 There is at present very little literature written on the founder of the Accademia degli Infiammati, Leone Orsini, Bishop of Frejus. See Anna Maria Grossi's dissertation: "Leone Orsini e il manoscritto 'Italian 1535' della Bibliothèque nationale de France." Ph.D. dissertation, University of Toronto, 2013.

in order to protect Forteguerra's reputation and humility from the "vulgar" printing industry that Vittoria Colonna avoided as well.¹⁰ Piccolomini and the publishers Bonardo and da Carpi knew that many readers would be interested in this lecture, both for the fame of the sonnet's author and for its scholarly commentator.

The editor and publisher, Marcantonio da Carpi, also composed a dedicatory letter, "To Scholars of Tuscan Things," dated 25 June 1541, in which he states that he enjoys pleasing scholars of literature with his publications (Piccolomini, 1541: A2r). Therefore, as he explains, he decided to publish the lecture because of the fame of the author and of its dedicatees, the beauty of this lecture in particular, and the pleasure one derives from hearing or reading Piccolomini's works (Piccolomini, 1541: A2r). Da Carpi also declares Piccolomini's commentary useful because it teaches not only philosophy and astronomy, but two important skills: by distributing it in print form he says that many will learn the best way to analyze a sonnet, or any other literary composition and his readers will learn to speak in the most elegant way, a way befitting an academy.¹¹

In the section, "Il Soggetto del Sonetto," Piccolomini describes and praises Laudomia Forteguerra at length to his listeners and fellow members of the Accademia degli Infiammati, whom, he says, have probably already heard of her fame (Piccolomini, 1541: B2v). He recounts that she is a young woman of the noblest blood, of the highest virtue, of rare demeanor, of consummate judgment,

10 Despite the great success of the printed editions of her poetry, Vittoria Colonna never endorsed any of them. As Cox observes: "All of these editions of Colonna's verse were published without the consent of its author, who remained aristocratically throughout her life aloof from the 'vulgarity' of print, preferring to circulate her poetry instead in manuscript [...]" (Cox, 2008: 75).

11 "Qui saran cose utilissime, & dilettevoli a un tempo, bellissimi luoghi di Filosofia, e sottilissimi passi d'Astrologia. Qui si potrà da molti, che per aventura non lo sanno, imparare il vero modo di esponere un Sonetto, & ogn'altra Compositione. Non dirò del parlar'elegantissimo, che ha usato qui l'Autor nostro, come si conveniva di parlare in una simile Accademia, che non voglio esser troppo lungo nel dire" (Piccolomini, 1541: A2v).

and so beautiful she is truly a “miracle.”¹² Here Piccolomini’s poetic muse rivals Dante’s Beatrice and Petrarch’s Laura.¹³ He says that Nature has given Forteguerra so many gifts, including intelligence and knowledge of philosophy, astrology, and poetry, it is difficult to tell which prevails (Piccolomini, 1541: B3r).

The sonnet, “Ora te’n va superbo, or corre altero,” is one of five sonnets that Forteguerra composed for Margaret of Austria (1522-83), the daughter of Charles V.¹⁴ It is also, thanks to Piccolomini, the first to be published. Piccolomini reproduces the poem in its entirety and subsequently recapitulates it in a short paragraph of thirteen lines in which he only alludes to its similarity to Petrarch’s sonnet, “Rapido fiume che d’alpestra vena.” In her poem Forteguerra expresses her unusual love for another woman through traditional Petrarchan lyric language and images.¹⁵

12 Piccolomini begins the section “Il Soggetto del Sonetto”: “Dovete sapere (Signori honoratissimi) che egli si truova in Siena al presente (come per fama facilmente vi può esser venuto all’orecchie) una Giovine di sangue Nobilissima, e per somma virtù, e rari costumi, e consumato giuditio, certamente rarissima, e di bellezza poi, veramente un miracolo, & un’ultimo sforzo de la Natura, [...] (Piccolomini, 1541: B2v).

13 See, for example, the top of the next page: “Essendo che oltra ad una divina e veramente immortal dispositione, e altezza e scaltrezza de la persona, cotanto di divinità poi, cotanto di dolcezza e di bel compartimento è riposto in quel delicato e bel viso, che io non dubito punto, che impossibil cosa non sia, il poter quivi cognoscer cosa, che perfetta in tutto chiamar non si possa” (Piccolomini, 1541: B3r). Eisenbichler also makes this comparison: “[Laudomia] played the part of Beatrice or Laura to perfection” (Eisenbichler, 2012: 26). It should be pointed out here that Forteguerra’s role as “muse” was not exceptional: there are many examples of women who served as intellectual “muses” for the male members of academies (Testa, 2015: 26).

14 The sixth surviving sonnet praises another woman poet, Alda Torella Lunata, of Pavia (Eisenbichler, 2012: 128 and 313 n. 59).

15 Cox describes this sonnet as a poetic exemplar for its time: “If one were looking for an epitome of the ‘new Petrarchism’ ushered in by the generation of Bembo and Colonna, one need look no further than Forteguerra’s ‘Or ten va superbo’; as a witty encomiastic construct, deploying to new and courtly ends the amorous vocabulary of Petrarchan lyric, as the product of the quintessential ‘new author’ of the period, the noblewoman-poet; and, finally, as a tribute to the imperial power now hegemonic in Italy, cast in an attractively mitigated feminized form, it is a consummate poetic product of its day” (Cox, 2008: 108). Eisenbichler discusses this rare instance when the poet and the beloved are of the same gender: “What is unusual, however, is that both the beloved and the poet are women, thus turning these simple verses into a poem of affection by a woman for a woman. Admittedly,

Forteguerra was clearly a reader of Colonna and influenced by her poetry (although Piccolomini does not mention this).¹⁶ The sonnet is set shortly after Margaret has departed Siena for Rome. Forteguerra describes the “Ancient Tiber” as proud and haughty and its banks more verdant and fecund because of Margaret’s presence there (lines 1-8). She refers to Margaret twice as “sun”: in the first quatrain as a “brighter and truer sun” (“un sol più chiaro e vero,” line 4) reflected in the Tiber’s waves, and in the opening words of the first tercet as her own “beautiful and beneficial Sun” (il vago almo mio Sole,” line 9), who bathes the hem of her skirt in the Tiber (line 11). In the concluding lines she calls Margaret an “immortal” woman (“immortal Donna”) whom Art, Nature, and Heaven had wished to bring to earth, echoing the woman-angel of the *dolce stil novo*, in particular Dante’s description of his beloved in his most famous sonnet: “e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare.”¹⁷ The references to her beloved as “sun” are likely in imitation of Colonna who refers to her beloved as her “sun” throughout her poetry: first as a reference to her husband, Francesco D’Avalos (1490?-1525) in her love poetry, and, in her spiritual poetry, she transforms him into Christ through Neoplatonic spiritual ascension and expresses her longing to one day be united with Him in heaven. Like Colonna’s love for her husband, Forteguerra’s love for Margaret inspires and lifts her up.¹⁸

were it not for the name of the author, the reader would not be able to identify the lover/poet as female – the language is carefully constructed so as to avoid any gender-specific indicators for the poet. This leads the naïve reader to assume that the usual male lover/poet is lamenting the fact that his usual female beloved is far away. The knowing reader, on the other hand, is aware that both the lover/poet and the beloved are women and is thus made cognizant of same-sex desire expressed in terms and structures typical of contemporary Petrarch poetry” (Eisenbichler, 2012: 129).

16 Forteguerra would have been able to read Colonna’s poetry in print: by 1541 there were already seven editions (Colonna, 1982: 258-261).

17 See lines 7-8 of the sonnet “Tanto gentile e tanto onesta pare.” As we have already seen, Piccolomini refers to Forteguerra in the same terms in the preface to his speech (see also Eisenbichler, 2012: 129).

18 Regarding the type of love Forteguerra expresses in her sonnet, the editor and publisher Marcantonio da Carpi says that it is not “vile” or “base,” but “rare” and “wonderful” for it occurs between two of the greatest women of their time (Piccolomini, 1541: A2v).

Now Piccolomini commences his commentary on her sonnet: a lengthy commentary on only one poem and comprehensive and detailed to the extent of being encyclopedic. For instance, in reference to Forteguerra's mention of the Tiber River in the third line, Piccolomini discusses geography at length, specifically the most famous rivers of the world. Next he debates the use of certain figures of speech and rhetoric in poetry, such as the common practice at the time of referring to cities by the rivers or mountains near them, by *antonomasia*, in this case, the Tiber River, "antico Tebro," to indicate Rome. In order to explain thoroughly this same line and the one following it (lines 3-4, "Antico Tebro, or ben purgate l'onde / rendin l'immagine a un sol più chiaro e vero"), he examines the way waves are formed and how the eye sees according to the laws of physics and of nature. Later, he looks at astrology and astronomy and the philosophy of love (such as the effects of being near or far from a lover), which includes also a "small digression" ("digressioncella") in which he analyzes Sperone Speroni's dialogue on love and what he learned from it.¹⁹ As we shall also see in Corso, Piccolomini compares certain verses and words in Forteguerra's poem to those of the most important vernacular poets, Petrarch and Dante. Nevertheless, the list of classical authors that Piccolomini cites repeatedly is exceptionally extensive (Aristotle, Virgil, Horace, Tacitus, Averroes, Alpetragius, Ptolemy, Quintilian, and Plato). He is able to read into Forteguerra's poem the knowledge she perhaps does not possess: as he states himself, Forteguerra may never have read or heard of these erudite authors and topics and she did not read Latin. Despite her lack of learning, Piccolomini praises her poetry and even argues that Forteguerra has a complete understanding of these concepts and "perfectly good judgment":

Et in vero è cosa degna di grandissima maraviglia che così ad ogni passo questa Nobilissima Donna si rincontri coi concetti e modi del dire dei più degni e famosi poeti. Il che non solo accade in questo

19 Sperone Speroni, *I dialogi di messer Speron Sperone*, Venice: eredi di Aldo Manuzio il vecchio, 1542. A Paduan philosopher and scholar, Sperone Speroni (1500-1588) served as Principe of the Accademia degli Infiammati from 1541 to 1542 when he declared the vernacular the official language of the academy and its members.

sonetto ma in ciascun'altra sua compositione ho questo parimente con gran minutezza osservato. E per non haver ella la lingua latina, non si deve pensare ch'ella gli abbia o letti o oditi, ma il tutto si deve attribuire al consumatissimo e perfettissimo suo giuditio (Piccolomini, 1541: C 3v-C4r).

We know that Piccolomini's 1541 lecture inspired a young Bernardo Canigiani to give a presentation on Vittoria Colonna's sonnet, "D'ogni sua gloria fu largh'al mio sole," before the Accademia degli Umidi in Florence in January of 1542. In his presentation, Canigiani names Piccolomini's lecture as his model (Plaisance, 2004: 110-11). He was also as young -- sixteen years old -- when he gave this lecture as Rinaldo Corso when he composed his commentary on Colonna's verse (Plaisance, 2004: 110-11). According to Michel Plaisance, Canigiani did not consider himself capable of annotating a poem by Dante or Petrarch and so he chose one by Colonna instead (Plaisance, 2004: 287).²⁰ Canigiani's lecture on Colonna's poetry was never printed, however the publication of Piccolomini's lecture in Bologna in 1541 may have inspired Corso to publish his: around 1542, Corso went to Bologna to study civil and canon law, receiving his degree in 1546 (Tiraboschi, 1824: 2299).

3. RINALDO CORSO'S *DICHIARATIONE*

As its title states, Rinaldo Corso's commentary on Vittoria Colonna's spiritual poetry is the "second part" of a commentary that he composed on Colonna's love and spiritual poetry: *Dichiaratione fatta sopra la seconda parte delle rime della divina Vittoria Collonna [sic]. Nella quale i sonetti spiritali [sic] da lei fino adesso composti e un triumpho di croce si contiene*. Corso advances several reasons, which I will discuss below, for his decision to publish only the second part.²¹ Between the publication of the first edition in 1542

20 On Canigiani's lecture, see also Cox, 2008: 106-107, and 308 n. 127.

21 We do not see the "first part," that is, Corso's commentary on Colonna's love poetry, until fifteen years later in the edition of 1558. There is little information available about an original manuscript containing the complete commentary on Colonna's *rime*

and the second edition in 1543, Corso effected many significant revisions, which I will not examine here. In this article, I will consider the 1543 edition the “corrected” one and therefore closest to what Corso had in mind. It comprises 118 pages (59 leaves).

Corso provides his reasons for publishing his commentary on Colonna’s *rime spirituali* in the dedication to Veronica Gambara. Here he states that the holy season of Lent inspires him to send to Gambara only the second part of his commentary on Colonna’s *rime* “without its sister” (i.e. his commentary on Colonna’s *rime amorose*), which he claims to have composed the previous summer: “Gli sacri tempi, che oggimai poco appresso di Quaresima sono, Illust. Mad., m’invitano a mandar senza la sorella in luce questa seconda parte delle rime della divina VITTORIA da me la state passata isposte, e a voi dedicate [...]” (Corso, 1543: P 1r). Since the dedication is dated 15 February 1542, and Corso states that he composed the commentary “last summer,” we conclude that he must have written it during the summer of 1541. Corso says that if he were to wait until after Lent, no one would read it because it would no longer be of interest (Corso, 1543: P 1r). He writes that he was “bitten” by a “whim,” or sudden inspiration, to publish the commentary, similar to the “whim” that inspired him to write it (Corso, 1543: P 1r). In addition, he states that because he considered the first part, the commentary on Colonna’s love poetry, more difficult and obscure than the second, he decided to follow the order observed in the schools of philosophy: weaker arguments first, followed by stronger ones (Corso, 1543: P 1r). Finally, he offers the edition to Gambara as “the first fruits of my youth” (Corso, 1543: P 1r).

Unlike Piccolomini’s and Canigiani’s lectures, which were written for a predominantly male audience, Corso’s commentary is addressed to women -- Veronica Gambara and the ladies of her court – to whom he speaks frequently throughout the work. In the first proem, Corso addresses his readers, the “Amorose Donne,”

amorose and *rime spirituali* that Corso says he composed for Veronica Gambara during the summer of 1541. Girolamo Ruscelli, the editor and publisher of the 1558 commentary, is the last person to mention it in the dedication of the 1558 edition to Isabella Gonzaga, Marchioness of Pescara.

and introduces the subject matter and task at hand (Corso, 1543: A 2v). Here Corso clearly states that this commentary begins where the first commentary, on Colonna's love poetry, concluded: in the first sentence, Corso conveys through metaphor that he would have willingly concluded the commentary after the first part because he is not well-educated and capable in spiritual matters: "Arei volentieri lasciato, belliss. donne, poscia che col vostro favore del primo pelago era ad assai buon porto uscito, di entrar nel secondo, sì perché io non mi veggio nelle cose divine molta [sic] bene instrutto, sì perché il mio intelletto non è così di questi concetti capevole come di quegli altri (la vostra mercede) è stato" (Corso, 1543: A2v). Here Corso has successfully crossed the "primo pelago" ("first high sea") and reached "port," that is, he has already read and analyzed Colonna's love poetry and is about to begin Colonna's spiritual poetry, the second "pelago," a more difficult sea to navigate because he considers himself less prepared in sacred subjects. The metaphor Corso employs in this sentence brings to mind Dante's *Commedia*, specifically the beginning of the first cantos of *Inferno* and *Purgatorio*, and, especially, the second canto of *Paradiso*.²² In these cantos, Dante uses a nautical metaphor to describe the otherworldly journey he is undertaking. In the first canto of *Inferno*, Dante finds himself at the foot of a tall mountain at dawn and reflects on the night he has just spent in the "selva oscura," comparing himself to someone who has just escaped a perilous sea:

E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.²³

²² This is the first time Corso evokes Dante, but Corso frequently cites Dante, the *Commedia* and the *Vita Nova* in particular, throughout his commentary. The topos of the bark and ocean is also Petrarchan (see for example Petrarch's sonnet 189, "Passa la nave mia colma d'oblio") and Vittoria Colonna also incorporated it into her poetry.

²³ Dante, *Inferno*, Canto I, vv. 22-27.

In the first three lines of *Purgatorio*, Dante describes his intellect as a small boat which is moving into better or kinder waters: “Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro a sé mar sì crudele.”²⁴ In *Paradiso*, Dante begins the second canto addressing his readers and warning them that the “high seas” (“pelago” and “L’acqua”) he is about to sail have never been crossed before and that they may lose sight of him - their guide - and be led astray:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d’ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
L’acqua ch’io prendo già mai non si corse;²⁵

Like Dante in *Paradiso*, Corso and his readers have just dealt with earthly subjects and are now entering a divine, more complicated, and challenging realm. Furthermore, in these first few lines, Corso re-establishes his role as a guide for his readers. By choosing to describe each of the two parts of Colonna’s poetic production as an “open ocean” or “high sea” (“pelago”), which bring to mind Dante’s extraordinary journey in the *Commedia*, Corso conveys an appreciation for the literary and intellectual complexity of Colonna’s verse as well as an awareness of the immense task he has undertaken as a literary guide and at such a young age. Indeed, in the first sentence of the proem, Corso evaluates his talents and ability to read and analyze Colonna’s spiritual poetry humbly: “sì perché io non mi veggio nelle cose divine molta [*sic*] bene instrutto, sì perché il mio intelletto non è così di questi concetti capevole” (Corso, 1543: A 2v).

Corso continues the proem declaring that subject matter such as religion and spirituality should be described in a simple manner and carefully: “[...] che così fatti soggetti non si possono se non con

24 Dante, *Purgatorio*, Canto I, vv. 1-3.

25 Dante, *Paradiso*, Canto II, vv. 1-7.

stile semplice, e piano descrivere” (Corso, 1543: A 2v). According to Corso, Colonna’s poetry involves subtle and lofty ideas and he does not want to fail in his attempt to help his dedicatees read her verse by discussing it in unclear language: “Non di meno perché d’altra parte in tutte le rime sue VITTORIA nostra è sottile, e alta, non ho voluto (quantunque insufficiente mi veggia) in alcuna parte l’opera mia negarvi, dove abbia pensato dovervi ritornare in qualche utile, o consolatione” (Corso, 1543: A 2v).

Corso again addresses his female readers, “Donne gentiliss[ime],” in the “Nuovo Proemio,” dated, like the dedication, 15 February 1542 (no date appears in the first proem). The date is significant, as Corso makes sure to point out here, because it marks his seventeenth birthday. Nevertheless, despite the “unfavorable auspices” -- as Corso says in his own words, “sotto sì sfortunati auspici chente è il d’oggi,” because he is so young -- he once again humbly presents his opus to his female dedicatees, certain that it is not worthy of their attention and that they will disapprove of it (Corso, 1543: P 1v). He says that his fate is in their hands and that it is up to them to decide what it will be (Corso, 1543: P 1v). Corso further subordinates himself by referring to his literary work as a small “deposit” or “pledge” (“arra”) of his servitude: “Se voi la picciola arra della servitù mia (che per ora maggiore dar non vi posso) con quell’animo sete preste ad accettare, con che io ve l’offerisco” (Corso, 1543: P 1v). He concludes with the hope that they will act kindly towards him so that he may live forever happy under their “yoke” (*giogo*) (Corso, 1543: P 1v).

In his commentary, Corso has carefully arranged Colonna’s *rime spirituali* into a spiritual *canzoniere*. His commentary/*canzoniere* recounts Colonna’s Neoplatonic and evangelical journey from earthly concerns toward a pure and loving union with God.²⁶ He

26 Corso never cites Plato in the 1543 edition of his commentary, but he does so several times in the first part, on Colonna’s love poetry, of the 1558 edition. In his article, “Neoplatonism in Vittoria Colonna’s Poetry,” Dennis McAuliffe asserts that Colonna’s desire to ascend toward the divine is Platonic: “Vittoria’s ascent from a world of false impressions and shadows toward the true light by means of love shows her adherence to the traditional Platonic concept [...] Platonism and its Christian development,

has created with her poetry a trajectory for Colonna to follow with Christ and salvation as her ultimate goals. Corso has accomplished this by grouping Colonna's sonnets into threes according to common themes; his exegesis of the sonnets serves to point out and emphasize the connections among them and recount Colonna's spiritual journey and inner transformation.

Having concluded his comments on Colonna's thirty-seven sonnets, Corso begins his exegesis of her *Trionfo della Croce*. As he states in his remarks on the opening sonnet to his commentary, Corso decided to place the *Trionfo* after the sonnets and apart from them because of its different poetic form (Corso, 1543: A 3v). He also chose to place it here because of its subject matter, which, he says, conforms better to the themes of the final poems than to those of the first since it relates the manner in which Colonna left earthly cares and rose to the contemplation of "celestial things" (Corso, 1543: A 3v). In many ways, Colonna's *Trionfo* is a synopsis of the topics and themes of her spiritual sonnets as arranged by Corso in his commentary. In fact, the spiritual journey that he devised for Colonna through his arrangement of her sonnets and the mystical journey that Colonna undertakes in her *Trionfo* are so similar it would appear that her *Trionfo* inspired Corso's particular ordering of her sonnets. Certain sonnets in Corso's commentary correspond to various moments in the *Trionfo*, to which Corso makes reference: for example, in his exegesis of the first part (lines 1-9) he cites the fourth sonnet, "L'alto Signor dal cui saver congionte," in order to show the similar ways in which Colonna presents the muses and Apollo in both poems. On the description of Mary Magdalene at the end of the *Trionfo* (lines 124-135) he twice cites Colonna's sonnet "Donna sicura, accesa, e da l'errante" in order to compare the description of her hair in both poems and to underline the strength of her faith (Corso, 1543: L 2r and O 1v-O 2r). Corso also cites the *Trionfo* several times in his commentary on her sonnets: for

Neoplatonism, were at the basis of Vittoria Colonna's humanistic education. Many examples of Neoplatonic language occur in both her earlier and her later *canzonieri*. There are continual oppositions of body and spirit, light and dark, fire and ice, fervor and aridity" (McAuliffe, 1986: 104).

instance, he says that the fog that appears in the sonnet “Spiego ver voi mia luce indarno l’Ale,” represents sins (“La densa e folta nebbia de peccati”) and states that Colonna will refer to it again in the *Trionfo*: “Quel d’ignoranza vel, che a noi mortali / spesso il vederne intorno appanna, e adombra” (lines 38-39) (Corso, 1543: C 4r-4v).

Colonna’s *Trionfo* proceeds according to the Christianized Neoplatonic ladder of love, beginning with love that descends from heaven to earth and then re-ascends, first through Colonna’s love for her husband (earthly love), which teaches her to appreciate love itself, and finally she achieves union with the source of love and ultimate love, God. Colonna begins her long allegorical poem by describing the rising sun at dawn marking the seventh anniversary of the death of her beloved husband (lines 1-15). Her thoughts, which she refers to as a “sweet friend” (“dolce amico pensier”), console her bitter sadness, but just as they are about to lift her up, she is overcome by a sweet drowsiness (16-24). In her sleep, just before dawn, she is guided by Love high to the heavens where she sees again her “sun,” that is, her husband, and gradually adjusts to his light. He removes the veil of ignorance from her eyes (25-39). He asks her why she entangles herself in so much pain and suffering (“mali”) (lines 40-41), and tells her to follow him for he will show her “spirits who are not her equal,” that is, souls who were inspired by divine and not earthly love (40-48). To motivate her to embrace the divine, he intends to show her true *caritas* (49-60). Colonna replies that she burns with “living flames” and that her heart was pierced the day in which she placed her health (“salute”) in his hands; now she wishes to forget her human errors so that her desire may rise higher (61-69). Happy to hear these words, her husband takes her hand and holds her so close that he conceals her in his divine splendor and she becomes inflamed with love (70-81). Colonna then perceives an enormous chariot (“carro”) carrying the “Emperor of Heaven” (“l’Imperador del cielo”), that is, Jesus Christ, who released us from the grip of the devil (“gran nemico”) by sacrificing himself for our sins (82-96). She admires his “sacred head” encircled with thorns, his wounded hands, and the wood of the cross on his shoulders that invites us to lament the “first error”

of Adam (“primo error”) (97-114). She observes that the weight of the cross is considerably less than that of our sins (115-117). The Virgin Mary, the “model of every virtue” (118-123), is seated on His right, and at her feet is Mary Magdalene, the first person to discover Christ alive and risen (124-141). At last Colonna says that her eyes and mind are now fixed on “another sun,” that is, Jesus Christ, who warms us and opens and colors flowers with a different kind of heat (142-145).

Corso begins his exegesis of the *Trionfo* with an introduction in which he states Colonna’s objectives: he writes that she seeks to remind her readers of the extremely painful occasion to which we owe our “spiritual health,” that is, Christ’s crucifixion and death on the cross, and that she writes also to have another occasion to celebrate the memory of her beloved husband, whom she refers to in the poem as her “sun” (Corso, 1543: K 4r). He adds that the best poets – he provides Petrarch and Boccaccio as examples -- composed *trionfi* because they offered another way for a poet to express his or her ideas other than sonnets, madrigals and *canzoni* (Corso, 1543: K 4r).

Colonna’s dream vision in the *Trionfo* is heavily indebted to Petrarch’s *Triumphs* and Dante’s *Commedia*, however in his exegesis Corso regularly cites the former (including Petrarch’s lyric poetry) but never the latter (he cites Dante’s *Vita Nova* only once). Nevertheless, there are evident allusions to the *Commedia* in Colonna’s poem and in the commentary by Corso, which Colonna, Corso, and their readers would have perceived and known to be important for an understanding of the *Trionfo*. For example, in lines 10-12, Colonna describes the moment just before dawn when her vision took place: “Tutta ornate di rose allor alzava / gli occhi a licentiar l’ultime stelle / l’Aurora, e i bei crin d’or larga mostrava.” In his analysis of these lines, Corso paraphrases them and says that this is the hour in which one has “visions” more than dreams.²⁷ This could be a reference to lines 7-9 of the twenty-sixth canto of *Inferno*,

27 “Era adunque nella prima ora del non bene ancora lucido giorno, nella quale per l’evaporation fatta degli umori l’intelletto nostro dormendo il corpo vede più tosto visioni che sogni” (Corso, 1543: L 2v).

in which Dante says that dreams that take place just before dawn are true: “Ma se presso al mattin del ver si sogna, / tu sentirai, di qua da picciol tempo, / di quel che Prato, non ch’altri, t’agogna.” Moreover, Colonna’s deceased husband guides her on her journey from earth to heaven much like Beatrice leads Dante from Purgatorio through Paradiso and toward an ever greater vision of love:

Per man lieto mi prese, e non rispose
ai detti miei, ma allor seco mi strinse
sì che nel suo splendor tutta m’ascose.
Ond’io potea (sì del suo bel mi cinse)
veder quasi in un specchio quel che’l Cielo
sol per suoi preghi agli occhi miei dipinse.²⁸

In his rewriting of these lines, Corso stresses her husband’s role as spiritual guide:

Non volle a queste parole dare il March[ese] alcuna risposta, veggendo a lei, sì come diceva, aiuto, e non consiglio bisognare. Ma lieto di vederla oggi mai del divin fuoco accesa (il quale disidero mostrò egli essere dell’anime beate) la prese PER MANO, atto d’uno aiutante un altro, sì come egli aiutò, e levò lei dai terreni pensieri agli celesti (Corso, 1543: N 1r).

We recall Corso’s introduction to his analysis of Colonna’s spiritual poetry and establishment of himself as a literary guide for his female readers through the Dantean metaphor of the *pelago*. Now it appears that Corso has “framed” his arrangement of Colonna’s poetry and exegesis with parts of Dante’s *Commedia* in order to emphasize the narrative story he has created through Colonna’s verse and his role as a guide to her poetry.

Corso divides the *Trionfo* (145 lines total) into fifteen sections; his analysis follows each section.²⁹ In the first lines of his exegesis,

28 See lines 70-75 (Corso, 1543: N 1r).

29 Corso has divided the *Trionfo* as follows: section 1: lines 1-9; section 2: lines 10-12; section 3: lines 13-24; section 4: lines 25-39; section 5: lines 40-48; section 6: lines 49-60; section 7: lines 61-69; section 8: lines 70-81; section 9: lines 82-96; section 10: lines 97-114; section 11: lines 115-117; section 12: lines 118-123; section 13: lines 124-135; section 14: lines 136-141; section 15: lines 142-145.

one immediately observes that his method of analyzing the *Trionfo* is not identical to that applied to the sonnets. What is especially unusual about his annotation on the *Trionfo* is that summary and analysis of Colonna's lexicon, which constituted most of his comments on the sonnets, do not make up a significant part of it, despite the allegorical and therefore more complex nature of the poetic genre of the *trionfo*. Although he does explain the movement from her love of the marquis (first sun) to her love of Christ (the eternal sun) and her dream vision, his commentary consists mainly of lengthy explanations of Colonna's many sources: the mythological, classical, literary, and biblical origins of the allegorical ideas and subjects in her poem; here, according to Corso, the New Testament is not her primary source of inspiration as it was for most of her sonnets. Nevertheless, Corso's scrupulous discussions and citations do not always aid the reader's comprehension of the poem; in fact, at times Corso appears more intent on revealing Colonna's superb poetic talent while at the same time demonstrating his own profound knowledge and insight into mythology, cosmology, astrology, classical authors (Cicero, Homer, Ovid, Plato, et al), the Bible, and vernacular Italian literature (chiefly Petrarch, but sometimes Boccaccio).

In many ways, Corso's reading of Colonna's *Trionfo* resembles Piccolomini's comments on Forteguerra's sonnet. Like Piccolomini's lecture, it provides an excuse for demonstrating Corso's vast knowledge and he reads into Colonna's poem an erudition she may not have possessed. The abrupt change in Corso's method of exegesis from the sonnets to the *Trionfo* is unusual for a sixteenth-century commentary. Corso's analysis of each of Colonna's thirty-seven spiritual sonnets pushes the narrative forward through simple summary and references to Biblical sources, followed by an examination of her lexicon.³⁰ In his analysis of her *Trionfo*, Corso draws on all of his intellectual resources and he is the first to place

30 Corso's analysis of Colonna's Petrarchan lexicon would eventually lead him to compose his most famous work, his grammar treatise, *Fondamenti del parlar Toscano*, published for the first time in 1549 (Venice: Comin da Trino), and subsequently many more times throughout the rest of the sixteenth century.

it at the end -- in the other editions printed before it appears at the beginning -- as the culmination of his commentary/*canzoniere*. Although we cannot say for certain, Corso most likely knew of the publication of Piccolomini's *Lettura* in Bologna and may have read and studied it, following Marcantonio da Carpi's statement in his dedication that by printing Piccolomini's commentary many will learn the best way to analyze a literary composition. In his comments on Colonna's *Trionfo* the young Corso appears to have done just that. However, he has also assembled all of Colonna's poetic compositions into a narrative and examined each one with great care. Even the exegesis at the end – which seems to imitate Piccolomini's – could be seen as something more, as perhaps Corso's attempt to imitate the encyclopedic nature of the *trionfo* genre as well.

4. CONCLUSION

A precocious scholar, Corso composed his first essay on a philosophical topic in 1540 at the age of fifteen and shortly thereafter gave a public discourse before Veronica Gambara on the philosophical sciences and literature (Bigi, 1880: 3). We also know that Corso was assembling a manuscript *canzoniere* of his own poetry in the same years in which he was collecting, organizing, and annotating Colonna's poetry.³¹ My conclusion is that Corso dedicated the first two editions of his commentary (1542 and 1543) to Veronica Gambara because she supported and financed his education following the death of his father when he was not even two years old.³² His commentary offers us a rare opportunity to see what kinds of conversations and literary activities were taking place

31 Titled *Sonetti e madrigali di Ms. Rinaldo Corso da Correggio* (P.VI.32), it is currently held in the Biblioteca Comunale degli Intronati in Siena and contains eighty-eight poems, seventy-eight by Corso and ten by his friends and acquaintances.

32 Following his father's death, Corso and his mother returned to Correggio. Tiraboschi recounts: "Mortogli il padre, come si è detto, mentr'ei non contava che un anno e mezzo di età, fu condotto dalla Madre a Correggio, ove è probabile che Veronica Gambara contribuisse non poco a farlo istruire negli elementi della Letteratura, ne'quali ebbe a Maestro Bartolommeo Zanotti suo Concittadino, che ivi teneva scuola." (Tiraboschi, 1782: 152).

in Gambara's court. In contrast, Piccolomini composed his lecture after he was already a well-established and published scholar (he was seventeen years older than Corso). It is an academic work honoring one woman, his intellectual friend and poetic muse, Forteguerra. Moreover, by writing and publishing it, he was the first to prove that poetical and scientific culture were not reserved for a Latinate male elite. The lecture may have been the initial spark or "whim" (as Corso says in his proem) that inspired Corso to compose and publish his commentary on Colonna's spiritual verse. In doing so, Corso was able to honor the two most famous women poets of his time, Colonna and Gambara, and an entire court of female readers and intellectuals.

WORKS CITED

Bianco, Monica, "Le due redazioni del commento di Rinaldo Corso alle rime di Vittoria Colonna," *Studi di filologia italiana*, 56 (1998), pp. 271-95.

Bigi, Quirino, *Sulla vita e sulle opere di Rinaldo Corso e di Pietro Bisi da Correggio, Discorsi storici dell'Avv. Quirino Bigi correggese, cavaliere emerito di più ordini, membro della R. Deputazione di Storia Patria per le Province dell'Emilia, e degli Antiquari di Francia, corrispondente di molte accademie scientifiche, letterarie ed artistiche*, Modena, G. T. Vincenzi e nipoti, 1880.

Colonna, Vittoria, *Rime*, ed. Alan Bullock, Rome-Bari, Laterza, 1982.

Cox, Virginia, "Women Writers and the Canon in Sixteenth-Century Italy: The Case of Vittoria Colonna." *Strong Voices, Weak History: Medieval and Renaissance Women in Their Literary Canons: England, France, Italy*, eds. Pamela J. Benson and Victoria Kirkham, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004.

Ead. *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, MD, The Johns Hopkins University Press, 2008.

Eisenbichler, Konrad, *The Sword and the Pen: Women, Politics,*

and Poetry in Sixteenth-Century Siena, Notre Dame, IN, University of Notre Dame, 2012.

McAuliffe, Dennis, "Neoplatonism in Vittoria Colonna's Poetry: From the Secular to the Divine," *Ficino and Renaissance Neoplatonism*, ed. Konrad Eisenbickler and Olga Zorzi Pugliese, Toronto, University of Toronto Press, 1986.

Plaisance, Michel, *L'Accademia e il suo principe: cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Rome, Vecchiarelli, 2004.

Robin, Diana, *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

Testa, Simone, *Italian Accademies and Their Networks, 1525-1700: From Local to Global*, Houndsmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015.

Tiraboschi, Girolamo, *Biblioteca modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati [sic] degli stati del serenissimo signor Duca di Modena raccolte e ordinate dal cavaliere Ab. Girolamo Tiraboschi Consigliere di S.A.S. Presidente della Ducal Biblioteca, e della Galleria delle Medaglie, e Professore Onorario nella Università della stessa città*, Vol. II, Modena, Società Tipografica, 1782.

Id. *Storia della letteratura italiana*, Vol. VII Part IV, Milan, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1824.



FABIANA CECCHINI

MORRA NEVER DIES:

VITA, POESIA E MITO DI ISABELLA MORRA, SCRITTRICE

My paper intends to investigate the symbolic charge emanating from the personal story and the poems authored by the poet Isabella Morra. Thanks to the perpetual revisiting and rewriting of Morra' story, the poet and the woman will continue to live in various genres and narrative languages, granting her that glory and poetic immortality that she praised in her verses. Whatever the reason for such a fascination for Morra's biography and poetry is, her verses tell an immortal and universal story that may belong to every woman of any age and place. That is why Morra never dies: her canzoniere will never die, her poetry will never perish, her myth will never succumb, the symbols linked to her figure and her ghost will never disappear: they will always emerge whenever they are evoked by anyone who will encounter her poetry.

Il mio studio intende investigare la carica simbolica emanata dalla vicenda personale e dai versi della poetessa lucana Isabella Morra, che dal momento della sua morte ad oggi “continua ad irradiare attorno a sé, un alone suggestivo fatto di mistero e fascino [...] un fascino che non è facile capire se sia legato di più alla sua personalissima vicenda umana o alla sua poesia” (De Giovanni 2001: 67). Giovanni Caserta, brevemente, così riassume la storia della Morra nella quarta di copertina di *Sotto un cielo piccolo* (1999), il romanzo che Domenico Mancusi ha scritto sulla vita della poetessa:

Nella Basilicata del Cinquecento, a struttura ancora fortemente feudale, si svolse la tragica vicenda di Isabella Morra, uccisa dai suoi fratelli per una presunta storia d'amore con il barone e poeta spagnolo don Diego Sandoval de Castro. Tutto questo accadeva al castello di Favale [...] Quel castello diventa ora simbolo, come simbolo diventa

Isabella, [...] emblema di ogni creatura sola, su cui [...] domina la legge di una Storia troppo grande, che registrava in quegli anni, [...] l'epico scontro tra Francesco I di Francia e Carlo V di Spagna.

Già da questi pochi elementi, è facile intravedere la possibile tentazione di un'interpretazione a "tinte romantiche", come osserva Francesco Tateo (Sansone 1981:42), che fa d'Isabella Morra un "fantasma" che viaggia di epoca in epoca e si adegua al profilo che il suo lettore ne traccia, assumendo significati ed immagini diverse, a seconda del ruolo che le viene assegnato: "a ciascuno il suo fantasma di Isabella" commenta Gina Labriola, "che ognuno può rivestire con i propri panni, simboli, ambizioni, frustrazioni" (Labriola 1981: 74-75). Ecco perché "Morra never dies", come afferma Neil Young, autore della recensione al film *Isabella Morra* (2015), il cortometraggio della giovane regista francese Isabel Pagliai, liberamente ispirato alla storia della poetessa lucana.¹ L'espressione usata dal recensore sottolinea la presenza permanente della Morra nelle varie forme artistiche e culturali, mettendo allo stesso tempo in evidenza il processo tramite cui la storia e la poesia della Morra, a mio avviso, ridefiniscono il canone della letteratura femminile italiana ed internazionale. Infatti, è grazie alla perpetua rivisitazione e riscrittura della vicenda morriana che la poetessa e la donna continuano a vivere in vari generi e linguaggi narrativi, garantendole quella gloria ed immortalità poetica che lei stessa decantava nei suoi versi

Degno il sepolcro, se fu vil la cuna,
vo procacciando con le Muse amate,
e spero ritrovar qualche pietate
malgrado de la cieca aspra importuna; (I, 5-8).²

1 Neil Young. "Morra Never Dies: Introducing Isabel Pagliai", 30 Dicembre 2015. <https://mubi.com/notebook/posts/morra-never-dies-introducing-isabel-pagliai>, ultimo accesso, 14 Gennaio 2017. È opportuno notare che il documentario della Pagliai non è la storia di Isabella Morra così come la si legge nel canzoniere. Il film è liberamente ispirato all'opera teatrale *Isabella Morra* (1974) dello scrittore francese André Pieyre de Madriargues. I protagonisti sono dei bambini di una casa-famiglia a Boulogne-sur-Mer che rievocano la vicenda della Morra nei loro giochi.

2 Nel presente studio, le liriche di Isabella Morra verranno citate dall'edizione curata da M. A. Grignani, *Isabella Morra. Rime*, Roma, Salerno Editrice, 2000.

“spendo il mio tempo senza loda alcuna” (I, 4), lamenta nel sonetto “I fieri assalti di crudel Fortuna” che apre le *Rime* e tramite il quale Isabella consacra la sua storia di vita e la sua poesia ai posteri, in segno di rivalsa a quel destino crudele che l’ha relegata nelle “sì vili ed orride contrade” (I, 3) della desolata Valsinni (Basilicata), paese in cui la Morra nacque, visse e morì. Nonostante l’appello alle Muse, però, Isabella Morra in vita non ottenne mai quella fama letteraria desiderata: le sue rime, infatti, furono pubblicate per la prima volta sei anni dopo la sua morte (1552) e a tutt’oggi non ci sono pervenuti i manoscritti di quelle 13 liriche (10 sonetti e 3 canzoni) da cui si cerca di ricavare la vicenda biografica e letteraria della poetessa. A disposizione dello studioso morriano, in realtà, esistono solo pubblicazioni postume, le prime due e le più importanti a cura di Lodovico Dolce, per i tipi dell’editore veneziano Gabriel Giolito: la prima è *Rime di diversi illustri signori napoletani* (1552), in cui comparvero seguendo un ordine metrico i sonetti I-VIII e la canzone XII; la seconda, *Rime di diversi signori napoletani e d’altri nuovamente raccolte et impresse* (1556), in cui “si pubblicano per la prima volta le canzoni XI e XIII, i sonetti IX, X, oltre che una stesura progressiva della canzone XII” (Grignani 2000: 94).³ Con l’edizione giolitiana del 1556, “l’intero *Canzoniere* morriano, in ogni caso, era ormai tutto pubblicato e, quel che più conta, circolava per l’Italia”, precisa Giovanni Caserta (Cambria 1997: 36; De Giovanni 2001: 26). Sono queste le due raccolte antologiche da cui ogni critico inizia il suo viaggio alla scoperta della poetessa, nel tentativo di identificare quell’ordine cronologico, tematico, formale o biografico-poetico che ritiene essere il più vicino possibile alla realtà dei fatti, e capace allo stesso tempo di mettere in risalto il valore ed il contributo della poetessa

3 Ludovico Dolce (a cura di), *Rime di diversi illustri signori napoletani* (Venezia, Giolito, 1552); Ludovico Dolce (a cura di), *Rime di diversi signori napoletani e d’altri nuovamente raccolte et impresse* (Venezia, Giolito, 1556). Per un dettagliato resoconto delle vicende editoriali dei componimenti della Morra, si veda: M. A. Grignani, “Introduzione” e “Nota ai testi”, nell’edizione delle *Rime* di Isabella Morra da lei curata (Grignani 2000: pp. 1-38; 93-97); gli studi di Benedetto Croce, Giovanni Caserta (Neria De Giovanni 2001: 21-34), Tobia R. Toscano (Toscano 2007: 11-58), Diana Robin e Gabriella Scarlatta Eschrich.

all'interno del panorama lirico italiano. Successivamente, tutte le liriche della Morra apparvero in *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* (Lucca, Busdrago, 1559), a cura di Lodovico Domenichi, che nel "mettere in serie i testi che si trovavano nelle due precedenti antologie, segue un modello complessivamente petrarchesco, che prevede un proemio, uno svolgimento centrale e la chiusa del pentimento: I-VIII, XI, IX, X, XII, XIII" (Grignani 2000: 94). Più di cento anni dopo, i componimenti vennero ristampati nel 1693 e 1695 nella raccolta curata da Antonio Bulifon, *Rime delle Signore Lucrezia Marinella, Veronica Gàmbara e Isabella Morra*,⁴ il quale era passato dall'ordine metrico dell'edizione del 1693 (prima le canzoni e poi i sonetti) al modello petrarchesco proposto dal Domenichi nel 1695 (Grignani 2000: 95), apportando "alcuni ritocchi alla canzone della Vergine [XIII], cercando di adattarla allo spirito della Controriforma cattolica" documenta il Caserta (De Giovanni 2001: 21).

Già da un rapido esame delle prime vicende editoriali di quello che sarà poi il canzoniere di Isabella Morra, si può notare che, in mancanza di manoscritti e di un ordine prestabilito dalla loro autrice, è il modo in cui il lettore si avvicina al canzoniere e si appresta a comprenderlo ed interpretarlo che determina il suo significato, la sua valenza. In questo modo, l'esperienza sentimentale e poetica di Isabella Morra, si adegnerà costantemente all'interpretazione che ne dà il suo lettore. Tzvetan Todorov, in "Reading as construction", concepisce il processo di lettura di un testo narrativo come una continua costruzione di immagini, simboli, referenti: secondo Todorov, dalla nostra lettura emerge un universo immaginario, ossia quel mondo fatto di eventi e personaggi che prendono vita nella nostra mente, mentre leggiamo e assegniamo un significato alle parole.⁵ Di conseguenza, due racconti basati sullo stesso libro

4 Lodovico Domenichi, (a cura di), *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* (Lucca, Busdrago, 1559); Antonio Bulifon, (a cura di), *Rime delle Signore Lucrezia Marinella, Veronica Gàmbara e Isabella Morra* (Napoli: Bulifon, 1693, 1695).

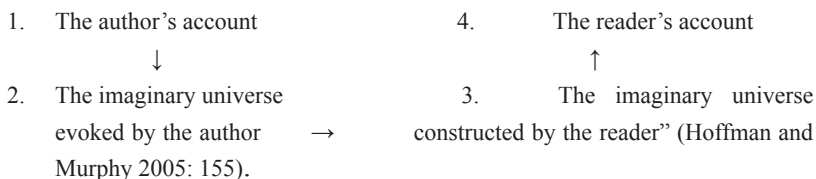
5 "[...] when we read classical fiction or, rather, the so-called representative texts. This particular type of reading, and only this type, unfolds as a construction [...] we perceive the novel in terms of representation, or the transposition of a reality that exists prior to it

non saranno mai identici, poiché, spiega Todorov, il racconto del singolo lettore non descrive solo il contenuto del testo, ma anche quell'universo immaginario che il lettore ha costruito, trasformato e fatto proprio a livello affettivo e intellettuale nella sua mente.⁶ Quindi, dalla fusione tra il mondo creato dall'autore nei suoi testi e quello creato dalla psiche del lettore scaturiranno sia la comprensione semantica del testo (che Todorov indica come *signification*), sia l'interpretazione con il relativo apparato simbolico (che Todorov chiama *symbolization*).⁷ A questo punto, commenta Todorov, è lecito per il lettore costruire anche le personalità dei personaggi presenti nella storia, per poter poi originare quell'apparato di valori, idee e simboli che sottostanno al testo stesso, in rapporto al contesto culturale in cui il testo ed il lettore vivono.⁸ La storia delle vicende editoriali del canzoniere di Isabella Morra ben illustra il processo proposto da Todorov.

Dopo l'edizione del Bulifon, calò un lungo silenzio sull'opera e sulla figura della poetessa, che fu riscoperta nel 1901 dal critico Angelo De Gubernatis. Facendo riferimento alle due edizioni seicentesche del Bulifon, il De Gubernatis rimase colpito dal

[...] we construct, from our reading, an imaginary universe. Novels do not imitate reality, they create it" (Hoffman and Murphy 2005: 150).

6 "[...] two accounts of the same texts will never be identical. How do we explain this diversity? By the fact that these accounts describe, not the universe of the book itself, but this universe as it is transformed by the psyche of each individual reader. The stages of this transformation can be diagrammed as follow:



7 Todorov definisce il processo di *signification* e *symbolization* in questo modo: "signified facts are *understood*: all we need is knowledge of the language in which the text is written. Symbolized facts are *interpreted*; and interpretations vary from one subject to another" (Hoffman and Murphy 2005: 155-156).

8 "As we have constructed the events that compose a story, we begin the task of reinterpretation. This enables us to construct not only the "personalities" of the characters but also the novel's underlying system of values and ideas" (Hoffman and Murphy 2005: 157).

“dramma passionale” che intravedeva nei versi di Isabella e che percepiva come “un grido veemente di un’anima straziata” (De Gubernatis 1901: 442). Rapito da quelle voci che “vibrano tutte di un affetto vero e potente” e sedotto dal loro canto, il De Gubernatis stabilì un forte rapporto di empatia con la poetessa e la donna e interpretò i 13 componimenti di Isabella come “il romanzo di una poetessa”.⁹ Il ritratto che De Gubernatis ne offrì fu quello della “derelitta” (427), della “desolata vittima” (429), dell’“infelice poetessa” (430), della “povera Isabella contro la sorte che la costringeva a vivere occulta, nella tetra baronia di Favale” (426-427), “vaga di poesia, lettrice assidua di poeti, grande sognatrice di gloria, chiusa tra gente villana in quel luogo selvatico” (426). Un’Isabella disperata, che tenta di consacrare la sua vita a Dio con le sue liriche religiose, senza però riuscirci, in quanto il suo desiderio di fuggire da Favale per raggiungere il padre esiliato alla corte di Francia è molto più forte e potente. Questo “fantasma [...] romantico-erudito-paganeggiante”, come lo definisce Gina Labriola (71), è interpretato da Gabriella Scarlatta Eschrich come il frutto della manipolazione intellettuale del De Gubernatis, poiché ben si sposa con l’ideale di etica religiosa e morale tipica dell’immagine femminile italiana. Quindi, secondo la Scarlatta Eschrich la figura che ne emerge inaugura un interesse di tipo romantico che relega Isabella ad essere l’emblema della vittima di violenza maschile domestica e di virtuosa speranza di vita per tutte le future martiri di femminicidio “*avant la lettre*” (283), più che un esempio di poesia femminile rinascimentale. Tuttavia, secondo me, è proprio questo ritratto manipolato che ha dato il via al simbolismo più o meno intenso che ha caratterizzato il personaggio Isabella Morra nel corso degli anni, generando di volta in volta nuove manipolazioni e interpretazioni che hanno spostato il loro accento dalla donna oppressa dal maschilismo dei suoi fratelli alla poetessa petrarchista. Lo scopo del De Gubernatis, però, non era quello di riportare in auge la biografia morriana in tutta la sua tragicità solo con un’intenzione edificante, ma era anche quello di

9 Angelo De Gubernatis, “Il Romanzo di una poetessa”, *Rivista d’Italia*, 4, 1, 1901, pp. 424-445. Si veda anche la successiva ristampa del testo in Angelo De Gubernatis, (a cura di), *Isabella Morra. Le Rime* (Roma, Forzani & C., 1907).

far risaltare l'originalità della sua poesia, per far sì che il lettore ne capisse il valore:

Ma, poiché i morti non risorgono più ne' corpi e possono, in vece, rivivere ne' loro spiriti immortali, per placare l'ombra gentile ed offesa d'Isabella Morra, che desidero un sepolcro onorato, dopo avere ricevuto dalle mani del suo gran Re cavaliere una tenue fronda di lauro immortale, non debba recar meraviglia ad alcun pio cavaliere dell'età nostra, che dopo tre secoli e mezzo d'indegno oblio, io abbia domandato una corona postuma alla fronte pura e luminosa d'Isabella Morra, glorificata insieme dal genio e dal martirio (De Gubernatis, 1901: 442).

L'accento al “sepolcro onorato”, al “lauro immortale”, alla “corona postuma” sulla “fronte pura e luminosa d'Isabella Morra” alla maniera petrarchesca tentano anche di riabilitare il “genio” della poetessa e non solo il “martirio”, e di farla uscire dall'immagine della donna disperata che il De Gubernatis aveva cucito su misura per lei durante tutta la narrazione del “romanzo di una poetessa”. Quindi, a mio avviso, la conclusione del “romanzo” cerca di mettere in luce anche il contributo alla poesia rinascimentale della Morra, diverso da quello di una *donna di palazzo* (si veda una Vittoria Colonna o una Vittoria Gambara) o di una *cortegiana* (Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona o Veronica Franco, per esempio). Giovanni Caserta commenta in proposito: “il caso di Isabella Morra è, nel contesto generale, assolutamente diverso, poiché ella non fu né donna di corte né una cortigiana [...] Le altre poetesse italiane, invece, vissero una normale condizione di intellettuali e di donne, avendo avuto amanti, mariti, figli, amici e successo” (Cambria 1997: 37). Per questa ragione, probabilmente, dice il Caserta, “consapevole dei limiti della sua analisi”, “il De Gubernatis [...], chiedeva aiuto a Benedetto Croce, ‘critico gagliardo e penetrante’ [...] perché vendicasse anch'esso la povera vittima” (De Giovanni 2001: 27), con la prospettiva di risaltare il valore della poetessa e mettere in secondo piano la tragedia familiare. Così, Benedetto Croce nel 1929, approfondendo gli studi del De Gubernatis, ricostruisce in dettaglio il legame tra la storia di vita e di poesia di Isabella e ne diventa l'autorità incontestata. A Croce si deve la ricerca più accurata delle fonti e dei documenti durante il suo viaggio a Valsinni nel 1928 nei

luoghi in cui “avvennero quei fatti” (Galasso 1989: 333), in cui vivevano e si muovevano i vari protagonisti. È Croce a sollevare con più tenacia i dubbi sul rapporto tra la Morra ed il Sandoval, che il critico descrive come un incontro tra “poetessa e poeta” che si scambiano “conversazioni, confidenze e confessioni”, Sandoval servendosi del nome della moglie, Antonia Caracciolo, per evitare conflitti e malintesi e Isabella del suo precettore come tramite, per la consegna delle lettere. Ma dice il Croce: “Sandoval la corteggiò? rivolse verso di lei la sua fantasia petrarchesca? provò per lei un più reale affetto? Isabella dolorosa e cercante libertà, corrispose ai suoi sentimenti? [...] Di questo dramma segreto non sappiamo nulla”, poiché il canzoniere non ne serba traccia, e quello che si tramanda è stato affidato alla “voce che corre in quei luoghi”, afferma il Croce (Galasso 1989: 323). O alla breve storia di famiglia scritta in latino dal nipote Marcantonio nel 1629, il quale si fida dei racconti di suo padre Camillo, il fratello minore di Isabella, e di cui il Croce ce ne dà un riassunto particolareggiato nel suo studio.¹⁰ O al rapporto del governatore spagnolo della provincia di Basilicata, Alonso Basurto, che fu chiamato ad investigare sulla morte di don Diego Sandoval, ucciso dai fratelli della Morra in seguito al disonore apportato dalla presunta storia d’amore. Basurto scrisse che fu “la signora Antonia Caracciolo, moglie di Don Diego de Castro” a dargli notizia degli scambi epistolari tra i due, e che si supponeva che gli omicidi fossero avvenuti poiché “don Diego havea festeggiato una sorella del dicto barone et fratelli, et che in poter suo li haviano trovate certe lettere et sonetti che ‘l dicto don Diego li mandava et epsa ancora li havea e risposto e donava orecchie, et per questa causa èi publica voce e fama llà che dicti fratelli lo haveano amazato” (Galasso 1989: 324). È il Croce, quindi, a ridimensionare la vicenda, evidenziando il carattere di oralità della storia che secondo il critico conserva un “forte argomento di veridicità” (Galasso 1989: 302), poiché tramandata da chi aveva visto e vissuto i fatti in prima persona,

10 Marcantonio Morra, *Familiae nobilissimae de Morra historia*, Napoli, Dominicis Roncallioli, 1629. Brunella Carriero pubblica una traduzione della storia dal latino all’italiano in *Dolce vita mi saria la morte, Isabella Morra nella Cronaca di famiglia*, Matera, Edizioni del Labirinto, 1982.

sebbene sia piena di lacune difficili da colmare per la mancanza di documenti storici.¹¹ Tuttavia, a mio avviso, anche il Croce non riesce ad evitare le “tinte romantiche” di cui parlava il Tateo ed una sorta di empatia per Isabella Morra, che si presenta ancora “dolorosa e cercante libertà” (Galasso 1989: 323). Il Croce fa notare per inciso che il padre Giovan Michele “[...] a tutti i suoi figli aveva dato nomi dell’antica Roma e anche ad una delle figlie quello di Porzia: solo Isabella aveva un nome romantico!” (Galasso 1989: 307), con quel punto esclamativo che sembra voler indicare un presagio nefasto o quasi una soddisfazione per i rimandi e le associazioni sentimentali che quell’aggettivo potrà evocare nel lettore. Anche Sandoval è “un personaggio”, “anch’esso un poeta”, “di nobile stirpe, ricco, di bella presenza, valente nelle armi e nelle lettere” (Galasso 1989: 309, 311), che per motivi politici va a far visita alla moglie di nascosto, tutti elementi che contribuiscono al tono romanzesco della narrazione della sua versione di Isabella,¹² che secondo Giovanni Bronzini appare più “storicamente vera ed esteticamente poetica”, se messa a confronto con quella più “misticamente vera e romanzescamente poetica” del *De Gubernatis* (Sansone 1981: 128). Anche secondo il Croce, come per il *De Gubernatis*, è il carattere “personale e privato” di quei versi, la loro semplicità formale (“il non vedersi segno alcuno di esercitazione o bellurie letteraria”, Galasso 1989: 327), insieme alla “immediatezza passionale” e “abbandono al sentimento”, a far scaturire quella “pietà e ammirazione” (Galasso 1989: 327) che conquista i lettori.¹³ Non a caso, infatti, Benedetto Croce diceva che già a partire dagli anni Venti “[q]ualcosa di simile ad un culto si è acceso, in questi ultimi anni, intorno alla risorta immagine della poetessa” (Galasso

11 E come afferma il Toscano “la storia esterna, paradossalmente, aggiunge poco o nulla alla storia raccontata dai versi, al massimo offrendo conferme e qualche chiarimento rispetto alle allusioni ivi racchiuse” (Toscano 2007: 50).

12 Adele Cambria commenta in proposito: “Sarebbe stato questo doppio alone – di clandestino e di poeta – che avrebbe fatto breccia nel cuore di Isabella” (Cambria 1997: 22).

13 Secondo Adele Cambria “[è] curiosa l’infatuazione del filosofo napoletano [...] per Isabella Morra” che la giornalista attribuisce al fascino che lo stile personale e semplice della poetessa, esercita sul Croce (Cambria 1997: 30).

1989: 332).¹⁴ Anche se, come dice Giovanni Caserta, “ben poco si aggiungeva e si poteva aggiungere alle ricche informazioni fornite dal Croce riguardo alla vita e alla morte di Isabella Morra” (De Giovanni 2001: 29), il culto si è protratto nel tempo e continua a vivere anche in epoca contemporanea, producendo quei fantasmi, simboli, significati, usi e consumi della figura d’Isabella e del suo caso. Pertanto, Giovanni Bronzini presenta “il caso della poetessa di Valsinni”,¹⁵ come un esempio di “poesia castellana”. Secondo il Bronzini, infatti, la poesia della Morra si distingue da quella di tipo amoroso delle poetesse rinascimentali a lei contemporanee per la nuova dimensione che si riscontra nella “trama dei suoi motivi ispiratori, che non possono essere ridotti a uno solo, come la solitudine” (Sansone 1981: 152), ma sono anche carichi di quel “nesso ambientale, che è di ostile attrazione, [e] avviluppa vita e poesia” (Sansone 1981: 147). Bronzini rintraccia delle costanti strutturali e tematiche che danno vita alla lirica morriana e che risuonano per tutto il canzoniere: il rapporto affettivo e immaginario con il “mio padre amato” confinato alla corte di Francesco I di Francia, “i fieri assalti di crudel Fortuna”, la natura ostile e inospitale della Basilicata (“orride contrade”, “il denigrato sito”, “Ecco che un’altra volta o valle inferna / o fiume alpestre, o ruinati sassi ... o fere, o sassi, o orride ruine, / o selve incolte o solitarie grotte”, “Torbido Siri del mio mal superbo”), il conseguente desiderio di evasione e di fuga attuato attraverso la poesia.¹⁶ Tutti temi reali,

14 Il Croce racconta che il De Gubernatis fece porre una “pietosa epigrafe” in memoria di Isabella Morra sulla facciata del palazzo del Comune di Favale, accanto a quella dei caduti nella guerra mondiale. Un concittadino, “il Melidoro, ristampò a sue spese e divulgò largamente l’edizione delle rime procurata dal De Gubernatis e a sue spese fu incisa la lapide commemorativa; il dottor Guarino, [...] tentò di promuovere nuove indagini sulla vita e le opere di Isabella e ha fatto ritrarre in cartolina il paese con una scritta che lo lega al nome di lei” (Galasso 1989: 332).

15 “Il caso della poetessa di Valsinni” è il titolo che Giovanni Bronzini dà al suo intervento in occasione del Convegno di studi su Isabella Morra organizzato dal comune di Valsinni (11-12 Maggio 1975), presieduto da Mario Sansone, i cui atti incluso il saggio di Bronzini, sono stati pubblicati nella raccolta a cura di Mario Sansone, *Isabella Morra e la Basilicata*, op. cit., pp. 126-160.

16 Gina Labriola scrive: “Nel canzoniere di Isabella si parla di libertà, del borgo selvaggio, del re di Francia, dell’amica, del padre, forse del fratello, degli orridi calanchi,

secondo il Bronzini, che uniscono vita e lirica e rivelano “un rapporto reale, familiare ed ecologico” (148), “una situazione *storica* definita” (149), che esprimono lo stato esistenziale ed emotivo della donna comunicati e veicolati dalla poesia. Il canzoniere, in questo modo, non si limita al solo lamento, ma si evolve in una forma di ribellione contro la propria condizione che, secondo il Bronzini, “a dispetto dei quattro secoli e più trascorsi, ce lo rende attuale, terribilmente e poeticamente vero” (Sansone 1981: 160). Affermazioni che acquistano ancor più valore, se alla lettura “ecologica” del Bronzini, si affianca quella metrica condotta da M. A. Grignani nella sua edizione delle *Rime* di Isabella Morra (1984, 2000). Nel sistemare i componimenti secondo un ordine metrico (i 10 sonetti seguiti dalle 3 canzoni), infatti, la Grignani, spostava l’attenzione da un’interpretazione di tipo romanzesco ad un’attenta osservazione delle forme, del lessico e dei suoni da essi evocati per risalire sia ai temi presenti nella poesia che al nesso “con la linea partenopea” e meridionale più in generale, su cui la Morra sembra essersi formata (Grignani 2000: 35).¹⁷ Ecco perché, secondo la Grignani, è importante avvicinarsi ai testi della Morra rifacendosi alle più vecchie edizioni, le *Rime di diversi* curate da Lodovico Dolce nel 1552, 1555 e 1556, come già prima di lei aveva indicato Benedetto Croce.¹⁸ Sono queste raccolte, dunque, che restituiscono al lettore “quella patina di arcaico, nonché quel carattere di ‘ruvido e frale’, di ‘rozzo inchiostro’, di cui si autoaccusava la stessa Isabella, e che, comunque, rendeva più

del fiume che sembra a momenti essere quasi il protagonista del Canzoniere, di Giunone, di Gesù, della Madonna, di ambizione frustrata, ma d’amore neanche l’ombra; si parla invece di matrimonio” (Labriola 1990: 95, nota 11).

17 Per una discussione sul rapporto tra i testi della Morra ed il petrarchismo meridionale, si vedano “Introduzione” e le note ai testi in *Rime*, a cura di M.A. Grignani (2000) e in *Rime*, a cura di Tobia R. Toscano (2007).

18 Prima dell’edizione per la Salerno Editore (2000), Maria Antonietta Grignani ristampa il canzoniere della Morra nel 1984 sulla *Rivista di letteratura Italiana* (II, 3, pp. 519-554), seguendo l’ordine delle liriche curato da Ludovico Dolce del 1552-1555, 1556, per l’editore Gabriel Giolito, di Venezia. La Grignani coglie il suggerimento che nel 1939 il Croce pubblicava in “Sulle prime stampe di Isabella Morra” (*Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1942, pp. 297-300), in cui indicava le edizioni del Dolce come le migliori. Si veda M.A. Grignani 2000: 14-15; Caserta, in Cambria 1997: 42; Caserta, in Neria de Giovanni 2001: 30.

agevole la sua iscrizione tra i petrarchisti meridionali della prima metà del Cinquecento”, precisa Giovanni Caserta, in accordo con la Grignani (Cambria 1997: 42; De Giovanni 2001: 30). Tuttavia, nell’edizione delle *Rime* da lui curata (Cambria 1997), pur seguendo le premesse della Grignani (1984), Caserta preferiva un ordine tematico, come se il canzoniere “fosse un diario cronologicamente costruito” (De Giovanni 2001: 33), ponendo la canzone XI (*Poscia ch’al bel desir troncate hai l’ale*) prima del sonetto X (*Scrissi con stile amaro, aspro e dolente*), vedendo nella canzone una sorta di rassegnata conclusione delle invettive che la poetessa aveva scagliato contro la “crudel Fortuna”, e nel sonetto un preludio e promessa di conversione, che anticipa le due canzoni religiose, dedicate a Cristo e alla Vergine (De Giovanni 2001: 34). In questo modo, nel tentativo di corredare i testi con il “primo commento a piè pagina delle liriche morriane, nell’ambizione di renderle finalmente fruibili a tutti” (De Giovanni 2001: 30), lo studioso riportava di nuovo l’enfasi su un tipo di lettura orientata verso il romanzesco. Il Caserta commentava riguardo ad un possibile connubio tra ordine metrico e tematico: “Né trattavasi solo di questione filologica, perché stabilito il legame con la terra, la poesia assumeva più tragiche implicanze, soprattutto se strideva il verso, strideva anche la parola” (Cambria 1997: 43; De Giovanni 2001: 30). Implicazioni, forse, già colte da Giovanni Bronzini negli anni Settanta, quando innalzava Isabella a simbolo culturale dell’isolamento geografico della “solitaria terra di Valsinni” (Sansone 1981: 146) e più in generale del Meridione italiano. Lo scrittore francese Dominique Fernandez ebbe lo stesso pensiero del Bronzini quando, nei suoi racconti di viaggio attraverso il Sud d’Italia riportati in *Mère Méditerranée* (1965), vide in Isabella Morra la metafora che riassumeva tutta l’infelice questione meridionale: “S’il fallait trouver un symbole qui résumât la «question méridionale», je proposerais la vie e l’œuvre d’Isabella Morra, en avertissement non seulement des malheurs mais du goût du malheur toujours prêt à fondre sur le Sud” (58). Nel dramma di Isabella assassinata a venticinque anni dai suoi fratelli a causa di una presunta storia d’amore con lo spagnolo Don Diego Sandoval, Fernandez trovò “le drame du Sud tout entier:”

Rien n'y manque: ni le tourment de vivre dans un terre ingrate et stérile; ni la soif de briller dans une société moins rustique; ni l'éclat du talent; ni la sanglante rançon de l'originalité; ni le recours à l'étranger de hasard; ni le mirage de l'émigration [...] ni la férocité masculine aux aguets de vertu des sœurs; ni le «crime d'honneur», c'est-à-dire la jalousie incestueuse déguisée en défense de la famille, ni l'intime volupté d'une humiliation sans limites (Fernandez 1965: 62).

Una “Isabella masochista” (Labriola 1990: 83), che “canta non con idilliche rime, bensì dalle sue sofferenze drammatiche attinge forza e gioia stilistica di realismo, che è espressione vivissima di realtà e di verità”, scrive Domenico Bronzini nel suo “Colloquio poetico con Isabella Morra” (Sansone 1981: 23).¹⁹ Un’Isabella che, nonostante la sua “umiliazione senza limiti”, affascina e ispira. Infatti, il dramma in due atti *Isabella Morra* di André Pieyre de Mandiargues trae spunto da questa simbologia elaborata dal Fernandez. Il de Mandiargues delinea la figura di un’Isabella prigioniera nel castello di Favale e dei desideri incestuosi dei suoi fratelli, ma non vittima. Come spiega Ornella Volta, Isabella è “une femme en révolte contre son milieu” (Cahiers Reaud Barrault 1974: 26), una figura che si carica di erotismo quando descrive la sua intimità con il Sandoval, mai vissuta nella pièce, ma esposta come forma di rivalsa alla bassezza dei fratelli. Isabella diventa “la sorcière de Favale” (de Mandiargues 1973: 15) che nel sogno che dà inizio alla pièce teatrale si ribella ai soldati di Sandoval, pronti ad abusare di lei. È un’Isabella moderna, attorniata dai tre fratelli che arrivano a cavallo di motociclette “qui incarnent la virilité triomphante et dominatrice” (Leuwers, De Giovanni 2001: 56), e affiancata da un tutore gay dichiarato, che non teme la sua omosessualità.²⁰ Con

19 Mario Sansone include il saggio di Domenico Bronzini negli atti del convegno da lui curati, precisando “Queste pagine, alcune delle quali erano state scritte per il Convegno, sono state ora scelte, in assenza dell’Autore (m. a Napoli il 6 Gennaio 1977), dall’ultima edizione del suo ininterrotto colloquio con la poetessa di Valsinni: D. Bronzini, *Isabella Morra*, con l’edizione del Canzoniere, Matera, F.lli Montemurro Editori, 1975”. Mario Sansone (a cura di), *Isabella Morra e la Basilicata*, op. cit., pp. 13- 37, 13.

20 M. A. Grignani, nel saggio sulla poetessa da lei curato per l’antologia *Liriche del Cinquecento*, commenta: “Mandiargues nel 1973 proponeva una pièce alla Artaud, modernizzando i temi della segregazione, del delitto d’onore, del sacrificio femminile,

il Sandoval completamente assente dalla scena, Isabella narra di un'intesa da "poetessa a poeta", come quella ipotizzata dal Croce, ma non manca nemmeno la "castellana" di Giovanni Bronzini. L'Isabella di de Mandiargues ha, però, una carica sensuale in più:

Il est poète, comme je suis poétesse. Le monde où nous aimons, qui a ses pics alpestres et ses profondes vallées, ses fleuves, ses torrents, ses déserts, ses forêts, ses plages, et ses récifs [...], est celui de la poésie. Là, je suis châtelaine et il est châtelain, ou bien lui est prêtre et je suis prêtresse (de Mandiargues 1973: 24).

Anche la natura non è più ostile, ma diventa complice, quasi magica sotto l'effetto della poesia: siamo lontani da quel "sentimento affettuoso e del tutto purissimo e castissimo verso il Sandoval", di natura "platonica" ipotizzato dal Domenico Bronzini (Sansone 1981: 23), ma vicini al gusto surrealista, movimento di cui de Mandiargues si sentiva parte.²¹ Il dramma va in scena a Parigi nel 1974, con il saggio del Croce che de Mandiargues aveva fatto tradurre e pubblicare per intero, come programma delle rappresentazioni al teatro d'Orsay (Lagoria 1990: 77).²²

ipotizzando addirittura una gelosia incestuosa da parte dei fratelli Decio, Cesare e Fabio e mettendoli in scena su motociclette come centauri assatanati", Monica Farnetti e Laura Fortini (a cura di), pp. 199-219, p. 199.

21 Per un'analisi più approfondita dell'intertestualità tra i sonetti di Isabella Morra, le traduzioni francesi di de Mandiargues e la loro funzione nell'opera teatrale, si vedano gli studi di Gabriella Scarlatta Eschrich e Sophie Bash. André Piyere de Mandiargues (1909-1991) era uno scrittore, poeta, traduttore e saggista francese vicino al movimento surrealista. A Parigi, incontra Bona Tibertelli de Pisis (1926-2000), pittrice e nipote di Filippo de Pisis, che sposa nel 1950. Nel 1967 ha vinto il Prix Goncourt per il romanzo *La Marge*, adattato per il cinema nel 1976 da Walerian Borowczyk (in italiano con il titolo *Il margine*), il quale aveva già girato un documentario su di lui e sulla sua peculiare collezione di oggetti pornografici antichi con *Une collection particulière* (1973). Nel 1979 ha ricevuto il "Grand Prix de poésie" dell'Académie Française. Per informazioni più dettagliate sulla biografia e le opere di de Mandiargues rimando a Bond, David J., *The Fiction of André Pieyre de Mandiargues*, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1982; Berger Yves, "Le Théâtre de André Piyere de Mandiargues", *Nouvelle Revue Française*, November, 2, 1959, pp. 886-892; Chapuis, Lise, "La "matière" d'Italie dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues", *L'information littéraire*, 2/2003 (Vol. 55), pp. 46-50.

22 Vedi anche Sophie Basch "la pièce de André Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra*, publiée en 1973 et interprétée l'année d'après par le Théâtre Renaud-Berrault"

Lo scrittore francese, infatti, attribuiva a Croce il merito di aver riscattato la poetessa lucana dall'oblio e di averla riportata alla luce, donando "de ce qui reste de son œuvre un édition conforme aux plus ancienne imprimés" (Cahiers Renaud Barrault 1974: 29): "c'est ainsi que la philologie parvient à combattre la barbarie", commenta Sophie Basch (Bastiaensen 1997: 61), quasi a realizzare il sogno di vendetta della "povera" e "derelitta" Isabella del De Gubernatis, dell' "Isabella dolorosa e cercante libertà" dello stesso Croce. O a riscattare il brutto presagio dei fratelli, quando alla fine dell'opera teatrale, quasi pronto ad ucciderla, de Mandiargues fa dire a Décio: "Elle ne s'en plaindra pas. Elle est entrée volontairement dans le silence d'où l'on ne sort plus" (de Mandiargues 1973: 75). Tuttavia, quel silenzio così aspramente impostole dai fratelli, non si è mai avverato, poiché come si è visto, grazie al lettore che ininterrottamente ricostruisce la storia che emerge dalle sue poesie, Isabella continua a far sentire la sua voce, a raccontare la sua vita, ad essere l'oggetto di quel culto a cui accennava il Croce.²³

Verso la fine degli Anni Novanta, Adele Cambria ha sostenuto che la fama postuma di Isabella sia dovuta alla dimensione fiabesca che trapela dai suoi versi e dalla sua storia di vita. Non molto lontana dalla caratterizzazione che ne avevano fatto il De Gubernatis ed il Croce, in *Isabella. La triste storia di Isabella Morra* (1997), la Cambria afferma che alla "disperata favola della principessa in esilio che sogna d'incontrare il Re, e di essere aiutata da lui a fuggire" da Favale, la sua città natale, si affianca la "favola" "dell'innamoramento di Isabella" per Diego Sandoval de Castro, su cui tutti "sviolinano", ma che "semmai ci fu, non aveva la direzione che si crede" (Cambria 1996: 16-21). Secondo la Cambria, infatti, Isabella aveva un legame più "stretto e complice e intimo con quell'Antonia Caracciolo, che era la moglie – non

(Bastiaensen 1997: 59).

23 Sulla quarta di copertina di *Isabella. La triste storia di Isabella Morra*, a cura di Adele Cambria, si legge: "[Isabella] entra finalmente nel circuito più vasto dei poeti per tutti. Quasi una vendetta verso quei truci fratelli, che uccidendola, vollero toglierle la vita, e forse, lo scandalo della parola".

si sa quanto felice – del bravaccio e poeta in proprio Diego de Sandoval” (De Giovanni 2001: 166). Nel sonetto “Quanto pregiar ti puoi, Siri mio amato”, la presenza di *colei* (v.5), la donna a cui Isabella dedica questa lirica, secondo la Cambria costituisce una conferma di “un canto di amicizia” o forse, messo per inciso dalla giornalista “(molto di più: innamoramento)”. Infatti è in lei che “confluiscono i sogni di Isabella, di amore e di gloria, attraverso di lei si rovescerà finalmente il suo destino da tragico a radioso [...] c’è una «vermiglia Rosa» chiara metafora per un volto di donna – che cambierà la sua vita” (Cambria 1997: 23).²⁴ Come ironizza la stessa Adele Cambria, questa lettura orientata verso il “*riconoscimento del lesbismo*” nei versi di Isabella Morra (Cambria 1997: 25) “avrebbe fatto impallidire Benedetto Croce” (De Giovanni 2001: 166) o un qualsiasi lettore o critico morriano, poiché priva di fondamento e reale documentazione. Tuttavia, non è del tutto inverosimile per un’intellettuale di matrice femminista, come lei. Lei stessa, infatti, ammette di aver conosciuto la poesia della Morra nel 1981 attraverso Dacia Maraini e Saviana Scalfi, quando entrò a far parte del Teatro della Maddalena di Roma, dove la Maraini e la Scalfi, avevano fondato il “Collettivo Teatrale Isabella Morra”, punto d’incontro esclusivamente femminile per la rappresentazione e la discussione dei temi sociali di stampo femminista più dibattuti dell’epoca. La Cambria dice che “[s]u Isabella [...] sapevamo poco pure noi che stavamo nel cuore diciamo ‘creativo’ del femminismo” (De Giovanni 2001: 165), ma la sua storia era abbastanza nota da far sì che la Maraini, la Scalfi e la Cambria scegliessero Isabella Morra come portavoce della donna messa a tacere dall’uomo poiché letterata. Il motto del collettivo recitava: “Onoro una tua antenata, poetessa lucana del Cinquecento, uccisa dai fratelli in quanto colpevole di

24 Non è chiaro chi sia la donna a cui è dedicato il sonetto: Benedetto Croce crede che il sonetto sia indirizzato a Giulia Orsini e non ad Antonia Caracciolo, come invece aveva pensato il De Gubernatis. M.A. Grignani, nell’edizione delle *Rime* da lei curata (2000), ipotizza che la Orsini a cui la Morra fa riferimento sia Clarice, la sorella di Giulia. M.A. Grignani, “Introduzione”, nota al sonetto iv, pp. 52-53. Per le varie ipotesi sull’identità della donna a cui il sonetto fa riferimento, si veda: Galasso (1989, pp. 319-322); Cambria (1997, pp. 23-25); Caserta, in Cambria (1997, pp. 51-52).

sapere leggere e volere scrivere” (Gaudio 2012).²⁵ Ancora in linea con il motto del collettivo, la Cambria, nel suo studio dedicato alla Morra, scrive a proposito dell’omicidio della poetessa, del suo precettore e del Sandoval: “Non era forse lui [il pedagogo], colpevole di aver insegnato a *leggere* e a *scrivere* ad una donna, responsabile del *disonore* di lei, almeno quanto il suo (ipotetico) amante, Diego Sandoval de Castro?” (Cambria 1997: 14). Anche Dacia Maraini, in un’intervista per *La Repubblica*, afferma di aver pensato al copione di *Isabella Morra raccontata da Benedetto Croce* (1998) già all’epoca del Teatro della Maddalena, ma per mancanza di fondi necessari per la messa in scena dell’opera aveva dovuto rinunciare al progetto. La Maraini ha dichiarato: “Il pretesto di questo lontano delitto d’onore, rimasto naturalmente impunito, fu una presunta relazione mai davvero esistita con Sandoval. In realtà quella che veniva atrocemente punita era la voglia di emanciparsi attraverso i libri e l’immaginazione letteraria di Isabella, un delitto, soprattutto per le donne” (Garrone 1999). Se consideriamo sotto questa prospettiva la corrispondenza tra la Morra, che si avvaleva del suo tutore per raggiungere il suo presunto amato, ed il Sandoval, che a sua volta si nascondeva dietro il nome della moglie, non è, dunque, impensabile speculare su uno sdoppiamento in cui il fine ultimo dello scambio di rime non sia tanto l’amore tra un uomo ed una donna, ma l’esaltazione della complicità intellettuale, la

25 Il “Collettivo Teatrale Isabella Morra” “fondato da Saviana Scalfi [attrice e regista teatrale] nel 1978, dopo i primi anni al teatro della Maddalena, ha messo in scena: *Lasciami sola* e *Due donne di provincia* (quest’ultimo premiato a Sitges – Spagna – nel ’79 con il Premio de honor); sul silenzio delle donne e le loro solitudini, *Maria Stuarda*, scritto da Dacia Maraini (che nell’80 vince il Premio Lisistrata sempre a Sitges, e nell’83 quello del Publieks Theater di Amsterdam con il titolo *Elisabetta e Maria regine*) e incentrato su storia e potere; *Mamma eroina*, di Maricla Boggio; *La regina dei cartoni* di Adele Cambria, storia vera e drammatica di una donna costretta a vivere ai margini della società e *La strada della giovinezza*, *Insegnami tutto Celine*, *Casa Matriz – madri affittansi e Cibo* di Carla Vistarini”. *Herstory, Gruppi collettivi e femministi a Roma e nel Lazio dagli anni ’70 ad oggi – Collettivo Isabella Morra*, <http://www.herstory.it/collettivo-isabella-morra>. Adele Cambria afferma che il collettivo è stato attivo fino ai primi anni del 2000 (De Giovanni 2001: 165), nonostante la chiusura del teatro nei primi anni ’80. La mia ricerca non è riuscita, però, a trovare informazioni accurate sull’attività odierna del collettivo, ammesso che sia tutt’ora attivo.

passione per la poesia ed il desiderio di esprimersi attraverso la lirica che anima il quartetto protagonista. Scrive Michele D'Andria, riguardo al sonetto "Quanto pregiar ti puoi, Siri mio amato": "non ad una persona in concreto, la poetessa [ha] voluto rivolgere il discorso, ma ad una entità allegorica quale la Poesia di cui Isabella si pasceva, creandola, e che ben poteva in un dato giorno, «far tranquillo» persino «il cielo irato» e la sua «speme viva», malgrado «l'acerba e cruda» Fortuna che ognora si esaltava nel tenerla in avverso stato" (Sansone 1981: 109). Seguendo l'idea di D'Andria, penso che il sonetto metta in evidenza la posa letteraria tipica della poetessa rinascimentale a cui piaceva scambiare componimenti con altre donne: si vedano per esempio il sonetto di Veronica Gàmbara "Mentre da vaghi e giovenil pensieri" a cui Vittoria Colonna risponde con "Lasciar non posso i miei saldi pensieri", "O della nostra etade unica gloria" della Gàmbara e "Di novo il cielo de l'antica gloria" di Vittoria Colonna, in cui le due signore si dichiarano affetto e stima reciproca in un gioco di *proposta e risposta*, in pieno stile petrarchesco.²⁶ Marcantonio Morra, nella breve storia della sua famiglia, afferma che la zia "gran nome aveva conquistato in poesia, sia nelle regioni vicine che in quelle lontane, visto che alcune sue liriche in lingua *hetrusca* [cioè in volgare] *circolavano* ancora in volume" (Cambria 1997: 37), facendo emergere l'idea di una possibile divulgazione delle sue poesie prima della sua morte. Di conseguenza, Giovanni Caserta sostiene che non sia da "escludere che, per corrispondenza e tramite corrieri, qualche copia manoscritta di quelle liriche potesse uscire da Valsinni, per essere consegnata almeno alle amiche e confidenti della poetessa, quali furono donna Antonia Caracciolo e Giulia Orsini, rispettivamente

26 Gàmbara e Colonna erano impegnate in due scambi di sonetti nel 1532 e Gàmbara aveva fatto in entrambi casi la *proposta*. Era lei che aveva iniziato con una *risposta* alla poesia di Vittoria Colonna "Scrivo sol per sfogar l'interna doglia". Per una discussione sugli scambi intellettuali, epistolare e culturali tra le maggiori figure di donna rinascimentali, si veda Musiol, Maria, "Vittoria and her female friends. *Illustrissima signora Mia!*", *Vittoria Colonna. A Woman's Renaissance*, Berlino, Epubli, 2013, pp.127-144. Per un'edizione delle rime di Vittoria Colonna e Veronica Gàmbara si veda: Colonna, Vittoria. *Rime*, Alan Bullock (a cura di), Roma: Laterza, 1982; Gàmbara, Veronica. *Rime*, Alan Bullock (a cura di), Firenze, Olschki, 1995.

signore di Bollita e di Senise” (De Giovanni 2001: 32). Oppure per celebrare la sorella di Giulia, Clarice Orsini, feudataria in Basilicata a Colobraro, seguendo il suggerimento di M.A. Grignani (2000: 52-53). Diana Robin specula che potrebbe essere stato Sandoval stesso, che era poeta e ricco di amici influenti nell’ambito culturale del Meridione, a favorire una potenziale circolazione delle liriche della Morra tra i suoi conoscenti. Se così fosse, però, non ne è rimasta traccia alcuna.²⁷

La poesia, quindi, e non l’amore, è il perno centrale della vicenda: come afferma Tobia Toscano, “se niente autorizza a dire che don Diego ed Isabella morirono d’amore [...], non si può negare che morirono di poesia” (Toscano 2007: 14). Punita per un “delitto d’onore” o, come sostiene il Caserta, per un delitto che evoca motivazioni politiche che fanno pensare “ad una sorta di faida” tra nemici e sostenitori di Carlo V e Francesco I (De Giovanni 2001: 25),²⁸ la Morra viene esaltata dalle femministe italiane come “un santino femminista” (Labriola 1990: 76), vittima di un “delitto di lesa cultura” (Labriola 1990: 82), o come il simbolo della condizione disagiata del Meridione italiano (per esempio da

27 Nell’*Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, Diana Robins scrive a proposito della divulgazione delle poesie di Isabella Morra, ancora in vita: “[...] given that Morra’s alleged lover, Sandoval di Castro, had both powerful cultural and political allies in Naples (he was a protégé of the Viceroy Pedro di Toledo), we might speculate that he could have circulated Morra’s poems among his literary friends in the city before she was murdered, though we have no evidence that he did so.” (Robin 2007: 275). Si veda anche Diana Robin, *Publishing Women*, op.cit., p. 73. Contrariamente al Croce che nel suo studio affermava: “I versi che Isabella di Morra scrisse, sono di carattere assai personale e privato, e non erano tali da circolare tra letterati e accademie; e forse, lei vivente, non uscirono dal castello di Favale o da quello di Bollita, se ella li comunicò ai suoi amici Sandoval” (Galasso 1989: 326).

28 Si veda anche M.A. Grignani, “Introduzione”: “Non è escluso, a nostro parere, che nell’accanimento contro don Diego, oltre e forse più delle ragioni d’onore, abbia contato il fatto che, mentre i Morra erano filofrancesi, questi era spagnolo e per di più parteggiava alacramente per Carlo V, come prova anche una sua canzone dedicata appunto *A l’imperadore* (Sandoval, *Rime*, XLVIII). E questo, a ben vedere, è un motivo di dubbio in più per l’ipotesi di tresca o seduzione: come avrebbe potuto scambiare lettere, poesie e affetti con un robusto sostenitore degli spagnoli proprio Isabella, leale nel vissuto familiare e nella produzione poetica verso il padre e verso il re di Francia Francesco I, al quale rivolge accorati accenti in rima (cfr. son.VI)?”, pp. 18-19.

Giovanni Bronzini e Dominique Fernandez), o come simbolo di una sensualità femminile forte ed erudita (come viene ritratta dallo scrittore surrealista de Mandiargues).

Questi sono solo alcuni dei tanti “fantasmi” evocati dalla figura di Isabella, che a detta del guardiano del castello di Favale, si aggira ancor oggi “nelle stanze e lungo i corridoi del castello” (Manzo 2012; Spataro 2016). Quel castello “che ora diventa simbolo”, riprendendo la citazione iniziale di Giovanni Caserta, l’emblema della tragedia d’Isabella Morra che si ripete di anno in anno nella rievocazione storica all’interno delle celebrazioni organizzate dai membri del *Parco Letterario Isabella Morra* (nato nel 1993). Non è un caso che il “lancio” del parco sia “stato affidato allo spettacolo teatrale “Storia di Isabella Morra raccontata da Benedetto Croce” scritto appositamente da Dacia Maraini e rappresentato a Valsinni, in prima assoluta il 6 Settembre 1999 (De Giovanni 2001: 12).²⁹ Non è neppure un caso che il Parco Letterario abbia istituito insieme alla Fondazione Ippolito Nievo (Roma) il Concorso Poetico Nazionale “Isabella Morra – Il Mio Mal Superbo”, il cui bando di concorso spiega:

Isabella Morra, il mio mal superbo è un’iniziativa poetica che nasce al fine di mantenere alta la memoria di questo insostituibile veicolo di espressione: la poesia.

Vogliamo dare voce al sogno della libertà, della bellezza, della verità e dell’amore anche attraverso la consapevolezza del dolore. Il titolo del concorso poetico nazionale è tratto dalle rime di Isabella Morra, una delle voci più originali della lirica dell’epoca, “*sexum superando*” e contengono quell’*immediatezza passionale* e quell’*abbandono al sentimento* che sono *la virtù della migliore poesia femminile* [corsivo mio].³⁰

29 L’opera teatrale della Maraini fu interpretata da Emanuela Villagrossi, Angelica Alemanno e Michele Mirabella nella parte di Benedetto Croce. La regia fu affidata a Hervé Ducroux. Si veda la recensione di Garrone, Nico, “Mirabella diventa Croce per le donne della Maraini”, *La Repubblica*, 6 Settembre 1999. Per maggiori informazioni sul *Parco Letterario Isabella Morra* si veda <http://www.parcomorra.it/>. Tra i vari eventi culturali del parco, si veda in particolare la rassegna “L’Estate di Isabella”, in cui le varie manifestazioni teatrali ripropongono la storia della poetessa in piena rievocazione storica rinascimentale.

30 Si veda il sito <https://www.lacasadellapoesiadimonza.it/category/progetti/concorsi/>

Come un'eco, ritorna la voce poetica dell'Isabella crociana, che con la sua "immediatezza passionale" e quell' "abbandono al sentimento" avevano tanto affascinato il critico ed ora anche la commissione del premio letterario.³¹ A questa si affianca l'Isabella letterata descritta dal nipote Marcantonio Morra, che così metteva in risalto la vocazione letteraria della zia poetessa: "coetanea del fratello Scipione e sua emula negli studi e nella scienza, ella aveva fatto straordinari progressi, sicché, *sexum superando* [cioè, vincendo i limiti e i condizionamenti imposti dalla sua condizione femminile]" si era ritagliata un piccolo spazio nell'ambito culturale a lei circostante (Cambria 1997: 37). Ed è quest'immagine di Isabella Morra che la regista Marta Bifano vorrebbe far risaltare in *Sexum Superando. Isabella Morra* (2005), forse con l'intenzione di fare un compendio dei vari ritratti critici emersi nel tempo, per raccontare la storia di una donna forte, colta, politicamente e culturalmente impegnata e non solo innamorata, che con la sua poesia è riuscita a riscrivere il canone al femminile, collocando la sua presenza nella letteratura e nel cinema.³² Infatti, l'"Isabella" della Bifano è raccontata non solo dal film, ma anche dall'intero cofanetto che contiene il dvd. In modo simile all'operazione letteraria che aveva organizzato lo scrittore Pieyre de Mandiargues unendo il saggio del Croce al programma della sua opera teatrale, Marta Bifano

isabella-morra/, ultimo accesso 4 Aprile 2017. Il premio letterario è nato nel 1993 con l'appoggio della proloco di Valsinni e la Fondazione Ippolito Nievo (Roma). Si veda De Giovanni 2001: pp. 12-14.

31 Si ricorda che nel suo studio dedicato a "Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro", il Croce aveva affermato: "Questa immediatezza passionale, questo abbandono al sentimento, è la virtù della miglior poesia femminile" (1989: 329).

32 Giovanni Caserta dichiara che a partire dal secondo dopo guerra, "la poetessa di Valsinni cominciò ad entrare nei manuali di storia della letteratura più in uso nelle scuole, quali quelle di Mario Sansone e Natalino Sapegno. Ma continuavano a confondersi poesia e vita sicché le letture delle liriche avvenivano, per lo più, in chiave largamente impressionistica e sentimentale" (De Giovanni 2001: 29). Come esempio d'inclusione recente nelle antologie, consiglio: Roberto Carnero e Giuseppe Iannaccone, (a cura di) "Isabella di Morra: una poesia per spiegare il femminicidio", in *Al cuore della letteratura*, Firenze, Giunti T.V.P. Editori, 2016: vol. 2, pp. 151-152; Monica Farnetti e Laura Fortini (a cura di) *Liriche del Cinquecento*, Guidonia, Iacobelli Editore, 2014.

unisce al suo dvd un libretto che illustra la biografia di Isabella Morra, basato sulle ricerche di Benedetto Croce. A differenza dello scrittore francese, la Bifano rielabora liberamente lo studio del Croce in 6 capitoli (“Relazione tecnico-artistica”, “I fatti storici”, “Il film”, “*Sexum Superando*. La triste storia di Isabella Morra”, “La Produzione”, “Perché l’alta definizione”), il cui testo è intercalato dalle note di produzione e commenti della regista Bifano e della sceneggiatrice Francesca Pedrazza Gorlero. La sezione finale è dedicata alle “Poesie”, raccolte in ordine sparso e senza distinzione di metro (tra canzone e sonetto, tra stanze, terzine e quartine), unite dall’ordine tematico che la Bifano e la Pedrazza Gorlero hanno riscontrato leggendo il piccolo canzoniere, affinché la narrazione rifletta la “loro Isabella”:

Le rime di Isabella sono state “scoperte” durante l’istruttoria condotta dall’avvocato fiscale Antonio Barattuccio ed è attraverso i suoi occhi che, a partire dai fatti storici, la sceneggiatrice e la regista hanno scelto di raccontare la loro Isabella. L’indagine del Barattuccio è il racconto di una fascinazione, di un innamoramento, per una creatura fragile, straordinaria ed inadeguata al suo tempo (“Il film”).³³

Si tratta di una visione polivalente, che filtra uno sguardo femminile (la regista e la sceneggiatrice) attraverso uno sguardo maschile (quello del Barattuccio), per cui la fascinazione non appartiene solo all’avvocato fiscale, ma anche alla Bifano e alla Pedrazza Gorlero. La loro rivisitazione antologica si apre, infatti, con la canzone “Signor, che insino a qui” (XII, vv. 34-71), in cui Isabella si abbandona totalmente a Cristo tragica, sconsolata come quella del De Gubernatis (“corpo in cui si rinchiuse il Cielo e Dio / a te consacro il mio”, vv. 52-53), a cui si alternano le invettive contro la “crudel Fortuna”, la tristezza per la mancanza del padre e la desolazione di vivere nel “denigrato sito”, per finire con il sonetto “D’un alto monte” (III). Nella loro ricomposizione tematica del canzoniere mi pare di intravedere un crescendo di emozioni, che inizia con un’Isabella dolce, mansueta e rassegnata, cullata

33 Cito dai testi del libretto che contiene il dvd.

dall'amore divino e si evolve in una donna pronta a ribellarsi alla sorte e all'ambiente ostile delle "vili ed orride contrade" in cui cresce e si forma; questo ambiente dà vita ad un'Isabella resiliente, coraggiosa, per niente vittima, che tramite il suo canzoniere denuncia la sua condizione, come aveva scritto Giovanni Bronzini. Un'Isabella da immortalare in quella immagine di donna che spia dall'alto del monte il mare, che il Croce aveva definito "una figura poetica" (Galasso 1989: 330) e che conclude la rivisitazione antologica contenuta nel cofanetto del dvd:

D'un alto monte onde si scorge il mare
miro sovente io, tua figlia Isabella,
s'alcun legno spalmato in quello appare,
che di te, padre, a me doni novella. 4

Ma la mia adversa e dispietata stella
non vuol ch'alcun conforto possa entrare
nel tristo cor, ma, di pietà rubella,
la calda speme in pianto fa mutare. 8

Ch'io non veggo nel mar remo né vela
(così deserto è lo infelice lito)
che l'onde fenda o che la gonfi il vento.³⁴

Nonostante si riscontri l'Isabella "dolorosa e cercante libertà", "storicamente vera ed esteticamente poetica" del Croce, che secondo le autrici "rappresenta tutte le donne schiave e vittime di una realtà ostile, che impedisce la libera espressione di vita e di sentimenti" ("Relazione tecnico-artistica"), come la "castellana" del Bronzini e l'Isabella del Fernandez, l'Isabella in versione film fiction della Bifano contiene anche quelle sfumature sensuali datele dal de Mandiargues. L'unione tra Sandoval e la Morra è sì tra "poetessa e poeta", uniti da un amore puro e sincero ("il nostro legame non è di questa terra", dirà Sandoval al precettore che gli

34 In *Rime*, nella nota al sonetto, M.A. Grignani commenta: "Per ora Isabella è intenta a crear sé stessa come personaggio, più mitico classico che romantico" (Grignani 2000: 49).

consiglia di lasciar perdere la corrispondenza con la Morra),³⁵ ma la regista e la sceneggiatrice scelgono di farle vivere realmente e fisicamente la storia d'amore, con tinte molto fosche e affatto romantiche. Un fermo immagine ritrae Isabella e Diego mentre si danno un flebile bacio, che assume da subito un significato di morte: Isabella è stesa su un letto che è più simile ad una bara che ad un talamo nuziale. La scena è immersa in un clima tetro, contorniato da colori scuri e fuliginosi, e ai due lati di Isabella si erigono imperterriti Marcantonio, uno dei fratelli assassini, e Antonia Caracciolo, che l'indagine di Barattuccio, dietro cui si nasconde la tesi delle autrici, rivelerà essere la mandante dell'omicidio del marito, di Isabella ed il precettore, per vendicare il suo onore di donna ferita. Il "Torbido Sinni" echeggia per tutto il film, come protagonista dei giochi dell'infanzia di Isabella e della sua ispirazione poetica. In diverse scene, la poetessa è ritratta seduta in riva al fiume intenta a scrivere: "qui vivevi e qui scrivevi, Isabella" commenta l'avvocato Barattuccio, mentre sfoglia le poesie ritrovate tra le varie carte nel castello di Favale, con il Sinni che scorre sopra le immagini in bianco e nero della sua istruttoria ("Favale, Basilicata 1546") per lasciar posto a quelle a colori, che dipingono il fiume che fluisce lento e luccicante al sole, d'Isabella bambina ("Favale 1527"). Si vedono le masse rocciose, le valli, i colli e le pianure ripresi da lunghe panoramiche, quasi a dar vita a quell'isolamento geografico espresso con tenacia nel sonetto "Ecco che un'altra volta":

Ecco ch'una altra volta, o valle inferna,
 o fiume alpestre, o ruinati sassi,
 o ignudi spirti di virtute e cassi,
 udrete il pianto e la mia doglia eterna. 4

Ogni monte udirammi, ogni caverna.
 ovunque'io arresti, ovunque'io mova i passi;
 ché Fortuna, che mai salda non stassi.
 cresce ogn'or il mio mal, ogn'or l'eterna. 8

35 La trascrizione dei dialoghi del film è mia.

Deh, mentre ch'io mi lagno e giorno e notte,
o fere, o sassi, o orride ruine,
o selve incolte, o solitarie grotte,

11

ulule, e voi del mal nostro indovine,
piangete meco a voci alte interrotte
il mio più d'altro miserando fine.

“Tutto a Favale è fermo, immobile, solo il fiume scorre e con lui i miei pensieri, fino al mare in Francia, a mio padre, a mio fratello”, risponde Isabella al precettore che la rimprovera di passare tutto il suo tempo al fiume a scrivere. In chiusura del film, dopo un breve excursus sulla biografia della Morra, la Bifano spiega: “Le scene suggestive sono girate in locations originali senza ricostruzioni tra Montescaglioso e la Piana di Metaponto, da Valsinni a Tursi, da Melfi alle Dolomiti Lucane. Luoghi che conservano quella dimensione misteriosa della storia che ha aiutato a raccontare la poesia di Isabella Morra”. Parole sugellate dalle immagini di una danza tribale nel tempio di Hera di Metaponto (“Le Tavole Palatine”), che tra il magico e l'onirico, consumano le ultime scene della storia, come in una tragedia greca. Unica superstite resta la poesia d'Isabella “sulle cui ali evase la sua condizione di Donna vittima di una realtà ostile che le impedì di vivere LIBERA”, continua la didascalia della Bifano, ponendo il sonetto proemiale “I fieri assalti” al termine della narrazione, testimone di un'eternità e libertà raggiunta in eterno, voce di quell'Isabella che si aggira come un fantasma per le stanze del castello e per i luoghi del racconto cinematografico.³⁶

La poesia, quindi, si pone ancora come il centro della vicenda morriana, dando origine a tutti quei “fantasmi d'Isabella” (Labriola 1981: 74) che, come si è visto, la critica ha costantemente creato

36 “A Valsinni resta il castello, passato però di proprietà e quindi non visitabile interamente, e la leggenda di «donna Isabella» che aleggia tra i vicoli e che crea turismo. Resta la terrazza affacciata sulla valle con i suoi tramonti rosso fuoco, restano gli angoli dove la giovane poetessa sognava di andar via, lontana dalla sua «adeversa e dispietata stella». E forse, tra le fronde del vecchio mandorlo, resta persino, come ripete la guida Rosario con parole commosse, il fantasma di quella donna che pagò con la vita la sua voglia di libertà” (Spataro 2016).

nel tempo. Tobia R. Toscano afferma che il fascino delle liriche sta nella loro dimensione storica, incompleta, piena di silenzi capaci di offrire poche certezze, accompagnate da altrettanti dubbi, “[p]erché fin dal sonetto iniziale, Isabella [...] esibisce altra storia [da quella del Petrarca e le poetesse petrarchiste], tutta da costruire, praticamente senza passato”, ma che ha reso la sua autrice immortale, erede di “una fama postuma, grazie all’esercizio della poesia” (Toscano 2007: 39).³⁷ Per Diana Robin è la caratteristica del “drama for a solo actor” (Robin 2007: 275) del canzoniere che rende Isabella Morra una poetessa eterna. Per la Bifano è la voce femminile della poetessa scolpita nel panorama intellettuale italiano che conta:

il film su Isabella Morra è parte di un ambizioso e più ampio progetto che nasce dall’esigenza di raccogliere per la prima volta un’unica opera le biografie, le visioni, il pensiero delle donne della Storia italiana, con l’idea che attraverso di esse, sia possibile rileggere e comprendere ciò che la storia, narrata fino al ventesimo secolo da soli uomini, non ha sempre raccontato.³⁸

Qualunque siano le ragioni di una tale fascinazione per la vita ed i 13 componimenti di Isabella Morra, resta il fatto che la sua poesia racconta una storia immortale e universale, che può appartenere ad ogni donna di qualsiasi epoca e luogo. Ecco perché *Morra, never dies*: non morirà mai il suo canzoniere, la sua lirica, non si estinguerà il suo mito, i simboli legati alla sua figura, non scompariranno i suoi fantasmi, pronti ad apparire ogni qualvolta vengano evocati da chiunque si appassioni alla sua poesia.

37 È interessante notare che nell’edizione *Diego Sandoval de Castro e Isabella Morra. Rime* curata da Tobia R. Toscano (Salerno Editore, 2007), l’editore preferisce considerare la stesura progressiva della canzone XII “Signor, che insino a qui, tua gran mercede” come due entità separate, ponendo la prima stesura in posizione IX e la seconda stesura in posizione XII. In questo modo il numero delle liriche sale da 13 a 14 (Toscano 2007: 34-36; 56-57).

38 “Enciclopedia Multimediale del Pensiero Femminile attraverso la Storia, l’Arte, la Musica, la Letteratura, la Filosofia, la Politica” è il titolo dell’intero progetto. Originariamente pubblicato nel sito della casa di produzione Loups Garoux di Marta Bifano, ora la descrizione del progetto è disponibile nel sito <http://www.letteraturaalfemminile.it/sexumsuperandofilm%20lastoriadiisabelladimorra.htm>, ultimo accesso 27 Aprile, 2017.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Basch, Sophie, “Gaspara Stampa, Veronica Franco, Isabella di Morra du XVIe au XXe siecle: trois cas de métamorphose poétique”, Michel Bastiaensen (a cura di), *La Femme lettrée à la Renaissance: Actes du Colloque International*, Leuven, Peeters, 1997, pp. 49-62.

Bastiaensen, Michel (a cura di), *La Femme lettrée à la Renaissance: Actes du Colloque International*, Leuven, Peeters, 1997.

Bifano, Marta, *Sexum Superando*, Roma, Loups Garoux Produzioni e Istituto Luce, 2005.

Bronzini, Domenico, “Colloquio poetico con Isabella Morra”, Mario Sansone, (a cura di) *Isabella Morra e la Basilicata. Atti del convegno di studi su Isabella Morra organizzato dal comune di Valsinni (11-12 Maggio, 1975)*, Matera, Tip. Lit. A. Liantonio, 1981, pp. 13-37.

Bronzini, Giovanni B., “Il caso della poetessa di Valsinni”, Mario Sansone, (a cura di) *Isabella Morra e la Basilicata. Atti del convegno di studi su Isabella Morra organizzato dal comune di Valsinni (11-12 Maggio, 1975)*, Matera, Tip. Lit. A. Liantonio, 1981, pp. 127-160.

Cahiers Renaud Barrault, “André Piyere de Mandiargues”. 86, Parigi, Gallimard, 1974.

Cambria, Adele, *Isabella. La triste storia di Isabella Morra. Le Rime della poetessa di Valsinni con un commento di Giovanni Caserta*, Potenza, Edizioni Osanna Venosa, 1997.

Id., “Isabella Morra: un’esperienza di studio” Neria de Giovanni (a cura di), *Isabella Morra e la poesia del Rinascimento Europeo* (a cura di), Alghero, Nemapress, 2001, pp. 167-168.

Caserta, Giovanni, “Vicende filologiche e struttura del *Canzoniere* di Isabella Morra”, Neria de Giovanni (a cura di), *Isabella Morra e la poesia del Rinascimento Europeo* (a cura di), Alghero, Nemapress, 2001, pp. 21-34.

Id., “Le Rime. A cura di Giovanni Caserta”, Adele Cambria, *Isabella. La triste storia di Isabella Morra. Le Rime della poetessa*

di Valsinni con un commento di Giovanni Caserta, Potenza, Edizioni Osanna Venosa, 1997, pp. 31-39.

Id., “Il piccolo *Canzoniere*: tre sonetti e tre canzoni”, Adele Cambria, *Isabella. La triste storia di Isabella Morra. Le Rime della poetessa di Valsinni con un commento di Giovanni Caserta*, Potenza, Edizioni Osanna Venosa, 1997, pp. 41-92.

Croce, Benedetto, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*. Bari: Laterza, 1929; Palermo: Sellerio, 1983.

D’Andria, Michele, “Isabella Morra ed il suo amato Sinni”, Mario Sansone, (a cura di) *Isabella Morra e la Basilicata. Atti del convegno di studi su Isabella Morra organizzato dal comune di Valsinni (11-12 Maggio, 1975)*, Matera, Tip. Lit. A. Liantonio, 1981, pp. 90-113.

De Giovanni, Neria (a cura di), *Isabella Morra e la poesia del Rinascimento Europeo*, Alghero, Nemapress, 2001.

Id., “Saluto di Rocco Truncellito, coordinatore del Parco Letterario Isabella Morra”, Neria de Giovanni (a cura di), *Isabella Morra e la poesia del Rinascimento Europeo*, Alghero, Nemapress, 2001, pp. 12-13.

Id., “Stanislao Nievo, presidente Fondazione Ippolito Nievo”, *Isabella Morra e la poesia del Rinascimento Europeo*, Alghero, Nemapress, 2001, pp. 14-15.

Id., “La poesia del Rinascimento Italiano in Italia: l’originalità dei Canzonieri femminili”, Neria de Giovanni (a cura di), *Isabella Morra e la poesia del Rinascimento Europeo* (a cura di), Alghero, Nemapress, 2001, pp. 65-70.

De Gubernatis, Angelo “Il Romanzo di una poetessa”, *Rivista d’Italia* anno 4, vol. 1, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1901, pp. 424-45.

de Mandiargues, André Pieyre, *Isabella Morra. Pièce en deux actes*, Paris, Éditions Gallimard, 1973.

Id., “Isabella Morra,” *Cahiers Renaud Barrault*, Parigi, Gallimard, 1974, pp. 29-30.

Id., *Isabella Morra. Dramma in due atti*, Bona De Pisis, trad. Venosa (Pz), Edizioni Osanna Venosa, 1990.

Eschrich, Gabriella Scarlatta, “Reading the Afterlife of Isabella di Morra’s Poetry”, *Tulsa Studies in Women’s Literature*, 34, 2,

2015, pp. 273-304.

Farnetti, Monica e Laura Fortini, (a cura di), *Liriche del Cinquecento*, Guidonia, Iacobelli Editore, 2014.

Fernandez, Dominique, *Mère Méditerranée*, Parigi, Ed. Bernard Grasset, 1965.

Galasso, Giuseppe, (a cura di) “Isabella Morra e Diego Sandoval de Castro”, *Benedetto Croce. Vite di avventure, di fede e di passione*. Milano, Adelphi, 1989, pp. 301-334.

Garrone, Nico, “Mirabella diventa Croce per le donne della Maraini”, *La Repubblica*, 6 Settembre 1999,

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1999/09/06/mirabella-diventa-croce-per-le-donne-della.html>

Gaudio, Silvana, *L'Albero*, Milano, Bompiani, 2012.

Grignani, Maria Antonietta, “Per Isabella di Morra”, *Rivista di letteratura Italiana*, II, 3, 1984, pp. 519-554.

Id., (a cura di), *Isabella Morra. Rime*, Roma, Salerno Editrice, 2000.

Id., “Isabella Morra”, *Liriche del Cinquecento*, Farnetti, Monica e Laura Fortini, (a cura di), Guidonia, Iacobelli Editore, 2014, pp. 199-219.

Herstory, *Gruppi collettivi e femministi a Roma e nel Lazio dagli anni '70 ad oggi – Collettivo Isabella Morra*, <http://www.herstory.it/collettivo-isabella-morra>, ultimo accesso 10 Aprile, 2017.

Hoffman, Michael J. and Patrick D. Murphy (a cura di), *Essentials of the theory of fiction*, Durham, Duke University Press, 2005.

Labriola, Gina, “La fortuna di Isabella Morra in Francia. Dal Sinni alla Senna”, André Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra. Dramma in due atti*, Bona De Pisis, trad. Venosa (Pz), Edizioni Osanna Venosa, 1990, pp. 67-97.

Leuwers, Daniel, “L'Isabella Morra d'André Piyere de Mandriargues”, De Giovanni, Neria (a cura di), *Isabella Morra e la poesia del Rinascimento Europeo* (a cura di), Alghero, Nemapress, 2001, pp. 56-58.

Mancusi, Domenico, *Sotto un cielo piccolo*, Possidente (Pz), Pianeta Libro Editori, 1999.

Maraini, Dacia. *Memorie di una cameriera. Storia di Isabella Morra raccontata da Benedetto Croce. I digiuni di Caterna da Siena*. Milano, BUR, 2001.

Manzo, Cristina, “La triste storia d’Isabella, poetessa di Valsinni, e di Diego Sandoval, signore di Bollita”, 16 Dicembre, 2012,

<http://www.fondazioneterradotranto.it/2012/12/16/la-triste-storia-di-isabella-morra-poetessa-di-valsinni-e-del-poeta-diego-sandoval-de-castro-signore-di-bollita/#comments>, ultimo accesso 4 Aprile, 2017.

Musiol, Maria, “Vittoria and her female friends. *Illustrissima signora Mia!*”, *Vittoria Colonna. A Woman’s Renaissance*, Berlino, Epubli, 2013.

Pagliai, Isabel, *Isabella Morra*, France, Le Fresnoy, 2015 (22 mins).

Robin, Diana, “Morra, Isabella di (ca. 1520-1545),” *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, Anne R. Larsen, Robin, and Carole Levin (a cura di), Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2007, pp. 274-76.

Id., “Isabella di Morra’s story” *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007: 71-78.

Sansone, Mario, (a cura di) *Isabella Morra e la Basilicata. Atti del convegno di studi su Isabella Morra organizzato dal comune di Valsinni (11-12 Maggio, 1975)*, Matera, Tip. Lit. A. Liantonio, 1981.

Spataro, Pietro. “Il volospezzato d’Isabella Morra. Poesia e libertà nel ‘500 lucano”, http://www.corriere.it/cultura/16_settembre_16/isabella-morra-poetessa-lucana-cinquecento-valsinni-d6751c8e-7c22-11e6-a2aa-53284309e943.shtml, 16 settembre, 2016, ultimo accesso 29 Aprile 2017.

Tateo, Francesco, “Le liriche religiose di Isabella Morra”, Sansone, Mario, (a cura di) *Isabella Morra e la Basilicata. Atti del convegno di studi su Isabella Morra organizzato dal comune di Valsinni (11-12 Maggio, 1975)*, Matera, Tip. Lit. A. Liantonio, 1981, pp. 41-53.

Todorov, Tzvetan, “Reading and construction”, Hoffman,

Michael J. and Patrick D. Murphy (a cura di), *Essentials of the theory of fiction*, Durham, Duke University Press, 2005, pp. 151-164.

Toscano, Tobia R. (a cura di), *Diego Sandoval di Castro e Isabella Morra*, Roma, Salerno Editrice, 2007.

Volta, Ornella. “Une rencontre prédestinée”, *André Pieyre de Mandiargues. Cahiers Renaud Barrault*, 86, Parigi, Gallimard, 1974, pp. 25-27 Young, Neil, “Morra Never Dies: Introducing Isabel Pagliai”, 30 Dicembre 2015, <https://mubi.com/notebook/posts/morra-never-dies-introducing-isabel-pagliai>, ultimo accesso, 14 Gennaio 2017.



JOHANNA VERNQVIST

**GASPARA STAMPA:
RETHINKING THE PHOENIX¹**

The phoenix is a frequently applied metaphor within poetry of the Cinquecento used with the most various definitions, not the least as a symbol for resurrection and love. In this chapter I discuss how Gaspara Stampa strategically employs the phoenix in order to negotiate both Petrarchan and Neoplatonic ideals of love.

Love is one of the most repeated topics and concerns of human history, philosophy and literature, which humans have tried to define and understand forever. What is ideal love, the perfect form of love? Can sexual desire play a part in ideal love or not? And how does gender relate to love? Many different answers can be found depending on the historical context we study. Michel Foucault describes sexuality as a “dense transfer point”, where a number of power relations meet: men and women, parents and children, teacher and student, priest and laity, an administration and a population. From this perspective, sexuality is “endowed with the greatest instrumentality: useful for the greatest number of manoeuvres and capable of serving as a point of support, as a linchpin, for the most varied strategies” (Foucault, 1976; 1990: 103). For Foucault, these strategies are ways of controlling human behaviour, but, inversely, one can also see them as *possibilities* to counter or at least transgress prevailing regulations. I claim that such attempts to transgress and

1 This article is a shortened version of a chapter of my forthcoming doctoral thesis on Gaspara Stampa and Marguerite de Navarre, at Linköping University with the working title *The Androgyne and the Phoenix. Marguerite de Navarre's and Gaspara Stampa's Discussions on Love, Sexuality and Gender*. I am most grateful to my supervisors Unn Falkeid, Carin Franzén and Gary Ferguson for their insightful discussions, comments and meticulous readings of this article.

create something other than the hegemonic ideas on love, gender and sexuality within Petrarchism and Neoplatonism are specifically realized within the poetry of Gaspara Stampa (c.1523-1554).² In this article I will demonstrate how this is effected through a rethinking of the figure of the phoenix, the mythical bird that has been used as a metaphor in various contexts from antiquity on – not the least by the poets of the early modern period.

Coming from a wealthy family, highly educated in music and literature, and famous for her beautiful singing voice, Gaspara Stampa was one of the most productive of the vast number of Italian female poets of the Cinquecento, who, in the words of Virginia Cox, “went from the status of rare and miraculous, ‘phoenix-like’ exceptions to an accepted and expected social subset of literary practitioners [...] punching well above their weight in terms of cultural visibility, precisely on account of their novelty” (Cox, 2013: 2). Cox’s choice to describe the women Petrarchists initially as phoenixes is very fitting since the phoenix functions in a number of ways, not least as a symbol of the poet in laudatory verse of the early modern period. In Ippolita Mirtilla’s poem commemorating Gaspara Stampa, written upon her death and first published in Lodovico Domenichi’s anthology of women poets in 1559, we read: “O sola qui tra noi del ciel fenice, / Ch’alzata a volo il secol nostro oscura, / Et sovra lali al ciel passi sicura; / Si ch’a vederla a pena homai ne lice.” (O solitary phoenix who came to us / from heaven, darkening our age with her flight / as she winged herself surely back to heaven, / so that now we’re deprived of her sight).³

2 The theme of Neoplatonic inspiration and/or reconfiguration in Gaspara Stampa’s *Rime* has been researched by a number of scholars. I build specifically on the works by Jane Tylus, “Naming Sappho: Gaspara Stampa and the Recovery of the Sublime in Early Modern Europe”, pp. 15-38, Unn Falkeid, “The Sublime Realism of Gaspara Stampa”, pp. 39-54, Frederico Schneider, “Sublime Love Pains in Gaspara Stampa’s *Rime*”, pp. 55-74, and Angela Capodivacca, “*Le amiche carte*: Gaspara Stampa and Mirtilla”, pp. 117-136, all chapters in the anthology *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*, ed. Falkeid & Feng, Farnham, Ashgate, 2015; Liimatta, Katja “Conflitto tra carne e spirito: Ambiguità neoplatonica nella poesia di Gaspara Stampa”, in *Italian Culture*, vol. 19, nr. 1, (2001), pp. 1-14.

3 Jane Tylus, “Appendix B”, Stampa, Gaspara, *The Complete Poems. The 1554 Edition*

Mirtilla's poetic praise is justified by the remarkable poetic aspiration we find in Stampa's oeuvre. Not only did Stampa write the largest number of poems to survive to our day among the Cinquecento women writers, she also, as Mary B. Moore points out, renews, transgresses and creates a new ideal of love (Moore, 2000: 59-61).⁴ This ideal stands in opposition to the Petrarchan tradition, insofar as it problematizes the very Neoplatonic ideals that had significantly influenced the Petrarchan poets.⁵ Starting with Marsilio Ficino's (1433-1499) *De amore* (in Latin 1469, in vernacular 1484), the philosophical genre of the *trattati d'amore*, the love treatise, flourished. Pietro Bembo⁶ (1470-1547), Leone

of the 'Rime', a Bilingual Edition, ed. Tower, Troy & Tylus, Jane, trans. Tylus, Jane, Chicago & London, The Chicago University Press, 2010, p. 357, citation, pp. 357-358. For all future references to Stampa's poems this edition is used and poems will be noted in the text by their number. This poem has been analyzed by several noted scholars, such as Tylus, 2015, and Angela Capodivacca, 2015. The poem is also discussed in depth in my thesis. It continues: "O sola a giochi miei vera beatrice, / In cui si mostra, quanto sa'natura: / Bellezza immacolata, & vista pura, / Da far con picciol cenno ogni huom felice. / In Voi si mostra, quel che non comprende / Altro intelletto al mondo, se no 'l mio, / Ch'Amor tanto alto il leva, quanto v'ama. / In voi si mostra, quanto anchor s'accende / L'anima gloriosa nel desio, / Che per elettione a Dio la chiama. (O bearer alone of true blessings to my eyes, / in whom nature shows us all she knows, / rendering beauty immaculate; one glimpse, / the slightest sign from her made a man content. / And what's seen there can't be fathomed / by any intelligenec in the world, save mine, / for love raises it as high as my love for you. / In you we see how strongly inflamed / is that soul made glorious by desire, / whom God has elected as his own.)"

4 Mary B. Moore, "Body of Light, Body of Matter. Self-Reference as Self-Modeling in Gaspara Stampa" in *Desiring Voices. Women Sonneteers and Petrarchism*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2000, pp. 58-93. In her chapter on Stampa, Moore also discusses the phoenix in length and I am most grateful to her research.

5 Virginia Cox discusses Neoplatonic love ideology as a form of religious mysticism that attracted Petrarchan poets in her introduction to *Lyric Poetry by Women*, 2013, stating how it "posited on a direct relationship between the love-worshipper and God, outside of any ecclesiastical context. In an age of widespread scepticism about institutional religion, this was a model of spirituality that held undoubtable attractions. It is striking how many prominent early-sixteenth-century Petrarchan poets had connections with the Catholic Reform movement, which like Protestantism, privileged this kind of direct relationship with God. Notable examples are Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Benedetto Varchi (1503-65), Lodovico Domenichi (1515-64) [...]", p. 22.

6 Moore mentions that Stampa met important intellectual figures of her time, among them Bembo himself, through the cultural salons in which she participated. Moore, 2000, p. 61.

Ebreo (c. 1460-1530), Tullia d'Aragona (1510-1556) and Sperone Speroni (1500-1588) are only a few of the Neoplatonic writers, and, as Fiora Bassanese points out, Stampa was very familiar with the "circle of people who produced the treatises on love and was inevitably familiar with their concepts and background sources. [...] Venetian high society was impregnated with the ideas and concepts propounded by the Platonizers and disciples of love. Plato, like Petrarca, was in the air, discussed, debated, read, misread, or merely inhaled" (Bassanese, 1982: 88). We are thus able to situate Stampa in the broader context of the discussions on love and of *la querelle des femmes*, the literary debate that was initiated in the late fifteenth century by Christine de Pizan's (c.1364-c.1430) discussion of *La Roman de la Rose*. While Patricia Berrahou Phillippy discusses Stampa in relation to this quarrel by focusing on a number of palinodes and how Ovid's *Heroids* are applied in her *Rime*, I trace and analyze the poet's subversive employment of the phoenix (Berrahou Phillippy, 1995). Veronica Andreani examines this metaphor, along with that of the salamander, in her chapter "Gaspara Stampa as Salamander and Phoenix" in *Re-thinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry* (2015), but like Phillippy she specifically analyses the poet's relation and use of to the *Heroids*. Moreover, Jane Tylus states that "Stampa is the animal who thrives on flame and rises again from the ashes" in her introduction to Stampa's *Complete Poems* (Tylus, 2010: 23). For my part, I will suggest that Stampa transforms the meaning of the metaphor – as a strategic maneuver in Foucault's sense – into a definition of Eros, Love, or desire that negates the Neoplatonic division of high and low.

Herodotus is one of the first writers to describe the phoenix, along with Ovid, Hesiod and Pliny the Elder. From then on it is constantly reborn in different contexts, often literary, and R. Van Den Broek offers us a possible explanation why in his introduction to *The Myth of the Phoenix According to Classical and Early Christian Traditions* (1972). Van Den Broek states that "[i]n most cases the discussion or mention of the phoenix is concerned not with the animal world but with the human world; and it can only be concluded that the phoenix fulfilled an important function with

respect to the meaning of human existence” (Van Den Broek, 1972: 9).⁷ In other words, it is most often employed in order to explain, question or represent matters concerning human life, death, the afterlife, love, and so on.

During the early modern period, the phoenix became a symbol within a Christian context, where it could symbolize, for example, Christ, Mary, virginity, renewal in general, time, or resurrection.⁸ The connections to Neoplatonic ideology are mainly influenced by Christian and Jewish traditions and concern the understanding of Primeval man, as in Genesis 2:2, and Aristophanes’ speech in Plato’s (c. 427-347 B. C.) *Symposium* (c. 385-370 B.C.). Plato’s myth on the three original human beings, one male, one female and one androgynous, which also explains the birth of desire, was adopted and adapted by Marsilio Ficino in his *De amore*, by Leone Ebreo in *Dialoghi d’amore* (1535) as well as by other Neoplatonists.⁹ In poetry, this Neoplatonic version of the phoenix can be found in

7 Despite the fairly common use of the phoenix metaphor in different types of sources, the scholarship on the topic are not extended. I find Van Den Broek’s, *The Myth of the Phoenix According to Classical and Early Christian Traditions*, Leiden, Brill, 1972, to be the deepest study available, which is why it is repeatedly referred to throughout this article.

8 Shakespeare (and John Fletcher) makes use of the metaphor as representing purity or virginity referring to Elizabeth as the “maiden phoenix” in the drama *Henry VIII*, 1613.

9 For Ficino, love is inevitably connected to erotic desire—a desire that is defined as ‘vulgar love’ or ‘lower Venus’ representing the low and the body in contrast to the heavenly, Platonic love, which is the ‘higher Venus’ striving from the soul towards God. This separation of high and low is nothing Ficino invents, but goes back to Plato’s *Symposium*. Nevertheless, Ficino takes it a step further when he says that even if these two kinds of love, one seeking divine beauty and the other the power of procreation. This is evident in his interpretation of Aristophanes’ speech: “Chi sarà dunque tanto stolto, che l’appellazione dell’uomo, la quale è in noi fermissima attribuisca al corpo, che sempre corre, più tosto che alla Anima, che sempre sta ferma? Di qui può essere manifesto, che quando Aristofane nominò gli uomini, intese le Anime nostre, secondo l’uso Platonico.” (Who, therefore, will be so foolish as to attribute the appellation of *Man*, which is firmly fixed in us, to the body, which is always flowing and everywhere changed, rather than to the most stable soul? From these things it can be clear that, when Aristophanes said *men*, he meant souls, in the Platonic way.) Ficino, Marsilio, *Sopra lo amore o ver’ Convito di Platone*, Series: Scienze umsane, 14, Milano, Celuc, 1973, pp. 51-52; *Commentary on Plato’s Symposium on Love*, trans. Jayne, Sears, Spring Publications, 1985, p. 75.

Shakespeare's (1564-1616) complex "The Phoenix and the Turtle" (1601). This poem has been interpreted in various ways, for example as depicting the tension between high and low love, or the death of perfect love, and scholars continue to puzzle over it.¹⁰ We can further connect the mystical British poet John Donne (1572-1631) and his "The Canonization" (1633) to the concept of perfect unity, as when he depicts lovers uniting as a perfect one, symbolized by the phoenix:

Call us what you will, wee are made such by love;
Call her one, mee another flye,
We're Tapers too, and at our owne cost die,
And wee in us finde the'Eagle and the dove;
The Phœnix riddle hath more wit
By us, we two being one, are it.
So, to one neutrall thing both sexes fit,
Wee dye and rise the same, and prove
Mysterious by this love.

(The Penguin Book of Renaissance Verse: 1509-1659, 2005: nr. 134, lines 19-27)

Donne's poem is most probably written in an ironic tone and perhaps with the intent to mock contemporary English love poetry, but this particular passage where the loving couple become the phoenix remains intriguing. In the poem, the phoenix is androgynous and used as a symbol for perfect love. Van Den Broek has discussed the question of the "sex of phoenix", and how it is related to Plato, early Jewish and Christian scriptures, as well as Hermetic ideas, which very much draw inspiration from each other in this context (Van Den Broek, 1972: 357-389). We find descriptions where the phoenix is said to have either no (biological) sex or gender and others where it embodies both male and female; in either case, it is seen as a complete creature in itself. Van Den Broek states that the concept of the phoenix as androgynous or hermaphroditic is seen as corresponding to the Primeval Man both in "Hellenistic-

10 For a deep study on this poem see Bednarz, James P., *Shakespeare and the Truth of Love: The Mystery of "The Phoenix and the Turtle"*, Palgrave Shakespeare Studies, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Jewish and the rabbinical literature. Its origins are probably to be sought in Greece for it is in Plato that we find the first mention of androgyny as characterizing the first people” (Van Den Broek, 1972: 367).¹¹ He also refers to the biblical text Matthew xxii.30, where Jesus says that “At the resurrection men and women do not marry; they are like angels in heaven”, signifying that in life after the resurrection “sexuality will no longer play any role whatsoever” (Van Den Broek, 1972: 374). Also relevant in this regard is Zeno of Verona’s (300-371) treatise on the resurrection. The “bisexual phoenix is here a symbol of eschatological man arisen from the dead, from whom male and female coincide, and who has had returned to him his original, perfect unity” (Van Den Broek, 1972: 374). These complex comparisons and connections between an androgynous unity, resurrection, angels and a state where sexuality is sometimes suppressed, sometimes totally lacking, are central to the early modern poets who commonly identify with the phoenix. Most famous in this context are Petrarch himself and Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

As Capodivacca points out, Petrarch (1304-1374) employs the metaphor explicitly as a symbol for Laura in five poems (135, 185, 210, 321, 323) and for the reborn “pangs of the lover specifically in Fragment 135 in his *Rerum Vulgarium Fragmenta* (1374) (Capodivacca, 2015: 124-125). Among Michelangelo’s more than 300 poems and fragments we find the bird in at least 7 poems (no. 43, 52, 61, 62, 100, 108, 217 in James Saslow’s bilingual edition of his poetry (1991)), where he uses it paradoxically.¹² According to Saslow, Michelangelo defines it “as a symbol of the transformative power of love, which both obliterates and renews” (Saslow in

11 In my thesis, I build on the interpretation of the Androgyne within this context, since the biblical sources, mainly the Mosaic, is present in Ebreo’s explanation of the myth from Aristophanes. Further, there are interesting connections between the Androgyne and the phoenix, as is discussed to some extent in this article, and are presented and analyzed extendedly in my thesis.

12 Buonarroti, Michelangelo, *The Poetry of Michelangelo. An Annotated Translation*, ed. and trans. Saslow, James, New Haven & London, Yale University Press, 1991. For all future references to Michelangelo’s poetry this edition is used. Referenes will be noted in the text by their number.

Buonarroti, 1991: 27) Angela Capodivacca further notes that “Michelangelo twice uses the image of the phoenix’s love pangs in his poems to Cavalieri to indicate the death and rebirth occurring in mutual love”, as well as “to describe the rebirth of youthful love in his heart upon meeting with Cavalieri” (Capodivacca, 2015: 125). In rime 52, Michelangelo however exclaims that man is not like the phoenix who can rise again: “l’uom non è come fenice”, and in 108 he has no hope of returning due to man’s limited lifetime: “né spero com’al sol nuova fenice/ ritornar più; che ’l tempo nol concede.” (Nor do I hope to come back any more/ like the phoenix renewed in the sun, for time doesn’t allow it.) In rime 61 and 62, however, as Capodivacca again notes, the poet expresses hope for resurrection in mutual love, pointing towards Ficino’s understanding of reciprocal love in *De amore*. In 61, the beloved is represented as the “alma fenice”¹³ that has come to his salvation, while in 62 he seems to identify himself with the “l’unica fenice”:

né l’unica fenice sé riprende
 se non prim’arsa; ond’io, s’ardendo moro
 spero più chiar resurger tra coloro
 che morte accresce e ’l tempo non offende.
 Del foco, di ch’i’ parlo, ho gran ventura
 c’ancor per rinnovarmi abbi in me loco,
 sendo già quasi nel numer de’ morti.

(nor can the unique phoenix be revived / unless first burned. And so, if I die burning, / I hope to rise again brighter among those/ whom death augments and time no longer hurts. / I’m fortunate that the fire of which I speak / still finds a place within me, to renew me, / since already I’m almost numbered among the dead.) (Lines 5-11)

While these shifting uses suggest the repeated split between different emotions and beliefs that are represented in Michelangelo’s oeuvre, there are strong reasons to consider that Stampa’s phoenix poems relate intertextually to Michelangelo’s since they are similar

13 This “alma fenice” is later employed by Gaspara Stampa in rime 224 and will be discussed shortly in this article in relation to Stampa’s sonnet 17 and Michelangelo’s poem.

in several ways. It is also probable that Stampa was familiar with his poetic aspirations as a result of their mutual association with Benedetto Varchi (1503-1565).¹⁴

The first sonnet by Stampa that will serve as introduction to my argument on her idea of love is number 17, which presents a critical view of Neoplatonic love ideals, specifically as they are understood by Ficino.¹⁵ Already in the very first line of number 17 we find a dismissal of the division of earthly and divine love, fundamental within Neoplatonic love ideology. The poet does not seek a path from earthly love to a higher spiritual love, as in the traditional, ideal way.¹⁶ The first stanza reads: “Io non v’invodio

14 Michelangelo is also part of my dissertation study, in which I aim to show how his amorous poems for Tommaso Cavalieri allow for an admiration and desire of the male body, but at the same time, how the poet is torn between this bodily desire and the preferred desire of the soul. In the thesis, I further discuss the relation between Stampa’s and Michelangelo’s poetic employment of the phoenix at greater length than in this article. Angela Capodivacca’s research has been of importance for my approach on the poets. Capodivacca argues for the shared relation to Varchi, who held two public lectures on Michelangelo’s poems in 1547, and analyses the closeness between Michelangelo’s and Stampa’s phoenix poems. Capodivacca states that even if the relation between the three writers deserves more attention it is known that “Plinio Pietrasanta published Stampa’s verse in 1554 and Benedetto Varchi’s in 1555, and the opening of Stampa’s volume with Varchi’s poems might serve to alert the reader to the connections between Stampa, Varchi, and Michelangelo”. Capodivacca, 2015, p. 128. *Due Lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti: nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d’esso Michelagnolo & piu altri eccellentiss. pittori et scultori sopra la quistione sopradetta.* (Florence: Lorenzo Torrentino (1549).

15 I have acknowledged this sonnet in my research on Gaspara Stampa in several academic presentations: “‘Holy angels, I don’t envy you one bit’: Stampa, Ficino, and Renaissance Platonism” at the conference *Gaspara Stampa and Renaissance Literature*, Oslo University, March 15, 2013, and, “Gaspara Stampa – Rethinking the Phoenix” at the Renaissance Society of America’s annual Meeting and Conference, Chicago, 2017. A brief analysis is also made in Vernqvist, Johanna, “A Female Voice in Early Modern Love Poetry – Gaspara Stampa”, in *Trans: Revue de Littérature Générale et Comparée*, Vol. 15, (2013).

16 This is also Liimatta’s main argument. She states that: “Nonostante l’idealizzazione della figura del conte secondo i canoni neoplatonici, l’amore della Stampa si ferma al livello più basso dell’amore, in quanto non avviene l’ascesa dall’amore corporale all’amore spirituale appunto perché la poetessa non riesce a superare la materialità e la corporalità”. Liimatta, (2001), p. 7.

punto Angeli santi / Le vostre tante glorie, e tanti beni, / E que' disir di ciò, che braman, pieni; / Stando voi sempre à l'alto Sire avanti." (Holy angels, I don't envy you one bit / your many glories and your many gifts, / and those desires that are granted in full / As you stand, forever, before the great Lord). Initially, what attracts the reader's attention is that the poet-speaker turns to the angels. Angels, ideal and immaterial beings in their complete perception of God, have no bodies. Let us recall the passage in Matthew xxii.30 mentioned earlier, where Jesus comments on the earthly relation (and religious institution) of marriage, resurrection and of equality between men and women in the afterlife: "At the resurrection men and women do not marry; they are like angels". In other words, in life after resurrection, sexuality will no longer play any part (Van Den Broek, 1972: 374). Further, angels are closest to Divine Beauty in Ficino's version of Diotima's Neoplatonic ladder of love, where physical or earthly love functions only as a moment of ignition, a spark, for the lover's transcendence. The poet begins with an exclamation that she does not feel envious of the state of the angels. Instead, she is perfectly content with and in *need* of the body for the love she will praise in the following poems. As Falkeid states: "Like Dante in his *Commedia*, Stampa present a notion of love that has to start in reality. Instead of stressing the gap between the physical and the spiritual world, Stampa instead demonstrates how the two realms may converge" (Falkeid, 2015: 44).¹⁷ In this particular poem though, Stampa continues by proclaiming that the desires of the angels are not shared by her. She does not care for the delights heaven can offer, since she finds their equality on earth. In other words, she uses the religious figures only to negate their symbolic meaning of human

17 Falkeid argues that the threshold between physicality and spirituality is the sublime, a notion present from the second poem in Stampa's collection. Falkeid argues that Stampa's understanding of the sublime can be explained through medieval Christian Neoplatonism, as well as Franciscan sources: "Indeed, the most important factor of Medieval Neoplatonism is that the sublime, the transition from low to high, is impossible without any realism, without existence, or the physical life in its entire contingency", 2015, p. 50.

transcendence to a non-physical, asexual state. In lines 5-11, the poet explains this further:

Perché i dilette miei son tali, e tanti,
Che non posson capire in cor terreni;
Mentr'ho davanti i lumi almi, e sereni,
Di cui conven, che sempre scriva, e canti.
E come in ciel gran refrigerio, e vita,
Dal volto suo solete voi fruire
Tal'io qua giù da la beltà infinita.

(Because my delights are such that by human / hearts they can barely be conceived, / as long as those calm lights are before me / of which it suits me always to write, and sing. / And just as you take solace and life itself / from his gaze in heaven, so do I, / down here below, from that infinite beauty.)

Stampa points out the earthly state of her love, “cor terreni”, and clarifies even further that she desires pleasure “giù”, down here. Whereas other poets, like Vittoria Colonna (1490-1547), the female model to whom Stampa is often contrasted, writes about the longing for a deceased and unreachable beloved, an angel, Stampa’s poetic voice loves and desires lovers who are present on earth, primarily Count Collaltino di Collalto but later, as in rime 206 and 207, also Bartolomeo Zen.¹⁸ Jane Tylus comments on this in the introduction to *Rime*, noting that “the heightened sensuality of her verse, particularly for a woman poet, is largely a new phenomenon. Surely it is missing in the poetry of Stampa’s contemporary Vittoria Colonna” (Tylus, 2010: 23). Another poem that draws specifically on the figures of angels is rime 224, in which we interestingly also find the phoenix. The opening lines of sonnet read: “Alma Fenice, che con l’auree piume / Prendi fra l’altre Donne un sì bel volo.” (Noble phoenix,

18 Resent research has been done on the more sensual, or even sexual, aspects of Colonna’s *Rime Amoroze*. Shannon McHugh presents these arguments in her article “Rethinking Vittoria Colonna: Gender and Desire in the *Rime Amoroze*”, *The Italianist* 33. 3, October (2013), pp. 345-360. McHugh further convincingly shows how Colonna appropriated the Petrarchan style in order to express conjugal love in poetic form; an experience that opposes the traditional Petrarchan love relation, that never could be consummated, between a poet lover and his unreachable beloved.

who with your golden plumes take flight / soaring beautifully above other women) The *Alma Fenice* in this poem is another woman poet, who stands for chaste desires and eternal beauty comparable to those of the angels: “Bellezza eterna, angelico costume / Petto d’honeste voglie albergo solo” (eternal beauty, bearing like an angel / breast that harbours only chaste desiring, (lines 5-6)), which the poet speaker in 224 is unable to attain as she exclaims “Poi che lo stil’ al desir non risponde” (But my style doesn’t answer to my desire. (Line 12)).¹⁹ As Capodivacca explains, Stampa’s poem shows intertextual references to Michelangelo’s rime 61, mentioned earlier, which she interprets as a symbol for same-sex desire (Capodivacca, 2015). I would further suggest that the “desir” in Stampa’s case is ambiguous, speaking on the one hand about the poet’s wish to accomplish poetry of the highest quality and how she, in accordance with tradition, shows self-doubt about her talent. On the other hand, we can read the poet speaker as representing a desire that is not really fit for a Petrarchan sonnet in a traditional sense, since, in contrast to the “Alma Fenice”, she does not seek an “angelico costume”. Let us return then to the last lines of sonnet 17 and focus especially on the word “può”: “In questo sol vincete il mio gioire, / Che la vostra è eterna, e stabilita, / E la mia gloria può tosto finire.” (Only in this does your joy outpace mine: / your glory is eternal, unchanging, / while mine – too soon will it die.) Even if the poet states that the angels outpace her in their eternal state, the choice of the word “può” still leaves the meaning ambiguous; if her love desires lovers who are present on earth, primarily Count Collaltino di Collalto but later, as in rime 206 and 207, also Bartolomeo Zen. *may* or *can* end, it is also imaginable that it may not. Hence, it opens up for the possibility of eternal *earthly* love in regard of how it is constantly reborn, which is later realized through Stampa’s rethinking of the phoenix metaphor in sonnets 206 and 207.

In the first lines of 206 the poet says that she lives in flames like some new salamander, but also like that strange animal that lives and dies in the same place, the phoenix:

19 This poem is closely examined by both Tylus, 2015, and Capodivacca, 2015.

Amor m'ha fatto tal, ch'io vivo in foco
Qual *nova Salamandra* al mondo, e quale
L'altro di lei non men stranio animale,
Che vive, e spira nel medesimo loco.
Le mie delitie son tutte e'l *mio gioco*
Viver' ardendo, e non sentire il male

(Love has fashioned me so I live in flame. / I'm some new salamander in the world, / and like the animal who also lives and dies / in one and the same place, no less strange. / These are all my delights, and this is my joy: / To live in burning and never notice pain. (Lines 1-6, my emphasis.)

Both the salamander and the mythical bird are fire animals and function here initially as symbols for her burning desire for a *new* beloved.²⁰ The poet identifies with them, but not in the same way as Petrarch, i.e., as a vanishing creature destroyed by sorrow or as an impossible model for human beings. Although, as Andreani shows in her analysis, Stampa follows Petrarch's model poems to some extent, specifically imitating part of *Rerum Vulgarium Fragmenta* 135, I would suggest there exists a closer intertextual connection to Tullia d'Aragona.²¹ Aragona's sestina "Ben mi credea fuggendo il mio bel Sole" includes the salamander and other clear similarities to Stampa's rime 206.

Ma non cercherò piu fresco, onda, od ombra,
Che'l mio così cocente, & fero vampo
Non ponno ammorzar punto fonti, o boschi:

20 Tylus notes, in her introduction to the 2010 edition of Stampa's *Rime*, how Collaltino "is not the only beloved invoked in the *Rime* [...] One other man is explicitly mentioned [...] Bartolomeo Zen, the subject of a dozen poems", p. 12.

21 The writers are close to each other in their idea of love, presented by Tullia d'Aragona in her *Rime* and in her dialogue on love. Even though this needs further attention, it is worth noticing Aragona spent some time in Venice during 1535 and she was a close acquaintance of Benedetto Varchi, which further establishes the possibility that Stampa new Aragona's work even before its publication. See Russell, Rinalda in the introduction to *Dialogue on the Infinity of Love*, (2007), pp. 23-26. For discussions on Aragona's love philosophy: Smarr, Janet L., "A Dialogue of Dialogues: Tullia d'Aragona and Sperone Speroni", *MLN*, Vol. 113, nr 1, (1998), pp. 204-212, and Curtis-Wendlandt, Lisa., "Conversing on Love: Text and Subtext in Tullia d'Aragona's *Dialogo della Infinità d'Amore*", *Hypatia*, Vol. 19, no. 4, (2004), pp. 75-96.

Ma ben seguirò sempre il mio bel Sole,
Poscia che *nuova Salamandra in foco*
Vivo lieta, mercè del divo raggio.

(I no longer seek fresh breezes, waves, or shade / for this, my blazing
and fierce flame / cannot be extinguished in stream or wood: / but I will
follow always my beloved Sun, / for, as a salamander, who lives anew in fire
/ I live in joy, thanks to his divine ray. (Lines 13-18, my emphasis.))

(Aragona, 2005: 70-71)

Elizabeth Pallitto compares Aragona's poem with Petrarch's sestina XXII in an article from 2002 and shows how Aragona's poem is "surprisingly free from the 'gender trouble' one might expect" when looking at the modern scholarships on women poets in the Renaissance. Pallitto only briefly comments on the salamander and makes no reference to its presence in Petrarch's poems, as does Andreani. It is however intriguing, as Pallitto also notes, how this "nuova/nova salamandra" is employed in a very similar way by Stampa, since both poets use it as a symbol for a state of constant and yet joyful burning (Stampa's "vivere ardendo e non sentire il male") (Pallitto, 2002).²²

Later in the same poem, Stampa however finds the phoenix metaphor more useful, as she alludes to it again. She exclaims how love has lit a new flame just when the first one has faded: "A`pena era anche estinto il primo ardore / Che accese l'altro Amore" (hardly was my first passion spent / when Love lit another. Lines 9-10) In other words, as the bird dies and is reborn in a constant, never-ending circle, so does her passion, her love, even if the object for her affection changes. She then concludes: "Et 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. (Of this consuming love I won't repent, / as long as he who's newly taken my heart / is satisfied with my burning, and content. Lines 12-14)

22 Pallitto, Elizabeth A., "Apocalypse and/or Metamorphosis: Chronographia and Topographia in Petrarch's Sestina XXII and Tullia d'Aragona's Sestina LV", *Comitatus* 33 (2002), p. 59-76.

In poem 207, the phoenix myth is recycled in an even clearer way that builds on and repeats the argument from its sister poem. Again, the metaphor defines the poet's reborn desire, stating how Love's arrows always points to a new object of love, when an old passion has faded. The consuming force of love is now indicated from the beginning and directly points to the constant resurrection of her desire:

Qual darai fine Amor' à le mie pene,
Se dal cenere estinto d'un' ardore
Rinasce l'altro, tua mercè, maggiore
E sì vivace à conumar mi viene?

(Love, when will you end my sufferings, / if from the cold ashes of one passion / a greater one's reborn – all thanks to you – / so powerful that it consumes me? (Lines 1-4))

The second stanza alludes to the myth of the phoenix as presented by Pliny the Elder, but also as found in some of the Greek novels that had become popular reading since their rediscovery, not least in Venice.²³

Qual ne le più felici e calde arene,
Nel nido acceso sol di vario odore
D'una Fenice estinta esce poi fore
Un verme, che Fenice altra diviene.”

(Among these warm and happy desert sands, / in a nest that burns from perfumes alone, / a worm crawls forth from a dead phoenix / and becomes another phoenix in time. (Lines 5-8))

Even if it is not clear why the poet chooses to retell the myth in this way – it might be to show that she was aware of its history

23 Heliodorus *Aethiopica* was printed in Italian by Giolito in Venice three times during the 1550's, known earlier from a Greek manuscript that was printed 1534 and from a Latin translation printed 1551. The phoenix is also mentioned in Tatius *Leukippe and Kleitophon*, also printed in Venice by Scoto in the early 1550's. See for example the editions at Biblioteca Nazionale Centrale Firenze: <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0003200022#page/1/mode/2up> and <http://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF0003077156#page/1/mode/2up>

and thus establish herself as an intellectual – the point of love’s resurrection is obvious. Later in the poem, it becomes clear that the poet, similar to Aragona, cannot find any other delight more joyful than to burn for the perfect beloved, even if she complained about its consuming force initially. She speaks to Love and says: “In questo io debbo a’ tuoi cortesi strali, / Che *sempre* è degno, & honorato oggetto / Quello onde mi ferisci, onde m’ assali.” (Love, your kindly arrows *always* find / for me some worthy, glorious object / by which I’m wounded and assailed. (Lines 9-11, my emphasis)) At this point, we might expect Stampa to employ the phoenix as a symbol of the poet-lover’s union with the beloved, as we saw in Donne’s later poem. Instead, however, we find a definition closer to Christian and Neoplatonic ideas of the constancy of Divine love, of resurrection and eternity. While the metaphor in these contexts speaks about God’s eternal love or the souls’ eternal union and resurrection in Higher Love, Stampa speaks to and about earthly love, Amore, a bodily passion that is constantly wounding her anew. Sonnet 17 initiated this renegotiation of the traditional suppression of earthly love and its temporality, exclaiming how the poet-lover is not envious of the angels and with the last line with the word “può”. As we see, the argument is brought to its full realization in 206 and 207 through this strategic use and definition of the phoenix. In other words, the love ideology that is created through these poems conveys a kind of counter philosophy to Neoplatonic ideals, where an earth-bound love is equal to the Divine in the joy it brings and, more strikingly, in its constancy and eternal resurrection.

Virginia Cox emphasizes the importance of Vittoria Colonna and Veronica Gambara for later women poets of the sixteenth century because they were “in a position to legitimize their writing more directly [...] This is an important point to bear in mind when speaking of women’s relationship to the lyric tradition in this period, which is still too often seen exclusively in terms of discipleship, docile or otherwise, to male ‘founding fathers’ such as Petrarch and Bembo”. (Cox, 2005: 602) I find this argument useful in understanding Stampa’s love lyric. As I have aimed to show, Gaspara Stampa’s poetics and poetic oeuvre show intertextual relations to a number of key figures in both the literary and philosophical traditions. She

imitates Petrarch, but uses the lyric form subversively in order to rethink commonly employed metaphors such as the phoenix. Most women poets wrote poetry in a highly spiritual tone, more in accordance with Neoplatonic ideals. As I have argued, however, Stampa has more in common with Michelangelo and Tullia d'Aragona. Aragona, poet and philosopher of love, also discusses the lack of female representation within the Petrarchan context in her *Dialogo della Infinità di amore* (1547). In her fictive dispute between the characters Varchi and Tullia, the former reminds the latter of Petrarch's own words with respect to women's capacity to love: "Ond'io so ben ch'un amoroso stato / In cor di donna picciol tempo dura" (Whence I know full well that the state of love / Lasts but a short time in a woman's heart), to which Tullia quickly answers:

Ma bisognava che madonna Laura avesse avuto a scrivere ella altrettanto di lui quanto egli scrisse di lei, ed avereste veduto come fosse ita la bisogna.

(Just think what would have happened if Madonna Laura had gotten around to writing as much about Petrarch as he wrote about her: you'd have seen things turn out quite differently then!)²⁴

It is not an exaggeration to interpret this as a meta-poetical comment about herself and other women writing as poets within the Petrarchan context. There is a critique of the lines the character Varchi quotes from Petrarch about the nature of women's love as unstable and that women are unable to understand constant, eternal love. This misogynist view of women and love is often disputed within *la querelle des femmes*. A number of writers, such as Baldassare Castiglione (1478-1529) and Marguerite de Navarre (1492-1548), often show how women are as constant as or more constant than men in love. The argument I have made regarding Stampa's understanding of love as a constantly resurrected emotion might also be seen as counter argument to the quotation from

24 *Trattati d'amore del cinquecento*, ed. Pozzi, Mario, Bari, 1912, p. 201. Tullia d'Aragona's *Dialogue on the Infinity of Love*, ed. and trans. Russell, Rinalda & Merry, Bruce, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 69.

Petrarch in Aragona's dialogue. However, Stampa does not explore an experience of sublimated love, as understood *within* the tradition deriving from Ficino, namely the repression of earthly love in favor of divine love. Nor does she represent a chaste female love where bodily desire is suppressed. On the contrary, her *Rime* contradict the division of body and soul, contemplating instead the necessity of the body and her experience of love as first and foremost a physical longing for reunion with her beloved.²⁵ Furthermore, in contrast to a poet like Vittoria Colonna, who stays constant in her love for her husband in her lyric, Stampa creates an ideology in which a lover does not owe constancy to a beloved who is no longer present. Within her poetics and idea of love, passionate desire is resurrected by Amor's darts like a phoenix, and moving to a new beloved, presented as a constant, primary human emotion and experience.

WORKS CITED

Andreani, Veronica, "Gaspara Stampa as Salamander and Phoenix", *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry.*, ed. Falkeid & Feng, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 171-184

D'Aragona, Tullia, *Dialogue on the Infinity of Love.*, ed. and trans. Rinaldina Russell & Bruce Merry, Chicago & London, University of Chicago Press, 1997

- *Trattati d'amore del cinquecento*, ed. Pozzi, Mario, Rome, Bari, 1978

- *Sweet Fire. Tullia d'Aragona's Poetry of Dialogue and Selected Prose.*, ed. & trans.

Pallitto, Elizabeth A., New York, George Braziller Publishers, 2005

²⁵ Influences of a more 'body friendly' love from the ancient poets such as Sappho plays an important role to Stampa, as Tylus, 2015, convincingly has proven. On the necessity of the body, see Falkeid, 2015.

Bassanese, Fiora, *Gaspara Stampa.*, Boston, Twayne, 1982
Buonarroti, Michelangelo, *The Poetry of Michelangelo An Annotated Translation.*, ed. & trans. Saslow, James M., New Haven & London, Yale University Press, 1991

Capodivacca, Angela, “*Le amiche carte: Gaspara Stampa and Mirtilla*”, *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry.*, ed. Falkeid & Feng, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 117-136.

Cox, Virginia, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance.*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2013

- “Sixteenth-Century Women Petrarchists and the Legacy of Laura”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 35.3., (2005), pp. 583-606

Falkeid, Unn, “The Sublime Realism of Gaspara Stampa”, *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry.*, ed. Falkeid & Feng, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 39-54

Ficino, Marsilio, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone.*, Series: Scienze umsane, 14, Milano, Celuc, 1973

- *Commentary on Plato's Symposium on Love.*, trans. Jayne, Sears, Spring Publications, 1985

Foucault, Michel, *The History of Sexuality. An Introduction. Volym I.*, New York, Vintage Books Edition. Random House, Inc., 1976; 1990

Liimatta, Katja, “Conflitto tra carne e spirito: Ambiguità neoplatonica nella poesia di Gaspara Stampa”, in *Italian Culture*, vol . 19, nr. 1, (2001), pp.1-14. http://go.galegroup.com.e.bibl.liu.se/ps/retrieve.do?tabID=T001&resultListType=RESULT_LIST&searchResultsType=MultiTab&searchType=BasicSearchForm¤tPosition=1&docId=GALE%7CA100808097&docType=Critical+essay&sort=RELEVANCE&contentSegment=&prodId=GLS&contentSet=GALE%7CA100808097&searchId=R1&userGroupName=link&inPS=true. (Retrieved 27-04-17)

Moore, Mary B., “Body of Light, Body of Matter. Self-Reference as Self-Modeling in Gaspara Stampa”, *Desiring Voices. Women Sonneteers and Petrarchism.*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2000

Phillippy, Patricia, "Gaspara Stampa's *Rime d'amore*: Replication and Retraction", in *Love's Remedies: Recantation and Renaissance Lyric Poetry*., Lewisburg, Bucknell University Press/London, Associated University Press, 1995, pp. 92-135

Pallitto, Elizabeth A., "Apocalypse and/or Metamorphosis: Chronographia and Topographia in Petrarch's Sestina XXII and Tullia d'Aragona's Sestina LV", *Comitatus* 33 (2002), p. 59-76. http://go.galegroup.com.e.bibl.liu.se/ps/retrieve.do?tabID=T001&resultListType=RESULT_LIST&searchResultsType=SingleTab&searchType=BasicSearchForm¤tPosition=1&docId=GALE%7CH1420068550&docType=Critical+essay&sort=RELEVANCE&contentSegment=&prodId=GLS&contentSet=GALE%7CH1420068550&searchId=R1&userGroupName=link&inPS=true, (Retrieved 28-04-2017)

Stampa, Gaspara, *The Complete Poems. The 1554 Edition of the 'Rime', a Bilingual Edition*., ed. Tower, Troy & Tylus, Jane, trans. and intro. Tylus, Jane, Chicago & London, The Chicago University Press, 2010

Schneider, Frederico, "Sublime Love Pains in Gaspara Stampa's *Rime*", *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*., ed. Falkeid & Feng, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 55-74

The Penguin Book of Renaissance Verse: 1509-1659., ed. Woudhuysen, H. & Noorbrook, D., London, Penguin Books, 1993; 2005

Tylus, Jane, "Naming Sappho: Gaspara Stampa and the Recovery of the Sublime in Early Modern Europe", *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*., ed. Falkeid & Feng, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 15-38

Van Den Broek, Roelof, *The Myth of the Phoenix According to Classical and Early Christian Traditions*., Leiden, Brill, 1972

LUCIA MONTUORI

L'URGENZA DI DIRSI: LE RIME DI GASPARA STAMPA

Following the structure of the editio princeps, this article examines Gaspara Stampa's Rime in their intertextual connections. After the identification of the sections of the Rime, the ways through which the Self emerges are studied. A special attention is dedicated to the process of self-knowledge that leads the poetess from being an elegiac heroine to the loss of her beloved and herself, and eventually to the rebirth as the protagonist of her own poetry.

1. PREMESA: L'EDIZIONE SALZA .

Le *Rime* della poetessa cortigiana Gaspara Stampa (Venezia, 1523-1554), edite pochi mesi dopo la morte dell'autrice dalla sorella Cassandra (Venezia, Pietrasanta, 1554), sono state sottoposte a numerosi interventi di riordino, dei quali il più importante è senza dubbio quello operato da Abdelkader Salza (Bari, Laterza, 1913). L'editore, profondamente influenzato dalla professione di cortigiana della poetessa, nella cui poesia vede compiersi un percorso di redenzione su modello di quello di Petrarca, sceglie di accostare nello stesso volume i testi di Gaspara Stampa e di Veronica Franco "perché furono nella condizione della vita molto più vicine che finora non siasi, nonché creduto, nemmeno sospettato" (Salza, 1913: 365); nel riordinare le rime, egli sembra "voler redimere *in extremis* la vena poetica di Gaspara dopo averne condannato in contumacia la condizione di *cortigiana honesta*" (Chemello, 2005: 71). Ed effettivamente l'operazione destrutturante di riordino che Salza compie sembra essere mossa da queste intenzioni, oltre che probabilmente dall'influenza dell'onnipresente modello di petrarchesco del cammino penitenziale: il curatore divide il canzoniere in *Rime d'amore*, che comprendono 245 componimenti (solo i primi 192 secondo l'ordine della *princeps*), e in chiusura i *Madrigali* e i *Capitoli*; e *Rime varie*, in

cui trovano posto le poesie che sarebbero, secondo Salza, indipendenti rispetto alla storia d'amore. Con una pesante forzatura ideologica, inoltre, sono posti a conclusione del canzoniere i sonetti in morte di Suor Antonia Paola Negri e gli spirituali, e infine la canzone *Alma celeste, e pura* (278 nella *princeps*): in questo procedimento di riorganizzazione dei materiali, riportando il suo *canzoniere* sotto una più stretta dipendenza dal modello di Petrarca (come prova anche la scelta di una canzone per la chiusura dell'opera), Salza non solo annulla i caratteri più originali dell'opera di Gaspara, ma arriva a denaturare completamente il significato e l'intenzionalità poetica delle *Rime*. Il presunto pentimento a cui farebbero riferimento i testi conclusivi dell'edizione Salza è frutto di questa contraffazione della volontà autoriale¹, e non deve dunque essere ritenuto l'epilogo di una sorta di percorso morale della poetessa.

2. LE *RIME* SECONDO L'*EDITIO PRINCEPS*: STRUTTURA INTERNA E IDENTIFICAZIONE DEL CANZONIERE.

La lettura delle *Rime* secondo l'ordine della *princeps* permette, a mio avviso, di tracciare un nuovo profilo poetico di Gaspara Stampa. Nell'edizione Pietrasanta, infatti, la sezione dei testi è preceduta dalla lettera dedicatoria a Giovanni Della Casa² (a firma di Cassandra

1 Se di volontà autoriale si può davvero parlare, dal momento che la *princeps* è curata dalla sorella e non sono giunte indicazioni dirette di Gaspara (al di là, ovviamente, della dedicatoria a Collaltino e dello stesso *corpus* poetico).

2 Cassandra dice di essersi rivolta a lui innanzitutto perché non ha trovato in tutta Italia uomo più degno; in secondo luogo per onorare la volontà della sorella, che “vivendo hebbe per mira vostra Signoria Reverendissima come uno de' più belli lumi d'Italia, et destinate le sue fatiche”; in terzo luogo, anche se non apertamente dichiarato, per trovare protezione da un personaggio così eminente e rispettato nel panorama culturale italiano, e per di più residente in quegli stessi giorni nei territori dei Collalto, presso l'abbazia di Nervesa di cui Vinciguerra II (il fratello di Collaltino) era abate (Tower-Tylus, 2010: 30). Aggiungerei che la presenza, nelle poesie, di una religiosità più tendente allo spirito della Riforma che all'ortodossia cattolica (si vedano i riferimenti all'importanza della grazia rispetto alle opere nei sonetti spirituali, in particolare nel 277), e le relazioni di Gaspara con personaggi che se non altro simpatizzavano per tali idee, tra cui Ortensio Lando, e molto probabilmente Alvise Priuli, Plinio Pietrasanta e lo stesso Collaltino (Tower-Tylus, 2010: 33), potrebbero aver spinto Cassandra a rivolgersi proprio al Casa in un tentativo di

Stampa), da alcuni componimenti in onore della poetessa e dalla lettera dedicatoria all'amato conte Collaltino di Collalto, scritta dalla stessa Gaspara; in chiusura si trova poi il sonetto che Leonardo Emo invia a Stampa e al quale la stessa risponde con i sonetti 253 e 254³. A curare l'edizione è Cassandra, che nella citata dedicatoria dichiara di essersi lasciata convincere, dopo un'iniziale riluttanza, da "tanti gentiluomini di chiaro spirito, che l'amarono, mentre visse, ed hanno potere sopra di me [...] a raccogliere insieme quelle [rime], che si sono potute trovare": l'edizione sarebbe dunque risposta alla richiesta da parte di un pubblico che già conosceva l'opera poetica di Gaspara, della quale non voleva celare "le sue fatiche onorate". Cassandra parla però delle rime "che si sono potute trovare", aprendo la questione sulla probabile incompletezza del *corpus* poetico di Gaspara; anche la forma in cui esso si presenta, comunque, non corrisponde con certezza alla volontà dell'autrice. Se da un lato infatti Gaspara dichiara a più riprese, nella dedicatoria a Collaltino, la finalità e il tema del suo *libretto*, l'identificazione di esso con l'intero volume delle *Rime* è stata seriamente messa in dubbio, proprio a partire dalle parole della sorella: è in effetti la stessa Cassandra a distinguere le poesie, "tessute da lei, parte per essercitio dello ingegno suo [...] parte per esprimere alcun suo amoroso concetto". La donna sembra aver ben presente il diverso carattere delle poesie della sorella, e questa divisione, seppur in ordine opposto, sembra rispecchiare la sequenza dei testi nell'edizione Pietrasanta. Essi si presentano in questa successione:

- 1-220: canzoniere dedicato a Collaltino⁴;
- 221-285: rime varie;
- 286-291: sezione di "Capitoli", sei componimenti in terza rima;

preservare l'opera da accuse di eterodossia.

3 I sonetti sono citati secondo la successione dell'edizione Pietrasanta.

4 Su questo punto non è però d'accordo Maria Pia Mussini Sacchi che, sulla base delle dichiarazioni di Gaspara nella lettera dedicatoria, oltre che per la presenza di indizi interni ai testi che indicano nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* la fonte primaria per la storia tra Gaspara e Collaltino, ritiene che il *libretto* termini prima dell'inizio del nuovo amore, quindi all'incirca attorno al sonetto 212 (Mussini Sacchi, 1998: 35-51).

- 292-310: sezione di “Madrigali”, diciannove in tutto, del tipo cinquecentesco.

Considerando anche il fregio a pag. 117 della *princeps*, che divide l’opera proprio all’altezza dei sonetti 220-221, si potrebbe quindi identificare il “libretto” cui Gaspara fa riferimento nella sola prima sezione delle *Rime*.

Personalmente non sono del tutto convinta che questa divisione rispecchi la volontà della poetessa. Innanzitutto, il fregio anteposto al sonetto 221 è riproposto quasi uguale in apertura al sonetto 222:



I due fregi alle pp. 117 e 118 dell’*editio princeps* delle *Rime* (Stampa, 1554: 117-118).

Si potrebbe dunque trattare di una semplice decorazione delle pagine⁵, a maggior ragione visto che i due sonetti sono rivolti ai sovrani di Francia; inoltre a questi segue un’intera sezione di componimenti in lode di poeti e intellettuali del circolo di Gaspara (tra cui il fratello di Collaltino, Vinciguerra II), ai quali talvolta si chiede di lodare il conte. La presenza costante di Collaltino potrebbe essere un primo elemento di connessione alla prima sezione, considerando anche che a questi testi si aggiungono i tre

5 Se non, magari, di un’impresa dei reali o della stessa poetessa. La coppa rappresentata in entrambi i fregi potrebbe forse alludere al simbolo alchemico del crogiolo, una sorta di vaso lasciato aperto per permettere che la materia si purifichi e accolga le virtù dal mondo superiore, in un procedimento verticale che rimanda alla relazione tra i monarchi e Gaspara (“la via d’alzarsi al ciel scrivendo insegni, / con la materia de’ tuoi tanti pregi” 221, vv. 7-8; “Alma reina, eterno e vivo sole, / [...] / date a l’ingegno mio rime, e parole” 222, vv.1 e 5).

sonetti (283-285) di svolta poetico-spirituale, ancora incentrati sulla figura del conte e anticipati da otto componimenti più strettamente spirituali che, in un certo senso, sembrano preparare la poetessa alla svolta finale. Se quindi da un lato permane la presenza del primo amore, è anche vero che già all'interno della stessa prima sezione sono presenti rime in cui si accenna (o si dichiara esplicitamente) ad altre relazioni (sonetti 193 e 205-219), come già notava Mussini Sacchi: il canzoniere potrebbe dunque iniziare da una prima parte di tono elegiaco, in cui l'eroina *relict*a piange l'infedeltà del suo amato, per poi evolversi in una nuova narrazione, che vede la stessa Gaspara nei panni della protagonista. Come già sosteneva Marina Zancan, l'edizione Pietrasanta

modula la scansione delle rime secondo un percorso interiore in cui il motivo degli *amores*, presente ma non predominante, caduta l'unicità dell'oggetto d'amore divenuto oggetto di poesia, enuclea come oggetto primo di scrittura il soggetto d'amore, l'amante fedele, colei che scrivendo dà spessore e valore alla propria figura. Questo scarto [...] porta ad un diverso ordinamento delle rime, legato al tempo interiore e soggettivo della passione d'amore, più che alla successione oggettiva delle vicende d'amore. (Zancan, 1998: 68)

Non sarebbe tanto Collaltino il tema centrale del canzoniere, quanto invece la stessa Gaspara, che in un vero e proprio processo conoscitivo arriva a dichiarare “Però mi volgo a scriver solamente / l'istorie delle mie gioiose pene, / che mi fan singolar fra l'altra gente” (114, vv. 9-11). Una volta riconosciuta la sua natura di donna fatta per amare (“Per amar molto, et esser poco amata, / visse e morì infelice [...]” 151, vv. 9⁶-10; “Ma che poss'io, se m'è l'arder fatale, / se volontariamente andar consento / d'un foco in altro, e d'un in altro male?” 219, vv. 12-14), Gaspara si proclama in molti versi campionessa d'amore (spesso confrontandosi con la comunità di donne, ad esempio “quante fur donne mai, quante saranno / co' miei chiari martir passo e pareggio?” 89, vv. 7-8; “a l'aspre pene

6 Il verso ricorda tra l'altro il famoso *non ut ames, oro, verum ut amare sinas* di *Heroides, Sappho Phaoni*, XV 96, e d'altronde siamo di fronte a testi che condividono lo stesso clima elegiaco. Sarà poi utile, d'ora in avanti, tenere a mente la teoria “dell'amor semplice e dello scambievole” che Marsilio Ficino espone nel suo *El libro dell'amore*, II, VIII, su cui comunque torneremo.

mie paragonate / agguaglian un de' miei martir intero?" 90, vv. 7-8), innamorata fedele la cui natura prevale su qualsiasi altro tipo di virtù (il valore di Collaltino "è vinto, lassa, sol dal mio dolore, / [...] / tanto è vinto da me, da la mia fede, / [...] / lassa, ch'io sola vinco l'infinito", rispettivamente 91, vv. 7, 11 e 14); è Amore che la fa rinascere per una nuova passione come una fenice dalle sue stesse ceneri ("Qual ne le più felici e calde arene, / nel nido acceso sol di vario odore / d'una Fenice estinta esce poi fore / un verme, che Fenice altra diviene" 207, vv. 5-8), o bruciare in un fuoco eterno che non la ferisce ("Amor m'ha fatto tal, ch'io vivo in foco / qual nova Salamandra al mondo [...] viver'ardendo, e non sentire il male" 206, vv. 1-2 e 6). Dopo i sonetti di dedica e i componimenti rivolti a Dio, Gaspara torna a dedicare il suo amore al conte: questa volta però la sua poesia non sarà rivolta alla lode della bellezza esteriore, ma alle "Virtuti eccelse, e doti illustre e chiare" con cui si apre il sonetto 283 e che ritornano nell'invocazione alla Musa che conclude il trittico ("Or sarà, il tuo Castalia, e 'l tuo Parnaso, / non fumo et ombra, ma leggiadra schiera / di virtù vere, chiuse in nobil vaso" 285, vv. 9-11). Le rime spirituali, lontane dall'alludere a una conversione di vita della Stampa⁷, sembrano piuttosto essere una preghiera a Dio perché aiuti la donna a rivolgere le sue attenzioni verso una bellezza eterna, non terrena (molti sono i riferimenti alla fragilità della carne e alla precarietà della bellezza mondana, ad esempio "La bellezza, ch'io amo, è de le rare, / che mai facesti, ma poi ch'è terrena, / a quella del tuo regno non è pare. / Tu per dritto sentier, la su mi mena / ove per tempo non si può cangiare / l'eterna vita in torbida e serena" 280, vv. 9-14). Non a caso quindi il sonetto 285 insiste sull'opposizione tra senso e intelletto, tra "ombre terrene" (v. 4) e "virtù vere" (v. 11): Gaspara chiarisce che è attraverso un rinnovamento della poesia, in cui non canterà più il volto e gli occhi del conte, ma le sue virtù interiori, che riuscirà a "salir a gloria vera" (v. 12) e conquistare l'onore. Un'esperienza, dunque, ancora

7 Come vorrebbe, con il suo ordinamento, Salza. Un'autentica conversione è fortemente messa in dubbio dalla stessa Stampa, che chiude la serie spirituali con l'anaforica insistenza sull'interrogativa "Dunque io potrò?" ("Dunque non drizzerò pensieri e voce, / ogn'altro affetto uman spento e terreno, / solo a' suoi strazi, a la sua pena atroce?" 282, vv. 12-14).

tutta terrena, un cambio di poetica volto alla conquista di una fama che la renda “da l’Orto, a l’Occaso, / e di verace onor chiara et altera” (vv. 13-14). Ed è a questo punto, a mio avviso, che finisce la parte scritta “per esprimere alcun suo amoroso concetto”, vale a dire il *canzoniere*.

A sostegno di questa ipotesi si può anche notare che dopo il sonetto 285 iniziano i capitoli metrici, ben individuati dal titolo e da una ripartizione, appunto quella metrica, che non è presente nella sezione precedente; in queste sezioni il contenuto non sembra essere prioritario, dal momento che sono proposti temi quasi convenzionali, o comunque già trattati in precedenza. Si potrebbe dunque concludere che i capitoli in terza rima corrispondano alle “lettere” (di cui si parla nella dedicatoria a Collaltino), vista anche l’impostazione elegiaca molto vicina alle epistole delle *Heroides* e della *Fiammetta* boccacciana; per i madrigali invece si potrebbe pensare ai componimenti scritti “per esercizio dello ingegno suo”, e ripensando alla tesi di John Walter Hill (Hill, 1994), intendere questa affermazione come riferita all’attività di musicista per cui Gaspara era divenuta famosa nei salotti della nobiltà veneziana. In questo senso la sezione dei madrigali sarebbe una sorta di repertorio di esercizi musicali messo in appendice (292-310), preceduto dal vero canzoniere a tema amoroso (1-285) e dalla sezione di epistole in versi (286-291).

3. L’AUTORITRATTO DI GASPARA STAMPA.

3.1 L’eroina *relicta*: Anassilla.

Abbiamo iniziato ad accennare ai motivi che inducono Gaspara a scrivere le *Rime*; occorrerà ora osservare che essi si muovono su due livelli, non sempre separati, ma comunque distinti. Il primo riguarda le intenzioni di Gaspara in quanto donna innamorata, intenzioni che si rivelano in modo esplicito nella lettera dedicatoria a Collaltino, così come in alcuni testi; il secondo riguarda invece il rapporto della poetessa con la società intellettuale del tempo, e quindi la sua necessità pragmatica, in quanto scrittrice, di instaurare un dialogo con le élite culturali: tale necessità si realizza nella scelta di includere nel suo canzoniere un gran numero di sonetti in lode

dei suoi conoscenti, aristocratici e intellettuali di Venezia. Due piani d'azione, dunque, uno privato e uno pubblico, che s'intersecano in quello che rimane il documento di un'esperienza poetica e biografica unica e unitaria⁸: la poetessa si serve delle sue *Rime* per comunicare e rappresentarsi allo stesso tempo come individuo e come figura sociale.

Vediamo dunque la dichiarazione d'intenti di Gaspara nella dedicatoria al conte: la poetessa afferma innanzitutto di aver scritto le sue poesie allo scopo di muovere il sentimento dell'amato; non avendo però avuto esito, né risposta, ha voluto riunire le "diverse lettere e rime [...] tutte in questo libro, per vedere se tutte insieme lo potranno fare". Da questa prima affermazione possiamo intuire che il tema delle rime è elegiaco, e che lo scopo della scrittura, così come della composizione materiale del libro è quello di conquistare l'attenzione del conte e comunicargli l'amore della donna. Proseguendo, Gaspara riprende il motivo dell'argomento doloroso della poesia ("Legga [...] le note delle cure amorose e gravi [...] libretto mio depositario delle mie lacrime"), legandolo a una caratterizzazione di sé come "fidissima, et infelicissima Anassilla": questi attributi ritornano con insistenza sia nei testi, come vedremo, sia poco più avanti nella lettera, dove si parla di "fedelissima servitù [...] dimenticata et abbandonata Anassilla [...] mia candida fede". Concludendo la dedicatoria, Gaspara si rivolge direttamente al libretto chiedendogli di presentarsi "nella più umil forma assieme alla sua candida fede": riecheggia qui la memoria della *canzone*, con l'apostrofe alla poesia posta in congedo (che ritorna, tra l'altro, nel componimento 68, appunto una canzone), ma anche delle lettere d'amore delle *Heroides* ovidiane, a cui tanto deve lo stesso tono elegiaco dell'eroina *relicta* che è Gaspara Stampa, come pure il motivo della donna fedele che scrive all'amato lontano. Appare chiaro fin da ora che il modo in cui l'Io sceglie di rappresentarsi è uno dei più importanti espedienti con cui la scrittrice esplicita le sue intenzioni: qui Gaspara, proclamandosi "fidissima, et infelicissima Anassilla" ed insistendo su queste sue

⁸ Come ho già detto, infatti, non ritengo che il fregio a pag. 117 della princeps dimostri la separazione delle rime d'amore da quelle di dedica.

caratteristiche, punta l'attenzione sul tema elegiaco delle rime e istituisce un forte legame tra l'Io lirico e le finalità della poesia; come vedremo, quando la poetessa cambierà maschera gli scopi, i temi e la poetica muteranno con lei.

Restiamo per il momento sull'autorappresentazione della poetessa come eroina elegiaca. Notiamo che Gaspara tende ad associare ai temi delle pene d'amore e della lontananza del conte la rappresentazione di sé come Anassilla: questo nome, che la poetessa scelse al momento di entrare nell'Accademia dei Dubbiosi, deriva dal latino *Anaxum*, il Piave che bagna i territori di Collalto. Sembra che Gaspara, nominandosi Anassilla, si identifichi in una sorta di ninfa/pastorella fedele al conte: nelle *Rime* il termine (usato in totale undici volte, senza considerare le due della dedicatoria) generalmente si presenta nei momenti di più profondo sconforto per la protagonista, quando prega l'amato lontano di ritornare, o quando con forza professa la sua fedeltà. Il nome fa la sua prima comparsa nel sonetto 65, tematicamente molto vicino alla dedicatoria: "La vostra fidelissima Anassilla" (v.1) chiede che il conte, "Leggendo in queste carte il lungo e grave / pianto" (vv. 5-6), mostri pietà alla donna "In premio di sua fé" (v. 8). Similmente accade ai sonetti 79-80, dove Anassilla ("Anassilla, e 'l suo fedele e vero / amor" 79, vv. 7-8; "la sua Anassilla" 80, v. 10) è già sparita dal cuore del conte, lontano e infedele ("La fé Conte [...] come cangiaste voi" 79, vv. 1-3; "sua fé vilipesa / rivolse altrove la superba mente / [...] / Non ha degnato mai scriver un verso" 80, vv. 7-8 e 11): nel secondo il tema della fedeltà è preannunciato dalle figure di Evadne e Penelope (v. 3), che enfatizzano la dimensione eroica di Gaspara e, per contrasto, la crudeltà del conte (ripresa infatti nel finale, dove il confronto con l'antichità ritorna in *Ringkomposition*: "Oh Nerone, oh Mezentio, oh Mario, oh Silla, / chi fu di voi sì crudo e sì perverso / d'Amor gustata pur una scintilla?" vv. 12-14). Nel sonetto seguente il nome d'Anassilla non compare, ma s'insiste ancora sui temi della crudeltà e dell'infedeltà dell'amato; nel sonetto 82, invece, "la vostra misera Anassilla" (v. 2) chiama il conte, "si lamenta ed agne" (v. 4) per la sua condizione di donna non amata e lo rimprovera per "la vostra fede, / che pur non le scrivete una parola" (vv. 10-11). Il lamento della *relicta* prosegue, e al sonetto 86

la poetessa, invocando la comunità femminile alla condivisione del pianto (“Piangete donne [...] / Piangete meco la mia acerba sorte” vv. 1 e 5), chiede di essere ricordata in questa sorta di epitaffio⁹: “sotto quest’aspra pietra giace ascosa / l’infelice e fidissima Anassilla, / raro esempio di fede alta amorosa” (vv. 12-14). La serie del lamento, e con essa anche l’identificazione della poetessa in Anassilla, s’interrompe fino al sonetto 146: qui ancora una volta siamo in un clima di disperata sollecitazione al ritorno del conte, e allo stesso tempo di biasimo per lo scarso interesse dimostrato da lui nei confronti della “misera Anassilla d’Amor preda” (v. 13). Un’altra pausa separa questo sonetto dal 202, dove un’Anassilla “Pastorella” (v. 2) rinfaccia al “perfido ingrato” conte (v. 6) di aver mancato alla promessa di “viva e salda fede” (v. 1) fattale prima di partire: Gaspara, “l’afflitta e misera Anassilla” (v. 9), si rappresenta per la prima volta apertamente in un mondo pastorale, che se da un lato l’avvicina all’ambiente dei poeti dell’Accademia, dall’altro permette la creazione di un ulteriore immaginario, appunto quello bucolico. Questo doppio livello ritorna ancora ai sonetti 247, 261 e 262: nel primo “Anassilla pastorella” (v. 12) invoca Venere e le Grazie perché proteggano “questi chiarissimi Pastori” (v. 7); nel dittico seguente, invece, Anassilla si rivolge a un “Pastor” (261, vv. 1,4,12; 262, vv. 1,11), un non meglio identificato “Coridon” (262, v. 2, ma quasi certamente è lo stesso pastore del 261), del quale loda il canto e invidia le doti poetiche, che gli assicurano fama eterna.

Ritengo che nel personaggio di Coridon si possa riconoscere lo stesso Collaltino: innanzitutto, i personaggi pastorali sono già stati usati per rappresentare i due amanti nel sonetto 202, in cui si dice esplicitamente che il pastore è il conte; in secondo luogo, il dittico è preceduto da un sonetto in cui la poetessa chiede al fratello di Collaltino, Vinciguerra II, di perorare la sua causa e richiamare il conte in patria. Allo stesso Vinciguerra era già stato dedicato il

9 Dall’edizione Salza in poi la terzina finale è stata segnalata come dialogo: nonostante l’apertura con il verbo “dire”, il carattere funerario dei versi e la loro formulazione, nonché la presenza della pietra, mi fanno propendere per l’idea dell’iscrizione funebre, o al massimo di un’apostrofe alla tomba da parte di un *viator* (motivo che comunque sarà ripreso al sonetto 151).

sonetto 237, che precede un altro sonetto di dedica a Collaltino, nel quale tra l'altro compare per la prima volta il nome "Stampa" (238, v. 8): solo un'altra volta la poetessa usa il nome di famiglia, guarda caso proprio all'interno del dittico in questione (262, v. 2). Sappiamo inoltre che il pastore del sonetto 261 è un giovane nobile ("ne la più verde e più fiorita etate, / e da radici uscendo alte e lodate" vv. 6-7) che ha cantato "d'Adria il fortunato lido" (v. 1). A ulteriore prova di questa identificazione notiamo che gli effetti della voce di Collaltino, ("fate col canto il ciel fosco e sereno" v. 8) sono direttamente ripresi dal sonetto 30 ("si veggon l'aere far sereno intorno / ovunque suoni il dolce accento fuori" vv. 10-11, ma anche "del canto la dolcissima armonia" v. 4 e "a l'armonia di quei celesti cori" v. 13). Nel sonetto 262, infine, ricompaiono due motivi già visti proprio in relazione al conte: l'inadeguatezza dello stile rispetto al tema (presente nei sonetti 10 e 13) e la poesia di Collaltino in lode di Gaspara (mi riferisco a tutta la sequenza dei sonetti 115-119, in cui la poetessa cerca di dissuadere il conte dal desiderio di cantare lei, ma alla fine ammette "ben fu la sorte di costei gradita / scritta e cantata da sì alto Conte" 119, vv. 13-14). La voce di Anassilla non si farà più sentire, se non nel madrigale 306, in cui ritornano tutti i motivi elegiaci.

3.2 La perdita d'identità: Eco e Chimera.

Un secondo modo con cui Gaspara sceglie di rappresentarsi nelle *Rime* è attraverso le immagini, associate, di Eco e di Chimera: tali figure mitologiche sono simbolo di dispersione e differenza, caratteristiche che la poetessa sembra associare alla scrittura nella sua funzione di comunicazione con l'amato. Questa difficoltà comunicativa si manifesta in un primo momento nel mutismo della donna: nel sonetto 28, ad esempio, la poetessa descrive la sua reazione di fronte all'uomo: "lo stil, la lingua, l'ardire e l'ingegno, / i pensieri, i concetti e i sentimenti, / o restan tutti oppresi o tutti spenti, / e quasi muta e stupida divegno; / [...] / Basta, ch'io non so mai formar parola" (vv. 3-6 e 9)¹⁰. Se in questo caso Amore è il

10 Il modello è, ovviamente, il carme 51 di Catullo, che a sua volta si rifà al frammento 31 di Saffo.

responsabile del mutismo della poetessa, al sonetto 74 lo stesso Amore ispira, attraverso la bellezza dell'amato, la vena poetica "per se muta e restiva" (v. 6) di Gaspara: nella terzina successiva il concetto è esemplificato dal paragone con "la muta Pica [...] / il nero Corvo e gli altri muti uccelli" (vv. 9-10) che cantano spinti dalla "brama sol di quel che li nutrica" (v. 11). Sia che Amore la renda muta, sia che la porti a lodare il conte, rimane comunque una certa problematicità nel rapporto tra parola ed espressione: la poetessa sembra non trovare le parole per comunicare con l'amato, e anche quando le trova, è l'amato stesso a rifiutare il dialogo, come ben si vede ai sonetti 130-131. Nel primo Gaspara, definendosi la "donna più sventurata e più confusa" (v. 2), dichiara che il conte "vuol ch'io tenga lo stil, la bocca chiusa, / come muto o fanciul picciolo in cuna" (vv. 7-8): ritorna il termine "muto", ma in questo caso l'ostacolo è nell'opposizione di chi riceve il messaggio. Nel secondo, un moto di ribellione verso l'ingiustizia subita ("m'è pur vietato / che dir le vere mie ragion non possa" vv. 1-2) spinge Gaspara a gridare le sue ragioni ("Fin che spirito avrò in corpo et alma e fiato, / fin che questa mia lingua averà possa, / griderò sola in qualche speco o fossa" vv. 5-7): l'atto, in apparenza inconsistente, del gridare al vento e in solitudine, è sostenuto dalla speranza di un epilogo simile a quello "ch'avenne / de la Zampogna di chi vide Mida" (vv. 9-10). L'impedimento nella comunicazione tra i due amanti è dunque doppio: da un lato c'è una difficoltà nella donna ad esprimersi di fronte all'amore; dall'altro il destinatario delle parole si chiude al dialogo, e quindi alla comprensione. Gaspara è bloccata all'interno della sua comunicazione, mentre tenta invano di raggiungere il conte, il quale a sua volta non vuole muoversi verso l'incontro; non c'è simmetria nel dialogo (che è infatti un monologo), come non c'è simmetria nell'amore: non c'è corrispondenza, in uno come nell'altro, perché l'amore è a senso unico, è *semplice*, secondo la definizione di Ficino¹¹. Secondo la filosofia neoplatonica, l'amore nasce dalla somiglianza che l'amato riconosce nell'amante, e che lo conduce a ricambiarne il sentimento: trattandosi qui d'amore non

11 "L'amore semplice è dove l'amato non ama l'amante" (Niccoli, 1987: 40).

corrisposto, Gaspara, la nostra amante, non trova un referente né per il suo amore, né per la sua comunicazione, né, infine, per se stessa, dal momento che non può riconoscersi in nessuno. Il vuoto è la sola risposta che può ottenere, ed è qui che la poetessa s'identifica nelle figure di Eco e Chimera, nelle quali questa mancata risposta si realizza, per Eco, in una impotenza della parola, che può solo riecheggiare quella del referente, per Chimera, nell'"abnorme amplificazione di quella stessa riduzione di corrispondenza" (Zancan, 1983: 213), cioè nel caos della forma. Nel sonetto 124, dunque, la confusione si manifesta in una progressiva serie di paradossi, che confermano l'impianto neoplatonico della teoria dell'amore semplice: Gaspara dice di non essere più viva in lei, ma di essere allo stesso tempo già morta nell'amato (vv. 1-2); non riesce ad individuare la fonte del suo pianto, e neppure il movente della poesia (vv. 5-8); infine sintetizza con "e senta tutto, e non senta niente" (v. 11). Nell'ultima terzina dichiara dunque che la sua forma vera è quella di "un'immagine d'Eco e di Chimera" (v. 14), accostando il tema della parola vuota a quello della mostruosa e caotica *varietas*, entrambi conseguenza dell'amore non corrisposto. Il secondo sonetto in cui la poetessa si rappresenta come Eco, il 152, riprende l'immagine dell'amato ostile alla comunicazione, vale a dire del referente vuoto: Gaspara vorrebbe che Amore le suggerisse uno stile con cui impietosire il conte (vv. 1-4), perché ormai le mancano così tanto le forze "che, quasi ad Eco immagine simile, / di donna serbo sol la voce e 'l nome" (vv. 7-8). La scrittura, vanificata del suo potere comunicativo, trasforma la poetessa in un semplice riecheggiare che è però, ricordiamolo, un riecheggiare il vuoto. La confusione dell'identità arriva al culmine nel sonetto 174 a partire dalla struttura sintattica, che vede un susseguirsi di infiniti sostantivati (ripresi poi, con intenzioni simili, al sonetto 214); il testo sviluppa il tema del non-amante amato, che non solo rimane impassibile di fronte all'amore della donna, ma arriva ad essere "senza pietade" (v. 5), "un verno eterno senza primavera" (v. 10), e a farla "divenir una Chimera, / uno abisso confuso, un march'avanza / d'onde e tempeste una marina vera" (vv. 12-14). Gaspara insiste ancora sul *monstrum* dell'esagerazione, dell'eccessiva e incontrollabile *varietas*: l'assenza di referente porta al disordine,

che sia annullamento o, al contrario, eccesso: per trovare un nuovo ordine e una nuova parola, la poetessa dovrà trovare un nuovo soggetto.

3.3 “Amor m’ha fatto tal ch’io vivo in foco”: la Fenice.

Finora Gaspara si è rappresentata principalmente come Anassilla, la ninfa/pastorella elegiaca, e come Eco/Chimera, voce che non riesce a trovare né un’identità, né un destinatario; arriviamo dunque alla terza maschera che la scrittrice indossa in qualità di personaggio letterario, vale a dire quella di Fenice e Salamandra. Innanzitutto è bene precisare che questi animali sono legati alla lirica amorosa a partire dai suoi albori: Petrarca nel *Canzoniere* nomina una volta la salamandra (canzone 207, v. 4)¹² e ben cinque volte la fenice (canzone 135, v. 15; sonetto 185, v. 1; sonetto 210, v. 4; sonetto 321, v. 1; canzone 323, v. 49)¹³. Ma ancora prima, in Giacomo da Lentini la salamandra compare in *Madonna dir vo voglio* (vv. 27-28) come metafora del poeta che vive nel fuoco amoroso senza scottarsi; stessa sorte tocca alla fenice, che dopo la combustione rinasce dalle sue stesse ceneri (vv. 7-8 di *Lo badalisco a lo specchio lucente*). Si tratta dunque di figure strettamente connesse all’area semantica del fuoco, cioè alla passione amorosa intesa nella sua sensualità, ma non solo: in entrambi i casi il fuoco non ferisce la creatura, anzi, ne permette la vita. È su questo secondo tratto che Gaspara vuole insistere: il suo stato di amante semplice, senza oggetto d’amore, corrisponde alla sua natura di amante passionale, puro ardore che si alimenta di sé. La passione d’amore è la sua più profonda ragion d’essere, e l’oggetto a cui l’amore si rivolge è solo secondario (“[...] un altro amore / si prenda e lassi questo, onde ora avampo, / e così vinca l’un l’altro dolore” 127, vv. 9-11) perché è Gaspara

12 Come da tradizione, la salamandra rappresenta il paradosso dell’amante che vive del dolore (Stroppa, 2011: 345).

13 L’immagine della fenice è usata come metafora dell’“inesausto voler dell’amante” (Stroppa, 2011: 498-499) nelle canzoni 135 e 323, come simbolo della bellezza eterna di Laura nel sonetto 185, come “segno della condanna del suo amante all’amore della *sola* Laura” (Stroppa, 2011: 352) nel sonetto 210, infine come emblema cristologico della donna nel sonetto 321.

il nuovo referente del suo discorso e del suo amore: l'amore parla di sé, Gaspara parla di sé e in sé rinasce come novella fenice che vive ardendo e non sente il male (206, v. 6). Il tema della passione amorosa come essenza di Gaspara è abbozzato già nel sonetto 127, dove Gaspara cerca modi per disfarsi della gelosia: prima invoca l'aiuto della speranza e della fede (vv. 1-4), poi valuta l'ipotesi di scrivere "[...] carmi, / sì che si sfoghi tanta pena ria" (vv. 5-6); nelle terzine, infine, accennando alla possibilità di scegliersi un altro amante, in modo che un dolore vinca l'altro, si paragona a ogni animale che "cerca per natural forza e vigore / di tentar ogni via per lo suo scampo" (vv. 13-14). Mi sembra che la motivazione "per natural forza e vigore" sia fondamentale per la poetica di Gaspara-fenice: la donna riconosce come sua forza naturale la ricerca di un nuovo amore che vinca il precedente; come "[...] ogni fera in selva, in prato, in campo" (v. 12), così anche la poetessa trova la sua via di fuga dal dolore, e quindi la vita, si potrebbe dire spinta dall'istinto. Il paragone con gli animali non mi sembra casuale, soprattutto in associazione al motivo dell'amore-dolore, che ritorna anche nel trittico di sonetti 205-207 e nel madrigale 301¹⁴. Il trittico si apre con un sonetto incentrato sulla richiesta ad Amore di mantenere l'Io libero dalle sue catene, o per lo meno di temprare il fuoco: nelle terzine si rivela il motivo di questa richiesta, vale a dire l'avvicinarsi di un nuovo amore (205, vv. 9-10); è poi interessante l'affermazione "amando segua il mio costume usato" (v. 6), che potrebbe significare sia la normalità per la poetessa di seguire Amore, sia l'abitudine a quella che è la sua natura di donna fatta per amare. Questo secondo significato acquista ancor più valore alla luce del sonetto 206, che riporto nella sua interezza:

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

14 Ricordo a tal proposito i sonetti 25 e 26 sull'ossessiva declinazione temporale di piangere – ardere – cantare: "Per chi arsi, e ardo ancor, canto e cantai" (25, v. 4), "Arsi, piansi, cantai, piango, ardo e canto, / Piangerò, arderò, canterò sempre" (26, vv. 1-2).

Le mie delizie sono 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.

A pena era anche estinto il primo ardore,
che accese l'altro Amore, a quel ch'io sento
fin qui per prova, più vivo e maggiore.

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.

Il primo verso parla chiaro: è Amore il responsabile della sua essenza di amante che vive nella passione senza esaurirsi; per similitudine, Gaspara diventa salamandra e fenice, predisposta dalla natura a “Viver ardendo e non sentire il male” senza curarsi di essere riamata, perché ciò che conta è l'ardere in sé. Le paure del sonetto precedente si sono concretizzate, e le terzine rivelano che il nuovo amore sembra bruciare ancor più del precedente: la donna però non si pente della sua passione, così terrena e sconvolgente, purché l'amato ne sia soddisfatto. A concludere il trittico arriva il sonetto 207, in cui l'immagine della fenice è impiegata come metaforizzante non di Gaspara, ma di Amore (“Qual ne le più felici e calde arene, / nel nido acceso sol di vario odore / d'una Fenice estinta esce poi fore / un verme, che Fenice altra diviene” vv. 5-8), che rinasce “[...] dal cenere estinto d'un ardore” (v. 2) per consumare l'amante: penso che sia comunque possibile sovrapporre le figure di Gaspara e di Amore, se si considera l'essenza di passionalità della donna e il tema della rinascita che la fenice simboleggia, rinascita di cui partecipa sia l'oggetto d'amore, sia l'ardore stesso, che è infatti descritto nel sonetto precedente “[...] più vivo e maggiore” (v. 9). Come fenice d'amore Gaspara rinasce nella sua passione che, mentre la consuma, la fortifica: in questo amore che è rigenerazione e distruzione insieme, *ἔρως* e *θάνατος*, si inseriscono alla perfezione le immagini della ciclicità e dell'eterna ripetizione proprie della fenice e della salamandra. In conclusione di questo discorso è utile citare il madrigale 301, in cui è ripresa l'autorappresentazione della poetessa come salamandra in rapporto al dolore che la nutre: alla

domanda “come poss’io morire, / nodrita dal dolore?” (vv. 3-4), Gaspara risponde con l’immagine della salamandra (vv. 9-10); sintetizzano il discorso i versi finali, in cui la donna, rivolgendosi ad Amore, afferma che “[...] col pianto mio cibo vitale, / tu non mi puoi far male” (vv. 12-14), ribadendo ancora una volta il carattere misto d’amore e dolore del suo ardore¹⁵. Nonostante le immagini della fenice e della salamandra non si presentino più, ugualmente mi sembra che questa scelta d’autorappresentazione dell’Io abbia un ruolo chiave nell’opera poetica di Stampa: anche se la poetessa non si manifesta spesso nelle vesti del puro ardere d’amore e sofferenza, i temi del fuoco amoroso, della passione inestinguibile e della felicità dal dolore tornano con insistenza in tutto il canzoniere.

4. CONCLUSIONI.

Per concludere, è bene sottolineare che se si può parlare di un percorso conoscitivo della poetessa, e quindi di un’evoluzione da Anassilla a Eco/Chimera a Fenice/Salamandra, tale percorso non è strettamente legato alla narrazione: ci sono nuclei principali che seguono lo sviluppo, ma la progressione temporale è non di rado disattesa. Come già si accennava, la poetessa non ragiona seguendo il tempo “scientifico”, omogeneo e misurabile; la storia, che è storia di emozioni, si svolge seguendo il tempo che le appartiene, il tempo interiore, fatto di ritorni e anticipazioni, sentimenti che riaffiorano da un ricordo o lampi d’improvvisa intuizione: quella che, pensando a Petrarca, può sembrare una disorganizzazione della struttura, è invece la rappresentazione di una diversa interpretazione della storia, non più vista attraverso gli occhi di un uomo, ma piuttosto sentita dal cuore di una donna. Se osserviamo l’ordinamento della *princeps* notiamo subito che il racconto procede secondo un andamento tematico più che cronologico; inoltre uno stesso tema tende a coprire due o tre sonetti (talvolta con evidenti legami di *coblas*), come se non riuscisse ad esaurirsi all’interno della misura singola: la stessa “sovrabbondanza” di pensiero, incontenibile

15 Ricordo anche il distico di chiusura del madrigale 309: “Me nutre il foco, e consuma il pensare / che ’l foco abbia a mancare” (vv. 9-10).

all'interno del rigido metro canonico, spingerà Veronica Franco a scrivere il suo *canzoniere* in capitoli. L'evasione dalla gabbia metrica, sentita come "prigione", sembra dunque essere una tendenza che accomuna la scrittura femminile: per contrasto si potrebbe pensare a una poetessa a noi contemporanea come Patrizia Valduga, per cui Stefano Giovanardi nota che la stretta adesione ai metri più rigidi funziona da "argine nei confronti di una piena sensuale altrimenti incontrollabile" (Cucchi-Giovanardi, 1996: 1001). Se Valduga sceglie di imprigionarsi nel metro per poter arginare il flusso di parole, Stampa e Franco, accostando più sonetti o utilizzando direttamente la terza rima, abbattano questi argini e fanno scorrere liberamente il loro pensiero: sebbene opposte, le soluzioni rispondono a uno stesso problema, vale a dire la difficoltà di trovare una parola femminile che si adatti a un sistema linguistico-formale di tradizione maschile.

Riferimenti bibliografici

Chemello, Adriana, "Tra «pena» e «penna». La storia singolare della «fidelissima Anassilla»", *"L'una et l'altra chiave". Figure e momenti del Petrarchismo femminile europeo*, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 45-77.

Cucchi, Maurizio, Giovanardi, Stefano (a cura di), "Patrizia Valduga", *Poeti italiani del Secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996.

Hill, John Walter, "Training a Singer for "musica recitativa" in Early Seventeenth-Century Italy: The Case of Baldassare", *Musicologia humana: Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 345-358.

Mussini Sacchi, Maria Pia, "L'eredità di Fiammetta. Per una lettura delle «Rime» di Gaspara Stampa", *Studi Italiani*, 10 (1998), pp. 35-51.

Niccoli, Sandra (a cura di), *Marsilio Ficino, El libro dell'amore*, Firenze, Olschki, 1987.

Salza, Abdelkader (a cura di), *Gaspara Stampa – Veronica Franco, Rime*, Bari, Laterza, 1913.

Stampa, Gaspara, *Rime*, Venezia, Pietrasanta, 1554, nell'edizione online <https://archive.org/details/rimedimadonnagas00stam> (consultato 29.04.2017).

Stroppa, Sabrina (a cura di), *Francesco Petrarca, Canzoniere*, Torino, Einaudi, 2011.

Tower, Troy, Tylus, Jane. (a cura di), *Gaspara Stampa, The Complete Poems. The 1554 Edition of the «Rime»*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

Zancan, Marina, “La donna nel «Cortegiano» di B. Castiglione. Le funzioni del femminile nell'immagine di corte”, *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio Editori, 1983, pp. 13-56.

Zancan, Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.



SIMONA LORENZINI

**BETWEEN CLASSICAL TRADITION AND MODERN INNOVATION:
NATURE AND PASTORAL LANDSCAPE IN ISABELLA ANDREINI'S
*MIRTILLA***

Isabella Andreini's Mirtilla is one of the most interesting but still underestimated Renaissance pastorals. This play definitely needs to be further explored since it provides an unconventional approach to the canon of pastoral drama (Tasso and Guarini in particular). Isabella plays with the conventions of the genre and she departs from her male models in a very personal way by also introducing questions of marriage, female literary identity, and gender relationships in her literary agenda. This paper focuses on Isabella's play and its use of the conventions of pastoral poetry to portray nature in general and pastoral landscape in particular. I discuss how the pastoral geography of Mirtilla differs from the pastoral setting of Aminta and Pastor fido, and what we can infer from this difference in terms of Isabella's pastoral poetics.

“E' l'ingegno umano cosa troppo divina, e coloro che nell'ozio intrepidi lasciano così raro dono perire, non meritano tra gli uomini essere annoverati” (Andreini, 1995: 33).¹ From *La Mirtilla's* dedicatory letter to “la signora donna Lavinia de la Rovere Marchesa del Vasto,” these words epitomize, as a kind of manifesto, the urge behind Isabella Andreini's literary career: her willingness to affirm herself in a male-dominated literary environment thanks to her talent, that *ingenium*, which, in its gender neutrality, is a gift entrusted to everyone, women as well as men.

1 “Human genius is a thing too divine, and those who, reckless in their idleness, allow such a rare gift to perish do not deserve to be counted among humankind” (Andreini, 2002: 1). The Italian quotations are from Andreini, 1995.

Isabella Andreini (1562-1604) was an exceptional figure for her time: a famed actress, a versatile writer, and a devoted wife and mother. Born in Padua to the Canali family, Isabella, at the age of sixteen, married Francesco Andreini, a comedian of the Gelosi acting company who would have become well-known as *Capitan Spavento*. Under the leadership of the Andreinis', the Gelosi company's fame grew enormously in Italy as well as in France where Andreini died suddenly after a miscarriage in Lyon.²

For all her life, Andreini self-fashioned a strong image of *scrittora* and *virtuosa*. One of the few women to join a literary academy (the Accademia degli Intenti, 1601), Andreini cultivated important relationships with, among others, Tasso, Marino, Chiabrera, and Enrico Puteano.³ Her eagerness to leave an everlasting fame pushed Andreini to dedicate her talent to the most popular genres of her time: poetry, collections of letters, and pastoral plays. *La Mirtilla* was the first work published under her own name – “la prima fatica dell’ingegno mio” (Andreini, 1995: 33) – and it represents “the first and only known [erudite pastoral drama] composed by a professional actor” (Sampson, 2006: 119). As evidenced by many editions and by a French translation, the play knew an immediate popularity.⁴ After the recent editions by Maria Luisa Doglio (1995) and Julie Campbell (2007), new attention has been devoted to reevaluating *La Mirtilla* within the traditional scholarship on the pastoral genre.⁵ Why did Andreini choose to write a pastoral drama? Many are the reasons behind her thoughtful choice. As Angelo Ingegneri – playwright, man of theater and Battista Guarini’s colleague at the Teatro Olimpico in Vicenza – states in his treatise *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*:

2 On Andreini’s life and works, cf. Doglio, 1995; Mazzoni, 2004: 85-105; Dersoffi, 1994; MacNeil, 1994.

3 On Andreini’s literary associations with the most renowned intellectuals of her time, cf. Santosuosso, 2017; Vazzoler, 1993; Taviani, 1984; MacNeil, 1994; Campbell, 2006.

4 On these editions, see Doglio, 1995, and Mauri, 1996: 256-260.

5 *La Mirtilla* was not Andreini’s only venture in the pastoral genre. She also wrote nine *egloghe boscherecce* included in her collection of *Rime* (see Santosuosso, 2013 and 2017).

Restano adunque le pastorali, le quali con apparato rustico e di verdura e con abiti *più leggiadri che sontuosi*, riescono alla vista vaghissime; che co 'l *verso soave* e colla *sentenza delicata* sono gratissime agli orecchi e all'intelletto; che, non incapaci di qualche gravità quasi tragica [...], patiscono acconcissimamente certi ridicoli comici; che admettendo *le vergini* in palco e le *donne oneste*, quello che alle commedie non lice, danno luoco a nobili affetti, non disdicevoli alle tragedie istesse; e che insomma, come mezzane fra l'una e l'altra sorte di poema diletmano a meraviglia altrui [...] *dicevoli ad ogni età, ad ogni sesso*, usate per lo più *modestamente* da tutti quei che n'hanno composto. (Ingegneri, 1989: 7; emphasis mine)⁶

Therefore, pastoral drama was perceived as a genre highly suitable to female characters for expressing decorously and with modesty their feelings on the stage. In his brief but truly important treatise for the history of pastoral drama, Ingegneri goes further by praising *La Mirtilla* as a paradigmatic instance of the extraordinary flourishing of pastoral plays during the Italian Renaissance:

[Tasso] eccitò (come s'è detto) molti sublimi ingegni alla composizione di diverse tragedie, comedie e pastorali, ma egli ebbe in sorte di stabilire questa terza specie di drama, prima o non ricevuta o non apprezzata od almeno non posta nella guisa in uso che s'è fatto d'allora in qua. Quinci furono in pochi anni veduti gli *Alcei*, i *Caridi*, i *Ligurini*, gli *Amorosi Sdegni*, le *Amarillide*, le *Pompe funebri*, le *Cinzie*, le *Tirene*, le *Amarante*, le *Mirtille* e tante altre graziose piscatorie e boschereccie. (Ingegneri, 1987: 4)

Worth noting is the fact that *La Mirtilla* is the only female-authored pastoral drama mentioned by Ingegneri.

6 As Lisa Sampson has noted, pastoral discourse “proved amenable to female writers for various reasons. In particular, its ostensible focus on private emotions and the inner life connected it with typical female literary concerns. Its portrayal of a secluded, idealized pastoral existence, away from the city streets of comedy and the courts of tragedy, allowed the representation of subject removed from political affairs and characters less bound by (patriarchal) social and familiar restraints. The apparently ‘unrealistic’ quality of the pastoral mode also made it an ideal medium for women discreetly to voice veiled complaint or criticism, and flattery of patrons and cities, as well as to explore alternative polemical ideas of a female-oriented society, in ways that were less likely to compromise their reputation” (Sampson, 2006: 104). As for the ‘inevitability’ of Andreini’s choice for the pastoral genre, see also Erenstein, 1973: 39-40; and Ferracuti, 2014: 130-131.

Other considerations can be added to Ingegneri's words. First, pastoral poetry was a typical element of Renaissance courts and it lived its literary season mainly in the form of wedding entertainment, as a propitiatory event or a festive celebration of actual marriages.⁷ Therefore, pastoral drama should have appeared to Andreini as a fundamental component of the relationships between literature and court, as an easy way to affirm and consolidate her position within the court establishment; and she could put her first-hand experience on stage at the service of her play. Pastoral plays such as *Aminta* were already part of the Gelosi's performances for Italian and European courts. *La Mirtilia* would have put Andreini in direct dialogue with Tasso, which she should have considered as an essential step to launch her career as *litterata*. Finally, the pastoral mode, inasmuch as it belongs to the lowest level of rhetoric styles was considered suitable to female writers for reasons of gender decorum. Considerations of honesty, decorum, popularity, and literary modesty made the pastoral genre – the third genre after tragedy and comedy – appropriate for a woman first venture in literature. However, in the skillful hands of Andreini, this modest pastoral mode becomes a powerful means to display her *ingegno* and literary erudition.

La Mirtilia plays an important role in Andreini's agenda of establishing her public image. The importance of Tasso's *Aminta* as source of inspiration for Andreini's play is well-established.⁸ In particular, scholars like MacNeil, Campbell, Ray, and Kerr have pointed out how Andreini was able to play with her models by giving them a proto-feminist twist within the climate of the sixteenth-century *querelle des femmes* – a prestigious form of entrainment

7 According to Elisabetta Graziosi, *Aminta* would have been meant as an auspice for the marriage between Alfonsino, the eldest son of Don Alfonso, on whom, in 1573, the Duke was trying to move the line of succession, and Marfisa d'Este, daughter of Don Francesco d'Este. Therefore, with Tasso's drama there would begin that literary tradition that makes the pastoral drama a literary product for aristocratic wedding, to read and perform within the courts (Graziosi, 2001). Cf. also Rosenberg, 1980: 521-535.

8 On the intertextual relationships with Tasso, see Sampson, 2006: 118-123; Campbell, 2006: 51-72; Ferracuti, 2014:130-132.

well suited to literary and court circles.⁹ Andreini manipulates some of the traditional theatergrams of pastoral drama (the courtesan figure, the rape by the satyr, the singing contest, the final marriage, the Petrarchan beloved, etc.) in order to establish a dialogue, more or less polemic, with the works of her male contemporaries, principally Tasso and Guarini.¹⁰ For example, the above-mentioned theatergrams are used to suit Andreini's defense of women by describing complex self-assertive female characters – Filli and Mirtilla – who show and make good use of wit, seductive power, wisdom, personal agency, eloquence, and intellectual autonomy (Campbell, 1997: 111).

Works like Barbara Torelli Benedetti's *Partenia*, Maddalena Campiglia's *Flori*, and Andreini Andreini's *Mirtilla* should therefore be included in studies of Renaissance pastoral drama in order to see how these female writers permute the genre's conventions to pursue a personal agenda where questions of marriage, sensual vs chaste love, women's behavior in love, gender relationships and female authorship are central to these women's agenda.¹¹ In the following pages, I will focus on Andreini's use of the classical conventions of pastoral poetry to portray nature in general and pastoral landscape in particular. I will discuss how the pastoral geography of *La Mirtilla* differs from the pastoral setting of *Aminta* (Arcadia/Ferrara) and *Il pastor fido* (Arcadia/Turin), and what we can infer from this difference in terms of Andreini's own pastoral poetics and her interpretation of the pastoral genre.

Proper to the pastoral genre is its association with a *locus amoenus*. Even if Louise Clubb does not mention it as an instance of theatergram, her definition of a theatergram as “units, figures, relationships, actions, *topoi*, and *framing patterns*” (Clubb, 1989:

9 For a ‘protofeminist’ reading of *La Mirtilla*, cf. Stonecipher, 2013; Kerr, 2015: 114-123; Campbell, 1997.

10 For a definition of theatergram, see Clubb, 1989: 6. As Anne MacNeil points out, Andreini “often uses gender reversal to parody known authors or theatergrammatical situations” (MacNeil, 1997: 163).

11 For an overview of female writers' contributions to pastoral drama, see Sampson, 2006 and Cox, 2011.

8; emphasis mine), the *locus amoenus* definitely constitutes a “streamlined structure” and an “element of high density” borrowed from classical models and modified accordingly.¹² The representation of nature is just another convention of the genre, as are gift exchanges, suicides scenes and singing contests. Based on a topiary of woods, gentle slopes, shadows, flowers, zephyrs, fountains, clear springs, and sweet smells, pastoral landscapes epitomize the inner paradox of pastoral poetry: an apparent simplicity that results from a stylistic sophistication.

The ambiguity of these Arcadian representations lies in their origins. Poets generally link Arcadia with the myth of the Golden Age; however, almost the opposite is true of the real Arcadia, as described by the Greek writers, especially Polybius (*Historiae*, IV, 20). Arcadia was the domain of Pan, and its inhabitants were famous for their poetic skill, for their ancient lineage and rustic hospitality, but also for their ignorance and low style of living. It was in Latin poetry that the great shift took place and that Arcadia entered upon the stage of modern literature. Arcadia was from the very outset a poetic creation; in particular, Virgil transformed it into Utopia and added to it the charms that the real Arcadia had never possessed: luxuriant vegetation, eternal spring, leisure for love and poetry, perfect climate. In the classical authors, this blessed state of being always entails a notion of morality, social harmony, political peace, economic security, proper order and personal happiness. During the Renaissance, it was of course Virgil’s Arcadia and not Polybius’ negative one that emerged as an enchanting vision. However, as Panofsky has clearly pointed out:

It was, then, in the imagination of Virgil, and of Virgil alone, that the concept of Arcady, as we know it, was born—that a bleak and chilly district of Greece came to be transfigured into an imaginary realm of perfect bliss. But no

12 On the *locus amoenus* as rhetorical-poetic category, see Curtius, 1997: pp. 219-223, which traces its literary tradition from antiquity on, by following its developments in the Medieval Latin poetry when they also begin to appear philosophical and religious implications that make the *locus amoenus* a privileged instrument to represent the earthly paradise. For a general overview of this *topos* in the Italian literature, see also Venturi, 1982: 663-749.

sooner had this new, Utopian Arcady come into being that a discrepancy was felt between the supernatural perfection of an imaginary environment and the natural limitations of human life as it is. [...] In Virgil's ideal Arcady human suffering and superhumanly perfect surroundings, create a dissonance. (Panofsky, 1974: 300)

By retrieving Virgil's vision of Arcady, the Renaissance pastoral literature continues to testify to a discrepancy between an imaginary utopian environment, on the one hand, and the historical limitations of human beings, on the other. These Arcadian landscapes are as transitory as a theatrical stage, and the garden, where these plays often took place, is the perfect image of this artifact-nature where illusion and reality blur, visible and invisible blend. During the Renaissance, the diffusion of courtly gardens defines the image of a nature regulated and controlled by power. The garden is envisioned to be a space harmonically organized for the pleasure of the eye of the Prince / the Power who controls and directs the theatrical scene as a demiurge, and shapes the space of the city as a political space metamorphosing it through an array of gardens, "grotte," provisional stages, and so forth. As a summa of culture and power, the garden is an embellished superstructure where the power displays its strength. The pastoral topography becomes spatially and semantically an idealized image of the topography of power. It is a political space too in the way it reflects the Prince's will to control and organize nature.

In Tasso's *Aminta* there is a precise definition of the space underlined by the insistence with which Tasso uses "qui" (here) as opposed to "ivi" (there) to indicate the places of the performance, and the relationship between them and the real space of the court. Through a recurrent use of deictic, which helps to define and delimit the stage, and to stress the theatricality of the text, Tasso aims to capture the public's attention:

Non però disarmato io *qui* ne vengo [...]
E, per fa sì bell'opra a mio grand'agio,
io ne vo a mescolarmi infra la turba
de' pastori festanti e coronati,
che già *qui* s'è inviata [...]

... e in *questo* luogo,
in *questo* luogo a punto io farò il colpo [...]
... e ben parrassi
che la mia deità sia *qui* presente (ll. 46; 68-74; 77-78; emphasis mine).

We do not have to overlook the importance of this initial “*qui*” that embraces the ideal literary setting of the pastoral fable, the scenic place, and the concrete place of the performance, the island of Belvedere. Tasso entrusts the specific definition of the particular nature and functionality of this place to the chorus that converses with Tirsi in act III (l. 1211): this place is a “*luogo di passo*,” namely a crossroads, a transitory place of meetings between the characters of the court and those on stage. There is, therefore, a continuous switch between the two levels – the stage and the court – but also the feeling of belonging to neither of them since each is both a mobile and precarious setting. The concreteness of a spatial definition by deictic contrasts with the transience of this “*luogo di passo*,” thus complicating the relationship between the supposed Arcadia and court, characters and spectators, theater and reality. In the “*luogo di passo*” where the action occurs, Tasso names the topography of the duchy, the river that runs through it, the sea that delimits it, the countryside that constitute it, and the Apennine ridge (ll. 995-999). He also mentions Ferrara (“*siede la gran cittade in ripa al fiume*,” l. 570), and the little isle of Belvedere: “*là presso la cittade in quei gran prati, / ove fra stagni giace un’isoletta, / sopra essa un lago limpido e tranquillo*” (ll. 855-857; emphasis mine).

The topography of Belvedere, where the first performance of the play was supposed to take place, had a specific connotation, that of a Renaissance garden.¹³ In *Aminta*, one always perceives the bucolic landscape as a hybrid world where the boundaries between nature and art are constantly shifting; this combination of artifice and naturalness defines precisely the aesthetic ideal of the garden. As result of a human and political project that geometrically designs it, the garden expresses confidence in order and control since it is

13 On the political implication of Renaissance gardens and for more bibliographic references on this topic, see Lorenzini, 2016: 150-153.

an idealization of nature as an artificial creation. Consequently, one cannot perceive the theatrical space of the garden as an opposite polarity since the place of fiction is an organized court space within a nature that itself becomes *ficta*. The withdrawal of the court into the garden foreshadows a well-ordered society inasmuch as the architectural definition of a wild landscape represents the settled geometries of reason and convention.

Belvedere was designed by Duke Alfonso as a suitable place for forms of public spectacle (tournaments), as a paradise of delights, and as a frame for the celebration of the court in a utopian perspective remote from historical contingencies. It was a place physically identified, refined, and adorned with balconies, statues, fountains, dwellings. The garden was conceived as a metaphor for the power of the court; it was, first, a place for the theatrical display of the Duke's power, and then it became the theatrical setting of *Aminta*. As consequence, the dissolution of a concrete distance between the court and the theatrical scene, between pastoral world and city, dissolves the antagonistic character of the story that is integrated into the totalizing ideology of the court. The traditional juxtaposition *città / selva* is, therefore, more complex and less simplistic than it appears since the forest, the place where the text is performed, is not a place of pure wilderness, but an island where there is a small town, a miniature duplicate of the court made for the Duke and his courtiers.¹⁴ There is an obvious convergence of taste between poet and audience, a coalescence of intentions that is indispensable for the construction of a stage that is, allegedly, Arcadia, and, thanks to an allusive transfer, even Ferrara and the Este's court. In the real setting of the island and in the fiction of the drama, we realize that Tasso has never abandoned the court and the city. On one hand, the pastoral disguises allow Tasso to place the story in a specific context and, on the other, to identify the privileged recipients of the story

14 On the island of Belvedere, cf. Ulivi, 1981: 309-318, and Venturi, 1985: 173-178. According to Angelo Solerti, *Aminta*'s first performance took place on this small island in July 1573 (Solerti, 1895: 178-199). Remarkably interesting for the information about the first performance of Tasso's *Aminta* are Godard, 1977: 187-301; Da Pozzo, 1983: 109-126; Pieri, 1982: 177, 200-201; and Stampino, 2005.

itself, the educated public of the court to whom the author addresses the allusive game of disguise and recognition.

Aminta's and Silvia's story, therefore, takes place in a space clearly delimited by the authenticity of its political and geographical borders through a continuous trespassing from reality to fiction.¹⁵ The court and the pastoral life are mirroring images of a social reality between which there is no real fracture. A final note about *Aminta*. Tasso never names the toponym "Arcadia" in the text. Even if the audience could also easily reconnect the pastoral scene to Arcadia since all the previous pastoral plays were set in Arcadia,¹⁶ by avoiding referring to the pastoral setting as "Arcadia," Tasso eventually renounces the theatrical fiction of a temporal and spatial alterity, so making more ambiguous and problematic the relationship between the court and the pastoral world.

Battista Guarini complicates the mirroring game of reality and fiction, court and Arcadia of Tasso's *Aminta*. Beginning with the prologue, Guarini outlines a symbolic overlapping of three Arcadias: the mythical Arcadia of the Golden Age, the real Arcadia (the royal court of Turin), and the Arcadia portrayed on stage. Guarini entrusts the description of these Arcadia to two characters, Alfeo and Carino, who, in a way, share some of Guarini's thoughts. The prologue tells us that the Arcadia we are experiencing on stage is the classical Arcadia. Alfeo, "fiume d'Arcadia," a character belonging to the Virgilian tradition of pastoral landscape, identifies the new Arcadia-Turin with his homeland: "O cara genitrice! O dal tuo figlio / riconosciuta Arcadia!" (prologue, ll. 24-25). However, one immediately perceives that this overlapping is not perfect:

15 Dafne also mentions a specific physical location within the palace of Ferrara, "l'antro de l'Aurora" (l. 280), a room whose ceiling the painter Dosso Dossi depicted with a magnificent scene of Aurora.

16 Cf. *Egle*, "La scena è 'n Arcadia" (*Argomento*); *Il Sacrificio*, "Il loco è Arcadia, ove 'l fior d'i pastori / felice albergo tiene" (*Prologo*, l. 84); *Lo Sfortunato*, "In questo luoco, che sarà l'Arcadia" (*Prologo*, l. 127); *Aretusa*, "Quest'è l'Arcadia" (*Prologo*, l. 20). In line with my assumption that *Aminta* is really set in Arcadia is Claudio Varese: "il tanto discusso coro del primo atto [...] è un consapevole commento teatrale, quasi una risonanza della scena arcadica, un commento e un sostegno della didascalica: *la scena è in Arcadia*" (Varese, 1957: 326; emphasis in the text).

Queste son le contrade
 sì chiare un tempo, e *queste* son le selve
 ove 'l prisco valor visse e morio.
 In *questo* angolo sol del ferreo mondo
 cred'io che ricovrasse il *secol d'oro*,
 quando fuggia le scelerate genti.
Qui non veduta altrove
 libertà moderata e senza invidia
 fiorir si vide, in dolce sicurezza
 non custodita e 'n disarmata pace. [...]

E, quando più di guerre e di tumulti
 arse la Grecia e gli altri suoi guerrieri
 popoli armò l'Arcadia,
 a *questa* sola fortunata parte,
 a *questo* sacro asilo
 strepito mai non giunse né d'amica
 né di nemica tromba. [...]

Ma chi mi fa veder dopo tant'anni
qui trasportata, dove
 scende la *Dora* in *Po*, *l'arcada terra*?
Questa la chiostra è pur, questo quell'antro
 dell'antica Ericina;
 e *quel*, che colà sorge, è pur il tempio
 a la gran Cintia sacro. (prologue, ll. 28-49, 79-85; emphasis mine)

In Alfeo's words, the actual cradle of the Golden Age is no longer the classical and fictitious Arcadia of the poets, troubled by wars and uproars, but the Turin of Caterina and Carlo Emanuele I of Savoia, blessed with peace, innocence, moderate freedom and safety. The repetitive use of deictic and demonstrative adjectives and adverbs ("queste," "questo," "qui," "questa," "quell") reinforces the assumption that the reality seems to overturn the poetic fiction. By historicizing the pastoral setting, Guarini does not allow an escape from the courtly setting into an idealized Arcadia; denying such escapism, he denies altogether a sort of liberation from the constraints of normal morality and courtly decorum. Moreover, the Arcadia on stage is neither that of the myth nor that of the reality; the author projects a dark shadow on both. In *Il pastor fido*, in fact, Guarini depicts an Arcadia where error and decay linger over a state of natural happiness. The fault of Aminta and Lucrina taints

the Arcadia so much that when Carino – “pastore nato in *Arcadia*, ma che da lungo tempo nel paese di *Elide* dimorava” (*Argomento*; emphasis mine) – comes back to his homeland in the fifth act, he barely recognizes it: “Ben che sì nuove e sì cangiate i’ trovi, / da quel ch’esser solean, queste contrade, / ché ‘n esse a pena riconosco Arcadia” (act V, scene I, ll. 188-191). In his following words to his companion Uranio, Carino unfavorably compares the urban society with the Arcadia he remembers, with the “riposati alberghi” (act V, scene I, l. 121), but after the fall, even this Arcadia no longer exists. Carino can rely only on an innate and indefinite feeling in order to discern his “patria” under the actual decay of Arcadia:

O da me più d’ogni altra amata e cara
 più d’ogn’altra, *gentil terra d’Arcadia*,
 che col piè tocco e con la mente inchino,
 se ne’ confini tuoi, madre gentile,
 foss’io giunto a *chiusi occhi*, anco t’avrei
 troppo ben conosciuto, così tosto
 m’è corso per le vene un certo amico
consentimento incognito e latente,
 sì pien di tenerezza e di diletto,
 che l’ha sentito

in ogni fibra il sangue. (act V, scene I, ll. 25-34; emphasis mine)

Carino complicates our perception of Arcadia, since he reminds us that what one sees with the senses could be only a theatrical illusion. Even the peaceful Turin may be just an illusion, more akin to the Pisa and Elide, Argo and Micene that Carino has left behind, where everything is appearance and “quell, ch’altrove è virtù, quivi è difetto” (act V, scene I, l. 144). Retrospectively, this statement casts a shadow on Alfeo’s words; by having him address the encomia, Guarini detaches himself from the praise of the new Arcadia, as if he does not completely believe in it. In a sense, Turin-Arcadia is more remote in time and space than Ferrara-Arcadia.

While in *Aminta* we find scattered references to the topography of the Estes’ dominion, in *Il pastor fido* the only references to the actual Arcadia are entrusted to a character, Alfeo, who does not really belong to the drama. Moreover, relegated as they are to the

prologue, these references do not interfere with the unfolding of the events. The lack of a detailed description and the indistinct overlapping of three Arcadias make even vaguer the Arcadia of *Il pastor fido*, since it is literally a “nowhere,” and more radical is the feeling of displacement and estrangement. Guarini replaces the precise topography of *Aminta* with a spatial elusiveness that supports the Baroque view of human reason, which is forced to wander into a labyrinth that, through illusions and deceits, leads to “la più segreta e chiusa parte” of the *spelunca* (act III, scene VIII, l. 1255). The cave is the fulcrum around which the story takes on a potential tragic aspect, and it represents a dramaturgic turning point in the story:

[...] A mezzo de lo speco,
 ch'è di forma assai lunga e poco larga,
 su la man dritta, è nel cavato sasso
 una, *non so ben dire se fatta sia*
o per natura o per industria umana,
 picciola cavernetta, d'ogni intorno
 tutta vestita d'edera tenace,
 a cui dà lume un picciolo pertugio
 che d'alto s'apre, assai grato ricetto
 ed a' furti d'amor comodo molto. (act III, scene V, ll. 756-765; emphasis mine)

Later on, Mirtillo enriches this description through what is like a stage direction: “Una fessura, / fatta nel sasso e di frondosi rami / tutta coperta, a man sinistra a punto / si trova a piè de l'alta scesa” (act III, scene VIII, ll. 1258-1260). The cave is a topical place of the classical and Renaissance pastoral imagery, but Guarini reinforces the classical image by making the cave an ambivalent symbol of seduction and illusion, metaphor for the eclipse of reason in the physical prison of body, and the loss of the self.¹⁷ The cave, the classical *antrum*, is a distinctive image in pastoral poetry; it is the home of shepherds, nymphs, satyrs, and other country gods and as

17 On the psychological implication of Mirtillo's experience in the cave see Selmi, 2001: 197-198, and the notes in her edition of *Il pastor fido*; Perella, 1958: 255. As for the Platonic framework of Mirtillo's descent into the cave, see Schneider, 2010: 86-102, and 200-201.

the ideal place to rest and find refreshment, relieve the hardships of rural life, sing verses under the shade of verdant foliage, and invite guests or the beloved. However, Guarini rewrites this *topos* and radically transforms it into something more complex and less idyllic. The cave becomes the real dramatic core of the drama and is the only place that Guarini describes with theatrical precision. Throughout the play, Guarini therefore defines a geography, however imaginary, where mythological elements overlap a real topography (as in the prologue) and where canonical loci are entailed with allegorical meanings (as the cave).

Il pastor fido was published in 1589, a year after *La Mirtilla*; nevertheless, the script circulated widely among literary circles and acting companies and Andreini would have probably known it.¹⁸ So, how does Andreini differentiate herself from her male models? Because *she* definitely differentiates *her* pastoral geography and other conventions from the ones of Tasso and Guarini.

Andreini waives the usual bucolic travesty of court society, mixes different genres such as pastoral and rustic farces (Doglio, 1995: 12-13), and complicates the temporal and spatial dimension of her play. The pastoral setting usually disguises the court in a singular mixture of courtiers, shepherds, and poets. Avoiding any court allusions, Andreini instead denies her play any spatial or temporal references. In *La Mirtilla*, Arcadia is a place that one cannot recognize since it does not belong to the very place of the performance. Highly stylized as it is, the pastoral space is never materialized.

In the prologue – usually designated to address the audience or to evoke a political, historical, social, or even a theatrical framework – we find only generic indications about the place where the story unfolds: “qui” (ll. 147, 153), “queste selve” (l. 151), “e dipartianci in queste qui d’intorno / selve vicine” (ll. 196-197). We do not know where this “qui” is, and Andreini explicitly mentions the toponym “Arcadia” only once, in the last act: “sopra ‘l più alto monte, / che qui in Arcadia sia” (ll. 2993-2994). Elsewhere in the play, Andreini

18 For the circulation of *Il pastor fido* among the Gelosi, see Vazzoler, 1992: 294.

describes a stylized pastoral landscape out of the elements of a traditional *locus amoenus*:

“Già le fronzute selve / e ‘l garrir degli augelli, il mormorar de’ fonti, / e ‘l dolce sussurrar dei lievi venti / tra il verde crin dei mirti e degli allori, / e ‘l grato odore e caro / del fiorito terreno / m’apportavano al cor somma dolcezza” (ll. 595-601)

“Or che ingemmate son le valli e i colli / di fior bianchi, vermigli, azzurri e gialli, / voglio sedendo a questa chiara fonte, / che co ‘l suo grato e dolce mormorio / m’invita a riposar le stanche membra, / tessere ai crini miei vaga ghirlanda” (ll. 790-795)

“‘l mormorio di questa chiara fronte / la qual mentre s’ dolce infra le pietre / si va rompendo, imita quasi il suono / de le notturne cetre de’ pastori” (ll. 825-828)

“e sedendo in un prato a pié d’un colle, / dal qual scendeva un’acqua viva e pura, / che sembrava a vederla / liquido argento che fuggendo gisse, / con torti passi per quel prato adorno / di mille fiori e mille, / mi godea degli augelli il dolce canto” (ll. 857-863)

“Ora fuggendo il caldo, i pastorelli / si stanno al rezzo, e la pasciuta greggia / va ruminando l’erba, e gli augelletti / cantano sopra i rami i loro amori” (ll. 1229-1232)

“Or via rendete al suon concorde il canto, / poiché noi siamo in sì bel loco a l’ombra / dove Flora tra i fiori / in braccio al suo marito si riposa; / ed ei per la dolcezza / spira vento soave in queste fronde, / e ‘l mormorar de l’onde / farà tenore al suono / di questo cavo legno” (ll. 1721-1729)

“...un’ombrosa valle [...] / Quest’è dintorno cinta / di bei dipinti e mansueti poggi, / tra i quali un più degli altri / eminente si scopre; e sopra questo / un leggiadro boschetto / di sempre verdi lauri e d’odorati / ginepri e di mortelle” (ll. 1942-1952)

“...abitator son io / di sì fecondo e fortunato loco / [...] aura benigna e dolce / sol vi spira di zefiro, che vita / porge a le piante, agli animali, a l’erbe / sempre verdi e fiorite, e manda il colle / odor soave, e più soave il piano / di serpillio e di menta / e di gigli e di croco e di viole” (ll. 2613-2623)

There recur here the traditional occupations of a pastoral landscape – singing, weaving garlands, resting ... – surrounded by “dewy short grasses”, “leafy woods”, “fertile hillsides”, “brisk and pure streams”, “grazing flocks”, and “pleasant cool shadows”.

The Arcadian landscape becomes also a haven for references to the mythology and geography of a classical-Hellenistic tradition. From time to time, the characters mention the loves of Venus, Jove, Myrrha, Proserpina, Endymion; the Hyrcanian tigers; the Cimmerian grottoes; the Hyblean honey; the Stygian wave; the mount Ida; the Aracynthus; and the Erymanthus. These allusions to a mythologized and classical Arcadia are reminiscent of *Il pastor fido*’s many classical references: “l’Erimanto” (act I, scene I, l. 16; act IV, scene II, l. 102); “il tumido Ladon” (scene IV, l. 749), “non ha tigre l’Ircania e non ha Libia / leon sì fero” (scene V, l. 948); “Elide e Pisa” (act II, scene I, l. 66; act V, scene I, ll. 91, 104), “vergini di Megara” (scene I, l. 110), “o le canne di Cipro o i favi d’Ibla” (scene I, l. 185); “la spelonca d’Ericina” (act III, scene IX, l. 1286); “Elide” (act V, scene I, l. 53), “Argo e Micene” (scene I, l. 103), “e dopo tanti strazi, Argo lasciando / e le grandezze di miseria piene, / tornai di Pisa ai riposati Alberghi” (scene I, ll. 119-121), “la foce d’Alfeo” (scene V, l. 705).

In the imaginary geography of *Il pastor fido*, the repetitive references to classical and Hellenistic epithets such as the Erymanthus, the river Alpheus, the cave of Erycina, the towns of Elide, Argo, Pisa, and Megara contribute to create a concrete toponymy. In *La Mirtillo*, scattered and isolated as they are throughout the play, these references are, though, more evocative than denotative of an Arcadian space. The textual space is, therefore delimited and defined by the repeated references to a formalized and stylized pastoral mythology (Virgil and Ovid) that performs a purely decorative function. In this simplified and generalized

space, the characters move within well-defined paths since from the prologue Amore reassures the happy outcome of the story.

Andreini completely closes her pastoral to history and to its disturbing interferences. From this point of view, *La Mirtilla* configures more as a landscape of mind than a real geographical setting. This landscape is defined only by the social and intellectual characteristics of the nymphs and shepherds who inhabit it. Unlike Virgil's characters, however, Andreini's nymphs and shepherds do not refer to cities or city life. They are simple country people with primitive and communal laws and customs. And yet, the pastoral landscape where they live is not completely Arcadian and reminiscent of the Golden Age but civilized by hunting, fishing, and agriculture, and by human activities that suggest an ordered and industrious space.

In Andreini's play, there emerges a more realistic pastoral tradition as denoted by certain descriptions of a countryside that is not only Arcadian and echoing the Golden Age but is also civilized by the activities of shepherds, hunters, farmers, and fishermen (Vazzoler, 1992: 296). Tirsi and Opico discuss at length the pleasures and the techniques of hunting and fishing. Twice Satiro calls Gorgo "Cortese agricoltor" (ll. 1610 and 1624), and Coridone describes what is the appropriate knowledge of a farmer (overseeing cattle, crops, fruit trees, honey, plowing, harvesting, beekeeping, etc.) who resembles the Virgilian Aristaeus of the fourth book of *Georgics* (ll. 317–566):

... il saper con la falce
troncar i rami secchi e infecondi,
il saper quando e come
si debba far gl'innesti;
quando le viti maritar agli olmi;
quando sfrondar le piante,
tonder la greggia; e quando
premere le mamme tumide e cavarne
il dolce latte e poi formarne il cacio;
e come fender con l'aratro adunco
si dee la terra, e quando trarre il mele
da l'api si convenga; e quando l'uve

si debbon corre e spremene il liquore?
 [...] saper sanar la greggia
 quando da la pruina
 gli vien scabbia o podagra
 e saperla dal fascino guardar?
 E saper con la falce
 troncar de' verdi prati
 l'erbosio frutto o dagli amati campi
 sveller l'inutil felce e la gramigna,
 e l'infelice loglio, ch'a le bionde
 spighe tanto è nocivo; e quando poi
 tagliar si den con più minuta falce? (ll. 2129-2153)

Nevertheless, again, this *georgic* space does not refer to a 'real' place, but highlights Andreini's knowledge of different literary traditions and her ability to combine them in a cohesive plot. Similarly, the final matrimonial denouement does not prevent the emergence of a rustic idyll resembling more Folengo and Ruzante's comedies than the dramas of passions and feelings staged by Guarini and Tasso.

The last scene of the play is a cluster of *amoenitates*. As noted above, the only explicit reference to the geographic place of Arcadia occurs in the last act (l. 2994). Then, in the very last scene, Andreini uses the adjective *amoenus* twice (ll. 3230, 3253) while the characters express wishes for what we can define as a highly conventional Golden Age characterized by an everlasting spring of peacefulness, abundance, and harmony (emphasis mine): "e che *Zefiro* spiri *eternamente* / fra queste verdi frondi, / e la sua bella Flora *ognora* infiori / le valli, e i colli, e le campagne, e i prati" (ll. 3231-3234); "ma conceda mai sempre la natura / *eterna primavera* a questo loco" (ll. 3249-3250); "... questo almo paese, / ... sia *sempre* festoso e *sempre ameno*, / *sempre* di fior, *sempre* di frutti *pieno*" (ll. 3252-3254); to conclude with an enumeration of quintessential elements of a locus amoenus: "... sia *perpetuamente* in questo loco / fior, fronde, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi" (ll. 3257-3258). The *topos* of Golden Age even encompasses the georgic embracing in the final wishes not only the three happy couples but also the "agricoltor" Gorgo: "ma scorga sempre il duro agricoltore / di Cerere

ondeggiar le bionde chiome” (ll. 3243-3244). In the last scene, the many utterances about the eternal spring of Golden Age reminds us how conventional and artificial the pastoral genre is.

The “lieto fine” here opens to the idea of a happy and peaceful golden age, which provides an eternal spring where an unrequited love that still can find its legitimacy only in the legitimacy of marriage within a cultural ideology that entails marriage as the foundation of a well-ordered society. The lack of a precise spatial and temporal definition of the pastoral landscape identifications of this Golden Age as the mythical age of the world, and as a utopian alternative; instead this “età dell’oro” is more a promise for an age of *affinità elettive*, of reciprocal respect and love. As we read in one of Andreini’s letters, the Golden Age was so happy and blessed “[c]erto non per altro se non perch’ella era lontana dal timore e dalla speranza. Ma benché questo sia secolo di ferro, chi toglie a noi che noi facciamo d’oro? ognuno per se stesso può farlo. Il viver fa l’età e non l’età il vivere” (Doglio, 1995: 16).

As Campbell points out, “to exclude women’s works or to comment on them apart from the male-authored works in a genre is either to ignore entire facets of generic development or to create a false category for their work, one that denies legitimacy on no other grounds than gender” (Campbell, 1997: 118). As for *La Mirtilla*, Andreini contributes to the development of the genre through a personal adaptation and sometime subversion of pastoral conventions and allows us to re-think the canonical standards (Tasso and Guarini in particular) of the pastoral drama.

Andreini decides not to set *La Mirtilla* in a real and concrete geography and not to play the mirroring game court/pastoral by masking courtiers under pastoral names (as Tasso does). This way, Andreini detaches her pastoral drama from the contingencies of a specific performing occasion and makes it repeatable and performable before different audiences. At the same time, she avoids the polemical undertone of *Aminta* or the political-encomiastic mode of *Il pastor fido* and make her pastoral play more personal and as such more corresponding to her cultural project characterized by a seamless continuity and similarity between her theatrical performances and her literary endeavors:

*E come ne' Teatri hor Donna, ed hora
Huom fei rappresentando in vario stile
Quanto volle insegnar Natura, ed Arte.
Così la stella mia seguendo ancora
Di fuggitiva erà nel verde Aprile
Vergai con vario stil ben mille carte.* (ll. 9-14; emphasis mine)¹⁹

Isabella Andreini's writing of a pastoral play displays both her acting talents and her knowledge of pastoral prototypes. She exploits her interpretational skills and her familiarity with the stage by creating dramatic scenes and by introducing comic elements from the *commedia dell'arte*'s repertoire. That is true, for example, for the singing contest and the buffoonish episode between the gluttonous goatherd Gorgo and the bestial Satiro.²⁰ These theatergrams take advantage of Andreini's competences as professional actress and become recyclable scenarios to perform before different audiences. In this sense, *La Mirtilla* is highly theatrical, and a pastoral scene like the singing contest between Filli and Mirtilla (act IV, scene V) and the finale gathering of all characters take advantage of the generic qualities of the landscape for their reproducibility. However, of greater importance, the *locus amoenus* becomes a place where the rethinking of the genre of pastoral poetry is possible in order to accomplish her personal agenda. The pastoral idyll is the background to her ideal of woman, of married chastity, of pragmatic and realistic love, and of her writing project, which combines key models of pastoral writing with elements of a different tradition, didactic and rustic, thereby showing the multiple interests and versatility of the author.

The universalizing and mythologizing quality of *Mirtilla*'s location, then, support Andreini's fashioning of a personal myth

19 From the opening sonnet of Andreini's *Rime* (in Andreini, 2015) ("and, as in theaters, in varied style, / I now have played a woman, now a man, / as nature would instruct and Art as well, / so in green April, following one more / my star of fleeting years, with varied style / I ruled lines for at least a thousand leaves" [the translation is by James Wyatt Cook in Andreini, 2005: 31]).

20 On the connections between pastoral and *commedia dell'arte*, see Pieri, 1991; Vazzoler, 1992; Romei, 1992.

celebrating female artistic creativity and an image of feminine virtue, faithful wife, and creative artist that won her lasting fame and a personal voice within a male-dominated intellectual society. On the one end of the spectrum, in the attempt to present a woman model who is independent, Andreini introduces female characters who dissimulate, seduce, chase, and contend for their male companions thanks to a pragmatic wisdom that recalls Guarini's *Amarilli* more than Tasso's *Silvia*. On the other end of the spectrum, the bucolic framework of pastoral becomes a stage to display her own interests from poetry to theater, from botany to hunting, from music to mythology, from Petrarchan lyrics to didactic texts.

It is precisely the lack of a pastoral geography that allows this. Compared to the pastorals of Tasso and Guarini, in *La Mirtilla* there is not an 'historical' Arcadia that alludes from time to time to Ferrara or Turin nor a mythical Arcadia, which draws on a geography of classical tradition (the Aracynthus, the Erymanthus, the Maenalus, Megara, Elide ...) overlaying on a real geography (as in the prologue of *Il pastor fido*). By avoiding the connection of her play with a recognizable political, historical, or social geography, by emphasizing its being in a spatial and temporal nowhere, Andreini grants her play a continuous reproducibility and universality.

In a spatial and temporal nowhere, Andreini creates a metamorphosing space without specific temporal and spatial connotations where one moves from one genre to another, from one passion to another, from one scenario to another, from Petrarchan poetry to Baroque concettism. The *vario stile* of her *Pastorale* mirrors the *vario stile* of her *Rime* and the *vario stile* of her theatrical performances in a seamless continuity of genres, acting, writing, and life that is unique to Isabella Andreini and her time.

SELECT BIBLIOGRAPHY

Andreini, Isabella, *La Mirtilla*, a cura di Maria Luisa Doglio, Lucca, Pacini Fazzi, 1995.

Ead., *La Mirtilla: A Pastoral*, edited and translated by J. Campbell, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.

Ead., *Selected Poems of Isabella Andreini*, edited by Anne MacNeil and translated by James Wyatt, Cook, Toronto, The Scarecrow Press, 2005.

Ead., *Rime*, a cura di N. Soglia, Salerno, Salerno Edisud, 2015.

Andrews, Richard, "Isabella Andreini and Others: Women on Stage in the Late Cinquecento", *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. by Letizia Panizza, Oxford, Legenda, 2000, pp. 316-333.

Beccari, Agostino, "Il Sacrificio", Agostino Beccari-Alberto Lollo-Agostino Argenti, *Favole*, a cura di F. Pevere, Torino, 1999.

Campbell, Julie D., *Isabella Andreini, La Mirtilla: A Pastoral*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.

Ead., "Love's Victory and *La Mirtilla* in the Canon of Renaissance Tragicomedy: An Examination of the Influence of Salon and Social Debates", *Women's Writing*, 4 (1997), pp. 103-124.

Ead., *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe: A Cross-Cultural Approach*, Aldershot, England-Burlington, VT, Ashgate, 2006.

Clubb, Louise George, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven, Yale University Press, 1989.

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

Curtius, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

Da Pozzo, Giovanni, *L'ambigua armonia: studio sull'Aminta del Tasso*, Firenze, Olschki, 1983.

Dersofi, Nancy, "Isabella Andreini (1562-1604)", *Italian Women Writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook*, ed. Rinaldina Russell, Westport, CT: Greenwood Press, 1994, pp. 18-25.

Doglio, Maria Luisa, "Introduzione", I. Andreini, *La Mirtilla*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995, pp. 1-30.

Ead., "Isabella Andreini «Scrittora»", *Isabella Andreini. Una letterata in scena*, cit., pp. 51-60.

Erenstein, Robert L., "Isabella Andreini: A Lady of Virtue and High Renown", *Essays on Drama and Theatre: Liber Amicorum Benjamin Hunnigher*, Amsterdam, Moussalt's Uitgeverij, 1973, pp. 37-49.

Ferracuti, Alexia, "Reflections of Isabella: Hermaphroditic Mirroring in *Mirtilla* and Giovan Battista Andreini's *Amor nello specchio*", *California Italian Studies*, 5:2 (2014), pp. 125-154.

Giraldi Cinzio, Giovanni Battista, *Egle, Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena, Favola pastorale*, a cura di C. Molinari, Bologna, 1985.

Godard, Alain, "La première représentation de l'*Aminta*: la cour de Ferrare et son double", *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, 1977, II, pp. 187-301.

Graziosi, Elisabetta, *Aminta 1573-1580. Amore e matrimonio in casa d'Este*, Lucca, 2001.

Guarini, Battista, *Il Pastor Fido*, a cura di Elisabetta Selmi, Venezia, Marsilio, 1999.

Ingegneri, Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M.L. Doglio, Ferrara, 1989.

Isabella Andreini. Una letterata in scena. Atti della Giornata Internazionale di Studi "Isabella Andreini. Da Padova alle vette della Storia del Teatro" nel 450° anniversario della nascita, a cura di Carlo Manfio, Padova, Il Poligrafo, 2014.

Kerr, Rosalind, "Isabella Andreini: The making of a Diva", *The Rise of the Diva on the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2015, pp. 102-151.

Levin, Harry, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1969.

Lorenzini, Simona, *Le corrispondenze bucoliche latine nel primo umanesimo: Giovanni del Virgilio–Albertino Mussato e Giovanni Boccaccio–Checco di Meletto Rossi*, edizione critica, commento e introduzione, con un glossario della lingua bucolica di Dante, Petrarca e Boccaccio, Tesi di Dottorato in “Civiltà dell’Umanesimo e del Rinascimento”, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento-Università di Pisa, 2008.

Ead., *Questioning the Utopian Myth in Renaissance Pastoral Drama: From Politian to Guarini*, Ph.D. dissertation, Yale University, 2016.

MacNeil, Anne, *Music and the Life and Work of Isabella Andreini: Humanistic Attitudes Toward Music, Poetry and Theater in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, Ph.D. dissertation, The University of Chicago, 1994.

Ead., “The Virtue of Gender”, *La femme lettrée a la Renaissance*, ed. Michel Bastianesen, Louvain, Poetas, 1997, pp. 147-164.

Ead., *Music and Women of the Commedia dell’Arte in the Late Sixteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2003.

Mauri, Daniela, “La Mirtilla di Isabella Andreini e la sua seconda traduzione francese”, “*Il n’est nul si beau passetemps / que se jouer a sa pensee*” (Charles d’Orleans): *Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli*, a cura di Maria Colombo, Marina Fumagalli, and Anna Maria Raugei, Pisa, Edizioni ETS, 1996, pp. 243-260.

Mazzoni, Stefano, “La vita di Isabella”, *L’arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di Gerardo Guccini, *Culture teatrali*, 10 (2004), pp. 85-105.

Panofsky, Erwin, “*Et in Arcadia Ego*: Poussin and the Elegiac Tradition”, *Meaning in the Visual Arts*, Woodstock, New York, The Overlook Press, 1974.

Perella, Nicolas J., “Fate, Blindness and Illusion in the *Pastor Fido*”, *The Romanic Review*, 49 (1958), pp. 252-268.

Perocco, Daria, “Donna/uomo, attrice/scrittrice, Isabella/Francesco: metamorfosi della scrittura di Isabella Andreini”, *Instabilità*

e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca, a cura di Simona Morando, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 87-111.

Pieri, Marzia, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, 1982.

Ead., “Il *Pastor fido* e i comici dell’Arte”, *Biblioteca Teatrale*, 17 (1991), pp. 1-15.

Ray, Meredith Kennedy, “La Castità Conquistata: The Function of the Satyr in Pastoral Drama”, *Romance Languages Annual*, 9 (1998), pp. 312-321.

Romei, Giovanna, “La commedia dell’arte e la favola pastorale”, *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell’Europa del Cinque-Seicento*, cit., pp. 181-199.

Rosenberg, Charles M., “The Use of Celebration in Public and Semi-Public Affairs in Fifteenth-Century Ferrara”, *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Milano, 1980, pp. 521-535.

Sampson, Lisa, *Pastoral Drama in Early Modern Italy. The Making of a New Genre*, London, 2006.

Santosuosso, Stefano, “La *Mirtilla* di Isabella Andreini e Giovan Battista Marino”, *Testo*, 37:72 (2017), pp. 141-51.

Ead., “Le egloghe boscherecce di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino”, *Studi Secenteschi*, 54 (2013), pp. 49-57.

Schneider, Federico, *Pastoral Drama and Healing in Early Modern Italy*, Burlington (VT), 2010.

Selmi, Elisabetta, *Classici e moderni nell’officina del Pastor fido*, Alessandria, 2001.

Solerti, Angelo, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, 1895.

Stonecipher, Rachel, “Reforming Relationships in the Late Italian Renaissance: The Profeminism of Lucrezia Marinella and Isabella Andreini”, *The Larrie and Bobbi Weil Undergraduate Research Award Documents*, Paper 6, 2013 (online source: http://digitalrepository.smu.edu/weil_ura/6).

Tasso, Torquato, *Aminta*, Milano, Biblioteca Universali Rizzoli, 1999.

Ead., *Aminta. A Pastoral Play*, edited and translated by Charles Jernigan and Irene Marchegiani Jones, New York, Italica Press, 2000.

Taviani, Ferdinando, “Bella d’Asia. Torquato Tasso, gli attori e l’immortalità”, *Paragone Letteratura*, 408-410 (1984), pp. 3-76.

Ulivi, Ferruccio, “I giardini del Tasso”, *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine. Fonti letterarie e storiche*. Atti del convegno di studi Siena-San Quirico d’Orcia, 6-8 ottobre 1978, a cura di G. Ragionieri, Firenze: Olschki, 1981, pp. 309-318.

Varese, Claudio, “L’*Aminta*”, *Torquato Tasso. Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso (Ferrara 1954)*, Milano, Carlo Marzorati Editore, 1957, pp. 281-341.

Vazzoler, Franco, “Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo”, *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l’altro fuoco del barocco italiano*. Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte, Savona, 3-6 novembre 1988, a cura di Fulvio Bianchi e Paolo Russo, Genova, Costa e Nolan, 1993, pp. 429-466.

Ead., “Le pastorali dei Comici dell’Arte: *La Mirtilla* di Isabella Andreini”, *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell’Europa del Cinque-Seicento*, Convegno di Studi, Roma 23-26 maggio 1991, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1992, pp. 218-299.

Venturi, Gianni, “Picta poësis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento”, *Storia d’Italia, Annali, V. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, 1982, pp. 663-749.

Ead., “Un’isola tra utopia e realtà”, *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, Bologna, 1985, pp. 173-178.

NICLA RIVERSO

LA MIRTILLA VERSUS FLORI:
SAME PURPOSE, DIFFERENT STRATEGIES AND PRECEPTS
IN FEMALE-AUTHORED PASTORAL DRAMA

Isabella Andreini and Maddalena Campiglia were the first known female authors to publish pastoral plays. In their works, both are compelling advocates of their female characters, establishing a pro-female discourse and defending female dignity and capability. Focusing on a close examination of the two texts La Mirtilla and Flori, I analyze the different strategies and precepts adopted by the authors in their quest to transcend gender roles and counteract the misogyny of the early modern society.

In a time when women were excluded from a formal education and women's participation in literary culture was very limited, the publication of two pastoral plays in 1588 - *La Mirtilla* by Isabella Andreini and *Flori* by Maddalena Campiglia - shows that in spite of cultural and social barriers, female authors have a place in intellectual history.

It is not by chance that both Andreini and Campiglia could emerge as literate women who gained appreciation of their male counterparts by writing pastoral drama. In the late sixteenth century, pastoral drama was a genre of literature that enjoyed strong support and a general consensus upon its positive moral value among its upper-class audience; it was even tolerated by the ecclesiastic authorities. Pastoral fiction allowed the creation of a neo-classical surrounding, definitely detached from reality, in which shepherds and nymphs exchanged Neoplatonic and Petrarchan love discourse in an idyllic, bucolic and idealized world. In pastoral drama even the presence of women on the stage was accepted, because women could play roles very different from those in comedies and could

present themselves and express their feelings decorously, creating around them a mythical atmosphere.¹

Angelo Ingegneri, praising pastoral plays, explains that “admettendo le vergini in palco e le donne oneste, quello che alle comedie non lice, [le pastorali] danno luoco a nobili affetti, non disdicevoli alle tragedie istesse” (“by allowing virgin and chaste women on the stage, something that comedies do not allow, [the pastorals] offer noble emotions not inappropriate to the tragedies themselves” 1598: 10).² Due to reputation for honesty and decency of its subject matter, the pastoral plays became a literary genre ideal for women writers.³

Andreini and Campiglia, embracing the classical pastoral tradition of Theocritus and Virgil and following the canons of Tasso’s *Aminta* in structure and plot, were able to speak up for their gender, developing a distinctive feminine voice in order to introduce an innovative message.⁴ *La Mirtilla* and *Flori*, despite their remarkable differences, are similar in their defense of womankind against contemporary misogynistic attitudes. The post-Tridentine Church had well-defined expectations of female behavior and decorum.⁵ Women were constrained to the domestic or private sphere, where they were expected to be devoted daughters, mothers and wives. Those who did not marry were forced to join a convent and become nuns. Women who led a modest, pure and virtuous life in the name of moral and civic decorum, modeling themselves on the Virgin Mary, were praised and celebrated.⁶ Those who refused to be

1 On the role of the women and their inability to remain chaste and pure presented in the comedies, see Andrews, 1997: 11-31. On women exploitation as an erotic attraction in the comedies, see Kerr, 2008: 181-97.

2 Translations are mine unless otherwise noted.

3 On the popularity of the pastoral drama among the female authors for its decorous matter, see Cox, 2011: 93; Sampson, 2006: 104.

4 On the influence of Tasso and classical pastoral dramas on *Flori*, see the introduction by Cox and Sampson (Campiglia, 2004: 13)

5 On the concept of decorum in texts and daily life, see Hutson, 1999: 93.

6 On the promotion of the qualities of the Virgin Mary in order to offer a spiritual and moral code of behavior for women, see Warner, 1976: 45-73.

confined to the home or the convent were accused of being rebels, temptresses, foolish, weak, corrupt, immoral, and followers of the figure of Eve.⁷

Neither Andreini nor Campiglia fits into either of the two primary stereotypes. Andreini was a versatile actress, singer, dancer, and musician, but also a playwright and poetess who cultivated her humanistic education throughout her life. In early modern times, though actresses were harshly condemned because Church authorities felt that their charm, elegance, beauty and sex appeal displayed on stage threatened male spiritual salvation, Isabella Andreini was able to detached herself from the stereotype of the actress-s-Eve, who attempts to subvert Adam, and instead crafted her public image as a pious, virtuous woman and an erudite writer.⁸ Her literary talent aided in her dissociation from the roles she played on the stage, and earned her respect and high esteem. She herself said that her humanistic education was the result of “un ardentissimo desiderio di sapere” (“an ardent thirst of knowledge”) combined with “a quel talento che Iddio e la Natura mi diedero” (“with the intellectual gift that God gave to me” MacNeil, 2003: 293). Andreini challenged not only the early modern stereotype of actresses but also those that labeled women as foolish and less intelligent than men. She became an accomplished literary woman in a time when education and literacy was considered the prerogative of men. Andreini achieved a widespread recognition for her knowledge and writing skills and was praised by many male writers and poets of her age, among them Tasso, Marino, Chiabrera, and Puteanus.⁹

7 See Flood, 2003: 18-35.

8 On the actress as sexually provocative, see Andrews, 2005: 316-33.

9 Andreini strived to associate with the most brilliant poets and writers of her time. In 1593, she had the chance to show her literary skills during a poetry contest held at Cardinal Cinzio Aldobrandini's palace in Rome. Andreini attained second place, behind only Torquato Tasso. Tasso even wrote the sonnet *Per la Signora Bella d'Asia* in admiration and praise of Isabella. For skeptical Tasso scholars, Ferdinando Taviani (1984) demonstrates that the relationship between Andreini and Tasso did in fact exist and brings up evidence that the poetry contest was actually held (26-31). Taviani explains that the sonnet was written in 1587 shortly after Tasso's release from Sant'Anna, and *Bella d'Asia*

Maddalena Campiglia also did not follow the stereotype of her age: she married, but after four years of a childless marriage she left her husband. She never joined a convent and, instead, lived as independent laywoman devoting herself to literature.¹⁰ Because of her unusual situation, she took pains to present herself as a respectable and pious woman of sound moral principles. Like Andreini, Campiglia worked hard to distinguish herself as a literary woman in a time when prejudices teemed against women writers. Moreover, like Andreini, Campiglia's awkward position in society made it difficult to gain favor and consideration from her contemporaries. In the second dedicatory letter of *Flori*, addressed to the marquis Curzio Gonzaga, Campiglia asks her addressee to "difender questo mio poema pastorale da tutti quelli del sesso virile, i quali se ne scopriranno detrattori, o per maligna disposizione o per abuso di sinistro giudizio contra i componimenti poetici delle donne" ("to defend my poem against all those of male sex who will set themselves to attack it, either because of their innate ill disposition or because of the prejudice that leads some men automatically to condemn any poetic work by a woman" 2004: 46-47).¹¹ Campiglia, who escaped from the role of mother and wife, imposed herself upon the literary scene as an independent woman, free from the subjection of men. As a writer, she conceived literary works instead of children. In both dedicatory letters of *Flori*, the first addressed to the marchioness of Soragna, Isabella Pallavicina Lupi, and the second to marquis

was actually written for Isabella, using an anagram for "Isabella d. A.", or Isabella delli Andreini (9-15, 46-48). Giovan Battista Marino wrote four lyrics to acclaim Andreini: *Tace la notte, e chiara al par del giorno*; *Spettator del mio mal, son oggi intent*; *Ben la fronte serena* and at the actress' death he composed *Piangete orbi Teatri: invan s'attende*. In 1584, Andreini performed in Savona at Palazzo delle Cause Civili. Gabriello Chiabrera was in the audience and probably on this occasion he wrote the sonnet *Nel giorno, che sublime in bassi manti*, praising the actress for her excellent imitation of high madness. He became a great admirer of the actress and they began a vivid correspondence on literary topics. The Dutch humanist and philologist Erycius Puteanus was another erudite man who held Andreini in high esteem. He wrote statements on her virtues and exchanged many letters with her on neoclassic precepts and poetic compositions.

¹⁰ Campiglia was married to the Vicentine nobleman Dionisio da Colzè from 1576 to 1580.

¹¹ Translations are from *Flori, a Pastoral Drama* by Cox, 2004.

of Palazzolo, Curzio Gonzaga, Campiglia introduces her pastoral drama as “mia figlia” (“my daughter”) and shows her pride in this legitimate daughter of her intellect, pointing out her choice of an alternative path in life that turns away from the customary behavior of her gender (“procurando più tosto d’allontanarmi dall’ordinario costume donnesco” “I seek to depart from the normal habits of women” 2004: 44)].¹² Campiglia achieved her goal: she was well known in the *Accademia Olimpica* and was respected and esteemed by her male contemporaries, among them the poets Paolo Chiappino, Angelo Grillo, and Curzio Gonzaga (Cox, 2011: 96). After reading *Flori*, the enthusiastic Tasso sang her praises and acclaimed Campiglia for her well accomplished work.¹³

Both Andreini and Campiglia, by adopting the pastoral genre and following the literary model of Tasso, claimed dignity for their writing and facilitated the acceptance of their works as literary products.¹⁴ But as Campiglia remarks, “Confesso parimente che la favola sia più secondo l’intenzion mia che le regole di coloro che hanno insegnato l’arte di questi poemi” (“I confess freely that I have composed the plot of this play more in accordance with my own tastes than with the prescriptions of those who have written theoretically on the genre of pastoral” 2004: 46-48). It is evident that she introduced in her work her own accents and views, skillfully using the pastoral drama to achieve her own purpose. Andreini also acknowledges that she wrote a pastoral drama vulnerable to criticism; in the dedicatory letter to the marchioness

12 In the letter, Andreini calls the marchioness Pallavicina instead of Pallavicino in order to introduce a feminized form of the family name (Campiglia, 2004: 312, fn.1). On a close-reading of the two dedicatory letters, see Bossier, 2010: 126-31.

13 “Alla Sig. Maddalena Campiglia / Io non poteva credere, che alcuno sentisse piacere d’esser vinto; ma leggendo la favola pastorale di V.S., con tanto diletto ho conosciuto d’esser superato, che mun vincitore si rallegrò più della propria vittoria; ma esser superato con tutti gl’altri accresce il mio piacere, e la gloria di V.S. La ringrazio dunque, che m’abbia voluto far degno del suo dono, quasi di consolazione al vinto, e le bacio le mani. - di Roma il 12 d’Agosto del 1589” (Tasso, 1854: 234). “Campiglia’s unsolicited presentation of her work to the author of the *Aminta* reveals that Campiglia undoubtedly had Tasso’s model and its conventions in mind as she composed her *Flori*” (Ultsch, 2005: 72).

14 On the comparison of Tasso’s and Andreini’s works, see Galli Stampino, 2004: 1-20.

Lavinia de la Rovere, she writes: “onde m’avvenne alli giorni passati di comporre una pastorale la quale io, per aventura troppo ardata, mando ora fuori con la scorta del nome di Vostra Eccellenza illustrissima” (“I found myself, in days past, composing a pastoral which I, perhaps too bold, now send out with the escort of your most illustrious and excellent name” 1995: 33).¹⁵ The “aventura troppo ardata” mentioned by Andreini may refer to the audacious project undertaken by a woman, but may equally reference some of the transgressive elements that she introduced in her work. It is apparent that both Andreini and Campiglia are resolved to bring changes to the traditional rules of the pastoral drama, overcoming the boundaries drawn by male writers and imposing their own voices. As each woman’s life transgressed the rules imposed by the early-modern society, both of them were eager to use their work to transgress the character stereotypes and the canon established by the male-authored pastoral dramas of their time.¹⁶

In both *La Mirtilla* and *Flori*, Andreini and Campiglia introduce their main female characters as not submissive wives or daughters but as women who are free to make their own choices in love, overturning traditional gender roles as they were regulated by the men of the sixteenth century.¹⁷ Andreini, who embedded her proto-feminist message in the teachings of the post-Tridentine Church, praises marriage as a matter of love mutually experienced, in a time when marital unions were not primarily about love but were based on wealth, honor, status, prestige and power -- merely a legal contract stipulated by men (parents and kin), where women were not involved in any decision and were assessed according to their dowry.¹⁸ Even for the Roman Church love in marriage was seen as

15 For *La Mirtilla*, I used the text edited by Doglio, 1995. Translations are from *La Mirtilla: a Pastoral* by Campbell, 2002.

16 Some of the main authors of pastoral dramas are Tasso, Guarini, Beccari, Argenti, Giraldi, and Lollo. Guarini’s *Il pastor Fido* was composed in 1583 and published in 1590, but the work became very popular before publication due to its circulation in the Academies.

17 On the submissive role of wives and daughters in the sixteenth century, see King, 1991:1-56; Campiglia, 2004: xiv.

18 King, 1991: 32. Wiesner, 1993: 58.

secondary, considering that the main marital duty was procreation.

In *La Mirtilla*, Andreini (through the shepherd Coridone's words) expresses her enthusiasm for a marital union based on an exchange of love and affection between both partners. Coridone, who loves and is loved by Nisa, points out that the joys of a loving relationship lead to a happy marriage:

È così dolce e cara
questa dal ciel donata compagnia,
e sì soave è 'l maritale ardore ch'insieme la mantiene.
(So sweet and dear
is this heaven-given companionship,
and so sweet is marital passion, that it sustains them together) IV.2.2221-

24.

Dunque non è felicitade al mondo
maggior di quella di due cori amanti
cui marital amor lega e congiunge.
(Therefore there is no happiness in the world
greater than that of two loving hearts
whom marital love ties and unites) IV.2.2351-53.

In his acclamation of marriage, Coridone, who tries to convince the reluctant shepherd Tirsi to embrace love and find a wife, highlights the rewards of a mutually-trusting relationship where even the bitter moments turn delightful:

ma le pene d'amor son tanto dolci
che tormentando porgono conforto,
e poco dolce molto amaro appaga.
(but the pains of love are so sweet
that even while tormenting, they offer comfort,
and a little sweetness appears much bitterness) IV.2.2094-96

[...] prova di quanto
contento sia l'amar ninfa che t'ami.
([...] experience how much
happiness there is in loving a nymph that loves you) IV.2.2252-53

[...] a quel diletto,
a quella gran dolcezza, a quella gioia

che provano gli amanti, allor che senza
sospetto e gelosia
s' amano l' un l' altro.
[...] this delight,
this great sweetness, this joy
that lovers experience, when without
suspicion and jealousy
they love each other) IV.2.2297-301¹⁹

Andreini's female characters Ardelia, Filli and Mirtilla, endowed with an intelligence and cleverness which allows them to control their own lives, make their own decisions about who to marry because, as Andreini points out, only mutual love can provide a successful marriage. Ardelia, after she falls into Narcissus' error, pledges herself to return her suitor's love, saying: "Uranio a te mi dono e mi consacro / e voglio viver tua e tua morire" ("Uranio, I give and consecrate myself to you, / and I want to live and die yours" V.5.2907-08). On the other hand, Filli, though she had been in love with Uranio, decides to forget him, as he is not interested in her love, and chooses Igitio as her partner instead: "a te che sei tutto il mio bene, Igitio, / io che son Filli tua, venuta sono / per farti a pien de l' amor mio contento" ("You are all my good fortune, Igitio, and / I, who am your Filli, have come/ to satisfy you fully with my love" V.3.2795-97). Mirtilla, who also nurtured a one-sided love for Uranio, urges Tirsi not to kill himself. She teaches him how to overcome the sorrows of life and, finally, offers her love to him: "Tirsi, vivi sicuro, / ch'io non sarò mai d'altro, / ma sono e sarò tua mentre ch'io viva" ("Tirsi, live in the certainty / that I will never be another's, / but I am and will be yours as long as I live" V.6.3041-43). It is worth noting that Ardelia, Filli and Mirtilla do not come to their conclusions without being overwhelmed by dreams and illusions, but at the end, they are able to rationally

19 Cox points out that the language used by Coridone to convince Tirsi to abandon the pleasures of hunting and embark on a love relationship with a woman is full of elements that express sensual pleasure and reveal Andreini's nature as an actress. In contrast, Torelli's and Campiglia's pastoral dramas show a more modest and subdued treatment of sex and desire (2011: 101-102).

look into the situations and circumstances of their lives and make their decisions wisely. In *La Mirtilla's Prologue*, Andreini declares that human beings do not realize that the feelings of infatuation and strong passion in love are detrimental, being a fallible way to evaluate the beloved. Andreini writes, “dei miseri mortali, / che di tanti lor mali / non veggon la cagion, ne’ miran come / non Amor, ma furor è che gli offende” (“of miserable mortals, / do not see the cause / of so many of their misfortunes, nor do they observe how / it is not Love, but a fury who offends them” 57-60), and she adds that the fury passion leads to “cieco error che la ragione / uccide e lascia al cieco senso il freno” (“a blind error that kills reason and abandons the reins to blind sexuality” 97-98). Considering that true love is neither irrational nor impulsive, Andreini argues that men and women behave differently in love: men are reckless, led by an ungovernable desire and passion, and women are able to overcome their infatuation by looking at the situation rationally. For example, Filli and Mirtilla both love Uranio, but when their feelings are not returned they employ their hearts and minds to divert their feelings towards Igilio and Tirsi, who have proved themselves deserving of their love. In contrast, Uranio, Igilio, and Tirsi, when they have been rejected by the women that they love, act in a reckless and impulsive way. Uranio, even if he knows that to embrace happiness he should be in control of his feelings (“troppo è felice quel pastor che puote / amar e non amare quand’egli vuole” “too happy is that shepherd who can / love or not love whenever he wishes” I.1.227-28), is incapable of thinking rationally. He claims that “[Amor] egli tanto ci oprime, / che la ragione in noi / debole è sì, che quasi nulla puote” ([Love] so greatly oppresses us, / that our reason / is very weak, and one can do almost nothing” I.1.242-44). Tirsi and Igilio show their weakness and inability to behave rationally under the influence of love’s strong grip, and if Mirtilla and Filli had not used their compassion and cleverness in their persuasive arguments to them, Tirsi and Igilio would both have committed suicide. Mirtilla, talking with Tirsi, emphasizes that suicide is a craven act of emotional weakness and points out the true values in life on which one should rely to find responsible solutions to the problems:

Chi cerca di morire
 per fuggir le miserie
 che seco il mondo apporta
 d'ogni viltate è pieno
 non sai che tempo, amor, fede e fermezza
 non fanno vana mai l'altrui speranza?
 (He who tries through death
 to flee the miseries
 that the world carries with it
 is full of every cowardice.
 Don't you know that time, love, faith, and steadiness
 Never foil other people's hopes?) V.6.3004-09

Andreini's female characters are not the foolish and irrational women depicted in the contemporary male-authored pastoral dramas; they challenged the stereotype that only men could be strong, intelligent and rational. Rather than be passive, Andreini's female characters make their own decisions, combining wisdom with intelligence and compassion, empowering themselves and showing superiority over the male characters in their emotional dealings. As part of her aim to reverse traditional gender-based expectations, Andreini introduces radical changes to some scenes that were traditionally central to male-authored pastoral dramas. For example, taking as a model the scene of the satyr and Silvia in Tasso's *Aminta* and the centaur and Celia in Bonarelli's *Filli di Sciro*, Andreini develops a different situation between the satyr and Filli. The fragile and vulnerable Silvia and Celia are bound naked by their hair to a tree, humiliated, denigrated, and depicted as erotic prey to be saved at the end by shepherds (Silvia is saved by Aminta, and Celia by Niso and Aminta).²⁰ In contrast, Filli is not powerless, but shows determination and mental strength of mind by reversing the conventional roles and becoming the one to tie the satyr and mock and torture him ("tu mi strappi la barba; ferma, ferma" "You are tearing off my beard. Stop, stop" III.2.1435. "Ohimè non far sì

20 "La giovinetta ignuda come nacque, / ed a legarla fune era il suo crine: / il suo crine medesimo in mille nodi / a la pianta era avvolto; . . ." (III.1.53-56) in Tasso's *Aminta*. "Quivi ad un forte cerro / stretta legommi, e rinforzò i suo' lacci / con la mia lunga chioma (I.3) in Guidubaldo Bonarelli's *Filli di Sciro*.

forte; non mi torcere / il collo, ohimè, da ver, che mi fai male” “Oh me! Don’t pull so hard. Don’t twist / my neck. Oh me, truly, you are hurting me” III.2.1439-40. “Non pizzicar si forte! Ohimè, non fare” “Don’t pinch so hard! Hey, stop it” III.2.1443).²¹ By using all of her charming female tricks, Filli deceives the satyr, promising an erotic game, and becomes the true wielder of power.²² By her cleverness and self-reliance Filli found the way to escape violence, preserve her chastity and, moreover, punish her assailant.

In Campiglia’s *Flori*, the proto-feminist message is carried out by the eponymous heroine, who breaks gender expectations. The opening verses of *Flori* present the nymph-protagonist lamenting the loss of Amaranta. The desperate nymph is depicted as being inconsolable, mad with grief after the death of her beloved companion. Flori’s reaction to Amaranta’s death is so intense and fervent that it suggests that the bond between the two nymphs goes beyond friendship. Licori, another nymph, in trying to console Flori, suggests that Flori’s grief is so extreme because her love for Amaranta is unconventional, and muses that “forse è del ciel castigo, che per donna / tu vada errando folle” (“perhaps it is a punishment from the heavens that for the sake of a woman / you are led to this raving” I.1. 100-101). In the rigid climate of the Counter-Reformation, where same-sex love was considered perverted and deviant, Campiglia becomes an advocate of an unconventional sexual expression.²³ The Roman Church accepted sexual relations only between a man and a woman within marriage as a means for procreation, stipulating that women should play a passive role while the man was the active figure.²⁴ Other forms of sexual

21 “[Andreini] gives her audience an *innamorata* who rescues herself from a satyr and soundly rebukes him for his evil ways” (Campbell, 2006: 55).

22 In the scene with the satyr, Cox points out that Andreini’s emphasis on the satyr’s physical humiliation by the nymph recalls details introduced by the *commedia dell’arte*. In contrast, Campiglia and Torelli disdained physical farce in their pastoral dramas (2011: 113).

23 In the Italian Renaissance, descriptions of female-to-female desire were extremely rare in literature, and theoretical and even scientific writings (introduction by Cox and Sampson in Campiglia, 2004: 23).

24 The Catholic Church banned sex with women on top because it would upset proper

expression, such as homosexual behavior, were considered sinful mainly because they involved a non-reproductive act, and those forms were subjected to harsh denunciation and punishment.²⁵ The Roman Church's condemnation for same-sex love came to the point of criticizing theatrical representations of it; more pernicious than the idea that women on the stage were given undue power by their sex appeal, in opposition to the model of virtuous femininity, they also played male characters who ending up with flirting with other women.²⁶ The cross-dressing female characters became symbolic of a challenge to the restricted and submissive condition in which women lived, and allowed them to cross gender boundaries. Women who wore male clothes were considered very transgressive, and seen as prone to sin while acting out love affairs with other women.²⁷ In this context, Campiglia's *Flori* breaks entirely with the expectation of a woman living according with the early modern Catholic doctrine, offering a glimpse of a female-to-female love relationship.

Even though *Flori* is depicted as out of her mind in mourning a woman towards whom she had and still has strong feelings of love, there are no explicit descriptions of same-sex erotic desire. Campiglia introduced a transgressive motif without taking it further, leaving the reader or spectator wondering how much the love between *Flori* and *Amaranta* goes beyond friendly affection. In this way, Campiglia avoids exposing herself and becoming an easy target of the post-Tridentine Church, keeping her writing

sexual order: sexual intercourse with the so-defined 'unnatural' position was a sign of woman's usurpation of the male's superior status (Rocke, 2003: 153. Wisner, 1993: 47).

25 On the concern of the authorities across European society about the threat posed by same sex erotic relationships, see Traub, 2002: 41-43.

26 For example, Andreini become very popular for her performance in Tasso's *Aminta* in the role of the eponymous male protagonist, while the role of the female protagonist Silvia was played by the older actress Vittoria Piissini who had played the role since the first performance of Tasso's *Aminta* in 1573 (Taviani, 1984: 7-8).

27 On this topic Ottonelli writes "Per divina proibizione si vieta alla donna l'uso, o più tosto l'abuso, della virile veste comune, perché porge occasione alla disonestà: e la femmina, vestita a modo di uomo, potrebbe con maggior licenza darsi in preda a' licenziosi piaceri" (qtd. in Taviani, 1969: 388).

bounded by the decorum expected of respectable female writers of the noble class, as she was. Flori's strongest expression of love is shown when, lamenting the loss of Amaranta, she invokes Death with these words:

Ecco (lassa) chi cela il mio tesoro?
Deh come di natura incontro a l'uso
Entro al cenere freddo amor conservi
Le vivaci mie fiamme ogn'or più ardenti?
Oimè, morte, che fai?
(Alas! Who is it that conceals my dearest treasure?
And how is it that the bright flames of my love burn
so fiercely still in these cold ashes, defying Nature's laws?
Death, what is this that you are doing?) I.1.14-18

The expression "the bright flames of my love burn so fiercely" suggests that a passionate love as strong as a blazing fire still burns in Flori though Amaranta is reduced to "cold ashes". Obviously, Flori's love for Amaranta goes beyond friendship; but it is also clear that Campiglia intentionally did not introduce any explicit description of love as a pleasure of the senses or any physical representation of Amaranta, who Flori claims to have been the "real soul of her life" ("di questa vita l'alma vera" I.1.70).

Flori's character becomes even more distinctive and transgressive over the course of the play. Subjected to a magical rite which should free her from madness, Flori is destined to fall in love with the first man she sees. This is the shepherd Alessi, who happily reciprocates her love. Though Flori loves Alessi, she purports to love him "in disusato modo" ("in a different way" V.2.86). They decide to marry, but their nuptial union is very different from the traditional one: Flori declares that she will never give up her virginity and she is not willing to serve a man:

[...] È vero
ch'io lodai, lodo, e loderò mai sempre
il non servir ad huom, che d'huomo ha solo
la sembianza, onde copre insane voglie
spesso, e di mostro, e fera ingegno, e mente.

[...] It is true
that I have praised and do praise and shall ever praise
the choice to serve no man, no man, that is, who is a man only in
appearance,
for very often beneath such appearances lurk inhuman desires
and a mind worthier of a beast or a monster) V.3.100-104

The *topos* of virginity as a virtue to defend is also introduced by Licori who tormented by the love she feels for Androgeo, is inflamed with desire to satisfy the earthly senses. She feels ashamed and remorseful because she is unable to subdue her feelings and is becoming negligent in guarding “prezzi d’honesta donna quel tesoro, / ch’esser le de’ più de la vita caro? / priva del qual né donna è più, né viva?” (“that treasure that every honest woman / should prize more than life itself? / without which indeed, she is neither truly alive, nor worthy of the name of woman?” I.5.201-203).

On the other side, Flori, who is forced to love the shepherd Alessi because of the magical rite and not because she chooses to love him, establishes her own rules, reshaping the idea of a traditional marriage. Campiglia, depicting the custom of early modern society wherein the woman’s desires in matters of the heart were not taken into account and marriage was prearranged, introduced in the character of Flori a woman who refuses to play the submissive role of the wife and keeps her independence by demanding a marriage based on a mutual equality; in fact Flori and Alessi refer to each other by names of equal status: Flori, addressing Alessi, says “Del mio gradito Alessi, anzi mio Rege” (“my beloved Alessi, actually my king” V.3.169) and Alessi answers “Con quai, Regina mia, fregi d’onore” (“what fine trophies are these, my queen” [V.3.170]). Beyond the concept of equality in the relationship, Flori is aiming for a Neoplatonic spiritual love, and in order to avoid fulfilling the male desire for sexual union, she convinces Alessi to follow the goddess Diana’s footsteps in embracing chastity with her and setting a new model of marriage based on unconventional values and goals.²⁸

28 “In classic Neoplatonic mode, this form of spiritual union is proposed as a nobler

E seguir l'orme ambo di Cinzia insieme.
 E in caste voglie ardendo
 Sperano incomparabil paragone
 Scoprirsi al mondo, e vero,
 Di continenza e fede essemplio degno.
 (Following together in the footsteps of Diana
 They burn in chaste flames
 and hope in this way
 to show a shining example to the world,
 as paragons of continence and fidelity) V.5.143-47

While in the male-authored pastoral dramas the nymphs are generally subdued by the shepherds' desires and decisions -- though they vowed to Diana that they would preserve their virginity -- in Campiglia's work, Flori emerges as a strong and resolute nymph who imposes upon the shepherd Alessi a chaste marriage, that she may devote herself to the development of her intellect rather than caring for offspring and serving her husband.²⁹ About this, Licori recalls Flori's claim: "Sian nostri figli le cose create / dal divino nostro pelegrino ingegno, / né serva ad uomo angelica fattura" ("May our offspring be the products / of our divine and rare intellects. / Lord forbid that a creation of the angels should ever become a servant to man" V.3.90-92). Flori's claim reflects Campiglia's assertions about herself in the dedicatory letters to the marchioness Pallavicina and marquis Gonzaga, when she introduces her pastoral drama as her own daughter, pointing out how she challenged the ordinary customs impose upon the women of her age in order to devote herself to conceiving intellectual works (2004: 44, 48). In Campiglia's *Flori*, autobiographical elements are embedded into the play, revealing a political and social message behind the artistic creation. Campiglia, who divorced after few years of marriage claiming that Dionisio Colzè "alla ragion d'Iddio non è stato mai suo marito" ("in the eyes of God he was never her husband"),³⁰

alternative to the more earthbound loves of sensual lovers" (Cox, 2011: 105).

29 On the role of the nymph in the pastoral drama, see Andrews, 1996: 294.

30 See Document IV in Morsolin, 1882: 71-72.

hence implying that there was not any sexual consummation of the marriage, refused motherhood and instead conceived intellectual products.³¹ Through *Flori* she transcended the gender limitations of her time and offered a different view on sexuality, identity and love in woman's life, displaying to the world a construction of her authentic self.

The device of referring to literary productions as "offspring" is also used by Andreini, who offers her *Rime* to the Cardinal Cinzio Aldobrandini explaining that "a questi figli miei son padre, madre e nutrice" ("I am father, mother and nurse to these my children") and claims that her poems are "da me amati in quella stessa guisa che s'amano i propri figli" ("loved by me in that way in which one loves one's own children" 1607: sigs.A3v-A4r). Andreini, like Campiglia, seems to have used the "offspring" metaphor to point out that fertility for a woman is not only physical but also intellectual.

In the post-Tridentine climate, both Andreini and Campiglia challenged society's political and religious rules, pursued self-actualization and autonomy in establishing themselves as female writers, and introduced in their works alternative models of women who transcended gender roles. Following the Christian virtues, Andreini and Campiglia embraced modesty, chastity and morality as paramount values of their age, in order to gain respect and consideration from the literary milieu of their time. In *La Mirtilla*, in the dedicatory letter to the marchioness Lavinia de la Rovere, Andreini introduces her work with modesty, claiming that "Io cominciai quasi da scherzo, illustrissima ed eccellentissima Signora, ad attendere agli studi della poesia e di tanto diletto gli trovai, ch'io non ho mai più potuto da sì fatti trattenimenti rimanermi" ("I began almost as a joke, most illustrious and excellent Signora, to apply myself to the study of poetry, and I found it such a delight that I have never since been able to give up such entertainments" 1995:

31 According to Genesis a marriage requires the union of bodies between husband and wife and for Catholic but also for Protestant institutions, the failure on the sexual consummation of a marriage was considered a valid reason to annul a marital union (Behrend-Martinez, 2005: 1077).

33). Andreini understood that as a female writer, humility would serve her well in securing a favorable reception for her works, and so she may have re-framed any aspirations to literature that she had as “just a joke” for her own pleasure, which pleasure she proved unable to relinquish. Campiglia too, in her dedicatory letter to the marchioness Isabella Pallavicina Lupi, expresses all her modesty in presenting *Flori* by calling her work a “rozzo parto” (“uncouth birth” 2004: 44) claiming that her imperfect pastoral drama needs the marchioness Pallavicina’s protection to shield it from slanderers.

Chastity is another Christian value that Andreini and Campiglia keep in mind in their writing, though the two authors elaborated it differently. For Andreini, chastity is the way to crown a loving union with a marriage that will be preserved by the loyalty of the spouses.³² In *La Mirtilla*, Andreini’s women pursue chastity, achieving a marital union based on mutual love, honesty, affection, will, and manners, and rejecting the ephemeral lures of beauty, physical strength, wealth or carnal pleasure.³³ It is evident that Andreini, with her depiction of marriage, aimed to dismiss the accusations of immorality brought by the Roman Church, which argued that actors lived in promiscuity and that theatrical performances encouraged pre-marital and extra-conjugal affairs while mocking the nuptial sacrament. In order to demonstrate the opposite, Andreini herself crafted her image as a devoted wife, strictly observant of marital chastity and moral values.³⁴ She and her husband Francesco played the role of an enamored couple on stage (*L’Innamorata* and *Capitan Spavento*) reflecting the profound love, trust and respect that they experienced together in their real life.³⁵

32 See Coller, 2007: 17-30.

33 Clubb claims that Andreini’s pastoral drama is “short on plot and long on Counter-Reformation moral attitudes with Neoplatonic flavor” (1989: 271).

34 “[...] she managed a careful balance between a public voice and a private image, her literary achievement and theatrical *inamorata* discourse coexisting carefully with her virtuous image as a loyal wife and mother” (Ray, 2009: 181).

35 Campbell points out that Andreini’s “public relations campaign focused unceasingly on her marital chastity” (2006: 57). Ross writes “Isabella made her status as Francesco’s wife her first credential” (2009: 225).

In contrast, for Campiglia chastity is the achievement of a spiritual, rather than a sexual union, which empowers women by giving them independence from men. In the first part of *Flori*, Campiglia seems to have introduced a female-to-female love relationship in order to avoid the possibility of a relationship between Flori and a man, thereby allowing the protagonist to keep her autonomy and virginity.³⁶ But Campiglia, bearing in mind the danger of introducing in her pastoral drama a transgressive relationship between two women, is able to transform Flori's story into a moral lesson, and instead describes how her love for a woman, Amaranta, drives Flori to a madness from which she is rescued by a magical rite that makes her fall in love with the male Alessi, thus improving her mental health, restoring her wits, and leading her to wonder how she could have been in love with a woman ("Tal io di meraviglia colma in forse / resto, se pur fu vero / che a donna, e morta, follemente dietro / errassi un sì gran tempo" "I remain wondering, filled with strange marvel. / Can it be true / that I erred so long / in folly for the sake of another woman, and a dead one" III.5.132-35). But in order to keep her autonomy and virginity, her marriage with Alessi is based on a spiritual and not a sexual relationship. In conclusion, Campiglia's message is clear and explicit: marital union between a woman and a man is beneficial, but only if it is based on Neoplatonic love, because it becomes a means for the woman to defend her choices and to celebrate her intellect over her body.

Transgressing the boundaries placed on early-modern women, Andreini and Campiglia established a pro-female discourse in which they defended the dignity and capability of women. Their wisdom and intelligence allowed them to discern the way to let their voices be heard without directly challenging ecclesiastical institutions. Thanks to their intellectual "procreations," they were

36 "Il desiderio amoroso rivolto ad un'altra donna che, a differenza di quello per l'uomo, non sembra ostacolare la tensione ideale e l'ambizione femminile, consentendo la salvaguardia dell'autonomia e della verginità" (Sartori, 1994: 62).

able to break gendered expectations and, rejecting the traditional stereotypes, such as those of Eve or the Virgin Mary, they created alternative realities in which women could be praised and respected for playing new, vigorous, and relevant roles in the social and political life of their time.

SELECT BIBLIOGRAPHY

Andreini, Isabella, *La Mirtilla*, ed. M. L. Doglio, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1995.

Ead. *La Mirtilla: a Pastoral*, trans. J. Campbell, Tempe, AZ, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.

Ead. *Rime*, Milano, G. Bordone & P. Locarni, 1601.

Andrews, Richard, "Anti-Feminism in Commedia Erudita", *Contexts of Renaissance Comedy*, eds. J. Clare and R. T. Eriksen, Oslo, Novus Press, 1997, pp. 11-31.

Ead. "Isabella Andreini and Others: Women on Stage in the Late Cinquecento", *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. L. Panizza, London, Legenda, 2005, pp. 316-33.

Ead. "Theatre", *The Cambridge History of Italian Literature*, eds. P. Brand & L. Pertile, Cambridge, Cambridge UP, 1996, pp. 277-98.

Behrend-Martínez, Edward, "Manhood and the Neutered Body in Early Modern Spain", *Journal of Social History*, 38.4, (Summer, 2005), pp.1073-93.

Bonarelli, Guidubaldo, *Filli di Sciro*, ed. G. Gambarin, Bari, G. Laterza & Figli, 1941.

Bossier, Philiep, "Female Writing and the Use of Literary Byways. Pastoral Drama by Maddalena Campiglia (1553–1595)", *Women writing back/writing women back: transnational perspectives from the late Middle Ages to the dawn of the modern era*, eds. A. Gilleir; A. Montoya; S. van Dijk, Leiden, Boston, Brill, 2010, pp. 115-33.

Campbell, Julie, *Literary Circles and Gender in Early*

Modern Europe: A Cross-Cultural Approach, Aldershot, England, Burlington, VT, Ashgate, 2006.

Campiglia, Maddalena, *Flori, a Pastoral Drama*, eds. V. Cox and L. Sampson, trans. V. Cox, Chicago, Chicago UP, 2004.

Clubb, Louise George, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven, Yale UP, 1989.

Coller, Alexandra, "Isabella Andreini's *La Mirtilla* (1588): Pastoral Drama and Conjugal Love in Counter-Reformation Italy", *Italian Quarterly*, 44.173/174 (2007), pp. 17- 30.

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

Flood, John, "A Source for the Depiction of Eve in the Early-Modern Period: Biblical Latin Epic of the Fifth and Sixth Centuries", *Pawns or Players? Studies on Medieval and Early Modern Women*, eds. C. Meek; C. Lawless, Dublin, Portland, Four Courts Press 2003, pp. 18-35.

Galli Stampino, Maria, "Pastoral Constraints: Textual and Dramatic Strategies: Isabella Andreini's *La Mirtilla* and Torquato Tasso's *Aminta*," *Italian Culture*, 22 (2004), pp.1-20.

Hutson, Lorna, "The Housewife and the Humanists", *Feminism and Renaissance Studies*, ed. L. Hutson, Oxford, Oxford UP, 1999, pp. 82-106.

Ingegneri, Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, Baldini, 1598.

Kerr, Rosalind, "The Italian Actress and the Foundations of Early Modern European Theatre: Performing Female Identities on the Commedia dell'Arte Stage", *Early Theatre*, 11.2 (2008), pp. 181-97.

King, Margaret, *Women of the Renaissance*. Chicago, Chicago UP, 1991.

MacNeil, Anne, *Music and Women of the Commedia dell'Arte: In the Late Sixteenth Century*, Oxford, Oxford UP, 2003.

Morsolin, Bernardo, *Maddalena Campiglia, poetessa vicentina del secolo XVI. Episodio biografico*, Vicenza, Tipografia Paroni, 1882.

Ray, Meredith, *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, Toronto, Toronto UP, 2009.

Rocke, Michael, "Gender and Sexual Culture in Renaissance

Italy”, *Gender in Society in Renaissance Italy*, eds. J. C. Brown and R. C. Davis, New York, Longman, 1998, pp. 150-70.

Ross, Sarah Gwyneth, *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*. Cambridge, Mass., Harvard UP, 2009.

Sampson, Lisa, *Pastoral Drama in Early Modern Italy: the Making of a New Genre*, London, Legenda, 2006.

Sartori, Diana, “Maddalena Campiglia”, *Le stanze ritrovate: antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, eds. A. Arslan, A. Chemello and G. Pizzamiglio, Venezia, Eidos, 1994, pp. 57-68.

Tasso, Torquato, *Aminta*, ed. C. Varese, Milano, Mursia, 1985.

Ead. *Lettere*, ed., C. Guasti, vol. IV, Firenze, Le Monnier, 1854-55.

Taviani, Ferdinando, “Bella d’Asia: Torquato Tasso, gli attori e l’immortalità.” *Paragone: Letteratura*, 35 (1984), pp. 1-77.

Ead. *La Commedia dell’Arte e la società Barocca*, Roma: Bulzoni, 1969.

Traub, Valerie, *The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England*, Cambridge, New York, Cambridge UP, 2002.

Ultsch, Lori Jean, “‘Epithalamium Interruptum’: Maddalena Campiglia’s New Arcadia”

MLN, 120.1, Italian Issue (Jan., 2005), pp. 70-92.

Warner, Marina, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York, Vintage Books, 1976.

Wiesner, Merry, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge [England], New York, Cambridge UP, 1993.



STEFANO SANTOSUOSSO

«L'ARDIMENTO FILIALE, CELESTE PRECETTO D'ONORAR LA MADRE»:
LA CONTINUITÀ FAMILIARE
DA ISABELLA A GIOVAN BATTISTA ANDREINI

This paper aims to shed new light on some uncharted aspects of Isabella Andreini's works. Best known for being one of the greatest actresses of commedia dell'arte, Isabella was also a celebrated writer across Europe, and managed to earn the rare privilege for a woman to become a member of the Accademia degli Intenti di Pavia with the nickname Accesa. More specifically, this essay examines the extent to which Isabella's innovative pre-baroque compositions in verse and for the stage were received by her son, Giovan Battista Andreini, the most acclaimed actor and playwright in Baroque time.

«It would have been impossible, completely and entirely, for any woman to have written the plays of Shakespeare in the age of Shakespeare» (Woolf, 2014: 44).¹ Così si esprimeva Virginia Woolf nel celebre saggio, *A room of one's own*, con il quale la scrittrice congetturava l'amaro destino che sarebbe toccato in sorte a Judith, 'immaginaria' sorella del drammaturgo inglese, nel caso avesse avuto le stesse aspirazioni artistiche del fratello. Eppure, proprio nella seconda metà del Cinquecento, mentre Shakespeare si affermava sui palcoscenici londinesi, non da meno era il successo letterario e teatrale riscosso sulla scena europea dal suo 'reale' *alter ego* femminile: Isabella Andreini.² Lungamente e ingiustamente

1 Nel passaggio riportato a testo, la scrittrice riflette su quanto detto da un non meglio identificato vescovo («bishop») che riteneva impossibile «for any woman, past, present, or to come, to have the genius of Shakespeare» (p. 44).

2 Per un profilo biografico dell'attrice-scrittrice si rinvia a Pannella (1974: 704-705). Il profilo redatto per il *Dizionario biografico degli Italiani* (d'ora in *DBI*) necessiterebbe,

dimenticata, la scrittrice–attrice di origini padovane è, in tempi recenti, al centro di una crescente attenzione da parte della critica. Isabella, meglio conosciuta come una delle più grandi attrici della *Commedia dell'Arte*, fu anche, fatto abbastanza insolito per una donna al tempo dell'età tridentina, ben integrata nel mondo, tipicamente 'maschile', delle Accademie e dei circoli letterari (Campbell, 2006: 51-72).³ Grandemente apprezzata per le sue doti artistiche da insigni *homines literati* (Tasso, Chiabrera, Marino, Ericio Puteano) e dalle figure più autorevoli sulla scena politica di fine Cinquecento e inizio Seicento (il Card. Cinzio Aldobrandini, suo protettore, ma anche le famiglie Gonzaga e d'Este, nonché i reali transalpini, Enrico IV e Maria de' Medici), Isabella fu, infatti, fregiata dell'ammissione nell'*Accademia degli Intenti* di Pavia con lo pseudonimo *Accesa*. L'Andreini, *last but not least*, fu senz'altro una delle più versatili scrittrici del suo tempo: i suoi lavori vanno dalla favola pastorale *Mirtilla* (1588) alle due edizioni delle *Rime* (1601 e 1603) fino ai volumi di *Lettere* (1607) e *Fragmenti* (1617) pubblicati postumi a cura del marito, l'attore Francesco Andreini. La vocazione di Isabella per la scrittura è ben spiegata da lei stessa nella strofa di chiusura della prima delle due *canzonette morali* indirizzate a Chiabrera (I. Andreini, 1601: 20-21) quando confessa il suo desiderio di fama che, quasi rispondendo alla legge del contrappasso, arreca un inevitabile e precoce logorio fisico (*Vago di posseder l'indico argento*, vv. 37-40):

Di tentar fama io mai non sarò stanca
perché 'l mio nome invido oblio non copra,
benché m'avveggia che, sudando a l'opra,
divien pallido il volto e 'l crin s'imbianca.

I versi, inclusi nelle *Rime* del 1601, sono divenuti ormai rappresentativi delle strategie promozionali di Isabella e – si

tuttavia, di importanti integrazioni ed emendamenti alla luce delle più recenti ricerche. L'appendice di MacNeil (2003: 187-264) rimane, invece, ancora un modello da seguire per la dettagliata cronologia delle notizie teatrali dal 1544 al 1624 (relative, dunque, anche ad Isabella e alla rinomata compagnia dei *Gelosi*, della quale fu *primadonna* e, per ben due volte, capocomico). Un recente profilo biografico, senza apportare sostanziali novità rispetto a quello fornito da MacNeil 2003, è offerto anche da Radaelli (2012: 8-22).

potrebbe aggiungere – ben simboleggiano le aspirazioni e gli affanni di tutti i comici letterati al tempo della *Commedia dell'Arte*. Si ricordi che Isabella, coadiuvata dal marito Francesco e dal figlio Giovan Battista, fu fra i primi, sicuramente la più celebre, ad adoperarsi instancabilmente per la nobilitazione artistica e sociale del comico letterato in un momento storico delicato, caratterizzato da grandi sconvolgimenti politico-religiosi.³ L'obiettivo primario ed immediato del disegno degli Andreini, sposato e caldeggiato dai più affermati commedianti sul finire del Cinquecento (Flaminio Scala, Tristano Martinelli, Niccolò Barbieri, Pier Maria Cecchini e pochi altri), era di prendere definitivamente le distanze dai mestieranti di strada e di corte (saltimbanchi, buffoni, ciarlatani, meretrici).⁴ La motivazione è presto spiegata: gli attori delle compagnie dell'epoca (i *Gelosi*, gli *Accesi*, i *Fedeli*, tanto per citarne alcune) erano ben consapevoli che solo dirigendo i loro sforzi in questa direzione avrebbero potuto emanciparsi da una serie di giudizi controversi e ambigui sulla loro reale identità professionale. Ed è proprio in questo periodo che gli Andreini e i professionisti della *commedia improvvisa* cominciarono ad avvertire l'esigenza di tramandare gli effimeri e transitori accadimenti sul palco, di immortalarli nel limite del possibile, poiché la natura fisica della performance recitativa rimane inevitabilmente intraducibile, sulla carta. L'ultimo necessario ed obbligatorio passo da compiere per garantire un'integrazione culturale e sociale alla professione di artista-letterato rimaneva, infine, legarsi ai centri di potere in maniera, per quanto possibile tenendo in considerazione la natura itinerante delle compagnie, 'stabile' e duratura. Ed anche in questo Isabella indicò la strada da seguire: essere tra le grazie dei potenti non doveva per forza

3 Per alcuni imprescindibili contributi sullo stato della *Commedia dell'Arte* e sul ruolo rivestito da Isabella Andreini si rinvia a: Pandolfi (1957-1961); Tessari (1969 e 2004); Mazzoni (1996: 107-152 e 2004: 85-106); Andrews (2005: 316-333).

4 Piuttosto nota agli addetti ai lavori è la lunga invettiva di Giovan Battista Andreini nella *Ferza* (1625) contro i detrattori della commedia e i non professionisti che popolavano il mondo teatrale (mimi, mattaccini, istrioni, giocolieri). Passa, al contrario, spesso inosservato l'attacco di Isabella al mestiere più vecchio del mondo nelle sue *Lettere* pubblicate postume: *Della mala pratica delle meretrici* (1607: 86-87).

di cose significare fedeltà e sudditanza incondizionata. Isabella e i comici che seguirono il suo esempio impararono ben presto a vendere la loro arte al migliore offerente. Alla sua morte spetterà a Francesco e Giovan Battista perpetuare la memoria dell'amata moglie e genitrice, e continuare il percorso da lei tracciato. Francesco si ritirerà definitivamente dalle scene per dedicarsi alla pubblicazione postuma delle opere sue e della consorte (le *Lettere* e i *Fragmenti*); Giovan Battista, unico dei nove figli di Isabella e Francesco⁵ a raccogliere la loro eredità teatrale, continuerà ad onorare la memoria della madre nei suoi lavori e ad appellarsi, a quasi quarantasei anni dalla morte di lei, come «Lelio, figlio d'Isabella» (C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, 1993: 166):⁶ si badi, 'figlio d'Isabella' e non, come forse ci si aspetterebbe, 'figlio di Francesco'. Questa sottile precisazione, all'apparenza insignificante, invita invece a più opportune considerazioni. Se è ormai chiaro agli studiosi di teatro che Isabella rivestiva un ruolo di primo piano all'interno del nucleo familiare (Fiaschini, 2007: 55-62; Ross, 2016: 140-156); è altrettanto importante sottolineare che Giovan Battista intendeva decantare non l'Isabella genitrice, come pur sarebbe prevedibile a causa – per usare sue parole – dell'«ardimento filiale, celeste precetto di onorar la madre» (G. B. Andreini, 1625: 16),⁷ ma l'Isabella capostipite di quella

5 Per una parziale ricostruzione della famiglia Andreini, e in particolar modo dei figli di Isabella e Francesco, si rinvia a Mazzoni, 2004: 85-105.

6 Così si definisce Giovan Battista Andreini (Firenze, 1576 o 1579-Reggio Emilia, 7 giugno 1654) all'apice della fama e in età avanzata, in una lettera al duca Carlo II Gonzaga-Nevers datata 7 aprile 1650. In segno di continuità, Giovan Battista, ormai ultra-settantenne prolifico drammaturgo e stimato capocomico della compagnia da lui fondata, i *Fedeli*, sceglie di mantenere il nome d'arte, Lelio, con cui aveva dato avvio alla sua carriera di comico nel ruolo di primo innamorato proprio tra le fila dei *Gelosi*, sotto l'ala protettiva dei genitori. Per una maggiore comprensione della figura di Giovan Battista Andreini, si vedano almeno il profilo biografico tracciato da Angelini Frajese (1961: 13-60); le sempre attuali analisi delle strategie espressive e di auto-promozione dell'attore-drammaturgo (Rebaudengo 1994; Fiaschini 2000, 2006 e 2007), nonché l'originale studio sulla lingua dei lavori di Giovan Battista a cura di D'Onghia (2011: 57-80). Per un recente regesto della bibliografia critica, si rinvia invece a Palmieri (2008: 25-32).

7 L'allusione è alle lodi profuse da Giovan Battista per la madre in un passaggio de *La Ferza*: «Ma che? Se fra 'l gran numero di que' comici saggi e antichi, un Roscio, l'amico

ristretta schiera di commedianti che si andavano affermando sui palcoscenici europei e all'interno degli ambienti letterari. Non desta, dunque, nessun stupore il fatto che Giovan Battista si prodighi spesso e volentieri, sin dagli esordi, nella celebrazione di Isabella nei suoi lavori.⁸ Ma c'è di più: Giovan Battista sembra vivere all'ombra di Isabella, madre e modello professionale sul duplice versante teatrale e letterario. Infatti, l'attore più acclamato del Seicento e uno dei più prolifici autori della letteratura italiana, esordisce come letterato con due opere (*La saggia egiziana* e *La divina visione*) nella seconda metà del 1604,⁹ cioè solo qualche tempo dopo la morte di Isabella, avvenuta il 10 giugno dello stesso anno a Lione, sulla strada di ritorno dalla *tournee* transalpina a cospetto della corte di Enrico IV e Maria de' Medici. Una terza opera, *La Florinda*, fu data anch'essa alle stampe in cinquecento esemplari nel 1604 sotto gli auspici dell'*Accademia degli Spensierati* di Firenze: le copie furono poi distrutte per volere di Giovan Battista a causa di errori di stampa sia nel quarto sia nel quinto atto della tragedia, come ci comunica l'autore stesso nella prefazione a *La saggia egiziana* (G. B. Andreini, 1604a: 4). *La Florinda*, che verrà poi ripubblicata a Milano due anni

di Talia, il drammatico nume d'oro infra teatri d'argento, fu parturitor di sì maravigliosi effetti, forse una donna, un'Isabella (assolva l'ardimento filiale, celeste precetto d'onorar la madre), oratrice faconda, ammirata ne' teatri, sublimata negli scritti, non fu degna sempre alla vertute intenta d'essere INTENTA?».

8 Di particolare rilievo sono le rime funebri de *Il Pianto d'Apollo*, cinquantaquattro ottave nelle quali il dio piange la scomparsa di Isabella (G. B. Andreini 1606b). Giovan Battista include, inoltre, la genitrice nel novero dei più bei nomi della letteratura in due occasioni (G. B. Andreini, 1604a: 31 «DOTTA / GELOSA ISABELLA»; G. B. Andreini, 1612: 16). Al di là dell'omaggio ne *La Ferza*, della quale si è detto *supra*, Giovan Battista non manca di lodare Isabella, Francesco nei panni di Capitan Spavento, e i *Gelosi* tutti, anche nel poema *L'Olivastro* (1642: 90, c. VIII, 15-16).

9 Come si evince da un passaggio de *La saggia egiziana*, l'opera è pubblicata sicuramente dopo la morte di Isabella, in quanto si parla al passato della fama della compagnia dei *Gelosi*, scioltasi appunto a causa della perdita della loro *primadonna* e capocomico (G. B. Andreini, 1604a: 33 «[...] ond'oggi ancora il mondo | Risuona dei GELOSI il nome eterno | Che fra palme & onor spiegârò a l'aura»). Dalla lettera dedicatoria de *La divina visione* apprendiamo, invece, che fu firmata e datata «Firenze, 23 dicembre 1604» (G. B. Andreini, 1604b: 4).

dopo presso G. Bordone & P. Locarni (G. B. Andreini, 1606a), stampatori di fiducia degli Andreini,¹⁰ è indubbiamente l'opera di Giovan Battista che risente più chiaramente dell'influenza delle *egloghe boscherecce*, un *corpus* di nove componimenti con uno spiccato impianto teatrale incluso da Isabella nelle *Rime* del 1601. Poiché un esame approfondito di ogni singola intertestualità, per quanto necessario, non è certo ospitabile in questa sede, in vista di una futura edizione commentata delle *Rime* di Isabella,¹¹ si riportano solo alcuni dei casi comprovanti una forte affinità fra i lavori di madre e figlio.¹²

Per cominciare, l'epifonema in forma chiasmatica, riproposto a mo' di ritornello da Isabella per ben otto volte, cioè alla fine di ogni strofa della prima boschereccia (*Pascea del buon Damone*), tornerà con una leggera variazione proprio ne *La Florinda* di Giovan Battista:

Felice *povertà, vita beata* (I. Andreini, *Pascea del buon Damone*, vv. 28, 36, 55, 75, 89, 95, 99, 106, 119)

d'amica *povertà vita beata* (G. B. Andreini, *Florinda*, at. II, sc. 1, p. 56)

Proseguendo nella lettura, Giovan Battista dimostra di avere in mente anche un'altra sequenza versale dell'egl. I (*Pascea del buon Damone*):

10 Girolamo Bordone e Pietromartire Locarni avevano già dato alle stampe le *Rime* del 1601 di Isabella, e le edizioni postume de *La Mirtilla* e delle *Rime*, curate da Francesco Andreini, nel 1605.

11 Manca ancora un'edizione commentata delle *Rime* andreiniane del 1601. MacNeil 2005 offre una selezione di componimenti con traduzione in inglese a fronte superficialmente commentati da J. W. Cook, mentre la più recente edizione critica di Soglia 2015 è accompagnata da un'introduzione al lavoro non esente da alcune imprecisioni e da note (perlopiù relative all'impianto metrico dei singoli componimenti) scarse e lacunose.

12 Il presente studio prende in esame l'*opera omnia* di Isabella (*Mirtilla* 1588; *Rime* 1601, *Rime* 1603, *Lettere* 1607, *Frammenti* 1617) e un buon numero di lavori di Giovan Battista (*La saggia egiziana* 1604a; *La divina visione* 1604b; *La Florinda* 1606; *La Venetiana* 1609; *La Maddalena* 1610; *La Turca* 1611; *Lo Schiavetto* 1612a; *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità* 1612b; *L'Adamo* 1613; *Lelio bandito* 1620; *Amor nello specchio* 1622a; *La sultana* 1622b; *La Campanaccia* 1623; *La Ferza* 1625; *La Rosella* 1632; *Li duo baci* 1634; *L'Arno festeggiante* 1636; *La rosa* 1638; *Ismenia* 1639; *L'Olivastro* 1642).

Le ritorte radici al cielo, o pure (I. Andreini, *Pascea del buon Damone*, v. 107)

Le ritorte radici al cielo innalzi (G. B. Andreini, *Florinda*, at. IV, sc. 1, p. 122)

Come se non bastasse, questo stesso componimento boschereccio di Isabella fornisce a Giovan Battista lo spunto per una sequenza trans-versale ripresa quasi per intero e riproposta con *amplificatio*:

Che 'l sol varcato di meriggio il segno | Co' veloci destrier corre a l'ocaso (I. Andreini, *Pascea del buon Damone*, vv. 204-205)

Che già varcato ha di meriggio il segno | Il grand'occhio del ciel, l'alma del mondo | E frettoloso a' nostri danni sferza | I veloci destrier' verso l'ocaso (G. B. Andreini, *Florinda*, at. III, sc. 8, p. 114)

Nonostante le probanti intertestualità, l'egloga di Isabella da cui Giovan Battista prende in prestito porzioni di testo ancor più consistenti è indubbiamente la nona (*Non vuol seguir Amore*), l'ultimo componimento del *corpus* boschereccio e dell'intera raccolta *Rime*. Qui la Florinda di Giovan Battista riassume in una manciata di versi uno scambio di battute sull'amore fra le ninfe Galatea e Floribia del componimento di Isabella:

GALA. Udito ho, pur da *cento lingue e cento*, | che nel regno d'Amore | *mille piacer non vagliono un tormento* | FLOR. Anzi pur nel suo regno | *un sol piacer mille tormenti appaga*. (I. Andreini, *Non vuol seguir Amore*, vv. 46-50)

FLOR. con *cento lingue e cento* | *Mille piacer non vagliono un tormento*. | [...] | Or si che scorgo *Amor* possente nume | *Che un sol piacer mille tormenti appaga* (G. B. Andreini, *Florinda*, at. I, sc. 4, pp. 39-40)¹³

13 Il modulo «cento lingue e cento» (v. 46) ricorda quello di Caro, *Aen.* VI, 934-935 («[...] e *cento lingue* | *E cento bocche* [...]») e Tasso, *G. L.* IX, 92, 3 («Non io, se *cento bocche* e *lingue cento* | *Avesse* [...]»), ed ancora, molto più vicina sembra essere la lezione tassiana di Tasso, *G. C.* XXIV, 61, 3 («non *cento lingue* *adamantine e cento*). «Mille piacer non vagliono un tormento» è citazione letterale di Petrarca, *R. V. F.* CCXXXI, 4, e sarà poi ripresa anche da Giovan Battista Andreini. «Un sol piacer mille tormenti appaga», invece, come si può notare da una rapida lettura dei passaggi riportati, fa da contraltare al v. 48 di derivazione petrarchesca. La sequenza versale riecheggia, rimanendo sempre

Sempre nella stessa egl. IX, l'esordio del soliloquio di Alcone di Isabella fornisce lo spunto a Giovan Battista per un passaggio dell'a solo di Alfeo ne *La Florinda*:

ALC. *O stelle al nascer mio | O stelle al viver mio contrarie sempre* (I. Andreini, *Non vuol seguir Amor*, vv. 153-154)

ALF. *O stella al nascer mio | O stella al viver mio contraria sempre* (G. B. Andreini, *Florinda*, at. IV, sc. 1, p. 119)

Ed ancora, come si può notare dall'intertestualità qui di seguito riportata, l'Ircano di Giovan Battista recita battute appartenenti alla ninfa Galatea del componimento di Isabella:

GALA. Di questo *braccio* amato | *Fammi d'intorno al collo | Caro e dolce monile*, (I. Andreini, *Non vuol seguir Amore*, vv. 321-323)¹⁴

IRC. *Ambè le braccia pargolette stendi | Fammi d'intorno al collo | Caro e dolce monile* (G. B. Andreini, *Florinda*, at. II, sc. 7, p. 88)

Si noti, infine, come la battuta della ninfa Floribia in chiusura dell'egl. IX di Isabella fornisca nuovo materiale a Giovan Battista sia per la tragedia *La Florinda* sia per la lettera dedicatoria anteposta a *La Ferza*, il trattato in difesa della *Commedia dell'Arte* e dei professionisti del mestiere nonché vero e proprio panegirico per la genitrice:

FLORI. *O di radice amara | Dolce e gradito frutto, | O d'infausto principio lieto fine* (I. Andreini, *Non vuol seguir Amore*, vv. 349-351)

ELESBA. *O dolce frutto di radice amara, | Di principio dolente allegro fine* (G. B. Andreini, *Florinda*, at. III, sc. 5, p. 104)

da una *radice amara* un *dolce frutto*, e da *infausto principio* un *lieto fine* (G. B. Andreini, *La Ferza*, p. 2)

Il debito di Giovan Battista nei confronti delle boscherecce di Isabella non si ferma certo alle intertestualità indicate. Nell'esempio

nell'ambito del petrarchismo, un verso di Bembo, *Rime*, son. *Se deste a la mia lingua tanta fede*, v. 11 («*un sol piacer ben mille ragioni vinse*»).

14 L'Andreini agisce sul ricordo della fenice di Petrarca, *R. V. F. CLXXXV*, 1-4 («*Questa fenice de l'aurata piuma | Al suo bel collo, candido, gentile, | Forma senz'arte un sì caro monile, | Ch'ogni cor addolcisce, e 'l mio consuma*»).

che segue, il Gismondo de *La Florinda* ripropone con una leggera *variatio* una sequenza versale tolta al monologo di Coridone dell'egl. V (*Solo sen' gia tra folti boschi errando*) di Isabella, alludendo, come il modello, al tramonto del sole:

COR. *chiuda con chiave d'or la propria luce* (I. Andreini, *Solo sen' gia*, v. 193)

GISM. *chiuda con chiave d'or l'eccelsa luce* (G. B. Andreini, *Florinda*, at. II, sc. 7, p. 89)

In questa stessa tragedia, per descrivere le sofferenze d'amore e alludere alle qualità curative del dittamo, l'Ircano di Giovan Battista costruisce un vero e proprio mosaico di materiale tolto al monologo di Uranio dell'egl. III di Isabella (*Sotto un frondoso alloro*):

URA. *E se piaga mi fosti | Siami dittamo ancora* (I. Andreini, *Sotto un frondoso alloro*, vv. 61-62)

URA. *Di duo si faccia un core, e poi sia retto | Da pari voglia [...]* (I. Andreini, *Sotto un frondoso alloro*, 137-138)

IRC. *Di duo si faccia un cor', che poi sia retto | Da voglia ugal', chi ti ferio già 'l petto | Dolce FLORINDA di tua piaga acerba | Fatto è dittamo ancora [...]* (G. B. Andreini, *Florinda*, at. II, sc. 7, p. 86)

Basterebbero, forse, questi pochi ma significativi esempi ad illustrare l'influenza delle *boscherecce* di Isabella su *La Florinda* del figlio Giovan Battista, la cui attenzione non è affatto limitata alle sole *egloghe* della genitrice. Nei casi che seguono, infatti, Giovan Battista fa uso di intere sequenze versali tolte rispettivamente ad una canzone, ad un sonetto e ad una *canzonetta morale* sempre incluse nel canzoniere di Isabella del 1601:

lascia le chiuse tue fosche latebre (I. Andreini, canz. *Sonno soave e dolce*, v. 2)

FOR. *lascia le chiuse tue fosche latebre* (G. B. Andreini, *Florinda*, at. III, sc. 1, p. 93)

da le rive gelate ai lidi ardenti (I. Andreini, son. *S'avverrà mai ch'ad alcun pregio arrive*, v. 14)

NINFA. *da le rive gelate ai lidi ardenti* (G. B. Andreini, *Florinda*, at. III, sc. 7, p. 95)

Co 'l capo in giù precipitossi in basso (I. Andreini, canz. mor. *Al suon de l'aurea tua cetra gli amori*, v. 60)

CORO. *Co 'l capo in giù precipitossi in basso* (G. B. Andreini, *Florinda*, at. V, sc. 6, p. 178)

Che Giovan Battista adotti Isabella come modello letterario e teatrale è confermato anche da una lunga serie di intertestualità che emergono da una rapida lettura di altri lavori del drammaturgo. Ad esempio, ne *L'Olivastro* (G. B. Andreini 1642), poemetto in ottave distribuite in venticinque canti, sono almeno tre i casi di una certa rilevanza che vale la pena analizzare qui. Il primo è una sequenza trans-versale tolta indubbiamente alla *canz. mor. VI (La notte a sé tutte richiama l'ombra)* di Isabella:

Langue l'ultima Stella, e 'l primo lume | Sorge dal Gange, e l'amator del giorno (I. Andreini, canz. VI, *La notte a sé tutte richiama l'ombra*, vv. 5-6)¹⁵

Langue l'ultima stella io pur languisco | (Disse l'Olivastro) entro il sudor bagnato | [...] | Sorge dal Gange l'amator del giorno (G. B. Andreini, *L'Olivastro*, XI, 41, 1-2 e 7)

Il secondo caso riguarda una sequenza versale della favola pastorale *Mirtilla*, data alle stampe da Isabella nel 1588, più di cinquant'anni prima rispetto a *L'Olivastro* di Giovan Battista:

riposo dei viventi, amico Sonno, | *Lascia ti prego le cimerie grotte* (I. Andreini, *Mirtilla*, vv. 810-811)

Pietosa l'ombra, affabile la notte, | Ristoratrici de' diversi affanni | *Lascian qui le cimeridi lor grotte* (G. B. Andreini, *L'Olivastro*, IX, 1, 3)

Infine, nell'esempio che segue, Giovan Battista fa uso dell'*explicit* del celebre sonetto introduttivo delle *Rime* di Isabella del 1601:

Vergai con vario stil ben mille carte (I. Andreini, son. *S'alcun fia mai, che i versi miei negletti*, v. 14)

Meditabondo or qui la mente inalza | *Piacevole a vergar ben mille carte* (G. B. Andreini, *L'Olivastro*, XV, 75, 1-2)

15 Eco di Tasso, *G. L.* XII, 58, 3-4 («Già de *l'ultima stella* il raggio *langue* | Al primo albor ch'è in oriente acceso»).

Tanti, troppi per essere elencati qui, sono i casi di riprese intertestuali di porzioni di testo più ridotte disseminate in tutta l'*opera omnia* dei due autori presi in considerazione. Di una certa rilevanza sembrano essere giunture dalle tinte bucoliche come «stridula cicala» prese in prestito da Giovan Battista per la sacra rappresentazione *La Maddalena*:

O più noioso che *cicala stridula* (I. Andreini, *Mirtilla*, v. 1115)¹⁶
la *stridula cicala* (G. B. Andreini, *La Maddalena*, at. I, sc. III)

A dimostrazione di come il materiale sia indiscriminatamente adoperato sia da Isabella sia da Giovan Battista per generi molto diversi fra loro, si veda la riproposizione della giuntura «nunzio del giorno» usata metaforicamente per riferirsi al gallo. E si veda, inoltre, come la locuzione «augel cristato» compaia sia in uno dei *versi funerali* di Isabella sia nella commedia boschereccia e marittima *La Turca* del figlio Giovan Battista:

qui non s'ode l'*augel nunzio del giorno* (I. Andreini, *Mirtilla*, v. 824)
Quando 'l *cristato Augel nunzio del giorno* (I. Andreini, *versi fun.*, *In morte di Nisida*, inc.)
Ti prometto l'*augel nunzio del giorno* (I. Andreini, *canz. I, Sonno soave e dolce*, v. 53)
Al novello apparir del nuovo raggio | Benché picciol però *nunzio del giorno* (G. B. Andreini, *La Maddalena*, at. I, sc. 4, p. 29)
non hai sentito poco fa l'*augel cristato*, il *nunzio del giorno*, l'orologio campestre [...] con *chiave d'oro* in Oriente l'Aurora apre gli usci d'argento (G. B. Andreini, *La turca*, at. II, sc. 1, p. 36)¹⁷

Curioso è il caso in cui Giovan Battista rivela lui stesso la fonte nella commedia ridicolosa *La Campanaccia* (1623), pur avendo fatto passare sotto silenzio, qualche anno prima, l'uso della stessa sequenza versale nella commedia marittima e boschereccia *La Turca* (1611):

16 Per la giuntura rara «cicala stridula» che tornerà poi in Marino, *Adone* V, 21, 7-8, si veda quanto detto in Santosuosso 2016: 150-151.

17 Per «chiave d'or» si veda quanto detto *supra*.

SELV. *Grand'amor in gran core opra gran cose* (I. Andreini, egl. II, *Cruda più d'ogni fera*, v. 157)

POET. *Amore grande in gran cor opra gran cose* (G. B. Andreini, *La Turca*, at. IV, sc. 7, p. 133)

LUCR. *Amore grande in gran cor opra gran cose*. Disse la savia immortal Isabella Andreini, delle Muse, e delle scene così cara amica (G. B. Andreini, *La Campanaccia*, at. 2, sc. 4, p. 23)

Valga, infine, a dimostrazione della considerazione che Giovan Battista aveva della madre letterata, questo lungo passaggio de *La Ferza* citato con notevole precisione dalle *Lettere* di Isabella («Di quanto pregio sia l'onore», p. 1v):

Ma fra tutti quelli che più apprezzar debbano l'honore, la Donna quella esser dovrà poichè [sì come disse la felice memoria d'Isabella mia cara Madre nelle sue Lettere] *seggio dell'uomo è la terra, degli uccelli l'aria, de' pesci l'acqua, e della donna l'onestà*; [seguendo] *Io conosco l'onore valer molto più della vita, perchè 'l vivere è comune a tutte le cose animate: ma 'l viver onoratamente è dell'uomo prudente: e perchè questa voce d'uomo è generale, & abbraccia l'uomo, e la donna, essendo la donna compresa sotto questo nome, dovrà cercare di governarsi prudentemente.* (G. B. Andreini, *La Ferza*, p. 33)

Al di là di una precisa cifra stilistica, questo studio intende mettere in mostra una certa continuità familiare negli scritti degli Andreini, in particolar modo nei lavori destinati ad essere rappresentati sul palco. Giovan Battista raccoglie un'eredità importante e questo rapporto intertestuale non fa altro che confermare il successo della missione della famiglia di teatranti e drammaturghi: immortalare su carta la precaria e fuggitiva arte della rappresentazione scenica per tramandarla ai posteri. Giovan Battista, 'Lelio' dei *Gelosi* prima che dei *Fedeli*, si dimostra attento e scrupoloso discepolo di Isabella, la quale dal canto suo si rivela essere 'matriarca' in una società patriarcale e riesce nell'intento di capovolgere lo *status quo* di ambiti, come quello teatrale e letterario, universalmente dominati da figure 'maschili'. Pertanto, alla luce di quanto detto finora, è da rivedere il giudizio della Woolf con cui si sono aperti i lavori: c'è almeno una donna che aveva «the genius of Shakespeare» (Woolf, 2014: 44), e questa era Isabella. Anzi, a voler essere più precisi, mentre il drammaturgo e attore di Stratford-upon-Avon conquistava una discreta popolarità

nelle terre d'oltremarica, pur rimanendo relativamente sconosciuto nel continente fino al diciottesimo secolo,¹⁸ la scrittrice e attrice padovana, esattamente negli stessi anni, si affermava come la stella più luminosa del panorama teatrale europeo nonché come la letterata più rinomata del suo tempo. La notorietà di Isabella travalicava, lo si è detto, le Alpi, e, sebbene si dimentichi spesso di sottolinearlo, i Pirenei, dove un altro insigne contemporaneo drammaturgo, Lope de Vega, la include fra i grandi poeti italiani nella sua storia della letteratura del 1630 (*Silva IX*, vv. 228-231):

y por mujer tan rara
Isabela Andreina,
el Petrarca, Ariosto y los dos Tasos,
y el Marino siguiéndoles los pasos.

Non passerà molto prima che Lope si dispensi ancora in omaggi per Isabella nelle sue opere: l'anno successivo, nella tragedia *El castigo sin venganza* (1631), lo scrittore madrilenico loderà le sue doti di capocomico «mejor de Italia», di cantante e di celebre attrice; e pochi anni dopo, nella commedia *Las bizarrías de Belisa* (1634),¹⁹ rievocerà il successo dei versi andreiniani in Italia e in Francia.²⁰

La fama senza pari nell'immediato *post-mortem* e l'eredità che aveva lasciato ai commedianti e letterati di tutta Europa²¹ non lasciavano presagire affatto il temuto «invido oblio» (canz. mor. *Vago di posseder*, v. 38) in cui Isabella, come tanti altri bei nomi del Parnaso femminile, sarebbe caduta nel corso dei secoli successivi.

18 Vastissima è la bibliografia in merito, si veda almeno: Grady (2001: 265-278).

19 «TELLO [...] las canciones sonorasas | De la Isabela Andreina | Representanta famosa | Pues hoy estiman sus versos | París, Nápoles y Roma» (vv. 1618-1622).

20 A proposito della fama andreiniana che si estendeva fino in Spagna e in Francia, si veda la strofa di apertura del son. *De le scene de la donna anzi reina* di Cesare Parona incluso nelle *Rime* andreiniane del 1605, cit., p. non numerata: «A regal cose, a l'eloquenza INTENTA | Morte ci ha tolto e ogni nation tormenta | Sia d'Italia, di Spagna, o Transalpina».

21 Sul debito intertestuale contratto da Giovan Battista Marino nei confronti di Isabella nonché per un accenno ad un possibile legame interdiscorsivo fra Andreini e Giosuè Carducci, mi permetto di rinviare a due mie brevi note: Santosuosso 2013 e 2016.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Andreini, Isabella, *La Mirtillo. Favola pastorale*, Verona, S. delle Donne, 1588; ed. mod. con apparato critico e commento a cura di M. L. Doglio, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1995, da cui si cita.

Ead., *Rime*, Milano, G. Bordone & P. Locarni, 1601.

Ead., *Rime*, Parigi, C. de' Monströeil, 1603.

Ead., *Lettere*, Venezia, M. A. Zaltieri, 1607.

Ead., *Frammenti d'alcune scritture volgari*, Venezia, S. Combi, 1617.

Andreini, Giovan Battista. *La saggia egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica. Con vn trattato sopra la stessa arte, cauato da San Tomaso, & da altri santi*, Firenze, V. T. Germano, 1604a; ed. mod. a cura di R. Palmieri, Giovan Battista Andreini, *Opere teoriche*, Firenze, Le Lettere, 2013.

Id., *La divina visione in soggetto del Beato Carlo Borromeo*, Firenze, V. T. Germano, 1604b; ed. mod. a cura di R. Palmieri, Giovan Battista Andreini, *Opere teoriche*, cit., 2013.

Id., *La Florinda. Tragedia*, Milano, G. Bordone & P. Locarni, 1606a.

Id., *Il Pianto d'Apollo. Rime funebri in morte d'Isabella Andreini*, Milano, G. Bordone & P. Locarni, 1606b.

Id., *La Maddalena*, Venezia, G. A. Somasco, 1610; ed. mod. a cura di R. Palmieri, Bari, Palomar, 2006, pref. di Silvia Carandini.

Id., *La Turca. Comedia boschereccia e maritima*, Casale, P. Goffi, 1611.

Id., *Lo Schiavetto. Comedia*, Milano, P. Malatesta, 1612a.

Id., *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, Ferrara, V. Baldini, 1612b, ed. mod. a cura di R. Palmieri, Giovan Battista Andreini, *Opere teoriche*, cit., 2013.

Id., *L'Adamo. Sacra rappresentazione*, Milano, G. Bordone, 1613; ed. mod. a cura di A. Ruffino, Trento, La Finestra, 2007.

Id., *La Venetiana. Comedia de sier Cocalin de i Cocalini da Torzelo Academico Vizilante, dito el Dormioto*, Venezia, A. Polo, 1619.

Id., *Lelio bandito. Tragicommedia boschereccia*, Milano, G. B. Bidelli, 1620.

Id., *Amor nello specchio. Comedia*, Parigi, N. della Vigna, 1622a; ed. mod. a cura di S. Maira e A. M. Borracci, Roma, Bulzoni, 1997.

Id., *La Sultana. Comedia*, Parigi, N. della Vigna, 1622b.

Id., *La Campanaccia. Comedia piacevole e ridicolosa*, Venezia, A. Salvadori, 1623.

Id., *La Ferza. Ragionamento Secondo contra l'accuse date alla Comedia*, Parigi, N. Callemont, 1625.

Id., *La Rosella. Tragicomedia boschereccia*, Bologna, C. Ferroni, 1632.

Id., *Li duo baci. Comedia boschereccia*, Bologna, G. Monti & C. Zenero, 1634.

Id., *L'Arno festeggiante a' serenissimi Ferdinando II granduca di Toscana e Vittoria della Rovere*, Firenze, Z. Pignoni, 1636.

Id., *La rosa. Commedia boschereccia*, Pavia, G. A. Magri, 1638.

Id., *Ismenia. Opera reale e pastorale*, Bologna, N. Tebaldini, 1639.

Id., *L'Olivastro o vero Il Poeta sfortunato. Poema fantastico*, Bologna, N. Tebaldini, 1642.

Andrews, Richard, "Isabella Andreini and Others: Women on Stage in the Late Cinquecento", in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a cura di Letizia Panizza, Londra, Legenda, 2005.

Angelini Frajese, Franca (a cura di), "Andreini, Giovan Battista", *Dizionario biografico degli italiani*, 3 (1961), *ad vocem*; ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_(Dizionario-Biografico)/) [consultato il 7 maggio 2017].

Burattelli, Claudia, Landolfi, Domenica, Zinanni, Anna (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1993, vol. I, doc. 76, pp. 166-167.

Campbell, Julie, *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe: a Cross-Cultural Approach*, Aldershot, England; Burlington, VT, Ashgate, 2006.

De Vega, Lope, *Laurel de Apolo*, Madrid, I. Gonzalez, 1630; ed. mod. con note, catalogo e indici a cura di C. Giaffreda, introd. a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2002, da cui si cita.

Id., *Las bizarrías de Belisa*, in *La Vega del Parnaso*, Madrid, Imprenta del Reino, 1637; ed. mod. a cura di E. Garcia Santo Tomàs, Madrid, Cátedra, 2004, da cui si cita.

D'Onghia, Luca, "Aspetti della lingua comica di Giovan Battista Andreini", *La lingua italiana*, VII (2011), pp. 57-80.

Fiaschini, Fabrizio, *Fuori dalla selva: note sugli esordi di Giovan Battista Andreini*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

Id., *Professionismo teatrale e devozione religiosa*, Como, A.M.I.S., 2006.

Id., *L'«incessabil agitazione»: Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religiosa*, Pisa, Giardini e Stampatori, 2007.

Grady, Hugh, "Shakespeare Criticism 1600–1900", in *The Cambridge Companion to Shakespeare*, a cura di M. deGrazia e S. Wells, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Guccini, Gerardo (a cura di), *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604–2004)*, numero monografico di *Culture teatrali*, X (2004).

MacNeil, Anne, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the late Sixteenth–Century*, New York, Oxford University Press, 2003.

Ead. (ed. by), *Selected poems of Isabella Andreini*; transl. by J. W. Cook, Lanham, Md., Scarecrow, 2005.

Mazzoni, Stefano, "Genealogia e vicende della famiglia Andreini", in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Ed. Torre d'Orfeo, 1996.

Id., "La vita di Isabella", in Guccini 2004 cit..

Palmieri, Rossella (a cura di), *Giovan Battista Andreini, La Ferinda*, Taranto, Lisi, 2008.

Pandolfi, Vito, *La Commedia dell'Arte. Storia e Testo*, voll. I–VI, Firenze, Sansoni, 1957-1961.

Pannella, Luigi, "Canali, Isabella", in *Dizionario biografico degli Italiani*, 17 (1974), *ad vocem*.

Radaelli, Katia Tiziana, *Temi, strutture e linguaggi nel Canzoniere di Isabella Andreini (1601)*, tesi di Ph.D. in Italian Studies non pubblicata, University of Toronto, 2012.

Rebaudengo, Maurizio, *Giovan Battista Andreini tra poetica e*

drammaturgia, Torino, Rosenberg & Seller, 1994.

Ross, Sarah Gwyneth, 'Performing Humanism: The Andreini Family and the Republic of Letters in Counter-Reformation Italy', in *For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton*, a cura di Ann Blair and Anja Goeing, Leiden, Brill, 2016, pp. 140-156.

Santosuosso, Stefano, "Le *egloghe boscherecce* di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino", *Studi Secenteschi*, vol. LIV (2013), pp. 49-57.

Id., "La *Mirtilla* di Isabella Andreini e Giovan Battista Marino", *Testo*, n.s., a. XXXVII, 72 (2016), pp. 143-153.

Soglia, Nunzia, Isabella Andreini, *Rime*, Salerno, Edisud, 2015.

Tessari, Roberto, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969.

Id., "Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti", in Guccini 2004, cit..

Woolf, Virginia, 2014, *A room of one's own*, Londra, Collins Classics, 2014, 1ed., Londra, Hogarth Press, 1929.



LEONARDO GIORGETTI

**“COLEI CHE ’L MONDO E ’L CIELO EMPIE DI LUCE”:
MARY’S GLORIFICATION AND POETIC FAME
IN LUCREZIA MARINELLA’S SPIRITUAL POETRY**

In the early poetic production of Lucrezia Marinella (1571/79-1653)¹ the glorification of the Virgin Mary empress of the universe symbolizes the empowerment of female physicality and agency in human redemption, and epitomizes Marinella’s engendered spiritual poetry and her own authoritative voice as woman writer.

“...spirito veramente sublime, stupore di Venetia, et unico ornamento del sesso femminile”. With these celebratory words Ascanio Collosini described Lucrezia Marinella in the dedication of her *Rime sacre*, published in Venice in 1603.² A relatively young and ambitious writer, renowned for her refined and elaborate poetic style, Marinella had already received the honor of being celebrated in the verses of several illustrious intellectuals within the Venetian literary circles.³ Between 1595 and 1597, her hagiographic poems

1 Virginia Cox has suggested the year 1579 as Marinella’s amended birth date (Cox, 2011: 271 n. 5).

2 *Rime sacre della molto illustre sig. Lucretia Marinella. Fra le quali è un poemetto, in cui si racconta l’historia della Madonna dipinta da San Luca, che è su ’l monte della Guardia nel tenitorio di Bologna*, in Venezia, 1603, ad istanza del Collosini, fol. 2r. Ascanio Collosini was probably a relative of the publisher Giovanni Battista Collosini (Cox, 2011: 299).

3 In the four sonnets introducing the 1595 edition of *La Colomba sacra* (for which see the following note) Marinella is celebrated as “Dolce Sirena d’Adria” (Giuseppe Policretti, fol. 3r), “vaga usignola” capable of producing “parole, / con arte avvinta si perfetta e bella” (Teodoro Angelucci, fol. 4r), with a style not inferior to that of Pindar or Sappho: “Pindo più dolcemente non rimbomba / o sia di Saffo a l’amorosa cetra / o al nobil suon de la Meonia tromba” (Giovanni Maria Avanzi, fol. 4v). It seems likely that the young Marinella maintained a tight connection to the second Accademia Veneziana, founded in 1593; Teodoro Angelucci and Bonzio Leoni, the authors of two of the four

on St. Columba and St. Francis had been favorably received by two influential women of her time, Margherita Gonzaga d'Este, Duchess of Ferrara, and Cristina di Lorena, Grand Duchess of Tuscany, to whom the works were respectively dedicated.⁴ Although Marinella's works had already received public recognition in 1601 through the celebratory words of the Venetian intellectual Lucio Scarano (Marinella, 1999: 4-5), it was certainly her Marian poetry that garnered the consecration of her poetic talent in the subsequent years of her career. Her prosimetric hagiography *La vita di Maria Vergine Imperatrice dell'universo*, ambitiously dedicated to the Doge Marino Grimani and to the Senate of Venice, was first published in Venice in 1602, two years after her famous polemical treatise *Le nobiltà et eccellenze delle donne*, and was republished individually several times in expanded versions,⁵ and, in 1605

abovementioned sonnets, were both acolytes of this intellectual circle, along with Lucio Scarano, the dedicatee of *Le nobiltà et eccellenze delle donne: et i diffetti, e mancamenti de gli huomini. Discorso di Lucretia Marinella. In due parti diuiso*, In Venetia, appresso Giovan Battista Ciotti Senese, 1600. Ciotti was the official publisher of the Accademia (Zaja, 2008: 399-402).

4 By dedicating her hagiographic epic to Margherita Gonzaga, wife of Alfonso II d'Este, Marinella boldly hoped that her work would be "non solamente riguardata, ma etiandio ammirata dal Mondo [...] mediante il nome di lei tanto famoso, et rimbonbante per tutte le parti dell'universo"; *La Colomba sacra, poema heroico di Lucretia Marinelli. Alla Serenissima Sig.ra Duchessa di Ferrara Madama Margarita Estense Gonzaga*, in Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti Senese, al segno della Minerva, 1595, fol. 2r. As a sign of her appreciation for this work the Duchess sent Marinella a ring, as the same author proudly attests in a letter dated January 27, 1596 (Tiraboschi, 1783: 160-161). In the dedication of her poem on St. Francis Marinella compared the imperfection of her own literary talent to the great importance of the dedicatee's political role: "la bassezza, et debolezza dell'ingegno nel mio cantare, et ispiegare soggetti così alti et sublimi da esser poi appresentati ad una tanta Altezza, che impera, et signoreggia Provincie, e Cittadi;" *Vita del serafico et glorioso San Francesco. Descritta in ottava rima. Ove si spiegano le attioni, le astinenze e i miracoli di esso. Con un discorso del Rivolgimento Amoros, verso la somma Bellezza*, In Venetia, Presso Pietro Maria Bertano, e Fratelli, 1597, fol. 2r. Although we do not possess documents regarding the reception of this work on the part of Cristina di Lorena, scholars have found evidence that Marinella received full recognition of her literary worth at the Medici court also thanks to the mediation of her friend Cristoforo Bronzini in 1623-1624 (von Tippelskirch, 2008: 140-141).

5 *La vita di Maria Vergine Imperatrice dell'universo, descritta in prosa & in ottava rima da Lucretia Marinella. Nella cui Historia si narra il Divino delle Bellezze, l'Ammirabile*

and 1606, also alongside the religious poetry of Luigi Tansillo, Erasmo da Valvasone, and Giulio Cesare Croce.⁶ Following a similar trajectory of editorial success, Marinella's *Rime sacre* were reprinted in abridged version in 1605, and integrally in 1693;⁷ some of the poems also appeared in important poetic anthologies of her time, a clear proof that she had already achieved a solid reputation as a poet at an early stage of her career.⁸

delle Virtudi, l'Acerbo delle Doglie, il Sommo delle Allegrezze, et il Grande de gli Honori di lei. Dedicata al Serenissimo Prencipe, et all'Eccelsa Signoria di Vinetia. Con copiosissima tavola delle cose più importanti, et Privilegio, [Venezia], Appresso Barezo Barezi et compagni, 1602. The other editions of this work appeared in 1604, 1610 and 1617, the last two with expansions on the visions of Mary and the figure of the Magdalene (1610), and the lives of the apostles (1617); Marinella, 2008: 120. The 1606 edition (for which see note 5 below) containing the version in *ottave* of the *Vita* was probably not authorized (Carinci, 2013: 364).

6 *Le lagrime di S. Pietro del signor Luigi Tansillo et quelle della Maddalena. Del signor Erasmo Valuasone; di nuouo ristampate et aggiuntoui l'eccellenze della gloriosa Vergine Maria, del signor Horatio Guarguante da Soncino*, in Venetia, presso gli heredi di Domenico Farri, 1605; *Dichiaratione Quadregesimale del sig. Giulio Cesare Croce: nella quale diuotamente si vanno meditando gli Euangelij che corrono dal primo di Quaresima sino al terzo giorno di Pascha*, in Bergamo, Per Comin Ventura, 1606.

7 *Scielta d'alcune delle rime sacre della m. illustre sig. Lucretia Marinelli: alla illust. sig. la signora Cornelia Casale*, In Bergamo, Per Comin Ventura, 1605. This edition, an elegant book in 4to with nine woodcut illustrations, was "probably published without the author's permission" (Cox, 2008: 335). The 1693 edition, published forty years after Marinella's death, features a reprint of all the poems contained in the 1603 edition with the addition of the verses by other famous women poets: *Rime delle signore Lucrezia Marinella, Veronica Gambarà, ed Isabella di Morra di nuouo date in luce da Antonio Bulifon. Con giunta di quelle fin'ora raccolte della Signora Maria Selvaggia Borghini. Dedicata all'Eccellentissima Signora D. Antonia Spinola Colonna de' Marchesi de los Balbes Principessa d'Avellino*, In Napoli, presso Antonio Bulifon, 1693.

8 Eight sonnets by Marinella appeared on the 1603 edition of Ascanius Persius' history of the Bolognese icon of the Virgin Mary (see note 26), while six Marian compositions were republished in the poetic anthology edited by Carlo Fiamma *Il sacro tempio dell'imperatrice de' Cieli Maria Vergine Santissima. [...]*, Vicenza, Francesco Grossi, 1613, pp. 71, 104, 166, 167, 218, 295. Marinella's madrigal titled "*Converte la Maddalena*" appeared in a collection of religious madrigals edited by Leonardo Sanudo in 1614, which includes other 11 women poets: *Vita, attioni, miracoli, morte, resurrettione, et ascensione di Dio humanato, raccolti dal Clar[issimo] Sig[nor] Leonardo Sanudo in versi lirici da' più famosi Autori di questo secolo, et donati alle stampe dal r. Don Paolo Bozi per frutto, e diletto spirituale del christiano*, In Venetia, appresso Santo Grillo, e Fratelli, 1614, fol. 26r (Cox, 2013: 257). Another sonnet ("Di glorie oggi, di gemme e di

Within the variety of religious topics included in the *Rime sacre*, the poems related to the figure of the Virgin Mary represent a significant group that proves crucial to confirming the distinctively ekphrastic nature of this collection, its female-oriented structure and its emphasis on the mystical value of the female body and agency. On the other hand, these poems confirm Marinella's literary ambition to add her work to the body of Marian poetry flourishing in early modern Italy.⁹

A critical analysis of the Marian poems within Marinella's *Rime sacre* would, therefore, prove vital to explain how the figure of the Virgin Mary, with her unique combination of perceived physical fragility and spiritual fortitude, represents for the Venetian writer an authoritative model of female social behavior as well as a model of feminine excellence applicable to her hagiographic heroines.¹⁰ Uniquely capable of transcending the boundaries between mystical, social, and literary discourse, this quintessential "Donna del Ciel" seems to embody the true nature and essence of womanliness as it was formulated at the beginning of Marinella's treatise in defense of women's excellence, where the names *domina*, *femina*, *mulier*, *Eva*, and *Ischia* referred respectively to the notions of power,

splendori") appeared in the famous anthology of spiritual poetry titled *Nuovo concerto di rime sacre. Tutte ripiene di bellissimi, & esquisiti concetti. Composte da' piu eccellenti poeti d'Italia. Sopra i principali misteri della vita, & morte di Christo nostro signore. Et della regina de' cieli. Nuouamente raccolte, & date in luce dal r.d. Eugenio Petrelli venetiano*. In Venetia, appresso Antonio Pinelli, 1616, fol. 266 (see note 16).

9 Besides Giovanni Giolito De Ferrari's vernacular version of Sannazzaro's *De partu Virginis* (1588), the works on the life of Mary by Pietro Aretino (1552), Silvano Razzi (1577), Lucillo Martinengo (1595), and Antonio Cornazzano (2nd ed. 1591), as well as the poems by Torquato Tasso (1593) and Rodolfo Campeggi (1617) on the Virgin's *planctus*, during Marinella's time there was already a solid legacy of Marian women writers, such as Vittoria Colonna (*Pianto della Marchesa della Pescara sopra la passione di Cristo*, 1557), Maddalena Campiglia (*Discorso sopra l'annunciazione della beata Vergine, et la incarnatione del s. n. Giesù Christo*, 1585), and Chiara Matraini (*Breve discorso sopra la vita e laude della beatissima vergine e madre del figliuol di Dio*, 1590).

10 The popularity of the Virgin Mary among Renaissance women writers preceded that of three other important female saints: Mary Magdalene, Catherine of Alexandria, and Catherine of Siena. Vittoria Colonna, for example, considered Mary a female role model and the symbol of wisdom (Brundin, 2001: 67; Colonna, 2005: 202).

fertility, mercy, life, and holy fire, thus bearing a markedly spiritual connotation.¹¹ Precisely within this critical perspective, in which a pro-female stance is inextricably interwoven with the author's profound mysticism, the Virgin Mary can ultimately be considered an icon of Marinella's own authorial voice as woman writer. This Marian echo, I will argue, is clearly audible beginning with the opening lines of her first poem on St. Columba¹² and propagates across the entire development of Marinella's engendered poetic production, as it reflects the intimate connection between the author's spiritual inspiration and the growing awareness of her own poetic talent, balancing a constant – and at times problematic – creative tension between a pro-female stance and Baroque spirituality.¹³

11 *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, et mancamenti de gli huomini. Discorso di Lucretia Marinella, in due parti diviso. [...]*, In Venetia, appresso Gio. Battista Ciotti sanese, all'insegna dell'Aurora, 1601, pp. 3-8. For an analysis of this passage see Chemello, 2000: 467-468 and Marinella, 1999: 20. Despite not explicitly referring to the Virgin Mary, Marinella seems to consciously use the sacred lexicon of theology and Mariology to develop her definition of womanliness, as she affirms that those names signify "produzione, et generatione; fuoco; et splendor del mondo; anima, et vita; Raggio divino, et celeste; delicatezza, et clemenza, et finalmente dominio, et signoria"; (*La nobiltà*, cit., I 1, p. 8). In a passage that appears only in the 1600 edition of the work (in italics in the quote below), were Marinella often employs religious arguments on the superiority of women (Willer, 2013), she more explicitly draws a parallel between the definition of womanliness and that of divine Providence: "Dio immortale, che più chiari nomi adunque si ritrovano al mondo di questi? Che sono tanto nobili, e degni che con l'istessi a punto io ardisco di dire che si chiami et nomi dagli huomini la Divina Provvidenza, essendo detta Vita, Producente, Fuoco, Clemenza, et Signore" (*Le nobiltà*, cit., I 1, fol. 3r). For a detailed analysis of this work within Marinella's literary production and through the critical perspective of theoretical feminism (Conti Odorisio, 1980, p. 77) see the essays in the volume *A Portrait of a Renaissance Feminist* (Cagnolati, 2013).

12 *La Colomba sacra*, cit., I 2, c. 5v: "Tu del superno solio alta Reina / di stellante Diadema e d'aurea veste / adorna, anzi di luce alma, e divina, / ch'illustra e informa la magion celeste, / dammi favor, el rozo stile affina, / ch'ogni alma a lagrimar inviti, e deste".

13 The intersection of Marian theology and poetry with the prose related to the debate about women is visible in Marinella but also, for example, in Laura Turina, Leonora Bernardi, and Chiara Matraini, and has been investigated by several studies (Ferrari Schiefer, 2001; Malpezzi Price-Ristaino, 2008: 61-79; Cox, 2011: 65-76). This critical perspective seems to comply with another scholarly critical approach which tends to contextualize the multi-layered strands of the often ambiguous and problematic nature

THE EKPHRASTIC POETRY OF THE *RIME SACRE* (1603)

In the *Rime sacre* the eleven sonnets and the five madrigals related to the figure of the Virgin Mary follow a series of Christological poems in each of the first two sections of the collection. These Marian verses are followed by a significant number of hagiographic poems (24 in total) describing figures of saints from early Christianity to the late medieval period, with an unusual prevalence of female figures.¹⁴ The Marian sonnets belong to two distinct thematic categories: scriptural-encomiastic (thematically organized according to the episodes of Mary's assumption, annunciation, and presence at Christ's deposition) and ekphrastic; this last group of sonnets is almost entirely related to the icon of the Virgin Mary allegedly painted by St. Luke and preserved in the sanctuary of the Monte della Guardia near Bologna. It is precisely to the history of this painting and its adventurous journey from Constantinople to Bologna that Marinella dedicates a brief poem in *ottava rima*, which constitutes the third and final section

of Marinella's poetry within the general horizon of both Counter-Reformation spirituality (see the analysis of Armando Maggi in Marinella, 2011: 35) and the diversified cultural climate of Late Renaissance Venice (Mongini, 1997: 363). However, several among Marinella's modern scholars are inclined to read the relation of Marinella's Mariology to her pro-female treatise under the perspective of an ideological dichotomy of her literary persona between the impetuous defender of women's excellence and the devout writer of the mature period. For Stephen Kolsky, for example, Marinella's Mary, despite being portrayed as a writer, is a synthesis of humility and subjection teaching a lesson to all women; consequently, her *Vita di Maria Vergine* is "a kind of a penance or a counter-weight to the image of herself as a combative woman who challenged the authority of men" (Kolsky, 2005: 331). On a similar note, Laura Benedetti, while recognizing Marinella's complex and elusive profile, has defined *Le nobiltà et eccellenze delle donne* an anomaly within the literary career of this writer, since "the bulk of her work is hagiographical and fits well within the Counter-Reformation goal of promoting devotion through literature" (Marinella, 2012: 2). For a more problematic interpretation of Marinella's pro-female pamphlet within the ambiguously ironic context of the intellectual *querelle* see Schnieders, 2014: 192-193.

14 As Virginia Cox has observed, the increased number of female saints in Marinella's *Rime sacre* becomes an original trademark of her engendered spiritual poetry as it reverses a common trend in the male-authored hagiography of the time (Cox, 2011: 304).

of the *Rime sacre*.¹⁵ Also the 1605 abridged edition of the work presents a markedly Mariological component as here Marian poetry appears at the beginning and at the end of the collection following a more traditional chronological order, from the annunciation to the assumption; the edition maintains a strong ekphrastic component, as every poem is accompanied by an elegant woodcut illustration.¹⁶

When in the Venetian edition of 1603, the figure of Mary first appears at the apex of her power, as empress of the universe, the treatment seems revelatory of the engendered perspective typical of Marinella's Marian poetry. Mary, crowned and garbed in glories, gems, and splendors, ascending to heaven, is flaming and radiant more than the sun at dawn. Both heavens and nature glorify her beauty, as a nimbus of rays and of white flowers descends upon her, while around the air thunders and rumbles, smiles, and shines at once, the overjoyed sea tosses its water up to the sky, and the plain dresses itself in flowers.¹⁷ The hyperbolic and vividly evocative

15 *Rime sacre*, cit., fol. 27v: *Poemetto della molto illustre sig. Lucretia Marinella, in cui si racconta l'Historia della Madonna dipinta da S. Luca, che è su 'l Monte della Guardia nel tenitorio di Bologna*. Solely for the transcription of the text of the *Rime sacre*, of which I am currently preparing the critical edition, I have adopted modern punctuation, capitalization, accents, and spelling (for example: vocative *o* > *oh*, final *-j* > *-i*, *Christo* > *Cristo*).

16 Within the 9 sonnets of the 1605 edition of the *Rime sacre*, the first one is titled *Sopra la Vergine mentre ode l'Angelo a dirsi: Ecce concipies et paries, et vocabitur Altissimi filius* and begins with the line "Tosto del volto suo ne bei candori" (fol. A4r). The last sonnet of the collection is also a Marian one; it is titled *Nell'Assontione della Vergine al Cielo* and begins with the line "Di glorie oggi, di gemme e di splendori" (fol. [B4]r).

17 *Rime sacre*, cit., fol. 7v: "Di glorie, oggi, di gemme e di splendori / coronata e vestita, al Cielo ascende / la Vergin santa, e più fiammeggia e splende / che 'l puro Sol dopo i primieri albori; / scende nembo di rai, nembo di fiori, / che da le 'ntatte nevi il candor prende, / sovra lei; già per lei dal Ciel discende / schiera lucente di celesti amori. / Tuona e rimbomba, in un ride e sfavilla / l'aria d'intorno, e sbalza l'acque al Cielo / per gioia il mar, di fiori il pian si veste. / Cristo con voce e fronte alma e tranquilla / dolce l'accoglie, e di stellato velo / la cinge, e 'l crin d'alta beltà celeste". This sonnet was republished in 1613 in Carlo Fiamma's Marian poetic anthology (*Il sacro tempio dell'imperatrice de' Cieli*, cit., p. 218), and in 1616 in the poetic anthology edited by Eugenio Petrelli (*Nuovo concerto di Rime sacre*, cit., p. 266) in a section dedicated to the celebration of the Assumption of the Virgin Mary; another clear sign of the recognition of Marinella's poetic name just a year before she would publish a new expanded version of the *Vita di Maria Vergine* along with the *Vita dei dodici heroi di Cristo* (1617).

scene, marked by the image of falling clouds and amoretto (ll. 7-8) bears a Petrarchan reminiscence (falling petals), and recalls the Renaissance iconographic tradition of the Virgin (Cox, 2013: 251), masterfully expressed, for example, in Tintoretto's or Titian's paintings, where the association between Mary and Venice as a never-conquered republic and *stella maris* assumed a highly symbolic political value.¹⁸

This initial representation of Mary in terms of universal, glorified beauty seems to gradually transition to a level of deeper internal complexity in Marinella's verses as she becomes a paradoxical hybrid of bodily virginal purity and mystical internal fire; in her prudish blushing, she resembles the "vermiglia Aurora" as she scatters "con diletto / e dal seno e dal crin nettare e fiori" (ll. 7-8), contemplating God with eyes and mind, and ready to humbly receive the river of his celestial graces.¹⁹ This contrast between Mary's majestic power and her delicate beauty alludes to both the aesthetic code of the lyric tradition and to the emotional spirituality typical of the Baroque. This motif, constantly recurring in Marinella's *Rime sacre* along with the penitential theme of the

18 The brightness of the clouds of rays described in the sonnet seems to recall the celestial chromatic vividness of Jacopo Tintoretto's *Paradiso* at the Palazzo Ducale of Venice. But Marinella's triumphant portrait of Mary appears also reminiscent of Titian's *Pala dell'Assunta* in the basilica of Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venice, which mirrors the regal posture expressed in the *Triumph of Venice* at the Palazzo Ducale in Venice. Marinella was well-aware of the allegorical association of Mary with the city of Venice; in her epic poem *L'Enrico*, Mary appears in vision to the dying warrior Raniero as *stella maris*, showing a royal countenance and a wise and manly heart: "Vergin gentile, / d'apparenza real, di aspetto pio, / mostrar per gli occhi il cor saggio, e virile, / che la maggior sua speme unisce in Dio"; *L'Enrico, ovvero Bisantio acquistato, poema heroico. [...]*, In Venetia, appresso Ghirardo Imberti, 1635, XVI 62.3-6, p. 393; Marinella, 2009: 277.

19 *Rime sacre*, cit., fol. 8r: "Tosto del volto suo ne' bei candori / puri più che la neve, oh avorio eletto, / sparge quel casto onor che l'arde il petto / con vergognosa man nuovi rossori. / Simil è a lei ne' più sereni albori, / ch' esce ridente da l'aurato tetto, / vermiglia Aurora, e sparge con diletto / e dal seno e dal crin nettare e fiori, / e alzando al Ciel e a Dio gli occhi e la mente, / la mente, ch'era in Dio felice e lieta, / con umil atto riverente disse: / 'Ecco de le tue grazie, oh gran Torrente / d'ogni grazia celeste, umile e queta / l'ancella ch'ha in te ogn'or le luci fisse'".

lagrime,²⁰ is exemplified in the sonnet beginning with the line “Gito è ’l Sol di beltà, solo ha nel volto” where Mary, here *mater dolorosa*, is presented enclosed in her own intimate and uniquely maternal sorrow, which seems to pair her sublime sanctity to the fragility of human nature (l. 4).²¹ By masterfully moving within the antithetical polarity between the light of the Sun-Christ and the gloomy darkness of death, between the height of the Cross and the lowliness of the sorrowful mother, Marinella employs a syntax rich in emphatic repetitions and polysyndetons to recreate the broken and irregular rhythms of human grief. The title of this ekphrastic sonnet (*Sopra un ritratto della Madre di Cristo pallido e lagrimoso*) points out that the ideological center of the scene is the emphatic pathos inspired by the meditation over Mary’s sorrow; as if to say that precisely by vocalizing the moving words of the Virgin’s final direct discourse (ll. 9-11) the religious work of art becomes an instrument inspiring contrition and compassion in the spectator. In defending the mimetic power of sacred images to produce an emotional response in the soul of the devotee, Marinella refers to the practice of emphatic meditation, the intense contemplation over the most pathetic elements of Christ’s or the saints’ lives through which the mind of the observer can “ascend with increasing intensity to the spiritual and emotional essence of that which is represented” (Freedberg, 1989: 161-162). This model of meditation was extensively employed by Counter-Reformation theology as well as by Marinella in her poem on St. Francis, and exerted a profound influence upon devotional literature across the

20 In 1606 Marinella wrote an allegorical commentary to accompany Luigi Tansillo’s sacred poem *Le lagrime di San Pietro del sig. Luigi Tansillo, cauate dal suo proprio originale. Poema sacro, et heroico, in cui si narrano i lamenti, i dolori, i digiuni, & le astinenze di Pietro, [...]*, In Vinegia, appresso Barezzo Barezzi libraro alla Madonna, 1606.

21 *Rime sacre*, cit., fol. 8v: “Gito è ’l Sol di beltà, solo ha nel volto / di fredda morte un tenebroso orrore, / bagna i veli di pianto, ed ha nel core / quanto aver si può duol chiuso e raccolto; / a le pene, a la morte, al sangue molto, / che sparse il figlio, a i gridi, a quel furore / nemico pensa, al Ciel, che diè terrore / a l’empie menti, al nobil velo sciolto. / E par che dica: ‘Te si lungi miro / pallido, freddo e morto, e ancora i’ vivo, / e ancora i’ spiro, oh figlio eterno Nume? / Ovunque sono, ovunque gli occhi giro / parmi Inferno di duol, d’ogni ben privo / senza te, Gloria, alta Bellezza, e Lume?’”.

XVI and XVII centuries.²² The idea that art is capable of portraying the truth, of capturing the divine reality in a small, circumscribed space, returns also in a sonnet where Marinella addresses a devotee gazing at the sacred icon of the Bolognese Madonna:

Oh tu, che miri d'alta gioia onusto
de la madre di Dio le chiome belle
più che l'or fiammeggiar, rosseggiar quelle
labbra di rose in breve spazio e angusto;
la regal maestate, il ciglio augusto,
gli occhi, ma che dico occhi, anzi due stelle,
anzi lampi, anzi soli, e non fiammelle,
ch'ornano il volto suo santo e venusto;
e 'l color del bel viso a quel simile
de' cari semi, che 'n dorate spoglie
chiudon le spiche a la stagione estiva.
Credi, mentre l'adori in atto umile,
tanto del vero l'arte industrie accoglie,
che pietosa ti parli, e spiri, e viva.

The sonnet emphasizes the irreducible difference between the limited materiality of the painting (“in breve spazio e angusto”, l. 4) and the grandiose nobility of the Virgin (“il volto suo santo e venusto”, l. 8). Marinella employs the hyperbolic imagery of

22 Famous late Renaissance examples of the practice of emphatic meditation are Ignatius of Loyola's *Spiritual exercises* (1548) and Torquato Tasso's *Le lagrime della beata vergine* (1593), the latter inspired by the contemplation of a painting of Mary with eyes clouded by tears (Mazzotta, 2000: 139-142; Treherne, 2007: 5-25). This practice of emphatic meditation constitutes a recurrent motif also in the verses of several female poets of the period. Tarquinia Molza, for example, in her Latin poem addressed to the city of Bologna, defends the value of an art inspired by religious zeal and its capability of capturing truth as in the case of St. Luke's painting of the Virgin Mary. Also Livia Spinola, who describes the act of gazing at the image of Mary holding the body of the dead Christ, affirms that only the painter's piety renders pious the work of art (Cox, 2013: 243, 249). Vittoria Colonna, in her sonnets for Michelangelo, talks of the painter St. Luke as having been inspired by Mary; at the same time, however, she states the inadequacy of art in portraying the divine asserting that only by means of the grace granted by Mary upon the viewer can the painting overcome the limits of its own fictional nature; for this reason, Colonna supports the notion of a devotional art inspired to simplicity (Colonna 2005, no. 45, 90-91).

lightning and vivid chromatic effects to realistically evoke the color of Mary's hair (ll. 2-4), or compare the color of Mary's face to that of mature grain (ll. 9-11). And yet, despite the richness of the chromatic elements of this scene, the sonnet ends with a direct address to the implied reader that celebrates the emphatic evocative power of art over its own mere visual elements (ll. 12-14).²³

MARINELLA IN BOLOGNA (MAY 1603)?

The examples examined so far point out that Marinella's idea of Mary's beauty complies with the Renaissance model of Marian iconography. The Virgin was, in fact, represented with proportioned body, blonde hair, green eyes, long nose and face, long hands and fingers, and pale-pink lips; her fragrant body was endowed with the ability of infusing purity into the hearts of all the devotees gazing at her (Vloberg, 2007: 368). This aesthetic model, also employed in *La vita di Maria Vergine* and later in the hagiographic poem on the life of St. Catherine of Siena, allows Marinella to enhance the dignity of Mary's spiritual power through the plastic, statuary sensuality of her body, in a way that seems to recall the figures of the Virgin painted, for example, by Titian, Jacopo Tintoretto or Ludovico Carracci.²⁴ And yet, according to a typically Baroque sensibility,

23 *Rime sacre*, cit., fol. 9v. The Council of Trent re-affirmed the devotional value of the visual arts and their educational role in Christian life, re-defining the relationship between the represented object and the aesthetical modalities of representation. In the *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) Cardinal Gabriele Paleotti stated that visual arts could "carry a message with far greater force than language could, with a visceral effect to which no human could be immune" (Treherne, 2007: 12). According to Paleotti, the lack of devotion on part of the artist has the unavoidable consequence of rendering the painted images unable to inspire devotion in the souls of the devotees. Advocating for a naturalistic mimesis typical of Post-Tridentine theology, Paleotti exhorted the artists to imitate things according to their own being, thus rejecting creative and popular interpretations of religious topics that were particularly underrepresented in the Scripture, such as the Annunciation, or the life of Mary. Following a similar regulatory approach to visual arts, theologians had indicated specific guidelines to portray the Madonna's virginity in a prudish and spiritualized manner (Selmi, 2012).

24 Some of the works by the first two painters were publicly accessible in Venice during during Marinella's time, although there is no documentary evidence to support Marinella's

Marinella's verses regain some of the hieratic symbolism of the medieval iconography of Mary, as expressed in the regal majesty of the Byzantine icons.²⁵

It is not surprising, therefore, that precisely to one of these icons, the Virgin *Hodegetria* (she who points the way) allegedly painted by St. Luke and preserved on the Monte della Guardia near Bologna, Marinella dedicates the most conspicuous group of Marian poems in the *Rime sacre*.²⁶ She weaves passionate verses to praise the evangelist painter, the beauty and the effects of the miraculous icon as well as the Greek pilgrim who, as the legend goes, brought the painting to Bologna. She also praises the city itself, the mount hosting the sanctuary, and even the nuns of St. Mattia's convent who guarded and protected the icon. The

direct knowledge of them: Titian's *Madonna of the Pesaro Family* (1519-26) was in S. Maria Gloriosa dei Frari, while Jacopo Tintoretto's *Mystic Marriage of St. Catherine* (1576) was in the Palazzo Ducale. As for Ludovico Carracci, founder with his cousins of the Accademia degli Incamminati in Bologna and author of a famous *Annunciation* (1585, Bologna, Pinacoteca Nazionale), Marinella could have known this painter by reading Ascanius Persius's 1601 edition of his story of the Bolognese icon of the Virgin, which constitutes one of the main literary sources of her *Poemetto*. While describing in details the miraculous painting, Persius praises the excellence of Carracci among contemporary Marian painters for his special ability to depict the figure of the Virgin with the highest level of faithfulness to her true appearance; *Historia della s. imagine della gloriosa Vergine, la quale si serba su 'l monte della Guardia presso a Bologna, nella chiesa di san Luca, da cui fu dipinta. Scritta da Ascanio Persij*, published with *Componimenti poetici volgari, latini, & greci di diuersi sopra la s. imagine della beata Vergine dipinta da san Luca la quale si serba nel monte della Guardia presso Bologna con la sua historia in dette tre lingue scritta da Ascanio Persij [...]*, in Bologna, presso Vittorio Benacci, 1601, p. 127.

25 Marinella may have likely been familiar with some of the Byzantine Marian icons visible in the main churches of Venice, such as those portrayed in the mosaics of the Basilica of San Marco, where Mary is in the act of praying surrounded by the prophets, the angels or the apostles.

26 The legend of this Byzantine icon (X-XIII cent.), allegedly arrived from the basilica of Saint Sophia in Constantinople, first appears in the 1459 manuscript chronicle by the Bolognese Graziolo Accarisi, which was later incorporated into Leandro Alberti's famous history of the icon published in Bologna in 1539. The annual ritual of transferring the painting in a solemn procession from the sanctuary to the city was first performed, in accordance to Accarisi's will, in 1433, when the icon was believed to have miraculously stopped the torrential rains that threatened to ruin the harvest (Fanti, 1993).

Bolognese context of this group of poems seems to suggest the possibility that their composition predates the first, Venetian edition of the *Rime sacre* (November 1603); in fact, they appear in the second edition of Ascanius Persius' famous history of St. Luke's painting of the Virgin published by Vittorio Benacci in Bologna in the April of 1603, on the occasion of the upcoming coronation of the icon.²⁷ Although we do not possess documentary evidence regarding the date of the composition of Marinella's *Rime sacre*,²⁸ we do know that in 1602, the year her Marian hagiography was published, she received a letter from Persius asking for her poetic contribution to his upcoming editorial project. Persius' inquiry referred generically to some poetic composition that – in his view – would earn Marinella the favor of both the Virgin Mary and the city of Bologna; at the end of the letter, however, while revealing his intention of sending Marinella the 1601 edition of his trilingual anthology on the Bolognese icon, Persius expressed hope that the reading of such work could bring Marinella some poetic inspiration and encourage her to write a “poemetto in ottava rima” that, in his intention, was destined to accompany additional verses by Marino and other famous poets of the time; he humbly concluded his request by reassuring that he would have favorably accepted any work Marinella may have been inclined to produce.²⁹

27 *Historia della santa imagine della gloriosa Vergine, la qual si conserua sul monte della Guardia vicino a Bologna, nella chiesa di S. Luca, da cui fu dipinta. Col vero ritratto di detta imagine*, In Bologna: presso Vittorio Benacci, 1603. The work was dedicated in the April of 1603 to the noblewoman Lucrezia Pepoli Paleotta, a relative of the famous cardinal Gabriele Paleotti. At fols. F1r-F4v there are eight sonnets by Marinella on the Bolognese icon of the Virgin.

28 My research at the Biblioteca Nazionale Marciana of Venice has confirmed that there is currently no trace of the existence of the manuscript version of Marinella's *Rime*, despite François Lavocat's and Laura Lazzari's claim to have identified them with the ms. 169, cl. IX manoscritti italiani, dated 1593 (Marinella, 1998: 205; Lazzari, 2012, p. 265).

29 Persius admits to have been favourably impressed (“ho da ciò fatto un mio giudizio”) by Marinella's poetic talent (“suoi pii singolari doni”) after reading her *Vita di Marina Vergine*, and addresses the writer by courteously asking of not being denied the courtesy of receiving the “sue leggiadrissime compositioni, quando massimamente sieno desiderate in materia pia, od a pio fine [...]”. Then, he reveals his intentions: “ho preso ardire di ricorrere alla persona vostra e pregarla, come so, che voglia essa disponersi con

Unfortunately, at the present state of the research there are no traces of the editorial project announced by Persius in his letter; Vittorio Benacci's 1603 edition of Persius' *Historia*, in fact, does not contain any other poem but eight Marian sonnets written by Marinella, which would later be included in the Venetian edition of her spiritual verses. While it is impossible to determine with certainty the reason behind the editor's choice, it is plausible to assume that Benacci's editorial project may have played a relevant role in stimulating the composition process of Marinella's Marian poetry in her *Rime sacre*.³⁰ At the same time, the presence itself of these sonnets in a volume celebrating the Bolognese Madonna speaks clearly of the literary recognition achieved by Marinella among the Marian authorities of her time.

Marinella's special devotion for the Bolognese icon of Mary seems to legitimize the hypothesis that the Venetian writer visited the Sanctuary of the Monte della Guardia and attended the solemn ceremony of the icon's coronation held in Bologna in May of 1603 (Zaja, 2008: 399-402). Several pieces of textual evidence from her *Poemetto* on St. Luke's painting appear to support this hypothesis; for example, the realistic description of the popular devotion on the occasion of the arrival of the icon to Bologna closely recalls the

alcuna sua compositione [...] di illustrare questa mia raccolta, promettendole che, oltre al merito che appo la Donna nostra Dea [...] di così santa fatica, non solo io, ma tutta quanta questa città le resterà di cotanto favore gratissima per sempre. Et acciò che ella sia bene informata di questa historia, le mando [...] stampata vulgar[izzata] con le compositioni che hallora (fa hora due anni) potetti raccogliere intorno a questa sacrata imagine, acciò che da esse venga maggiormente inanimata a favorirmi. E chi sa che le ispiri il Signore a farvi un poemetto in ottava rima? Faccia ella; noi accetteremo e 'l molto e 'l p[oco] con animo non punto ingrato. Con che me le offerisco dovunque sia buono a servirla, [...] affettuosissimo servitore, e desiderando d'ogni suo maggior contento; e le bacio le mani. Di [...] il di settembre 1602. Affettuosissimo Servitore, Ascanio Persio"; Venice, Biblioteca Marciana, It. VII, 351 (8385), fol. 221r. For a partial transcription of the text of this letter see Kolsky, 2005: 326-327.

30 While Kolsky seems to directly link Persius' specific request for a poem in octaves to the composition of Marinella's *Poemetto* on the Bolognese Madonna of St. Luke (Kolsky, 2005: 326-327), Callegari and McHugh affirm that Persius' request to Marinella somehow encouraged her to compose the *Poemetto* as well as several other sonnets on the Bolognese Madonna of St. Luke (Malvasia, 2015: 29).

scene of the coronation as reported by several Bolognese chronicles of the period:

Ciascun scoperto ha 'l capo e nudo il piede,
e le pompe superbe e 'l ferro sveste;
spoglia ogni vizio il cor, d'amor, di fede,
di pietà, di bontà s'adorna e veste.
Precedon gli ordin sacri, a lor succede
la gente pia, ch'è 'n armonia celeste
con mille lingue e 'n cento varii modi,
chiaman MARIA, le rendon grazie e lodi.³¹

Also the sonnet addressed to the nuns of St. Mattia could testify to Marinella's presence in Bologna in the spring of 1603, as it reveals the poet's special sensibility for this religious female community, for centuries consecrated to the guard of the sacred icon. Despite the recurring use of a highly formulaic repertoire of celebratory epithets (ll. 12-14), the sonnet portrays this group of heroic nuns in typically Marian terms, by emphasizing their spiritual connection with the Virgin and exalting their unique excellence in praising Mary in comparison to the inadequacy of Marinella's own poetic talent.³²

31 *Poemetto* III 15, *Rime sacre*, cit., fol. 44v. The description of this scene by Tommaso Ferrari appears surprisingly similar to the one offered in Marinella's poem: "[le autorità cittadine] ordinarono che il dì 4 di maggio dell'istesso anno 1603 si facesse questa bramata coronatione pia, [...] le vennero incontro quasi tutte le Compagnie spirituali, solite gir fuori vestite di cappa da Battuto, et le temporali, con le insegne loro, et con gran moltitudine d'altro popolo, insino alla Chiesa medesima. [...] e subito s'udi il rimbombo delle artiglierie, seguito dal suono delle trombe, a cui successero varie e devote musiche di voci e di suoni di altri varii istromenti, sonando molte campane insieme [...] piene le finestre e le strade, da un capo all'altro, a maraviglia, per il gran popolo che vi era; il quale fu stimato che fosse da trentamila persone;" *Il diuoto ossequio del popolo di Bologna, circa la sacra imagine della Beatissima Vergine del Monte della Guardia insieme con la nuoua coronatione, miracoli, & altre cose degne di memoria: di F. Tomaso Ferrari bolognese, de' giesuati di San Hieronimo chierici apostolici*, in Bologna, Per Vittorio Benacci, 1604, pp. 97-101.

32 *Rime sacre*, cit., fol. 12r: "S'io tante quanti ha raggi il Dio di Delo /avessi lingue, e quanti pesci han l'onde, / l'Erimanto fior, foglie, alberi, o fronde, / rose l'alba, il mar sabbia, e stelle il cielo, / de l'alta mente e del corporeo velo / la beltà, le virtù grandi e profonde / dir non potrei di lei, ch'ogn'or diffonde / santa fiamma d'amor ne i cor di gelo: / voi sì, Vergini sacre a guardia elette / del gran tempio di Guardia, dir potete / di lei le degne lodi

A clear sign of Marinella's literary legacy among these nuns is visible in sister Diodata Malvasia's story of the Bolognese icon,³³ which employs Marinella's original invention of the name Eutimio for the Greek pilgrim who, inspired by God, was able to transfer the icon from Constantinople to Bologna after an adventurous journey and the help of a devoted Roman senator.³⁴ However, Malvasia's description of Eutimio as an undefeatable pilgrim constantly nourished by the vigor of God's love despite the challenges of his journey reflects the unproblematic faith of popular devotion underlying the icon's legend,³⁵ and significantly

in dolci accenti. / Ben voi far lo sap[r]ete, alme perfette, / fregi e pompe d'onor che'n terra siete / angeli puri, e'n Ciel stelle lucenti.” Although this sonnet does not constitute proof of Marinella's first-hand knowledge of this female religious community, it seems to suggest the hypothesis that she found some inspiration in the verses written by the nuns of San Mattia and published at the beginning of Leandro Alberti's history of St. Luke's painting, one of the most renowned sources for the history of this sacred icon and very likely known to Marinella as well; *Cronichetta della gloriosa Madonna di S. Luca del Monte della Guardia di Bologna, & de' suoi miracoli dal suo principio insino all'anno 1577. Et dell'origine del Conuento delle venerande monache di S. Mattia. Scritta dal r.p. Leandro Alberti, & accresciuta da vn r. religioso*. Stampata in Venetia appresso Domenico, & Gio. Battista Guerra, fratelli. Et ristampata in Bologna appresso gli Heredi di Giovanni Rossi con una nuova aggiunta del 1598, fol. a5r: “Sacra Imagine e pia, / che insin da l'Oriente, così mirabilmente / tanti lidi varcando, e tante strade, / t'eleggesti in magion queste contrade, / perché in presidio sia / riverito cospetto a noi presente, / e ne chiamasti a le rimote celle / per tue devote ancelle, / danne, sì come siam ministre elette, / che siam nel ministerio ancor delette”.

33 *La venuta, et i progressi miracolosi della S.ma Madonna dipinta da S. Luca posta sul monte della Guardia dall'anno che ci uenne 1160. sin all'anno 1617. dalla m. reu. da madre suor Diodata Maluasia dell'ordine di S. Dom.co in S. Mattia raccolti e distesi [...]*, in Bologna, per gli heredi Giovanni Rossi, 1617. A partial English translation of this work is available in Malvasia, 2015: 67-119.

34 Callegari and McHugh observe that “Malvasia likely got the name from Marinella's poetry, though it is possible she read it in an intermediary source”, the third edition of Tommaso Ferrari's *Divota historia et ossequio del popolo di Bologna circa la sua imagine della Beatiss. Vergine del Monte della Guardia con la cerimonia fatta pochi anni sono nell'incoronarla; e molti altri miracoli seguiti, i quali non sono nella prima editione. Di nuovo per l'Autore corretta, et ampliata*, in Bologna, presso Bartolomeo Cochi, 1614. Ferrari explicitly attributed the invention of the name to Marinella (p. 18), who contributed a dedicatory sonnet to the history (Malvasia, 2015: 21 n. 71, 29).

35 *La venuta, et i progressi miracolosi*, cit., fol. 8: “quantunque assai grande e grossa fosse la tavola, anzi gli aggiungeva forza e vigor tale che doppio lungo camino, in vece di riposarsi, al felice tocco di quella sacra Immagine Madre felice, non terrena ma celeste,

differs from Marinella's image of the lone Christian hero asking for physical and spiritual support in an often dramatic dialogue with the divine.³⁶ In this way, Marinella's distinctively literary treatment of this character recalls the protagonists of her previous works (St. Columba and St. Francis), and exemplifies the author's project of writing hagiographic poetry by adapting the ideological paradigms of the chivalric epic tradition to the genre of the sacred poem typical of Baroque literature.

Despite this remarkable difference, Malvasia seems to have considered Marinella one of her primary Marian sources. The nun's theological definition of Mary's beauty ("la prima bella, è un vasto mar di bellezze perfette, un abisso di tutte le bellezze eccellenti, è una amplissima sfera di tutte le bellezze, è il centro di tutte le bellezze")³⁷ echoes the solemn tone of Marinella's verses on the contemplation of the Virgin's icon,³⁸ and recalls the final octaves of her Marian hagiography, when the blessed souls employ an hyperbolic list of soteriological epithets to celebrate the Virgin's beauty.³⁹

ne risorgeva [...]” (Malvasia, 2015: 76).

36 See, for example, the desperate prayer addressed to Mary by Eutimio in search of a direction in his journey: “Sciocco fui vergin’ santa, e ben tu ’l vedi, / trovar credendo in terra il monte. Or tegno / che ’l Monte sacro sia sopra cui siedì, / Monte di gloria nel celeste regno; / mesto ver Roma or, or moverò i piedi, / quivi lasciando il Simulacro degno’. / E disperata, la sperata speme / credendo, piange, si lamenta e geme”; *Poemetto*, II 22, *Rime sacre*, cit., fol. 40r.

37 *La venuta, et i progressi miracolosi*, cit., fol. 36; Malvasia, 2015: 91-95.

38 *Poemetto*, III 24, *Rime sacre*, cit., fol. 46v: “Mentre ch’ogn’uomo tien fisi ed attenti / gli avidi lumi nel celeste viso, / vede risplender ne le faci ardenti / degli occhi santi il bel del paradiso, / e fiammeggiar qual oro i crin lucenti / vede ciascun lei mirando fiso / aver nel bel seren del ciglio adorno / la gravità con maestà soggiorno”. According to Marinella's theology of beauty, Mary, as a direct reflection of the Divine, becomes *via pulchritudinis*, the privileged means of achieving divine Wisdom (Ferrari Schiefer, 2001: 198).

39 *La vita di Maria Vergine imperatrice dell’universo*, cit., IV 56-59, fols. 36v-37r: “Oh Luna, Oh Sol lucente, oh Stella / genitrice di Dio, Vergine bella. / Maraviglia del Ciel, Fonte di vita, / Iride vaga opposta al sommo Sole, / oh Diadema del Re che l’alme invita / de le stelle a mirar dolci carole, [...] Grande eburnea Magione, in cui s’ascose / d’alta divinità mirabil Lume, / cespò fiorito di ben nate rose, / di celeste thesor Torrente e Fiume, / Foco, che con tue fiamme luminose / accendi l’alme, e ogni rigor consume, / Gloria e

These points of connection between Marinella and Malvasia confirm the crucial role of female literary networks in expressing reciprocal solidarity and promoting, with various strategies, women's social role as mediators, especially in religious contexts.⁴⁰ Both Marinella and Malvasia knew that for the nuns of St. Mattia this icon of the Virgin represented not only a canonical model of social obedience, but the very theological foundation of their role as guardians of a highly venerated religious icon, as much loved as embroiled in a long-lasting conflict with secular and ecclesiastic authorities. For this very reason, sister Malvasia had played for many years an active role of resistance in a diatribe between the convent and the emissaries of the Bolognese pope Gregory XIII (Malvasia, 2015: 1-18). Almost as if embodying the heroic spirit of Mary as portrayed in Marinella's poetry, Malvasia was able to successfully ground the nuns' mission as guardians of the sacred icon onto the direct will of God, thus reasserting the Marian model of the virgin chosen *ab aeterno* to redeem the universe. The victory of the nuns ultimately reinforced the civic prestige of the icon of Mary as protector of Bologna, the city favored by God and celebrated by Marinella's verses, as well as by several male and female poets that she could read in Persius' anthology of 1601.⁴¹ However, differently from all the other Bolognese sources of the history of St. Luke's painting, Marinella's *Poemetto* tends to reduce

Pace immortal, Pompa del Cielo, / Palma del vincitor, sacrato Stelo. / Orto chiuso, alma Vite, Aurora eterna, / bella Madre d'amor, Facella ardente, / e Porto, e Paradiso, e Dea superna, / porpora regia, e Gemma rilucente [...]"

40 The lives of Marinella, Malvasia, and the nuns of St. Mattia seem to share a specific challenge, common to all women in seventeenth century, as they struggled to break the trend of their own cultural and social invisibility: they "tended to surface to public attention, as writers, locally or more widely, only when controversy or scandal attached to them" (Cox, 2008: 222). On this note, the synechdochical rhetoric of eulogy of Marinella's pro-woman pamphlet seems to recall the vehement tone of Malvasia's paradoxical argumentation ("Se fossimo tutte meretrici") in defense of the right of the nuns to maintain their role as guardians of the sacred icon of the Bolognese Madonna (Callegari-McHugh, 2011: 17-35).

41 *Componimenti poetici*, cit., pp. 23-26 (Chiara Matraini), 16, 61 (Febronia Pannolini), 61 (Tarquinia Molza), 84 (Grazia Lodi). Marinella's sonnet celebrating the city of Bologna inc. ("Gloriosa città, ch'altera e grande") is at fol. 12v of her *Rime sacre*.

this legend's historical references to the city of Bologna, and, therefore, reveals the author's awareness of the ideological limits of such a civic-centric Marian devotion.⁴² In fact, by presenting Mary in the figure of universal harmonizer and peacemaker, Marinella rather suggests that only under the auspices of the Virgin would it be possible to reach an all-encompassing solution to any gender and political conflict.⁴³

CONCLUSION: MARINELLA'S GLORIOUS MARIOLOGY

The highly emotional tone of Marinella's spiritual poetry in the *Poemetto* reiterates the image of the Virgin as *fons salutis* of the devotees praying and crying in front of the sacred icon ("Coei che viene / per la lor difesa", III 23.3-4), as well as her function as universal mediatrix and *Regina coeli* in direct association with the miraculous beauty of St. Luke's painting ("l'imagin di Coei che 'n Ciel s'asside", I 27.8). When Marinella describes the pilgrim Eutimio seeing the icon for the first time, she emphasizes the contrast between the material limit of the work of art and the intimate space of Mary's breast and womb on one side, and the immensity of Mary's and Jesus's universal power on the other side: "Poscia in legno angusto vede / coei che 'l mondo e 'l Cielo empie di luce, / coei che con virtù santa e con fede / sopra l'Angelo e l'uom splende e riluce".⁴⁴

42 For example, unlikely Persius and Malvasia, Marinella omits the description of the origin of the Monte della Guardia's name ('Mount of the Watch') as related to the XI cent. military conflicts between Bologna and the neighboring cities of Modena, Parma, and Reggio (Malvasia, 2015: 81-82). Moreover, she does not mention the Bolognese origin of the Roman senator who helps Eutimio find the way to his final destination, thus emphasizing the miraculous nature of the senator's inspiration (*Poemetto*, III 1.3, 5-6: "da lo spirito di Dio spinto [...] grave d'anni e di senno, il qual celava / celeste cor sotto sembiante umano"). She also drastically reduces the length of the celebration of Bologna (*Poemetto*, III 4.5-7), as well as the role of the city's authorities in the solemn moment of the arrival of the sacred icon to the sanctuary (*Poemetto*, III 21).

43 *Poemetto*, III 25.1-6, *Rime sacre*, cit., fol. 47r: "Gode qual fosse allor sopra le stelle / ogni sesso, ogni età sante dolcezze, / non si brama altro Ciel che 'l tempio e quelle / luci in cui stan di Dio grazie e bellezze, / né 'l suon d'altre Sirene che le belle / armonie, ch'alzan l'alme a somme altezze".

44 *Poemetto*, I 15.1-4, *Rime sacre*, cit., fol. 31v.

These elements suggest that, while sensitive to the post-Tridentine theological climate, Marinella's Mariology of the *mater gloriosa* also recalls the medieval theological tradition that considered the notion of Mary *Theotokos* or mother of God as the ideological premise of the empowerment of female physicality and its redemptive role in human salvation (Pelikan, 1996: 165-175).⁴⁵ Therefore, when framed within the ekphrastic and emotional paradigms of Baroque spirituality, the icon of the Bolognese Madonna epitomizes – in its majestic regality and inspiring beauty – the paradox of the Virgin's triumphant humility. It thus seems to become the very ideological cipher of both Marinella's engendered spiritual poetry and grandiose poetic style, that “modo di scrivere grande et mirabile” defined in the preface of her Marian hagiography as necessary to describe actions “che hanno del grande, del magnifico e del divino”, and persons “che eccedono per l'eccellenza della lor natura gli uomini e gli eroi” and “contengono in se ciò che di maraviglioso vien partecipato da tutte le altre creature delle quali il mondo adornato si vede”.⁴⁶ Mary's ability to redeem human nature through the gravity of her own intimate maternal sorrow as well as through her power to bring peace and spiritual light into the abyss of the human soul not only inspires the penitential component of Marinella's poetry

45 This process of empowerment of female physicality was tightly connected to the glorification of the figure of Mary, represented primarily as heavenly mediatrix and immaculate mother of God; it led to the recognition of Mary as *alter Christus* (*imitatio Mariae*) and ultimately as symbol of the whole of humanity redeemed through her bodily mediation (Bynum, 1982: 129-135). The glorification of Mary was the post-Tridentine Catholic response not only to Protestant iconoclasm (Barzman, 1999: 240), but also to the late medieval process of eroticization of the Virgin, recurrent in both popular devotion and theological speculation (Waller, 2001: 31-54).

46 *Vita di Maria Vergine*, cit., fol. a4r. On this note, it is interesting to observe that, precisely while stating her stylistic agenda and building the legitimacy of her own authorial persona, Marinella employs a strategy of literary dissimulation; only Ficino and Giulio Camillo, in fact, appear among her declared modern sources as she consciously avoids referring to Pietro Aretino's model of elaborate style (*Vita di Maria Vergine*, 1539), as well as to Torquato Tasso's theoretical reflection on epic poetry (*Discorsi del poema eroico*, 1594). This confirms the fact that Marinella held both Aretino and Tasso as models to emulate in the course of her career, but also as authorities to distance herself from (Carinci, 2013: 365; Benedetti, 2014: 211).

in the *Rime sacre*, but ultimately transforms Mary into a model of female literary patronage and an occasion for artistic self-assertion.⁴⁷ Mary is, therefore, a spiritual Muse somewhat reminiscent of the influential women to whom Marinella dedicated her works in the hope of receiving support and recognition in the competitive world of letters of her time.⁴⁸ It is precisely by drawing an implicit parallel between her poetic modesty and Mary's exemplar humbleness that Marinella, in the conclusion of her *Poemetto*, wishes to receive from this figure of female universal power a loving ray of Marian beauty ("raggio di sua beltà d'amor ripieno") that could revive, like a feminine lightning of poetic fame, her obscure verses.⁴⁹

SELECT BIBLIOGRAPHY

Cagnolati, Antonella (edited by), *A Portrait of a Renaissance Feminist: Lucrezia Marinella's Life and Works*, Roma, Aracne editrice, 2013.

Barzman, Karen-edis, "Sacred Imagery and the Religious Lives of Women, 1650-1850", *Women and Faith. Catholic Religious Life*

47 Balancing between poetic innovation and theological tradition, Marinella seems to have reached a conclusion similar to that of many different strands of contemporary feminism which identify Mary with the incarnation of "the extraordinary symbolic power of the feminine" (Fattorini, 1999: 281).

48 In more than one occasion, along her career, Marinella had to confront critiques challenging her authorial dignity and the originality of her poetic talent. In the introduction of the *Arcadia felice* (1605), for example, the publisher Giovan Battista Ciotti, in order to dispel malevolent rumors questioning Marinella's authorship of *La vita di Maria Vergine*, affirms that the work has been publicly recognized as a certainly true offspring of her wit. To the disappointment of Marinella's high expectations, also her epic poem *L' Enrico* garnered a lukewarm reception (Cox, 2008: 223).

49 *Poemetto*, III 31.5, *Rime sacre*, cit., fol. 48v: "Di lei non so le meraviglie e i gesti / dir, né 'l poter del bel vostro sereno, / ché narrar mortal lingua opre celesti / non può, che langue, e nel suo dir vien meno. / Ella fra le mie rime oscure desti / raggio di sua beltà d'amor ripieno, / che splendor le farà qual fanno i lampi / splendor di notte i nubilosi campi".

in *Italy from Late Antiquity to the Present*, eds. Lucetta Scaraffia and Gabriella Zarri, Cambridge, Massachusetts, and London, England, Harvard University Press, 1999, pp. 231-248.

Benedetti, Laura, "Tradurre Marinella in America: opportunità e pericoli di una nuova frontiera", *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, a cura di Rotraud von Kulesa, Daria Perocco, e Sabine Meine, Firenze, Franco Cesati editore, 2014, pp. 207-219.

Brundin, Abigail, "Vittoria Colonna and the Virgin Mary", *The Modern Language Review* (2001), pp. 61-81.

Bynum, Caroline Walker, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1982.

Callegari, Danielle; McHugh, Shannon, " 'Se fossimo tutte meretrici': The Rhetoric of Resistance in Diodata Malvasia's Convent Narrative", *Italian Studies* 66, no. 1 (2011), pp. 17-35.

Carinci, Eleonora, "Una riscrittura di Pietro Aretino: la *Vita di Maria Vergine* di Lucrezia Marinella e le sue fonti", *The Italianist*, 33. 3 (2013), pp. 361-389.

Chemello, Adriana, "The rhetoric of eulogy in Lucrezia Marinella's *La nobiltà et eccellenza delle donne*", *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. Letizia Panizza, Oxford, Legenda, European Humanities Research Centre, 2000, pp. 463-477.

Colonna, Vittoria, *Sonnets for Michelangelo*, ed. & trans. Abigail Brundin, *The Other Voice in Early Modern Europe*, London, UK & Chicago, IL, The University of Chicago Press, 2005.

Conti Odorisio, Ginevra, *Storia dell'idea femminista in Italia*, Torino, ERI, 1980.

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

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

Cox, Virginia, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2013.

Fanti, Mario, "La leggenda della Madonna di San Luca di Bologna: origine, fortuna, sviluppo e valore storico", *La Madonna*

di *San Luca in Bologna: otto secoli di storia, di arte e di fede*, a cura di Mario Fanti e Patrizia Angiolini Martinelli, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1993, pp. 66-99.

Fattorini, Emma, “A Voyage to the Madonna”, *Women and Faith. Catholic Religious Life in Italy from Late Antiquity to the Present*, eds. Lucetta Scaraffia and Gabriella Zarri, Cambridge, Massachusetts, and London, England, Harvard University Press, 1999, pp. 281-293.

Ferrari Schiefer, Valeria, “La Teologia della bellezza di Lucrezia Marinella (1571-1653) in tre delle sue opere”, *Annali di Studi religiosi*, 2 (2001), pp. 187-207.

Freedberg, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

Kolsky, Stephen, “The Literary Career of Lucrezia Marinella (1571-1653): The Constraints of Gender and the Writing Woman”, *Rituals, images and words: varieties of cultural expression in late medieval and early modern Europe*, eds. Francis William Kent and Charles Zika, Turnhout, Belgium, Brepols, 2005, pp. 325-342.

Lazzari, Laura, *Poesia epica e scrittura femminile nel Seicento: L’ Enrico di Lucrezia Marinelli*, Leonforte (Enna), Insula, 2010.

Malpezzi Price, Paola; Ristaino, Christine, *Lucrezia Marinella and the “Querelle des Femmes” in Seventeenth-Century Italy*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2008.

Malvasia, Diodata, *Writings on the Sisters of San Luca and Their Miraculous Madonna*, eds. and transl. Danielle Callegari and Shannon McHugh. *The Other Voice in Early Modern Europe*, Toronto Series Volume 38, Toronto, Ontario; Tempe, AZ, Iter Academic Press, 2015.

Marinella, Lucrezia, *Arcadia felice*, a cura di François Lavocat, Firenze, Olschki, 1998.

Marinella, Lucrezia, *The Nobility and Excellence of Women and the Defects and Vices of Men*, ed. and trans. Anne Dunhill, intr. Letizia Panizza, *The Other Voice in Early Modern Europe*, London, UK & Chicago, IL, The University of Chicago Press, 1999.

Marinella, Lucrezia, *Life of the Virgin Mary, Empress of the*

Universe, Vittoria Colonna, Chiara Matraini, Lucrezia Marinella, *Who Is Mary?: Three Early Modern Women on the Idea of the Virgin Mary*, ed. and trans. Susan Haskins, *The Other Voice in Early Modern Europe*, London, UK & Chicago, IL, University of Chicago Press, 2008, pp. 119-246.

Marinella, Lucrezia, *Enrico, or, Byzantium conquered: a heroic poem*, ed. and trans. Maria Galli Stampino, *The Other Voice in Early Modern Europe*, London, UK & Chicago, IL, The University of Chicago Press, 2009.

Marinella, Lucrezia, *De' gesti eroici e della vita meravigliosa della Serafica S. Caterina da Siena*, a cura di Armando Maggi, Ravenna, Longo Editore, 2011.

Marinella, Lucrezia, *The Exhortations to Women and to Others if They Please*, ed. & trans. Laura Benedetti, *The Other Voice in Early Modern Europe*, Toronto Series Volume 15, Toronto, Canada: Iter Inc., Center for Reformation and Renaissance Studies, 2012.

Mazzotta, Giuseppe, “ ‘Le lagrime della Beata vergine’ di Torquato Tasso”, *Maria Vergine nella letteratura italiana*, a cura di Florinda M. Iannace, Stony Brooks, New York, Forum Italicum, 2000, pp. 139-142.

Mongini, Guido, “ ‘Nel cor ch’è pur di Cristo il tempio’: *La vita del serafico e glorioso San Francesco* di Lucrezia Marinella tra influssi ignaziani, spiritualismo, e prisca teologia”, *Archivio italiano per la storia della pietà*, X (1997), pp. 359-453.

Pelikan, Jaroslav, *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*, New Haven, CT, Yale University Press, 1996.

Schnieders, Laura, “La polemica dei sessi: Lucrezia Marinella e Giuseppe Passi”, *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, a cura di Rotraud von Kulesa, Daria Perocco, e Sabine Meine, Firenze, Franco Cesati editore, 2014, pp. 191-206.

Selmi, Elisabetta, “Un contributo per la teoresi delle immagini sacre nella trattatistica figurativa del Cinquecento”, *Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Erminia Ardissino ed Elisabetta Selmi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 285-308.

Tiraboschi, Girolamo, “Marinelli, Lucrezia”, *Biblioteca*

modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del serenissimo Signor Duca di Modena raccolte e ordinate dal Cavaliere Ab. Girolamo Tiraboschi [...], 6 voll., In Modena, Presso la Società Tipografica, 1781-1786, tomo III, Modena, 1783: 159-163.

Treherne, Matthew, "Pictorial Space and Sacred Time: Tasso's *Le lagrime della beata vergine* and the Experience of Religious Art in the Counter-Reformation", *Italian Studies*, 62:1 (2007), pp. 5-25.

Vloberg, Maurice, "The Iconographic Types of the Virgin in Western Art", *Mary. The Complete Resource*, ed. Sarah Jane Boss, Oxford, UK & New York, Oxford University Press, 2007, pp. 537-585.

Von Tippelskirch, Xenia, "Letture e conversazioni a corte durante la reggenza di Maria maddalena d'Austria e di Cristina di Lorena," *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti: XVI-XVIII secolo*, 2 voll., a cura di Giulia Calvi e Riccardo Spinelli, Firenze, Edizioni Polistampa, 2008, pp. 131-143.

Waller, Gary, *The Virgin Mary in Late Medieval and Early Modern English Literature and Popular Culture*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2011

Willer, Annika, "Silent Deletions: The Two Different Editions of Lucrezia Marinella's *La nobiltà et l'eccellenza delle donne*", *Bruniana & Campanelliana*, 19,1 (2013), pp. 207-219.

Zaja, Paolo, "Marinelli, Lucrezia", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 1960-1960, vol. 70 (2008), pp. 399-402.



MARCO PIANA

DIVINAE PULCHRITUDINIS IMAGO:
THE NEOPLATONIC CONSTRUCTION OF FEMALE IDENTITY
IN LUCREZIA MARINELLA'S *LA NOBILTÀ ET L'ECCELLENZA*
***DELLE DONNE* (1601)¹**

*The aim of this article is to analyze Lucrezia Marinella's primary sources in chapter two and three of her treatise *La nobiltà et l'eccellenza delle Donne*. The article provides a short introduction to the concept of Beauty and Good found in the authors cited (or utilized) by Marinella, together with a close reading of the Neoplatonic citations used by the philosopher to corroborate her claim to women's superiority in relationship with their beauty, and her take on Plato's *scala amoris*.*

This article aims to analyze Lucrezia Marinella's (1571-1653) philosophical take on women's superiority found in chapter two and three of her treatise *La nobiltà et eccellenza delle Donne, co' difetti, et mancamenti de gli huomini* with respect to her Neoplatonic philosophical sources.² Published in 1600 and revised in 1601,

1 This article is a first compilation of the results I have obtained during my research assistantship under Marguerite Deslauriers and Laura Praelipcean, whose larger project is entitled *Equality and superiority in Renaissance and Early Modern pro-woman treatises*. Parts of this article have been presented at the 2015 Canadian Society for Italian Studies Conference in Sorrento (see Piana, Marco. "*Divinae Pulchritudinis Imago: Lucrezia Marinella's Neoplatonic Virtues in Le Nobiltà et Eccellenze delle Donne*." Paper presented at the CSIS Conference, Sorrento, Italy, June 19-22, 2015). I am thankful to Matteo Soranzo, Marguerite Deslauriers, Tamar Herzig, Martina Orlandi, and Marie-Claude Felton for their invaluable feedback and bibliographical suggestions. A special mention goes also to Cassandra Marsillo for her help in reviewing the structure and syntax of this article.

2 The edition used in this article is Marinella, Lucrezia. *la nobiltà et l'eccellenza delle Donne, co' difetti et mancamenti de gli huomini*. 1601. Giovanni Battista Ciotti. Other

this polemical work – far from being a mere collection of *exempla* against Giuseppe Passi's (1569-1620) diatribe *Dei donneschi difetti* – shows a remarkable knowledge of ancient and Renaissance Neoplatonism. Beginning with Plato, Plotinus, and Iamblichus, and continuing with Marsilio Ficino, Cornelius Agrippa, and Leone Ebreo, Marinella builds an enticing case about the physical, spiritual and ideal preeminence of women. On this subject, much has been said about Marinella's role in the Renaissance *querelle des femmes*, and most of our contemporary critics underlined her adherence to a certain Neoplatonic discourse on love and beauty.³ However, little has been said about her contribution as a Neoplatonic philosopher per se.⁴ In this article, I argue that Marinella's construction of feminine

notable editions are ---. *Le nobiltà et eccellenze delle Donne, et i difetti et mancamenti de gli huomini*. 1600. Giovanni Battista Ciotti.; ---. *La nobiltà et l'eccellenza delle Donne, co' difetti et mancamenti de gli huomini*. 1621. Giovanni Battista Combi.

3 The bibliography on the subject is quite extensive. Special mention goes to Letizia Panizza's introduction to the 1999 English translation of Book I of Marinella's 1601 version of *Le nobiltà et eccellenze delle donne* (Panizza, Letizia. "Introduction to the Translation." *The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men*, edited by Lucrezia Marinella et al., University of Chicago Press, 1999, pp. 35-42.), Paola Malpezzi Price and Christine Ristaino's seminal monography on Marinella (Malpezzi Price, Paola and Christine Ristaino. *Lucrezia Marinella and the "Querelle Des Femmes" in Seventeenth-Century Italy*. Fairleigh Dickinson University Press, 2008. See Introduction and Chapter 4. Other notable contributions can be found in Cox, Virginia. "The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy." 2011. Chapter 6.4; Ray, Meredith K. "Daughters of Alchemy: Women and Scientific Culture in Early Modern Italy." 2015. Chapter 3; Haskins, Susan et al. "Who Is Mary?: Three Early Modern Women on the Idea of the Virgin Mary." 2008. Chapter 3; Kolsky, Stephen. "Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy." *The Modern Language Review*, vol. 96, no. 4, 2001, pp. 973-989.; Lazzari Vosti, Laura. "Forme di libertà nelle opere di Lucrezia Marinelli." *Spazi, Potere, Diritti Delle Donne a Venezia in Età Moderna*, edited by Anna Bellavitis, Nadia Maria Filippini and Tiziana Plebani, QuiEdit, 2012, pp. 205-212. If not otherwise indicated, all translations from Marinella's *Le nobiltà et eccellenze delle donne* are taken from Marinella, Lucrezia et al. "The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men." 1999.

4 Notable exceptions to this trend are Allen, Prudence and Filippo Salvatore. "Lucrezia Marinelli and Woman's Identity in Late Italian Renaissance." *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 16, no. 4, 1992, pp. 5-39. See also Shapiro, Lisa. "The Outward and Inward Beauty of Early Modern Women." *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, vol. CCIII, no. 3, 2013, pp. 327-346.

identity, sometimes seen as derivative, is in fact a very original and creative take on the Renaissance Neoplatonic theories on beauty, as evidenced by her ingenious use of philosophical and poetic sources. As we shall see, Marinella often appropriates Neoplatonist concepts and quotations to build a theory that, in many ways, does not agree with the tenets of past Neoplatonists.⁵ Although this method constitutes a common feature in the Renaissance tradition,⁶ Marinella's modalities of appropriation of such sources can tell us a lot about the author's necessity to partially mask her own original ideas as though they were derived from ancient philosophical authorities.

In order to demonstrate this point of view, I will first trace a brief history of the concept of beauty found in the major Neoplatonic philosophers that Marinella uses as primary sources. In this section I mean to demonstrate how, even though its meaning shifts over the centuries, the Neoplatonic connection between the good and the beautiful, otherwise known as *kalokagathia*, never acquires the features that we find in Marinella's discourse. I will then analyze Marinella's process of appropriation of Neoplatonic sources. Marinella's theory is largely based on the idea that women are superior to men due to a quantitative interpretation of Neoplatonic beauty, where physical appearance is a direct and proportional representation of the Divine: a concept that goes against the theories of most of the Neoplatonic philosophers she quotes. Therefore, by twisting and decontextualizing the philosophical sources she uses I argue that Marinella is trying to mold her authorities to justify her original idea. Lastly, I will apply the same method of analysis to

5 The word 'theory' here must not be meant in its 18th century conception. Marinella's thought, as well as that of many humanists of her time, didn't require the same systematic character of later Illuminist and Romantic thinkers. Cf. Christopher S. Celenza, "Machiavelli: A Portrait," (2015). 64. See also Quentin Skinner, "Meaning and Understanding in the History of Ideas," *historytheory History and Theory* 8, no. 1 (1969). On this subject, see also Sami Syrjämäki, "Mark Bevir on Skinner and the 'Myth of Coherence'," *Intellectual History Review* 21, no. 1 (2011).

6 On this subject, see Celenza, Christopher. "The Revival of Platonic Philosophy." *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, edited by James Hankins, Cambridge University Press, 2007, pp. 72-96.

demonstrate how Marinella's version of Plato's 'ladder of desire,' defined by the author as 'the golden chain,' is built on a precise reinterpretation/misinterpretation of Neoplatonic texts in order to shift the focus of attention from the admirer to the admired, thus empowering women as the active catalyst of the Renaissance *scala amoris*.

1. Understanding Beauty: Plato and Plotinus

The concept of *kalokagathia* is almost as old as Greek classical culture, for the combination of the term "beautiful" (καλός) and "good" (ἀγαθός) is found in Herodotus (1.30) during the 5th century B.C.⁷ For the ancient Greeks, the concept of beauty was so multifaceted and overwhelming that *the Beautiful* could not be entirely separated from *the Good*. The Delphic oracle cannot avoid to describe the most just as the most beautiful. Sappho exclaims that what is beautiful is good, and what is good will soon be beautiful (Ross, 2008).⁸ Heraclitus claims that "to god all things are beautiful and good and just, but men suppose some things to be just and others unjust" (Graham, 2015).

With Plato, beauty gains an even more important and ubiquitous nature, lying in what is finite, perceivable in form, and in what is infinite, beyond form, connecting the measurable with the immeasurable. For the philosopher, beauty links the human world with nature and the Divine, all related to the Good, expressing what is ethical, invaluable in all things, inside and outside the reach of human comprehension. A clear example of this function of beauty

7 The origins of the term *kalokagathia* are still being discussed. The 20th century saw three major publications concerning the origin and meaning of the term *kalos kai agathos*. Hermann Wankel wrote a dissertation in 1961, Walter Donlan wrote an article reviewing Wankel's thesis in 1973 and in 1995 Felix Bourriot wrote a two-volume work in which he attempts a history of the term *kalos kagathos* from Herodotus to Aristotle. See Mooney, Thomas Brian, and Geoff Coad. "Kalos Kai Agathos: Homeric Origins." *SMU Social Sciences and Humanities Working Paper Series*, 2006, <https://mercury.smu.edu.sg/rsrchpubupload/6365/PublishHomer2.pdf>.

8 Ross, Stephen D. "Beauty." *Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly, Oxford University Press, 2008.

as a key element to trigger the spiritual ascension toward the Divine can be found in Plato's *Symposium*, where Socrates explains Diotima's path to immortality as the ascent of a staircase, in which one shifts from the love of a beautiful body to the love of many beautiful bodies, until one loves beautiful bodies in general. It is only then that one can witness the divine spark, the true beauty, in every person, arriving at last at the understanding of Beauty/Good itself, which can only be perceived with the mind (Plato, 1989: 210a – 211c).⁹

Centuries later, the Neoplatonist philosopher Plotinus (205 – 270 AD) will revisit the concept of beauty/good arguing that, through Beauty, the Soul moves into the realm of Truth, thus linking once again material and immaterial beauty in the quest for the ascension to the Divine (Plotinus, 1924: 1.6):

The beauty in things of a lower order – actions and pursuits for Instance – comes by operation of the shaping Soul which is also the author of the beauty found in the world of sense. For the Soul, a divine thing, a fragment as it were of the Primal Beauty, makes beautiful to the fullness of their capacity all things whatsoever that it grasps and molds (Ibid.: 1.6.6).¹⁰

As a keen reader of Plato, Plotinus relies on the Platonic discourse to unfold his own definition of beauty, where objects as well as people can inspire an intellectual ascent to knowledge. In Plotinus, objects can be beautiful for the ideal beauty that illuminates them.

9 See Plato et al. *Symposium*. Hackett Pub. Co., 1989. 211c: "One goes always upwards for the sake of this Beauty, starting out from beautiful things and using them like rising stairs: from one body to two and from two to all beautiful bodies, then from beautiful bodies to beautiful customs, and from customs to learning beautiful things, and from these lessons he arrives in the end at this lesson, which is learning of this very Beauty, so that in end he comes to know just what it is to be beautiful."

10 Plotinus. *The Enneads*. translated by Stephen McKenna, vol. 3, The Medici Society Ltd., 1924. For an analysis of Ennead 1.6, see Plotinus and Stephen Mckenna, *Plotinus on the Beautiful: Being the Sixth Treatise of the First Ennead* (Stratford-upon-Avon: Shakespeare Head Press, 1914).

Beauty is the revelation of spirit in matter, and the act of witnessing the beauty of material things is a means to turn one's soul towards its own intellectual capacity, thus admiring one's own beauty (1.6.6).¹¹

2. A Key to the Divine: From Pseudo-Dionysius to Leone Ebreo

The influence of the philosophical idea of *kalokagathia* did not end with the advent of Christendom. On the contrary, many Christian thinkers embraced the idea of beauty as a symbolic reminder of the Divine. Theologians like Augustine of Hippo (354-430 AD), Pseudo-Dionysius (5th – 6th century AD), Johannes Scotus Erigena (c. 815 – c. 877), Hugh of St. Victor (c. 1096 – 1141), Bonaventura da Bagnoregio (c. 1217 -1274), and Thomas Aquinas (1225 – 1274) based their theory of beauty on the Neoplatonists, defining beauty as the expression of the revelation of divine spirit profuse in all of God's creation.¹² In this context, divine eternity, infinity, perfection, and goodness shine everywhere as beauty.¹³

11 "Hence the Soul heightened to the Intellectual-Principle is beautiful to all its power. For Intellection and all that proceeds from Intellection are the Soul's beauty, a graciousness native to it and not foreign, for only with these is it truly Soul. And it is just to say that in the Soul's becoming a good and beautiful thing is its becoming like to God, for from the Divine comes all the Beauty and all the Good in beings."

12 Further information on the Platonic tradition in the Middle Ages can be found in Gersh, Stephen and M. J. F. M. Hoenen. *The Platonic Tradition in the Middle Ages: A Doxographic Approach*. W. de Gruyter, 2002. On the relationship between Augustine and Aquinas' concepts of beauty, see Aidan Nichols, "Redeeming Beauty: Soundings in Sacral Aesthetics," (2007). Chapter 1. For Aquinas' theory of beauty, see Alice Ramos, "Dynamic Transcendentals: Truth, Goodness, and Beauty from a Thomistic Perspective," (2012). Chapter 4.

13 Pseudo-Dionysius introduces his theory of beauty in chapter 4 of *On the divine names (De divinis nominibus)*, as a synonym of the theonym Good. The hierarchical equilibrium and definition of all things on different ontological levels agreeing to their characteristic nature is preserved by Divine Beauty and by its manifestation. See Perl, Eric D. "Pseudo-Dionysius." *A Companion to Philosophy in the Middle Ages*, edited by Jorge J. E. Gracia et al., Blackwell Pub., 2006, pp. 540-549. 543: "This goodness is also their beauty. For Dionysius, as for Plotinus and Augustine, the beauty of each thing is the form, the determination in it, which is what makes it to be. Thus, just as to be is to be good, so to be is to be beautiful.

The Renaissance rebirth of Neoplatonism that followed the renewed accessibility of many Platonic and late ancient Neoplatonic sources, rekindled the philosophers' attention to the concept of *kalokagathia*.¹⁴ Marsilio Ficino's (1433-1499) theory of beauty and love is a clear example of this trend. In Ficino, Beauty – the splendor and ray of Divine Goodness – tends to diffuse and reverberate itself through the cosmos,¹⁵ enlightening and instilling God's grace.¹⁶ In this process, earthly beauty (linked to its mythological metaphor, *Venus Pandemia*) affects the human soul and creates love and desire for its spiritual, nobler counterpart (*Venus Urania*).¹⁷ In Ficino, just

Each being is by being beautiful in its proper way." For a detailed account of the idea of beauty in Augustine of Hippo, see Harrison, Carol. *Beauty and Revelation in the Thought of Saint Augustine*. Clarendon Press ; Oxford University Press, 1992. For Pseudo-Dionysius' theory of beauty, Perl, Eric D. "Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite." 2007. Chapter 3, 35-52. See also Schäfer, Christian. "Philosophy of Dionysius the Areopagite: An Introduction to the Structure and the Content of the Treatise on the Divine Names." 2006. 119. About Bonaventura da Bagnoregio, Jan Maclean notes that Bonaventura "provides a justification for the contemplation of women, in claiming that through their beauty it is possible to communicate with God," an argument, he notes, reminiscent of Platonism, but rare in scholastic writings. See Maclean, Ian. *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge University Press, 1980. 16-17.

14 On this subject, it is important to remember that, except the Timaeus, almost none of Plato's own works were available until the fifteenth century. Platonism, in fact, was often transmitted through the philosophy of Augustine, as well as through various Neoplatonic treatises that made their way into the Latin philosophical canon. (Among these the most notable were the *Liber de causis*, derived from Proclus, and the writings of pseudo-Dionysius). See Pasnau, Robert. "The Latin Aristotle." *Shields, Christopher John*, edited by The Oxford handbook of Aristotle, Oxford University Press, 2012, pp. 665-689. 665.

15 See Ficino's letter to Pellegrino degli Agli in Ficino, Marsilio et al. *The Letters of Marsilio Ficino*. 1985. 44: "[...] we do indeed perceive the reflection of divine beauty with our eyes and mark the resonance of divine harmony with our ears."

16 See Ficino, Marsilio and Paul Oskar Kristeller. *Opera Omnia*. d'Erasmus, 1962. 1324: "Ut pulchrum [sc. deus] illuminat gratiamque infundit."

17 See Ficino, Marsilio and Sears Reynolds Jayne. *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium: The Text and a Translation, with an Introduction*. University of Missouri, 1944. 54: "[...] Venus is twofold. One is certainly that intelligence which we have located in the Angelic Mind. The other is the power of procreation attributed to the World Soul [...]. The former Venus first embraces the splendor of divinity (Uranus) in herself; then she transfers it to the second Venus. The latter Venus transfers sparks of that splendor into the Matter of the World"

like in Plato, love is an innate desire for the beautiful, ignited by sensible perception only in order to ascend to the divine, ideal origin of Beauty. Divine beauty, therefore, works in a circle: it emanates from God, propagates in the cosmos, presents itself to humans and returns to God as love and desire for the Divine (Lauster, 62).¹⁸

Thanks to the success of Ficino's Christian perspective on Plato and the late ancient Neoplatonists, together with the vast distribution of his works as well as his translations of Plato and Hermes Trismegistus, many 15th and 16th century humanists decided to embrace Neoplatonism as a tool for philosophical and theological enquiry, and developing new theories on beauty and goodness.¹⁹ Particularly important to Lucrezia Marinella are the contributions of Judah Abravanel, otherwise known as Leone Ebreo, and of Cornelius Agrippa, two of the protagonists of such vernacularization. Ebreo's *Dialoghi d'amore* (1535) has the merit of bringing Ficino's Neoplatonic theory of beauty and love to readers who did not know Latin.²⁰ In this context, Ebreo's contribution to the Renaissance Neoplatonic theory of beauty is that of openly sanctioning earthly, sensual beauty and love to the point of envisaging God and His creation as "a gigantic unity that is created and bound together by heterosexual and highly dynamic relationships" (Kodera, 303).²¹

18 Lauster, Jorg. "Marsilio Ficino as a Christian Thinker." *Marsilio Ficino His Theology, His Philosophy, His Legacy*, edited by Michael J. B. Allen et al., Brill, 2002, pp. 45 - 69. 62.

19 It is also important to note that after Ficino Neoplatonism – which had been part of Christian thinking since before Augustine – underwent a process of vernacularization/divulgation which increased its readers and its philosophical 'practitioners.' See Christopher Celenza, "The Revival of Platonic Philosophy," in *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, ed. James Hankins (Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2007).

20 For the latest English translation of the work, see Abravanel, Judah Leon (Leone Ebreo) et al. *Dialogues of Love*. University of Toronto Press, 2009.

21 See also León and Santino Caramella. *Dialoghi D'amore*. G. Laterza & figli, 1929. 256 -257: "Del risplendere de l'amata bellezza divina l'intelletto primo universale con tutte le idee fu prodotto, il quale è de l'universo il padre e la forma, e il marito e amato dal caos; e de la chiara e sapiente mente divina amante fu prodotto il caos, madre del mondo, amatrice e moglie del primo intelletto; e de l'illustre amore divino, che nacque d'ambidue, fu prodotto l'amoroso universo, il quale a questo modo nacque del padre intelletto e de

Despite their differences in employing Plato's theories to link earthly beauty with the Divine, all the philosophers cited above identified the Platonic 'ascent of desire' as the path of spiritual ascension involving the beholder of material beauty, and not the possessor of such beauty. Plotinus, for example, denies the physical objects' essential possession of their beauty. To the philosopher, a body's beauty can only exist once it is perceived by a human soul (Ennead V.8.2.34–35). Similarly, Plotinus attacks the Stoic definition of beauty as proportion (I.6.21–54). Since proportion does inhere in a body, calling this beauty would return the property to the material thing it appears in. Thus he states: "The same bodies appear sometimes beautiful, sometimes not beautiful; so to be bodies is one thing, to be beautiful another thing" (I.6.1.14–17). On the same subject, Ficino, in his commentary to Plato's *Charmides*, states that the beautiful bodies incur more obstacles in their path toward the Divine, as they are more naturally prone to depravity. Bodily beauty, granted by Nature, can therefore hinder the inward, spiritual reflection that can bring about the contemplation of Divine Beauty.²² Moreover, Ficino agrees with the late ancient Christian Neoplatonists' interpretation of Plato and Plotinus in which everyone participates in the beauty and goodness of God without a specific ratio.²³ The closeness to God, therefore, is not related to

la madre caos." On Abranavel's cosmos permeated by a continuous, mutual attraction of sexes, see Perry, T. Anthony. *Erotic Spirituality: The Integrative Tradition from Leone Ebreo to John Donne*. University of Alabama Press, 1980. 29.

22 See Ficino, Marsilio and Arthur Farndell. "Gardens of Philosophy: Ficino on Plato." 2006. 83: "Lastly, he [Socrates] wishes to encourage those who are beautiful, because they are depraved more readily than all others by the practices of the profligates and thus stand in greater need of medicine. The beautiful, moreover, must take pains to ensure that, just as nature has granted transient beauty to their bodies, so they themselves will in turn give back to God, the Lord of nature, the eternal beauty of their souls. But in spite of the fact that our outer appearance may please many with its beauty, we are not allowed to let what is within us be displeasing through its deformity."

23 See *ibid.* 34: "For from the first Good good is present in all; from the first beauty grace is present for everyone; but goodness draws us, while beauty entices. And so these lower things do not move us, but it is the First within them that draws and entices us. Therefore we love not these things but that which is simultaneously within them and outside."

the hypothetical quantity of Divine Beauty contained in one's body, but rather to the struggle of the individual toward the Divine, the spiritual exercise of treading the Platonic inward ladder of desire.

3. Receptacles of the Divine. Cornelius Agrippa and Lucrezia Marinella.

It is with Henricus Cornelius Agrippa (1486 – 1535), another fundamental source for Lucrezia Marinella, that we witness a radical shift of focus with regards to the Neoplatonic ascent of desire. In his 1529 *De nobilitate et praecellentia foeminei sexu*, the philosopher uses the Neoplatonic connection between mundane and celestial beauty to claim that the superior appearance of women demonstrates their closeness to God. To Agrippa, therefore, a superior physical beauty is the indication of a superior spiritual beauty. Men's attraction to women, moreover, is not an open door to enlightenment, but only the proof that women's beauty is directly connected with the Divine. Agrippa's argument, similar to the one constructed by Bartolomeo Goggio (1430-1493) in his 1487 *De laudibus mulierum*,²⁴ shifts the focus of the Platonic ladder of desire from the beholder to the beheld. Parting from Diotima's celebration of a proactive exercise of introspection, a practice in which – as Diotima herself demonstrates – both genders could excel, Agrippa celebrates the link between Divine Beauty and its natural receptacle, women. For Agrippa, there is a privileged connection between women and God since creation: having originated from Adam and not from clay, women were generated from a superior material, and without any interference by Nature (Agrippa, 1996: 50).²⁵ Despite Agrippa's initial claim that God “has attributed to both man and woman an identical soul” (Ibid.: 43) it is clear that, in his Neoplatonic and kabalistic philosophical system, the world does not participate equally in God's grace. While there is no

24 See Fahy, Conor. “Three Early Renaissance Treatises on Women.” *Italian Studies Italian Studies*, vol. 11, no. 1, 1956, pp. 30-55. 33-36.

25 Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius and Albert Rabil. “Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex.” 1996. 50.

preeminence of one sex over the other for the nature of their souls, a woman, direct creation of God, is “more capable than [a] man of receiving the divine light by which she is often filled, something one can see even today in her refinement and extraordinary beauty” (Ibid.: 50). In Agrippa, therefore, women’s superior beauty is a direct consequence of their moral and spiritual superiority to men, thus reinforcing the classical concept of *kalokagathia* up to the point that one gender becomes naturally superior than the other in virtue of its physical appearance.

Agrippa’s shift from the original form of the Platonic ladder of desire is brought even further by Lucrezia Marinella. The second and third chapters of her *La nobiltà et l’eccellenza delle Donne* – “Delle cause, dalle quali dipendono le Donne” and “Della natura, et essenza del Donnesco sesso” – build themselves around Agrippa’s theories on the female body and soul. Even more interestingly, however, they evolve as an answer to Agrippa himself.²⁶ Although never directly mentioned in Marinella’s treatise, Agrippa’s influence in her argument is extremely tangible. Marinella, in fact, derives her theory on the superior birth of Eve directly from Agrippa’s work. The same can be said about the material cause of women’s superiority, which can be found in both treatises with a remarkable set of similarities.²⁷ Likewise, Marinella’s claim of

26 On the relationship between Agrippa and Marinella, see Valeria Ferrari Schiefer, “Die Frau - Vollendung Und KröNung Der SchoPfung: Die Anthropologien Von Agrippa Von Nettesheim (1486-1535) and Lucretia Marinella (1571-1653) Im Vergleich,” in *Feminist Perspectives on History and Religion, Feministische Zugänge Zu Geschichte Und Religion, Approches FéMinistes De L’histoire Et De La Religion*, ed. Angela Berlis and Charlotte Methuen (Leuven: Peeters, 2000).

27 Compare Marinella, Lucrezia et al. “The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men.” 1999. 54: “Enough of the efficient or productive cause. I will now pass to the remote material cause from which woman is composed. I do not need to make an effort over this since, as woman was made from man’s rib, and man was made from mud or mire, she will certainly prove more excellent than man, as a rib is undoubtedly nobler than mud;” with Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius and Albert Rabil. “Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex.” 1996. 50: “Woman is superior to man by reason of the material of her creation, because she was made not from something inanimate, not from vile clay as man was, but from a purified material, endowed with life and soul, I mean a reasonable soul, sharing the divine intelligence.”

women's preeminence with reason to their superior physical beauty is certainly inspired by that of Agrippa. Agrippa's idea of female superiority thanks to their quality of better receptacles of divine light echoes in Marinella's whole argument, constituting – I argue – her main source of inspiration.²⁸

Yet, Marinella goes well beyond Agrippa in establishing the superiority of women through beauty. First of all, while Agrippa's argument was mainly based on biblical and kabalistic premises, Marinella grounds her theory on an outstanding array of sources, ranging from Dante to Plotinus, and beyond. Second of all, and most importantly, Marinella's argument firmly denies the claim that male and female souls were created alike. At the beginning of the third chapter of *La nobiltà delle Donne*, Marinella once again virtually paraphrases Agrippa's theory on the equality of the male and female soul, defining it the common opinion of philosophers.²⁹ In doing so, she acknowledges in her Renaissance sources the importance of the Platonic theory of sex identity, defined by Prudence Allen as 'sex unity'. Such theory, first articulated by Plato in his *Republic* and *Laws*, claims that there are no philosophically significant differences between the sexes. This is the theory on which Agrippa and other philosophers like Leone Ebreo, Moderata Fonte (1555-1592), and Tullia d'Aragona (1510-1556) built their own on gender equality/superiority.³⁰ Aragona's case is especially important on

28 A clear example of such influence can be seen in Marinella, Lucrezia et al. "The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men." 1999. 57: "Beauty is without doubt a ray of light from the soul that pervades the body in which it finds itself."

29 Ibid. 55: "If we consider the [...] woman's soul, and if we speak as philosophers, we will say that man's soul is equally noble to woman's because both are of the same species and therefore of the same nature and substance."

30 See Allen, Prudence and Filippo Salvatore. "Lucrezia Marinelli and Woman's Identity in Late Italian Renaissance." *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 16, no. 4, 1992, pp. 5-39. For a detailed analysis of the 'sex unity' theory, see Allen, Prudence. *The Concept of Woman*. vol. 1, W.B. Eerdmans Pub., 1997. See also ---. "Aristotelian and Cartesian Revolutions in the Philosophy of Man and Woman." *Dialogue Dialogue*, vol. 26, no. 02, 1987. On this subject, Marinella directly quotes Fonte, Moderata. «Tredici Canti Del Floridoro.» 1581. 4.1: "E perché se commune è la figura / Se non son le sostanze variate?"

this subject, as the philosopher, advocating for sexual equality of genders through a kind of love that partakes in both the intellect and the senses, manages to free women from their role as passive objects of male contemplation typical of the Neoplatonic ascent of desire (Russell, 1997: 38-39).³¹ Despite Aragona's brilliant results,³² Marinella openly rejects the 'sex unity theory.' This is no surprise, as her aim is quite the opposite of that of Aragona. Marinella's *kalokagathia*, in fact, intends to celebrate the role of women as objects of contemplation as highly empowering, and capable of proving the superiority of women on all levels of the Platonic theory of forms: body, soul, eternal Idea (Marinella, 1999: 55).

4. Kalòs kai Agathòs. Marinella's 'Sex Polarity' and the Neoplatonists.

In order to support such a statement, Marinella does something quite interesting: she rejects Agrippa's theory of the equality of the souls while accepting his take on the female superiority as the best receptacle for Divine Beauty. Employing, for the first time in the recorded history of ideas, what Allen calls a 'reverse sex polarity' theory, Marinella reinstates and reverses Aristotle's (384-322 B.C.) male-oriented 'sex polarity' rationale. In doing so, she implies that there are significant differences between the sexes and that one of them, namely the female sex, is superior to the other (Allen, 1992: 11-12).³³ Marinella begins her argument by quoting Dante and

31 Russell, Rinaldina. "Introduction." *Dialogue on the Infinity of Love*, edited by Rinaldina Russell and Bruce Merry, University of Chicago Press, 1997.

32 Which could have been unknown to Marinella at the time. Aragona is not mentioned in neither the 1600 or the 1601 editions of *Le nobiltà et eccellenze delle Donne*.

33 For Aristotle's sex polarity theory, see Aristotle and H. Rackham. *The Politics*. W. Heinemann; G.P. Putnam's Sons, 1932. 1260a: "[...] The soul by nature contains a part that rules and a part that is ruled, to which we assign different virtues, that is, the virtue of the rational and that of the irrational. It is clear then that the case is the same also with the other instances of ruler and ruled. Hence there are by nature various classes of rulers and ruled. For the free rules the slave, the male the female, and the man the child in a different way. And all possess the various parts of the soul, but possess them in different ways; for the slave has not got the deliberative part at all, and the female has it, but without full authority, while the child has it, but in an undeveloped form."

affirming that, although all divine ideas concur in God's glory, such ideas are ordered in a hierarchical structure, according to the degree in which they are able to reflect God's grace (Marinella, 1999: 52). Such ratio of divine reflection, she declares, is the reason why one encounters things of a higher or lower degree of perfection in the material world. Marinella's thought, therefore, seems to rely on the medieval theory of the Great chain of being, and idea that blends Neoplatonism and Aristotelianism to build a hierarchical structure of existence.³⁴ In order to corroborate her theory, Marinella employs and explains Plato's theory of forms, which agrees only partially with the great chain of being (Ibid.: 52-53). That said, however, it is clear that Marinella is cleverly attempting to including these divergent references in a way to make them fit into her theory in a coherent manner. For example, Marinella's mention of the painting of Venus and the palace found in chapter two, while reminiscent of Plotinus, serves to prove the exact opposite of the latter's theories. When Marinella states: "[...] I also believe, and will explain, that the Idea of a superb, well-proportioned palace is nobler than that of a poor, disproportionate hovel and that the Idea of a lovely nymph is nobler than that of a rustic and deformed satyr" (Marinella, 1999: 53), she may sound Plotinian, yet she is only using a Plotinian frame

34 Marinella's classification of the souls depending on their quality, I argue, is mostly based on the medieval theory of the great chain of being. The *Scala naturae* is a concept derived from Plato, Aristotle (in his *Historia animalium*), Plotinus, Proclus, and Pseudo-Dionysius. In brief, the great chain of being is a strict, ideal hierarchical structure of all matter and life, believed to have been decreed by God. The chain begins from God and progresses downward to angels, demons (fallen/renege angels), stars, moon, kings, princes, nobles, commoners, wild animals, domesticated animals, trees, other plants, precious stones, precious metals, and other minerals. The roots of this concept can be traced to Plato's division of the world into the Forms, which are full beings, and sensible things, which are imitations of the Forms and are both being and not being. The *scala naturae*, moreover, acknowledges Aristotle's teleology, which recognized a perfect being, and arranges all animals by a single natural scale according to the degree of perfection of their souls. Further developed during the Middle Ages, the concept reached full expression in early modern Neoplatonism. See Arthur O. Lovejoy, "The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea," (1964). See also Brian Dolan, "Great Chain of Being," in *The Oxford Companion to the Body*, ed. Blakemore Colin and Jennett Sheila (Oxford: Oxford University Press, 2001).

to justify her own vision of the Great chain of being. A vision that has little to do with Plotinus' philosophy. Plotinus, as a matter of fact, has been always critical of the material extension of beauty, and sternly rejected good proportion and color as an adequate account of beauty. To Plotinus, moreover, even apparently deviant forms are included in the beautiful, providential logos.³⁵

The same can be said of the use that Marinella makes of Marsilio Ficino. In chapter three of her treatise, Marinella combines an excerpt from Plotinus' *Enneads* where the philosopher affirms the superiority of spiritual beauty – "*Exemplar pulchritudinis naturalis est ratio quaedam in anima pulchrior, a qua profluit pulchritudo*" (Plotinus, 5.8.3) – with a quote from Marsilio Ficino's *Letters* regarding bodily beauty – "*Pulchritudo corporis non in umbra materiae, sed in luce, et gratia formae*" (Ficino, 1985: 47) – to confirm that the soul and the form of the body are directly related, and that the more beautiful the body, the more beautiful the soul. Both quotations, however, are taken out of their own context, and only combined to prove a theory alien to both Plotinus and Ficino, as both believed that physical beauty was in no way a guarantee for a nobler soul.

Even Pseudo-Dionysius – who, in his *On the Divine Names* clearly states that the Good is not that which is beautiful, but is rather "beautifulness" or Beauty itself, that by which being is beautiful (Dionysius, VI.7.33.19–22; cf. I.6.9.40–43) – is seen here as the key to prove Marinella's theory. Thus she declares: "as Dionysius the Areopagite states, [...] the greatest beauty is given to creatures who are worthy of it, as women are" (Marinella, 1999: 59). This reference is especially problematic because Pseudo-Dionysius clearly states that – although form is beauty, being the presence of God in material entities – the Beautiful and the Good are beyond form and beyond bodily beauty (Perl, 43). Another quotation from Pseudo-Dionysius is also used to validate a sentence – "*Pulchritudo externa est divinae pulchritudinis imago.*" – curiously devoid of bibliographical reference. In this case, in fact, Marinella, usually

35 Cf. *Enneads*. 3.3.1 and 7; 3.2.16.

thorough with the acknowledgment of her quotations, leaves the citation orphan of its author, mentioning the sentence as something that all Platonists affirm (Ibid.: 57). Whether spurious or not, Marinella intends the term '*imago*' present in this seemingly Plotinian sentence as "image" of Divine Beauty rather than, for example, as "echo" of Divine Beauty, thus corroborating her theory of direct reciprocity between physical, spiritual, and ideal beauty.

5. The Golden Chain. Marinella's Ascent of Desire.

We have seen so far how Marinella had to twist and tailor her sources of ancient authorities in order to validate her original theories that stipulate how physical beauty is a measurable index of spiritual and ideal superiority. Another fundamental issue with Marinella's use of ancient sources is in regard to the Platonic ascent of desire. Most of the quotations used by Marinella in chapter two and three of her treatise are from poetic and philosophical sources that agree with the original Platonic theory of ascent of desire, where physical beauty is a mirror reflecting the Divine, a trigger to contemplation. Marinella, however, uses these texts not to celebrate the classic Neoplatonic ritual of spiritual ascension, but to focus on the instrument of such ascent as the superior beacon of Godly light. An illustrative example of this pattern is seen in the way she refers to the Giovanni Guidiccioni's couplet – "La bella e pura luce che in voi splende / Quasi imagin di Dio nel sen mi desta" – to demonstrate that "Beauty and majesty of body are, therefore, born of superior reason" (Marinella, 1999: 59).³⁶ The same can be said about Claudio Tolomei's rhymes: "De la beltà, che Dio larga possiede / Si vivo raggio in voi donna riluce / Che chi degno di quel vi guarda, vede / Il vero fonte dell'eterna luce," and the other quotations listed in the examples gathered to prove that Neoplatonic philosophers and poets believe that physical beauty comes directly from God (Ibid.: 60-61). All these cases, in fact,

36 See Marinella, Lucrezia. *La Nobiltà Et L'eccellenza Delle Donne, Co' Diffetti Et Mancamenti De Gli Huomini*. 1601. Giovanni Battista Ciotti. 14: "Adunque da superiore cagione nasce la beltà, et la maestà del corpo."

follow the usual *topos* of the Platonic ascent of desire, where the lovers, while contemplating the beautiful object of their love, begin a spiritual path of introspection toward the true source of beauty, that is, God. In the original context, therefore, the beloved woman is still the key to peer into the Divine, but nor beauty nor the process of ascension to beauty truly belong to her, as it all happens inside the lover's mind and spirit. Marinella, however, bends this notion to prove once again the direct channel between women and Divine Beauty (Ibid.: 60). Marinella, therefore, does not acknowledge the female body as a sheer sign of Divine light through which men can begin their spiritual ascension. For the author, a woman's body is not just a mild hint of God's grace in all creation, it is a beacon of Divine Beauty.

If there is a direct relationship between female bodily beauty, the quality of their soul, and the superiority of their archetypical Idea, what of the original Platonic ascent of desire, then? On this subject, Marinella does not completely rule out Diotima's theory of innate love for beauty. The way in which she incorporates it in her philosophical discourse, however, is truly original. The Platonic ladder of desire becomes a male prerogative, a compulsory act of submission in which "men are obliged and forced to love women," and "women are not obliged to love them back" (Marinella, 1999: 62). In Marinella's philosophical system, the body of women becomes the vehicle by which men, inferior creatures, can still (and must) glimpse into the Divine: a process that Marinella calls, quite appropriately, 'the golden chain.' From a general process of ascension and introspection open to both sexes and to all the material world, Marinella's 'golden chain' becomes a mandatory path of male enlightenment of which female corporeal beauty is the first, fundamental link (Ibid.: 66).³⁷ The process, as explained by Marinella herself, follows the Neoplatonic tradition closely.

37 See also Marinella, Lucrezia et al. "The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men." 1999. 67: "[Women,] Not only does your beauty raise cold minds to God, but it renders even the most crude and obstinate heart humble and meek. What more? Oh marvel! It adorns the primitive with pleasing habits, renders the foolish prudent and wise, and in short has moved every poet to write verses to women's beauty."

From the love of female corporeal beauty, men's soul ascends to the contemplation of the mind. Once having achieved that level, the male spirit can witness celestial beauty, angelic beauty and, at last, God. The fundamental difference between Marinella and any other example of Neoplatonic philosophy of the time lies in the gender exclusivity of such a process. To Marinella, only men, whose soul ravishes human splendor, tied to this golden chain, naturally forced to love women as the most beautiful things in God's creation (Ibid.: 62-63).³⁸

6. Conclusion

What does it take for a Renaissance woman to be truly heard? As we have seen, Marinella's treatment of her primary philosophical sources shows a deep knowledge of the subject of Neoplatonic beauty as well as a cleverly planned agenda of intentional misinterpretation of such sources to give preeminence, value, and importance to her own theories. In the period that characterized the late Italian Renaissance, where the dialogical battle between authors was often fought with series of quotations from ancient and contemporary philosophical authorities, a thorough research for important precedents was often considered fundamental. For a young intellectual woman like Marinella, such research would have been all the more important in order to sustain not just her theories, but any theory. From this reasoning, I believe, originates

38 With regards to a possible feminine path of spiritual ascension through the 'golden chain,' Marinella does not pronounce herself directly on the subject. Due to their inferior beauty and soul quality, in fact, men cannot function as catalysts for a woman's ascension (Marinella, 1999: 63). Yet, Marinella seems to imply that a path of enlightenment is still open for women, but it is not entirely the same path reserved to men. On this subject, I believe Shapiro is right in arguing that, due to their superiority in body and soul, women could gain knowledge of the Divine through direct self-reflection. Women's golden chain, in that case, would be one link shorter. (Shapiro, 10-11) A choice justified by their direct link with the Divine. The final exaltation of female beauty, with Marinella claiming to worshiping it as "something holy," moreover, seems to suggest that ascension through self-reflection might be the most reliable hypothesis. See Shapiro, Lisa. "The Outward and Inward Beauty of Early Modern Women." *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, vol. CCIII, no. 3, 2013, pp. 327-346.

the need to find noble antecedents to her innovative Neoplatonic take on beauty and female identity. Once the quotations are removed, however, the substance is even more remarkable. Built on a solid and heterogeneous array of philosophical and poetical sources, Marinella's theory of female beauty is a fundamental tool for understanding the thinkers of her age. In a period where the Platonic concept of 'ascent of desire' was often restricted to a celebration of male contemplation of female beauty, Marinella dared to reverse the sorts of the game while playing by the same rules. By exploring a discourse of natural, spiritual, and ideal female superiority, Marinella provided women with a series of philosophical tools to counteract the influence of treatises against the female sex like Passi's, and to stimulate a discourse – that of the *querelle des femmes* – where women's equality was often mocked or considered only as a playful topic of conversation by male authors. By anchoring the Divine light with the object of admiration rather than with the mind of the admirer, Marinella sought to empower women as the protagonists of the Renaissance dialectics of desire. Thus, through her own inspired and original take on Neoplatonic philosophy, Marinella has been able to create a unique piece of Renaissance Neoplatonism: a theory where women, thanks to their superior beauty and soul, ascend and belong to the pantheon of the divine mind.

Bibliography

Abravanel, Judah Leon (Leone Ebreo) et al., *Dialogues of Love*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius and Albert Rabil. *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Allen, Prudence, "Aristotelian and Cartesian Revolutions in the Philosophy of Man and Woman." *Dialogue*. 26.2 (1987), pp. 263-270.

Ead., *The Concept of Woman* (vol 1), Grand Rapids, W.B. Eerdmans Pub, 1997.

Allen, Prudence and Filippo Salvatore, "Lucrezia Marinelli and Woman's Identity in Late Italian Renaissance", *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 16.4 (1992), pp. 5-39.

Aristotle and H. Rackham, *The Politics*, New York, Putnam, 1932.

Celenza, Christopher, "The Revival of Platonic Philosophy", in *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, edited by James Hankins, 72-96, Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2007.

Celenza, Christopher S., *Machiavelli: A Portrait*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

Corrigan, Kevin, and Plotinus, *Reading Plotinus: A Practical Introduction to Neoplatonism*. West Lafayette, Purdue University Press, 2005.

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

Dolan, Brian, "Great Chain of Being." *The Oxford Companion to the Body*, edited by Blakemore Colin and Jennett Sheila. Oxford, Oxford University Press, 2001.

Fahy, Conor, "Three Early Renaissance Treatises on Women." *Italian Studies Italian Studies*, vol. 11, no. 1, 1956, pp. 30-55.

Ferrari Schiefer, Valeria, "Die Frau - Vollendung Und Krönung Der Schöpfung: Die Anthropologien Von Agrippa Von Nettesheim (1486-1535) und Lucretia Marinella (1571-1653) Im Vergleich," *Feminist Perspectives on History and Religion, Feministische Zugänge Zu Geschichte Und Religion, Approches Féministes De L'histoire Et De La Religion*, edited by Angela Berlis and Charlotte Methuen, Leuven, Peeters, 2000, pp. 185-208.

Ficino, Marsilio and Arthur Farndell, *Gardens of Philosophy: Ficino on Plato*. London, Shephard-Walwyn, 2006.

Ficino, Marsilio and Sears Reynolds Jayne, *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium: The Text and a Translation, with an Introduction*, Columbia, University of Missouri Press, 1944.

Ficino, Marsilio and Paul Oskar Kristeller, *Opera Omnia*, Turin, d'Erasmus, 1962.

Ficino, Marsilio et al., *The Letters of Marsilio Ficino*, London: Shephard-Walwyn, 1985.

Fonte, Moderata, *Tredici Canti Del Floridoro*, Venice, Rampazetti, 1581.

Gersh, Stephen and M. J. F. M. Hoenen, *The Platonic Tradition in the Middle Ages: A Doxographic Approach*, New York, W. de Gruyter, 2002.

Graham, Daniel W., "Heraclitus," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta, Metaphysics Research Lab, Stanford University Press, 2015.

Harrison, Carol, *Beauty and Revelation in the Thought of Saint Augustin*. Oxford, Oxford University Press, 1992.

Haskins, Susan et al., *Who Is Mary? Three Early Modern Women on the Idea of the Virgin Mary*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

Kodera, Sergius, "The Idea Of Beauty In Leone Ebreo (Judah Abravanel)", *The Jewish Body: Corporeality, Society, and Identity in the Renaissance and Early Modern Period*, edited by Diemling, Maria, and Giuseppe Veltri, Leiden, Brill, 2008, pp. 301-330.

Kolsky, Stephen, "Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy", *The Modern Language Review*, vol. 96, no. 4, 2001, pp. 973-989.

Lauster, Jorg, "Marsilio Ficino as a Christian Thinker," *Marsilio Ficino His Theology, His Philosophy, His Legacy*, edited by Michael J. B. Allen et al., Brill, 2002, pp. 45 - 69.

Lazzari Vosti, Laura, "Forme di libert  nelle opere di Lucrezia Marinelli." *Spazi, potere, diritti delle donne a Venezia in et  moderna*, edited by Anna Bellavitis, Nadia Maria Filippini and Tiziana Plebani, Venice, QuiEdit, 2012, pp. 205-212.

Leon and Santino Caramella, *Dialoghi D'amore*. Bari, G. Laterza & figli, 1929.

Lovejoy, Arthur O., *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. Cambridge, Harvard University Press, 1964).

Maclean, Ian, *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European*

Intellectual Life, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

Malpezzi Price, Paola and Christine Ristaino, *Lucrezia Marinella and the "Querelle Des Femmes" in Seventeenth-Century Italy*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2008.

Marinella, Lucrezia, *La nobiltà et l'ecceellenza delle Donne, co' diffetti et mancamenti de gli huomini*, Venice, Giovanni Battista Ciotti, 1601.

Ead., *La nobiltà et l'ecceellenza delle Donne, co' diffetti et mancamenti de gli huomini*, Venice, Giovanni Battista Combi, 1621.

Ead., *Le nobiltà et ecceellenze delle Donne, et i diffetti et mancamenti de gli huomini*. Venice, Giovanni Battista Ciotti, 1600.

Marinella, Lucrezia et al., *The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men*. Chicago, University of Chicago Press, 1999.

Mooney, Thomas Brian, and Geoff Coad, "Kalos Kai Agathos: Homeric Origins." *Social Sciences and Humanities Working Paper Series*, 2006.

Nichols, Aidan, *Redeeming Beauty: Soundings in Sacral Aesthetics*, Burlington, Ashgate, 2007).

Panizza, Letizia, "Introduction to the Translation", *The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men*, edited by Anne Dunhill et al., University of Chicago Press, 1999, pp. 35-42.

Pasnau, Robert, "The Latin Aristotle." *The Oxford handbook of Aristotle*, edited by Christopher John Shields, Oxford University Press, 2012, pp. 665-689.

Perl, Eric D., "Pseudo-Dionysus", *A Companion to Philosophy in the Middle Ages*, edited by Jorge J. E. Gracia et al., Malden, Blackwell Pub., 2006, pp. 540-549.

Id., *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite*, Albany, State University of New York Press, 2007.

Perry, T. Anthony, *Erotic Spirituality: The Integrative Tradition from Leone Ebreo to John Donne*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1980.

Piana, Marco, "Divinae Pulchritudinis Imago: Lucrezia Marinella's Neoplatonic Virtues in *Le Nobiltà et Eccellenze delle*

Donne.” Paper presented at the Canadian Society for Italian Studies Conference, Sorrento, Italy, June 19-22, 2015.

Plato et al., *Symposium*, Indianapolis, Hackett Pub. Co., 1989.

Plotinus, *The Enneads*, translated by Stephen McKenna, vol. 3, London, The Medici Society Ltd., 1924.

Plotinus, and Stephen McKenna, *Plotinus on the Beautiful: Being the Sixth Treatise of the First Ennead*, Stratford-upon-Avon, Shakespeare Head Press, 1914.

Ramos, Alice, *Dynamic Transcendentals: Truth, Goodness, and Beauty from a Thomistic Perspective*, Washington, D.C., Catholic University of America Press, 2012.

Ray, Meredith K., *Daughters of Alchemy: Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

Ross, Stephen D., “Beauty”, *Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly, Oxford, Oxford University Press, 2008. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195113075.001.0001/acref-9780195113075-e-0069?rskey=6qW6xe&result=2> (Retrieved on 24.04.2017).

Russell, Rinaldina, “Introduction”, *Dialogue on the Infinity of Love*, edited by Rinaldina Russell and Bruce Merry, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Schäfer, Christian, *Philosophy of Dionysius the Areopagite: An Introduction to the Structure and the Content of the Treatise on the Divine Names*, Leiden, Brill, 2006.

Shapiro, Lisa, “The Outward and Inward Beauty of Early Modern Women”, *Revue philosophique de la France et de l’Étranger*, 203.3, 2013, pp. 327-346.

Skinner, Quentin, “Meaning and Understanding in the History of Ideas”, *History and Theory* 8, no. 1, 1969, pp. 3-53.

Syrjämäki, Sami. “Mark Bevir on Skinner and the ‘Myth of Coherence’”, *Intellectual History Review* 21. 1, 2011, pp. 15-26.



MOLLY M. MARTIN

**THE POLITICS OF EKPHRASIS: APPROACHES TO VENETIAN HISTORY
IN MODERATA FONTE'S *FLORIDORO* (1581) AND LUCREZIA
MARINELLA'S *L'ENRICO; OVVERO, BISANZIO ACQUISTATO* (1635)**

*This article examines the political dimensions of the portrayal of Venetian history through the poetics of ekphrasis in Moderata Fonte's *Floridoro* (1581) and Lucrezia Marinella's *L'Enrico; ovvero, Bisanzio acquistato* (1635).*

The presence of ekphrasis—the literary description of a visual work of art—in the epic poetry of Moderata Fonte and Lucrezia Marinella constitutes a fascinating point of convergence between the two native Venetian poets. By the year 1635 when Marinella published her epic poem *L'Enrico; ovvero Bisanzio acquistato*, the small cohort of women poets to successfully publish in the genre of epic poetry in the early modern period included only Marinella, Margherita Sarrocchi, and Fonte, who had published her chivalric romance *Floridoro* in 1581.¹ Epic poetry flourished in the early modern period through the poetics of Boiardo, Ariosto, and Tasso, and the recurrence of ekphrasis throughout their works secured the trope's presence as a defining formal feature of epic in the Italian tradition.² Fonte's two-canto episode devoted to the ekphrastic narration of a visual monument to Venetian history in the *Floridoro* marks the first occurrence of ekphrasis in a female-authored epic. Marinella presents a very similar use of the trope in her *Enrico*, where she also devotes two cantos to the poetic narration of a series of images that depict the course of Venetian history from the city's

1 For women and the epic tradition in Italian literature see: Cox, 1997; Cox, 2008; Fonte, 2006; Marinella, 2009; Sarrocchi, 2006.

2 For analyses of ekphrasis in the epic poetry of Boiardo, Ariosto, and Tasso see: Boccassini, 1999; Shapiro, 1998; Treherne, 2007.

origins to the poem's present day. The episodes of ekphrasis in the *Floridoro* and *Enrico* are pioneering to the tradition of Italian epic in the early modern period, not only as the sole instances in which the popular epic trope appears in women's writing, but also for their shared presentation of an extensive account of Venetian history—a body of knowledge that had never before appeared in women's writing prior to Fonte's poem, and which did not subsequently reappear until Marinella's epic some fifty years later.³

Scholars frequently observe an intertextual dynamic in the epic poetry of Fonte and Marinella, particularly in their shared revision of the genre to convey more positive attitudes towards women.⁴ This approach to epic authorship is certainly of a piece with the proto-feminist arguments articulated across the oeuvre of each poet, and it is certainly present in the ekphrastic episodes of both the *Floridoro* and *Enrico*.⁵ The episodes take place within a setting that is common to the trope: in each poem, a hero lands upon a remote island where he is taken under the care of a mysterious woman with magical powers; the enchantress leads the hero to a palace that houses an elaborate work of visual art—the subject of which is the history of both poets' native city, Venice—where she explicates the meaning of the artwork to the hero who is unable to interpret its significance on his own. Within this familiar setting, Fonte and Marinella further converge in their unique departure from the norms of the convention as they break away from patriarchal confines of female characterization. Scholars identify

3 Valeria Finucci and Julia Kisacky identify Fonte's presentation of Venetian history in the *Floridoro* as "the first sustained effort by an Italian woman writer to construct (and politicize) history" (Fonte, 2006: 4).

4 For readings on the proto-feminist attitudes in Fonte's and Marinella's reconfigurations of stock epic characters, especially women, see: Cox, 1997; Cox, 2011; Finucci, 2006; Kolsky, 2005; Malpezzi Price, 1994; Lazzari, 2010; Malpezzi Price and Ristaino, 2008; Ross, 2009.

5 Fonte and Marinella are perhaps best known for their treatises on women and gender, which have come to represent two instances of a feminist intervention in the Venetian *querelle des femmes*. Fonte's *The Worth of Women* was printed in Venice posthumously in 1600, the same year in which Lucrezia Marinella published her treatise *The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men*. See: Fonte, 1997; Marinella, 1999.

this revolution in the desexualization of the female enchantress, who traditionally threatens the course of the hero's quest through seduction and violence.⁶ Circetta and Erina, in the *Floridoro* and *Enrico* respectively, are cast not as a sexual danger but as a source of wisdom that endows the hero, and the reader, with an enlightened discourse on Venice's complex history through an ekphrastic narration that shapes a vision of Venetian political identity.

This essays sets out to elaborate on the significance of Fonte's and Marinella's use of ekphrasis in the *Floridoro* and *Enrico* by examining the trope as it stands in relation to the broader political contexts that inspired each poet's authorship in the epic genre. Fonte and Marinella share an approach to ekphrasis through which they drew on the literary instrument as a locus for political discourse through the art of historical representation.⁷ Though both poets share the common subject of Venetian history at the center of their ekphrastic portrayals, Fonte and Marinella depart from each other in their isolation of discrete facets of the city's iconographic cycles of civic self-portraiture. By explicating the distinctive historical contexts that are exemplified in each poet's unique ekphrastic portrayal of Venice and her history, we may come to understand how Fonte and Marinella used ekphrasis to elucidate their poem's timely political message and legitimize their pioneering engagement in the political discourses of their day.

Fonte approached the male literary tradition of epic ekphrasis with a keen awareness of its conventions, and she drew on the trope's history to effectively reconstruct a new genealogy that included the presence of women as both subjects and artists in the art of historical representation. The fact that Venice enjoyed a history of figuration as a distinctly female city was propitious to Fonte's aim to feminize the ekphrastic tradition within the context

6 See note 4.

7 This study's focus on the political dimensions of ekphrasis in the epic poetry of Fonte and Marinella takes inspiration from Page duBois's examination of ekphrasis as a convention of historical representation that exemplifies the historical concerns of epic. See: DuBois, 1982.

of female-authored epic poetry.⁸ Though the episode's detailed narration of Venetian military feats highlights the achievements of men throughout the course of the city's history, the overarching framework of the discourse is intended to celebrate Lady Venice as the noble birthplace of the poem's female dedicatee, Bianca Cappello. Fonte composed the *Floridoro* to commemorate the marriage between the Florentine Duke Francesco de' Medici to the Venetian-born Cappello in 1579—a union for which Fonte's poem narrates a mythical lineage through two interlaced story lines that represent the couple's genealogy. The episode of ekphrasis concerns itself with the narrative thread devoted to the knight Floridoro, whose marriage to the Greek princess Celisdea will produce the founders of the city of Venice (Finucci, 2006: 9-10). Fonte thus fuses the mythical history of the poem's fictional world to the reality of its contemporary context through her performance of ekphrasis, which provides an origin story for the noble qualities of Francesco de' Medici's newly betrothed as they are rooted in the foundational virtues of her birthplace.

In conjunction with the episode's celebration of a female subject, Fonte further writes the presence of women into the epic trope by ascribing the artistry of the visual world to the hand of the female goddess Circe, the mother of the narrative guide Circetta: "It was my mother's [Circe's] principal intention, / when she fashioned such beautiful portraits, / to make known to us from her founding / the bountiful successes of an illustrious city" (12.7).⁹ Just as Fonte overturned the convention of the sexually charged and lethally dangerous enchantress in her reconfiguration of Circetta as a source of historical insight, she similarly revolutionizes the stock epic character of Circe in her portrayal of the witch as a master artist. Fonte's re-imagination of Circe as a divine artist reflects a revision of the seductresses' myth through which she is

8 For the figuration of Venetian identity see: Rosand, 2001. For a study on how the city's iconographic cycles that associated women with power stood in relation to women's social standing in early modern Venetian society see: Malapezzi Price, 2003.

9 All citations from the *Floridoro* refer to the translation by J. Kisacky (Fonte, 2006) and are hereafter cited parenthetically in the text by canto and octave.

seen as a productive, rather than destructive, goddess.¹⁰ In Fonte's transformation, Circe's magical arts are no longer used as a weapon against the opposite sex, but are applied instead to the production of a visual monument that immortalized the city's code of nobility and celebrated the heroism of its citizens. Circe thus steps into the poetic space previously occupied in epic by male gods, such as Hephaistos and Vulcan, as the artist of civic history, rather than its object, to produce the visual masterpiece at the cornerstone of the *Floridoro's* ekphrasis.

As the first woman to author a poetic account of Venetian history, Fonte herself steps into the cultural space occupied by male artists who immortalized the city's myths and projected the glories of the past onto the city's idealized future through the art of historical representation. Fonte takes the opportunity provided by ekphrasis to engage in a meta-artistic discourse through which she aims to clear space for the inclusion of women in the artistic representation of Venetian history. Ekphrasis provides an ideal conduit for the epic poet to claim the superiority of word over image by transposing historical representation from visual to literary expression.¹¹ In Fonte's configuration, the tension of the trope shifts from its most common station in the contest between the sister arts to a debate that is more relevant to Fonte's project—that of the validity of women's participation in arts of civic representation, visual and literary alike. This discourse first occurs within the fictional realm of the poem where she celebrates the success of Circe's visual rendering by comparing it to the failed efforts of her male contemporaries, “who, with affection lending him boldness, / will paint with a charming and beautiful style, / not her [Venice's] beauty, but his desire” (12.22). Fonte's critique centers on the male artist's imposition of his desire on the figurative body of his female subject; his desire inevitably eclipses the essential beauty of his subject, despite, or perhaps even because of, his admiration. Within

10 For an analysis of the myth of Circe and its transformation in epic poetry see: Yarnall, 1994.

11 Heffernan describes the tension in ekphrasis as a “contest for mastery between word and image” (Heffernan, 2008: 6).

the fictional framework of Fonte's ekphrasis, therefore, the artistic talent of the goddess Circe reigns supreme to that of men. Yet all artistry in Fonte's construction stems from the mortal hand of the poet herself. Not only is Circe a figment of the poet's imagination, but as we will see below, the goddess all but disappears from the page when Fonte collapses her literary project into the visual world of her character.

If praise of Circe's talents allowed Fonte to subtly underscore her own literary achievements, she comfortably transitions to an overt declaration of her poetic skills in the episode's interlude, where she erases Circe as the poet's proxy and speaks in direct address to the reader over the course of three octaves. It is a remarkable moment of poetic self-fashioning through which Fonte declares herself the sole artist of Venetian history and associates her literary representation with the ancient craft of weaving: "I with such beautiful threads adorn and weave / my cloth, which in itself has a rough texture, / [...] while I gather in it every clear and vivid / ornament of my beautiful homeland, / and all her proud and beautiful glories, / whose fame ascends beyond the stars" (13.2). The metaphor of weaving connotes a distinctly gendered history that serves as a fitting metaphor for Fonte's literary aim to validate the presence of women and celebrate their talents in the art of historical representation. The ancient craft of weaving is the art form *par excellence* through which women recorded the world's myths and histories across the ages, within the setting of epic poetry and beyond.¹² By aligning her poetic narration of Venetian history with this tradition, Fonte positions her ekphrastic episode to join a distinct genealogy of artistic historical representation through which women are, and always have been, the keepers of history.

Fonte's gendered reconfiguration of epic ekphrasis strives to secure the literary device within the emerging art of the female-authored epic, while at the same time she draws on the trope to validate her pioneering endeavor into the realm of the epic genre more broadly. In the spirit of James Heffernan's nuanced definition

12 For a study on the history of women's association with weaving in art and literature see: Kruger, 2002.

of ekphrasis as “the verbal representation of a visual representation”, Fonte’s episode constructs a powerful coalition between these representative layers when she unites herself with the divine Circe in their shared artistic quest of celebrating the same subject, Bianca Cappello (Heffernan, 2008: 4). Fonte inscribes the dedicatee of her poem into the foundations of her ekphrasis by claiming that Circe’s art was inspired by the exceptional virtue of the Venetian noblewoman: “Foreseeing the lofty and subtle mind / of this stately and glorious lady, / [...] so much love my mother conceived for her, / so that to her glory she made so wonderous a work” (12.8). As a monument to the honor of Venice’s noble descendent, Circe’s artistic endeavor mirrors the contemporary political framework of the poem within which her imagined artwork is presented. In the dedicatory letter to Francesco de’ Medici, Fonte frames her authorship of epic poetry as having been inspired by the noble example of Bianca: “I came to consider that it would be a great happiness to me, [...] if I made the royal and excellent qualities of some honored lord the object of these my pleasing and gracious labors, [...] I resolved in my heart that the glory of your Most Serene Highness was that light and the star which alone in so great a sea showed me the true way to find the port” (Fonte, 2006: 47). Fonte thus forges an explicit connection between the literary and visual representations of the ekphrastic structure to the point that poet and painter are essentially one and the same in a configuration that reinforces the legitimacy of her groundbreaking literary endeavor by encoding it within one of epic’s formal literary structures.

Up to this point, my analysis of Fonte’s approach to epic ekphrasis has centered on the ways in which she reconfigured the trope to secure its place within the art form of female-authored epic poetry. My focus will now shift to consider the political implications of Fonte’s use of ekphrasis by examining the episode in relation to the broader political context of the *Floridoro*. Bianca Cappello’s marriage to Francesco de’ Medici, through which she ascended to the ducal crown as the Grand Duchess of Tuscany, was wrought with political tensions in both Florence and Venice. Born to a noble Venetian family of prestigious standing, Bianca fled to Florence in 1563 with her lover, the Florentine Pietro Bionaventuri,

when the exposure of their relationship scandalized the city by its blatant violation of Venetian moral codes and compromise of her family's honor.¹³ Bianca's father imposed marriage upon the pair in an attempt to absolve the couple of their transgression, and they remained in Florence where Bianca learned of the lowly standing of the Bionaventuri family, which Pietro had by all accounts concealed from Bianca. It is not clear how Bianca came to meet Francesco, but it is generally understood that their affair began sometime in 1565, the same year of Francesco's marriage to the Archduchess Giovanna of Austria. Pietro was killed in 1572, and Bianca gave birth to Francesco's illegitimate son, Antonio, just before Giovanna bore the Medici family's legitimate male heir, Filippo, in 1577. Giovanna did not survive long after her son's birth, and within months of Giovanna's funeral Francesco and Bianca secretly wed.

Fonte's epic poem in celebration of Francesco's marriage to Bianca takes part in the artistic movement that aimed to rehabilitate Bianca's image through propagandistic cycles designed to counter the political backlash caused by the controversial marriage. The year in which Fonte published the *Floridoro* was the same year Francesco commissioned a series of state portraits that sought to legitimize Bianca and assert the political validity of their marriage by depicting her alongside her son Antonio and the Medici heir apparent, Filippo (Holian, 2006: 14). Though Francesco's commissioned portraits are now lost or perhaps even destroyed, other portraits of Bianca that have survived from this period are evidence of the number of artists, including Fonte, that took part in the Medici effort to safeguard their political standing in the wake of the controversy.¹⁴ Indeed, Fonte describes a somewhat serendipitous setting for the

13 For the history of Bianca Cappello see: Holian, 2006; Mariotti Masi, 1986; Murphy, 2008.

14 Holian agrees with scholars who observe that Francesco's brother, Ferdinando de' Medici, ordered the destruction of all images of Bianca as the Grand Duchess, but she clarifies that the existence of other surviving portraits of Bianca from the period is evidence that a complete *damnatio memoriae* was not Ferdinando's goal (Holian, 2006: 37-39).

publication of her poem in her dedicatory letter to Francesco: having “already commenced” an epic poem inspired by the honor of Bianca, she was encouraged by her male contemporaries, to whom she had shown the incomplete work, to publish the “initial part” of her poem upon the sudden news of the wedding (Fonte, 2006: 47). Despite the *Floridoro*’s “incomplete” status, the poem nevertheless succeeds at delivering a perfectly intact message of unwavering political support for the poem’s dedicatee, thanks to the completion of its ekphrastic portrayal of Bianca that occupies the final two cantos of the poem—a narrative position that is suggestive of the episode’s climatic role in the poem’s narrative arc. What is more, the strategic conclusion of the ekphrastic narration, which centers on an image that commemorates the Medici-Cappello marriage, underscores the timely political message of the epic that frames the nuptials as the crowning achievement in the civic history of Venice and Florence.¹⁵

In Fonte’s ekphrastic construction, she conflates the depiction of Lady Venice with that of Lady Bianca through a coterminous celebration of the city as an emblem of her dedicatee, which sets distinct parameters around her approach to the city’s complex history. Fonte emphasizes the absolute Christianity of Venetian spiritual identity by overwriting the city’s affiliation with the pagan mythology: “This immortal republic will adore / not Mars, not Jove, not a thousand other / pagan gods who now have everywhere / in the world sacrifices / altars, and torches, / but only one God” (12.16).¹⁶ The language of Christian virtue dominates Fonte’s characterization of Venice, as she imagines the city as a virtuous woman whose fame ascends to heaven: “Never was so beautiful and graceful a form / seen here in the world or above in the supernal sky / as in her. She

15 “At the welcome, felicitous news / of these splendid and regal nuptials, / so much cheer and happiness Venice feels / that she will give very great signs of it. / Noble Florence finds herself so / delighted, enclosing in herself two such personages, / that no other city outdoes her, / either in our age or in theirs” (13.34).

16 Venice celebrated its miraculous foundation upon the waters by its affiliation with the sea-born goddess of antiquity, Venus, and it appropriated the pagan gods as allegorical symbols of the city’s virtues throughout its iconography in the fourteenth and fifteenth centuries (Rosand, 2001: 117-151).

will always follow / virtue's footsteps in her divine government, / such that, because of her, vice must sleep" (12.21). The association of Venice with feminine virtue is certainly not unique to Fonte's poetic imagination; her figuration draws on a celebrated cycle of the State's iconography in the sixteenth century through which Venice claimed the patronage of the Virgin Mary and positioned itself under her protection. The Venetian affiliation with the Virgin Mary was rooted in the myth of its foundation on March 25, the day of the Annunciation, in the same year of the Roman Empire's fall in 421—a miraculous convergence of events through which Venice portrayed itself as the first city born independent of Rome under divine blessing in the new Christian era. (Rosand, 2001: 12-13) While the Venetian affiliation with the Virgin Mary symbolized the city's political independence from Rome as the new Christian Republic, Fonte imports the Venice-Virgin figuration as an allegory for the virtue of the city and her dedicatee.

Fonte's portrayal of Venice as a reflection of the qualities possessed by Bianca is reinforced in the description of the noblewoman's character as fundamentally rooted in the foundational virtues of her native city. Bianca shares with Venice and the Virgin Mary the essential trait of feminine virtue through which she rises above her sex as a model for all womankind, "she [Bianca] will be an unwavering column of virtue / such that no other woman will match her" (12.8), to enjoy an almost divine-like status. Like Venice, the "immortal republic" (12.16), the excellence of Bianca's repute transcends the bounds of time, "she will be esteemed before she comes, / when she lives, and after death as well; / nor do I believe her glory will ever be extinguished / by time" (13.33). This transcendent figuration is echoed in one of Fonte's prefatory sonnets to the epic, where Bianca is configured as a heavenly being, "O celestial lady from whom such light abounds" (Fonte, 2006: 51), just like her native city, who "seems divinely constructed" (12.24). Through this interchanging portraiture, whereby the qualities of the city that are represented in its affiliation with the Virgin Mary are personified in the virtuous character of its noble descendent, Fonte authenticates the purity of Bianca's character by virtue of her Venetian origin.

Fonte's virtuous portraiture of Bianca was not only aimed at restoring her image in Florence, but she also appears to direct her message to the city of Venice as well. Bianca's reputation in Venice was scarred by her flight to Florence when her father appealed to the Venetian Council of Ten for the government's support in the capture of Pietro and the intended confinement of Bianca to a convent upon her return to Venice (Holian, 2006: 18). Francesco de' Medici understood how this blight on Bianca's public standing in Venice would compromise the political viability of her ascent to the Ducal crown in Florence, and he appealed to Venice to confer on Bianca the noble title of "True and Particular Daughter of the Venetian Republic" (Holian, 2006: 21). Bianca herself wrote to the Republic to plead her case, and the success of this campaign allowed the marriage to go forward in a public celebration that confirmed Bianca's title as the Grand Duchess of Florence in 1579. Fonte inscribes this context into her portrayal of Bianca as Venice's most noble daughter through language that underscores her birth from the city. This language defines Bianca in her first appearance in the poem, where Fonte portrays her as the daughter of the Republic, "borne in that land by the sea, / of generous and benevolent lineage" (3.62), and it echoes in her ekphrastic portrayal of Venice, where the city is celebrated for having produced its most noble female descendent: "in her [Venice] will flower a lady in time / who will be the honor and sex of her time [Bianca]" (12.7).

Fonte's use of ekphrasis in the *Floridoro* served not only to reinforce the poet's pioneering literary ambitions, but it also provided a conduit for the poem's underpinning political vision as it related to the controversy of the Medici-Cappello marriage that was shared between the governments of Florence and Venice. As the first woman to publish a chivalric romance, Fonte brought new shape to the genre by adapting it to women's authorship. Fonte's inclusion of ekphrasis aimed to certify her poem's classification within the epic genre, and her gendered reconfiguration of the trope aspired to validate the presence of women in the artistry of historical representation. Within this fundamentally political literary space, Fonte drew on the trope to join her contemporaries in the artistic reformation of Bianca Cappello's public repute to legitimize her political role as the

Grand Duchess of Florence. Fonte's ekphrastic portrayal offered the governments of Florence and Venice a portrait of Bianca that sought to eclipse her reputation as a discredited mistress and, perhaps with a bit too much optimism, endeavored to secure her permanent standing amongst the noblewomen of her age.¹⁷

Lucrezia Marinella was well aware of Fonte's chivalric romance by the time she composed her own heroic epic in 1635—a recognition that is confirmed by the poet herself when she quotes from the *Floridoro* in her feminist treatise *The Nobility and Excellence from Women* to introduce her third discourse on the essential nature of women as it compares to that men. Marinella's *L'Enrico; ovvero, Bisanzio acquistato* presents an epic rendering of the Venetian conquest of the Eastern Orthodox city Byzantium in 1204 under the leadership of the Doge Enrico Dandolo during the Fourth Crusade. In addition to the poem's historical subject, Marinella casts a spotlight on the history of Venice in the epic's ekphrastic episode, where the aforementioned Erina describes a series of images devoted to Venetian history to elucidate the crucial role the conquest of Byzantium would play in the history of the city. As we observed in Fonte, Marinella's use of ekphrasis is inextricably linked to the poem's undercurrent political context and she drew on the trope to engage in a political discourse that shaped the depiction of Venetian civic identity in the early sixteenth century.

While it is beyond the scope of the current study to delineate the vast geo-political context that informed Marinella's composition of *Enrico*, for the purposes of my analysis of her use of ekphrasis in the epic, I will highlight one aspect of Venetian political life in the early sixteenth century which, I argue, appears to have factored into Marinella's ekphrastic portrayal of her city's history.¹⁸ At the turn

17 The temporary honor Bianca enjoyed during her marriage to Francesco de' Medici was quickly overturned after her death. In 1587, Bianca Cappello and Francesco de' Medici died within hours of each other of suspected poisoning. Ferdinando de' Medici denied Bianca a state funeral and the right to wear the ducal crown in her coffin, and he condemned the former Duchess to burial in an unmarked grave outside of the Medici family chapel (Holian, 2006: 35-36). See also note 14.

18 Maria Galli Stampino thoroughly delineates the historical context of the *Enrico* in the critical introduction to her English translation of the poem. See: Marinella, 2009: 1-66.

of the century, a diplomatic dispute erupted between Venice and Rome as the Papal Curia had become increasingly intolerant of the Republic's tendency towards religious toleration. These tensions crystalized around Venice's continued exercise of civil jurisdiction over church officials and its property, and in the year 1606 Pope Paul V imposed an interdict on the city and excommunicated the Republic from the church.¹⁹ Venice defiantly resisted the interdict through the Senate's appointment of Paolo Sarpi to argue against the Papacy's violation of the Republic's legitimate rights, which were ultimately restored the following year upon the success of his campaign. Despite the brevity of the religious crisis, Rome's challenge to the legitimacy of Venetian Christianity informed Venetian self-portraiture in the first half of the sixteenth century through which it reaffirmed its political independence from Rome in its miraculous origin story and asserted itself as Rome's spiritual equal by virtue of the city's serene protection under its patron saints. (Rosand, 2001: 54-55).

Though the crisis of 1606 would constitute the final occasion the Papacy would impose an interdict on Venice, it was certainly not the first. During the period of the Fourth Crusade, the subject of Marinella's poem, Pope Innocent III excommunicated the Venetian members of the crusading fleet as punishment for their attack on Zara to reclaim the city under Venetian control on the journey to Byzantium in violation of papal orders.²⁰ The besieging of Zara to safeguard Venetian commercial interests provides an opportune preface for the subsequent condemnation of the Venetian conquest of Byzantium as an act of greedy despoliation and territorial expansion that came to define the critique of Venice's role in the Fourth Crusade in the centuries that followed.²¹ Venice countered

19 For an account of the papal interdict on Venice in the sixteenth century see: Norwich, 1982: 508-17.

20 For an account of the excommunication of the Venetians during the Fourth Crusade see: Norwich, 1982: 130.

21 Through the conquest of Byzantium, Venice acquired three-eighths of the capital city of the Eastern Roman Empire and the right to free trade throughout the imperial dominions (Norwich, 1982: 141).

these condemnations by developing a motif in its historical account of the conquest that emphasized its role in the cause of Christendom: the conquest of Byzantium was conceived as a fulfillment of divine providence that affirmed the city's rise to power by virtue of divine blessing.²² Marinella's ekphrastic portrayal of the conquest reflects the Venetian historiographical tradition of inscribing the event within a Christian legitimacy. Set against the backdrop of the hostile political climate of the early sixteenth century that questioned Venice's standing in the eyes of the Church, Marinella followed in the footsteps of Venetian artists and historians to portray the conquest as an emblem of the city's devotion to Christianity, and to perhaps remind the Papal Curia of the history of Venetian fortitude in its triumphs over the duress of excommunication.

Turning now to the episode itself, Marinella appears to have benefitted from the inroads Fonte established for women as authors of epic ekphrasis. Whereas Fonte occupied three octaves to pronounce her abilities in the poetic enterprise of historical narration, Marinella assures the reader of her skills in one short line at the opening of the episode: "A learned hand will in vain attempt to narrate her [Venice's] beauty with a printed pen" (7.6).²³ A seemingly tokenistic line—the woman poet must humbly profess the perceived shortcoming of the literary endeavor she subsequently executes with success—Marinella's depiction of her hand as "learned" is indicative of her approach to historical representation. In Marinella's formal configuration of ekphrasis, she positions the artistry of visual representation to run parallel to her literary craft of narrative description. The paintings that adorn the walls of the episode's palace chamber are ascribed to the painter Albino, and Marinella elevates the painter's repute by emphasizing the quality of his realism as it reflects that of the ancient masters: "Apelles or Zeuxis did not show man or heaven such a sure sign of their ability as Albino's brush shows the anger and disdain of their hearts on this thin canvas" (7.52). Thus in contrast to Fonte, who

22 See: Crouzet-Pavan, 2002: 66; Rosand, 2001:1-2.

23 All citations from the *Enrico* refer to the translation by M. G. Stampino (Marinella, 2009) and are hereafter cited parenthetically in the text by canto and octave.

forthrightly claims artistic responsibility for the literary *and* visual representations in her ekphrastic framework, Marinella positions herself to stand not as an original artist of Venetian history, but as a master interpreter of it. It is a posture that aims to dissuade the reader from any notion that her poem will perform a creative intervention on the city's portrayal of its history. The formal admiration of the talent of an artist other than herself—a painter, to be precise—further suggests that her ekphrastic configuration will draw on authoritative visual source material.

Indeed, Marinella's episode of ekphrasis presents a novel discourse between the literary art of epic poetry and the painted masterpieces of contemporary Venetian iconography. As Maria Galli Stampino astutely observes, the paintings in Marinella's imagined palace chamber follow the scenes of Venetian history depicted on the grand canvases that decorate the walls of the Great Council Chamber in the Ducal Palace (Stampino, 2014: 92). After a devastating fire that destroyed the Great Council Chamber, the State commissioned the city's celebrated artists in 1577 to produce new panels for the Hall's decoration that would draw on the historiographical tradition in Venice to reflect the triumphalist rhetoric of the age (Fortini-Brown, 1990: 83-84). Marinella virtually transports the reader to partake in a privileged viewing of the city's most iconic monument to its history, and she mirrors the a-chronological arrangement of the panels by isolating scenes of Venetian history that jump across historical time.²⁴ By navigating, rather than circumventing, the authority of the State as historian of record, Marinella positions her poem to offer the city a literary reflection of its visualized identity. This foregrounding of public record must also be understood in terms of the poet's broader strategy to legitimize her own authority as an artist of the city's political affairs. The poetic incarnation of the city's

24 The description of Sebastiano Venier's victory over the Ottoman Empire in Cyprus in the Battle of Lepanto in 1571, for example, is immediately followed by the narration of the brutal slaughter of Marcantonio Bragadino upon his failure to secure the city of Famagusta from Turkish invasion the year before Lepanto in 1570. The subject of the poem itself, the conquest of Byzantium, constitutes the final event of the ekphrastic sequence, despite its historical occurrence centuries prior to Famagusta and Lepanto.

most famed visual artworks displays Marinella's learned command of the city's complex history—a gesture that would have aimed to fortify her right to join her contemporaries in the art of historical representation that gave shape to Venetian political identity.

Marinella's ekphrastic portrayal of the siege of Byzantium occupies the final seven octaves of the sequence and it constitutes a fascinating interaction between the poet's imaginary and the State's sanctioned record of its city in her isolation of details of the foray that align with visual depictions of event. Marinella highlights the strategic significance of the ladders mounted across the wall to lift the crusaders off their ships and secure their footing on foreign territory, "ladders were raised, with wisdom and care, so that the other people might climb on them and not be attacked", and she pans above the fray of warfare to isolate the high-flying flag of victory, foregrounded in the canvas, as a symbol of the city's triumph: "the great winning banner tremble[s] among the towers in the tranquil air" (7.61). By drawing on the State's public commemoration of the historical event as the backdrop for her fictional portrayal, Marinella's ekphrastic figuration blurs the lines between myth and history. Such an approach to historical representation was perfectly in sync with the Republic's own artistic tradition of civic self-portraiture represented in the Great Council Chamber decoration, as supported by the striking resemblance between Marinella's imagined panel, described above, and Jacopo Palma il Giovane's 1587 portrayal of the Venetian attack in his canvas that decorates the Chamber (Fig. 1). As Filippo de Vivo explains in his analysis of the Ducal Palace decorations, "in turning a mythical past into a historical fact and vice versa in giving mythical meaning to a set of historical events", the Great Council Chamber paintings collapse truth and fiction, and their spatial location in the Ducal Palace signaled their double nature as both myth and history (De Vivo, 2003: 165).²⁵

25 Rosand defines the "myth of Venice" as a composite of "fictions or half-truths" in the city's portrayal of its identity (Rosand, 2001: 2).



Fig. 1 *The Taking of Constantinople* (oil on canvas), Palma Il Giovane (Jacopo Negretti) (1548-1628) / Palazzo Ducale, Venice, Italy / Bridgeman Images

Marinella's ekphrastic narration echoes the tonal overture of Palma il Giovane's portrayal of the siege as a symbol of Venetian triumph—despite the fact that the hero Venier, while gazing at the image, foresees his own death in the midst of the battle. The exposition of Venier's fate through the ekphrastic gaze allows the poet to shape the reader's interpretation of the fall as we conceive of it through the eyes of the hero himself. In an unexpected sign of elation upon the sight of his demise, Venier "laughed and told Erina: 'It matters little that the body dies, if honor lives'" (7.63). Venier's sense of triumph, rather than tragedy, in his death, reflects an acceptance of his destiny within the heroics of Christian martyrdom through which bodily sacrifice determines the honored salvation of the soul. Erina fortifies this ethos when she directs the hero's gaze to the final celebration of the Venetian conquest as the fulfillment of providence: "Then admire the Latin army stripping prizes from

the second Rome, and Adria's doge's hair crowned with holy laurel because such is heaven's wish" (7.64). Thus by integrating her poem's fantastic plot into the State's representation of the siege, through which the martyrdom of Venier as a Christian crusading warrior is set against the backdrop of the public depiction of the event as territorial triumph, Marinella's fictional portrayal serves to reflect the State's historical motif that imbued the conquest of Byzantium within a Christian legitimacy.

Marinella's portrayal of the conquest as an emblem of Venetian devotion to the cause of Christendom is reinforced by the episode's unique arrangement of the paintings in her imagined palace chamber. Just before the panel devoted to the conquest of Byzantium, Marinella describes a more recent example of the city's sacrificial fight against the degenerate spirituality of the East, represented in a painting that depicts the gruesome death of Marcantonio Bragadino at the hands of the Turkish general Mustafa after the Ottoman invasion of Famagusta in 1570. The portrait of Bragadino's fall at Famagusta is thus figuratively positioned to hang alongside that depicting Venier's sacrifice at Byzantium to forge an association between the poem's historic subject with this more recent event in Venetian military history—an association that is fortified by the narration's descriptive portrayal of the figures. Marinella imagines Bragadino as a crusading knight in his defiant stand against the invading Turks, "Look at that knight: he rushes toward the courageous and strong barbarians with his sword alone" (7.57), just as the fictional Venier observes his own heroic stand against the Byzantines in his portrait where he "saw himself ward off an armed group of knights in Byzantium almost single handedly" (7.60). The Bragadino-Venier alignment is suggestive of Marinella's aim to link the historical fight against the Byzantines to the contemporary Christian war against the Moslems of the Ottoman Empire to advance her portrayal of the conquest as a fundamentally Christian cause.²⁶ Bragadino and Venier not only converge in their heroic stand against a common enemy of the East, but they also share their

26 I would like to thank Maria Galli Stampino for drawing this point to my attention.

willing sacrifice of life in this very fight, which Marinella frames for both figures within the heroics of Christian martyrdom, as we will see below.

The loss of Cyprus to the Turks upon the fall of Famagusta dealt a significant blow to Venetian hegemony in the eastern Mediterranean, and when news of the bestial treatment of Bragadino spread throughout Venice, the urgency for retaliation was all the more heightened.²⁷ Bragadino was captured by the Turks and held in prison for days with festering wounds, after which his body was dragged around the city's walls to the main square where he was fastened to a column and flayed alive. The violence against his body continued in death, when the Venetian's skin was stuffed with straw, paraded through the streets, and ultimately presented as a trophy to the Sultan in Constantinople. Nine years after Bragadino's death, Girolamo Polidoro, one of the few survivors of the Famagusta siege, stole Bragadino's skins from the arsenal at Constantinople and returned them to Venice where they were entombed as a relic in the Basilica of the Saints John and Paul in 1596 (Fig. 2) (Norwich, 1982: 479-81).

Though it is impossible to know if Marinella knew of the fresco that adorned the Bragadino monument, her ekphrastic portrayal of his heroism in death reflects the

State's memorialization of the fallen captain as an iconic martyr of Christendom. Like the fresco that depicts the scene of Bragadino's flaying, Marinella's narrative account isolates the moment of his skinning, "An evil hand pierces and kills him, removing the skin he was born in from his limbs," as she praises Bragadino's heroic endurance in suffering, "see how he suffers and is quiet in his pain and torment, motionless, a most invincible hero!" (7.58). The fresco likens the flaying to a scene of crucifixion as Bragadino forms the sign of a cross by raising his arms before his assailant who pierces his left side, reinforcing the association with the martyrdom of Jesus recounted in John 20:23, "one of the soldiers pierced his side with a spear". The framework that surrounds the scene further

27 For an account of the Fall of Famagusta and subsequent Venetian victory over the Turks in the Battle of Lepanto see: Norwich, 1982: 483-88.

imbues his death with Christian significance as the woman to the left raises a cross, the largest object in the portrait, above the head of Bragadino to symbolize his ascent to heaven. Marinella's literary portrait similarly celebrates Bragadino's ascent to the Christian pantheon of martyrs, "heaven prepared for his illustrious and kingly head a famous prize for his victory and martyrdom" (7.58), and she associates his sacrifice with the significance of Jesus's crucifixion in the episode's final lines that identify Bragadino as the "famous son" whose ascent to heaven relieves him from "this world's deceptions" (7.59).



Fig. 2 *The Skinning of Bragadino*, attributed by some to Giuseppe Alabardi, by others to fra Cosimo Piazza. Photo courtesy of Didier Descouens, via Wikimedia Commons, <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

While Marinella's ekphrastic portrayal of Bragadino reflects the Venetian reconfiguration of his tragedy within the mythology of Christian martyrdom, it is significant to note that Bragadino is not portrayed in the decorations of the Ducal Palace, where

the poem's ekphrastic gaze takes place. In Marinella's imagined palace chamber, the painting devoted to Bragadino hangs in between the two panels located in the Great Council Chamber that commemorate the momentous Venetian victories at Lepanto and Byzantium to suggest a symbolic elevation of the Bragadino legend by its imagined inclusion within the pictorial cycle of the Great Council Chamber. Marinella's incorporation of Bragadino within the civic pantheon was congruent with the tradition of Venetian civic iconography that was rooted in the city's identification with martyrdom, most pronouncedly by its appropriation of the legend of Saint Mark that dated back to the ninth century. Following Mark's capture and martyrdom while preaching in Alexandria, the *translatio* of the evangelist's relics to Venice and subsequent entombment in a reliquary church allowed the Venetians to claim the patronage of the saint to symbolize its claim to independence as a most serene Christian city (Rosand, 2001: 51). During the Venetian conflict with Rome in the early sixteenth century, Venice fortified its intimate relationship with Saint Mark to portray its patronage under the Saint as the equal to Rome's relation to Saint Peter (Rosand, 2001: 55). Marinella's ekphrastic portrayal does not go as far as to unite the martyrdom of Bragadino with the legend of Saint Mark, in likely reverence to the sacred space occupied by the Saint in the figuration of Venetian civic identity. But her elevation of Bragadino to the civic pantheon as it was memorialized in the Great Council Hall decorative cycle by virtue of his martyrdom does provide the State, and perhaps even Rome, with a modern exemplum of Venice's sacrifice in its devotion to the cause of Christendom. Marinella's parallel hanging of the Bragadino portrait alongside the depiction of Venier's fall at Byzantium refreshes the genealogy of Venetian Christian devotion that dates back to the thirteenth century and lives on in the city's contemporary war against the Moslems of the Ottoman Empire as it is exemplified by the sacrifices of its most honored citizens.

The presence of ekphrasis in the *Floridoro* and *Enrico* epitomizes Fonte's and Marinella's mastery of the art of historical representation. Both Fonte and Marinella included the literary trope, a formal staple of Italian epic, to reinforce the legitimacy of their

epic projects on a grand scale. That legitimacy was rooted in Fonte's groundbreaking appropriation of ekphrasis to the emerging art form of the female-authored epic, and was enjoyed by Marinella's use of the trope some fifty years later. As both poets demonstrate a learned fluency in the iconographic cycles of Venetian civic self-portraiture in their ekphrastic portrayals of their city's history, we may now understand how each poet isolated distinct facets of Venice's figuration of identity as it suited their poem's subject and advanced their political visions. Fonte's emphasis on Venice's affiliation with the Virgin Mary informed her revisionist portraiture of Bianca Cappello to facilitate her reception as the newly enthroned Grand Duchess of Florence and reaffirm her standing as the honorable daughter of Venice amidst the political controversy of the Medici-Cappello marriage. Marinella's imagined hall of paintings reinforces the Christian legitimacy of the conquest of Byzantium and refreshes the history of the Venetian martyrdom tradition to incorporate the modern exemplum of the Bragadino legend into the civic pantheon in an effort to reaffirm the authenticity of Venetian spiritual identity as it was challenged by Rome in the early sixteenth century. By examining the ways in which Fonte's and Marinella's use of ekphrasis reflected each poem's timely political concerns, we may not only clarify the distinctive political visions that are conveyed in the *Floridoro* and *Enrico*, but also develop a deeper understanding of the underpinning political ambitions that inspired Fonte's and Marinella's pioneering authorship of epic poetry in the early modern period.

SELECT BIBLIOGRAPHY

Boccassini, Daniela, "Fifteenth-century 'istoria': Texts, Images, Contexts (Matteo Maria Boiardo and Jacopo Bellini)", *Renaissance Studies*, 13.1 (1999), pp. 1-14.

Cox, Virginia, "Women as Readers and Writers of Chivalric Poetry in Early Modern Italy", *Sguardi sull'Italia: Miscellanea*

dedicata a Francesco Villari dalla Society for Italian Studies.
Exeter, Society for Italian Studies, 1997, pp. 134-45.

Ead., *Women's Writing in Italy: 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.

Ead., "Prefazione", *Poesia epica e scrittura femminile nel Seicento: L'Enrico di Lucrezia Marinella*. Leonforte, Insula, 2010, pp. 7-14.

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

Crouzet-Pavan, Elisabeth, *Venice Triumphant: The Horizons of a Myth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002.

De Vivo, Filippo, "Historical Justifications of Venetian Power in the Adriatic", *Journal of the History of Ideas*, 64.2 (2003), pp. 159-76.

DuBois, Page, *History, Rhetorical Description and the Epic: From Homer to Spenser*, Cambridge, Brewer, 1982.

Finucci, Valeria, "Moderata Fonte and the Genre of Women's Chivalric Romances", *Floridoro: A Chivalric Romance*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006, pp.1-33.

Fonte, Moderata, *The Worth of Women: Wherein Is Clearly Revealed Their Nobility and Superiority to Men*, ed. and trans. Virginia Cox, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.

Ead., *Floridoro: A Chivalric Romance*, ed. Valeria Finucci, trans. Julia M. Kisacky, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

Fortini-Brown, Patricia, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven, Yale University Press, 1990.

Heffernan, James A. W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

Holian, Heather L. Sale, "The Power of Association: A Study in the Legitimization of Bianca Cappello through Medici Matriarchal Portraiture", *Renaissance Papers 2006*, Columbia, Camden House, 2007, pp. 13-42.

Kolsky, Stephen, "The Literary Career of Lucrezia Marinella (1571-53): The Constraints of Gender and the Writing Woman",

Rituals, Images and Words: Varieties of Cultural Expression in Late Medieval and Early Modern Europe. Turnhout, Brepols, 2005, pp. 325-42.

Kruger, Kathryn Sullivan, *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2002.

Lazzari, Laura, *Poesia epica e scrittura femminile nel Seicento: L'Enrico di Lucrezia Marinella*. Leonforte, Insula, 2010.

Malpezzi Price, Paola, "Moderata Fonte, Lucrezia Marinella and Their 'Feminist' Work", *Italian Culture*, 12.1 (1994), pp: 201-14.

Ead., "Venetia Figurata and Women in Sixteenth-Century Venice: Moderata Fonte's Writings", *Italian Women and the City: Essays*. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2003, pp. 18-34.

Malpezzi Price, Paola and Ristaino, Christine, *Lucrezia Marinella and the "Querelle des Femmes" in Seventeenth-Century Italy*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2008.

Marinella, Lucrezia, *The Nobility and Excellence of Women and the Defects and Vices of Men*, ed. and trans. Anne Dunhill, intro. Letizia Panizza, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

Ead., *Enrico; or, Byzantium Conquered: A Heroic Poem*, ed. and trans. Maria Galli Stampino, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

Masi, Maria Luisa Mariotti, *Bianca Cappello: una veneziana alla Corte dei Medici*, Milan, Mursia, 1986.

Murphy, Caroline P., *Murder of a Medici Princess*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Norwich, John Julius, *A History of Venice*, New York, Knopf, 1982.

Rosand, David, *Myths of Venice: The Figuration of a State*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2001.

Ross, Sarah Gwyneth, *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

Sarrocchi, Margherita, *Scanderbeide*, ed. and trans. Rinaldina Russell, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

Shapiro, Marianne, *The Poetics of Ariosto*, Detroit, Wayne State University Press, 1998.

Stampino, Maria Galli, "The Woman Narrator's Voice: The Case of Lucrezia Marinella's *Enrico*", *Italian Studies*, 69.1 (2014), pp. 75-94.

Treherne, Matthew, "Pictorial Space and Sacred Time: Tasso's *Le lagrime della beata vergine* and the Experience of Religious Art in the Counter-Reformation", *Italian Studies*, 62.1 (2007), pp. 5-25.

Yarnall, Judith, *Transformations of Circe: The History of an Enchantress*, Champaign, University of Illinois Press, 1994.



SERENA PEZZINI

RISCRIVERE IL MASCHIO.

L'EROE EPICO SECONDO UNA (NON TROPPO) EPIGONA TASSIANA

La Scanderbeide is an epic poem written by Margherita Sarrocchi in the early XVII Century, which seems to follow the aesthetic and ideological rules fixed by Tasso's Gerusalemme Liberata, but if read carefully it reveals a peculiar deconstruction of the model. The aim of this paper is to analyse an episode of Sarrocchi's poem which illustrates how this text deconstructs and rewrites the epic male hero, and – by questioning the idealized masculine – challenges the whole system of the canonized epic poem.

Both muted and dominant groups generate beliefs or ordering ideas of social reality at the unconscious level, but dominant groups control the forms or structures in which consciousness can be articulated. Thus muted groups must mediate their beliefs through the allowable forms of dominant structures. Another way of putting this would be to say that all language is the language of the dominant order, and women, if they speak at all, must speak through it.

Elaine SHOWALTER, *Feminist Criticism in the Wilderness*

Tra i cinque poemi epico-cavallereschi scritti da donne, pubblicati tra il 1560 e il 1635,¹ l'unico di cui vedono la luce due edizioni nell'arco del Seicento è *La Scanderbeide* di Margherita Sarrocchi (ristampata, tra l'altro, nel 1701), che esce, incompleto,

¹ I poemi in questione sono *Il Meschino* (Aragona 1540), i *Tredici canti del Floridoro* (Fonte 1581), *La Scanderbeide* (Sarrocchi 1623), *L'Enrico* (Marinella 1635) e *l'Ascanio errante* (Albizzi 1640). Sulla produzione femminile epico cavalleresca, in Italia, tra XVI e XVII secolo mi limito a citare Cox 2008 e Cox 2010: 164-211, e a rimandare all'ampia bibliografia raccolta in questi saggi.

nel 1606 per essere poi pubblicato in una versione pressoché definitiva nel 1623. Di quest'opera intendo qui analizzare un frammento significativo, che costituisce a mio avviso un esempio paradigmatico del trattamento, da parte di Sarrocchi, della figura dell'eroe, del modello virile epico-cavalleresco.

Si tratta, vedremo, di una riscrittura della *masculinity* epica che parte dalla decostruzione consapevole di una pratica discorsiva altamente codificata – quale era il poema eroico a quell'altezza cronologica –, per arrivare a proporre un modello alternativo. *La Scanderbeide* si presta molto bene a studiare il modo in cui la scrittura femminile si insinua nelle pieghe di un discorso tutto al maschile per agirlo e deformarlo dall'interno. E funziona bene, perché – apparentemente – segue con cura il modello: Sarrocchi ha imparato la lezione di Tasso e ripropone con zelo da epigona schemi narrativi, situazioni, topoi, stilemi, che si riconducono facilmente al dettato della *Gerusalemme Liberata*. Proprio per questo, in una dinamica palese di imitazione e fedeltà apparente, lo scarto, la stonatura, la difformità, si individuano con una certa chiarezza.² Ma veniamo al punto.

La Scanderbeide attinge a una vicenda e a un personaggio che si adattano particolarmente all'epica post-tridentina. Sottratto alla sua famiglia da Murad II quando l'imperatore ottomano conquistò l'Albania nel 1415, Giorgio Castriota detto Skanderbeg (1405-1468) divenne musulmano e fu fatto campione dei Giannizzeri (il fiore della cavalleria ottomana); il poema prende spunto dalla seconda parte della vita dell'eroe, che durante l'assedio di Belgrado, nel 1443, maturò l'idea della ribellione politica e della riconversione al cristianesimo, divenendo capo della lega dei principi albanesi e del movimento che avrebbe portato all'insurrezione dell'Albania contro Murad II (cfr. Pallotta 1988).

Il poema ha quindi come «materia nuda», «argomento», su cui si innesta la «forma del poema», o «favola» – secondo le definizioni canonizzate da Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica* (Tasso

2 Per l'analisi di due altri episodi del poema in cui si può riscontrare la stessa pratica di decostruzione, organica all'intero impianto de *La Scanderbeide*, cfr. Pezzini 2007 e Pezzini 2012.

1964: 1-16) – le gesta attraverso le quali Skanderbeg riacquista l'indipendenza dell'Albania dall'impero ottomano per ricondurla sotto i «santi segni» (*GL*, I, 1)³ della cristianità. Le fonti storiche a cui poteva ricorrere Sarrocchi, e alle quali con tutta probabilità ha ricorso (Barlezio 1508, Barlezio 1537, Barlezio 1554, Giovio-Cambini 1541, Franco 1584), in particolare i *Commentarii delle cose de' Turchi* di Paolo Giovio e Andrea Cambini, tracciano già, del resto, un ritratto di Skanderbeg che si attaglia perfettamente alle caratteristiche dell'eroe epico:⁴ la saggezza, la liberalità, la magnanimità, la riprensione dei vizi, l'umiltà, unite all'abilità guerresca, tratteggiano un modello che sembra prefigurare il Goffredo tassiano, la figura di un eroe «più carico di programmi ideologici e di legittimazioni ideali» rispetto al tradizionale protagonista cavalleresco. Un «eroe teologico» (Mazzacurati 1986: 26 e 28) che fonde gli strumenti, le tecniche e la professionalità del Capitano alla funzione di capo religioso.

Ma tra le invenzioni del poema, Sarrocchi inserisce la figura di un giovane eroe, Vaconte, eletto da Dio campione della causa cristiana, quindi indispensabile all'economia diegetica e teleologica del poema. Affiancando a Skanderbeg questo personaggio, Sarrocchi riproduce, o meglio rielabora, il modello duale Goffredo-Rinaldo, per cui Zatti scrive:

Abbiamo un eroe dello 'scettro' e un eroe della 'spada', quello del potere e quello del coraggio, quello dello Stato e quello della forza, quello della ragione e quello della passione, quello del pubblico e quello del privato. [...] All'eroe dello scettro si addicono maturità, consapevolezza e ortodossia; all'eroe della spada gioventù, impeto e devianza. (Zatti 2000: 94-95)

3 Nel presente saggio, l'edizione di riferimento per le citazioni della *Gerusalemme liberata* è Tasso 2009, abbreviata in *GL*, cui segue il numero di canto e di ottava.

4 Del resto, la contaminazione di elementi finzionali, nel ritratto di Skanderbeg elaborato dagli storiografi, emerge in modo evidente, ad esempio, in Giovio-Cambini 1541: c. 48v, dove si legge: «...ma quanto alla sua [di Scanderbeg] forza naturale, non dissimile da quella soprannaturale di Orlando con Rinaldo, et altri paladini del gran Re Carlone, fu fatta palese a tutti».

Per «devianza» Zatti intende quella spaziale e ideologica, che comporta l'allontanamento dallo scenario militare e dalla missione bellica, e la commistione col campo avverso, ma anche (sulla scorta dell'acuta analisi di Günsberg 1987) la devianza dagli attributi che dovrebbero caratterizzare l'eroe epico e che coincidono con la *masculinity* ortodossa.

Allo scenario dell'*idealized masculine* epico, afferma Günsberg, corrispondono: conseguimento di imprese ideali, maturità, razionalità/autocontrollo, coraggio, e attiva libertà di movimento nelle situazioni pubbliche. All'*idealized feminine* appartengono, invece: bellezza ideale, gioventù, castità o desiderio sessuale, passività, e svolgimento di occupazioni sedentarie quali cucire, filare e medicare, solitamente eseguite in un ambiente privato. Quando a uno o più degli attributi del maschile idealizzato, si sostituiscono quelli propri del femminile idealizzato si ha uno scenario maschile deviato, un *aberrant masculine* (ivi: 28-29).

Nella *Liberata*, il processo attraverso il quale lo scenario maschile deviato viene riallineato alla *masculinity* ortodossa è elemento costitutivo del percorso esistenziale e narrativo dell'eroe della spada all'interno del poema, e condizione imprescindibile per la sua reintegrazione teleologica. Tassello diegetico pivotale di questo processo è l'episodio della sosta di Rinaldo nel giardino di Armida.

Finché è preda dell'incanto seduttivo della maga, Rinaldo non possiede alcuna delle qualità del maschio epico ideale: ha disatteso il suo compito bellico – e così la sua impresa ideale e la sfera pubblica d'azione –, è in balia del suo (e di Armida) desiderio sessuale, è posto in uno stato di passività, è bloccato nel duplice «grembo» del giardino e della donna.⁵ L'intervento di Carlo e Ubaldo lo riporta, come brusco risveglio, a una dimensione attiva e razionale che gli permette di abbandonare la stasi, penalizzante

5 «Tondo è il ricco edificio, e nel più chiuso / grembo di lui, ch'è quasi centro al giro, / un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso» (*GL*, xvi, 1), così inizia la descrizione del giardino di Armida, dove Rinaldo «attender par in gembo a lei la morte», «egli è in grembo alla donna, essa a l'erbetta», «ed ei nel grembo molle / le posa il capo» (*GL*, xvi, 8; 17; 18). Cfr. Zatti 1983: 46-51.

per tutto lo schieramento cristiano, e tornare allo scenario bellico con rinnovata e decisiva consapevolezza (cfr. Günsberg 1983; Zatti 1983: 45-90; Gervasi 2017).

Nell'impianto di un poema eroico di ispirazione tassiana, la rappresentazione narrativa di questo processo, con tutte le sue implicazioni ideologiche, non può mancare: infatti lo schema dell'allontanamento dell'eroe dalla sua missione a opera di una donna "pagana" viene declinato dai vari epigoni secenteschi della *Liberata*, che riproducono, con tutte le implicazioni valoriali fissate da Tasso, una dinamica che comporta il distacco dell'eroe dalla scena epica e la trasgressione, il ravvedimento e rientro nel codice e nello spazio epico, il rigetto e eventuale repressione della donna.

Anche Sarrocchi recupera questo modulo narrativo, ma attraverso una riscrittura che, giocando su variazioni specifiche e significative, mette in discussione l'intero impianto ideologico del modello.

Vaconte, sceso di notte nell'accampamento ottomano con un manipolo di soldati, si trova improvvisamente solo e circondato dai nemici, con i quali combatte strenuamente benché sia rimasto senza elmo e senza scudo. Rosmonda, figlia del sultano e capitano delle squadre, accorre dove i suoi combattono per dar loro manforte, e rimane colpita dal valore e dalla giovane età di Vaconte. Gli occhi della donna indugiano sulle fattezze del ragazzo:

Ma su l'ignuda fronte il crine aurato
ondeggia, e gratia a sua vaghezza accresce,
e da la nube de lo sguardo irato
soave raggio pur traluce, et esce;
tinge la guancia un bel color rosato,
che 'l bianco avorio allhor confonde, e mesce,
et un molle sudor, con spessa riga,
quasi rugiada il chiaro volto irriga. (*Scan.*, XIII, 81)⁶

Ed è come se quel «soave raggio» che gli occhi di Vaconte, sebbene irati, sprigionano, si facesse sole, calore, che dissipa dal cuore della donna i «martial furori»; così, lo stesso sguardo

6 L'edizione di riferimento per tutte le citazioni de *La Scanderbeide* è Sarrocchi 1623, abbreviata in *Scan.*, cui segue il numero di canto e di ottava.

di Rosmonda, che le permette di *comprendere* la bellezza del giovane, diventa il varco che consente allo sguardo maschile di *penetrare* il «cor gentil» (*Scan.*, XIII, 82) della donna e polverizzare l'armatura simbolica di cui è cinto; rimozione ideale che verrà presto reificata attraverso un gesto eloquente.

Rosmonda sa che Vaconte non accetterà mai di arrendersi al nemico, e capisce che potrà trionfare su di lui solo attuando, nella loro relazione, uno spostamento di codice, dall'epico al cortese. Perché questo slittamento avvenga è necessario che la resa interiore di Rosmonda – il venir meno dei «martial furori» – si palesi, che lei rinunci alle armi, alla competizione militare, alla compartecipazione ai valori eroici. Solo se dismetterà il suo ruolo bellico, ri-allineandosi così allo scenario dell'*idealized feminine*, potrà esercitare il suo potere sul giovane, un potere che si esplica nei termini della servitù d'amore.

Invita perciò Vaconte a consegnarsi a lei, non in quanto guerriera, ma in quanto donna, e – *coup de théâtre* – si spoglia dell'elmo:

«Ma se per quella legge hor ciò ricusi,
ch'a guerrier generoso honore impone:
mi content'io, *che 'l mio poter men s'usi,*
e come Donna hor mi ti dia prigione;
onde poi l'atto gentil si scusi
da i difensori tuoi con più ragione».
Tace, e l'elmo si trahe dal viso adorno,
e par, ch'aggiunga un più bel Sole al giorno
[...]
«Questo volto scopersi, e queste chiome,
per far nota co'l sesso hor mia pietate,
e s'io, che già sdegnai di donna il nome,
spregiai, nascosi femminil beltate;
d'arme mi cinsi, e questa destra ha dome
bellicose città, schiere fugate:
donna per te salvar, nomar mi degno;
ben deggio haver se ciò rifiuti a sdegno» (*Scan.*, XIII, 86;
94. Mio il corsivo)⁷

7 Nelle parole con cui Rosmonda si presenta a Vaconte è evidente un'eco della Clorinda tassiana di *GL*, II, 39-40: «Costei gl'ingegni femminili, e gli usi / tutti sprezzò sin dall'età più acerba: / ai lavori d'Aracne, all'ago, ai fusi / inchinar non degno la man superba:

Vaconte è istantaneamente folgorato e vinto dalla bellezza di Rosmonda: «E lui, che vincer non puoté gran stuolo/ d'armati, hor vince un volto ignudo, e solo» (*Scan.*, XIII, 89)⁸:

Così da l'arme no, ma sol dal volto
preso ei riman ne la sembianza vaga,
né per che l'altro d'aspro arnese involto,
s'asconda a gl'occhi, al cor fa minor piaga,
che per dove n'andar al senso è tolto,
trapassando la mente, accesa, e vaga,
simile al visto fuor dentro il figura,
e rende co'l desio maggior l'arsura.

[...]

...e imaginando, co'l desir la fiamma
cresce, e via più desia, se più s'infiama (*Scan.*, XIII,

91-92. Mio il corsivo)⁹

Adesso è lo sguardo di Vaconte ad appropriarsi di Rosmonda, attraverso quel *look-as-phallus*, prerogativa dei personaggi maschili (cfr. Günsberg 1987: 27-31), che ricorre a – e contemporaneamente alimenta – la *mind-as-phallus*, per poter penetrare e possedere il corpo osservato, e a sua volta subire il *vulnus* erotico. Sta a lui, ora, rispondere al gesto eloquente della donna con uno altrettanto simbolico e pregnante:

/ fuggì gli abiti molli, e i lochi chiusi; / ché ne' campi onestate anco si serba: / armò d'orgoglio il volto, e si compiacque / rigido farlo, e pur rigido piacque».

8 La formula richiama i versi con cui Bernardo Tasso, nell'*Amadigi*, describe la bellezza della guerriera Mirinda: «Acqueta il mar dell'orgoglioso core / di lei, che sdegno ed ira aver turbato, / come del sol serena il gran splendore / di rare nubi il ciel sparso e gravato, / il parlar del guerriero d'alto valore. / tal che di nuovo scopre il volto armato, / che potria vincer disarmato e solo / d'intrepidi guerrieri un grosso stuolo» (Tasso 1560, IV, 35. Mio il corsivo).

9 La descrizione dello sguardo di Vaconte che penetra e frammenta il corpo, infiammando il desiderio, riprende quella dello sguardo dei crociati colpiti dalla bellezza di Armida: «... invida vesta: / invida, ma s'a gli occhi il varco chiude, / L'amoroso pensier già non arresta, / ché non ben pago di bellezza esterna / ne gli occulti secreti anco s'interna. // [...] per entro il chiuso manto osa il pensiero / si penetrar ne la vietata parte. / Ivi si spazia, ivi contempla il vero / di tante meraviglie a parte a parte; / poscia al desio le narra e le describe, / e ne fa le sue fiamme in lui più vive» (*GL*, IV, 31-32).

e con dimessa e riverente faccia
le porge il forte brando allhor qual vinto,
del sangue ancor de' suoi tepido e tinto (*Scan.*, XIII, 95)

La consegna della spada-fallo, tiepida e rossa di sangue – a esplicitare, se ce ne fosse bisogno, la sua valenza organica, la sua prossimità al membro reciso –, sancisce così, in un'unica mossa, la completa sottomissione di Vaconte, il suo assoggettamento nell'agone bellico, così come il suo completo asservimento nella tenzone erotica.

Se il decisivo cambio di codice, dall'epico al cortese, ha richiesto un ri-allineamento – seppure momentaneo – di Rosmonda allo scenario dell'*idealized feminine*, ha anche implicato, specularmente, una contaminazione dell'*idealized masculine* fino ad allora incarnato da Vaconte, la cui *masculinity* eroica inizia decisamente a corrompersi. Dopo la resa, la donna conduce il giovane nel padiglione reale “dove gli fa sostituire l'armatura con una ricca veste” e torna a svolgere i suoi compiti di capitano. Gli elementi affini alla situazione topica, quindi, ci sono quasi tutti: l'eroe è passivizzato, confinato in un ambiente chiuso, distolto dalla scena epica e dalla missione bellica, eroticizzato.

Rispetto al modello tassiano, tuttavia, possiamo già individuare due differenze notevoli; l'episodio non ha luogo in un *locus amoenus*, strutturalmente e geograficamente distante dal centro epico – là dove gli amori di Rinaldo si svolgono invece in uno scenario d'eccezione situato al di là delle colonne d'Ercole (cfr. Zatti 1983: 45-90 e Zatti 1998: 155-160) – e non si realizza in una situazione di sospensione magica. Rosmonda, pur appartenendo, in quanto guerriera, a uno scenario dell'*aberrant feminine*, che esercita il suo potere sull'*aberrant masculine*, non è un'incantatrice come Armida (né come Alcina, o Falerina). Sottomette Vaconte senza obbedire a un sovradisegno infernale,¹⁰ e senza ricorrere a fatagioni

10 Contrariamente alle eroine pagane della *Liberata* che «incarnano [...] il 'principio romanzesco' di cui Satana [...] tira le fila alla conclusione del concilio infernale (IV, 17)» (Zatti 1998: 165), ne *La Scanderbeide* nessun piano diabolico presiede all'operato di Rosmonda, attraverso la quale il «principio romanzesco» agisce, senza tuttavia esplicitare il rapporto di filiazione con il versante diabolico dell'opposizione Inferno/Cielo.

e incanti, con l'unico – nobile – intento di salvargli la vita. La sua rettitudine e la sua virtù risaltano ancor più, con la loro fermezza, se paragonate al dissidio interiore che lacera il cavaliere.¹¹

Vaconte, infatti, confinato nei padiglioni, cade in preda al delirio erotico, mentre Rosmonda domina le passioni ed è mossa «d'un pietoso affetto» (*Scan.*, XIV, 4), da una *pietas* nei confronti del nemico che la approssima al «Tancredi umano» (*GL*, VI, 56) difensore di Erminia, se non addirittura al «pio Goffredo». Sono i violenti moti del cuore di Vaconte, invece, che lo spingono a un serrato dialogo interiore, alla messinscena di un tribunale della coscienza, durante il quale i valori eroici soccombono progressivamente alla legge d'amore.

Alla momentanea, limitata, strategica, riconversione della guerriera nell'*idealized feminine*, corrisponde perciò una cruciale deviazione dalla *masculinity* epica da parte di Vaconte, effeminato e reso «volontario prigionier», solo da uno «sguardo dolce, e lusinghiero», «qual donna, e non qual cavaliere» (*Scan.*, XIII, 125. Mio il corsivo).

Secondo la lezione tassiana, perché questo snodo narrativo, questa devianza romanzesca, possa compiere la sua funzione diegetica e ideologica all'interno del disegno dell'opera, l'*impasse* dovrebbe sciogliersi in direzione di una riconfigurazione della *masculinity* ortodossa dell'eroe, attraverso la sostituzione del *pathos* con il *logos*, la riacquisizione di un ruolo attivo, e il rientro nello spazio pubblico. Corollario di tutto questo dovrebbe essere l'assunzione – da parte dell'eroe, e con lui di chi legge – dell'inconciliabile alterità costituita da quel soggetto che incarna i valori anti-epici e insidia l'identità (coincidente con l'*idealized masculine*) e la missione dell'eroe: la donna “pagana”.¹²

11 La naturale predisposizione al bene di Rosmonda, (destinata a convertirsi e sposarsi con Vaconte), ripercorre una caratteristica già insita nel personaggio di Clorinda, per la quale, nota acutamente Alain Godard: «...le poète s'oblige, pour que cette conversion apparaisse acceptable et autorisée, à accorder dès le départ à son héroïne des qualités et des verus déjà toutes chrétiennes, et même à la montrer capable d'un comportement religieux, positif et louable» (Godard 1990: 327), per cui Sergio Zatti rinviene in lei una «virtù *naturaliter* cristiana» (Zatti 1998: 170).

12 Sulle eroine “pagane” nella *Liberata* cfr. almeno Benedetti 1997.

Per poter adempiere al suo compito di “fatale guerriero” Rinaldo dovrà materialmente riscuotersi da questa posizione supina di subordine e riconquistare quel ruolo virile che gli compete: dovrà assoggettare la donna ‘nemica’ per poter assoggettare la città assediata (Zatti 1998: 163)

Infatti, cosa succede nella *Liberata*? Rinaldo, contrariamente a Vaconte, vive beatamente la sua servitù amorosa e il rapporto fusionale con Armida, «tra i piaceri ebro e sopito» (*GL*, xvi, 19), finché non sopraggiungono Carlo e Ubaldo, incarnazioni mediatrici dell’istanza epica e della *ratio*, grazie ai quali si realizza il ravvedimento dell’eroe. E questo avviene attraverso una precisa sequenza narrativa: Rinaldo si specchia nello scudo, vede il se stesso effeminato, lo riconosce come altro da sé, lo rinnega, esce dal «cupo e grave sonno» (*GL*, xvi, 31) che lo opprimeva, si vergogna, poi è preso da «sdegno guerrier de la ragion feroce» (*GL*, xvi, 34), e lascia precipitosamente il giardino di Armida. Questa sequenza è carica di una tensione che la marca come snodo cruciale del poema, passaggio decisivo, e abbastanza repentino, in cui in Rinaldo si ricompongono gli attributi del maschile ideale.

Ne *La Scanderbeide* abbiamo una disattesa di questo schema, disattesa che, tuttavia – lo anticipo – non pregiudica il buon esito della vicenda epica.

Vaconte, superati i dissidi interiori che lo avevano lacerato all’inizio della sua cattività, vive il suo stato come scelta consapevole, seppur sofferta, priva di qualsiasi ottundimento onirico e stregata trasognatezza. Ormai affezionato al suo ruolo di prigioniero – quasi Erminia tassiana desiderosa di tornare alla sudditanza nei confronti di Tancredi¹³ –, è confinato da tempo nei padiglioni reali, quando

13 Venuto a sapere che per liberarlo si svolgerà un duello tra il toscano Marcello Benci, amico di lunga data, e il turco Driarasso, Vaconte si dispererà così: «...N’ode nova non lieta il gran prigion, / cui più di libertà cara è prigione. / Anzi s’ange così, così contrista, / che seco in guisa tal si lagna, e duole: / libertà no, ma servitute acquista / l’uscir da la prigion, che s’ama, e vuole, [...] / Così di gioia in vece hor mi dà pena / e de la vita in vece hor me la toglie / l’amico, e più la mia servil catena / lega tenace amor, s’altri la scioglie» (*Scan.*, xvi, 82-84. Mio il corsivo). Tasso, rielaborando il repertorio retorico della lirica d’amore, descriveva con queste parole la disperazione di Erminia, liberata da Tancredi:

Skanderbeg, venuto a conoscenza di tafferugli scoppiati in campo nemico, decide di approfittarne e far liberare il giovane eroe da un suo drappello, comandato dal saggio capitano Arnite. Sembra configurarsi, quindi, una situazione simile a quella delineata nella *Liberata*, quando il fulgore delle armi di Carlo e Ubaldo riporta bruscamente Rinaldo alla ragione e:

Quel sì guerrier, quel sì feroce ardente
suo spirito a quel fulgor tutto si scosse
benché tra gli agi morbidi languente,
e tra i piaceri *ebro e sopito* ei fosse. (*GL*, XVI, 29. Mio
il corsivo)

Ma ne *La Scanderbeide* accade tutt'altro.

Il sonno metaforico di Rinaldo è per Vaconte un sonno vero; egli dorme saporitamente quando i suoi irrompono per liberarlo:

Si sveglia quegli allhor *pien di sospetto*
a la voce, che 'l desta, e che l'essorta,
prender l'arme, che può senza intervallo,
e ricovrarsi di fedeli al vallo.

Nega egli di voler la bianca fede
render con macchia tal deforme, e nera,
e di voler pagar di ria mercede
la *cortesìa* de la gentil guerriera,
che la vita, dice ei, ch'ella gli diede,
di serbar sol per lei suo debit'era (*Scan.*, XVI, 11-12. Mio
il corsivo).

Vaconte rifiuta fermamente di abbandonare Rosmonda e venire meno al codice cortese che gli impone di restarne prigioniero, e

«Restò presa d'Amor, che mai non strinse / laccio di quel più fermo onde lei cinse. // Così se 'l corpo libertà riebbe, / fu l'alma sempre in servitute astretta. / Ben molto a lei d'abbandonar increbbe / il signor caro a la *prigion diletta*» (*GL*, VI, 57-58. Mio il corsivo), disperazione ribadita ancora – in una formula efficacemente contratta – direttamente dalla voce di Erminia in *GL*, XIX, 83 (mio il corsivo): «Anzi pregar ti vo' che, quando torni, / mi riconduca a la *prigion mia cara*. / Torbide notti e tenebroso giorni, / *misera, vivo in libertate amara*».

non si limita a rinnegare la sua missione epica, ma compie un gesto decisivo, in chiara contrapposizione alla lezione tassiana. Corre infatti al padiglione dove la donna, colta anch'essa nel sonno, è stata legata da «la fida gente», e si avventa contro i suoi per difenderla:

amante allhor con foribonda mente
spettacol così duro ei non sofferse,
e ancor che inerme, *ebro d'amore, e d'ira*
al più vicino horribil pugno tira.

[...]

l'alto valor ciascun subito ammira,
e fugge a suo poter da lui lontano (*Scan.* xvi, 13; 15. Mio

il corsivo)

L'ebbra passività di Rinaldo, instupidito dal piacere, si fa in Vaconte esaltazione attiva spronata dal più nobile eros; la violenta ribellione e l'aggressione contro i suoi stessi sodali non sono chiosate da alcuna condanna morale, anzi, tutti indietreggiano, ammirandone «l'alto valor». Pur messo faccia a faccia con il proprio dovere, e contrapposto ai compagni di fede e di campo in modo ancor più netto di quanto non fosse accaduto a Rinaldo di fronte a Carlo e Ubaldo, Vaconte non esita a fiancheggiare Rosmonda, senza alcun turbamento, obbedendo alla legge della «cortesia».

La *ratio*, ragione superiore dell'epica e principio maschile, è costretta a retrocedere davanti a ben altro ordine di valori che, si noti, non verranno mai più messi in discussione da questo momento fino alla conclusione del poema. Infatti, l'immobilismo e la dipendenza erotica di Vaconte persisteranno indefinitamente, poiché sarà Rosmonda che, per salvarlo dai disegni di vendetta del sultano, suo padre, lo ricondurrà a Croia, dove si battezzerà e lo sposerà. Il motore della reintegrazione del giovane nel campo cristiano sarà quindi la donna «pagana»; l'eroe della spada non passerà attraverso alcun ravvedimento, e lo scenario di *aberrant masculine* di cui partecipa non subirà correzione, resterà intatto, senza tuttavia pregiudicare il buon esito della vicenda bellica. Skanderbeg, infatti, avrà la meglio sulle schiere ottomane proprio grazie al contributo in battaglia di Vaconte (e di Rosmonda).

Venendo meno il confronto con l'autorità e la censura cristiano-falocratica, in Vaconte viene a mancare proprio:

Il processo con cui Rinaldo è riportato al campo crociato e trasformato in un fedele esecutore della missione cristiana [*processo che*] incarna non solo la resa della diversione romanzesca ai superiori ideali, o semplicemente alla "ragion di stato", dell'epica, ma anche il ripristino di quell'unico punto di vista legittimo dal quale il Tasso, suo malgrado "bifronte", intende considerare la logica dell'azione narrativa. (Zatti 1996: 98)

Quel punto di vista che lega indissolubilmente il «poema della conquista [...] alla mascolinità del suo eroe epico» (Zatti 1998: 163), ne *La Scanderbeide* è, se non del tutto assente, quantomeno strabico, ondivago, mobile. La scrittura di Sarrocchi lo decostruisce progressivamente, andando a corrodere e deformare tutti gli elementi di cui si compone, tutte le linee che nella tessitura sorvegliata e coesa, nelle strette maglie, del poema controriformato, convergono in una prospettiva coerente.

Ho già messo in evidenza come la prigionia amorosa di Vaconte non avvenga in un luogo distante dallo spazio epico, ma al suo interno, fisicamente inglobata nella scena del conflitto bellico; se fatta dialogare con le altre divergenze dal modello tassiano, questa inclusione si rivela non accidentale, ma prima spia, segno, di una riscrittura che indebolisce il nesso tra l'episodio e la *devianza*, e con quello l'identificazione del cedimento erotico dell'eroe – e la sua adesione all'*aberrant masculine* – con l'*errore*. In questo processo di decostruzione si iscrive anche la mancata sospensione magica dello stato di sudditanza psicologico-sessuale di Vaconte, sospensione che nella *Liberata* è necessaria a neutralizzare «la responsabilità soggettiva dell'eroe» (Zatti 1983: 79) in balia dell'inganno romanzesco; Vaconte, a differenza di Rinaldo (ma anche del Ruggiero ariostesco nel regno di Alcina) non è stato magicamente soggiogato e sa esattamente cosa sta facendo. Lo scontro tra la censura epica e il codice cortese avviene all'interno della sua coscienza, in un confronto serrato tra le due istanze, volto a coinvolgere chi legge nel percorso dialettico che si conclude con la conciliazione tra il trionfo d'amore e quello divino: chissà, infatti – chiede a se stesso Vaconte – che Rosmonda non lo ami a sua volta, e «voglia aprir gl'occhi a la superna luce /

tua donna, e sposa? O se mai tanto lice, / *insania avventurosa, error felice?*» (*Scan.*, XIII, 131. Mio il corsivo).¹⁴

Il delirio erotico di Vaconte assume la forma di una visione; di fatto le cose andranno come spera, e il prevalere del romanzesco sull'epico sarà garante del lieto fine bellico, contrariamente alla lezione tassiana. Proprio la «*insania avventurosa*» e l'«*errore felice*», evidenti spie semantiche del codice cortese-cavalleresco, coopereranno al compimento eroico della sua missione. Le lusinghe d'amore, innescate da una donna "pagana" e partecipe dell'*aberrant feminine*, non rappresentano quindi una devianza, ma diventano ne *La Scanderbeide* strumento epico, teleologicamente e teologicamente ortodosso; e con loro lo slittamento dell'eroe nello scenario della *aberrant masculinity*.

In questa nuova configurazione di senso, viene a disinnescarsi il meccanismo che presiede la sequenza cedimento amoroso-ravvedimento; la restaurazione della *masculinity* ortodossa dell'eroe, che in Tasso e nei suoi epigoni – penso al trattamento di episodi simili nella *Croce racquistata* di Francesco Bracciolini (1611), nel *Palermo liberato* di Tommaso Balli (1612), nel *Tancredi* di Ascanio Grandi (1636) – è passaggio indispensabile al compimento dell'«alta impresa» (*GL*, I, 6), non è qui necessaria.

14 Il lungo monologo interiore di Vaconte occupa circa trenta ottave ed è svolto attraverso una struttura narrativa complessa, ricca di interessanti rimandi intertestuali. La coscienza del cavaliere è "abitata" dalle due istanze (il tipico contrasto Onore/Amore), che si avvicendano in voci diverse, attraverso le quali, a tratti, Vaconte apostrofa se stesso. A queste si alterna la funzione *strictu sensu* moderatrice della voce narrante. Il ritmo ottenuto da questa scrittura è incalzante e frammentario, e riproduce a livello testuale il profondo dissidio interiore di cui il cavaliere è preda, così – topicamente – riassunto dalla narratrice: «pur l'agitata sua mente confusa / vuole, e disvuole, e in un brama e ricusa» (*Scan.*, XIII, 128. Mio il corsivo). L'accostamento dei verbi opposti, che spesso, già da Terenzio («*novi ingenium mulierum: / nolunt ubi velis, ubi nolis cupiunt ultro*», *Eunuchus*, IV, VII, 42-3) segna la volubilità femminile, è topico della lirica (basti pensare a Poliziano, *Stanze*, I, XIV e Bembo, *Rime*, CXIX, 5-8) e ha ampia fortuna in Tasso che nella *Liberata* ne fa uso per esprimere il memorabile sospetto di Vafrino nei confronti delle donne («*femina è cosa garrula e fallace: / vole e disvole; è folle uom che se'n fida*», *GL*, XIX, 84). Anche questa scelta lessicale contribuisce all'adesione di Vaconte allo scenario dell'*aberrant masculine*, contaminato da caratteristiche tradizionalmente attribuite alle donne.

Ne *La Scanderbide* l'eroe epico, il campione della cristianità, può essere portatore di una *masculinity* non convenzionale, una *masculinity* che riabilita l'*eros*, il *pathos*, il desiderio, rendendoli elementi che alla lunga concorrono alla vittoria cristiana; e insieme al nuovo maschio epico Sarrocchi riscatta anche quell'*aberrant feminine* che altri epigoni secenteschi di Tasso non hanno esitato a condannare e reprimere nelle forme più brutali.¹⁵

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

degli Albizzi Tagliamochi, Barbara, *Ascanio errante*, Firenze, stamperia dei Landini, 1640.

d'Aragona, Tullia, *Il Meschino, altramente detto il Guerrino*, Venezia, Sessa, 1560.

Balli, Tomaso, *Palermo Liberato*, Palermo, Maringo, 1612.

Barlezio, Marino, *Historia de vita et gestis Scanderbegi Epirotarum principis*, Roma, 1508-10.

Id., *De vita et moribus ac rebus precipue adversus Turcas gestis Georgii Castrioti*, Strasburgo, 1537.

Id., *Historia del magnanimo, et valoroso signor Georgio Castrioto detto Scanderbego ... Dal latino in lingua italiana per Pietro Rocca nuouamente tradotta*, Venezia, Griffio, 1554.

Bembo, Pietro, *Le rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno, 2008.

Benedetti, Laura, *La sconfitta di Diana. Un percorso per la Gerusalemme Liberata*, Ravenna, Longo Editore, 1997.

15 Gli epigoni della *Liberata* disseminano le pagine dei loro poemi di libidinose – o ostinatamente androgine e refrattarie al matrimonio – eroine pagane destinate a morte, suicidio, stupro, monacazione forzata. Ascanio Grandi, nel suo *Tancredi*, ad esempio, fa, nell'ordine: trucidare la maga Filidia (Canto v), annegare la maga Coridonia (Canto vi), suicidarsi la pseudo-Medea Matilde, regina d'Inghilterra (Canto vii), violentare ripetutamente e poi monacare forzatamente la schiava cristiana Ermedora, perché troppo bella e quindi tentatrice (Canto xiv), suicidarsi l'amazzone Nilea (Canto xix), darsi reciprocamente la morte in duello l'amazzone Tigrina e la guerriera cristiana Roberta (Canto xx). Per altri rapidi esempi cfr. Pezzini 2005: 200-201.

Bracciolini, Francesco, *La Croce Racquistata*, Venezia, Giunti-Ciotti, 1611.

Cox, Virginia, "Women as Readers and Writers of Chivalric Poetry in Early Modern Italy", *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari*, a c. di G. Bedani, Z. Baranski, A.L. Lepschy, B. Richardson, The Society for Italian Studies, Occasional Paper n. 3, 1997, pp. 117-133.

Ead., *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, the John's Hopkins University Press, 2008.

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

Fonte, Moderata, *Tredici canti del Floridoro*, Venezia, Rampazetto, 1581.

Franco, Demetrio, *Gli illustri et gloriosi gesti, et vittoriose imprese fatte contra Turchi dal Sig. D. Giorgio Castriotto detto Scanderbeg Principe d'Epiro*, Venezia, Altobello Salicato, 1584.

Gervasi, Paolo, "La coscienza conquistata. Rinascita di Rinaldo nella Gerusalemme liberata", *Nascere, rinascere, ricominciare: immagini del nuovo inizio nella cultura italiana*, a cura di L. Benedetti e G. Simonetti, L'Una – L'Aquila University Press, L'Aquila, 2017, pp. 53-74.

Giovio Paolo, Cambini, Andrea, *Commentarii delle cose de' Turchi, di Paolo Giovio e Andrea Cambini, con gli fatti, et la vita di Scanderbeg*, Venezia, figliuoli di Aldo, 1541.

Godard, Alain, "Le camp païen et ses héros dans la Jérusalem Délivrée", *Quête d'une identité collective chez les italiens de la Renaissance*, CIRRI, Paris, 1990, pp. 309-429.

Grandi Ascanio, *Il Tancredi*, Lecce, Micheli, 1636.

Günsberg, Maggie, "The mirror episode in Canto XVI of the Gerusalemme Liberata", *The Italianist*, 3, 1983, pp. 30-46.

Ead., "Donna liberata? The portrayal of Women in the Italian Renaissance Epic", *The Italianist*, 7, 1987, pp. 7-35.

Larivaille, Paul, *Poesia e ideologia. Letture della Gerusalemme Liberata*, Napoli, Liguori, 1987.

Marinella, Lucrezia, *L'Enrico ovvero Bisanzio acquistato*, Venezia, Imberti, 1635.

Mazzacurati, Giancarlo, "Dall'eroe errante al funzionario di

Dio”, *Cheiron*, III, 1986, pp. 25-36.

Pallotta, Gino, *Scanderbeg eroe dell'indipendenza albanese*, Marina di Belvedere, Grisolia, 1988.

Pezzini, Serena, “Ideologia della conquista, ideologia dell'accoglienza: *La Scanderbeide* di Margherita Sarrocchi (1623)”, *MLN*, 120 (2005), pp. 190-222.

Ead., “La scoperta dell'identico. Ideologia dell'accoglienza ne *La Scanderbeide* (1623), poema eroico di Margherita Sarrocchi”, *Dentro Fuori Sopra Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a c. di A. Ronchetti, S. Sapegno, Ravenna, Longo, 2007, pp. 101-111.

Ead., “Eikon vs logos. Funzioni dell'immagine e scrittura di donna in un poema eroico del Seicento”, in «Intersezioni», 1/2012, pp. 29-48.

Poliziano, Angelo, *Stanze; Fabula di Orfeo*, a cura di S. Carrai, Milano, Mursia, 1988.

Sarrocchi, Margherita, *La Scanderbeide*, Roma, Facij, 1606.

Ead., *La Scanderbeide*, Roma, Fei, 1623.

Ead., *la Scanderbeide*, Napoli, Bulifon, 1701.

Tasso, Bernardo, *Amadigi*, Venezia, 1560.

Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964.

Id., *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR, 2009.

Terentius, Afer Publius, *Eunuchus*, edited by John Barsby, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Zatti, Sergio, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*, Milano, Il Saggiatore 1983.

Id., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996.

Id., “Dalla parte di Satana: sull'imperialismo cristiano nella Gerusalemme liberata”, *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a c. di S. Zatti, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1998, pp. 146-182.

Id., *Il modo epico*, Roma-Bari, Laterza, 2000.



MARIA TERESA GIRARDI

NOTA CONCLUSIVA

Iniziativa meritoria, questa di Stefano Santosuosso, favorita ed accolta da Mercedes Arriaga Flórez, che raccoglie in volume contributi di giovani studiosi impegnati, in Europa e oltreoceano, in ricerche sulla letteratura femminile tra Cinque e Seicento. La miscellanea che oggi vede la luce si aggiunge ad altri recenti contributi di rilievo sull'argomento – mi sia concesso, in questa sede, di citarne solo uno, in ragione della sua caratteristica di opera in certo senso ‘fondativa’, il *Companion to Vittoria Colonna*, a cura di Abigail Brundin, Tatiana Crivelli, Maria Serena Sapegno (Leiden-Boston, Brill, 2016) – che documentano della ripresa di interesse nei confronti del versante femminile della letteratura italiana, in particolare a partire dall'età rinascimentale, quando il contributo delle poetesse e scrittrici emerge in modo più evidente e in misura singolarmente ragguardevole. Versante lasciato troppo a lungo in un'ingiustificata ombra o, tutt'al più, considerato ‘a parte’, quasi una sorta di settore specifico e a sè stante, nelle storiografie e antologie letterarie. Il molto che resta da fare in proposito, come già osservato da Santosuosso nella *Premessa*, ne è eloquente testimonianza: mancano edizioni critiche ed edizioni commentate dei testi, scarseggiano indagini puntuali di carattere storico-critico, oltre che linguistico, su di essi, così da metterne a fuoco, in primo luogo, la diffusione nonché l'effettivo e specifico apporto alla tradizione letteraria e culturale; non mi pare sia stato sfruttato in tutte le sue potenzialità lo straordinario repertorio della produzione delle donne letterate stilato da Virginia Cox nel suo *Women's Writing in Italy. 1400-1650* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008), ormai imprescindibile opera di riferimento.

L'esigenza oggi avvertita e alla quale anche questa miscellanea, come appare chiaramente dal titolo stesso, intende rispondere

è quella di riconsiderare il vistoso fenomeno della letteratura femminile, in specie nel tardo Rinascimento, nella sua specificità, ma nello stesso tempo inserendolo a pieno titolo all'interno dell'evoluzione del linguaggio poetico e, più in generale, del panorama letterario e culturale nazionale. Ideale è in tal senso la scelta di *Genealogías. Re-Writing the Canon: Women Writing in XVI-XVII Century Italy* di non restringere il campo alla sola lirica – per quanto, e ovviamente, rappresenti il terreno più frequentato – ma di allargare lo sguardo ai generi del dramma pastorale, della trattatistica, dell'epica.

Per ciascuno di questi ambiti (ai quali ci sarebbe da aggiungere quello epistolografico) in cui le donne scrittrici hanno esercitato il loro impegno, ogni saggio conduce ad acquisizioni di rilievo, in primo luogo per quanto concerne il punto forse più interessante, e non facile, della questione: la possibilità di individuare il *proprium* della voce femminile, fatta risuonare nei generi e nelle forme canoniche dell'espressione letteraria. Quale sia il terreno su cui le letterate si cimentano, si tratta sempre infatti, per loro, di misurarsi con modelli, con convenzioni consolidate da una lunga tradizione di segno 'maschile', all'interno dei quali elaborare un linguaggio personale ed espressivo della diversa identità di genere.

In ambito lirico, e precisamente nelle *Rime* di Gaspara Stampa, la specificità dell'identità femminile – come propongono i due contributi, tra loro molto ben armonizzati, di Lucia Montuori e di Johanna Vernqvist – sente in primo luogo il bisogno di manifestarsi e rendersi riconoscibile attraverso autorappresentazioni, a livello personale e sociale, che rimandano a figure eroiche o mitologiche dai precisi ed eloquenti significati, quali Anassilla, Eco-Chimera, Fenice-Salamandra. Sul piano del linguaggio poetico e dell'impiego del patrimonio lirico della tradizione, tale tratto identitario sembra rivelarsi nel particolare rapporto instaurato con le 'gabbie' strutturali e metriche: l'abbattimento degli argini metrici (la misura rigida del sonetto, in specie) appare alla Stampa, che spesso distende uno stesso nucleo tematico lungo una serie di due o tre sonetti, ma anche, ad esempio, alla Veronica Franco dei capitoli, l'opzione necessaria e idonea a garantire l'espansione libera e 'sovrabbondante' del pensiero, come flusso, mobile e non

lineare, di una storia tutta interiore. Analogamente – impariamo da Simona Lorenzini – Isabella Andreini, insieme a Barbara Torelli e a Maddalena Campiglia, piegano le convenzioni del genere pastorale in direzione di un punto di vista femminile in materia, ad esempio, di matrimonio, nonché di temi quali «sensual vs chaste love, women's behavior in love, gender relationships and female authorship» (p. 131). In particolare, nella *Mirtilla* dell'Andreini e nella *Flori* della Campiglia, osserva Nicla Rivero, i principali personaggi femminili sono figure di donne libere nelle proprie scelte amorose. Superando i tradizionali ruoli di genere, esse si fanno portavoce di un discorso che afferma e promuove la dignità, il sapere, l'intelligenza delle donne, idonee, perciò, a ricoprire ruoli inediti e non marginali nella vita anche politica e sociale del loro tempo.

Ancora, come risulta dall'indagine di Leonardo Giorgetti, è la struttura *female-oriented* e l'enfasi sul valore mistico del corpo e dell'agire femminile a distinguere i componimenti della giovane Lucrezia Marinella dedicati alla Vergine nell'ambito della coeva, fiorentina, lirica mariana; mentre la costruzione dell'identità femminile della stessa Marinella trattatista nella *Nobiltà ed eccellenza delle donne*, appare a tutti gli effetti, giusta la lettura di Marco Piana, un approccio originale e creativo alle teorie neoplatoniche sulla bellezza, secondo il quale le donne, in virtù della loro superiore bellezza spirituale, ascendono e appartengono «to the pantheon of the divine mind» (p. 237). Quanto al genere epico – nel quale si avventurano Moderata Fonte con il *Floridoro*, Margherita Sarrocchi con la *Scanderbeide* e Lucrezia Marinella con l'*Enrico, ovvero Bisanzio acquistato* – fanno osservare Molly M. Martin e Serena Pezzini come anche su questo terreno la scrittura femminile «si insinui nelle pieghe di un discorso tutto al maschile per agirlo e deformarlo dall'interno» (p. 270); e come attraverso l'impiego dell'*ecfrasis* epica entrambe la Fonte e la Marinella intendano legittimare il loro pionieristico impegno nella coeva letteratura di carattere politico.

Tali episodi ecfraistici, inoltre, sono rivelatori del possesso di un patrimonio di sapere storico-politico, nella fattispecie relativo alla vicenda veneziana, che mai prima era apparso in un'opera femminile.

Questo, della entità e qualità della formazione e della cultura delle autrici rinascimentali, è un motivo che attraversa diversi tra i contributi raccolti, permettendo, anche in questo caso, singoli, nuovi avanzamenti. Analogamente, l'insieme dei saggi favorisce la messa a fuoco di alcuni aspetti, variamente ricorrenti, che mi sembra suggeriscano filoni di indagine meritevoli di approfondimenti, in ordine soprattutto all'esigenza, sollecitata dallo stato degli studi, di considerare la presenza e l'opera delle scrittrici in relazione al contesto letterario e culturale di cui esse fanno parte.

Si tratta, ad esempio, della ricostruzione della rete di rapporti che coinvolge le figure femminili attive sulla scena culturale, o da esse intessute, come è il caso di Vittoria Colonna, il cui legame con Pietro Bembo, espresso soprattutto dalla fitta corrispondenza epistolare, anche in versi, e in un implicito dialogo poetico, è al centro dell'indagine condotta da Veronica Copello.

La stessa Colonna, e con lei la senese Laudomia Forteguerri, sono titolari di un primato di notevole portata: le rime spirituali della prima e un sonetto, *Ora te 'n va superbo, or corre altero*, della seconda, dedicato a Margherita d'Austria, sono oggetto di commenti, i primi dedicati a testi di poeti contemporanei. Doppio primato, dunque, se questi poeti contemporanei sono poetesse. Triplo primato, in realtà, per la Forteguerri, prima donna autrice a vantare una pubblica lettura accademica di un suo componimento: lettura condotta dal concittadino Alessandro Piccolomini in seno alla padovana Accademia degli Infiammati, e data subito alle stampe a Bologna nel 1541. Ha scritto in proposito Virginia Cox, in *Women's Writing in Italy*, che tale iniziativa documenta uno degli aspetti, di natura civico-politica, dell'*exploit* muliebre mediocinquecentesco: la celebrazione dell'eccellenza letteraria, etica, civile delle donne di una città equivaleva a celebrare l'eccellenza della città stessa, di cui esse apparivano simbolo e misura.

La lettura piccolominiana è il diretto precedente – pur nella tipologia leggermente diversa della lezione accademica – dell'impegnativo commento che l'anno successivo, il 1542, Rinaldo Corso allestisce attorno alle rime spirituali di Vittoria Colonna, come dono per Veronica Gambara, protettrice dell'ancora giovane studente, e per le dame della corte-accademia di Correggio.

L'influsso della lezione del Piccolomini sul coraggioso esercizio di commento del Corso e i contatti tra i due metodi esegetici sono persuasivamente segnalati e interpretati da Sarah Faggioli. La studiosa osserva, tra l'altro, che, per quanto riguarda il commento di Corso, esso offre una rara opportunità di conoscere il genere di interessi letterari e di attività che trovavano spazio presso la corte della Gambara; e, quanto alla lezione scritta e pubblicata dal Piccolomini, che essa documenta come la cultura poetica e scientifica non fosse solo destinata a un'élite maschile di dotti.

Simili sottolineature si accompagnano ai riferimenti, presenti in diversi interventi raccolti nella miscellanea, ai legami variamente intrattenuti dalle donne letterate con la fiorente e significativa realtà Cinque-Seicentesca italiana delle Accademie; realtà tipicamente maschile, come ricorda Stefano Santosuoso occupandosi di Isabella e Giovan Battista Andreini. Proprio a Isabella Andreini fu concesso il raro privilegio dell'ammissione all'Accademia degli Intenti di Pavia (1601), con lo pseudonimo di Accesa; la giovane Lucrezia Marinella sembrerebbe aver mantenuto uno stretto rapporto con la seconda Accademia Veneziana, fondata nel 1593. Ancora, si può ricordare – di nuovo in relazione alla figura di Alessandro Piccolomini – che nella fiorentina Accademia degli Alterati (circa 1570), fu una donna, Eleonora di Toledo de' Medici, membro della compagine accademica con il nome di Ardente, a commissionare una lettura sulle *Annotazioni* del Piccolomini alla *Poetica* di Aristotele, appena uscite alle stampe (Venezia, 1575); restando a Firenze, ma tornando un po' indietro nel tempo, presso l'Accademia fiorentina, nel 1547, fu celebrata pubblicamente Vittoria Colonna, all'indomani della sua scomparsa. Un'indagine sulla presenza femminile (intesa in senso lato) nelle Accademie e nei circoli letterari potrebbe riservare sorprese e produrre frutti interessanti in ordine alla composizione del mosaico che restituisca con la maggior completezza possibile luoghi, modi, forme, figure dell'apporto femminile alla storia della nostra cultura e delle nostre lettere.

Così come appare un ambito di ricerca che ancora attende di essere debitamente battuto quello della fortuna arrisa, lungo i secoli, all'opera e all'attività delle letterate italiane cinque-seicentesche.

Al tema è riservato il contributo di Fabiana Cecchini sul caso tutto particolare e affascinante di Isabella di Morra. Sulla traccia del suo esempio, sarebbe auspicabile che qualche studiosa o studioso si avventurasse.

NOTE SUI CONTRIBUTORI

Fabiana CECCHINI è Instructional Assistant Professor alla Texas A&M University. Insegna lingua e cultura italiana, cinema italiano e globale. La sua ricerca si occupa del rapporto tra cinema e letteratura, con un interesse particolare per women's studies.

Veronica COPELLO, dopo aver conseguito il dottorato presso l'Università di Pisa in cotutela con l'Université de Genève, è stata post-doc presso l'Université de Fribourg, Italian Fellow all'American Academy in Rome e borsista presso l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento di Firenze. Si occupa soprattutto di poesia italiana del Rinascimento, in particolare di Ariosto («Nuova Rivista di Letteratura Italiana» 2012; «Italianistica» 2013; «Valori e funzioni delle similitudini nell'Orlando furioso», I Libri di Emil, 2013; «Aevum» 2014; la voce «Ottava» nel «Lessico critico dell'Orlando furioso», Carocci, 2016) e di Vittoria Colonna, con interesse per le rime spirituali («Archivio italiano per la storia della pietà» 2015; «Italian Studies» 2017), per la biografia («Testo» 2017; «Lettere Italiane» 2017), e per il carteggio, di cui sta preparando una nuova edizione («Studi Italiani» 2017; «Schede Umanistiche» 2018; «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» 2019).

Sarah FAGGIOLI received her PhD in 2014 from the University of Chicago. Her dissertation analyzed the first two editions of Rinaldo Corso's commentary on Vittoria Colonna's spiritual verse. While writing her dissertation, she discovered the first edition (1542) of Corso's commentary in the library of the Istituto per gli Studi Storici in Naples, and announced this discovery in an article published in the *Giornale storico della letteratura italiana* in the fall of 2014. She is currently Assistant Professor in the Augustine and Culture Seminar Program at Villanova University (Villanova, PA, USA).

Leonardo GIORGETTI received a Graduate Degree (*Dottorato*) in Humanism and Renaissance Civilization from the Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento in Florence. He is currently a Ph.D. candidate in the Department of Comparative Literature at the University of California, Davis. He has published on the intellectual history of fifteen-century Florence (*Rivista di letteratura storiografica italiana*, 1, 2017; *Viator*, 48.3, 2017), as well as on Lucrezia Marinella's spiritual poetry (*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 10/1, 2018). He specializes in spiritual literature and women's writings of the Italian Renaissance. His dissertation project consists of the English translation and critical analysis of Lucrezia Marinella's *Rime sacre* (Venice, 1603) within the multifaceted cultural context of post-Tridentine Venice.

Maria Teresa GIRARDI è professore ordinario di Letteratura italiana all'Università Cattolica di Milano. Si è occupata di aspetti della cultura e della letteratura italiana del Cinquecento, principalmente di trattatistica poetica e retorica, dell'opera di Torquato Tasso, alla quale ha dedicato, tra l'altro, la monografia *Tasso e la nuova "Gerusalemme". Studio sulla "Conquistata" e sul "Giudicio"* (Napoli 2002), della predicazione in volgare nel Cinquecento, con lo studio monografico *"L'arte compiuta del viver bene". L'oratoria sacra di Cornelio Musso (1511-1574)* (Pisa 2012). Oltre ad aver pubblicato alcuni saggi sulla poesia femminile del Cinquecento, ha organizzato nel dicembre 2016 a Milano il convegno *Ripartendo da Vittoria Colonna* i cui Atti sono ora in uscita presso le edizioni ETS di Pisa nella collana *Res litteraria* da lei diretta.

Simona LORENZINI graduated from the University of Pisa in 2003 with a thesis in Modern Italian Literature. She received a Ph.D. in "Humanist and Renaissance Civilization" from the "Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento" (Florence, 2008), with a dissertation on the Latin bucolic poetry of Dante, Petrarch, and Boccaccio. These researches culminated in a book published in 2011: *La corrispondenza bucolica tra Giovanni Boccaccio e Checco di Meletto Rossi e L'egloga di Giovanni del Virgilio ad*

Albertino Mussato. After moving in the USA in 2009, she completed her PhD in Italian and Renaissance Studies at Yale University with a dissertation – “Questioning the Utopian Myth in Renaissance Pastoral Drama: From Politian to Guarini” – written under the direction of Professor Giuseppe Mazzotta (2016). In the modern period, she is also interested in Italian poetry, cinema and theater. She is now a full-time lecturer at the Department of Italian Language and Literature, Yale University.

Molly M. MARTIN is the author and co-translator of *Veronica Gambara: Complete Vernacular Poems in Translation*, published by The Other Voice Series at the University of Toronto Center for Renaissance and Reformation Studies. She is a Clinical Associate Professor in the Global Liberal Studies Program at New York University.

Lucia MONTUORI insegna Lettere nelle scuole secondarie di I e II grado della provincia di Piacenza. Dopo un semestre di studi presso l'Università di Copenaghen nel 2014, ha iniziato ad interessarsi alla scrittura femminile e alle sue implicazioni socio-culturali nelle varie epoche. Nel 2016, sotto la supervisione dei Professori R. Pestarino e M. A. Grignani, ha conseguito la laurea magistrale in Filologia Moderna all'Università degli Studi di Pavia con una tesi sulla poetica di G. Stampa, V. Franco e I. Andreini. I suoi interessi si concentrano sulla poesia femminile italiana del Cinquecento, in particolare sulle modalità di autolegittimazione delle poetesse cortigiane, e sulla tecnica del riuso letterario nel genere fantasy contemporaneo e nel linguaggio pubblicitario.

Serena PEZZINI attualmente si occupa di divulgazione delle Humanities per il Servizio Comunicazione della Scuola Normale Superiore. Si è laureata all'Università di Pisa in Storia della critica letteraria, è stata borsista presso l'Istituto Italiano per gli Studi Storici di Napoli e ha poi conseguito il titolo di dottoressa di ricerca a Pisa, con una tesi sul rapporto tra poema eroico e scrittura di donna. Dal 2007 al 2017 è stata coordinatrice del *Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria*

(laboratorio della Scuola Normale Superiore diretto da Lina Bolzoni), ai cui progetti collaborava già dal 2004. I suoi principali interessi di ricerca e le sue pubblicazioni riguardano lo studio della letteratura in prospettiva gender, i poemi eroici e cavallereschi dei secoli XVI e XVII, il rapporto tra parole e immagini nelle edizioni illustrate rinascimentali, le Digital Humanities. Sua la voce “Margherita Sarrocchi” del *Dizionario Biografico degli Italiani*.

Nicla RIVERSO teaches as a lecturer at the University of Washington. She earned her M.A. in Italian (2003) and her PhD in Comparative Literature (2010) from the University of Washington. Her areas of interest are late Medieval and Renaissance literary culture in Italy and early modern textual culture in Europe. She has published articles and book chapters on humanism and literacy, gender and theater as well as politics and religion in Counter-Reformation Italy. Articles on Isabella Andreini and Paolo Sarpi have appeared in *Modern Language Notes*, *Annali d’Italianistica*, and *Modern Languages Open*.

Stefano SANTOSUOSSO ha conseguito il Ph.D. in Italian Studies all’University of Reading nel 2017. Il suo progetto, incentrato sulla figura e sui lavori dell’attrice–scrittrice Isabella Andreini, è stato finanziato da una borsa di studio dell’Arts and Humanities Research Council. A Reading ha insegnato Machiavelli, letteratura e teatro rinascimentale, storia moderna e contemporanea, e femminismo. Ha pubblicato articoli su Isabella Andreini («Studi Secenteschi» 2013, «Testo» 2016, *Benilde* 2017) e sulla poetessa–performer contemporanea Rosaria Lo Russo («The Italianist» 2017). Ha inoltre curato una sezione monografica sulla scrittura religiosa nel Rinascimento (*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 2018) e tradotto gli *Epigrammi* di Elio Pagliarani (*Dei Merangoli*, in stampa 2018). È membro del comitato scientifico della collana *Donne nella Storia. Riflessi d’Inchiostro* (Aracne Editrice).

Johanna VERNQVIST is a PhD student at Linköping University, Sweden. In her doctoral dissertation, she studies how love, gender and sexuality are negotiated in Marguerite de Navarre’s *Heptaméron*

(1559) and Gaspara Stampa's *Rime* (1554). She takes a special interest in how Neoplatonic ideas and the metaphorical figures of the Androgyne and the Phoenix are used in a strategic manner in the texts in order to transgress prevailing normative boundaries of love. Vernqvist has published contributions on the configuration of Desire in Renaissance time (*Pangs of Love and Longing*, Cambridge Scholars Publishing 2013), Gaspara Stampa (*TRANS: Revue de littérature générale et comparée*, 2013) and Marguerite de Navarre (*L'Esprit Créateur*, 2017).

