

UNIVERSIDAD DE SEVILLA



TESIS DOCTORAL

Programa: Mujer, Escritura y Comunicación

Tullia D’Aragona

Letizia Casella

2017

Directores: Mercedes Arriaga Flórez,

Salvatore Bartolotta

Daniele Cerrato

Ai miei genitori

INDICE

INTRODUZIONE

I. LE DONNE NEL RINASCIMENTO

1.1 I MODELLI

1.2 LE SCRITTRICI

1.3 CORTIGIANE, DAME ERRANTI

II. TULLIA D'ARAGONA: LA VITA, LE OPERE, LA FORTUNA

2.1 MOTIVI DEL PETRARQUISMO

2.2 IL MESCHINO

2.3 RIME

III. DIALOGO DELLA INFINITÀ DI AMORE

3.1. CONTESTO STORICO-FILOSOFICO

3.2. I TRATTATI D'AMORE

3.3. DIALOGO DELLA INFINITÀ DI AMORE

CONCLUSIONI

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

La letteratura cortigiana cinquecentesca è stata per lungo tempo ignorata e sottovaluta dalla critica e sebbene nel corso dell'ultimo secolo sia stata in parte rivalutata, resta ancora oggi relegata ai margini rispetto ad altri periodi della storia letteraria italiana. Le scrittrici cortigiane soffrono una doppia marginalizzazione da parte della critica letteraria tradizionale, perché sono donne e per il mestiere che fanno.

Studiare la figura di Tullia d'Aragona e analizzare oggi le sue opere significa, allora, doversi confrontare con i pregiudizi di gran parte della critica e con i numerosi attacchi misogini che la scrittrice dovette subire nel corso della sua breve vita. In numerose occasioni l'interesse per la sua attività di cortigiana e per i legami e le relazioni che ebbe con altri autori a lei contemporanei, non ha permesso di mettere sufficientemente in risalto le sue grandi qualità poetiche e la sua poliedricità artistica che le permise di passare dal genere lirico fino a quello epico.

Obiettivo del nostro lavoro è, perciò, quello di discernere la figura della cortigiana da quella della poeta, a differenza della critica tradizionale che scegliendo di concentrarsi maggiormente sul primo aspetto ne ha offuscato chiaramente il secondo.

Soltanto la critica letteraria femminista, soprattutto proveniente dalle università americane, negli ultimi anni, si è occupata di un intenso lavoro di riscoperta delle diverse opere della nostra scrittrici, con diversi volumi di analisi e traduzioni al inglese dei suoi testi.

La nostra tesi si propone di studiare e definire le caratteristiche della produzione di Tullia d'Aragona, ma al tempo stesso vuole analizzare da una prospettiva di genere il ruolo che la scrittrice romana ebbe all'interno della società del suo tempo e l'influenza che esercitò su altri autori ed autrici. Anche per disfare il pregiudizio molto comune nella critica letteraria tradizionale che sostiene il carattere semplicemente imitatore della sua opera, e persino difende che parte della sua scrittura non è opera sua.

Nella prima parte del lavoro, si è scelto di concentrarsi sull'ambiente letterario e il contesto socioculturale in cui Tullia d'Aragona visse e compose le sue opere. Durante il Cinquecento il dibattito intorno alla condizione femminile, che autori come Petrarca e Boccaccio avevano già avviato nell'Umanesimo, e che era proseguito attraverso le autrici del Quattrocento come Laura Cereta, Isotta Nogarola, Cassandra Fedele, trova pieno sviluppo e compimento.

Il primo capitolo si centra intorno ai modelli di donna proposti dai testi e alle donne reali della società cinquecentesca, per capire la collocazione della figura della scrittrice, che si trova all'incrocio di queste due figure.

Il Rinascimento presenta un nuovo interesse per la donna e la condizione femminile, datato storicamente tra gli anni Venti e la metà del Cinquecento, fino all'inizio del Concilio di Trento. A partire della metà del secolo si sviluppa un tipo di letteratura riguardante le donne e le relazioni di genere, ad opera soprattutto di autori maschi. Questo crescente interesse è manifestato mediante numerosi trattati o dialoghi inerenti alla superiorità o inferiorità di uomini e donne, biografie di donne illustri, libri di condotta per ogni fase della vita della donna, testi sul matrimonio e sui ruoli di uno o l'altro consorte nell'economia domestica, sull'amore e bellezza femminile nel pensiero neo-Platonico e, perfino, saggi medici sulle malattie delle

donne e sull'abbellimento femminile. Gli autori che elaborarono testi per le donne sono i protagonisti di questo periodo, cercando di guidare le loro lettrici mediante strategie testuali e vie di comunicazione tramite le quali gli autori percepiscono le loro lettrici e pensano di poter parlare direttamente con le lettrici. Ma la principale strategia testuale per raggiungerle e disciplinarle in un programma educativo articolato, fu l'esempio, capace di far «specchiare» la donna nel testo, mettendola nelle condizioni di far proprie le virtù ivi decantate. In particolare, le Vite di donne esemplari (di donne colte come Veronica Gambara, Irene di Spilimbergo e Moderata Fonte, o di donne devote come Maria di Portogallo ed Eleonora d'Asburgo) contribuiscono, anche nello studio alla diffusione di modelli di eccellenza proprio in quanto raffigurazioni di lettrici perfette

La fine del XV secolo segna un punto di svolta nel percorso della percezione di genere, poiché nel Seicento l'attitudine misogina, ormai radicata e diffusa in tutta Europa, riprende le questioni relative al ruolo della donna nella società, la morale, l'integrità intellettuale e le relazioni fra donne e uomini, in una chiave conservatrice.

Sono molti i trattati scritti, dove le donne incominciano ad apparire come figure reali o personaggi, soprattutto in opere dedicate ad argomenti pedagogici e educativi, esistendo un grande filone di trattatistica interamente dedicata alle questioni della didattica e dell'educazione femminile.

Il nostro lavoro analizza la figura femminile che emerge da trattati come quelli di Pietro Bembo, Giovanni Della Casa, Baldassar Castiglione, Flavio Cappella, Cornelio Agrippa, Ludovico Dominichi, etc., poiché i loro testi riflettono sul ruolo delle donne nell'ambito socio-culturale offrendone, in alcuni casi una difesa nei confronti degli attacchi misogini, ma in altri insistendo sulla necessaria subordinazione femminile, anche se alle donne

si richiede una preparazione culturale simile ed equivalente a quella dell'uomo. Il nuovo messaggio mira innanzitutto a fare spazio ad un'immagine elevata della donna in ambito sociale e culturale, ma senza abbandonare il profilo restrittivo e proibitivo del manuale di comportamento, che nell'ideologia rinascimentale prevedono la compostezza, la misura, la *gratia*, come esigenze educative. L'emergere e il diffondersi di una nuova idea di femminilità non muta la condizione storica della donna, socialmente ancora sottoposto al regime di dipendenza dell'uomo.

Se passiamo dalla trattatistica alla poesia, le donne al centro di tutta la lirica d'amore del secolo, di tutti i sonetti dei poeti petrarchisti, sono più creature idealizzate che non esseri reali, vivi e veri. Le donne, insomma, non conoscono reali progressi nella loro condizione rispetto alle mamme e alle nonne dei decenni precedenti, salvo nel caso di alcune rare fortunate dalla nascita nobilissima.

La nostra analisi prosegue prendendo in considerazione il grande proliferare di scrittrici nel corso di questo secolo, come d'altronde fa notare, tra gli altri, Ludovico Ariosto nel suo *Furioso*, e come emerge ad esempio dalla folta presenza di autrici nell'antologia di Luisa Bergalli pubblicata nel 1726 dove compaiono. Le donne non è più soltanto la parte complementare dell'uomo di corte, oppure argomento e personaggio di testi maschili, bensì appare ora anche attiva in prima persona nella cultura e nella letteratura del Cinquecento. Le poetesse sarebbero il risultato di questa nuova istruzione letteraria e filologica, che consente loro una partecipazione attiva alla poesia italiana

Il Rinascimento suppone un primo momento di visibilità e professionalizzazione delle scrittrici Quando Lodovico Dominichi (1514-1564) pubblica, nel 1545, le *Rime diverse d'alcune nobilissime e virtuosissime donne*, nella letteratura italiana appare per la prima volta un'antologia, dove

si giustifica la produzione femminile come una categoria a sé stante. Poi, la pubblicazione, nel 1538, delle *Rime* di Vittoria Colonna (1538) determinerà anche il fiorire di pubblicazioni di altre poetesse: Tullia d'Aragona (1547), Isabella di Morra (1552), Veronica Gambara (1553), Gaspara Stampa (1554), Chiara Matraini (1555), Laura Battiferri (1560), Veronica Franco (1576).

Le poetesse petrarchiste del Cinquecento raggiungono il successo in letteratura perché incarnano la nuova funzione sociale e culturale che i trattati attribuiscono alla donna nel XVI secolo. L'importanza che la patente di scrittrice riveste nell'affermazione dell'identità femminile, è dovuta a una serie di fattori: l'acculturazione femminile, con la massiccia alfabetizzazione, l'«apertura linguistica» del volgare divenuto lingua della scrittura, il dilatarsi dei circuiti di lettura in seguito alla facile riproducibilità del libro a stampa e la «moda delle traduzioni», dei «volgarizzamenti» di autori classici e un riscontro diretto del fiorire di una rigogliosa letteratura femminile, raccolta per la prima volta in una gran antologia, quella del Domenichi.

Le donne letterate praticano diversi tipi di scrittura e sono diverse fra loro per estrazione sociale e per il ruolo professionale. Provengono da ambienti social eterogenei, il che significa che il processo di emancipazione culturale ha raggiunto anche gli strati più bassi. Alcune sono dell'aristocrazia, come Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Isabella Morra; altre dell'alta borghesia, come Barbara Torelli Strozzi, Laura Ammannati Battiferri o Laura Terracina. Alcune sono «cortigiane oneste», come Tullia D'Aragona, Gaspara Stampa e Veronica Franco; invece, Isabella Canali Andreini, appartiene al mondo dello spettacolo, Un altro gruppo scrive rime spirituali come Francesca Turrini o Chiara Matraini.

L'ultima parte della nostra contestualizzazione si centra nella figura della cortigiana. L'immagine devota della casta sposa sottomessa al marito,

lascia spazio ad una dimensione femminile che rivendica per se tutti gli aspetti dell'esistenza materiale, compresi quelli comunemente additati come peccaminosi e lascivi. Il più importante manuale di mestieri del XVI secolo, cioè, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tomaso Garzoni, uscito la prima volta a Venezia nel 1588 dedica alla professione della meretrice un esteso ed eruditissimo discorso.

Con l'appellativo di "cortigiana onesta" si intendeva distinguere le donne istruite, colte e raffinate dal resto delle meretrici "volgari". La cortigiana onesta era una donna simile alle aristocratiche, che sapeva conversare di qualunque argomento, che attraeva non soltanto per la sua bellezza ma anche per il suo intelletto. A queste qualità si aggiungeva il dominio di diverse arti, come la letteratura o la musica. Riguardo alla *Querelle des Femmes*, queste donne contribuirono in gran misura, attraverso la loro vita, alla conformazione di un modello diverso di donna: colta e libera. Alla loro vita libertina e autonoma si somma una produzione letteraria che si riferisce alle problematiche della donna, che canta il sentimento amoroso dalla parte femminile, con una libertà di espressione sconosciuta nella letteratura italiana scritta da donne fino a quel momento.

Tullia d'Aragona è una esponente notevole della letteratura cortigiana: autrice versatile, si cimentò in vari generi, dal lirico allo spirituale, dal verso d'occasione al dialogo fino al romanzo epico; con Veronica Franco, è una delle cortigiane oneste-scrittrici più conosciute.

Il secondo capitolo si centra sulla sua figura: la sua vita e la sua fama tra i suoi contemporanei nella critica posteriore. Tullia nacque a Roma tra il 1508 e il 1510 da madre cortigiana, di nome Giulia Campana, e, probabilmente, dal cardinale Luigi d'Aragona, il quale ebbe una relazione con la donna negli anni compresi tra il 1505 e il 1515. Ci sono testimonianze che affermano come Giulia e Tullia avessero girato per le

varie corti italiane, chiudendo il cerchio a Roma. Seppe gestire due carriere, di cortigiana e scrittrice, Nella storia delle pubblicazioni femminili a stampa, in vita, è seconda soltanto a Vittoria Colonna, la nobildonna romana, amica di Michelangelo, che vide pubblicato il proprio *canzoniere* nel 1538 e precede di un anno la nobildonna napoletana Laura Terracina, le cui *Rime* apparvero in stampa nel 1548. Tullia rappresenta “un’altra voce”, proveniente da un’altra sfera sociale.

La sua vita si svolge in diverse città: Firenze, Roma, Ferrara, Venezia e Siena e durante la sua carriera letteraria, trovò non solo ammiratori e sostenitori del suo lavoro e della sua persona, come Girolamo Muzio, Ercole Bentivoglio, Giulio Camillo e Sperone Speroni, che ne fece una dei suoi interlocutori nel suo dialogo; ma anche avversori, come l’Aretino. Già a Roma Tullia si fece spazio tra vari uomini letterati tra cui Filippo Strozzi, Benedetto Varchi, Ugolino Martelli e Ludovico Martelli e si affidò all’Accademia degli Umidi. Lodata ed ammirata da diversi luminari, criticata e condannata da altrettanti, fin dalle sue prime apparizioni sulla scena pubblica, riuscì a ricavarsi una nicchia come “cortigiana intellettuale”. Si dedicò con impegno ad accrescere la sua immagine di donna colta, raffinata, frequentando intellettuali ed organizzando salotti letterari.

Dopo l’interessamento di Croce per la nostra autrice, bisogna aspettare la vera rivalutazione di Tullia, che arriva dopo il 2006 a opera di studiosi soprattutto americane.

L’analisi delle diverse opere di Tullia d’ Aragona occupano i capitoli successivi di questo lavoro, nel contesto dei motivi petrarchisti e in quello della filosofia del suo tempo. Accanto ai canzonieri d’amore di matrice petrarchesca, nel Cinquecento, si moltiplicavano i trattati d’amore, sul tema

dell'amore sensibile, dell'amore celeste e della loro mediazione: in tal modo divenne popolare la teoria "dell'amore platonico"

Il linguaggio poetico del Cinquecento è caratterizzato dal petrarchismo: caratterizzato da un vocabolario lirico selezionato e di un repertorio di *topoi*.

Nel 1560, dopo quattro anni dalla morte della cortigiana, a Venezia, presso Giovan Battista e Melchior Sessa, venne stampato *Il Meschino, altramente detto il Guerrino, fatto in ottava rima dalla signora Tullia d'Aragona*. Si tratta del rifacimento in 30.000 versi, in XXXVI canti in ottave, del romanzo omonimo, scritto da Andrea da Barberino (1370-1431) e pubblicato in stampa per la prima volta nel 1473, a Padova. La storia narrata è quella di Guerrino di Durazzo, principe di Taranto, che appena nato, viene rapito e venduto poi a Costantinopoli come schiavo, dove viene soprannominato "Meschino" dal signore che lo compra.

Mentre parte della critica letteraria tradizionale ritiene questo poema non appartenente a la nostra autrice, la nostra analisi segue la scia di critiche che sostengono che il *Meschino* rivela un'ampia competenza letteraria e poetica di Tullia, dimostrando la gamma di influenze formative sulla sua poetica, oltre il presunto petrarchismo, ed il serio proposito di scrivere per un largo pubblico, non solo maschile, nominando donne di tutte le classi ed età tra le sue ideali lettrici ("donna maritata, vergine, vedova e monaca"). La versificazione del *Meschino* argomenta l'autonoma abilità di scrittura di Tullia, che era in grado di produrre un esteso poema in ottava rima.

Durante la sua permanenza nella città di Firenze, tra il 1545 al 1548, che Tullia d'Aragona si occupò della sua produzione letteraria, infatti nel 1547, pubblicò a Venezia, presso Giolito, le sue opere più famose, le *Rime* e il dialogo *Dell'infinità d'amore*; e fu proprio in questi anni che cercò di trasformare la sua immagine di cortigiana in donna letterata e sofisticata,

influenzando così vari letterati dell'epoca e portando verso di se ammirazione e stima, soprattutto per il fatto che fosse grande sostenitrice dell'amore platonico

Nel 1547, Tullia pubblicò il suo dialogo *Dell'infinità d'amore*, i cui protagonisti sono tre interlocutori: l'autrice, il Varchi, e con un ruolo marginale, Lattanzio Benucci. Prima che il dialogo fosse stampato venne aggiunto da parte di Muzio una dedica a Tullia, assumendosi la responsabilità di aver fatto pubblicare l'opera a insaputa della cortigiana, senza attuare nessuna modifica, però sostituendo lo pseudonimo dell'autrice, Sabina, con il suo vero nome, Tullia. Si pensa che Tullia, per la stesura della sua opera, si affidò ad un discorso avutosi a casa sua con il Varchi, che il ruolo di Varchi fosse riassetto il testo e che Muzio invece avesse il compito di correggere la grafia e di curarne la pubblicazione. La collaborazione di Tullia con i due suoi grandi ammiratori, il Varchi e il Muzio, non si fermò al dialogo, ma andò ben oltre le *Rime* e il *Dialogo*.

Tullia si basò su vari modelli letterari dell'epoca per la redazione della sua opera, tra cui l'opera di Leone Ebreo (1460/63-1521/35) *Dialoghi d'amore*, scritto di filosofia erotica che venne tradotto dallo stesso autore dall'ebraico, anche Marsilio Ficino (1433-1499) con il suo dialogo intitolato *De amore*, di stampo neoplatonico, Pietro Bembo (1470-1547) scrittore degli *Asolani* e Baldassarre Castiglione (1478-1529), con il suo *Cortigiano*.

Il trattato di Tullia d'Aragona si discostava dai trattati amorosi cinquecenteschi a lei precedenti, per il nuovo concetto d'amore che proponeva, per le sue idee di parità fra uomo e donna e anche per la struttura tematica. La sua definizione d'amore rispettabile si basa sull'uguaglianza intellettuale e sensuale tra i due sessi, che è una costante dell'intero dialogo; ella è favorevole ad un amore in cui giocano sia le facoltà razionali che quelle emotive di entrambi gli

amanti. In *Della infinità d'amore* il sesso femminile non verrà più considerato come strumento passivo della sessualità, dell'uomo.

L'interesse per il testo è andato crescendo e nel 1997 è stato tradotto per la prima volta in inglese, da Rinaldina Russell e Bruce Merry, mentre nel 2006 è stato tradotto in tedesco da Monika Antes, mentre in spagnolo continua ad essere inedito.

A traverso le pagine di questa ricerca abbiamo voluto, attraverso gli studi precedenti e i nostri personali analisi, mettere in luce la figura di Tullia d'Aragona come quella di un'intellettuale scrittrice impegnata nella vita pubblica e politica, alla ricerca del suo spazio nella società italiana del XVI secolo.

I. LE DONNE NEL RINASCIMENTO

1.1 MODELLI

Le donne sono al centro di tutta la lirica d'amore e di tutta la trattatistica del Cinquecento. Quando sono autrici di raccolte di versi diventano le protagoniste della maggiorparte dei sonetti dei poeti "petrarchisti", ma sono anche il soggetto principale dei canzonieri d'amore composti da altri poeti e a loro dedicati.

Quindi, possiamo affermare che il Rinascimento, tra gli anni Venti e la meta del Cinquecento, presenta un nuovo interesse per la donna e la condizione femminile, fino all'inizio del Concilio di Trento (1545-1563), quando la dimensione e la funzione femminile saranno rilette a ruoli subalterni, a discapito dell'incidenza culturale, sotto la spinta di politiche religiose e sociali reazionarie. La fine del XV secolo segna un punto di svolta nel percorso della percezione di genere, poiché nel Seicento l'attitudine misogina, ormai radicata e diffusa in tutta Europa, riprende le questioni relative al ruolo della donna nella società, la morale, l'integrità intellettuale e le relazioni fra donne e uomini, in una chiave conservatrice.

Il dibattito che si produce attraverso tutto il Cinquecento ripensa la percezione del sesso femminile e favorisce, in generale, idee di uguaglianza, se non anche superiorità, di intelletto e morale delle donne rispetto al sesso maschile, arrivando anche a richiedere indirettamente una parità di diritti sociali e politici. Questa percezione diversa del ruolo delle donne nella società si inizia già nell'Umanesimo quando, come spiega Virginia Cox (2008) le donne colte diventano capitali culturali. Il processo che descrive inizia con i primi umanisti e nella società della Corte, dove esiste una

ragione pratica per l'educazione delle donne, che spesso governavano in assenza di mariti o con figli minori.

I primi esempi e l'inizio del discorso pro-donna in Italia sono gli scritti di Petrarca e Boccaccio sulle virtù eroiche delle donne della tradizione classica. La famosa lettera di Petrarca ad Anna von Schweidnitz, moglie dell'imperatore Carlo IV e il *De Claris mulieribus* di Boccaccio, dedicata a Andrea Acciaiuoli, sono degli esempi nei quali gli autori si congratulano con queste potenti donne e con le famiglie che rappresentano. Boccaccio fu particolarmente imitato in seguito, e progressivamente si sviluppò nella società del Corte una letteratura di *encomium*, che esaltava le donne per le loro virtù morali e contributi alla cultura.

Sostiene Asor Rosa che “la nascita della grande letteratura del XIV secolo esprime l'interesse degli uomini delle classi superiori per il mondo delle donne” (Asor Rosa, 1986: 54). Ma non bisogna dimenticare che sono le poetesse marchigiane, imitatrici di Petrarca, quelle che già nel Trecento iniziano la *Querelle des Femmes* con temi comuni come la contestazione delle norme paterne, l'aspirazione alla scrittura e alla fama letterarie, l'interesse per le questione politiche del loro tempo e la manifestazione di una spiritualità libera e personale al di fuori delle norme della Chiesa. Queste scrittrici possono considerarsi il primo gruppo letterario composto da donne in Italia (Arriaga, Cerrato, 2013).

Ronna, nella sua antologia, ci offre una cronologia di queste autrici: Selvaggia dei Vergiolesi, 1308, Giovanna Bianchetti, 1310, Ortensia de Guglielmo, 1350, Giustina Levi Perotti, 1350, Bartolomea Mattugliani, 1350, Leonora della Genga, 1360, Livia del Chiavello, 1380, Elisabetta Trebbiani, 1397¹. Crescimbeni, dà notizia di un'altra poetessa, Giovanna d'Arcangelo

¹ Andrea Gilio da Fabriano (1580) è il primo che raccoglie i loro sonetti: quattro di Ortensia di Guglielmo: (“Io vorrei pur levar queste mie piume”; “Ecco signor, la greggia tua dintorno”; “Tema e speranza entro il mio cor fan guerra”; “Vorrei

di Fiore², che secondo la storia di Fabriano:

“ebbe elevato ingegno e componeva molto bene versi volgari, come colei che essendosi allevata da fanciulla con Livia di Chiavello Signora di Fabriano, della quale fu doncella n’aveva dalla su apadrona imparata l’arte” (Crescimbeni, 1711: 560).

Il dibattito della *Querelle des Femmes* passerà dopo alle autrici del Quattrocento, quando un gruppo di donne, istruite nelle lingue antiche e in diverse scienze, scrivono opere in latino e in volgare in difesa delle donne. Quasi tutte si educano con precettori nel curriculum di studi previsto dall’Umanesimo: Leonardo Bruni (1370-1444) offre consiglio a Battista Malatesta da Montefeltro (1384-1447) e Madonna di Pesaro a Urbino³. Lauro Quirini (1420-1475), guidò gli studi di Isotta Nogarola e di sua sorella Ginevra (1418-1466) appartenenti all’aristocrazia di Verona.

Isotta Nogarola autrice del “*Isotae Nogarolae de par aut impari Evae atque Adae peccato Dialogus*” (1451), opera in cui si dibatte il ruolo differente della donna e dell’uomo nel Peccato originale. Cassandra Fedele

talhor dell’intelletto mio”), quattro di Eleonora della Genga (“Del suo amor sospinto Dio”; “Di smeralde, di perle e di diamante”; “Compite oh muse, di color funebre”; “Tacete, oh maschi, a dir che la natura”), y due de Livia del Chiavello (“Veggio di sangue umana tutte le strade”; “Rivolgo gli occhi spesse volte in alto”). Un secolo più tardi, in 1689, Giovanni Cinelli, pubblica il sonetto: “Trunto mio che le falde avvien che hacie”, di Elisabetta Trebbiani da Ascoli, amica di Livia del Chiavello.

² Fra questo gruppo, Ortensia di Guglielmo e Eleonora della Genga sono le due poetesse che si distinguono di più nella difesa delle donne. La prima, secondo alcuni critici, dirige a Francesco Petrarca il sonetto: “Io vorrei pur drizzar queste mie piume”, che il nostro autore avrebbe risposto con “La gola, il sonno e l’oziose piume”. Foscolo lo include nei suoi *Vestigi della storia del sonetto italiano* (1816).

³ Nel suo *De Studiis et litteris liber* (1424), Bruni incoraggia Battista a leggere i migliori testi latini di Cicerone, Virgilio, Livius, Sallust, Tacito e Cesare, a studiare alcune geometrie, aritmetica, astrologia e retorica, ma anche a mettere in primo luogo gli studi religiosi e morali. Battista. Tuttavia, non si aspettava che lei diventasse troppo esperta in nessuno di questi studi, che non poteva usare in un ruolo pubblico (Logan 1999: 65-66).

(1465-1558), nata a Venezia parla davanti al doge Agostino Barbarigo (1420-1501) e il Senato veneziano sul tema dell'istruzione superiore per le donne. Battista Malatesta de Montefeltro difende in latino il diritto delle donne a vestire lussosamente, contro l'editto "Provisio edita super luxu et intemperantia vestimentorum ac ceterorum muliebrum prohiitorum" (1453), del cardinale Bessarione, che pretendeva metter freno al lusso nella moda femminile, vietando l'uso di alcune tele e di alcuni vestiti. Un'altra voce che si scaglia contro queste restrizioni è quella di Castellani Sanuti de Bologna, che scrive, nel 1453, "L'Orazione per la restituzione de' vani ornamenti" (Killerby, 1999: 255-282).

Laura Cereta (1469-1499), nella sua epistola *De Liberali mulierum institutione* (1488)⁴, immagina all'interno della Storia una "Repubblica delle donne", un albero genealogico femminile che parte dagli oracoli, e che attraverso le regine, le poetesse arriva fino alle donne del suo tempo. Inoltre, esalta la figura di Isotta Nogarola di Verona, disprezzata e silenziata dal gruppo di umanisti, quando cercava un riconoscimento per le sue opere.

La donna, intesa come soggetto dotato di autonomia psicologica nei confronti del modello maschile, è al centro di un'attenzione intellettuale e anche mondana, e produce tutta una serie di opere nelle quali si celebra la dimensione femminile della "gratia", della "misurae", della "piacevolezza", collegate teoricamente alle idee neoplatoniche e ficiniane ereditate dall'Umanesimo Quattrocentesco (Kristell, 1993, pp. 9-28). Come sostiene Amedeo Quodam:

⁴ CERETA, Laura, *Epistolae; iam primun e manu scriptis in lucem productae Iacobo Philippo Tomasino, qui eius vitam et notas addidit*, Sardi, Padova, 1640; ROBIN, Diana (ed.), *Collected Letters of a Renaissance feminist*, Chicago University Press, Chicago, 1997. Idem, *The Renaissance Feminism and Humanism of Laura Cereta*, University of Chicago Press, Chicago, 1996; Idem, "Humanism and feminism in Laura Cereta's Public Letters", en Laura Panizza (ed.), *Women in Italian Renaissance. Culture and Society*, Oxford, 2000, pp. 368-384; RABIL, Albert, Jr., *Laura Cereta, Quattrocento Humanist*, Binghamton, NY, 1981.

“Non c'è dubbio che attorno al nuovo ruolo della donna nella società cinquecentesca (il che non vuol dire della donna reale: si tratta sempre d'una ideologia del ruolo della donna) si muova la maggior parte della produzione di trattati, sia come testi direttamente orientati a fornire strumenti tecnico-pedagogici per la 'istituzione delle donne' (...) sia come predicazione della loro 'nobiltà' e, quindi, come una operazione teorica, del primato della filosofia dell'amore”
(Quodam, 1977, pp. 87-88).

Marina Zancan sottolinea che all'elemento femminile sono attribuite, nei testi rinascimentali, due funzioni: quella di ricondurre all'immagine del modello totale (la corte), in forma equilibrata ed armoniosa, quegli elementi di disordine che, per lunga tradizione di pensiero, la donna rappresenta e impersona; e quella di garantire, ricongiungendosi ordinatamente all'elemento maschile nella generazione stessa del discorso, che il sistema del modello possa essere totalizzante, apparire naturale e risultare, quindi, per questo, di valore universale (Zancan, 1986, 79).

A partire dalla metà del XV secolo si sviluppa in Italia un tipo di letteratura riguardante le donne e le relazioni di genere, ad opera soprattutto di autori. Questo crescente interesse è manifestato mediante numerosi trattati o dialoghi inerenti alla superiorità o inferiorità di uomini e donne, biografie di donne illustri, libri di condotta per ogni fase della vita della donna, testi sul matrimonio e sui ruoli di uno o l'altro consorte nell'economia domestica, sull'amore e bellezza femminile nel pensiero neo-Platonico e, perfino, saggi medici sulle malattie delle donne e sull'abbellimento femminile. Gli autori che elaborarono testi «a misura di donna», sono i protagonisti di questo periodo, cercando di guidare le loro lettrici mediante strategie testuali come ad esempio attraverso adattamenti

di contenuti e forma o prestando attenzione al titolo, ai testi introduttivi ed alla presentazione grafica dell'opera, e soprattutto attraverso l'impiego di dediche ed apostrofi, entrambe "vie di comunicazione tramite le quali gli autori percepiscono le loro lettrici e pensano di poter parlare direttamente con le lettrici" (Tippelskirch 2011, 180-191). Ma la principale strategia testuale per raggiungerle e disciplinarle in un programma educativo articolato, fu l'esempio, capace di far «specchiare» la donna nel testo, mettendola nelle condizioni di far proprie le virtù ivi decantate. In particolare, le Vite di donne esemplari (di donne colte come Veronica Gambara, Irene di Spilimbergo e Moderata Fonte, o di donne devote come Maria di Portogallo ed Eleonora d'Asburgo) contribuiscono, anche nello studio alla diffusione di modelli di eccellenza proprio in quanto raffigurazioni di lettrici perfette (Sabato, 2007).

Nella neomoderna *querelle des femmes* italiana, iniziata con l'opera di Cristine de Pizan en 1404 (Caraffi, 2004), sono più volte rappresentati i "difensori" e i "nemici" del sesso femminile. Sono molte le opere che si pubblicano in questo periodo in favore e contro la dignità delle donne, secondo gli studi di C. Fahy (1956: 30-47), sono più di quaranta, e la cifra aumenta fino a cento, se si considerano anche le traduzioni e le riedizioni, come sostiene Gisela Bock (2003: 18).

L'interesse sul femminile emerge in particolare dalle pagine di opere dedicate ad argomenti pedagogici e educativi, un filone di trattatistica interamente dedicata alle questioni della didattica e dell'educazione femminile (Kelso, 1956; Fahy, 1956; Lenzi, 1982). Ma anche nei trattati le donne incominciano ad apparire come figure reali o personaggi, intervenendo in diversi dialoghi che adoperano la lingua volgare nel Cinquecento, anche se esiste un precedente in latino, quando nel 1462, Martino Filetico pubblica *Iocundissimae disputationes*, un dialogo ambientato nella corte di Urbino, dove appare come oratrice, una giovane Battista

Sforza, che appartiene a quel gruppo di donne di potere che hanno raggiungono grande fama per la loro educazione e saranno riconosciute degli umanisti per la loro erudizione e le loro qualità diplomatiche: lei stessa, sua madre Costanza Varano e la sua nonna materna Battista da Montefeltro. Questo prototipo di donna è in contrapposizione al modello di donna che si deduce dai manuali di condotta, scritti da teorici veneziani o fiorentini: la sposa ben educata di Alberti *Della famiglia* (1433-34), istruita per portare avanti il proprio negozio, la discreta fidanzata di *De re uxoria* (1416), de Francesco Barbaro, che ammoniva le donne che si azzardavano a parlare in pubblico, poiché significava una violazione della modestia y de la pudicizia.

Pietro Bembo in *Gli Asolani*, de 1505, la sui prefazione include una difesa delle donne come oratrici, si scaglia contro quelli che pensano che l'oratoria non sia propria del sesso femminile. Il dialogo di Bembo si svolge presso la corte di Asolo, in cui governa anche una donna. La Regina deposta di Cipro, Caterina Cornaro. I partecipanti in esso non sono figure storiche, ma personaggi di finzione con dei nomi immaginari.

La civil conversazione (1574), di Stefano Guazzo o il *Galateo* (1558), di Giovanni Della Casa, contribuiscono alla costruzione di nuovi modelli di femminilità, nei quali prende forma e sostanza il canone rinascimentale della bellezza muliebre, ma anche l'idea della subordinazione del femminile al maschile, soprattutto nell'istituzione matrimoniale, dove è palese il carattere sussidiario della moglie al marito

Non bisogna parimente che 'l marito si persuada d'esser superiore alla moglie, come principe al suddito, o come pastore alle pecore, ma come l'anima al corpo, col quale è per una certa naturale benevolenza congiunta (CC: III, 196)

Il Cortegiano di Baldassare Castiglione, pubblicato nel 1528. Diviso in quattro libri, riporta un dialogo fittizio, che l'autore dice avvenuto nel 1506, presso la Corte di Urbino, nel quale gli interventi dei vari interlocutori attorno alla duchessa Elisabetta Gonzaga, che vede come personaggi Pietro Bembo, Bernardo Dovizi da Bibiena, Federico Fregoso, Ludovico di Canossa e Giuliano de' Medici, tendente a definire l'ideale sociale e culturale del perfetto uomo e della perfetta donna di Corte.

“Voglio che questa donna che abbia notizie di lettere, di musica, di pittura e sappia danzar e festeggiar, accompagnando con quella discreta modestia e col dar buon opinion di sé ancora le altre avvertenze che sono stata insegnate al cortegiano” (Castiglione, 1998: 355).

Castiglione dedica l'intero terzo libro alla donna, mentre in tutta l'opera assai frequenti sono i passi dove si riflette sulla necessita di lasciar da parte dagli stereotipi misogini e sull' emancipazione sociale e culturale della donna. Secondo Marina Zancan,

“il testo [...] rappresenta dinamicamente dispiegato in ragionamenti (in parte contrapposti) ciò che la cultura (gli «omini singularissimi» della corte di Urbino) sa della donna. Ma, in continuazione, il testo allude anche al fatto che si sa che anche le donne sanno: questo è implicito nella provocazione al discorso (solo chi sa è in condizioni di poter parlare o scrivere); ed è esplicitamente riconosciuto dal Magnifico, all'inizio del discorso diretto sulla donna di palazzo, quando, accingendosi ad «acconciarla» (operazione relativa al formar con parole), dice: «Ma se queste donne, che pur lo san fare, non m'aiutano...» (L.3o, Cap.II), dove l'inciso, non più provocazione

al silenzio, essendosi già riaffermato chi parla, è funzionale invece a dire, a riconoscere, che le donne hanno conoscenza di sé; al punto che non si può non ipotizzare che esse, oggetto di discorso, possano anche intendere rappresentarsi da sé, come soggetto” (Zancan, 1983: 28-29).

Ciò che differenzia il Cortegiano da altri libri sulla corte è nel largo spazio concesso alla nuova rappresentazione di femminilità e le modalità attraverso le quali essa si impone quale cifra stilistica predominante, come sostiene Amedeo Quondam (Quondam, 1993).

“Castiglione vuole essere molto preciso: la sua impegnativa e innovativa promozione della funzione e del ruolo della «donna di Palazzo» intende restare nell’ambito di quanto tradizionalmente è prescritto come costitutivo e proprio del genere, anche in termini di bellezza fisica e di portamento del corpo (la sua «molle delicatezza»). E per questa ragione prospetta alla «donna di Palazzo», formata dai dialoghi del III libro, compiti aggiuntivi rispetto a quella che rimane «la sua prima professione», cioè il «governo della casa, dei figlioli et della famiglia” (Quondam 2007, 172).

La competenza conversativa della “donna di Palazzo” si integra, con esplicite pari opportunità, alla stessa serie delle altre competenze, attive e passive, nonché alla serie delle virtù, che danno forma e connotazione alla moderna identità del cortigiano. Così la funzione intellettuale della donna di corte, come “complemento armonioso della figura del cortegiano”, si basa, come sostiene Giuliano de' Medici, in un’educazione nella quale la donna deve avere

“notizie di lettere, di musica, di pittura e [deve saper] danzar e festeggiare, accompagnando con quella discreta modestia e col dar bona opinion di sé ancora le altre avvertenze che son state insegnate al cortegiano” (Castiglione, 1998: 267-68).

Alcuni studiosi come Marina Zancan (1983, 13-56), Chemello (1980, 113-132), o Amedeo Quondam (2007), sostengono che ci troviamo di fronte a un'immagine al femminile, complessivamente omologa, a quella del *Cortegiano*, ma riduttiva e con differenziazioni limitanti, quali quella del freno dell'onestà-castità e della pressoché sola promozione dei discorsi o loro riproduzione, per cui non si potrebbe parlare di «pari opportunità», a meno che esse non rientrino nei limiti di un'integrazione effettivamente complementare e gerarchicamente inferiore.

Alla donna del Rinascimento è richiesta una preparazione culturale simile ed equivalente a quella dell'uomo, per cui la trattatistica insiste nella sua educazione letteraria e artistica (Fumagali, 1993). Bisogna tener conto che le "donne eccezionali" del Quattrocento e inizi del Cinquecento, prestigiose quanto gli uomini prestigiosi, avevano una funzione chiaramente politica e sociale: quella di migliorare la fama e la reputazione della famiglia, della comunità e della città o dello Stato a cui appartenevano (Frise, 2013). Margaret King sottolinea che il padre di Casandra Fedele le diede un'educazione eccezionale per essere l'emblema del prestigio familiare. La sua fama internazionale fu così grande che, con una legge special, il governo di Venezia le impedì di abbandonar la città, considerandola come se fosse un patrimonio pubblico (King, 1991: 230). Molte città costruiscono un mito attorno alle donne erudite che diventano il loro simbolo: Casandra Fedele di Venezia, le sorelle Nogarola di Verona, Laura Cereta (1469-1499) di Brescia, Costanza Varano (1426-1447) di Pesaro, Battista da Montefeltro Malatesta (1383-1450) di Urbino, Ipolita Sforza

(1445-1488) di Milano (Arriaga, 2014: 34).

Il Cortegiano di Baldassare Castiglione, insistendo sul valore civile dell'educazione culturale intesa, non come erudizione fine a se stessa, vissuta in ambito privato ed individuale ma, al contrario, come efficace strumento di partecipazione sociale, esprime l'ideale femminile, a metà tra erudizione e gratia, ma anche la presenza attiva delle donne nei diversi ambienti, il modello di donna raffinata e colta, in grado di apprezzare letteratura ed arte.

Anche se alla donna sono concessi ora una dignità ed un ruolo impensabili e riconosciuti meriti e capacità di indubbia rilevanza, ciò nonostante, il fine ultimo dei trattati sull'educazione femminile è mantenere il controllo sociale della femminilità. Come sostiene Zancan a proposito del concetto di parità rilevato nel *Cortegiano*, dove riconosce «una parità di *valore* all'interno di una disparità di *potere*» (Zancan, 1983: 41), segnalata anche da Amedeo Quondam:

“Nel terzo libro Castiglione non usi soltanto l'impegnativo termine di «conversazione», ma anche quello correlato, ma di livello inferiore, di «intertenimento». E questo è già fattore di connotazione distintiva e subordinata del ruolo e della funzione che la «donna di Palazzo» pur tuttavia conserva, anche nell'impianto promozionale che il Cortegiano persegue” (Quondam 2007: 175).

Nella stessa linea Olivia Trioski sostiene che *Il Cortegiano* “mal ruota attorno alla figura delle due nobildonne, la duchessa e la sua dama di compagnia, che distribuiscono i ruoli agli illustri interlocutori, interrompono gli oratori troppo prolissi o noiosi, insomma conducono il gioco” (Trioski, 2011: 23), ma il ritratto della donna che ne emerge è quello di una creatura gentile che, in fin dei conti, deve saper stare al suo posto

(inferiore), poiché ciò che le si addice non è la "virilità soda e ferma" dell'uomo bensì una "tenerezza molle e delicata" grazie alla quale coltivare nozioni di letteratura, musica e pittura, tali da renderla una piacevole conversatrice da salotto della sua casa di donna maritata, dove è opportunamente controllata e da cui non esce se non debitamente accompagnata.

L'emergere e il diffondersi di una nuova idea di femminilità non muta la condizione storica della donna, socialmente ancora sottoposto al regime di dipendenza dell'uomo.

“Il suo ruolo non aveva altre dimensioni all'infuori di queste tre: vergine in attesa di matrimonio, di frequente con un uomo impostole da legami di interesse dinastico o finanziario; sposa e madre; casta vedova devota alla memoria del marito. Tre fasi inevitabili che ne scandiscono preordinatamente, salvo rarissime eccezioni, la vicenda biografica ed esistenziale” (Sberlati, 1997: 125).

D'altra parte, come sostiene Olivia Trioschi, il cortigiano del Castiglione è un personaggio che tenta di dare ancora un senso civile e civico alla figura dell'intellettuale, il cui destino è quello di essere un damerino vuoto e fatuo, teorizzato dopo nel Galateo di Monsignor della Casa, dove l'eleganza, da fatto esornativo, diventa l'essenza stessa dell'essere cortigiano. Una figura di nobiluomo, che prende le distanze dalle posizioni dell'Umanesimo, che anteponeva la nobiltà dell'animo a quella del sangue.

“che vive alla corte del principe, che non deve avere tanto a cuore le "humanae litterae" quanto la piacevolezza del dire, l'eleganza dell'abbigliamento, l'abilità della spada; che lungi dal poter

incidere realmente sulla gestione della cosa pubblica, o sulle decisioni politiche, deve tuttavia cercare di guadagnarsi in virtù delle sue molteplici qualità cortigiane la fiducia del principe” (Trioschi, 2011: 23).

Fin dalla fine del Quattrocento molti trattati versano sulla condizione femminile. Bartolomeo Goggio, pubblica *De laudibus mulierum* (1497), dedicato ad Eleonora d’Aragona, dove sostiene che la disuguaglianza fra donne e uomini è priva di fondamento. Per Goggio la superiorità degli uomini non può argomentarsi, nè con le Sacre Scritture, nè con argomenti naturali o biologici. Il suo modello è Eleonora d’Aragona, che concilia l’esigenza del governo con quelle della famiglia e la maternità. Nel 1497 si pubblica a Ferrara, con numerose stampe di donne colte, *De plurimis claris selectisque mulieribus*⁵, di Giacomo Filippo Foresti de Bergamo, dove si radunano ottantasei biografie di sante e donne a lui coetanee; Mario Equicola, pubblica *Delle donne* (1501); Agostino Strozzi, *Defensio mulierum* (1501); Bernardino Cacciante, *Libro apologético delle donne* (1504); Nel 1525 a Roma vede la luce *Della eccellenza et dignità delle donne*, di Galeazzo Flavio Capella⁶, presso Francesco Minicio e poi a Venezia, presso la tipografia di Gregorio de Gregoris, nel 1526, nel quale si stabilisce l’idea dell’imitazione di un modello muliebre letterariamente accreditato come principio pedagogico basilare. Già dal titolo si rifà ad un filone antimedioevale e neoplatonica del XV secolo, che ha altri esempi nell’*Oratio de dignitate hominis*, di Giovanni Pico della Mirandola o il *De excellentia ac praestantia hominis*, di Bartolomeo Facio.

⁵ FORESTI, Giacomo Filippo, *De plurimis claris selectisque mulieribus* Laurentius de Rubeis de Valentia, Ferrara, 1497.

⁶ Secondo Maria Luisa Doglio, Galeazzo Flavio Capra (1988, pp. 5-7).

Nel trattato di Flavio Capella si smussano i tratti antimisogini a favore di una riconciliazione dei sessi, in nome di un ideale di dignità umana di impronta umanistica. Come sostiene Sberlani:

“Se nel Quattrocento occorre sottrarre al monopolio divino le capacità umane di costruire il proprio destino e la propria fortuna, nel Cinquecento occorre sottrarre al monopolio della cultura maschilista il diritto della donna di influire sulla propria vita”
(Sberlani, 1997: 140).

La proposta educativa formulata nel *Dell'eccellenza et dignità delle donne*, consiste nell'imitazione ed emulazione di un canone di comportamento tratto dai testi (e non dalla vita o dall'esperienza), per tanto, fornisce un lungo elenco di figure femminili del passato con il fine di cancellare l'espressione delle peculiarità individuali e soggettive in favore di virtù più consone alle nuove necessità della cultura e sensibilità rinascimentali.

La discrezione nella donna, che occupa un posto centrale nel *Cortegiano*, deve essere unita a comportamenti e relazioni, poiché secondo Capra, la moglie discreta è fonte di felicità e consolazione per il marito, modello di donna sposata che si ritrova anche in Piccolomini, e modello di donna eco e specchio, presente in tutta la trattatistica del Cinquecento.

“Qual maggior consolazione, qual maggior felicità può avere l'uomo che una discreta moglie? Con la quale, quando ritorna la sera a casa, comunicando le sollicitudini e le cure che lo premono, gli pare di via maggiore peso che dire non si puote alleggerirsi, avendo chi de le sue calamità con seco egualmente si doglia e de le felicità chi se goda ancora più di lui. E se per avventura si ritrovano alcuni che dicono

essergli avviso, quando la sera tornano da le loro moglie, tornare come Sisifo al sasso infernale, questo più tosto ne denota la malvagità loro che de le femmine, imperò perché baciano l'altrui, la loro moglie è forza che gli puti, come di questo parliamo più ampiamente ne la temperanza (CD: VI).

La donna di mondo, adatta alla civil conversazione che si tiene nelle sale dei palazzi signorili, deve rispondere allo stereotipo dominante, senza apparire stravagante o eccentrica ed eccedere la misura. Flavio Capella insiste su questo concetto di “misura” seguendo l'idealizzazione della donna elaborata da Castiglione, con la coniugazione fra bellezza esteriore e bellezza interiore:

“Il medesimo ancora tra l'altre ragioni per questa si prova che le più volte la bontà de l'ingegno dimostrasi per la bellezza corporale, quale come diremo nei seguenti capitoli, specialmente regna ne le donne” (CD: X).

Seguendo il modello presente in altri autori, come e Guido delle Colonne, Ariosto o Brunetto Latini, Capra fa un elenco particolareggiato dei tratti somatici delle donne, in una rivalutazione del corpo femminile:

“in ogni cosa siamo inferiori, cominciando dagli occhi, quale in molte si veggiono a guisa de doe fiammeggianti stelle, anzi de dua vivi soli diffondere intorno a sé la sua luce [...]. Che dirò io dil spacioso fronte? E de l'arguti cigli? Dil profilato naso? De la vermiglia bocca? De le candide perle ordinatamente rinchiuse entro il bel corallo? Dil bifido mento da niuno pelo attorniato? Del vivido colore sparso per tutto il volto? Che de la bianca gola? Che de le

molli fila d'oro che e su pel bianco avorio sparse e in dolce nodo raccolte non possono se non sommamente a' riguardanti agradare? Che dirò dei rotondi pomi? [...] Pensa quello deve essere de le occulte parti, alle quali con tanto amore e desiderio la natura non ne spingerebbe se non fussero al tutto dilettevoli e al loro obietto bellissime, perché l'amore non è altro che una cupidità di fruire la bellezza, come diffiniscono tutti i filosofi e massimamente l'amoroso Platone” (CD: XII)

Accanto a questa tendenza estetico-erotica, e alle idee pienamente rinascimentali quali l'importanza delle donne per il benessere dell'uomo e una certa libertà governata sempre dal controllo della prudenza, dell'onestà e dell'autocontrollo, perdurano gli stereotipi dalla figura della moglie paziente, e la pratica delle virtù teologali, di stampo medievale.

Non si discosta dal tracciato educativo indicato da Flavio Capella il trattato, simile anche nel titolo, *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, del medico e astrologo Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim. Steso dapprima in latino, verso il 1509, e poi impresso ad Anversa, nel 1529, e pubblicato in Italia dall'editore Gabriel Giolito de' Ferrari a Venezia, nel 1549, col titolo *Della nobiltà et eccellenza delle donne*, nella traduzione approntata da Alessandro Piccolomini. Il trattato è dedicato a Margherita di Austria, ed ebbe un grande successo: tradotto in sei lingue, diventò uno dei testi fondamentali nella disputa fra i sessi, poiché proponeva la completa uguaglianza fra entrambi (Bock, 2006: 10). Secondo Agrippa l'unica differenza fra un uomo e una donna era la loro diversa costituzione biologica:

“Dio Ottimo Maximo creatore di tutte le cose, Padre e pienissimo della fecondità dei beni di entrambi i sessi, fece

l'uomo simile a sé, e creò gli uomini maschi e femmine. La distinzione tra i sessi non consiste che nella diversità di quelle parti del corpo la cui differenza è necessaria ai fini della procreazione. In tutto il resto sono uguali. La donna non ha un'anima di sesso differente da quella che vivifica l'uomo. Entrambi riceverono un'anima che è assolutamente identica e di uguale condizione. Le donne e gli uomini furono allo stesso modo dotati dei doni dello spirito, della ragione e dell'uso delle parole; furono creati per lo stesso fine e la differenza sessuale fra di loro non gli assegna un destino differente” (Agrippa, 1510, vol. II, 518).

Le prescrizioni fornite da questo trattato insistono specialmente sull'imitazione, e sull'emulazione topica di un catalogo di figure femminili. Inoltre la donna stessa, deve imparare in primo luogo a 'ricordare', a ripercorrere nell'ordine della memoria la casistica degli stilemi e dei comportamenti socio-culturali a lei più adeguati. L'educazione umanistica che le verrà impartita serve, pertanto, al compito di rammentare. La sua erudizione dipenderà dalla sua capacità di 'ritenere' nella memoria quanto le è stato insegnato. E, questo, un dato importante poiché si connette direttamente alla discussione Quattro-Cinquecentesca sull'*ars memoriae* e agli schemi analogici di “memoria artificiosa” (Bolzoni, 1995).

La nobiltà delle donne di Ludovico Domenichi, uscito a Venezia presso Gabriel Giolito de' Ferrari nel 1549, come il *Cortegiano* di Castiglione, è costruito sullo schema del dialogo: cinque interlocutori ragionano sulla nuova concezione della femminilità rinascimentale.

Anche per Domenichi, come per Castiglione, il destinatario ideale della sua opera è una dama sufficientemente educata e raffinata da comprendere ed apprezzar le prove più erudite della letteratura e dell'arte.

Il nuovo messaggio mira innanzitutto a fare spazio ad un'immagine elevata della donna in ambito sociale e culturale, ma senza abbandonare il profilo restrittivo e proibitivo del manuale di comportamento, che nell'ideologia rinascimentale prevedono la compostezza, la misura, la *gratia*, come esigenze educative.

In *La Nobiltà delle donne* non solo viene asserita e consolidata la convinzione di una equanime parità fra i sessi, ma si propende anzi per affermare con argomenti assolutamente originali la superiorità della donna rispetto all'uomo. Una questione, che come sostiene Daenens

"Solo un giudizio frettoloso può liquidare la polemica intorno alla superiorità delle donne come querelle letteraria ben lontana dalla realtà, documento 'vuoto' e convenzionale che ben poco aggiunge alla conoscenza sia della condizione femminile che di eventuali proposte di modifica dei ruoli social e sessuali esistenti" (Daenens, 1983: 15).

Domenichi afferma che è diverso da altri autori che difendono la dignità della donna con falsità, soltanto per fare un esercizio retorico:

"quantunque molti inanzi di me n'habbiano ragionato non però l'hanno trattato, come se vera la credessero. Si come io spero di dover fare. Quelli ne scrissero e ragionarono per cagione di trastullo e di diporto, volendo far conoscere al mondo l'acutezza de gli intelletto loro, ne1 poter copiosamente trattare cosa, al giudizio loro Umile e abietta; non altramente che già si facessero coloro, i quali le lodi della Mosca, della Quartana, dell'essere Calvo e della linguistica scrissero; e ai tempi nostri la peste, gli orinali, e le anguille" (Domenichi, 1549: 54v).

Nelle pagine iniziali attacca senza mezzi termini i pregiudizi misogini e maschilisti ereditati dal Medioevo, il quale a sua volta li aveva derivati dalla civiltà classica. Secondo Domenichi i greci sono i primi responsabili della sottovalutazione culturale e sociale della donna e della loro subalternità, ridotta alla funzione procreatrice e in tutto sottoposta all'uomo.

Un aspetto della *Nobiltà delle donne* è anche l'attenzione dedicata al corpo femminile, capolavoro della natura e della creazione divina. Secondo l'autore, la ragione dell'avvenente bellezza della donna sta nel fatto che l'anima femminile è più nobile dell'anima maschile: e la bellezza, per gli uomini del Rinascimento, è frutto della bontà. Se dunque i corpi delle donne sono assai più belli e più delicati di quelli degli uomini, è manifesto segno che le loro anime sono necessariamente più degne ed eccellenti. (Pampanelli, 1998/99: 78).

Domenichi, inoltre, propone alle donne del suo tempo come exempla da imitare:

“Et se gli si convenisse, Signora Dorothea, dopo le Reine nominar le private; non vorrei tacere CASSANDRA FEDELE della mia città: la quale pudica Donna, fu talmente dotta, che più volte disputò pubblicamente con grandissimo honore. Et fra le epistole del Politiano una ve ne ho già letta scritta a lei: nella quale quel chiaro huomo dimostra, quanto istimasse le sue virtù: e 'l simile vi posso dire della Mag. EURIDICE BARBARA. Ma che bisogna discendere alle private, havendo innanzi due Illustri esempi l'uno della S. VITTORIA Colonna MARCHESA DI PESCARA, et l'altro della S. VERONICA Gambarà Contessa di Correggio; ambedue dotte nelle humane e nelle divine lettere, ed ambedue esemplari di religione e di castità parimente?” (Domenichi, 1549: 78).

A quarant'anni di distanza da Domenichi saranno le scrittrici stesse ad esaltare l'intellettualità femminile con trattati sull'argomento: ricordiamo come esempio Moderata Fonte, con *Il merito delle donne* (1600), e Lucrezia Marinella, con *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* (1601).

Seguendo l'esempio di Castiglione, troviamo una serie di dialoghi ambientati in spazi cortesani, con gruppi di interlocutori misti, donne e uomini. *Le cose volgari* (1536) di Agostino Landulfo, ambientato a Napoli durante una visita dell'imperatore Carlos V, con Vittoria Colonna e Giulia Gonzaga fra gli oratori; *Il Dialogo del flusso e riflusso del mare* (1577), di Girolamo Borri ambientato a Firenze, in un incontro organizzato dalla granduchessa Giovanna d'Austria; Oppure i *Discorsi* (1585), di Annibale Romei, ambientato nella corte di Ferrara.

Meno formali e più intimi sono alcuni dei dialoghi del Tasso, come *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, che fa il ritratto della poetessa Orsina Cavaletti, come uno degli oratori, o *La Molza ovvero dell'amore*, che conta con la poetessa e cantante Tarquinia Molza e l'aristocratica Marfisa d'Este, grande animatrice culturale.

La tradizione dei dialoghi dove partecipano donne e uomini, anche se nato nelle corti, presto si ambienta in altri luoghi, a partire dalla decade di 1530, e anche con delle donne che già non rappresentano la "dama della corte", ma donne della aristocrazia rurale, che comunque hanno un'educazione cortese. Il primo *Forcianae quaestiones*, di Ortensio Lando (1535), fu seguito dal *Dialogo d'amore* di Sperone Speroni, composto in 1537, anche se pubblicato nel 1542. Il dialogo di Lando, si ambienta a Forci, e rappresenta un gruppo di patrizi della città di Lucca, dove governava la famiglia Buonvisi.

Una delle sei donne nominate per parlare, è specialmente importante, Camilla Bernardi Guinigi, a chi viene assegnato il compito di difendere le

donne contro gli insulti di uno degli oratori del giorno precedente. Poco dopo la pubblicazione del Cortegiano, in cui un uomo prende le difese delle donne, la scelta di Lando segna un cambio di tendenza, concedendo a una donna il ruolo di *princeps sermonis*, dentro di un gruppo composto da donne e uomini.

A partire dagli anni Quaranta, sotto il peso di una crisi che metteva in dubbio la stabilità delle classe intellettuale, la scrittura cambia i suoi criteri e la propria funzione nella ricerca di un nuovo ordine intellettuale e sociale. Una volta creato il modello di “donna” si passava alla codificazione delle norme: dalla funzione auto-rappresentativa, progressivamente la scrittura si avviò verso la sua funzione normativa e “istituzionale”.

Gli scrittori, raccogliendo la tradizione misogina di secoli passati, cominciarono a polemizzare sulla superiorità dell'uomo sulla donna (Zonta, 1913: 375). Fra i testi che segnarono questo cambiamento bisogna ricordare a Lodovico Dolce con *Della istituzione delle donne* di 1545; Juan Luis Vives con *De institutione foeminae christianae*⁷ di 1523; Michele Bruto con *La istituzione di una fanciulla nata nobilmente* di 1555; Orazio Fusco con *La vedova* di 1570 o Giulio Cesare Cabeo con *Ornamenti della gentil donna vedova* di 1574.

Ludovico Dolce Dolce, nella linea di altri scritti sia letterari o giuridici, riconosce due figure di donna: la donna onesta, che viene formata in figura letteraria e proposta come modello di comportamento, in di per sé onesta e nobile di nascita; e la meretrice, la cui onestà è definita dalle norme del costume, come la castità e la fedeltà. Dolce afferma che l'onestà, la castità, la bontà, l'obbedienza, la diligenza nel governo della famiglia appartengono alle virtù della donna coniugata; ma anche come la cultura

⁷ La regina dell'Inghilterra, Caterina de Aragón, incaricò questo este testo, che si tradusse a tre lingue, come manuale per l'istruzione della propria figlia, Maria Tudor.

abbia una funzione educativa e gli studi delle lettere fanno le donne buone, “et più le affermano nella honestà”.

Nel suo *Dialogo dell’Institution delle donne* (1560), che si fa eco, anche nel titolo, di quello di Juan Vives *Institutione foeminae christianae*, scrive:

“la dottrina, che io giudico necessaria a tutti gli huomini et a tutte le Donne, è sana et casta, ammaestra et non corrompe, porge l’armi della continenza et non della prodigalità; della ragione et non de gli appetiti” (Dionisotti, 1967: 48).

Nella stessa linea di Piccolomini, per Dolce, la donna sposata, per acquisire merito presso Dio, deve adoperare l’umiltà, la pazienza e la “dolce diplomazia”, davanti alla superbia e la violenza del marito:

“Sia adunque sempre umile e sofferente (..) Se averrà, che s’adiri, subito dee tacere: e havendo usato l’ufficio suo, soffra e sostenga ogni sconcia parola: di che acquisterà honor fra le Donne, et merito appresso Dio: Et se per aventura (quel, ch’è più difficili a supportare) egli trasportato da ira, o da qualche infirmità d’animo, s’inducesse a batterla; tenga alhora d’esser dalle mani di Dio per castigo de suoi peccati battuta: Anchora che di rado avverrà, che la buona moglie e prudente sia battuta dal marito”. (L. II, p. 45)

Seguendo a Vives e Piccolomini, Dolce propone una negazione totale dell’io femminile, tranne nelle questioni religiose: la donna sposa può pregare per la salvezza della propria anima, ma è esclusa della politica e degli affari, deve essere prudente, casta e laboriosa matrona, la cui funzione è conservare e amministrare i beni che procura il marito, secondo il modello di San Paolo e di Aristotele. Come sottolinea Marie-Françoise

Piéjus:

“Ces textes, souvent réimprimés, sont bien loin de tolérer chez la femme mariée la liberté de mouvement (pour ne pas parler des moeurs) dont jouissaient les Siennoises. Bien que les conseils de Guevara soient destinés à des femmes nobles, princesses et grandes dames, ils affirment nettement que la soumission de l'épouse à son mari et à sa famille l'emporte sur la fonction sociale qu'exigeait d'elle la vie de cour. Vivès tâche en particulier de combattre l'attitude de respect excessif des dames qu'une longue tradition chevaleresque avait inculqué aux hommes: de telles habitudes risquent de donner aux femmes des velléités d'indépendance dont la famille pourrait pâtir” (Piéjus, 1980, 154-155).

Nel *Dialogo* di Lodovico Dolce, con un'attenzione alla formazione intellettuale della donna, per esempio, sono menzionati autori che la donna può leggere e altri che invece le sono proibiti:

“Tra quelli, che si debbono fuggire, le novelle del Boccaccio terranno il primo luogo. {et} tra quelli, che meritano esser letti, saranno i primi il Petrarca {et} Dante. nell'uno troveranno insieme con le bellezze della volgar Poesia {et} della lingua Thoscana esempio d'honestissimo et castissimo amore, {et} nell'altro un'eccellente ritratto di tutta la Filosofia Christiana. A questi s'accompagnino le divine opere del dottissimo Bembo, l'Arcadia del Sannazaro, i morali {et} eleganti Dialogi dell'Eccellentissimo Sperone, {et} il Cortigiano del Castiglione; dal quale per mio giudicio potrà apprender tutte le virtù, {et} i belli {et} honesti costumi, che appartengono a gentildonna” (Dolce, 1553, c. 19).

Tanto il *Dialogo della institution delle donne* (1545), di Lodovico Dolce, come *La nobiltà delle donne* (1549), di Ludovico Domenichi, tratteggiano l'immagine di una moglie che non deve essere soltanto bella, ma anche virtuosa e «ben personata», e che si corrisponde con quella che presentano i trattati sulla letteratura sul matrimonio e sulla scelta della moglie. Già Leon Battista Alberti nel secondo libro dei *Libri della famiglia*, all'interno di un dialogo in cui si tratta di amicizia, amore, matrimonio, delinea la donna ideale da prendere in moglie:

“Adunque nella sposa prima si cerchi le bellezze dell'animo, cioè costumi e virtù, poi nella persona ci diletta non solo venustà, grazia e vezzi, ma ancora procurarsi avere in casa bene complessa moglie a fare figliuoli, ben personata a fargli robusti e grandi” (Alberti, 1960: 111).

Tuttavia qui non è più il modello di donna ideale a essere descritto, come era nel *Cortegiano*. In questi trattati si trovano piuttosto, come sottolinea Marina Zancan:

“la descrizione e la ripetizione di quelle norme che tendono ora a fissare la donna ai propri ruoli, sessuali e sociali. [...] la donna è vergine, maritata o vedova, secondo una classificazione di tradizione cristiana» che viene adeguata «alla necessità di strutturare, sul piano ideologico, l'istituto familiare” (Zancan, 1998, 36).

L' inferiorità femminile, rimane tale per natura e la relazione con il maschile si tratteggia sempre in una complementarietà subalterna.

“Onde sapientissimamente è stato dalla natura, e da Dio provveduto, che l'uomo sia più forte e di maggior cuore che la donna non è, posciaché, per la conservazione e reggimento della famiglia, non sol della fortezza e dell'ardir dell'uomo è mestiero, ma non meno ancora della minor robustezza e minor cuor della donna” (Ivi, L. XI, cap. 4, ed. 1560).

Se passiamo dalla trattatistica alla poesia, le donne al centro di tutta la lirica d'amore del secolo, di tutti i sonetti dei poeti petrarchisti, sono più creature idealizzate che non esseri reali, vivi e veri. Le donne, insomma, non conoscono reali progressi nella loro condizione rispetto alle mamme e alle nonne dei decenni precedenti, salvo nel caso di alcune rare fortunate dalla nascita nobilissima (si pensi a una Lucrezia Borgia, ad esempio).

D'altro canto, le donne di umili o modeste origini restano totalmente escluse dalla storia, relegate nel fondo delle vite dei loro padri e mariti, inchiodate alle fatiche domestiche e ignote quasi a loro stesse. Tranne alcune: giovani di grande bellezza e di ancora più grande intelligenza che con il solo ausilio di queste due virtù, riescono ad avere sontuose dimore e corteggiatori galanti e generosi, con tutto ciò che di ambiguo e pericoloso questo comporta. Sono, per l'appunto, le cortigiane,

“le quali, complice la quasi totale assenza delle donne di rango dalla vita pubblica (dove compaiono solo in particolari occasioni e, come si diceva, mai sole e libere di intrattenersi con gli uomini) conducono treni di vita talvolta assai lussuosi, ricevono nobili e artisti in salotti raffinati ed elegantemente licenziosi, stabiliscono relazioni con le personalità più in vista” (Trioschi, 2001).

Se la figura della donna acquisisce una maggior importanza all'interno degli strati sociali più alti società, anche le donne borghesi e nobili godono, seppur in misura minore, degli ultimi avanzamenti nell'emancipazione dell'individuo, grazie alle eleganti cerimonie di corte, allo sviluppo degli studi e delle arti e agli incontri tra intellettuali. All'interno di questi eventi mondani, in cui la figura maschile in tutte le sue manifestazioni artistiche e letterarie domina la scena alla ricerca di un soggetto che ispiri le sue opere, la donna diviene la principale attrazione.

Tuttavia, nonostante le grandi conquiste sociali del periodo, va ricordato che queste donne borghesi e nobili continuano a vivere rilate ai margini della società. Per questo motivo, nei primi anni del XVI secolo la donna tenta cautamente di accrescere il suo ruolo nella complessa e sfarzosa società mediante l'esaltazione del suo ruolo mondano.

Joan Kelly (1984, 19-50) riconsiderava il periodo rinascimentale sotto il profilo della storia delle donne, segnalava che le poche figure di donne (come Isotta Nogarola) che hanno partecipato nell'Umanesimo, l'hanno fatto a discapito della loro vita personale, pagando a caro prezzo questa "invasione di campo". D'altra parte, la nuova classe emergente rinascimentale, composta da borghesi arricchiti dal commercio, crea forme di organizzazione sociale e politica che tentano di ridurre le opportunità e gli spazi di libertà femminili, con esclusione da ruoli direttivi all'interno dei movimenti, e imponendo una maggiore subordinazione della donna all'uomo. L'opera di Kelly, che studia la *Querelle des femmes* nel suo inizio (1400-1789), ha riaperto un vivo dibattito sulla nozione di donna nella tradizione testuale occidentale e il significato di questi testi (come esercizi retorici, dottrine prescrittive, dichiarazioni misogine, e / o riflessioni della realtà).

Sulla sua scia, altre teoriche propongono una periodizzazione diversa da quella tradizionale sul Rinascimento femminile (Panizza, Wood 2008). Pur rimanendo insoluta sul piano teorico, la discussione aperta da Kelly sul Rinascimento femminile suscitò un vivace dibattito e sollecitò diverse risposte. Molti studiosi si mostrarono disposti a riconoscere un peggioramento delle condizioni di vita delle donne in particolari settori, come quello socio-economico e giuridico, diversi altri condivisero, invece, l'opinione di David Herlihy (1991), che nel vasto campo religioso le donne poterono raggiungere riconoscimento e potere, acquisendo ruoli pubblici di rilievo come guide ascoltate dai principi o venerate da intere città (Niccoli 1991).

Anche in campo culturale in ricerche successive, si mostrava che il processo generalizzato di alfabetizzazione coinvolse anche le donne, e in campo letterario si mise in luce una progressiva acquisizione degli strumenti letterari che consentirono loro di accedere alla stampa, non solo attraverso la pubblicazione dei canzonieri petrarcheschi, ma anche attraverso più complesse forme di scrittura, come il romanzo o il trattato anche sorteggiando la repressione, la censura e il controllo della Controriforma.

I.2. SCRITTRICI

Le donne che entrano a schiera nella letteratura del secolo XVI sono una novità sociale e segnano una svolta nella nostra civiltà, (Ruso, 1958). Il fenomeno delle poetesse del Cinquecento è tanto singolare, che perfino Ludovico Ariosto ne parla nel canto XXXVII del suo *Orlando furioso*, all'ottava settima:

*Non restate però, donne, a cui giova
Il bene oprar, di seguir vostra via:
né da vostra alta impresa vi rinnova
tema che degno onor non vi si dia:
che, come cosa tuona non si trova
che duri sempre, così ancor né ria.
Se le carte sin qui state d'inchiostrì
Per voi non sono, or sono ai tempi nostri* (Ariosto, 1992).

L'Ariosto cita diversi poeti contemporanei, Marullo, Pontano, i due Strozzi, Luigi Alamanni, e aggiunge, rivolgendosi sempre alle donne, che ormai tutti son disposti «a far Parnasso risonare e Cinto Di vostra laude e porla il ciel vicino» (Ariosto, 1992).

Il poeta di Ferrara prendeva spunto dal matrimonio di Luigi Gonzaga con Isabella Colonna (il canto fu aggiunto tutto nel '32), per difendere le donne dagli attacchi degli scrittori e poeti invidiosi, specialmente antichi, i quali si sarebbero sempre sforzati di nascondere le gloriose imprese femminili. Sembrerebbe, quindi, che il poeta alludesse alle donne non poetesse, ma a donne eroine, campionesse soggetti di storia:

ma più giù, nel corso del canto, dopo aver accennato ad Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, aggiungeva:

*Et oltre questo, et altri che oggi avete,
che v'hanno dato gloria e ve la danno,
voi da voi stesse dar ve la potete:
poi che molte, lasciando l'ago e 'l panno,
son con le Muse a spegnersi la sente
al fonte d'Aganippe andate e vanno:
e ne ritornan tal, che l'opra vostra
è più bisogno a noi, ch'a voi la nostra.*

Le donne anche come poetesse, avrebbero addirittura superato gli uomini, e quest'ultimi per vedere degnamente celebrate le loro imprese dovranno una volta o l'altra assoggettarsi a loro. E qui il poeta si mostra imbarazzato nella scelta tra tante rimatrici; poi si decide per Vittoria Colonna:

*Sceglieronne una: e sceglierolla tale,
che superato avrà l'invidia in modo,
che nessun altra potrà averne a male,
se l'altre taccio, e se lei sola lodo.
Quest'una ha non pur sé fatto immortale,
col dolce stil di che il miglior non ode:
ma può qualunque, di cui parli o scriva,
trar del sepolcro e far che eterno viva.*

A questa ottava sedicesima del canto XXXVII ne seguono altre, celebrative per Vittoria Colonna, vedova illustre del marchese di Pescara. Il

poeta non può finire, se non proclamando la singolarità dell'età sua, che vede le donne in così gran numero provarsi nell'agone poetico.

La letteratura al femminile è così copiosa durante la prima metà del secolo che, nel 1548, Ortensio Lando pubblica da Giolito de' Ferrari, a Venezia, la raccolta epistolare *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser ne di eloquentia ne di dottrina alli hvomini inferiori*, rispondendo al XXXVII canto dell'*Orlando furioso* con le ottave dedicate alle *valorose donne*:

*Se, come in acquistar qualch'altro dono
Che senza industria non può dar Natura,
Affaticate notte e dì si sono
Con somma diligenza e lunga cura
Le valorose donne, e se con buono
Successo n'è uscit'opra non oscura;
Così si fosson poste a quelli studi
Ch'immortal fanno le mortal virtudi;
E che per sé medesime potuto
Avesson dar memoria alle sue lode,
Non mendicar dagli scrittori aiuto,
Ai quali astio ed invidia il cor sì rode,
Che 'l ben che ne puon dir, spesso è taciuto,
E 'l mal, quanto ne san, per tutto s'ode;
Tanto il lor nome sorgeria, che forse
Viril fama a tal grado unqua non sorse* (Lando 1548: 37, 1-2)

Anche se le donne continuavano ad essere escluse dalle università e dall'educazione letteraria, e nei circoli religiosi erano ancora considerate “la porta del peccato” e potevano salvarsi soltanto attraverso la procreazione

(Servadio, 2007: 15) secondo quanto afferma Burckhardt, per intendere la vita sociale dei circoli più elevati del Rinascimento, bisogna considerare che la donna in questi contesti fu considerata al pari dell'uomo:

“l'educazione della donna nelle classi più elevate era essenzialmente uguale a quella dell'uomo; gli Italiani del Rinascimento non esitarono a far impartire ai loro figli d'ambo i sessi l'identica istruzione letteraria e persino filologica” (Burckhardt, 2008: 292).

Se da una parte, nella trattatistica cinquecentesca, si ritrova la presenza della donna "oggetto", dall'altra, si registra una novità. La donna non è più soltanto la parte complementare dell'uomo di corte, oppure argomento e personaggio di testi maschili, bensì appare ora anche attiva in prima persona nella cultura e nella letteratura del Cinquecento. Le poetesse rappresenterebbero il risultato di questa nuova istruzione letteraria e filologica, che consente alle donne una partecipazione attiva alla poesia italiana. Come sostiene Minghetti:

“Chiunque prenda a considerare attentamente le storie d'Italia nel XV e nel XVI secolo, dovrà persuadersi come le donne (specialmente se di case signorili) si educassero con grandissima cura, e come gran profitto della educazione sapessero trarre. A quel tempo le donne furono tenute capaci di venire in eccellenza al pari degli uomini, coi quali gareggiarono soprattutto negli studi che si chiamano umani, e nel fervore per l'antichità classica. E di questa mirabile attitudine, e di ciò che potevano fare, ebbero esse stesse piena conoscenza, senza salirne in orgoglio o in vanagloria. Né stimarono che il governo della famiglia fosse impedimento alle lettere, anzi neppure alla vita

pubblica, nella quale talune presero notevol parte” (Minghetti, 2010: 33).

Due elementi che favoriscono questo mutamento di ruolo sono la codificazione della lingua volgare e lo sviluppo editoriale con la sua naturale conseguenza di una maggiore diffusione del sapere. L'importanza delle strutture editoriali per la circolazione dei testi letterari emerge chiaramente nei primi decenni del Cinquecento soprattutto a Venezia, dove sono stampati e pubblicati numerosi testi firmati da donne (Zancan, 1998: 48). Saranno Aldo Manuzio e Pietro Bembo a dare inizio ad una nuova fase della cultura letteraria a Venezia, dove il Senato concede il privilegio di stampa nel 1469:

la città, in grado di usufruire di una vasta rete di rapporti commerciali e insieme dell'esperienza, altrettanto consolidata a Padova, di grammatici ed eruditi, con una attitudine tipicamente imprenditoriale si avvia a diventare rapidamente il centro tipografico ed editoriale più importante in Italia (Zancan, 1998: 45).

Venezia, con numerosi testi di autrici, diventa portavoce della promozione e della diffusione della figura e modello della donna colta, che scrive e stampa volumi, destinati ad un vasto pubblico e ad un successo duraturo.

Ad esempio, Aldo Manuzio, nel 1500, pubblicò come primo testo di classici in volgare, le *Epistole devotissime* di Caterina da Siena, o, ancora, Gabriele Giolito de' Ferrari stamperà i testi delle donne del suo tempo (dal 1536), che vedono Venezia come la tipografia più prestigiosa in Italia, oltre a vedere la città stessa come libera, aperta e giusta.

Un'edizione del canzoniere di Gaspara Stampa venne pubblicata a Venezia nel 1554 curata, dopo la sua morte, dalla sorella Cassandra con il titolo *Le Rime di Madonna Gaspara Stampa*, tramite una edizione realizzata con Pietrasanta, un piccolo stampatore veneziano.

Più persone possono accedere alla cultura, e tra queste le donne, che non subiscono passivamente questi cambiamenti culturali, ma ne fanno parte in maniera attiva. Grazie alla stampa si moltiplicano le edizioni, e si pubblicano volgarizzamenti, “la proposta dei modelli letterari (in modo particolare Petrarca filtrato dal Bembo), guida per molti l'avvio alla scrittura” (Zancan, 1986: 789).

Il Rinascimento suppone un primo momento di visibilità e professionalizzazione delle scrittrici (Cox, 2013). Nel catalogo degli incunaboli del Cinquecento, raccolti nella biblioteca di Londra (AA.VV., 1958), ci sono ben novanta edizioni di scrittrici, fra il 1475 ed il 1600, delle quali trentatré si corrispondono con edizioni di poetesse petrarchiste fra il 1541 y 1569. Fra il 1547 e 1560 appaiono le *Rime*, il dialogo *Della infinità d'amoree il Meschino* di Tullia d'Aragona, le *Opere Toscane* di Laura Battiferri.

Nell'antologia che Luisa Bergalli (1727) comporrà nel Settecento, troviamo le poetesse con maggior numero di componimenti: Chiara Matraini (12), Tullia d'Aragona y Olimpia Malipiero (14), Verónica Gambara (18), Laura Battiferri (23), Victoria Colonna (26) y Gaspara Stampa (35).

Precisa Sberlati (1997), che in nessun'altra epoca della letteratura italiana ha potuto contare un numero così elevato di poetesse e scrittrici, e che bisognerà attendere l'età contemporanea per vedere ancora così tante donne dedicarsi all'esercizio della scrittura poetica.

Nella sua Storia, Girolamo Tiraboschi colse questa numerosa presenza di donne scrittrici, dedicando ben otto paragrafi alle autrici del

Cinquecento⁸, polemizzando anche con Francesco Saverio Quadrio che aveva dedicato loro meno attenzione, peccando in tal modo di eccessiva semplificazione:

“Niuna cosa ci fa maggiormente conoscere qual fosse il comune entusiasmo in Italia per lo studio della volgar Poesia, quanto il vedere le più nobili dame rivolte a coltivarla con sommo ardore, di niuna cosa maggiormente pregiarsi quanto del titolo di poetesse”
(Tiraboschi, 1772 (nota 21), p. 1130).

Le scrittrici del Cinquecento mostrano un'evidente contiguità con i modelli culturali più accreditati dell'epoca, svolgendo talvolta un ruolo di primo piano nel determinare scelte di gusto estetico e di concezioni ideologiche. In gran parte, le scrittrici si limitano a imitare di figure topiche, nell'iterazione allegorica delle immagini testuali e visive, riproponendo un modello di donna canonicamente libresco, piuttosto che concretamente storico (Jordan, 1990; Halley, 1981; Maclean, 1980, King, 1991).

Come sostiene Marina Zancan l'idea di fondo di testi come *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto o *Il libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione era quella di inserire l'immagine della donna come un essere

⁸ I nomi che appaiono nella lunga lista di Tiraboschi sono gli stessi che appaiono nell'antologia di Ludovico Domichi in 1559, Rime diverse d'alcune nobilissime evirtuosissime donne. Dimenticati, e non riprese dalle moderne storie letterarie italiane: Lucrezia Borgia, Argentina Pallavicina, Gentile Volta, Vittoria Colonna, Veronica Gambarà, Maria di Cardona, Porzia Malvezza, Angiola Sirena, Tullia d'Aragona, Gaspara Stampa, Lucrezia Gonzaga, Laura Terracina, Eleonora Falletti, Claudia della Rovere, Anna Ottavia degli Scaravelli, Maddalena Pallavicini, Livia Torriella Borromeo, Laura Battiferri Ammannati, Isotta Brembati, Chiara Matraini, Isabella Morra, Lucrezia Marinella, Lucrezia Bebbia Sassatelli, Virginia Salvi, Virginia Accoramboni, Maddalena Salvetti Acciaiuoli, Barbara Cavalletti, Modesta Pozzo, Lucia Bettani, Ersilia Cortese, Tarquinia Molza, Veronica Franco, Maria Spinola, Ippolita Sforza Bentivoglio, Cecilia Bergamina, Camilla Scarampa, Violante Gardona, Costanza da Novellara, Caterina Piovene, Camilla Valenti, Olimpia Morato.

armonioso e completo. Il femminile doveva essere riconosciuto e dimostrato come verità, e di questa scrittura emerge una donna metafisica, viva soltanto nel mondo dell'arte, circondata da argomenti logici-filosofici, e da un vasto numero di *exempla* (Zancan, 1986: 789-790).

Dionisotti, sostiene che “storicamente, il fenomeno delle scrittrici è ben circoscritto, soltanto nella letteratura del medio Cinquecento le donne fanno gruppo. Non prima e né poi” (Dionisotti, 1967: 237). Le condizioni che permettono a questo gruppo di operare, secondo lui, sono da cercare nella larghissima apertura linguistica di quegli anni, e nella tendenza espansiva e associativa della nuova letteratura in volgare, che insieme danno vita a una società letteraria diversa a quella del passato.

“La prova più vistosa di tale novità e mutamento è naturalmente data, nelle condizioni di allora e non di allora soltanto, dal contributo delle donne. Certo pe possibile, anche in Italia, disegnare una storia continua della letteratura femminile dalle origini ai giorni nostri” (Dionisotti, 1967: 237).

Cox contesta la tesi di Carlo Dionisotti (1984) secondo cui il fenomeno della scrittura femminile nella prima Italia moderna era limitato al periodo intorno al Consiglio di Trento. Sostiene, invece, che le scrittrici avevano avuto molto prestigio letterario, a partire dal XV secolo, con la generazione delle donne umaniste, che scrivevano in lingue classiche e, una volta che il vernacolo sostituì il latino come linguaggio letterario nei secoli XV e XVI, con l'opera poetica di Veronica Gambara e Vittoria Colonna che, secondo Cox, era diventata un'icona culturale anni prima che la sua poesia andasse alla stampa, nel 1538, una pubblicazione non autorizzata. Sottolinea, inoltre, che le prime scrittrici, con poche eccezioni membri dell'aristocrazia delle società del Nord, hanno partecipato ad una cultura

prevalentemente manoscritta, evitando la stampa e la diffusione del loro lavoro, poiché scrivevano per un pubblico scelto, che appartenesse alla loro élite e i temi dei loro componimenti erano normalmente morali o spirituali, o, se era l'amore, si trattava sempre dell'amore coniugale. Sono un esempio autrici come Vittoria Colonna e Veronica Gambara.

Le poche scrittrici appartenenti alle classi cittadine e commercianti si sono sentite altresì autorizzate dalle colte aristocratiche che le avevano precedute. Come ha indicato Dionisotti, grazie alla nascita e crescita dell'industria della stampa, l'ampia disponibilità di libri e il fenomeno culturale del Petrarchismo, altri nuovi attori si affacciano alla scena culturale, fra questi le donne di classi inferiori, come Tullia d'Aragona e Laura Terracina, che per Cox sono rappresentative di questa periodo (Cox, 2008: 82). Molte di queste scrittrici precedenti, invece, hanno continuato a praticare la scrittura in manoscritti, in collezioni e antologie, e questa tradizione, più grande e di maggior prestigio, continua anche dopo la fine il fenomeno dei quarant'anni che descrive Dionisotti.

Secondo Cox (2008), dopo un breve rallentamento degli anni '60 e '70 delle pubblicazioni da parte delle donne, si è assistito ad un'esplosione di attività. Le scrittrici seguirono nuovi generi, tra cui romanzo, epica, tragedia e dramma pastorale, diventando imprenditrici letterari, scrivendo commenti, prefazioni e dediche al loro lavoro e quello di altri. Vennero gradualmente ad accettare la cultura tipografica. Per Cox, la controriforma in qualche modo ha incoraggiato la scrittura femminile. Anche se con la nuova cultura barocca, ostile alla partecipazione delle donne, è arrivato presto dopo un rilancio della letteratura misogina. Principalmente sarebbe responsabile l'estetica barocca, che ha respinto la visione idealizzata delle donne e il declino delle Corti, dove le donne costituivano il grande pubblico della letteratura scritta da altre donne.

Anche se città come Firenze o Venezia furono eccezioni, dove c'erano alcune scrittrici prominenti come Arcangela Tarabotti, Lucrezia Marinella e Margherita Costa, le donne come gruppo non avranno più un ruolo importante nella cultura. Lucrezia Marinella, con "amarezza appena soppressa", nelle sue *Essortazioni* consiglia le donne di abbandonare le lettere e abbracciare una "nuova domesticità" (Cox, 2008: 227).

Molti studi sottolineano l'affiatamento, l'ammirazione mutua delle poetesse di questo periodo attraverso le loro relazioni epistolari. Le poetesse si scambiano sonetti e si dedicano liriche. Molte di queste corrispondenze prendono esempio della relazione fra Vittoria Colonna e Veronica Gambara, il cui scambio epistolare è servito di modello e ha influenzato altre poetesse (Rabitti, 2000).

Quando Lodovico Domenichi (1514-1564) pubblica, nel 1545, le *Rime diverse d'alcune nobilissime e vistuosissime donne*, nella letteratura italiana appare per la prima volta un'antologia, dove si giustifica la produzione femminile come una categoria a sé stante. Poi, la pubblicazione, nel 1538, delle *Rime* di Vittoria Colonna (1538) determinerà anche il fiorire di pubblicazioni di altre poetesse, come sostiene Tiziana Plebani:

“aprì la porta a molte altre scrittrici, dal profilo non omogeneo e dalle più difformi biografie, dalle aristocratiche alle cortigiane, cantrici dell'amore, in un'accezione che accoglieva sotto lo stesso tetto sia la passione profana che l'anelito mistico” (Plebani, 2007: 262).

L'opera di Domenichi raccoglie trecento trentun componimenti di cinquantatré poetesse italiane del XVI secolo, la cui figura, essendo inserita all'interno di un' antologia, non appare più come un caso isolato, ma come elemento determinato da una nuova situazione sociale. Secondo Nocito

(2009), i letterati di sesso maschile percepiscono la donna intellettuale come parte integrante della nuova cultura letteraria. Secondo Burckhard, l'élite di donne delle classi dirigenti, che ricevono la stessa educazione che gli uomini, hanno un "accento virile" e la prova è la poesia petrarchista.

"Partecipi della vita culturale, le donne coltivarono la poesia come manifestazione tra le più alte di gentilezza, ed in genere accettarono le norme della sapiente retorica insegnata dal Bembo, s'che nei loro componimenti, anziché la facile effusione sentimentale, che sembra tipica Della donna scrittrice, si osserva più spesso eleganza di dettato e una ferma, quasi virile compostezza" (Burckhardt, 1942: 301).

Come sostiene Piejus, la poesia scritta da donne appare come "una forma superiore di conversazione o dell'arte epistolare" (Piejus, 1981: 203). Anche se l'operazione del Domenichi, era stata dettata, come sottolinea Shemek, da uno spirito collezionistico tipicamente cinquecentesco e non tanto dalla volontà di canonizzare la produzione lirica femminile (Shemek 2005: 250). Gli avvisi al lettore e le dediche sottolineano l'eccezionalità, l'unicità e la straordinarietà di queste imprese. Come ricorda Fortini, la presenza delle donne in letteratura non è favorita dal sistema letterario:

"L'essere le donne anche scrittrici fu infatti in prima istanza messo in second'ordine dal dibattito sulla assenza delle donne dalla letteratura, la loro presenza risultando almeno in apparenza episodica, quasi a titolo personale" (Fortini 2010: 179).

Della stessa opinione Marina Zancan quando sostiene che la presenza femminile nella tradizione letteraria, è in terra di frontiera, un

percorso ambiguo e mimetico che “per secoli è stata frutto di un percorso individuale o solo parzialmente socializzato” (Zancan, 1986: 780).

Nel prologo della sua antologia, Domenichi si mostra come un autore a favore della dignità delle donne, anzi la sua opera ne è una dimostrazione e una proba tangibile della sua esistenza.

“Con l’aiuto d’alcuni amorevolissimi amici miei, grandemente affezionati al valore Donnesco, raccolti da più parti, assai ragionevole quantità di rime composte da Donne. Le quali rime sono poi state insino ad hora appresso di me in quel grado tenute, che più care e pretiose cose si soglion tenere” (Domenichi 1559: 5).

Domenichi, come la maggior parte dei filologi che si occupano di scrittrici, è convinto che le donne possono dare validi contributi in letteratura. Il suo impegno con la chiamata *Querelle des femmes*, si fece palese nel 1549, quando pubblica il trattato, intitolato *La nobiltà delle donne*. Era stato il traduttore di Agrippa von Nettesheim, ed è possibile che conoscesse la sua opera *De la Nobiltà e perfezione del sesso femminile*, molto prima che fosse tradotta in Italia, nel 1544.

Guardando da questa prospettiva, rappresentata dalla “characteristic features of literary women’s history in Italy are its uneven progression and the constant, albeit limited, sponsorship they received in literary circles” (Rusell, 1994: XI) si potrebbe, dunque, proporre una risposta affermativa alla interrogazione che Joan Kelly formulava (King, 1984: 276-277). Il Rinascimento, non solo in Italia, ha consegnato ad alcune donne la possibilità di imporsi come autrici, di diffondere le proprie opere, di prendere parte al dibattito culturale con la propria voce. Fu, in sostanza, un periodo di opportunità in campo letterario. La sottolineatura dell’importanza dell’educazione e dell’istruzione, del ruolo delle madri e

delle nutrici fu un volano per l'alfabetizzazione femminile e per la loro promozione culturale.

Rinaldina Russell ha affermato che proprio l'inclusione nelle élites culturali collocò le scrittrici italiane in una posizione ambigua che limitò la loro capacità di critica al contesto: “this ambivalent relationship with official culture may help to explain the relative absence of feminist women in Renaissance Italy” (Russell, 1994: XI). Tuttavia i frutti di questa presenza femminile paiono smentire questa opinione: la generazione successiva a quella di Vittoria Colonna diede voce a una critica radicale al modello patriarcale, attraverso la penna di Arcangela Tarabotti, Lucrezia Marinella e Moderata Fonte, inaugurando il pensiero femminista europeo d'Età moderna (Plebani, 2007).

Inoltre, non va sottovalutata l'importanza del Rinascimento italiano come esempio per le scrittrici di altri paesi, secondo Erdmann (1999), le presenze di autrici nel catalogo delle opere pubblicate a stampa nel XVI, sono: 17 per Inghilterra, 29 per la Francia, 19 per la Germania, 214 per l'Italia, 3 per l'Olanda, 13 per la Spagna e il Portogallo.

Nella disputa fra i sessi poco a poco si moltiplicano anche le voci femminili, anche se le prime umaniste sono state solitarie e isolate, come è il caso di Isotta Nogarola. Dopo vengono le due generazioni di scrittrici, di cui parla Adriana Chemello (1980) le poetesse petrarchiste del *Cinquecento* e le trattatiste a cavallo fra il *Cinquecento* y *Seicento*.

Dello stesso parere sono Nocito (2009) e Zancan (1983) che sostengono che la produzione letteraria femminile del Cinquecento si può dividere in due momenti: il primo si colloca entro la prima metà del secolo, il secondo piuttosto alla fine. Marina Zancan nota che il primo gruppo di donne letterate è attivo tra il 1530 e il 1550: tra queste Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona, Laura Terracina e Veronica Gambara. Al secondo gruppo, attivo verso la fine del secolo, appartengono Isabella

Andreini, Chiara Matraini, Moderata Fonte, Lucrezia Marinella e Maddalena Campiglia. Questa 'divisione' può essere applicata anche ai generi di testi prodotti. In effetti, dopo la metà del Cinquecento la pratica delle scrittrici si allarga “dalla lirica petrarchesca ad altre tipologie, dal poemetto alla favola pastorale, dal poema epico al trattato e al genere epistolare” (Zancan, 1983: 809).

Virginia Cox (2008) nella spiegazione che offre di perché le scrittrici italiane appaiono sulla scena letteraria così presto e in gran numero, e perché, a volte nel primo Seicento, la loro scrittura cessò di prosperare, stabilisce un'utile periodizzazione della scrittura femminile in Italia: Origini (1400-1500); Traduzione (1490-1550); Diffusione (1540-1560); Intermezzo (1560-1580); Affermazione (1580-1620); Reazione avversa (1590-1650).

La prima generazione di poetesse è legata al petrarchismo. Un fenomeno insolito e al tempo stesso straordinario nel panorama letterario del XVI. A partire dagli anni Trenta, infatti, molte donne di diversa estrazione sociale e area geografica si dedicarono alla poesia: nel 1538, a Parma, fu pubblicata la prima edizione non autorizzata delle *Rime* di Vittoria Colonna, alla quale seguì quella dei canzonieri di Tullia d'Aragona (1547), Isabella di Morra (1552), Veronica Gambara (1553), Gaspara Stampa (1554), Chiara Matraini (1555), Laura Battiferri (1560), Veronica Franco (1576).

Eduardo Magliani (1885) amplia l'elenco delle donne per città che studiano e rimaneggiano particolarmente la forma petrarchista, prediligendo temi quali l'amore e la stima della cultura. A Bologna ci furono: Ippolita Paleotti, la quale scrisse poesie in latino e greco, Febronia Pannolini, suora del convento di S. Agnese, Orsola Bianchelli, Porzia Malvezzi. A Roma, Virginia Accoramboni, Debora Ascarelli, Francesca Farnese. A Napoli, Silvia Somma, Adriana Basile, Costanza Avalos, figlia del marchese Innico del Vasto con Laura Sanseverino, Isabella Sforza

d'Aragona, Tullia d'Aragona, Isabella Capece, figlia del barone napoletano Girolamo, Isabella Morra, Laura Terracina, Vittoria Colonna. A Salerno, Cornelia Piccolomini, figlia di Costanza d'Avalos e poi moglie del d'Alife di casa Marzana, e la principessa Isabella Villamarina. A Perugia, Cornelia Baglioni, Teodora Danti, Domitilla Graziani, la quale basò le sue lettere erudite sulla vita nel chiostro di Porora. A Firenze, Lorenza Strozzi, i suoi inni e le sue odi latine furono tradotte in francese dal Pavillon, Isabella Medici, Nicoletta Celso, Elisabetta Caparello, Fiammetta Soderini. A Urbino, Laura Ammananti-Battiferri, considerata da Bernardo Tasso onore d'Urbino e da Annibal Caro novella Saffo, Minerva Bartoli, Giovanna Feltria, protettrice dell'artista Raffaello ad Urbino, Porzia Rossi, fu moglie di Bernardo Tasso e madre di Torquato a cui insegnò con amore i primi rudimenti letterari.

Secondo Magliani, una forte contraddizione la riscontriamo nelle autrici petrarchiste cinquecentesche, perché i loro sentimenti di stanchezza e nausea del loro repertorio le portarono a perseguire l'aspirazione religiosa e il desiderio profondo alla vita ultraterrena, all'ascetismo, ovviamente letterario. Fulvia Morati, figlia di Pellegrino Morati, cortigiano di Alfonso I d'Este e precettore dei suoi figli, era considerata dagli ammiratori dell'epoca come donna bellissima e dal grande ingegno, venne fortemente contesa come cittadina dalle città di Mantova e Ferrara. Fulvia ebbe un posto rilevante alla corte degli Este. Così scriveva in una lettera:

«Ma poiché l'odio e la maldicenza mi levò la protezione di quella, che avrebbe dovuto difendermi, non mi sentii più allettata a questi beni fugaci e caduchi: Iddio m'infuse nell'anima il massimo desiderio della magione celeste, ove è più dolce assai la dimora di un giorno solo che quella di mille anni nelle corti di principi terreni».
(Epistole, Data 5 ottobre 1551, in Magliani 1889: 181).

Luigi Russo sostiene che la lirica petrarchista al femminile del Cinquecento, fu molte “fiorente e si direbbe lussureggiante” (Russo, 1963: 136). Tiraboschi, al tomo VII della sua *Storia*, cap. XVII, scrive queste osservazione, cui segue un lungo elenco di poetesse del secolo:

Niuna cosa ci fa maggiormente conoscere qual fosse il comune entusiasmo in Italia, per lo studio della volgare poesia, quanto il vedere le più nobili dame rivolte a coltivarla con sommo ardore, di niuna cosa maggiormente pregiarsi, quanto del titolo di poetesse. Quindi, fin dal 1559 potè il Domenichi pubblicare Le rime diverse di alcune nobilissime e virtuosissime donne, ove le rime di circa cinquanta poetesse si veggono raccolte (Tiraboschi, 1785: 450).

Diversi sono i fattori culturali, letterari e sociali che hanno favorito l'emergere di una presenza femminile così ampia sulla scena letteraria italiana nella prima metà del Cinquecento. Accanto alla progressiva acquisizione della produzione in volgare di Petrarca come modello assoluto, o nettamente prevalente, nei primi decenni del secolo si colloca il dibattito sulla “Questione della lingua”, cioè, sulla dignità e sui caratteri dell'italiano come lingua letteraria. In quest'ambito si pubblicano, nel 1525, le *Prose della volgar lingua*, di Pietro Bembo, scritto in forma di dialogo e ambientate a Venezia nell'inverno del 1502, che si imporrà come modello per tutti gli scrittori e scrittrici, come sostiene De Sanctis:

“Da ogni angolo d'Italia spuntavano sonetti e canzoni. Le ballate, i rispetti, gli stornelli, le forme spigliate della poesia popolare, andarono a poco a poco in disuso. Il petrarchismo invase uomini e

donne” (De Sanctis, 1987: XII).

La lingua usata da Petrarca nei *Fragmenta* diventa un elemento nuovo ed unificante, facile da acquisire in quanto presenta norme chiare e precise. Ciò ha sicuramente contribuito a favorire la cultura femminile e rappresenta una spinta a quello che poteva essere un fenomeno latente. Paul Bachmann, in un suo scritto su Gaspara Stampa, sostiene che

“le pétrarquisme, dont Bembo fut le principal artisan, est [...], pour la génération qui sera celle de Gaspara, le milieu naturel où s’enracine toute tentative poétique nouvelle. Et l’antipétrarquisme, lorsqu’il se manifeste, est encore, par la logique des contrastes, la conséquence de cet état de fai” (Bachmann, 1991: 15).

Secondo Di Benedetto senza il petrarchismo “certamente sarebbe stata impossibile una così fitta presenza di poetesse, per lo più ignare sia del greco sia del latino” (Di Benedetto, 2006: 34). Secondo Neri, “fu una maniera letteraria, ed un linguaggio mondano” (Neri, 1936: 271). Molte donne del tempo vollero farsi ritrarre con una copia del Canzoniere, in mano. La contessa di Valmerode, in un quadro di Bernardino Licinio, eseguito nel 1546, stringe nella mano un libro dove può leggersi “Petrarca”. Domenico Puligo nel ritratto di Barbara Raffacani Salutati (dipinto nel 1525-1527), famosa cantante e, secondo Vasari, “bellissima cortigiana”, conosciuta con il nome di Barbara Fiorentina, alla quale Machiavelli dedicò alcune liriche, la raffigura con uno spartito di musica aperto sul tavolo, con alla sua sinistra un petrarchino manoscritto aperto, sul quale si legge la prima quartina del sonetto “Grazie ch’a pochi”, un chiaro omaggio alla levatura intellettuale e alla bellezza dell’attrice. Il dipinto di Puligo è contemporaneo o di pochissimo posteriore alla pubblicazione delle *Prose*

della volgar lingua; di pochi anni posteriore è anche il bel ritratto d'Andrea del Sarto Dama col petrarchino, del (1528 1529), dove una giovane, forse la figliastra del pittore Maria del Berrettai, tiene aperta una copia manoscritta, in corsivo umanistico, del Canzoniere; vi si leggono i sonetti "Ite, caldi sospiri" e "Le stelle, il cielo". In atteggiamento analogo, ma meno aggraziato e più altero, trent'anni dopo, appare il ritratto di profilo della poetessa Laura Battiferri Ammannati, fatto da Agnolo Bronzino, nel 1558, dove mostra un piccolo manoscritto del Canzoniere, aperto sui sonetti, "invero per nulla contigui nella raccolta", "Se voi poteste e l'ò pregato Amor" (Di Benedetto, 2006).

Come sottolinea Adriana Chemello, le poetesse petrarchiste del Cinquecento raggiungono il successo in letteratura perché incarnano la nuova funzione sociale e culturale che i trattati attribuiscono alla donna nel XVI secolo. Funzione che va al di là della famiglia e che apre alle donne uno spazio fino a quel momento vietato: "la biblioteca" (Chemello, 1983: 101). Marina Zancan individua due spiegazioni alla partecipazione delle donne al mondo letterario; ovvero «come presenza indotta, prevista dalla nuova società letteraria e dal suo mercato editoriale; e come spazio attraversato da una soggettività che, in questo, è spinta da una forte intenzione di autovalorizzazione» (Zancan, 1989: 45).

Quando Jolanda de Blasi, in 1930, pubblica *Le scrittrici italiane dalle origini al 1800*, afferma:

"lo stile di queste poetesse fu il non averne, o, meglio, fu il medesimo per tutte: perchè dai loro inchiostri livellanti è ben raro che s'affacci una fisionomia precisa, com'è raro che sovrasti al coro una voce individuabile. [...] Ed è l'ora, queste noiose stucchevoli rimatrici del cinquecento, di sentenziare son franchezza che i loro versi non ci

commuovono, non ci dilettono, e i più non c'interessano nemmeno”
(Blasi, 1930: 84-85).

Si diffonde poi una nuova considerazione dell'amore: se per gli umanisti l'amore, considerato un sentimento destabilizzante, da relegare all'età giovanile anche per quanto riguarda la produzione poetica, con il neoplatonismo fiorentino l'amore assume un significato più nobile in quanto tramite tra l'umano e il divino. Nel primo Cinquecento vengono pubblicati diversi trattati sull'amore di impostazione filosofica: si vedano il *De amore* (1508) di Francesco Cattani, i *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, composti tra il 1501-1506 e pubblicati nel '35, il *Libro de natura de amore* (1525) di Mario Equicola.

La legittimazione della lirica amorosa è espressa da Bembo negli *Asolani* (1505), dialogo in tre libri sulla natura di Amore e individuando i presupposti filosofici anche della lirica petrarchesca.

Questa serie di fattori sta certamente alla base della poesia femminile cinquecentesca, ma probabilmente non sarebbe bastata senza la presenza di una *auctoritas* specifica: Vittoria Colonna (1492-1547), figlia del connestabile di Napoli Fabrizio Colonna e moglie del marchese di Pescara Ferrante di Avalos. Il suo epistolario rivela una fitta rete di amicizie con i maggiori poeti e artisti del tempo, fra cui Michelangelo e Galeazzo di Tarsia. Il tema dominante delle sue *Rime* è legato all'amore per il marito e al dolore per la sua perdita, vissuto in termini di alta spiritualità. Di lei scrive Tiraboschi:

«dama non meno celebre per la nobiltà della nascita che per le rare virtù, delle quali fu adorna, e per il leggiadro ingegno, che la distinse fra tutte» (Tiraboschi, 1785: 800). *Essa era figlia di Fabrizio Colonna, Gran Connestabile del regno di Napoli, e di Anna da Montefeltro, figlia di Federico duca d'Urbino. Nata a Marino, nei*

pressi di Roma, intorno al 1490, in età di soli quattro anni era stata destinata in sposa a Ferdinando Francesco d'Avalos, marchese di Pescara, fanciullo allora della medesima età. Si spostarono a 17 anni, e scrive il Tiraboschi con la consueta unzione propria del suo secolo che «una perfetta somiglianza di virtù e di pregi, e un tenero e vicendevole amore coniugale, renderono nei primi anni felicissima la loro unione» (Tiraboschi, 1785: 802).

Secondo Tiraboschi, quando D'Avalos cadde prigioniero nella battaglia di Pavia.

Al profondo dolore, da cui Vittoria restò trafitta, cercò ella un dolce sfogo nelle rime, in cui ne pianse la morte, e vivendo in un tranquillo ritiro ora in Napoli, or nell'isola d'Ischia, rifiutò fermamente più altri partiti, che le vennero offerti. Ma né la solitudine, né la poesia bastavano a sollevarla dal suo alto cordoglio; ed ella perciò assai più efficace sollievo si procurò sette anni poi che il marito fu morto, negli esercizi della più fervida religione, alla quale consacrò allora interamente (Tiraboschi, 1785: 805).

Vittoria Colonna Aveva amicizia con diversi protestanti: precisamente con Pietro Carnesecchi, il fiorentino che dopo varie vicende fu processato e arso a Roma, e poi con Bernardino Ochino; ma per quanto sia scritto su tale argomento, non c'è da dire né che essa fosse una cattolica ortodossa, né che fosse veramente intinta di eresia protestante. In lei vibrava un'accesa sensibilità religiosa: per cui le due confessioni, del resto allora molto vicine per potersi nettamente differenziare, le furono egualmente care. Frutto della sua posizione aristocratica, e di questo suo atteggiamento di conciliatrice, furono le frequenti edizioni che si fecero

delle sue rime: essa venne a morte nel febbraio del 1547, ma ben quattro edizioni dell'opera sua si ebbero nel corso dello stesso secolo.

Veronica Gambara (1485-1550), nata a Brescia, dal conte Gianfrancesco Gambara, e da Alda Pia da Carpi, il 30 novembre del 1485. Rimasta vedova a soli trentatré anni, andò sposa in seconde nozze a Gilberto X, signore di Correggio, a cui era morta poco avanti, nel 1509, la prima moglie Violante Pico, nipote del famoso Giovanni Pico della Mirandola, e si trovò a reggere le redini della piccola signoria di Correggio. Le sue Rime, ispirate in gran parte all'amore per il marito Giliberto, presentano un'impronta originale, soprattutto quando il discorso si innalza a una dolente meditazione sull'infelicità connaturata all'esistenza umana. Pubblicate postume nel 1553, le poesie di Veronica Gambara ottennero l'approvazione, fra gli altri, di Bembo, padre del petrarchismo cinquecentesco.

A differenza delle poetesse precedenti, la padovana Gaspara Stampa (1523-1554), proviene da una famiglia di modeste condizioni. Rimasta orfana di padre quando era ancora molto giovane, si trasferì con la madre e i fratelli a Venezia, dove, grazie a un non comune talento letterario e musicale, divenne una figura di spicco della vita mondana e culturale della città. Il suo Canzoniere, pubblicato postumo nel 1554 dalla sorella Cassandra, comprende 311 componimenti, dedicati in gran parte al suo infelice amore per il conte Collatino di Collalto, dal quale fu abbandonata dopo una relazione di tre anni. I suoi versi si caratterizzano per l'estrema semplicità con cui viene trattata la materia sentimentale e per l'assenza di complicazioni intellettualistiche.

Una poetica decisamente originale, connotata da una natura strettamente intima e personale, è quella che caratterizza Isabella di Morra (1520 ca.-1526), terza degli otto figli di Giovanni Michele Morra, barone di Favale, e di Luisa Brancaccio. Per sottrarsi ad un processo, il padre di

Isabella Morra, il barone Gian Michele di Morra, partigiano dei Francesi, entrò in conflitto con il principe di Salerno, e fu costretto ad emigrare prima a Roma, poi in Francia, alla corte di Francesco I, del quale era grande sostenitore, insieme al figlio, Scipione, colto e di animo gentile, lasciando la moglie, Luisa Brancaccio, e i figli (Isabella ancora bambina) nelle terre di famiglia, sul fiume Sinni in Lucania. Isabella crebbe, quindi, nella solitudine del castello paterno, sotto la tutela dei fratelli rozzi e incolti, che la detestavano e la tenevano segregata come in una fortezza militare, e l'unico conforto era lo studio, la lettura dei classici e la composizione di versi. Un precettore, mosso a pietà per la triste condizione di Isabella, che aveva atteso invano il ritorno del padre e del fratello dalla Francia, favorì la conoscenza e la corrispondenza di Isabella con un nobile spagnolo, il trovatore Diego Sandoval de Castro, che abitava poco lontano da Favale, nel feudo di Bollita, e che, appreso della triste condizione della giovane, per alleviare le sue pene le inviava lettere e componimenti poetici avvalendosi del nome della moglie, Antonia Caracciolo, con la quale appunto Isabella doveva essere in contatto. I fratelli, scoperta la corrispondenza, e convinti che ci fosse tra i due una relazione amorosa, uccisero prima il precettore che li aveva aiutati, poi Isabella, nel timore che rivelasse i loro delitti, ed infine anche il poeta, attirandolo in un tranello.

La produzione poetica di Isabella Morra a noi pervenuta sta tutta nel *Canzoniere* composto da dieci sonetti e tre canzoni. Esso fu ritrovato dalla polizia spagnola tra le carte della giovane assassinata durante l'indagine che seguì l'uccisione di Don Diego de Sandoval. Pochissimi anni dopo la morte di Isabella, qualche sua poesia apparve nel terzo libro di Ludovico Dolce, che raccoglieva le *Rime di diversi illustri signori napoletani* (Venezia, Giolito, 1552), e fu positivamente accolta dall'ambiente letterario italiano. Non ci furono notizie ufficiali inerenti alla sua vita fino a che il nipote Marcantonio non pubblicò una storia della famiglia nel 1629. Successivamente, per circa

tre secoli, di lei si sentì parlare poco fino alla riscoperta di Croce, grazie a cui oggi viene riconosciuta come una delle voci più originali della lirica cinquecentesca italiana, tanto da essere considerata una precorritrice delle tematiche esistenziali care al Leopardi, quali la descrizione del *natio borgo selvaggio* e l'invettiva alla *crudel fortuna*.

Fra le poetesse petrarchiste del Cinquecento compaiono anche numerose cortigiane, molto spesso colte e di brillante conversazione, alcune frequentavano la corte pontificia, altre abitavano in diverse città italiane, costituivano spesso un riferimento per l'ambiente culturale che le circondava. Le più famose: Veronica Franco, Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona, Imperia Cognati, Beatrice Paregia, Francesca Baffo o Fiammetta Soderini Malaspina (Gonzalez de Sande, 2014).

Per le tre prime Zorzi segnala alcune differenze, che poi si evidenziano nelle loro opere:

“In fondo, ciò che scandalizza di più non è la professione di Veronica ma l'evidente piacere che Veronica ne retrae. L'indulgenza che suscitano le pentite, come Tullia d'Aragona, la simpatia che suscitano le tradite e abbandonate, come Gaspara Stampa, vengono severamente negate a chi proclama di perdere allegramente la testa quando si trova a letto con un uomo che l'ama e che le piace. È rinfrescare vecchie polemiche femministe dire che a nessun poeta maschio sarebbe stata rinfacciata con altrettanta durezza, sulla base di versi e di concetti consimili, un'“incredibile amoralità”?” (Zorzi, 1993: 22)

Altri critici letterari, come Arturo Graf, sente predilezione per Veronica Franco a discapito di Tullia d'Aragona:

“io non mi perito di porla molto sopra a quella leziosa, a quella svenevole di Tullia d’Aragona, che, essendo cortigiana, si dava aria di duchessa, di musa, di ninfa, tutta contengo, e tutta schifiltà”
(Graf, 1888: 348).

Veronica Franco (1546-1591)⁹, famosa per la sua bellezza e per le sue doti letterarie, che le valsero l’amicizia dei maggiori esponenti del mondo letterario e artistico del tempo, fra cui Bernardo Tasso, Sperone Speroni, l’Aretino e il Tintoretto, autore di un suo ritratto. Tanto brava e ..perbene che Enrico III di Francia, in visita di stato a Venezia, la volle nel suo letto per una notte intera. E la Serenissima Repubblica ottenne l'appoggio francese nella guerra contro i turchi per Cypro. Michel de Montaigne, il grande filosofo occitano, la citò nel suo "Journal de voyage en Italie" e il pittore Tintoretto le fece un celebre ritratto, che fu donato a Enrico III.

*Aperto il cor vi mostrerò nel petto
Allor che'l vostro non mi celerete
E sarà di piacervi il mio diletto
"Così dolce e gustevole divento
quando mi trovo con persona in letto,
da cui amata e gradita mi sento,
che quel mio piacer vince ogni diletto.
sì che quel, che strettissimo pareo,
nodo de l'altrui amor divien più stretto*

⁹ La sua vita leggendaria ha ispirato sia romanzieri che registi: Margaret F. Rosenthal le ha dedicato un romanzo ... "Un' onesta cortigiana" del 1994. Il regista Marshall Herskovitz le ha dedicato un film "Padrona del suo destino", (Dangerous Beauty) del 1998, con Catherine McCormack, Rufus Sewell, Jacqueline Bisset, Fred Ward, Jeroen Krabbé, Joanna Cassidy, Olivier Platt, Moira Kelly e con gli splendidi costumi di Gabriella Pescucci nelle ricche ambientazioni del Castello Orsini-Odescalchi a Bracciano, e di Villa Aldobrandini a Frascati

Nacque a Venezia, nel 1546, da Francesco Franco e da Paola Fracassa, dove iniziò "la sua arte " da giovanissima guidata dalla madre, anch'ella rinomata cortigiana, che le insegnò tutti i segreti dell'eros. Si sposò a diciotto anni con un maestro di medicina, il dottor Paolo Panizza, da cui si separò per meglio esercitare la sua professione. Si dice che fu madre di sei figli. La sua vita è avvolta da leggenda e mistero: un dato certo è che dovette subire un processo di stregoneria dall'Inquisizione nel 1580, con l'accusa di aver circuito i propri amanti e di averli sottratti ai loro doveri coniugali con "magie e sortilegi". Si difese con tanto ardore e passione che riuscì a convincere i giudici della propria innocenza, provando che le accuse infamanti da parte del precettore del figlio Anchiletto - tale Ridolfo Vannitelli - erano state solo il frutto dell'invidia e della collera di un amante respinto.

Buona parte del canzoniere di Veronica Franco è occupato da epistole in terza rima, che si distinguono nel panorama della poesia petrarchista per una nota realistica e sensuale. Anche Croce apprezza la sua opera:

“La letteratura degli ultimi due secoli, quella settecentesca y la romantica e la veristica e la decadente, offrono parecchi libri di cortigiane, ora falsamente sentimentali e moralistici, ora svergognati e meretrici essi stessi. Ma il libro di questa veneziana vive nella verità ed è fondato sopra una sorta di equilibrio interiore, da ricordare certe figure della drammatica indiana di oneste cortigiane, legate a quell’uffizio dalla classe o casta in cui erano nate o dovevano rimanere” (Croce, 1933: 418-419).

Intorno a Gaspara Stampa i critici letterari sono divisi sulla sua condizione di cortigiana. Autori come Benedetto Croce (1933), Salza (1913) non ne dubitano di questa sua condizione, mentre altri come, Donadoni, Cesareo, Padoan, o Maria Bellonci, la negano. Se per cortigiana prendiamo la definizione di Marina Zancan (1986: 808), possiamo dire che Gaspara Stampa fu una cortigiana. La fama che ha avuto fra i suoi coetanei, non lascia luogo a dubbi. Un epigramma attribuito a Speroni dice:

*“Dimmi qual è più divina
Cassandra o Gasparina?
Dimmi qual è più landra,
Gasparina o Cassandra?”* (Casagrande di Villaviera, 1968: 194).

Nata en Padova nel 1523 da una famiglia di ricchi commercianti, visse a Venezia, dove frequentò l'ambiente culturale della città, fino alla sua morte nel 1554. Discepolo del umanista Fortunio Spira e del musico Perissone Cambio, entrò nell'Accademia dei Pellegrini, e fu introdotta negli ambienti letterari dal fratello Baldassare, amico di Giuseppe Betusi, Francesco Sansovino, Lodovico Domenichi e Anton Francesco Doni (Casagrande de Villaviera, 1968: 202). Dopo la morte del fratello Gaspara continuò a frequentare artisti e poeti nel salotto di casa sua, dove recitava e suonava, e anche altri circoli come quello di Domenico Venier, partecipando nel mondo elegante e raffinato della Venezia del Cinquecento. Nel 1548, incontra Collaltino di Collalto, giovane nobile appartenente ad una ricca famiglia, di chi si innamora. La loro storia d'amore dura tre anni, nei quali Gaspara soffre per l'assenza del suo amato, che spesso viaggia a Francia o al suo castello, dopo Collaltino sposa una donna del suo rango e rompe la relazione con la poetessa. Stabilisce una nuova relazione con Bartolomeo Zen, che le ridà la voglia di vivere.

La seconda generazione di scrittrici che pubblica in diverse città e non soltanto a Venezia, è molto più consapevole dei meccanismi della scrittura e anche del mercato editoriale e che coltiva anche altri generi letterari come la favola pastorale, il genere epistolare o il dialogo (Chemello, 1983: 97).

Moderata Fonte, cittadina originaria della città lagunare, è autrice del trattato *Il merito delle donne* (1600) che è presentato con un profilo biografico scritto dallo zio Nicolò Doglioni, che promuove la Fonte, garantendone l'onesta. Nella *Vita* Doglioni narra come Modesta componeva rapidamente, in quanto manteneva i suoi doveri di moglie e madre, quelle virtù primarie a carattere familiare e domestico, ad esempio:

“un'altra volta postosi lei nella fantasia la sera un soggetto, la mattina levò con lo scrivere trentasei stanze, che aveva in quella materia composte d'invenzione poetica d'un inganno d'amore, che pur deve con il Merito delle Donne stamparsi nel fine; e così tutto il Floridoro e altro ha ella composto di quella maniera; perciocchè come donna attendeva ad offizi donneschi del cucire e non voleva lassar quelli per l'abuso, che corre oggidì in questa città, che non si vol veder donna virtuosa in altro, che nel governo di casa. “Era di così gran governo in casa, che 'l marito poca cura n'aveva e ha poi più volte confessato di non sapere, che cosa sia l'aver carico di gigliouli, né di casa, perioché ella sollevandolo di ogni cosa ne aveva la cura e al tutto con meravigliosa prontezza e diligenza provvedeva” (, 1988: 45).

Moderata Fonte e Lucrezia Marinella, che affrontano il genere della trattatistica: genere che all'inizio del secolo era impiegato da scrittori di sesso maschile, anche per parlare della figura femminile. In questo periodo, invece, sono le donne a scrivere trattati su se stesse e sul loro rapporto con

gli uomini. *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* di Lucrezia Marinella, dove già nel titolo viene esplicitato il contenuto dell'opera e la posizione dell'autrice stessa, è un esempio singolare a questo proposito.

Negli ultimi decenni del Cinquecento si riducono i nomi di donne scrittrici, secondo alcuni critici, come Carlo Dionisotti, la spiegazione del fenomeno è da attribuire al Concilio di Trento (1545-1563) e quel gruppo cospicuo di scrittrici non sarà sostituito da altro analogo. Ottavia Niccoli così descrive il clima nel quale si trovano ad operare le donne:

Vivono sulla propria pelle l'ideologia dell'onore e del disonore che caratterizza così a fondo il tardo Rinascimento, sono investite dalle ondate della marea montante della Controriforma, tentano, con difficoltà, di partecipare alle forme più attuali della cultura del loro tempo; vivono totalmente, nella sua asprezza e nella sua gloria, la dimensione internazionale della diaspora ebraica e marrana del Cinquecento (Niccoli, 2006: XIV).

L'importanza che la patente di scrittrice riveste nell'affermazione dell'identità femminile, sottolineata da Adriana Chemello, attenta a individuare anche i fattori dell'acculturazione femminile: la massiccia alfabetizzazione conseguente all'«apertura linguistica» del volgare divenuto «lingua della scrittura» secondo il modello suggerito da Pietro Bembo, il dilatarsi dei circuiti di lettura in seguito alla facile riproducibilità del libro a stampa e la «moda delle traduzioni», dei «volgarizzamenti» di autori classici e un riscontro diretto del fiorire di una rigogliosa letteratura femminile, raccolta per la prima volta in una gran antologia, quella del Domenichi, *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne* (1559). Secondo Chemello

La «venuta alla scrittura» rappresenta per la donna colta del Cinquecento una modalità di legittimazione, la possibilità d'inscrivere il proprio nome nel frontespizio di un libro è un segnale forte, una istanza auto-legittimante rispetto agli stessi enunciati (Chemello, 1983: 76).

Come segnala Sberlati, le donne letterate praticano diversi tipi di scrittura e sono diverse fra loro per estrazione sociale e per il ruolo professionale. Provengono da ambienti social eterogenei, il che significa che il processo di emancipazione culturale ha raggiunto anche gli strati più bassi. Alcune sono dell'aristocrazia, come Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Isabella Morra; altre dell'alta borghesia, come Barbara Torelli Strozzi, Laura Ammannati Battiferri o Laura Terracina. Alcune sono "cortigiane oneste", come Tullia D'Aragona, Gaspara Stampa e Veronica Franco; invece, Isabella Canali Andreini, appartiene al mondo dello spettacolo, Un altro gruppo scrive rime spirituali come Francesca Turrini o Chiara Matraini. Ma l'esercizio della letteratura, come sottolinea Maria Luisa Doglio (1990) consente loro la promozione sociale e "ciò che accomuna queste donne è la maturata scienza del diritto di decidere della propria vita" (Sberlati, 1997: 142).

Anche dentro della poesia petrarchista, i temi di sofferenza amorosa e personale, tipici di poetesse come Gaspara Stampa, Vittoria Colonna o Chiara Matraini, cambiano in altre poetesse come Veronica Franco e Laura Terracina, per allacciarsi ai temi politici, trascendentali-religiosi, etici e di difesa della propria dignità, rifacendosi alla tradizione dei componimenti morali petrarchisti che, attraverso l'argomentazione e l'esemplificazione, propone un nuovo tipo di scrittura "che ravviva e riposizionare il ruolo femminile nella cultura" (Shemek, 2014).

Molte delle scrittrici del Rinascimento partecipano nella *Querelle des Femmes*, trattando temi che hanno a che vedere con l'educazione e l'accesso alla cultura delle donne, oppure temi relazionati al mestiere della scrittura, alla difficoltà di trovare un linguaggio proprio e la contestazione delle parole altrui, il che ci offre una mappa dell'ostilità che queste scrittrici affrontano da parte degli scrittori, loro coetanei, e dai critici letterari posteriori (Arriaga 2017).

Laura Terracina sa ben descrivere l'atteggiamento ostile di molti uomini contro i quali la poetessa si trova a combattere. Nella prima dedica al marchese Giovanni Bernardino Bonifacio la poetessa scrive:

Impero che deliberando meco di fare uscire nel cospetto de gli huomini, quella mia breve compositione sopra i canti di M. Lodovico Ariosto, proposi nel mio animo (perche era da se rozza, {et} debole à difendersi dal velenoso dente di malvagi uomini, à benche di naturale ingegno uscita) consacrarla à V. Illustriss. S. come quello che ben potea far sicura d'ogni malvagità de perversi, {et} porla sotto il saldo scudo de la grandezza di quelle vertudi che in singular modo vi ornano, {et} che si dolcemente accendono il core di ciascuno, che non si tien satio giamai, che non solamente v'ama, ma come verace albergo d'ogni giusto pensiero v'adora (Nocito, 2009: 34).

Come sottolinea anche Moderata Fonte (Modesta del Pozzo), gli uomini si muovono per invidia nei confronti delle donne¹⁰, ma Terracina

¹⁰ “E di più si sa che Adamo primo uomo fu creato nel mondo nei campi Damasceni, dove la donna per maggior sua nobiltà, volse Dio crearla nel Paradiso terrestre; e noi siamo loro aiuto, onor, allegrezza e compagnia; ma essi conoscendo molto bene quanto vagliamo, invidendo al merito nostro, cercano distruggerci, non altramenti che si faccia il corvo che essendogli nati i figliuoli bianchi, ne ha tanta invidia, veggendosi esso così negro, che per gran dispetto gli uccide” (Fonte, 2013: 68).

focalizza questa nell'ambiente letterario, additando direttamente gli scrittori:

*Donne io conchiudo insomma, ch'ogni etate
Molte ha di voi degne d'istoria avute;
ma per invidia di scrittori state
non sete dopo la morte conosciute;
il che più non sarà, poi che voi fate
per voi stesse immortal vostra virtute (XXXVII.23)*

Lina Maroi, a proposito del canto XXX del Discorso e della sua difesa del genere femminile, osserva come Laura Terracina si può considerare “una delle precorritrici dell'odierno femminismo, proclamatrice dei diritti della donna e dell'eccellenza e dei meriti suoi nei domini dell'intelligenza” (Maroi, 1913, 79).

Il concetto dell'eccellenza femminile è presente in molti degli autori e delle autrici che partecipano nella *Querelle des femme*. Appare per la prima volta nel titolo del trattato di Agrippa Cornelio, *Della nobiltà ed eccellenza delle donne, (De nobilitate et praecellentia faemini sexus)*, nel 1549, e si può ritrovare nei sonetti di Veronica Franco, nelle ottave del *Floridoro*, di Modesta del Pozzo e ne *La Nobiltà delle donne* (1601) di Lucrezia Marinella. Il sonetto di Ortensai di Guglielmo, poetessa del Trecento, “Io vorrei pur drizzar queste mie piume”, appare nell'antologia di Jolanda de Blasi, con questo titolo “In difesa dell'eccellenza delle donne”.

Laura Terracina sembra quasi dire che un'opera scritta da una donna può «comparere ne i giudicij de gli huomini» solo se c'è la presenza, in un modo o l'altro, di un nome importante. Questo testo permette anche di avere una visione critica e 'di prima mano' della società e dell'ambiente letterario di quegli anni, dove le dediche delle scrittrici riflettono

l'importanza della scelta del dedicatario, il quale deve rappresentare una protezione sia per la poetessa sia per la sua opera.

Un esempio della necessità di accettazione nei circoli letterari lo costituisce Isabella Andreini, che cercò attraverso la scrittura e la sua inaugurazione nell'Accademia degli Intenti di sottolineare la sua relazione professionale ed artistica con Torquato Tasso. Nella prefazione del volume delle sue lettere del 1607 appare il sonetto con la dedica "Del Sig. Torquato Tasso Alla Signora Isabella Andreini Comica Gelosa, Et Academica Intenta, detta l'Accesa". Il sonetto in questione è Quando v'ordiva il prezioso velo. È incerto se questo sonetto fu davvero scritto per la Andreini o se Francesco Andreini mettesse la poesia nell'edizione per rafforzare l'immagine pubblica di Isabella come una stretta amica del poeta (Taviani, 1990: 9-13). Durante la sua vita, la Andreini provò a intessere un rapporto con Tasso (o almeno creare una reputazione basata in parte su un rapporto con il poeta) e infatti scrisse *La Mirtilla* come omaggio all'*Aminta*. Scrisse anche una lettera in lode del poeta dopo la sua morte, la quale venne pubblicata nelle *Lettere*.

La richiesta di protezione avviene anche quando l'opera è dedicata a una donna, come per esempio *Le Seste Rime* della stessa Laura Terracina, dedicate a Elisabetta della Rovere oppure le *Rime quinte*, indirizzate a Erina Scanderbegh, che costituiscono le invocate protettrici contro i giudizi maligni degli uomini. La poetessa non si sottomette ai giudizi negativi nei confronti delle donne scrittrici, anzi si presenta nei propri testi come una donna forte e consapevole delle capacità letterarie femminili.

Nella *Querelle des femmes*, seguendo il modello rinascimentale di riscoperta dei testi classici, troviamo un meccanismo di impronta filologica che contempla una nuova rilettura dei testi della nostra cultura e una nuova interpretazione su di essi, per liberare il femminile dalla sua carica simbolica di negatività o, quanto meno, per scaglionarlo dalle molte colpe

che su di esso fanno ricadere i testi misogini. In questo senso la Querelle non è solo un movimento di difesa, ma anche di non adesione, attacco e decostruzione di concetti, immagini, simboli e regole patriarcali, un movimento allora di demolizione e ricostruzione dentro del linguaggio (Arriaga 2012)

Paola Cosentino (2005) colloca la rilettura dell'Ariosto da parte di Laura Terracina, nel suo *Discorso sui canti dell'Orlando Furioso*, nella spinta filologica della "progressiva normalizzazione" del testo in una chiave di interpretazione classicista, contrapposta a una lettura allegorica precedente. Terracina avrebbe approfittato del clima filogino, iniziato dall'Ariosto, per non rimanere al margine del dibattito sulla donna che si stava producendo in un ambiente culturale prevalentemente maschile. Shemek, invece, sottolinea i diversi elementi che la portano ad interessarsi per le tematiche femministe: la sua appartenenza all'aristocrazia, la sua simpatia per la monarchia spagnola, una forte coscienza religiosa e il desiderio di far parte dell'élite letteraria (Shemek, 2014, 171).

Terracina, nella linea di Isotta Nogarola scaglionava altre donne, coetanee o antenate, reali o fittizie, le cui colpe vengono attenuate dal fatto della loro condizione di assoggettamento, succubi alle strutture patriarcali, o come dice Terracina "sottomesse a voglie altrui". Questa difesa la troviamo in Cristine de Pizan, quando in *La città delle dame* (1405), giustifica Medea e Circe, che hanno compiuto dei gesti insani, perché erano "donne che amavano troppo". Laura Terracina, nel canto XXI del suo *Discorso sopra i canti dell'Orlando Furioso* sostiene che le donne che sbagliano una volta, sono condannate per sempre, mentre per gli uomini c'è sempre una possibilità di riscatto e salvezza, ma da parte sua sospende ogni giudizio morale su queste donne:

"Ch' importa a voi, se l'altre mostre a dito

*Sono se putte e ruffian son state? (..)
Dunque ch'importa a me, poi ch'io son donna,
s'alcuna a voglie altrui s'alza la gonna”*

Una linea che segue anche Arcangela Tarabotti nella sua *Antisatira* (1988).

Y porque bien sé de la envidia de muchos hombres para con las mujeres, claramente manifiesta en sus escritos, temía poder confiar esta creación de mi pobre ingenio a la protección de alguno de ellos, pero he aquí que el eco de la fama que exclama con estruendo alabanzas de las cuasi divinas cualidades Vuestras, me hizo acudir veloz a buscar cobijo a la sombra de Vuestro roble de oro para los muy imperfectos trazos de mi pluma (Almazán 2014): 65.

Come afferma Caroline Waring, Terracina illustra perfettamente la risposta delle scrittrici al pensiero misogino del loro tempo:

“her own replay not only to the Furioso, but to the wider contemporary debate on women’s role in all spheres of society, specially the literary domain. Her overtly moralistic reflections on male-female relationships and other gender issues provide, at the very least, a contemporary female voice of commentary that acts in relation to the misogynistic accusations of the time” (Waring, 2007: 162).

La Querelle des femmes nella quale queste scrittrici partecipano, sia con argomenti filosofici, sia con l’affermazione di un io femminile autonomo e fuori le regole sociali, ha una caratteristica fortemente

genealogica e di sororità fin dall'inizio, marcata dalle alleanze, dall'ammirazione e concessione di autorità ad altre donne, dalla costruzione di modelli femminili che sostituiscono quelli maschili, dati per universali, e per tanto dalla trasformazione dell'immaginario e linguaggio simbolico.

L'uso costante del "noi" o il "noi donne" appare in molte delle scrittrici come è il caso di Laura Terracina, che lo usa lungo il Discorso, assieme ad altre forme come la solidarietà, quando nel canto XXII, dedicato "alle maligne donne, si come il seme si raccoglie il frutto", Terracina, contro la divisione dell'Ariosto, ha un atteggiamento di indulgenza verso le donne mettendo assieme le "buone" e le "cattive".

*Donne gentil, magnanime e costante
Non date orecchia al mio parlar sì brusco:
ch' il canto mi fa il cor duro diamante
e la man pigra, e lo mio ingegno fosco:
né il desio vuol ch'a dir più vada innate
per il biasimar donne: io questo ben conosco,
ma non mi sforerà tanto la rima
che giù le buone e le vil ponga in cima.*

Anche Veronica Franco, insiste in questa dimensione corale, nella quale la scrittrice parla per tutte le altre donne:

*"Povero sesso, con fortuna ria
sempre prodotto, perch'ognor soggetto
e senza libertà sempre si stia!" (Franco, Rime, XXIV, vv. 55-57).*

Lo scambio epistolare e di sonetti fra poetesse nell'Umanesimo e Rinascimento è più di una moda, risponde al desiderio di accettazione,

approvazione e legami. Al di là degli schemi letterari, le scrittrici sono legate da sentimenti di amicizia e ammirazione e mutua: “di virtù siete l’esempio” dice Veronica Gambara a Vittoria Colonna e questa risponde “di voi, ben degno d’immortal historia, bella donna, ragiono”. Non è un fenomeno soltanto della poesia lirica, come dimostra Laura Terracina nel suo *Discorso sopra i canti dell’Orlando Furioso*, dove molti dei canti sono dedicati ad altre donne e scrittrici, tra queste anche Veronica Gambara e Vittoria Colonna.

Come sostiene Nocito, nelle dediche delle poetesse si registra una grande presenza di donne dedicatari che occupano una posizione chiave nello scacchiere politico. Con questa scelta le poetesse non sostengono soltanto il genere femminile, ma sottolineano ulteriormente la posizione della dedicataria, che non si limita a una funzione pubblica e politica, ma si estende indirettamente anche all’ambiente letterario. Dal momento che le donne presenti nell’ambito politico sono accettate dalla società, le scrittrici sperano che ciò si rifletta anche su di loro, tramite la loro accettazione e approvazione (Nocito 2009).

In questa chiave si potrebbero anche interpretare le dediche che Terracina fa a donne importanti del suo tempo, dove non mancano le scrittrici (Eleonora Sanseverino, Costanza d’Avalos, Isabel Castrovillari, Isabella Collonna, Isabella Villa Marina, principessa di Salerno, Donna Herina Scanderbech, principessa di Bisignano, Isabella di Molfetta, Maria d’Aragona, Clarice Orsini, Donna Clarice Drusina, Princesa de Ostiliano, Veronica Gambara, Vittoria Colonna).

Le scrittrici propongono altri modelli femminili da imitare, in un secolo dove tutti gli auctoritas sono maschili. Laura Terracina concorda con Ariosto sull’importanza di rispondere alle visioni negative che sono state date delle donne, ma mentre per Ariosto gli esempi da imitare e in cui ispirarsi sono una serie di uomini, come Baldassarre Castiglione, Pietro

Bembo, Galeazzo Flavio Capella, Terracina sostiene che dovrebbero essere le donne ad occuparsi delle donne, suggerendo, inoltre, come spesso gli uomini lo fanno per interesse o per moda, come nel canto XXXVII.

*“Accio che questa invidia, e questo nome,
Che con larga virtù costor si danno
In questa a noi de piu honorate some,
E rimanga appo lor nel fin d'inganno,
Cosi terremo cinte nostre chiome
Di lauro e mirti uguale al sacro Nanno
Anzi darian ben luoco, a questo tuono
Le valorose donne; e se con buono;*

*Ma perche il tacer nostro assai piu spinge,
Quel fervido desio, le menti ingorde,
Ciascun come li pare, hor scrive hor spinge
Tal contra a noi; che mille orecchie afforde,
E così il nostro honor, sonando finge
Ogni scrittor con risonanti corde,
E si lietan di dare a lor piu altura
successo; ne uscito opra non oscura.*

*Hor diamoci talmente alla vertute
e diasi luoco a queste lingue oscure,
che non faran le nostre così mute,
che non biasimo a vincer lor scritte,
Uscemo homai da questa servitute
In seguitar le sante, alme letture,
Cosi si fosser poste a quelli studi,
Ch'immortal fanno le mortai virtudi.*

Alcune delle scrittrici del Cinquecento non soltanto furono aspramente criticate dai loro contemporanei, ma anche dai critici posteriori. Secondo Magliani (1885), vari autori del Cinquecento sono accusati di scrivere versi monotoni, vuoti e dettati da false ispirazioni. Deve essere un caso che citi soltanto scrittrici. Sarebbe il caso dell'*Accusa d'amore*, di Isabella Andreini, famosa per la sua bellezza e per la sua arte in vari teatri europei, che secondo Magliani riflette un "vuoto interiore". Per Lucrezia Marinelli parla di poesia-labirinto, con una poesia "colma di immagini oscure e ambigue con descrizioni insipide e non efficaci". In Laura Terracina invece troviamo l'immagine di una donna stanca, "da un animo esasperato e sdegnosa del male" (Magliani, 1885: 176), dimostrando così che il repertorio erotico venne sfruttato fino all'esaurimento, sia nel suo uso che nell'abuso, fino ad arrivare alla noia. Sull'esempio di Laura Terracina, anche Chiara Matraini, la quale inneggiava alla libertà, Dafne da Piazza, la quale ideò indovinelli con discreto spirito, Fiorenza Piemontese, che scrisse una novella in terza rima, molto lontano da un vuoto dialogo in versi.

Emblematico il caso della stessa Laura Terracina, a chi Croce non risparmia stroncature, a causa del carattere encomiastico delle sue opere, dice di Lei: "perpetua cupida ricercatrice e spettatrice al varco di qualcuno da lodare" (Croce, 1990: 174).

1.3 CORTIGIANE, DAME ERRANTI

“L’educazione, l’universale opinione, ed in gran parte la natura medesima, allontanarono in ogni tempo ed in ogni paese l’una metà dell’umana specie dallo intendere allo studio delle scienze e delle lettere. Per non dire dell’avvilimento, a cui gli effeminati abitatori dell’Asia condannarono le donne, i Greci medesimi ed i Romani, nell’epoche ch’eglino ebbero più luminose, fecero delle lor compagne altrettanti personaggi pressochè misteriosi, a’ quali persuasero, che né amore, né considerazione ottenuto avrebbono, se vissuti non fossero del tutto oscuri ed ignoti. Vincere pertanto tutti gli ostacoli della natura e tutte le sociali contrarietà dovettero quelle poche donne che, mal frenare potendo l’animo liberale, e il fervido ingegno, che a nobil meta correvano, seppero slanciarsi oltre a quegli angusti confini, che ad esse furono, non so se io dica meglio, dalla naturale superiorità, o dall’orgoglio superbo dell’uomo segnati” (Rovani, 1855: 425).

Salvatore Battaglia nella definizione che appare nel Grande dizionario della lingua italiana, equipara il termine «cortigiana» con mondaine or «prostituta» specificando : «Nella società del Cinquecento: donna di raffinata educazione e di qualità intellettuali, che concede i propri favori in un rapporto di reciproco rispetto e stima» (Battaglia, 1989: 863).

“Se le donne tutte di mala vita furono spesso nel Cinquecento chiamate cortigiane, non è men vero, che si cercò, allora stesso, con qualificazioni e con aggiunti [...] di ripristinare le distinzioni opportune, e di toglier di mezzo l’equivoco” (Graf, 1888: 226).

Come sottolinea Giorgio Padoan, le cortigiane oneste, come le signore della Corte si dedicano alla Creazione di un'immagine esterna di grazia e di bellezza, di intelligenza, di poesia e di Eleganza, che doveva essere sostenuta da abilità specifiche in musica e in spirito conversazione. “Queste qualità sono state aggiunte la capacità di discutere e conoscere all'agenda culturale comune a tutte le persone istruiti e a rispettare un'apparenza necessaria di proprietà e decoro” (Padoan 1990: 65).

D'altronde, in certi ambienti intellettuali la frequentazione delle "cortigiane", soddisfaceva ad un tempo le abitudini maschili e la preoccupazione di salvaguardare la nuova idea di femminilità. Tullia d'Aragona, tra Venezia, Ferrara, Siena e Firenze, intrattenne relazioni non solo strettamente culturali con Bernardo Tasso, Claudio Tolomei, Gerolamo Fracastoro, Benedetto Varchi, Francesco Maria Molza. E proprio grazie ai meriti della sua produzione poetica e letteraria, a Tullia fu revocato, con delibera medicea del 10 maggio 1547, l'obbligo di indossare il velo giallo (in base alla disposizione emanata da Cosimo il 19 ottobre 1546, nello stato fiorentino le cortigiane erano infatti, tenute ad indossare pubblicamente un velo giallo).

Anche Veronica Franco a Venezia è intima amica di pittori famosi come Jacopo Tintoretto, che le dedico un ritratto, di sovrani come Enrico III re di Francia, di intellettuali stranieri di passaggio in Italia come Michel de Montaigne, il quale la ricorderà nel suo Journal. D'altra parte è ormai serenamente riconosciuto il ruolo socialmente attivo svolto dalle meretrici nella civiltà italiana del Rinascimento (CIBIN, 1985).

Come segnala Sberlati (1997: 141) l'immagine devota della casta sposa sottomessa al marito, lascia spazio ad una dimensione femminile che rivendica per se tutti gli aspetti dell'esistenza materiale, compresi quelli comunemente additati come peccaminosi e lascivi. Ne è un caso che il più

importante manuale di mestieri del XVI secolo, cioè, la piazza universale di tutte le professioni del mondo di Tomaso Garzoni, uscito la prima volta a Venezia nel 1588 dalla stamperia di Giovan Battista Somasco, dedichi alla professione della meretrice un esteso ed eruditissimo discorso.

La figura della “cortigiana onesta”, è descritta perfettamente da Estela González De Sande (González De Sande, 2013: 27-29), la quale precisa come con tale appellativo si intendeva distinguere le donne istruite, colte e raffinate dal resto delle meretrici “volgari”. La cortigiana onesta era una donna simile alle aristocratiche, che sapeva conversare di qualunque argomento, che attraeva non soltanto per la sua bellezza ma anche per il suo intelletto. A queste qualità si aggiungeva il dominio di diverse arti, come la letteratura o la musica, armi delle quali si servivano le cortigiane per conquistare gli uomini più illustri.

Riguardo alla *Querelle des Femmes*, queste donne contribuirono in gran misura, attraverso la loro vita, alla conformazione di un modello diverso di donna: colta e libera. Alla loro vita libertina e autonoma si somma una produzione letteraria che si riferisce alle problematiche della donna, che canta il sentimento amoroso dalla parte femminile, con una libertà di espressione sconosciuta nella letteratura italiana scritta da donne fino a quel momento.

Fausto Díaz Padilla (Díaz Padilla, 2014: 9) puntualizza come la figura della “cortigiana” appaia, intorno alla seconda metà del secolo XV, nella Corte Pontificia dei papi Nicola V e Pio II (1447-1464), dove si prese l’abitudine di celebrare riunioni di umanisti “curiali” o “cortigiani”, durante le quali si discuteva di poesia, filosofia, teologia, ecc.

In poco tempo iniziarono a prendervi parte anche alcune donne che, oltre alla bellezza, erano dotate di un livello culturale tale da permettere loro di tenere conversazioni erudite con letterati, poeti ed artisti. Poiché coloro che facevano parte della curia o corte papale erano

chiamati “curiali” o “cortigiani”, le donne che partecipavano alle riunioni culturali vennero denominate allo stesso modo, “curiali” o “cortigiane” (Romano, 1990).

Quando queste riunioni iniziarono ad essere frequentate da donne libertine che miravano soltanto allo scopo economico si iniziò a distinguere i due termini: “curiali” veniva applicato soltanto agli uomini di Chiesa e “cortigiano, cortigiana” per designare coloro che frequentavano la Curia ma non ne facevano parte, come gli intellettuali, letterati, artisti e le donne che partecipavano ai salotti culturali.

Il fatto che spesso alcune di esse si concedessero a qualche personaggio illustre, in cambio di protezione, fece sì che il termine “cortigiana” diventasse equivalente di meretrice di alto rango. In poco tempo il termine si diffuse dalla Corte papale a tutte le donne che concedevano i loro favori in cambio di regali, denaro o protezione, finendo così per diventare sinonimo di prostituta.

Monika Antes (Antes, 2011: 18), precisa come sotto il regno di Papa Alessandro VI (1492-1503) l'immoralità dei prelati romani sia giunta all'apice, con la presenza di un bordello che diventò un affare molto redditizio per gli appartenenti alla Curia. Oltre alle appartenenti all'alta società, vi è una seconda categoria di donne: coloro che, a causa della loro povera condizione, tentano di sfuggire ad una vita di miseria ricorrendo alla prostituzione. All'interno di città dove vi è una miglior qualità di vita, come Roma e Venezia, molti artisti e letterati si sono interessati a questa categoria. In questo modo si può notare come la storia della prostituzione italiana nel Cinquecento, benché ancora poco documentata, si sia sviluppata di pari passo con l'avanzamento storico, sociale ed urbanistico di queste due importanti città.

I numeri della prostituzione, secondo il diarista Stefano Infessura, raggiungevano una quota allarmante nell'anno 1490, arrivando a toccare la

cifra di settemila cortigiane, costituenti un decimo della popolazione urbana. La città di Roma diviene il fulcro della cultura della penisola, dopo l'uscita di scena dei Medici a Firenze nel 1494, e in seguito soprattutto al mecenatismo di Papa Borgia e dei successori, Giulio II e Leone X. La città accoglie quindi una gran quantità di uomini di cultura, ma anche grandi folle di personaggi anonimi, attratti dal fasto della società romana. Difatti, il censimento voluto da Clemente VII nel 1526, rilevò la presenza di oltre 4.900 prostitute sul totale di 55.000 abitanti, senza contare le deprecabili figure che si trovano dietro alla prostituzione, quali servi e ruffiane. Nella maggior parte dei casi, queste figure sono uomini celibi, tanto ecclesiastici come artisti e letterati, che scelgono questa condizione come unico modo di acquisire cariche prestigiose presso la Curia Romana, senza però privarsi di svaghi occasionali ed opportunistici, che abbandonano appena compiuti i loro bisogno primari. Da qui l'origine del termine "*cortigiana*"

Le prostitute si trovavano in ogni zona della città; vi erano quartieri quasi interamente abitati da meretrici, quali Campo Marzio per quelle di miglior fama, i caseggiati del Pozzo Bianco (oggi Chiesa Nuova), per le più malevole, ed infine le baracche e le stufe di Ponte Sisto, dove si trovavano le inferme. Alcuni pontefici tentarono di porre fine al fenomeno della prostituzione: Leone X impose una tassazione al fine di ristrutturare una via di Roma, e, successivamente, Pio V le segregò nella zona dell'Ortaccio; ciò nonostante, tutti questi tentativi suscitarono scarso successo. Roma, centro della cristianità, risplendeva di sfarzo alle corti dei ricchi prelati del Vaticano; per questo, vi giungevano personaggi di ogni categoria sociale e provenienti da ogni luogo. Così, il ruolo delle cortigiane all'interno di quell'ambiente unico era rilevante.

Vi erano specifiche divisioni all'interno della categoria delle cortigiane: quelle di condizione più bassa, che erano solite attirare i clienti dalla finestra; quelle che si dedicavano alla professione esclusivamente di

domenica; vi erano le “*camiciare*” e “*marrane*”, in maggioranza ebreo spagnole convertite, e infine le più alte, denominate “*cortigiane oneste*”, spesso donne agiate e con una certa cultura. Le prostitute di quell’epoca vivevano in una società il cui fulcro risiedeva nella cultura e nell’educazione letteraria. Per questi motivi, alcune cortigiane divennero addirittura note scrittrici; non mancavano, infine, delle prostitute con talenti musicali e di danza. Per questo motivo, nelle abitazioni delle cortigiane più abbienti si riunivano uomini dalle cariche prestigiose, che spesso si intrattenevano per delle discussioni erudite, per letture o per esibizioni di danza. Questi uomini spesso facevano a gara per assicurare una protezione alle cortigiane, al fine di preservare il fasto di quell’ambiente. Lo sfarzo era evidente anche nelle celebrazioni domenicali nella chiesa di Sant’Agostino, la più frequentata dalle cortigiane, dove un folto pubblico accorreva puntualmente ad ammirare il ricco vestiario delle donne, spesso seguite da una processione di servi e protettori, che variavano in numero e qualità a seconda dello status della cortigiana.

Per le ricche cortigiane, il momento della cura del corpo rappresentava la parte più importante della giornata. Per esigenze professionali, le cortigiane erano solite lavarsi spesso con acqua profumata con infuso di erbe odorose, in modo tale da lasciare sulla pelle un sentore delicato e di pulito; erano sconsigliati, invece, profumi troppo forti, perché considerati come tentativi di copertura dello sporco del corpo. Stesso discorso vale per il trucco, realizzato con miscugli di sostanze vegetali. Il vestiario variava a seconda della città, ma aveva come comune tematica l’utilizzo di stoffe ricercate e decorate; questo fino al pontificato di Pio IV e Pio V, i quali vietarono abiti lussuosi e stoffe pregiate.

Ogni cortigiana, come primo passo, cambiava il nome di famiglia, spesso di basso status, con nomi mitologici o di antiche eroine. Tra queste donne, alcune godranno di ruoli di primaria importanza all’interno della

società romana del primo ventennio del Cinquecento, poco prima del suo decadimento per mano dei lanzichenecchi.

Riscoprendo gli autori antichi, gli umanisti rinascimentali vennero a conoscenza delle ‘etere’, le accompagnatrici degli uomini greci nei simposi, dove era vietato l’accesso alle donne rispettabili. Poiché i funzionari della corte pontificia non volevano rinunciare alla compagnia femminile di classe, l’idea della ‘cortigiana’ nacque proprio sul modello delle etere greche. Antes riporta il più antico documento conosciuto, in cui venne usato il termine “cortigiana”, ossia il *Liber notarum* del maestro di cerimonie pontificio, Johan Burchard, il quale, nel 1498, scrisse: “*Quedam cortegiana, hoc est meretrix honesta*” (“Una cosiddetta cortigiana, cioè una prostituta rispettabile”):

“la cortigiana era sì una prostituta, una donna che si vendeva per denaro, ma era honesta, termine che ha meno il significato corrente di “onesta”, quanto quello di “rispettabile”, caratteristica di chi gode il riconoscimento sociale” (Antes, 2011: 18).

Compito della cortigiana era quello di supplire alla carenza di dame di corte ed ingentilire con la sua presenza banchetti ed altre occasioni di incontro, mostrando le qualità che la distinguevano dalla prostituta. Dalla fine del Quattrocento al primo ventennio del Cinquecento, le cortigiane romane vissero un’epoca d’oro, diventando membri accreditate delle classi elevate, con accesso alla corte pontificia ed in assenza di leggi morali che ne minassero i privilegi.

Le cose iniziarono a cambiare dopo il sacco di Roma, quando si fecero più insistenti gli appelli a rinnovare la Chiesa e la morale. Nel 1536, Papa Paolo III impose alle cortigiane il divieto di indossare *l’habito romano*; nel 1542 fu fondato il convento di Santa Marta, destinato alle cortigiane che

intendevano cambiare vita e nel 1550 Papa Giulio III vietò loro l'uso delle carrozze.

Sotto il pontificato di Pio V vennero adottati i provvedimenti più drastici: le cortigiane furono bandite dal quartiere che circondava il Vaticano, alcune furono espulse dalla città e dallo Stato della Chiesa, altre obbligate a trasferirsi nel rione dell'Hortaccio, intorno al quale, nel 1569, si iniziarono addirittura a costruire le mura per separarlo dagli altri quartieri. Le cortigiane sorprese al di fuori del ghetto, venivano duramente punite.

Alla morte di Pio V, nel 1572, Roma tornò al vecchio stile di vita, grazie alla liberalità di Papa Gregorio XIII ma, con i pontefici successivi, si alternarono riforme e regolamenti al riguardo. Con il crescente isolamento delle cortigiane, le nobildonne romane iniziarono ad occupare sempre più la sfera pubblica, partecipando a feste e banchetti, senza compromettere il loro buon nome. Con l'accesso delle mogli d'alto lignaggio alla vita sociale della città, verso la fine del XVI secolo, iniziò il declino dell'epoca delle cortigiane.

Una delle cortigiane più affermate era Fiammetta, donna che fece della sua bellezza la forza che la portò ad avere grande considerazione e ricchezza a Roma, tanto che nel 1512 ottenne una ingente donazione da parte del papa, che la rese *maîtresse en titre* di Cesare Borgia, che le donò: una villa, varie case, una vigna con un pozzo ed una cappella nella chiesa di Sant'Agostino a Roma, con il permesso di esservi sepolta. Ed è con Burckard (1961) che si hanno testimonianze su quanto alcune cortigiane fossero influenti nella vita politica romana, infatti esse sedavano tra gli altari e banchi cardinalizi. Recarsi nei luoghi di culto per loro risultava come la volontà di mostrare alla cittadinanza di possedere uno status quo dettato dalla ricchezza e dalla abbondanza, venendo, tra l'altro, accompagnate da numerosi paggi e servitori, oltre ad un favorito, al quale si appoggiavano. Molte di queste donne non vantavano origini romane, bensì i loro natali si

potevano cercare tra il suolo italico e l'intero continente; inoltre esse provenivano da famiglie dei ceti bassi che, non potendo permettersi una dote per essere date in sposa o che permettesse loro di entrare in convento, erano in qualche modo costrette a scegliere questo stile di vita per poter mettere da parte i propri risparmi, per poter seguire una delle due vie rispettabili. Nel caso in cui non riuscivano a percorrere il cammino per divenire donne rispettabili, le cortigiane ripiegavano su mansioni domestiche, come lavandaie, cuoche o serve.

Altra possibilità nell'inizio di tale carriera poteva essere dettata dalla morte prematura del padre o dal mancato riconoscimento, in quanto figlie illegittime, ovvero di madri cortigiane che avviavano molto presto le ragazze alla professione, dove era facile trovare giovani tredicenni che vedevano la loro verginità privata, al pagamento di un ingente quantitativo denaro, da parte di un signore altolocato, con la speranza che tramite le proprie prestazioni venissero promosse in una relazione stabile o che venissero affidate ai loro pari.

Andrea Calmo, scrittore veneziano, in una lettera ad un'immaginaria cortigiana dal nome Brunela, rivela le aspirazioni e i desideri delle cortigiane più illustri: animali esotici, una casa riccamente ammobiliata, leccornie esotiche, un alto numero di domestici, tra cui un servo di colore, una gondola o una carrozza a Roma, e costosi gioielli. Secondo quanto riferisce l'autore la cortigianeria non era limitata alla corte romana, ma era presente anche a Venezia, Ferrara e Firenze.

Per tutto il Cinquecento le cortigiane erano solite indossare l'*habito romano*, vesti di materiali pregiati e preziosi, gli stessi che venivano utilizzati dalle dame della nobiltà, per indicare il benessere materiale cui appartenevano. Essendo questi abiti costosi, esse erano costrette a indebitarsi per acquistarli o dovevano semplicemente prenderli in prestito, ma vi erano anche casi di abiti rubati, che le portava ad un processo per

furto. Ad esempio la cortigiana spagnola, Francesca Tornera, che aveva lasciato i suoi averi ad un chierico, Melchior Ramirez, per recarsi alla corte ferrarese e al suo ritorno, accortasi di aver subito un furto, tra cui un costoso vestito di broccato d'oro a fiori, del valore di cinquanta scudi, perse il processo, nonostante ci fossero testimoni che affermassero che l'abito faceva parte delle sue proprietà.

Erano solite indossare pellicce, senza altri indumenti, e ciò è dato dalla testimonianza di numerosi quadri commissionati dai ricchi clienti, che ritraevano le cortigiane più influenti con la sola pelle di animale a coprire i loro copri nudi.

Vi sono anche testimonianze di donne di corte che indossassero abiti maschili con una doppia funzione: la prima è quella di soddisfare i desideri di clienti omosessuali, la seconda come deterrente a possibili stupri, mentre percorrevano, di notte, le vie della città.

Altro status symbol, oltre a vestiti e carrozze, erano i gioielli avuti in dono dai ricchi clienti e a testimoniare fu lo scrittore Matteo Brandello che parlò della figura della cortigiana Imperia che viveva una vita da principessa.

Si può affermare in sintesi che lo status sociale della cortigiana si manifestava attraverso tre fattori: la sua immagine pubblica, le sue relazioni con uomini ricchi e distinti e il fatto di essere in possesso di diversi "status symbol": una casa riccamente arredata, un certo numero di servi, un abbigliamento sfarzoso, gioielli e una carrozza" (Antes, 2011: 18).

La figura della cortigiana, oltre che in Roma, crebbe enormemente a Venezia, città che ormai da tempo era centro di ricchezza e di cultura della penisola italiana. Lo sviluppo dell'editoria aveva contribuito a fare della cosmopolita città lagunare uno dei più prestigiosi ambienti letterari ed artistici.

In conseguenza alla crescita economica, crebbe enormemente la prostituzione, con una netta distinzione tra le cortigiane disoneste, suddivise in diverse sotto-categorie, e quelle oneste. Apposite leggi e proibizioni ne regolavano il movimento nelle diverse zone della città.

Accanto alla prestigiosa città vaticana, anche Venezia è considerata come residenza ideale per le cortigiane. Questa, infatti, contava più abitanti di Roma, ed era un prezioso centro di scambio commerciale tra Oriente ed Europa. Venezia si era convertita in uno dei principali centri economici ed intellettuali, grazie ai rapporti col Levante, il gran numero di famiglie ricche, le importanti industrie della seta, del vetro e dell'editoria.

Per l'importanza rivestita dalla Serenissima, a Venezia giungeva un gran numero di persone e di denaro, che conferivano alla città un aspetto di leggerezza senza precedenti, come dimostrano i ricchi carnevali. Le cortigiane trovavano in questo ambiente la possibilità di espletare la propria professione in modo pieno, divenendo quindi una delle maggiori attrazioni della società. Gli stessi governanti intravederono una fonte di guadagno per le imprese locali fondamentale, soprattutto per quanto riguarda l'acquisto di beni di lusso e di abbigliamento; per questo motivo, nessuna restrizione venne imposta a questa professione. La stessa polizia, spesse volte, traeva informazioni importanti dai colloqui con cortigiane, in cambio di efficace protezione verso le violenze perpetrate dagli stranieri che giungevano nella città. Molto diversa era la situazione di Roma: da sempre in concorrenza con Venezia per il numero di cortigiane presenti, la città affrontava un periodo di crisi in questo ambito, dovuto alla prepotenza dei signori locali e dei malintenzionati; ciò portava le cortigiane a esercitare la loro professione con un altro grado di rischio e di paura.

Secondo le stime del diarista Marin Sanuto, agli inizi del Cinquecento a Venezia si contavano circa 12.000 cortigiane su una popolazione di 300.000 abitanti. Nei secoli successivi, nonostante il declino

della figura della cortigiana colta e raffinata, Venezia continuò ad essere considerata come fulcro di questa figura, mantenendo un carattere gioioso e giocoso, che in parte contribuirà al decadimento della Serenissima stessa.

La cortigiana onesta era simile alla geisha o all'etera greca, una dama di compagnia, con un protettore illustre, che doveva unire alla bellezza, l'eleganza ed una cultura elevata, per poter intervenire nei dibattiti culturali organizzati nei prestigiosi palazzi cittadini o nei circoli letterari.

Adriana Cavarero (Cavarero, 2003: 11), precisa che nelle cortigiane oneste *“la libertà sessuale si combina con una straordinaria raffinatezza culturale nonché con una vivacità di intelletto che fa di esse le migliori intellettuali del tempo”*.

Díaz Padilla puntualizza come il periodo-apogeo delle cortigiane poetesse sia compreso tra il 1530 e 1575; come la loro poesia sia stata influenzata, dal punto di vista formale, dalla corrente petrarchista, con il metro del *terzetto incatenato*.

Per quanto riguarda il contenuto, oltre al concetto amoroso petrarchesco, seguivano le teorie dei trattatisti amorosi dell'epoca, arricchendole con le loro esperienze e punti di vista personali. Il grande fermento culturale si sviluppò proprio grazie ai salotti- circoli-cenacoli intellettuali, spesso organizzati dalle cortigiane nelle loro case, ai quali prendevano parte artisti, poeti, musicisti e filosofi, per discutere e coltivare temi culturali. Secondo Biagi

Coteste cortigiane che usurpano gli onori serbati alle più pudiche e alle più degne, son per noi un singolare fenomeno, del quale occorre cercare la spiegazione ne' costumi della società di quel tempo. Nel Rinascimento, l'antichità greco-latina si compenetrò nella vita italiana, non soltanto come fonte della coltura, ma ancor più come fine supremo dell'esistenza. Si cercò da tutti di riprodurre l'antica

civiltà, l'antica coltura; l'autorità de' classici, di Platone e d'Aristotele, valse da sola a coonestare qualunque eccezione alle regole morali, predicate, se non praticate, dalla Chiesa Cattolica. L'antichità aveva Aspasia e Diotima, gli Ateniesi onoravano le etère; era dunque naturale e necessario che il Cinquecento possedesse la celebre Imperia, la maestosa Caterina di San Celso e Tullia d'Aragona. La cortigiana era una specie di fiore di stufa, che i raffinamenti d'una singolare coltura avevano fatto sbocciare in mezzo alla società letteraria del secolo mondano. Ed invero i letterati, quasi tutti celibi, perché in grandissima parte o sacerdoti o benefiziati, avevan necessità di trovare, fuori della famiglia, una donna che potesse soddisfare tutti i loro bisogni, che fosse una piacevole amica e un'amabile interlocutrice, senza avere né i diritti né la casta musoneria d'una moglie. La famiglia non poteva conceder loro così facili conforti; perché la donna da casa, se non era una virago, con mente ed animo virili, capace di difendere armata mano la non desiderata virtù, era una femmina tutta intenta alle faccende domestiche, con una coltura che non andava più oltre della croce santa o dell'ufiziolo. I letterati, che cercavano le grazie dello spirito, la bellezza più piacente e meno austera; che volevano una Musa per i loro canti, una Diotima per i loro dialoghi, una compagna per le allegre cene, vagheggiavano e pregiavano la cortigiana, come un fiore di cui si gode la vista e il profumo, senza guardare di dove fosse sbocciato. La cortigiana era una virtuosa ... e, come le moderne virtuose, potevan quelle donne celebrate dalla fama mescolarsi con la società più eletta, senza che questa avesse il menomo ribrezzo dell'immondo contatto. ... Quasi tutte le più raffinate sapevano a memoria tutto il Petrarca e il Boccaccio, e innumerevoli bei versi latini di Virgilio, Orazio ed Ovidio e di mille altri autori (Biagi, 1886: 673).

Le cortigiane mantengono una fitta corrispondenza fra loro e fra altre figure letteraria del momento, Angelo Romano (1990) raccoglie In totale cinquantaquattro lettere, attestabili a otto soggetti, che dipingono la condizione della donna nella società del Cinquecento, con particolare accento sulle difficoltà affrontate per guadagnare un poco di valore sociale, risalenti al periodo di maggior splendore della cortigianeria, fondamentali per la comprensione della storia della società di quell'epoca.

Si tratta di lettere firmate risalenti ai primi anni del pontificato di Leone X, e provenienti dalla città di Firenze, influenzata dall'ambiente romano. Qui, Filippo Strozzi, uno dei volti più noti della città, per volere del suo gruppo di amici nobili e viziosi, raccolse in una casa popolare alcune tra le più famose cortigiane del tempo, che ritornarono a Roma una volta compiuto il mandato. Tra queste donne, La Pisana, ossia l'amante dello stesso Filippo, essendo la più rinomata per grado di cultura e bellezza, è autrice della maggior parte delle lettere. La donna si occupò di ogni particolare della casa, anche dell'amministrazione delle risorse, chiedendo molto poco ai protettori e spesso rifiutando regali disinteressati. Pur essendo innamorata profondamente di Strozzi, ella capisce che da parte sua vi è solo desiderio sessuale; per questi motivi, alcune delle lettere pubblicate non sono altro che lamentele dirette ad un confidente stretto della donna. Filippo ha altri impegni all'infuori della cortigiana, e spesso quindi la trascura, fino al punto da volerla cedere ad altri, provocando la ribellione della donna.

Così la loro relazione si fa sempre più tesa, e la Pisana è costretta a recarsi a Roma, dove intratterrà una relazione con un uomo che disprezza. Così, le lettere di questa donna sono uno specchio della società dell'epoca, e degli usi e costumi delle cortigiane. Il ritratto che di loro traspare è quello di donne acculturate, corrette, eleganti, e che entrano nel cuore dei lettori

per le loro emozioni, sebbene a volte esagerino con l'uso di frasi in latino. La Pisana stessa pare fosse anche una letterata. Per quanto riguarda e altre autrici delle lettere, queste aggiungono pochi particolari rilevanti alle informazioni precedenti. Si sa solamente che, una volta sciolta la brigata attorno a Strozzi, tutte furono abbandonate e costrette a recarsi a Roma per seguire con la professione.

Un'altra figura importante nell'epistolario è quella di Beatrice Paregia. La donna scrisse una lettera indirizzata al duca di Urbino, nella quale narra delle storie inerenti alla sua vita e al suo lavoro, concentrandosi in particolare sulle messe e sul periodo pasquale. La sua lettera è particolarmente ricca di dettagli sulla vita della Roma leonina, dimostrazione che questa donna ha ancora molta strada davanti a sé. Grazie a questa lettera, ci si può tornare ad avvicinare alla vita quotidiana.

La più famosa cortigiana romana è Imperia, nome d'arte della bella romana Lucrezia, a sua volta figlia di una cortigiana e di un esponente tanto importante quanto anonimo della curia pontificia, morta suicida nel 1512 (forse per amore, forse per dolore), all'apice della fortuna e della bellezza: dopo la sua morte Giulio II, il papa guerriero, le accorda la benedizione e l'assoluzione da tutti i peccati, consente a che venga seppellita in una cappella della chiesa di San Gregorio; Agostino Chigi, ricchissimo banchiere e mecenate e suo entusiastico ammiratore, le fa erigere un monumento (Trioschi, 2001).

A Venezia, Veronica Franco conta tra i suoi corteggiatori a Marco Venier (di antica e potente famiglia) e a un certo punto della sua carriera sfida a un duello all'arma bianca l'anonimo autore di certe poesie nelle quali veniva pesantemente insultata per poi, una volta scoperto l'autore delle offese, dedicargli duecentotto versi che iniziano con un'ammonizione che riprende una norma precisa del galateo cortese: "di ardito cavalier non è prodezza" colpire una donna. Nel 1574 Veronica riceve nel suo salotto, in

un incontro coperto dal massimo riserbo che tuttavia - o forse proprio per questo - desta il massimo scalpore, Enrico di Valois, figlio di Caterina de' Medici in procinto di ricevere la corona di Francia: Enrico riparte da Venezia con un ritratto in smalto della bella ospite, la quale lo ringrazia delle attenzioni ricevute nel modo che le è più congeniale, cioè dedicandogli due sonetti. La poesia non è l'unico ambito in cui si manifesta l'amore di Veronica per la letteratura e l'arte: sue sono anche numerose epistole, da lei stessa date alle stampe nel 1580 ricevendone parecchi apprezzamenti, dove tra l'altro si legge:

"io sono tanto vaga e con tanto mio diletto converso con coloro che sanno, per aver occasione ancora d'imparare, che, se la mia fortuna il comportasse, io farei tutta la mia vita e spenderei tutto l'mio tempo dolcemente nell'accademia degli uomini virtuosi".

Difficile immaginare che si tratti solo di vanagloria, o desiderio di compiacere i colti corteggiatori: più verosimile invece pensare che Veronica abbia trovato nel mestiere più antico del mondo l'unica strada che le offrisse, a lei di oscuri natali, la possibilità di dedicarsi ai piaceri dello spirito. Non disgiunti, peraltro, da quelli della carne, di cui verseggia senza mercenaria licenziosità ma con un fondo realistico che costituisce la sua peculiarità rispetto all'imperante maniera petrarchesca. A un corteggiatore, ad esempio, scrive versi che sono un sussurro e una promessa:

*Certe proprietadi in me nascose
vi scovirò d'infinita dolcezza,
che prosa o verso altrui mai non espose [...]
Così dolce e gustevole divento
quando mi trovo con persona in letto,*

*da cui amata e gradita mi sento
che quel mio piacer vince ogni diletto
sì che quel che strettissimo pareo,
nodo de l'altrui amor divien più stretto "* (Veronica Franco)

Libera poesia di libero amore, vien da pensare; allo stesso modo che per i versi dedicati a un uomo di religione, amore non ricambiato di gioventù, cui Veronica dedica in età più matura un capitolo in terza rima dove sogna che quella passione possa tramutarsi in una serena amicizia non completamente dimentica del "folle amore" passato: schiettezza, testimonianza di vita e buona disciplina letteraria sono dunque gli ingredienti principali delle poesie di Veronica Franco, tanto legata alla sua città da dedicarle versi di liquida, mesta bellezza:

*"l'alma cittade
del mar reina, in mezzo 'l mar assisa
a' cui pie' l'acqua giunta umile cade
e per diverso e tortuoso calle
s'insinua a lei per infinite strade "*

Imperia e Veronica, Roma e Venezia: capitali, secondo più di uno storico, non solo di importanti stati italiani ma anche del mondo cortigiano. A Roma la preponderanza dell'elemento maschile su quello femminile (in primo luogo per l'altissima presenza di prelati, com'è noto non così osservanti del voto di castità in particolare prima della Controriforma; in secondo luogo per l'altrettanto cospicua presenza di personale variamente aggregato alla curia) e le grandi ricchezze che vi si riversano da tutta la Cristianità determinano naturalmente e inevitabilmente l'aumento della prostituzione; a Venezia, Serenissima fastosa e mondana, centro

cosmopolita e ricchissimo che ancora non avverte (o solo in minima parte) i contraccolpi dell'apertura delle nuove rotte atlantiche, complice un decreto che chiude il Castelletto dove fino al 1498 le donne di vita erano rinchiusi, esse sciamano in città, attratte come a Roma da una vita ricca e gaudente.

Ma per una Imperia e una Veronica, cortigiane "oneste" secondo la terminologia del tempo, mille e forse più ce ne sono che, come scriveva l'Aretino, "muoiono nell'ospedale": sono le cortigiane "da lume", che esercitano la loro professione in sordidi retrobottega e finiscono i loro giorni miseramente, spesso a causa di quel "mal francese" che proprio nel Cinquecento comincia a mietere le sue prime vittime; di una di queste ha lasciato una grottesca descrizione Machiavelli, che indugia sullo squallido aspetto della poveretta (della quale, peraltro, non aveva disdegnato di fare l'uso cui la donna si destinava):

"li ochi haveva - scriveva Machiavelli all'amico Luigi Guicciardini - uno basso et uno alto, et uno era maggiore che l'altro, piene le lagrimatoie di cispa et e' nipitelli dipilicciati; il naso li era conficto sotto la testa aricciato in su, e l'una delle nari tagliata, piene di mocchi; la bocca somigliava a quella di Lorenzo de' Medici, ma era torta da un lato e da quello n'uisceva un poco di bava, ché per non havere denti non poteva ritenere la sciliva; nel labbro di sopra haveva la barba lunghetta, ma rara"

Era il rovescio della medaglia dello scintillante mondo delle cortigiane "oneste", la fine straziante di quelle che non ce l'avevano fatta, spesso vittime delle violenze e degli inganni che quotidianamente minacciavano la vita di tutte le donne che praticavano il mestiere.

Pietro Aretino, ricattatore e verseggiatore geniale che non a caso dimorò a lungo sia a Roma che a Venezia, alle cortigiane dedicò i suoi

celebri "Ragionamenti", ovvero il dialogo tra la cortigiana Nanna e la figlia Pippa, che viene istruita sull'arte della prostituzione. Da un certo punto di vista i "Ragionamenti" rientrano a pieno titolo nella trattatistica del tempo: non solo sono in forma dialogica ma in più si occupano, tutto sommato, di "formazione umana": così come il Castiglione delineava il tipo umano del cortigiano, allo stesso modo l'Aretino, per bocca della Nanna, fornisce precise istruzioni sulla teoria e la pratica dell'arte cortigiana, dai mille trucchi e imbroglio necessari alla prostituta per ricavare dal cliente il meglio in cambio del meno possibile, alle altrettante insidie da cui la vera professionista si deve guardare per conservare i suoi "beni al sole" e il suo buon nome.

Il risultato è un quadro spietatamente realistico dei costumi del tempo, dove l'indulgenza al riso licenzioso e alla vera e propria oscenità si mescolano alla feroce irrisione dell'ipocrita moralità di una società che condanna la prostituzione ma al tempo stesso la crea e la incentiva. Che Aretino l'abbia fatto dell'oscenità e della maldicenza la cifra prima della sua attività poetica, del resto, è cosa nota: dai famosi "Sonetti lussuriosi" ispirati a sedici licenziose incisioni che circolavano a Roma intorno al 1520. Aretino scaglia le sue invettive contro le donne poetesse più venerate del tempo: Veronica Gambara a Vittoria Colonna. La prima definita "meretrice laureata", la seconda derisa perché, usava la poesia per consolarsi del suo vuoto letto di vedova.

Nella produzione rinascimentale epistolare delle cortigiane, Fiora A. Bassanese (1988) analizza le convenzioni retoriche come rivelatrici dell'immagine di sé che le scrittrici vogliono presentare ai loro amanti e al pubblico e anche delle loro motivazioni. Nelle lettere inviate a Filippo Strozzi da due sue amiche cortigiane, o in quelli scritti da Tullia d'Aragona a Benedetto Varchi, come anche e nelle dediche di due volumi pubblicati, l'abbellimento stilistico, le dichiarazioni di inadeguatezza e un tono di

ossequio possono leggersi non solo come convenzioni letterari, ma anche come segni di una precaria posizione sociale, e si dimostrano anche una strategia ben intesa a trasformare le abilità di scrittura a scopi pratici. La cortigiana cerca di lusingare i propri corrispondenti maschili e lo fa attraverso il presentando se stessa come modello affascinante dall'etichetta prescritta dalla Corte. Nell'analisi Bassanese, le lettere delle cortigiane si trasformano da esercizi letterari in strumenti retorici per la costruzione di una degna immagine di sé stesse come donne e artiste. Nota Celani in nell'introduzione delle Rime di Tullia:

Al contrario della Franco che canta l'amore dei sensi, l'Aragona è tutto ideale, tutto spiritualismo; i suoi affetti vogliono rasentare il cielo, e solo raramente trovasi qualche accenno alla triste sua vita; è invasa dalla mania di pasarse ai posteri insieme ai letterati che ella canta, cerca ogni maniera di ricoprire la cortigiana con la poetessa (Celani, en d'Aragona, 1891: 15)

II. TULLIA D'ARAGONA: LA VITA LE OPERE LA
FORTUNA

La letteratura cortigiana cinquecentesca è stata fortunatamente rivalutata, nel secolo scorso, da grandi autori quali Benedetto Croce, con *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, la cui prima edizione fu stampata nel 1933¹¹; Carlo Bo, con *Lirici del Cinquecento* del 1941, Salvatore Quasimodo con *Lirica d'amore italiana dalle origini ai nostri giorni*, del 1957.

Tali autori hanno ridato luce e spazio a questa parte importante della storia della letteratura italiana, facendo nascere un rinnovato interesse negli studiosi che, dopo di loro, si sono appassionati alle ricerche sull'argomento.

Tullia d'Aragona, citata dagli autori suindicati, è una esponente notevole della letteratura cortigiana: autrice versatile, si cimentò in vari generi, dal lirico allo spirituale, dal verso d'occasione al dialogo fino al romanzo epico; con Veronica Franco, è una delle cortigiane oneste-scrittrici più conosciute.

Georgina Masson (Masson, 1975: 88), definisce Tullia d'Aragona “regina intellettuale del salotto letterario”, poiché sapeva unire le abilità di suonatrice di flauto e di cantante a quelle letterarie, incantando gli ospiti. Monika Antes, sostiene che:

Tullia non si è fatta né controllare né segregare e si è sottratta grazie alla sua professione al mondo maschile, ... forse l'unico modo che aveva a disposizione per farlo. Pur non godendo di uno status sociale consolidato, fu grazie ad esso che poté godere di una grande

¹¹ Per questa tesi è stata consultata la seconda edizione, dello stesso editore Laterza, datata 1946.

autonomia, vivendo da single in un mondo dominato dagli uomini. Una conquista ottenuta grazie alle ‘qualità maschili’ che fece sue e alla capacità di porsi intellettualmente al livello degli uomini. ...Forse solo con la professione di cortigiana era possibile conseguire tanta autodeterminazione da poter condurre una vita realmente indipendente. ...Tullia va ammirata per la tenacia e la caparbia con cui si è messa in luce nel suo tempo, nutrendo i suoi interessi e le sue convinzioni più intime. (Antes, 2011: 91-93).

Tullia d’Aragona seppe gestire due carriere, di cortigiana e scrittrice, delle quali esistono tracce negli archivi e librerie d’Italia.

Nella storia delle pubblicazioni femminili a stampa, in vita, è seconda soltanto a Vittoria Colonna, la nobildonna romana, amica di Michelangelo, che vide pubblicato il proprio *canzoniere* nel 1538 e precede di un anno la nobildonna napoletana Laura Terracina, le cui *Rime* apparvero in stampa nel 1548. Tullia rappresenta “un’altra voce”, proveniente da un’altra sfera sociale.

Lodata ed ammirata da diversi luminari, criticata e condannata da altrettanti, fin dalle sue prime apparizioni sulla scena pubblica, riuscì a ricavarsi una nicchia come “cortigiana intellettuale”.

Riccardo Scrivano potè affermare nel suo splendido saggio su Veronica Franco: “

La figura della cortigiana ha suscitato l’impegno dei critici assai più che la sua opera di scrittrice. Questo si può affermare ancora oggi, perché la maggior parte degli studi, anche abbastanza recenti, sembra incentrarsi essenzialmente sulla sua appartenenza ad un gruppo sociale definito dal Burckhardt come “this unhappy class of women. “Fra il 1560 e il 1580 l’unico notevole contributo femminile

alla letteratura italiana porta il nome di una . . . famigerata cortigiana, Veronica Franco (Scrivano, 1966: 197).

In questo costante incentrarsi dell'interesse dei critici sulla professione della poetessa veneziana vi è più o meno consapevolmente il tentativo di sottovalutarne l'importanza letteraria, perché a molti di loro parve e pare tuttora inconciliabile l'esercizio della nobile professione delle lettere con la pratica del "tristo mestiere" di cortigiana. Strana dicotomia questa perché nessuno, mi pare, ha messo in discussione il valore dell'opera del Cellini, in quanto l'autore fu pluriomicida, o ha contestato la validità delle commedie o dell'epistolario dell'Areteino, perché questi vendeva, invece del corpo, la penna e l'ingegno al miglior offerente!

Come nel caso di Veronica Franco, per cercare di restituire a Tullia d' Aragona la sua individualità tradita, per analizzare le sue opere con obiettività, bisogna sforzarsi di superare le barriere dell'ipocrisia e dei tabù che sono stati eretti intorno al personaggio della cortigiana-letterata e guardare a come esso emerga dalla letteratura e dalla storia del suo tempo.

Per fare questo è necessario "calarsi" nel mondo del Cinquecento per cercare di comprendere come la società di allora percepisse la figura della donna di "cortesia." Prima di tutto occorre intendersi sui termini, perché già lo stesso vocabolo usato per definire questa "façon de vivre" genera nel lettore moderno una certa confusione, a differenza delle parole "meretrice, prostituta" che evocano realtà chiare, ed hanno un significato comprensibile anche adesso. Il termine pare sia stato usato per la prima volta nella Roma papale della fine del '400 e poi introdotto a Venezia. E' certo comunque che già all'inizio del Cinquecento la parola "cortigiana" aveva assunto la connotazione attuale: il Castiglione infatti nel suo celebre *Libro del Cortegiano* si guarda bene dall'usare lo stesso vocabolo al femminile per indicare la compagna del gentiluomo di corte, e molto

prudentemente la definisce “donna” o “dama” di palazzo. Chi era dunque la cortigiana? Non certo la puttana o la meretrice, come dimostrano anche i libri del Vecellio e del Grewembroch che, nel descrivere gli abiti delle veneziane, distinguono nettamente tra “concubine,” “cortigiane,” “meretrici” e così via.

Tullia D’Aragona fu un personaggio molto discusso per tutta la vita, che trascorse in diverse località italiane: “un’etèra romana”, verso la quale si alternavano lodi e critiche. La sua data di nascita è incerta, si colloca nella prima decade del 1500, ma vi sono più ipotesi. Le ultime, sostenute da Julia L. Hairston (2014: 13), sembrano essere le più attendibili. La ricercatrice prende come riferimento il sonetto che Ercole Bentivoglio dedicò alla cortigiana e nel quale indicò che ella avesse trentasei anni (sei brume e sei lustri):

*Benché l’invida età col duro morso
Ogni cosa mortal strugga e consume,
Ben ch’abbiate lo spazio di sei brume
E di sei lustri omai vivendo corso,
Dio contra gli anni vi dà tal soccorso,
Contra ogni antico natural costume,
Ch’in voi cresce beltà, splendor e lume,
Quanto de gli anni più sen vola il corso¹².*

Poiché Bentivoglio conobbe e frequentò Tullia d’Aragona nel periodo in cui la stessa visse in Ferrara, cioè dal 1537 al 1541, la Hairston suppone che la sua nascita sia da collocare in Roma, tra il 1501 e 1505.

L’unica certezza, riguardo alle origini di Tullia, è la madre, Giulia Campana, anch’essa cortigiana, detta Ferrarese per via della città di

¹² V. in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolitto 1545)*, XXVIII, Del signor Ercole Bentivoglio, ed. Tomasi F. e Zaja P., RES, Torino, 2001.

provenienza, e che molto probabilmente introdusse la figlia al mestiere, com'era uso in quell'epoca. L'arguzia di Giulia viene evidenziata nell'aneddoto descritto da Ludovico Domenichi:

Fu fatta la strada del Popolo in Roma, lastricata de' tributi che le puttane pagavano, nella quale scontrando la Giulia ferrarese una gentildonna, l'urtò un poco. Allora la gentildonna alterata cominciò a dirle villania. Rispose la Giulia: - Madonna, perdonatemi, chè io so bene che voi avete più ragione in questa via, che non ho io. (Fabris, 1923: 47).

Sulla paternità di Tullia esistono più ipotesi: i critici accaniti quali Aretino e Firenzuola scrissero versi di derisione considerando una leggenda l'attribuzione materna al cardinale Luigi d'Aragona, nipote illegittimo del re di Napoli, Ferdinando I. Altrettanto fece Giovanni Battista Giraldi Cinzio, il quale nella VI novella contenuta nella raccolta *De Gli Hecatommithi* criticò duramente Tullia, attribuendole il nome di Nana (per deriderne anche l'altezza che pare fosse notevole):

Non è alcuno di noi, per quanto io stimo, il quale non abbia conosciuta Nana, così detta, non perché ella sia picciola della persona, ma per mostrare la sua sconvenevole, & non proportionata grandezza, con voce di contrario sentimento. Questa di casa Arragona si fa chiamare, quantunque io intenda, che di madre vilissima, et di quella medesima vita, che ella è, in alcune paludi sia nata, senza che la Madre le habbia mai saputo dire, chi suo padre si fosse (Giraldi, 1566: 74-75).

Lo stesso Giovanni Battista Giraldi offre un ritratto molto negativo della nostra scrittrice:

Era di viso non piacevole, il quale, oltre la bocca larga, et le labbra sottili, era disornata da un naso lungo, gibuto, et nella estrema parte grosso, & atto a porre sommo difetto in ogni bella faccia, s'egli tra le guance gli fosse posto (Antes, 2011: 30).

Salvatore Bongi (Bongi, 1887: 186-187), cita quanto contenuto in due documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Siena, nei quali Tullia viene indicata come figlia di Costanzo Palmieri d'Aragona.

Secondo Enrico Celani (1891) quest'ultimo potrebbe essere stato un familiare del cardinale, che si prestò, dietro compenso, per coprire gli illeciti del prelado. Certo è che Tullia visse senza ristrettezze gli anni dell'infanzia e ricevette un'educazione eccellente, in Siena, imparando il latino, il canto e la musica. Enrico Celani ci informa che si dedicò agli studi:

nei quali fece tanto profitto che non senza stupore degli uomini dotti fu sentita in età ancor fanciullesca disputare e scrivere nel latino e nell'italiano cose degne di ogni maggior letterato, onde arrivando al fine dell'età e accompagnando alla sapienza e virtù sua un'isquisita delicatezza di maniere e di costumi, si acquistò il nome di compitissima sopra ogni altra donna del tempo suo. Compariva con tanta leggiadria in pubblico e con tanta venustà ed affabilità d'aspetto che aggiungendovisi la pompa e l'adornamento degli abiti lascivi, pareva non potersi ritrovare cosa né più gentile né più polita di lei. Toccava gli strumenti musicali con dolcezza tale e maneggiava la voce cantando così soavemente che i primi professori

degli esercizi ne restavano meravigliati. Parlava con grazia ed eloquenza rarissime, sì che o scherzando o trattando davvero, allettava e rapiva a sé, come un'altra Cleopatra, gli animi degli ascoltanti. (Celani, 1891: XXII).

La presenza in Siena è attestata da nuovi elementi, riportati da Hairston (2014: 11), rinvenuti recentemente: un documento notarile del 17 gennaio 1519 indica Giulia quale figlia del Ferrarese Orsino Pendaglia, presumibilmente appartenente alla nobile famiglia di Ferrara, città in cui si trova ancora il Palazzo Pendaglia.

Il documento riporta che Giulia Pendaglia aveva sposato il nobile senese Africano Orlandini ed alla morte del quale, un terzo della casa doveva essere assegnato a “Tullia, figlia di Costanzo di Palmieri di Napoli e figlia della signora Giulia, moglie del suddetto Africano”¹³.

Secondo Hairston è presumibile che Giulia, più tardi, si sia risposata con un appartenente alla famiglia Campani.

A venticinque anni, il suo nome appare nella guida dal titolo *La tarifa delle putane di Venetia* sotto la dicitura di meretrice più turpe, della città. Anche a seguito del matrimonio, nel 1543, con Silvestro de'Guicciardi, di Ferrara, da cui ebbe un figlio, Tullia fece i conti con il suo passato di cortigiana, affrontando a Siena un processo dove veniva accusata di indossare vesti non consone al suo ruolo di meretrice, in quanto prediligeva l'uso delle vesti delle nobili donne, uscendone però vittoriosa.

«L'è dunque consentito soggiornare e abitare a discrezione in quel luogo della città e scegliere i vestiti e abbigliamento a suo

¹³ Dal Notarile antecosimiano 1107, n. 1315: “honeste puelle Tulie, filie Constantii de Palmeriis de Neapoli et filie domine Iulie, uxoris dicti Africhani”. D'Aragona dovette però lottare a lungo prima di venire in possesso di quanto le era stato donato, indicato ammontante a 600 fiorini; le sue numerose petizioni ottennero successo soltanto nel 1545.

piacimento, come è consentito a persone e donne rispettabili e nobili ovunque e da ogni punto di vista» (Antes, 2011: 31).

La madre ed in seguito anche la sorella, furono presenze costanti che l'accompagnarono nei suoi numerosi spostamenti tra Roma, Siena, Ferrara, Firenze e Venezia. La sua intelligenza, unita al fascino, ne fecero una donna incantatrice che, ovunque si recasse, suscitava ammirazione ma, agli omaggi degli adulatori seguivano spesso satire e maldicenze di gelosi ed invidiosi. Un'esistenza non facile, con molti punti oscuri, avvelenata dalle critiche, che cercò di nobilitare attraverso la poesia. Una poesia in cui non accenna alla sua condizione e che non spiega, quindi, le contraddizioni tra la vita e la sua arte, né le loro ragioni morali. Come scrisse Bongi (Bongi, 1890: 172-173).

La vita di questa donna è come un dramma diviso in molti atti, ognuno de' quali si svolge in luogo diverso. Come avviene anche oggi delle donne che fanno professione di vivere pella loro bellezza, così le antiche cortigiane signorili avevano bisogno di mutare di luogo, per dare il cambio agli ammiratori sfruttati o intiepiditi, ed il Giraldi, nella bruttissima pittura che fa di Tullia nella novella di Saulo, accenna appunto al suo andar or qua or là in cerca di nuove prede (Bongi, 1890: 172-173).

Nel 1523 madre e figlia lasciarono Siena e rientrarono a Roma, come si può desumere da due madrigali composti in onore di Tullia da Philippe Verdelot.

Il musicista francese, fra i più celebri compositori del suo tempo, maestro di cappella a S. Giovanni in Firenze, si recò a Roma per celebrare l'elezione del papa mediceo Clemente VII e durante il suo soggiorno si

presume che sia stato ispirato dalla cortigiana, che chiama per nome, in *Non mai donna più bella*

*Non mai donna più bella
Viddi nel mond'ò vedra mai persona
Che Tulia di Ragona,
vaga cortese leggiadrette snella.
Gli occhi ch'oscuran fann'in ciel il sole,
il bel candido viso,
le benigne parole,
i bei sembianti e l'angelico riso,
del ben ch'e'n paradiso,
fan fed'in terr'a che mirrar gli vuole.
O gratie rar'e sole,
per voi questa mia stella,
fra l'altre donne bell'e la più bella (Verdelot, 1538: 10).*

e Ardenti miei sospiri

*Ardenti miei sospiri ij
Ch'al ciel volando dal bel nome carchi
Lasciat' il cor in pred' ai suoi martiri
Gitene ove si posa la bella Tulia nostra
Sopra il bel Tebro a guisa d'una rosa
Ditegli ch'el cor manca
Et se vi mostra qualche pietade aprite' il vostro
Se no et con suono ameno
Et con un suon'a me no
fatte l'onde honorat'ei colli*

e 'l mare e 'l ciel del sacro nome risonare
e 'l ciel del sacro nome risonare (Verdelot, 1546: X).

Il fascino di Tullia era ormai noto ed il suo salotto letterario molto ben frequentato. Lodovico Domenichi, riporta un aneddoto avvenuto nella casa romana della cortigiana:

Ragionavasi in Roma in casa della Tullia d'Aragona, in una raunanza d'alcuni gentiluomini virtuosi, che 'l Petrarca, come persona destra, s'era saputo valere de' soggetti d'alcuni rimatori antichi provenzali e toscani e avevasene fatto onore ed eravi alcuno che, per non lasciare sì tosto mancare il ragionamento, mostrava di credere altrimenti e diceva che non era vero. Però, stando su queste contese, giunse quivi l'Umor di Bologna, il quale subito giunto, come molto libero e domestico ch'egli era, uomo di poche cerimonie, posò giù la cappa e misesi a sedere fra gli altri e, avendo inteso il soggetto del ragionamento, fu domandato parer suo. Disse costui: - Signori, a me pare che 'l Petrarca, essendo persona molto accorta e ingegnosa, facesse de' versi de' poeti antichi, sì come sogliono fare gli spagnuoli delle cappe che essi rubano la notte, i quali, acciochè elle non sieno riconosciute ed essi puniti, l'ornano di qualche nuova e bella guarnizione e così le portano. – Era per avventura quivi un gentiluomo spagnuolo, il quale, sentendo così aspramente pungere la sua nazione, voltosi all'Umor, disse: - Che dizis vos, signor, de los espagnoles? – Rispose l'Umor, quasi in atto di maraviglia, e disse: - Dunque voi siete spagnuolo? – e incontantemente, chiamando un servitore, si fece dar la sua cappa e rimisesela intorno. Rise la compagnia del modo che aveva tenuto l'Umor, il quale non che mostrasse, come forse avrebbe fatto alcuno altro, dispiacere d'aver

offeso quel gentiluomo, ma con bel garbo raddoppiò la puntura e fece il motto più arguto (Fabris, 1923: 182-183).

La data precisa non è nota, ma in quegli anni, a Roma, Tullia iniziò a frequentare Filippo Strozzi, influente ed aristocratico banchiere e politico fiorentino, ed il loro legame proseguì per lungo tempo, secondo Hairston, fino alla morte di lui, avvenuta per suicidio nel 1538¹⁴.

In una lettera, scritta da Roma il 30 giugno 1526, Filippo Strozzi confessava a Francesco Vettori: “non negherò di non passare tempo volentieri con Tullia”. A lei aveva dedicato sonetti appassionati, l’ultimo dei quali:

*Uscendo ‘spirto mio per seguir voi
Donna gentile, in voi vera pietade
Spinse l’anima vostra a le contrade,
ond’egli uscio, con che vivess’io poi;
tal che ‘l splendor, che dite uscir tra noi
di me, è propria vostra qualitate,
concessavi da l’alta, e gran bontade
per sembianza de i chiari raggi suoi;
dove scorger si puote un dolce inganno
veggendovi in me vaga di voi stessa;
né v’accorgete ch’io v’appago a punto;
che se mi vi toglieste allhora il danno
mortal mio vedereste: e fora espressa
la colpa vostra, send’io a morte giunto*

¹⁴ Filippo Strozzi, dopo aver abbracciato la causa dei fuorusciti repubblicani, finanziò e guidò personalmente, con il figlio Piero, una spedizione per rientrare a Firenze e sollevare la città contro il duca Cosimo. Fatto prigioniero a Montemurlo, fu rinchiuso nella Fortezza da Basso a Firenze, dove il 18 dicembre 1538 fu trovato morto nella sua cella.

(Celani, 1968: 116).

Hairston riporta che il 30 gennaio 1531, Tullia e sua madre Giulia, concedettero in affitto una vigna di loro proprietà, situata nei pressi della Basilica di S. Giovanni in Laterano, ad un certo Jacopo da Cremona, il quale avrebbe beneficiato della metà del raccolto del vigneto ed aveva facoltà di recintarlo. Il contratto, redatto in Roma nella casa delle due donne, veniva firmato come testimone da Roberto Strozzi, il figlio secondogenito di Filippo (Hairston, 2014: 15-16). Proprio per la sua intelligenza e per le sue conoscenze altolocate, Tullia era ritenuta pericolosa e poco dopo, il 14 febbraio 1531, ancora lo stesso Vettori scrisse a Filippo Strozzi:

E perché mi scrivete con la Tullia accanto, non vorrei la leggesti similmente con essa accanto, perché amandola voi come femmina che ha spirito, perché la bellezza non lo merita, non vorrei mi potesse nuocere con qualcuno di quelli ch'io nomino. Io non sono per ammonire Filippo Strozzi, ancoraché, se le ammonizioni ricorregghino, non avete aver per male essere ammonito, ma ho inteso di non so che cartelli e di sfide andate a torno che mi hanno dato fastidio pensando che un par vostro, uomo di 43 anni, voglia combattere per una femmina, e benchè io creda sareste così atto all'arme come siete alle lettere ed a ogni altra cosa dove ponete la fantasia, non vorrei di presente vi metteste a questo pericolo di voler combattere per causa tanto leggiera; e vi ricordo che degli uomini come voi ne nascono pochi per secolo; e questo non dico per adulazione. Assettate le faccende vostre e tornate a rivederci (Celani, 1968: XXVI).

A cui Filippo rispose:

Sopra le cose mie mi dispiacerebbe avessi voi prestato fede a certe baie, disfide e abbattimenti seguiti infra amici di qua amicabilmente, che sebbene non voglio mi mettiate infra i prudenti, desidero ancora non essere da voi per stolto in tutto, come infatto meriterei quando Tullia o altra donna venissi a simili meriti. Ella è femmina non bella come dite, ma di spirito e ingegno, se io non m'inganno, ben dotata. Senza qualche pratica di donne non saprei vivere; onde ho più volentieri praticato seco che con altra e aiutatola in certe sue necessità, acciocché ella non perissi oppressa per forza e a torto nel tempo dell'amicizia mia con mio dispiacere a carico; ma per le debite e piane vie sempre e non altrimenti, che quelle cose che non ho fatte in gioventù, non pensate facessi nell'età matura. (Hairston, 2014: 34).

Il cartello a cui Vettori si riferiva è quello sottoscritto da sei difensori di Tullia, che vollero lodarla pubblicamente:

Considerando gli infrascritti cavalieri la virtù solamente esser quella che concede immortalità ad ogni animo generoso, liberandolo con la eterna fama da ogni oblivion che ne la labile e caduca memoria de li uomini aver loco possa, e che quella da ciascuno meritamente deve essere amata, reverita ed a quel sommo grado che per le umane forze sia possibile esaltata e tanto più quanto ella in persona si ritruovi di ogni altra grazia, e dono di fortuna e natura dotata; per tanto come veri fautori ed amatori di quella e per la verità della quale ogni nobil core deve sempre prender la protezione, e, quando in parte alcuna celarsi e occulta restarsi la veda, produrla in luce e

qual chiaro sole farla a tutti risplendere ed apparire: non da alcuna altra passione o fine mossi ed indotti, si offeriscono non pregiudicando alle onorate leggi de la militar disciplina, a tutto il mondo, per un giorno valorosamente sostenere che la loro signora e padrona la Ill.ma S.ra Tullia de Aragonia per le infinite virtù quali in lei risplendono è quella che più merita che tutte le altre donne de la preterita, presente e futura etate; ed acciò che qualunque, de la sua immortal gloria invidioso, diversamente o parlasse o sentisse, possa presto certificarsi e risolversi totalmente secondo l'ordine de tornamenti de li antiqui e gloriosi cavalieri; e così gli inestimabili meriti de la prefata signora, se pure non fussino a sufficienza noti e chiari, secondo il dovere si manifesteranno a lo ardire e valor de li suoi servitori, similmente pe tale occasione più celebri e palesi saranno, onde ciascuno poi non dubitano che confessare sarà costretto, sì come a loro non ritrovarsi cavalier di virtù superiori, così a la prefata signora pari o simile non esser mai stata o potere essere nei secoli futuri (Biagi, 1897: 94-96).

I paladini di Tullia erano Paolo Emilio Orsini, Accursio Mattei, Brunoro Neccia, Alberto Rippe, Marco da Urbino e Bernardo Rinuccini; questa sottoscrizione, conservata in un codice rinucciano, dimostra quanto lei già fosse famosa ed ammirata¹⁵.

Sebbene Filippo Strozzi fosse stato convinto a non apporre il proprio nome tra i firmatari del cartello, la sua frequentazione con la donna continuava, ed in una lettera datata 25 novembre 1531 avvertiva il suo collaboratore Zanobi Bracci che non sarebbe andato a Firenze, perché “io non starò così così presto, ché la Tullia, se io vo seco in questa primavera a

¹⁵ Il Cartello di sfida è conservato presso la BNCF, Rinuccini 19.

Vineta, ne ha promisso venirsene poi meco costì e starsi tutta l'estate” (Hairston, 2014: 16).

Ed a Venezia la cortigiana trascorse gli anni successivi, frequentando scrittori come Bernardo Tasso, del quale divenne amante, e Sperone Speroni, già noto ed apprezzato letterato nonché titolare di incarichi prestigiosi in diverse città italiane.

Speroni scrisse il *Dialogo dell'Amore*, lo ambientò nella casa veneziana di Tullia e fece di lei la protagonista, mentre discute su tematiche d'amore con Nicolò Grazia, Francesco Maria Molza e Bernardo Tasso, alla vigilia della partenza di quest'ultimo per Salerno.

Julia D. Campbell (2006: 23) annota che Sperone Speroni godeva di una rete di conoscenze che facevano parte del circolo di Tullia d'Aragona e probabilmente ispirato dagli incontri con la cortigiana nella società salottiera di Venezia, decise di inserirla come figura chiave nella discussione del suo *Dialogo dell'amore*.

Prima di essere stampato nel 1542, il testo circolò a lungo negli ambienti letterari, raccogliendo consensi ed elogi.

Pietro Aretino, acerrimo nemico della cortigiana, dopo aver assistito alla recita del testo, ne lodò Speroni in una lettera del 6 giugno 1537, ma volle rilevare la fortuna che ne avrebbe ricevuto la donna:

“la Tullia ha guadagnato un tesoro che per sempre spenderlo mai non iscemerà, e l'impudicitia sua per sì fatto onore può meritamente essere invidiata dalle più pudiche e dalle più fortunate”.

Il *Dialogo* di Speroni ebbe grande diffusione e certamente la rese ancora più famosa; anni dopo, quando venne denunciato all'Inquisizione, per l'autore fu un durissimo colpo. Speroni fu costretto a ritrattare la sua opera e nel 1575 scrisse *l'Orazione contra le cortigiane*, nonostante, come

riporta Francesco Cammarosano (Cammarosano, 1920: 41), “l’amore, del resto, che lo Speroni mostra di apprezzare è l’amore sorretto e nobilitato dalla ragione, l’amore che «incita l’amante ad egregie opere in onor dell’amata».

Ercole Bottari classificò il dialogo «fra quelli di argomento morale, essendovi l’amore considerato come mezzo efficace di morale perfezionamento», osservando che

si sarebbero potuto risparmiare al nostro autore le noie recategli, ove si fosse letto il dialogo con maggior cura e badato meglio all’indole dei vari interlocutori. Allora sarebbesi compresi i veri intendimenti dello Speroni, né alcuno gli avrebbe fatto rimprovero per aver introdotto in questo dialogo qualche sottile disputatore a difendere i principii un po’ liberi, mentre riserbavasi a palesare la sua opinione nelle ultime pagine (Bottari, 1878: 31 e 39).

Cammarosano ricorda che i frequentatori della casa veneziana di Tullia erano i letterati più in vista e l’Aretino, non mancò di deriderla anche per questo:

Ti dirò, i Veneziani hanno il gusto fatto a loro modo, e voglion ... roba soda e morbida da quindici a sedici anni e fino a venti, e non delle petrarchesche; e perciò, figliuola mia, pon da canto la cortigiania e contentagli del proprio, se vuoi che ti gettino dietro oro di fuoco e non ciancie di nebbia; e io, per me, sendo uomo, vorrei colcarmi con una che avesse la lingua melata, non addottorata, e più mi saria caro di tenere in braccio una roba sfoggiata, che messer Dante (Aretino, 1988: 203).

Le critiche e le maldicenze non erano risparmiate alla cortigiana e probabilmente furono causa dei suoi continui spostamenti da una città all'altra. Lorenzo Savino, scriveva di lei:

Pretendeva la Tullia, esser figlia del cardinale d'Aragona; bella, colta, affascinante quando cantava o sonava il liuto o la lira, avea fatto sfoggio, durante la permanenza in Roma, d'un lusso straordinario... Non s'era, però, salvata dal morso della maldicenza: ne avevano dette tante sul suo conto, vere o inventate! ... Altrettanto maldicenti quanto fervidi gli adoratori, i nemici della giovane cortigiana, che spargevano sul nome di lei ogni sorta d'obbrobriose calunnie. Le negavano ogni bellezza fisica, salvandone a mala pena lo splendore degli occhi ruba-cuori, rinfacciandole la statura sproporzionata, il naso aquilino. L'accusavano di farsi addirittura comporre i versi d'occasione, che poi spacciava per suoi. Dicevano peste della sua condotta, divulgando storielle infamanti, talvolta narrando scappate e orgie clandestine, tal'altra inventando di sana pianta... Anch'ella non andò esente dall'accusa di sortilegio in rovina degli amanti, ch'era solita farsi alle donne della sua condizione, certe volte con tristissimo esito. ... Altre calunnie rimate scendevano a certi laidi particolari, che è onesto tacere. Una di esse, in forma di novella, narrava che la Tullia spinta dall'avarizia della madre si fosse venduta a un ricco tedesco di Roma per una settimana a cento scudi la notte, e che il suo amante Paolo Emilio Orsini ne fosse stato indignato da boicottare d'accordo coi suoi amici la casa della meretrice e slanciarle addosso i veltri della calunnia a tal segno da costringere lei e la madre ad abbandonar Roma. Ad onore del vero, però, la poetessa non aveva potuto sottostare al contratto che una notte sola, tanto era disgustoso il puzzo che esalava dal sudicio tedesco! (Savino, 1912-15: 267-68).

La novella alla quale fa riferimento Savino è la VI della raccolta *De Gli Hecatommithi* di Giraldo Cinzio, già menzionata, ed ha per titolo: *Saulo ama Nana, ella finge amarlo, & di sé il compiace; si dà ella ad un lordissimo Tedesco, che molto prezzo le promette, Saulo la sdegna, & parimente tutti i nobili giovani, onde è costretta uscirsi di Roma.* In essa viene dettagliatamente raccontata la vicenda, ma anche la giustificazione che Tullia diede per aver accettato la proposta del tedesco:

Troppo gran cosa è Saulo sostenere il peso della povertà, et, perché voi provata non l'havete, non ne potete far giudicio. Ma io che l'ho provata, et provo, et che non voleva per l'amor, che vi porto, che le vostre facultà supplissero a tutti i miei bisogni, i quali erano, et sono maggiori, che voi non istimate, a questo Tedesco, tal quale egli è, per quella note, mi diedi, non per farvi ingiuria, non per mancare di amarvi, non per mostrarmivi ingrata, et sleale, come voi mi rimproverate; ma, perché con minor vostro danno potessi, poscia essere con esso voi. Quel, ch'io mi stimai di fare ad utile, et a ben vostro, lo vi havete voi recato a danno, et a male con tanto mio dispiacere, che non so, come non mi muoia dell'ambascia. Et s'io mi havessi potuto immaginare, che ciò vi dovesse essere tanto molesto, quanto io veggio, ch'egli vi è, voglio che crediate, che più tosto havrei sprezzato tutto l'utile del mondo, che avessi voluto cadervi in disgrazia. Ma sia pur ciò che puro, non farete mai, Saulo, con tutta la forza vostra, et con quanto asprezza mi saprete usare, che non mi siate scolpito nel core (Giraldo, 1566: 78-79).

Hairston riporta il testo di una pasquinata, una composizione anonima in versi satirici, scritta in occasione della partenza di Tullia da

Roma, quando si supponeva che la destinazione fosse Bologna, *Passione d'amor de mastro Pasquino per la partita della signora Tulia: et martello grande delle povere cortigiane di Roma, con allegrezza delle Bolognesi*¹⁶:

*Insomma io moro, e mi si creppa il core,
pensando a questa tua empia partita,
tal ch' uom di marmo sembro per dolore.
Ma più mi duol, che tu ti sei fugita,
grida la gente tutta per paura,
et altri dicono che tu sei fallita.
Così ogniun qualche nuova sciagura,
van raccontando per infamia darti
pensa mo tu come il mio cor s'indura*
(Hairston, 2014: 31).

In Veneto, il 10 marzo 1535, nacque la sorella Penelope d'Aragona. Come riporta Hairston, questo legame è incerto: l'epitaffio tombale indica come madre Giulia Campana e come sorella Tullia d'Aragona ma Salvatore Bonghi, accurato biografo della cortigiana, ipotizza che in realtà Penelope fosse la figlia di Tullia, considerando che tra le due ci fossero 25-30 anni di distanza. Da Penelope non si separò mai, fino alla sua morte prematura, avvenuta in Roma a soli 14 anni, e viene spesso citata nelle lettere inviate agli amici.

Alla morte della ragazzina, Muzio scrisse *Argia*, l'egloga VI delle *Lugubri*, nella quale raccontò la vita di Penelope, con la voce del Tevere

¹⁶ Copia del testo è conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma, nella collocazione BB 11° 25663. Le pasquinate erano in uso a Roma già dalla prima metà del sec. XV: invettive soprattutto di carattere politico, venivano appese al collo di alcune statue cosiddette "parlanti" durante la notte, affinché fossero lette dai passanti e divulgate velocemente. Uno dei maggiori autori delle satire fu Pietro Aretino.

addolorato per la sua scomparsa, precisando che era nata ad Adria, paesino veneto nei pressi di Rovigo, e sottolineando quanto fosse stato importante il legame con Tullia/Tirrhena:

*Io me n'andava lieto e glorioso
D'aver spogliato di sì raro pregio
L'orribil Adria, & que' secreti stagni,
Che le palustri lor superbe canne
Cercan di pareggiare a' nostri allori.
...
Fra que riposti, & fortunati liti
Nacque la bella, & diletta Argia.
...
Né l'vago Po, né i be' paesi toshi,
Né dapoi questi fiumi, et questi poggi
Lei vider mai senza la fida scorta
De la dotta Tirrhena, di colei
Il cui nome segnato è in mille tronchi
Da i più chiari pastor ...
L'alma Tirrhena a la vezzosa Argia,
Per natura sorella, per amore
Et per studio le fu madre et maestra.
...
L'alma Tirrhena con materno affetto
Del raro honor de' suoi gentil sembianti
Informò l'amorosa pargoletta.
Questa con favella, e con l'esempio
Mostrava a lei com'anima mortale
Per interna beltà diventa eterna.
...*

*A pena giunta era à la terza etade
La bella giovinetta, & hora in erba
Perduta habbiamo & la vaghezza, e 'l frutto.
Come purpureo fior, cui duro aratro
Tagliato ha da radice, afflitto langue,
Pallida langue l'amorosa Argia (Muzio, 1550: 95-97).*

Pochi mesi dopo la nascita di Penelope, Tullia si trovava nuovamente a Roma, come si evince dalla lettera autografa che inviò a Francesco de' Pazzi il 21 luglio 1535 (Hairston, 2014: 288).

Poi ancora a Venezia, a raccogliere nuovi elogi, come quello del dotto Iacopo Nardi¹⁷, che nella dedicatoria a Giovanfranco da la Stupha della traduzione dell'*Oratione di M.T. Cicerone a Cesare*, così la indicò:

“come meritamente forse dirà ch'io habbia con questa mia inutile fatica portato l'acqua al mare dedicando una oratione di Tullio a la S. Tullia Aragona, la qual per se stessa hoggi diritamente da ogni homo è giudicata unica et vera herede (così come del nome) di tutta la Tulliana eloquentia” (Nardi, 1536: III).

Il 13 giugno 1537, era da poco a Ferrara e veniva descritta così alla marchesa Isabella d'Este:

¹⁷ Iacopo Nardi (Firenze 1476- Venezia 1563), fu storico fiorentino, seguace di Savonarola, frequentò Machiavelli. Nel periodo repubblicano (1527-30) fu uno dei protagonisti della vita politica ed a seguito della restaurazione medicea, fu condannato all'esilio. Nel 1533 ruppe il confino e si trasferì a Venezia, città in cui si trovavano molti esuli fiorentini e dove fu molto ben accolto. Qui si dedicò a lavori di traduzione dal latino al volgare (tra cui *Pro Marcello* di Cicerone e le *Deche* di Tito Livio) ed a opere di forte impegno politico. Denunciò la tirannide medicea, collaborò con Filippo Strozzi. Ebbe un lungo rapporto epistolare con l'amico Benedetto Varchi. Notevoli sono le sue *Istorie della città di Firenze*, in cui ripercorre le vicende vissute in prima persona, testo rimasto incompiuto e pubblicato postumo a Lione.

V. Ecc. intenderà come gli è sorta in questa terra una gentil cortegiana di Roma, nominata la S.ra Tullia la quale è venuta per istare qui qualche mese per quanto s'intende. Questa è molto gentile, discreta, accorta et di ottimi et divini costumi dotata: sa cantare al libro ogni motetto et canzone, per rasoni di canto figurato; ne li discorsi del suo parlare è unica, et tanto accomodatamente si porta che non c'è homo né donna in questa terra che la paregi, anchora che la Ill.ma S.ra Marchesa di Pescara sia ecc.ma, la quale è qui, come sa V. Ecc. Mostra costei sapere de ogni cosa, et parla pur sieco di che materia te aggrada. Sempre ha piena la casa di virtuosi et sempre si puol visitarla, et è ricca de denari, zoie, colanne, anella et altre cose notabile, et in fine è ben accomodata in ogni cosa (Celani, 1891: XXX).

Secondo Biagi (Biagi, 1897: 686), Tullia d'Aragona giunse a Ferrara nello stesso periodo in cui vi si trovava Vittoria Colonna, la marchesa di Pescara nominata in questa citazione, e alla quale verrà successivamente paragonata anche da Benedetto Arrighi:

*Alma gentile, che già foste al paro
de l'alta, e gran colonna, hoggi si mostra
in voi tutto l'honor de l'età vostra;
c'hoggi solinga l'universo giostra
non trovando di lei pregio più chiaro.
Sì come un picciol lume alta chiarezza
vince, così con vostre lodi sole
lei vincete in virtude, e in bellezza;
l'alto motor come 'l ciel ornar vole*

*la terra, piacque a sua reale altezza
far VITTORIA una Luna, et TULLIA un Sole.
(Hairston, 2014: 244).*

Tullia era una donna che non passava inosservata e che cercò di ricavarsi uno spazio nell'ambito mondo letterario. Autrice prolifica, comunicò, attraverso i sonetti, i suoi sentimenti di amore, di ammirazione, di gratitudine e le sue critiche.

Proprio a Ferrara, quello stesso anno, dopo aver assistito ad un sermone di Bernardo Ochino, il cappuccino che Vittoria Colonna appoggiava ed aiutava, Tullia non perse l'occasione di indirizzare un sonetto al predicatore che aveva inveito contro i balli e la musica:

*Bernardo, ben potea bastarvi averne
co 'l dolce dir, ch'a voi natura infonde,
qui dove 'l re de fiumi ha più chiare onde,
acceso i cuori a le sante opere eterne;
che se pur sono in voi pure l'interne
voglie, e la vita al vestir corrisponde,
non uom di frate carne e d'ossa immonde,
ma sete un voi de le schiere superne.
Or le finte apparenze, e 'l ballo, e 'l suono,
chiesti dal tempo e da l'antica usanza,
a che così da voi vietati sono?
Non fora santità, fora arroganza
torre il libero arbitrio, il maggior dono
che Dio ne diè ne la primiera stanza
(Sonetto XXXV, Rime di Tullia D'Aragona).*

Nonostante i giudizi sprezzanti che la seguirono ovunque, Tullia D'Aragona si dedicò con impegno ad accrescere la sua immagine di donna colta, raffinata, frequentando intellettuali ed organizzando salotti letterari.

Durante il suo soggiorno a Ferrara, conobbe Ercole Bentivoglio, Giulio Camillo, che celebrarono il suo arrivo, e Girolamo Muzio¹⁸, che se ne innamorò, dedicandole numerosi sonetti ed il Libro I delle *Egloghe*¹⁹, nel quale cantò tutta la passione ardente che lo legò alla cortigiana, alla quale rimase vicino per lunghissimo tempo, anche dopo che Tullia lasciò la città.

Nel suddetto Libro I, *Le Amoroze*, Muzio si cela sotto le vesti di Mopso, e narra il suo amore per la ninfa Tirrhenia/Thalia(Tullia), ne racconta le vicende e gli spostamenti in più parti d'Italia, sempre accompagnata dalla madre e dalla sorella, che chiama rispettivamente Iole ed Argia.

Già nella dedica, Muzio precisa la sua intenzione: fare di lei un disegno particolare che ancora non era stato fatto.

Alla valorosa Signora Tullia d'Aragona

Il Mutio Iustinopolitano

*Cosa propria di amante è, Nobilissima Signora mia, desiderare di
esser sempre, e interamente unito con la persona amata; e di qui è,*

¹⁸ Girolamo Muzio (1496-1576), detto Giustinopolitano, poiché il padre era originario di Capodistria (Justinopolis), riportò l'appellativo nelle pubblicazioni delle proprie opere.

¹⁹ *Le Egloghe*, di Girolamo Muzio, sono costituite da trentacinque componimenti in versi endecasillabi sciolti, divisi in cinque libri: *Le Amoroze*, *Le Marchesane*, *Le Illustri*, *Le Lugubri*, *Le Varie*. Rappresentano l'adeguamento della bucolica volgare a quella greco-latina. È interessante il lessico di matrice petrarchesca (*RVF* e *Triumph*), con prelievi da Poliziano, Sannazaro, Ariosto, oltre che dai classici latini. Nei primi otto versi delle *Amoroze*, l'autore esordisce alla maniera di Virgilio nella VI delle *Bucoliche*, di Orazio nel I libro delle *Odi*, annunciando la natura "altra" del suo nuovo canto, rispetto a quella epica: *Canti chi vuol le sanguinose imprese/... A me, cui 'l ciel non dié s' altero spiro, / basta parlar tra le fontane e i boschi/ de gli onori di Pan.*

che oltre il desiderio, il quale io ho, che la mia anima sia con la vostra indissolubilmente congiunta, bramo anchora che i nomi nostri insieme siano eternamente letti; e che insieme vivano chiari, e immortali. E per tanto oltre le molte altre rime, alle quali lo amor vostro mi è stato Helicon²⁰, e voi stata mi sete Musa favorevole, mi è nuovamente venuta fatta una nuova compositione peravventura più affettuosa, che artificiosa, nella quale ingegnato mi sono di fare un disegno di voi più particolare che altro, il quale infino ad hora io habbia visto che sia stato fatto da altrui. Et se io non ho così così dotta mano, che di voi possa fare un vero ritratto, penso di havervi almeno ombreggiata in maniera, che sì come dalle ombre delle bellezze superiori gli animi nostri di grado in grado al disio della vera beltà sono tirati, così da questa ombra da me fatta di voi i più gentili spiriti potranno salire alla considerazione di quel vero, che è in voi. Hor quale che ella si sia, tale la vi mando; né altro vi dirò, se non che se una altra figura poteste vedere con gli occhi corporali, la quale io porto già gran tempo nell'animo, e di quella farne comparatione con voi stessa, sono sicuro che voi medesima non sapreste discernere se in voi, o in me sia più vera la imagine di quella forma ab eterno concepta nella mente di Dio, alla cui simiglianza vi fabricò natura, quando “ella volse mostrar qua giù quanto là su potea²¹”. (Hairston, 2014: 154).

Molte notizie sulla vita di Tullia ci vengono proprio da *Tirrhena*, la settima egloga delle *Amorose*, in cui Muzio narra anche le nobili origini paterne della poetessa:

²⁰ Elicon è il monte greco indicato come sede delle Muse e da cui sgorgano fonti (Aganippe e Ippocrene) onorate come donatrici di virtù poetiche.

²¹ Muzio fa riferimento ai primi quattro versi di Petrarca, *Rvf*, 159: *In qual parte del ciel, in quale ydea/ era l'exempio, onde Natura tolse/ quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse/ mostrar qua giù quanto lassù potea?*

*Or fra molti altri uscio del chiaro sangue
Un gran pastor, che di purpuree bende
Ornato il crine & la sacrata fronte,
Com'amor volle, un giorno per le rive
Del vago Tebro errando, a gli occhi suoi
Corse l'aspetto gratioso & novo
De la bella Iole. Questa tra le sponde
Nata del Re de i Fiumi, ove si parte
L'acqua del suo gran fiume in molti fiumi,
Havea cangiato il Po co' i sette Poggi.
Et di questa il Pastor, di ch'io ragiono,
Caldo di dolce amor, fe 'l grande acquisto
Di lei, c'hor m'arde il cor d'eterno amore.
Già non si convenia men chiaro seme
Per dare al mondo pianta si gentile.
Et non si convenia men chiaro loco
Al gran concetto, & al beato parto,
Che l'onorate piagge triumphali
De l'almo Tebro, il quale andar si vede
Non men superbo, che tra le sue arene
Sia germogliata pianta si felice,
Che di solenne alcuno altro triumpho.
Dunque felice il luogo, e 'l seme, e 'l ventre,
Onde frutto si eletto al mondo nacque.
(Muzio, 1550: 30).*

Ai versi celebrativi del Muzio si opponevano gli scritti di altri autori contemporanei che volevano sfatare le nobili origini di Tullia. L'Are­tino, nel famoso *Ragionamento*, contenente la vita e la genealogia delle cortigiane

di Roma, dopo aver detto che la madre di Tullia lasciò Roma con la sua bambina, nel 1519, fa pronunciare al ruffiano Zoppino:

“Hor dice costei che questa figliuola è figlia del Cardinale d’Aragona: credo certo che la mula del Cardinale dovette cacare in casa sua e così molti la corteggiano per nobilitarsi. Si che vedete dove queste sporche metton la casa facendosi nobili, e dove conducono le grandezze” (Bongi, 1890: 154).

Agnolo Firenzuola, accusò Tullia di aver usurpato origini nobili e di essere una fattucchiera:

*Mentre che dentro alle nefande mura
Il nome regio in van s’usurpa e piglia,
La mal vissuta vecchia e l’empia figlia,
Il mal d’altrui con maga arte procura.
Ben lavossi tre volte in acqua pura
Tullia le crude mani e di vermiglia
Benda legò le truculenti ciglia,
E ripose sue membra in veste oscura;
Poi prese ad ambe man del sal, dicendo:
«Così si strugga ed arda in mezzo al petto
Il cor del Motta», e ne diè parte al fuoco;
Il resto sparse in strada, soggiungendo:
«Così le fiamme sien del giovinetto,
Favola al vulgo, a noi rapina e giuoco»* (Firenzuola, 1549: 118).

Nel 1543 Tullia d’Aragona si trovava a Siena, dove si sposò, come risulta dai documenti conservati in quella città.

Due anni dopo arrivò a Firenze, dove aderì all'Accademia degli Umidi, di cui facevano parte Benedetto Varchi, Ugolino Martelli, Simone della Volta, Benedetto Arrighi e Niccolò Martelli.

Benedetto Varchi avrà un importante ruolo nella vita ed attività dell'autrice per gli anni a venire: a lui si rivolgerà Tullia D'Aragona chiedendo spesso la revisione dei suoi scritti, pratica comune non solo tra le scrittrici del tempo ma diffusa anche tra autori²².

Alcuni critici hanno sospettato che dietro il nome della cortigiana si celasse invece quello del letterato ma, come sostiene Francesco Bausi, “esaminando le liriche di Tullia giunteci in doppia redazione, si constata come le “correzioni” riguardino esclusivamente aspetti sintattici stilistici e prosodici, giacché la cortigiana si mostra in grado di costruire sia pure non senza fatica la struttura metrica del sonetto e perfino della sestina” (Bausi, 1994: 279).

Trasferitasi nel 1545 a Firenze, non si troverà bene a seguito dell'emanazione di una legge, nel 1546, da parte del duca Cosimo I de' Medici, che impone di porre un ornamento di colore giallo sugli abiti delle cortigiane.

Le meretrici non possono portar vesti di drappo né seta d'alcuna ragione, ma sibbene quante gioie e quanto oro e argento esse vorranno, & sien tenute portare un velo, o vero sciugatoio o fazzoletto o altra peza in capo, che habbi una lista larga un dito d'oro o di seta, o d'atra materia gialla, e in luogo che ella possa esser veduta da ciascuno, & tal segno debbin portar a fine che elle sien conosciute dalle donne da bene e di honesta vita, sotto pena, se

²² A Varchi si rivolgevano in molti, uno dei tanti esempi è documentato dalle *Lettere di Laura Ammannati Battiferri a Benedetto Varchi*, nelle quali la scrittrice, più volte, fa riferimento ai sonetti inviati a Varchi affinché egli li revisionasse e lo ringrazia “del favore, che per sua bontà s'è degnata farmi, dando spirito e vita ai miei versi” (Battiferri Ammannati, 1968: 20-21).

le ne mancheranno, di scudi 10 d'oro in oro di sole per ciascuna volta che le trangrediranno; e sien sottoposte al Magistrato delle Spettabili otto di Balìa, alli Spettabili Conservatori di Legge, e alli Officiali dell'Honestà, intra li quali magistrati habbi luogo la preventione da distribuirsi come l'altre pene che di sotto si dichiareranno. Et intendesi meretrici, quanto all'effetto predetto, quelle che per tali saranno dichiarate da quello de' sopradetti Magistrati che harà la causa inanzi. (Bongi, 1886: 88-89).

Donna ribelle, decide di non seguire l'ordinanza fino a quando il magistrato della città di Firenze, sei mesi dopo, le intima di seguirla. Ma Tullia decide di scrivere una lettera indirizzata alla moglie di Cosimo, la duchessa Eleonora, puntando sulle emozioni e la pietà della donna, arrivando così alla clemenza del duca, allegando alcuni sonetti che poeti e letterati le avevano dedicato, a prova della sua affermazione nel mondo culturale fiorentino e non solo:

Ill.ma et Eccell.ma Sig.ra Duchessa

Tullia Aragona, humilissima servitrice di V. E. Ill.ma, essendo rifuggiata a Firenze per l'ultima mutazione di Siena, e non facendo i portamenti che l'altre fanno, anzi non uscendo quasi mai da una camera non che di casa, per trovarsi male disposta così dell'animo come del corpo, prega V. E., affine che non sia costretta a partirsi, che si degni d'impetrare tanto di grazia dell'Eccell.mo et Ill.mo S.or Duca suo consorte, che ella possa, se non servirsi di quei pochi panni che le sono rimasi per suo uso, come supplica nel suo capitolo, almeno che non sia tenuta alla osservanza del velo giallo. Et ella, ponendo questo con gli altri obrighi molti & grandissimi che ha con S. E., pregherrà Dio che la conservi sana et felice.

Il Duca scrisse personalmente “fasseli gratia per poetessa” ed i suoi luogotenente e consiglieri deliberarono l'esenzione:

Die prima Maii MDXLVII

Volendo l'Ill.mo et Ecc.mo S.or Duca di Firenze, et per S. Ex.a e magnifici S.ri Luogotenenti et Consiglieri, con special dono ricognoscer la rara scienza di poesia et filosofia, che si ritrova con piacere de' pregiati ingegni la dotta Tullia Aragona che al presente habita in la città di S. Ecc.za, et provvedere, che come ell'è intra l'altre donne per tali scienze riguardevole, la venga ancora in tra esse, per particolare et nuovo privilegio, fatta exente da tutto quello a che ell'è obbligata quanto al suo habito, vestire et portamenti per la leggie sopra ciò fatta sotto di XIX d'Ottobre prossimo passato 1546; et perciò, mosse le S. Loro da simili cause legittime, et per satisfare alle preci d'essa Tullia, a fine massimamente che ciascuna persona di Firenze et di qual si voglia qualità che s'adorni di virtù, si possa fermamente promettere la gratia del Magistrato loro in l'honeste domande sua, servatis etc., et ottenuto il partito etc., deliberarono et deliberando la S.a Tullia Aragona feciono, et esser volsono libera, esempta et immune dall'osservanza della legge soprascritta. Talché l'effetto sia che in l'avvenire ella possa et gli sia lecito, et così in virtù del presente partito et deliberatione gli permessono el portare quelli vestimenti, abiti et ornamenti che gli parrà et piacerà. Et similmente la liberorono da tutto quello a che per dispositione della prenarrata legge ella venisse obligata. Alla

*quale, quanto alle cose soprascritte, per questa volta derogarono et derogato esser volsono in ogni miglior modo*²³.

Quello stesso anno vennero pubblicate a Venezia le sue due opere principali e Tullia dimostrò la propria riconoscenza ai signori di Firenze, dedicando le *Rime* alla Duchessa Eleonora, ed il dialogo *Dell'infinità d'amore* al Duca Cosimo De' Medici. Le dediche di Tullia d'Aragona potrebbero quasi essere definite dedicatorie esemplari, quasi fossero state scritte seguendo puntualmente un elenco contenente tutti i parametri necessari alla stesura dei testi di dedica. Manca tuttavia la richiesta esplicita di protezione. Ma questa assenza è forse riconducibile al fatto che la poetessa aveva già ricevuto una protezione – anche se non è equivalente a quella rivolta all'opera –, dal momento che era stata esentata dall'obbligo di portare il velo giallo proprio delle cortigiane. Nell'ottobre del 1547 Cosimo de' Medici aveva infatti promulgato una legge che imponeva a queste ultime di «avere in capo o velo o altra cosa simile con un segno *giallo*, così visibile da distinguerle dalle donne dabbene e di onesta vita». La poetessa, che ha già ricevuto la dispensa, non richiede altro. In compenso le due dediche alla dedicataria Leonora di Toledo e al marito Cosimo de' Medici svolgono la funzione di lettera di ringraziamento per la dispensa ricevuta (Nocito, 2009: 45-89).

Entrambi i testi ottennero successo ed una notevole diffusione, basti pensare che le *Rime* ebbero ben quattro ristampe nel secolo sedicesimo.

Come annota Bongi (1886: 90), *“I nomi di quelle due donne tanto dissimili di condizione e costumi, poterono comparire insieme senza scandalo, anche in grazia della dedicatoria, uscita probabilmente dalla penna maestra del*

²³ Il documento è conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze. Luogotenenti e Consiglieri di S.E. il Duca di Firenze

Varchi, dove con modestia, ma senza viltà, è appunto accennata a quella differenza”:

A Donna Eleonora di Toledo

Duchessa di Firenze padrona sua osservandiss.

Tullia D’Aragona

Io so bene nobilissima e virtuosissima Signora Duchessa, che quanto la bassezza della condizion mia è men degna della altezza di quella di V. Eccell. Tanto la rozzezza de’ componimenti miei è minore dello ingegno e giudizio suo; e per questa cagione, sono stata in dubbio gran tempo se io deessi indirizzare a così grande e così onorato nome quanto è quello di V. Eccell., così picciola e così ignobile fatica, come è quella de’ sonetti composti da me più tosto per fuggir l’ozio molte volte, o per non parer scortese a quelli che i loro mi avevano indirizzati, che per credenza di dovere acquistar fama o pregio alcuno appresso le genti. Ma desiderando io di mostrare in qualche modo qualche parte della devotissima servitù mia verso V. Eccell. per gli obblighi che ho molti e grandissimi sì a lei, e sì a quella dello invitto e gloriosissimo consorte suo, presi ardimento, e mi risolsi finalmente di non mancare a me medesima, ricordandomi che i componimenti di tutti gli scrittori hanno in tutte le lingue, e massimamente quegli de’ poeti, avuto sempre cotal grazia e preminenza, che niuno quantunque grande, non solo non gli ha rifiutati mai, ma sempre tenuti carissimi. Perché io ancorchè, come ho detto, conosca benissimo così l’altezza dello stato suo, come la bassezza della condizione mia, presento umilmente con devotissimo cuore queste mie poche, basse e picciole fatiche, alle moltissime, grandissime e altissime virtù di lei, pregandola con tutto l’animo non al dono voglia né a chi dona, ma a sé medesima riguardare (D’Aragona, 1547: 2).

Celebrata per le sue doti, come ricorda Guido Biagi (1897: 54), non solo dai suoi innamorati ma ad esempio da Alessandro Arrighi quando, non più giovanissima, incantava i letterati fiorentini:

*L'aspetto sacro e la bellezza rara
Egual a cui non ebbe il mondo ancora,
il folgorar de gli occhi che innamora,
il parlar saggio e l'alto sangue
i bei costumi e 'l portamento adorno
e col dolce cantare il dolce suono,
che fan di marmo una persona viva.*

Nel 1548 anche Firenze divenne insostenibile, e in una lettera del 10 ottobre la scrittrice preannuncia a Varchi la partenza:

Non scrivo a vostra signoria quanto mi paia strano lo havermi allontanare, col corpo però, da lei perché dicendo il vero so che difficilmente sarebbe creso et forse preso per cirimonia sarebbe, ma tacendo i miei danni solamente pregherò con tutto l'affetto del cuor mio vostra signoria che non si smentichi di me in tutto, et che ogni volta che io gli mandarò qualche mia cosa, al solito della sua bontà, come mio maestro et il mio Dante, si degni correggerlla et ornarlla. Et sopra ogni cosa quando et dove io sia buona a suo servizio, sempre mi comandi con quella ferma fede che vostra signoria ha visto che io, ne' miei bisogni, sono ricorsa alla bontà, et ammorevolezza sua. La mamma et Penelope restano a suo servizio, et se gli offerano per sempre et raccomandano, et io il simile. Penso

partirmi alli quindici di questo senza fallo, a Dio piacendo
(Hairston, 2014: 304-305).

Poco dopo Tullia ritornò a Roma, con la madre e la sorella, senza nessun indizio circa la decisione di lasciare Firenze, dove poteva contare sulla protezione della corte e sulla benevolenza degli amici. Bongi si chiede se questo sostegno fosse venuto a mancare o fossero pressanti le esigenze economiche; oppure se non siano state le pressioni della madre per voler tornare in quella che Aretino aveva nominato *terra da donne*, per introdurre la giovane Penelope sulla scena romana. Pochi mesi dopo il trasferimento, il 1° febbraio 1549, Penelope morì, prima di compiere i 14 anni²⁴ e fu sepolta nella chiesa di S. Agostino, dove poco dopo la seguì la madre.

Tullia si spense nel 1556, preceduta dalla madre e dalla sorella. Solo al momento del testamento si scoprì che aveva un figlio, Celio il suo erede universale. In questo documento dispone che dai ricavi delle vendite delle sue proprietà la parte destinata al probabile discendente venissero utilizzati per la sua formazione artistico e letterario; un'altra parte della sua eredità andrà ad un orfanotrofio, un monastero e alla chiesa di Sant'Agostino per

²⁴ Nell'iscrizione tombale, rinvenuta sul pavimento in S. Agostino, come annotato da Forcella (Forcella, *Iscrizioni di Roma*, V, 47), si leggeva:

D.O.M.

PENELOPE ARAGONE OMNEM
EXPECTATIONEM FORMAM CORPORIS
VENUSTATE AC INGEGNI ACIE DE
SE CONCITANTE PRETER OMNIUM
SPEM REPENTINA MORTE PROII
DOLOR OPPRESSE IULIA CAMPANA
MATER ET TULLIA ARAGONA
SOROR MESTISSIM. POSUERE
OBUT ANNO A CHRISTI ORTUS
1549 CAL. FEBRU. DUM AGERET
ANNOS AETATIS SUAE XIII . MENS.
X . DIES. XX

A seguito del restauro diretto da Vanvitelli, dal 1746 al 1750, l'iscrizione venne rimossa (Hairston, 2014: 26).

l'acquisto di candele e per la celebrazione della messa della sua morte. Nel caso in cui morisse prematuramente le quote riservate a Celio dovevano essere versate al suo tutore, che assume il compito di mettere il denaro a disposizione di una ragazza orfana come dote.

Nel 1560 sarà stampato, postumo, un poema in ottava rima: *Il Meschino e il Guerino*, tratto da un romanzo in prosa spagnolo.

Nel suo secolo, la prima penna a registrare il nome di Tullia è quella di Anton Francesco Doni che in *La Libreria*, la menziona con poche parole cerimoniose:

Molti son gli spiriti nobili, & gl'huomini dotti che lodano la creanza buona, & hanno scritto de la virtù rara della Tullia, onde la penna mia sarebbe poca a darle fama, essendo molta la lode che la merita.
(Doni, 1550: 43).

Nel XVII secolo, la prima menzione che si trova nei libri di storia letteraria pare che sia quella di Francesco Agostino della Chiesa, il quale, nel *Theatro delle donne letterate*, senza il minimo accenno ai suoi costumi, così la presenta:

Tullia d'Aragona di sangue Reale Napolitano, non solo per le dotte prose di Speron Speroni, e vaghe rime di Bernardo Tasso, di Gerolamo Mutio, e d'altri assai belli ingegni, e spiriti nobili, che hanno descritto le rare doti dell'animo, e corpo suo, viverà per sempre gloriosa, ma per le sue bellissime, e dotte composizioni, le quali staranno di continuo in memoria del mondo, havendole la virtù sua raccomandate all'eternità delle carte col valore del proprio ingegno, e particolarmente il dotto suo Dialogo pieno di filosofia, & il dilettevol poema detto Meschino altrimenti Guerino, ornato di

tante, e sì varie cose, sì dilettevoli, & gioconde, faranno per sempre fede al mondo della singolar dottrina, & eccellenza, & insieme del buono animo, e santa intentione sua (Della Chiesa, 1620: 292).

Nel 1693, viene pubblicato *Rime della Sig. Tullia d'Aragona di nuovo date in luce da Antonio Bulifon e dedicate all'illustrissima signora D. Isabella Mastrilli*: il testo, edito sempre da Bulifon²⁵, è un omaggio alla figlia del Duca di Marigliano e contiene la ristampa completa del canzoniere di Tullia, mancante però della dedicatoria alla duchessa Eleonora. Bulifon accoglieva nel suo circolo letterario molti autori italiani e stranieri, fu un appassionato studioso della lirica d'amore, soprattutto cinquecentesca, con grande interesse per la produzione femminile, per la quale curò le ristampe. Nella dedicatoria ad Isabella Mastrilli, firmata da Nicolò Bulifon, figlio-coadiutore di Antonio, si legge:

Intraprese avendo le ristampe di quelle illustri Poetesse, che con tanto splendore del loro sesso nel passato secolo fiorirono, niun maggior pregio per me alle lor fatiche giungersi ho stimato, quanto farle nuovamente alla pubblica luce uscire co'l nome in fronte delle principali Dame, che adornano in guisa di stelle il Cielo della nostra Partenope. In ristampare perciò le Rime della celebre Tullia d'Aragona, convenuto m'è sotto gli auspicj di niun'altra pubblicarle, che di V. S. Ill. nella cui nascita fu così favorevole la sorte, che nulla più, poiché in voi nobiltà con somma virtù, bellezza con

²⁵ Antoine Bulifon (1649-1707), dalla natia Francia si trasferì a Napoli giovanissimo e ne divenne personaggio illustre nell'editoria e nel commercio di testi stranieri. Si professava "semplice libraro ignorante, ma amichissimo dei virtuosi": attorno alla sua libreria si raccoglievano letterati, scienziati e giuristi italiani e stranieri. Appassionato di storia, fin dai primi anni a Napoli intraprese la redazione di un "giornale" degli avvenimenti del suo tempo. Nell'ultimo decennio del XVII secolo ristampò le *Rime* di Vittoria Colonna, Laura Terracina, Lucrezia Marinella, Veronica Gambarà, Isabella Morra, Maria Selvaggia Borghini e Laura Battiferri.

incomparabil modestia, e candidezza de' costumi, con gentilezza di maniere, unite si ammirano (Bulifon, 1693: 1).

Nel 1730, Giovanni Mario Crescimbeni scrive *L'istoria della volgar poesia*, dove Tullia d'Aragona viene menzionata più volte: nel libro I, l'autore nel parlare delle "Ottave Rime" e precisare che fu Boccaccio ad utilizzarle per primo, indica come esempio uno strambotto di Tullia, spiegando che in grazia della brevità, tra gli autori moderni sceglieronne uno d'una sola stanza, fatto da Tullia d'Aragona, non men bella, che virtuosa donna, la quale per la sua erudizione, e per la sua leggiadria nel toscanamente poetare, fiorì molto stimata circa il 1550.

*Alma del vero bel chiara sembianza,
A cui non può far schermo né riparo
Così gentile, e cristallina stanza,
Che non mostri di fuor l'altero, e raro
Splendor, che sol ne dà ferma speranza
Del ben, ch'unqua non fura il tempo avaro:
Deh fa, se morta m'hai, che in te rinovi,
Onde di doppia morte il viver provi*
(Crescimbeni, 1730: 36).

Poco più avanti Crescimbeni traccia un profilo di Tullia, indicando che:

Ebbe inesplicabile inclinazione alla poesia volgare; e non poco vi compose assai felicemente, e con grazia, e purità maravigliosa di stile, veggendosi in istampa delle sue Rime nelle Raccolte ed elleno sono molto culte, e leggiadre. Evvi di Tullia pubblicato altresì

il Romanzo del Meschino in ottava Rima, nel quale, siccome nello stile procurò a tutto suo podere di seguitar le onorate vestigia dell'Ariosto, così nella tessitura, e' si pare, che vada imitando l'Odissea d'Omero: perciocchè di tutti i fatti contenuti nel Poema dà il peso al Meschino, che n'è l'eroe, e gl'indirizza ad un fine, cioè a ritrovare il padre di lui: di maniera che quest'Opera, potrebbe appellarsi Poema, anzi Eroico, che Romanzesco, se la favola fosse fondata in Istoria. Ora questa illustre Donna, per le narrate cose, grandissima estimazione si guadagnò appresso i principali Letterati del suo tempo, i quali a gara la celebrarono, e l'onorarono (Crescimbeni, 1730: 67).

Ancora, nel libro V, cap. VII, trattando dei romanzi italiani in versi, torna a lodare il *Meschino*.

Nel 1763, Giammaria Mazzucchelli ne *Gli scrittori d'Italia* menziona Tullia come “una delle più celebri rimatrici dei suoi tempi”, e ne traccia un breve profilo, richiamando le notizie già rese note da Zilioli ed elencando dettagliatamente tutte le opere di Tullia pubblicate fino ad allora (Mazzucchelli, 1763: 928-930).

Nel 1781, Girolamo Tiraboschi ne la *Storia della letteratura italiana* annovera Tullia “celebre rimatrice” tra le “donne illustri e valenti nel poetare” (Tiraboschi, 1781: 43).

Nel 1839, esce la ristampa de *Il Meschino detto il Guerrino*, per i tipi Antonelli, nella raccolta “Parnaso Italiano”, vol. V. curata da Francesco Zanotto, che non si spiega la ragione per la quale il poema fosse caduto quasi in oblio, e perché non fosse stato più impresso dopo la prima edizione pubblicata in Venezia dai Fratelli Sessa nel 1560, ed aggiunge:

“direm solo che fu certo dura cosa il lasciare siffatto poema da canto, come non avesse egli bellezze originali da interessare l’animo dei leggitori, quanto interessa per molti il romanzo in prosa” (Zanotto, 1839: 15).

Nel marzo 1886, nella Rivista Critica della Letteratura Italiana III, numero tre, appare l’ampio articolo di Salvatore Bongi, “Il velo giallo di Tullia d’Aragona”, con il quale l’autore ripercorre le tappe dell’esistenza di Tullia, i suoi contatti con i molti letterati, attestati dalla corrispondenza e dallo scambio di sonetti già pubblicati. Il pregio di Bongi è quello di riportare la lettera, fino ad allora inedita, che Niccolò Martelli scrisse alla cortigiana, durante il suo soggiorno fiorentino:

Alla Signora Tullia Aragona

La gratia et la virtù, generosa signora, per essere doti et ricchezze del animo et partecipare più del divino che del humano, non soggiacciono alla violenza degli anni. Dato che anchora et giovane et bella sete, anzi bella tanto, che ‘l disegno del viso delicato ha quelle medesime sembianze che prima d’Angelo s’havea, et haverà per insino a l’ultima hora; perché essendo quella bellezza che i cieli sì largamente vi diedero infinita, non può il tempo, che ha a finire, usare in lei per nuocerle, così in un tratto, tutte le ragioni sue. La bianchezza delle carni similmente, che vincevon l’alabastro et la purissima neve, si sono mantenute freschissime, per esser voi, non pur nel cibarse, ma in tutte le altre vostre ationi moderata et continentissima; tal che anchora vi rappresentate agli occhi d’altrui con l’insegne nel viso gratiose d’Amore. E questo è il men bello che si scorga in voi, rispetto a quella virtù che vi esalta et così sopprema vi mostra, la quale empie di stupore le genti a udirve sí dolcemente

cantare, et con la man bianca et bella qual si voglia stromento leggiadramente sonare. Il ragionamento piacevole poi, adorno di honesti costumi, et le maniere gentili fanno sospirare altrui con castissime voglie. Della eloquenza in privato e in pubblico non parlo; perché se alhora fu un TULLIO d'Arpino, hoggi è nel mondo una TULLIA D'ARAGONA, che veramente si può ben dire honor secondo, a cui l'alma Poesia et la nobil Filosofia fanno un componimento celeste, che difuso pel mezzo della penna vostra, con meraviglia si rallegrono le carte a esser vergate da così dotta mano; e in somma, non pure avanzate et Saffo et Corinna et l'altre ch'ebber fama, ma con la cortesia dell'alta Nobiltà vostra degnamente trapassate di lodi qual più si vanti o pregi nel secol nostro. Tal ch'essendo più che cosa mortale, lodi d'intelletto humano non si convengono a così alto soggetto, et però è meglio dunque ch'io mi taccia et col desío v'honori, ché più gloria mi fia, che volendo pur lodarve, pubblicasse in ciò l'ignoranza mia. Et basciandovi humilmente quella bianca mano, con cui vi fate una norma di celeste virtuti, mi vi dono in sempiterno. Che 'l Signore vi mantenga bella nella gratia sua come sete. Di Fiorenza, addì vj di Marzo, l'anno del Signore mille cinquecento quaranta sei. Nic. ° Martelli (Bongi, 1886: 86).

Bongi si sofferma, inoltre, sul poema di *Guerrino Meschino*, sostenendo che nella stampa originale del 1560 è un libro rarissimo e poco conosciuta

onde è rimasto quasi inavvertito l'avviso ai lettori, che non esitiamo a chiamare il più importante documento che resti della vita interiore della sua scrittrice. In esso Tullia comincia con l'asserire, ch'era di

grandissimo danno all'Italia, che il libro che più degli altri si leggesse per spasso e diletto fosse il Decameron, tanto disonesto ed irreligioso, e dove tante scellerate cose sono scritte, «non perdonando ad onor di donne maritate, non di vedove, non di monache, non di vergini secolari, non di commari, non di compari, non d'amici fra loro, non di preti, non di frati, & finalmente non di prelati, né di Cristo & di Dio stesso, come si può chiarire da tante scellerate novelle & da tante scellerate parole sue». E poiché la natura nostra è tanto corrotta, il Boccaccio è salito in tanta stima, ch'è detto padre della lingua e Cicerone toscano; «onde non è poi stato maraviglia, se ambiziosi di questa sua gloria, si sien posti degli altri a far le Nanne & le Pippe, le Puttane Erranti, & perfino a quel libro, che ha per certo offeso troppo altamente la maestà della gentilissima città di Siena, il sapersi ch'egli fosse fatto da persone nate & nodrite in essa» (Bongi, 1886: 91).

L'autore dell'articolo ipotizza che la stesura del poema sia avvenuta a Firenze, durante il periodo della produzione letteraria di Tullia e quindi della sua temporanea riabilitazione. In chiusura, Bongi descrive un dipinto conservato a Brescia, attribuito al Bonvicino, detto il Moretto, dove è tradizione che sotto l'immagine di Erodiade sia raffigurata Tullia.

Avendo fatto dimandare notizia di quella pittura al ch. M. Giuseppe Gallia, egli così cortesemente scriveva da Brescia, il 18 aprile 1885: «Nella civica pinacoteca Tosio è una tavola di centim. 60 per 40, con fondo quasi nero, sul quale sono disegnati in tono molto basso di verde scuro rami d'alloro; e v'è dipinta a mezza figura, bellissima, una giovine donna, col capo leggermente inclinato a sinistra, avente nella mano sinistra una bacchetta d'oro piuttosto lunga e sottile, che

termina in alto con un ornamento a modo di scettro. Tiene il sinistro braccio in atto di riposo sopra un marmo di forma rettangolare, in cui è scritto: QUAE SACRU IOANNIS CAPUT SALTANDO OBTINUIT.

Ha un ricco vestito di velluto celeste, coperto gran parte di un pelliccia foderata con velluto rosso, e ne' capelli intrecciansi nastri azzurri con fili di perle. È lavoro dei più finiti, nel quale si accoppia il vigore della tavolozza veneta colla grazia raffaellesca. Il vecchio custode, già domestico del conte Tosio, mi dice che questo dipinto fu prima in un convento di monache, e che il conte stesso lo comperò da una di queste verso il 1829, e però circa trent'anni dopo disciolti i conventi. Gli domandai, poiché quelle parole nel marmo ne fanno una Erodiade, come mai fu battezzata per Tullia d'Aragona, così veramente da lui stesso chiamandosi e con questo nome essendo indicata dall'Odorici nella *Guida di Brescia*, stampata nel 1853; ed egli mi rispose che così la nomarono tutti i forestieri visitatori, senza sapermi dire altro. Ho però veduta una incisione dello stesso dipinto fatto nel 1823 da Caterina Piotti milanese e premiata al grande concorso della I. R. Accademia di Belle Arti di Milano, dedicata al Conte Giovan Battista Sommariva. Questa, con le dette indicazioni e col nome del pittore, il Bonvicino, porta senz'altro: "*Qual fu la culla mia L'ingegno mio qual sia Mostra lo scettro d'oro; Mostra il crescente alloro*" (Bongi, 1886: 94).

Nello stesso anno, il 16 agosto, compare quella che Bongi chiamerà "la più ampia illustrazione che fussi fin qui scritta di Tullia", ossia il lavoro di Guido Biagi *Un'etera romana: Tullia d'Aragona*, in «Nuova Antologia²⁶», vol. LXXXVIII, pp. 655-711.

²⁶ La Nuova Antologia, rassegna di lettere, scienze ed arti, fondata a Firenze nel 1866 da Francesco Protonotari e da un'eletta di uomini illustri, quando da poco Firenze era stata eletta capitale della Penisola. Trasferita a Roma nel 1878, fu riportata a Firenze, dopo 100 anni, da Giovanni Spadolini. È una delle più antiche

Biagi ripercorre la vita della cortigiana, citando via via i suoi versi e quelli di coloro con i quali ebbe corrispondenza. Fa tesoro di quanto pubblicato da Bongi, citandolo con cortesia. La novità pregevole apportata da Biagi consiste nell'aver trascritto per primo le otto lettere autografe indirizzate a Benedetto Varchi e conservate nella raccolta Magliabechiana fiorentina. Nella presentazione di Tullia, appunta:

Ma è inutile prolungare le citazioni e aggiungere, alle già note, altre testimonianze: è ormai fuor di questione che la Tullia, intorno al velo giallo della cortigiana, intrecciò il lauro della poetessa, e che la viltà della sua condizione non le impedì d'essere onorata e riverita dagl'ingegni più eletti e d'andare a paro con altre letterate che seppero insieme osservare le regole della prosodia e della morale (Biagi, 1886: 672).

Il suddetto lavoro di Biagi vedrà la stampa, come unico volume con il medesimo titolo, nel 1897, ancora in Firenze, per i tipi di Paggi, e in esso sarà riprodotta l'immagine di quello che proprio lui definisce “per tradizione costante, è stato creduto essere il ritratto di Tullia d'Aragona”, ossia il dipinto del Moretto descritto da Bongi. Biagi aggiunge che era piuttosto da dubitare che l'iscrizione accennante ad Erodiade non sia una pietosa menzogna di quelle monache per poter, con un nome registrato nella storia sacra, nascondere un altro reso celebre dalle storie profane. E il ritratto del Bonvicino doveva essere somigliante.

Le bellezze della Tullia d'Aragona son celebrate da un coro di poeti di ogni parte d'Italia; chiunque la veda e la conosca rimane preso all'incanto che spira dal suo aspetto, dalla sua voce, dalla cortesia

riviste d'Europa, ha conservato e rafforzato la sua linea di alto valore culturale con contributi di autorevoli studiosi ed esperti italiani e stranieri.

de' modi dalla soavità delle parole. I suoi occhi avevano certamente qualche magica virtù: dicevano i poeti che eran «la facella» onde Amore incendiava i cori; mentre il «biondo aurato crine» era «la rete ch'egli all'alme tende» (Biagi, 1886: 656).

La stessa immagine farà il giro del mondo in questo nostro secolo, diventando la copertina di ben tre volumi su Tullia, due editi negli Stati Uniti ed uno in Germania, poi tradotto e diffuso in Italia, come vedremo più avanti.

Nel 1887 è nuovamente Bongi a pubblicare, sulla stessa *Rivista Critica della Letteratura Italiana*, una comunicazione su Tullia, nella quale riporta alcuni documenti ignoti su di lei, rinvenuti nell'Archivio di Stato di Siena da Luciano Banchi, che mettevano in chiaro fatti nuovi ed importanti (Bongi, 1887: 186-188).

Il primo, datato 8 gennaio 1543, è il certificato di matrimonio tra Silvestro Guicciardi di Ferrara e Tullia Palmeria de Aragona²⁷.

Il secondo documento fu redatto dagli Esecutori Generali di Gabella, a conclusione del processo del 5 febbraio 1544 contro Tullia, che era stata denunciata per vestire e portare ornamenti vietati alle meretrici: in esso viene attestata la constatazione della vita onesta e morigerata della donna, alla quale viene quindi permesso sia di vestire che di abitare al pari delle donne nobili ed oneste²⁸.

²⁷ Anno Domini M.D.XLIII indictione secunda die vero martis VIII mensis Ianuarii Silvester olim ... de Guicciardis ferrariensis contraxit matrimonium cum D. Tullia Palmeria de Aragonia per verba de presenti et anuli dationem et receptionem respective in forma iuris et sacrorum canonum et omni meliori modo, etc. Actum Senis. Ego Sigismundus Mannius Ugolinius notarius rogatus. (R. Archivio di Stato in Siena, Scritture concistoriali, ad annum).

²⁸ 1544 Die dicto (5 februarii) de sero.

Hieronymus de Ballatis Prior
D. Achilles Orlandinus
Conterius de Sansedoniis
Franciscus Arengherius

Il terzo documento risale all'agosto dello stesso anno, emesso a seguito di una denuncia contro Tullia, accusata per aver indossato la sbernia²⁹ il giorno di Pasqua³⁰.

... Et deliberaverunt declarare et declaverunt D. Tulliam de Aragona Sen. Habitantem, non esse comprehensam in statuto meretricium, dantes licentiam omnibus et quibuscumque personis locandi domos dicte domine Tullie, et absque aliqua pena, et mandaverunt fieri decretum dicte declarationis et licentie in forma. Et fuit factum infrascripti tenoris:

Spectatissimi Domini Executores Generalis Gabelle Magnifici Comunis Sen., convocati et congregati solemniter, etc., audito pluries Domino Aurelio Manno Ugolino procuratore et eo nomine Nobilis domine Tullie filie quondam Costantii de Palmeriis de Aragona et uxoris domini Silvestri de Guicciardis ferrarensis, producente eius mandatum manu Ser Sigismundi Manni notarii, etc., exponente qualiter praefata Domina Tullia ob novam compilationem Statutorum Reipublicae Sen., a nonnullis videlicet indebite et iniuste reputatur et diffamatur, eidem non licuisse nec licere deferre nec portare vestes et alia ornamenta muliebra que licite sunt et conveniunt personis honestis et nobilibus, et commorari et habitare in locis civitatis in quibus licitum est habitare omnibus personis honestis et nobilibus; et quia rei veritas est, quod praefata D. Tullia decet vitam honestissimam et propterea ea que supradicta sunt sibi non debent quoque modo esse prohibita, producente ad iustificationem predictum processum in Curia Domini Capitanei Iustitiae Civitatis Sen., manu ser Lactantii Lucarini notarii publici Sen., nec non decretum magnificorum D. Secretorum officialium Balie manu Ser Alexandri Boninsegni Notarii publici Sen., et petente in, de et super predictis de opportuno iuris remedio providero et pro iustitia consulente indemnitati praefate Domine Tullie, servatis servandis, omni meliori modo;

Habita plena notitia et clara informatione de omnibus supra narratis de vita, moribus et honestate et qualitate dicte Domine Tullie, visu processu predicto et summa inde lata, testibus in eo examinatis decreto predicto, et omnibus denique visis, auditis et consideratis que vivenda et consideranda erant, vigore auctoritatis eisdem concessae a Statutis Reipublicae Sen., servatis servandis et omni meliori modo, etc., Solemniter deliberaverunt praefatam D. Tulliam minime comprehendi in Statuto de meretricibus et questus sui corporis facentibus desponente, sibique licuisse et licere commorare et habitare in quibuscumque locis civitatis ad suum libitum, et vestes ac habitum deferre prout et sicut et in omnibus et per omnia licuit et licet personis et mulieribus honestis et nobilibus, et ita sibi licentiam et facultatem concesserunt, mandantes de predictis sibi publicum fieri decretum, et illud inviolabiliter osservari a quibuscumque personis tam publicis quam privatis sub pena comminationis arbitri quibuscumque in contrarium non obstantibus, et omni meliori modo, rebus tamen stantibus pro ut stant et non aliter nec alio modo. (Archivio di Stato in Siena, Busta degli Esecutori di Gabella, 1544 gennaio 1, 1545 giugno 30, a c. 12-13).

²⁹ Sbernia era il ricco mantello drappeggiato, tagliato longitudinalmente e fermato su una spalla, derivante dall'indumento che in Spagna era chiamato "bernia". Fu lanciato alla corte aragonese di Napoli ed introdotto a Milano da Isabella

Salvatore Bongi ritorna a parlare di Tullia nella pubblicazione del 1890, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*, dedicandole un lungo capitolo prendendola come esempio di cortigiana nobilitata

“per mezzo della poesia e di altri ornamenti dello spirito.... Che fu in Italia esemplare preminente di queste donne, per quasi venti anni ebbe verso di sé rivolti gli sguardi dei contemporanei, e la fama non interrotta neppure dalla morte” (Bongi, pp. 150-199).

Il rinnovato interesse verso Tullia è dimostrato da Enrico Celani, che nel 1891 realizza un accurato studio a prefazione della ristampa delle *Rime di Tullia d'Aragona cortigiana del secolo XVI*, in calce alle quali vennero inserite anche *Le Amorse*, le egloghe di Muzio a lei dedicate.

Celani cita alcune “imitazioni” petrarchesche contenute nei sonetti di Tullia (Celani, 1891: LIV – LV). Si sofferma, quindi, sull’analisi del poema *Il Meschino e il Guerino*, ne riproduce alcuni versi, e sostiene che la prefazione non sia attribuibile a Tullia, in quanto promette un

“poema che potrà essere dato in mano alla più pudica donzella senza alcun pericolo, volendo con esso porre un debole argine a

d’Aragona andata in sposa al duca Gian Galeazzo Sforza, nel febbraio 1489. Se ne possono ammirare esempi nell’affresco del Pinturicchio nella Libreria Piccolomini, nel Duomo di Siena (indossato da Eleonora del Portogallo), oppure nella pagina miniata del Messale Arcimboldi rappresentante l’incoronazione di Ludovico il Moro, dove è indossato dalle dame di corte inginocchiate in primo piano.

³⁰ Die 23 Augusti (1544). Operta la cassa, fu ritrovata una politia et acusa del tenore susseguente, cioè: La Signora Tullia de Aragona per la pascha di Spirito Santo portò la sbernia contro li Statuti. Ottaviano Tondi, Horatio Pecci, Il Signor Gaspare servitore del Signor D. Giovanni. Vide in filo processum agitatum super vita causa ex quo apparet de sententia per quam fuit declaratum sibi licere portare sberniam, stantibus omnibus, etc. (Archivio di Stato in Siena, Decreti, Polizze, ecc. del Capitano di Giustizia del 1544, luglio-dicembre, c. 53).

quell'invadente corruttela che ogni dì spandeasi con maggior forza e brutalità, e pur sempre per opera dei letterati ed anche degli umanisti”, in contrasto però con il contenuto del poema che “non è roba atta a far mettere il poema vicino al libro di devozione di una vergine o di una monaca” (Celani, 1891: LIX).

L'autore ritiene che il Ranieri, che pubblicò il poema nel 1560 dicendo di averne curato l'edizione sul manoscritto originale già da “parecchi anni da lui posseduto”, non fa parola dell'Aragona che era morta nel 1556. Puntualizza come nel testamento di Tullia, così minuzioso e preciso, non si accenni a carte e documenti spettanti al suo erede Celio e sostiene che ella non poteva

“donare il manoscritto al Ranieri o ad altri che a lui lo passassero, perché dal momento che ne aveva condotto a termine anche la prefazione, era certo desiderio suo di darlo alle stampe, e per il nome che godeva e l'appoggio dei letterati che facevanle corona non sarebbe stato difficile trovare un tipografo che ne assumesse l'edizione” (Celani, 1891: LX).

Celani, quindi, non rifiuta al Guerino la maternità dell'Aragona, sebbene lo ritenga privo di analogie con le altre composizioni della stessa, ma respinge quella prefazione che a suo avviso non poteva essere della cortigiana. Il testo di Celani è stato riprodotto anastaticamente nel 1968.

Nel XX secolo, il primo autore a trattare di Tullia d'Aragona è Benedetto Croce, il quale, in *Poesia popolare e Poesia d'arte*, nella sezione dedicata alla *Lirica Cinquecentesca*, le dedica alcune pagine. Di lei, dopo aver detto che recitò l'amore platonico con le Rime e con “un elegante e grazioso dialogo *Dell'infinità d'amore*”, scrive che

“seppe gettar nell’ombra la sua vita pratica e portare sulla scena letteraria solamente la decorosa favola che le piacque comporre, nella quale si raffigurò degnamente ardente di spirituale amore e assetata di lasciar nobile fama di sé con le congiunte opere dell’ingegno suo e di quello dei letterati amici, che la celebravano e che essa incitava a celebrarla” (Croce, 1946: 411).

Pur essendo tra coloro che dubitano sul fatto che i testi di Tullia siano soltanto opera sua e sostengono che forse sia stata aiutata nelle composizioni, a Croce si deve l’aver riaccessso l’interesse nei suoi confronti. Egli riporta il sonetto che la cortigiana inviò a Muzio e nel quale esprimeva il suo desiderio di fama:

*Spirto gentil, che vero, e raro oggetto
se’ di quel bel, che più l’alma disia;
et di cui brama ognihor la mente mia
essere al tuo cantar caro soggetto;
se di pari n’andasse in me l’effetto
con le tue lode, honor render potria
mia penna a te: ma poi mia sorte ria
m’ha sì bramato honor tutto interdetto.
Sol dirò, che seguendo la sua stella
l’anima tua da te fece partita
venendo in me com’in sua propria cella.
Et la mia, c’hora è teco insieme unita,
ten può far chiara fede, come quella,
che con la tua si mosse a cangiar vita* (Rime, 52).

Qui Tullia accenna alla “sorte ria” ed al suo “honor tutto interdetto”, ma vero è che si tratta di figure tese a creare un’immagine alta, che la elevasse dalla sua condizione; il suo desiderio di sfuggire o evadere da una realtà molto più amara, attraverso la poesia, l’arte, lo studio, insomma alla ricerca di quella bellezza che arricchisce lo spirito, a mio avviso, non può che renderne tutta la fragilità e la sensibilità, dietro una grande forza d’animo.

Un ulteriore pregio delle pagine di Croce, sta nell’aver fatto riferimento ad un’epistola in versi indirizzata al duca di Firenze e poco nota, in quanto pubblicata da Francesco Trucchi, in *Poesie inedite di dugento autori*, nel capitolo intitolato “Lattanzio Benucci”, poiché fu ritrovata tra le carte di quest’ultimo, amico di Tullia. Il tono dell’epistola è particolarmente accorato; il *Capitolo*, estratto dal codice Magliabechiano VII 779³¹, è il seguente:

*All’ecc.mo signor Duca di Fiorenza
Su una prammatica sul vestir delle donne, fatta dal Duca
Signor, che per grandezza e per bontade
Trapassate color che posti in cima
Dan legge al mondo in questa nostra etade,
Non vengo a lodar voi con bassa rima,
Perch’io non voglio sulle spalle il cielo,
Né tanto il poco mio saper si stima.
Ma qualunque non è di stucco o gielo
So che aperto dirà, ch’un vivo sole
Sete d’alta virtù, senz’alcun velo.
Qui non fan di bisogno assai parole;
Che la vostra profonda provvidenza*

³¹ Conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

*Discorre drittamente, intende e vuole.
E puossi dar questa breve avvertenza;
Che chi cerca de' principi l'esempio,
Miri il gran Cosmo, duca di Fiorenza.
In voi si sta, come in suo proprio tempio,
E giustizia e clemenza a tutte l'ore;
Onde ne spera e teme il buono e l'empio:
Quella prima mi pon freno e timore;
L'altra mi porge ardire, e m'assicura
Ch'io vi discopra quel che chiudo in cuore
Tanto più ch'ei potrebbe, per ventura,
Parer quel ch'io vi chieggo e giusto e santo,
Se l'interesse il veder non mi fura.
Ei non si potria mai ridir con quanto
Alto giudizio provveduto abbiate,
Che 'l soperchio ornamento stia da canto;
Perché le donne, che sono svogliate,
E braman ogni dì frasche e novelle,
Venghin da questa legge raffrenate:
Che veramente è ben fatta per quelle
Ch'hanno tanto favor dalla natura,
Che, acconcie e sconcie, paiono e son belle;
Non già per me, che sono una figura
Prodotta a caso; oltre che bene spesso
Gli anni mi fanno danno, e non paura.
Io mi tengo impacciata (e lo confesso)
Per non potere a mio piacer usare
Quei pochi drappi ch'io mi trovo appresso.
Dio sa quant'abbia voglia di sfoggiare!
Ma per non consumarmi in vesti nuove,*

*Bramo poter le fatte adoperare
Per casa, e a le volte ancora altrove:
Ben ho detto A le volte, perch'invero
Par che troppo ire attorno non mi giove.
Anzi so ben che non n'arò pensiero,
S'ho da portare il segno giallo in testa,
Come i prelati il rosso, il verde e 'l nero.
Questo sì che più d'altro mi molesta,
E m'è troppo contrario, oggi ch'amore
Più dal sonno, piangendo, non mi desta.
L'armi gli ho rese, e ho riscosso il core
Ch'egli avea in mano; o mai pensier diverso
Da questo mi tormenta e dà dolore.
Restivi dunque il giallo, il bigio e 'l perso
A chi gode o travaglia nella vita
Amorosa, e vi sta fitto e sommerso:
Che s'io qui forestiera, anzi romita,
Mi vivo, e son dall'altre differente,
Là dove senza questo ognun m'addita,
Dovrei pur poter ir liberamente,
Lassando il segno giallo in ogni loco,
Senza cagion ch'altri vi ponga mente.
Voi, signor mio, deh non pigliate a gioco
Questa dimanda, e siatemi cortese
Di quel ch'a me fia assai, benchè a voi poco.
Né perciò si dovranno tenere offese
L'altre; perché non è fuor dell'onesto,
Ch'io nell'abito sia del mio paese.
Benchè, s'io non do scandol manifesto
Ai giovani amorosi, è ben ragione*

*Ch'io non commuova le donne sì presto.
Io fuggo per natura il paragone,
E mi contento star sotto al mio tetto,
Ove non vivo con reputazione.
Piacemi nondimen vedere il letto
E la casa apparata acconciamente,
Perché di galantuomini è ricetto:
Là dove, s'io non posso arditamente
Usar le mie bagaglie, son forzata
Chiuder la porta in fronte a tutta gente;
E starmi il più del tempo ritirata,
Per non esser trovata in farsettino,
Come s'il pan facessi o al bucata.
Ch'io di nuovo m'addobbi, il mio destino
Mi vieta, che gran parte dei miei panni
Mi tolse, e mi lassò senza un quattrino.*

*Son fuor della mia terra, u' tanti inganni
Han fatto nido, e ristorar non posso
I miei sofferti ingiustamente danni.
Dunque, perché non debbo e bianco e rosso
Vestir, se povertà le leggi spezza,
E m'è già penetrata infìn all'osso?
Già non cerco io, signor, mostrar vaghezza
Con questi vecchi e poveri ornamenti,
Che mai non n'ebbi, e mi ci sono avvezza:
Non son vaga di lisci, o d'altri unguenti;
Sol bramo ornarmi in sì fatta maniera,
Ch'io non m'abbia a nasconder dalle genti.
Dice un proverbio: chi mattino e sera*

*Veste drappo, o gli è ricco o gli sta male.
Lassa! Il mio luogo è in quest'ultima schiera.
Per non irmene dunque a lo spedale,
Bisogna strologare a tutte l'ore,
E per fuggire il peggio, avere il male.
Or s'io riporto, altissimo signore,
Da vostra cortesia, come ho fidanza,
Un così segnalato alto favore;
Tutto quel che di vita oggi m'avanza
Spenderò, sol perché di voi sia udita
La gloria, che ne dà tanta speranza.
Giusto desire a ciò mi porge aita;
Poiché sicura d'ogni offesa sono
Vostra sola mercè, libera e in vita.
Di questo dunque sì gradito dono
M'è la bontà di voi stata cortese,
E di mill'altri ancor, ch'io non ragiono.
Già l'opre vostre virtuose, intese
Sono e lodate dai più chiari ingegni,
Sotto ogni clima, in ogni stran paese:
Fra tanti ancor non fia ch'io non m'ingegni,
Invittissimo duce, e più ch'umano,
Nato per governar cittadi e regni,
Cantar del valor vostro alto e soprano,
E giungere alle vostre lodi, quanto
Una gocciola d'acqua all'oceano.
Or se Dio e natura e virtù tanto
Vi dier, che, come il chiaro grido suona,
Portate solo d'ogni gloria il vanto,
Esaudite, signor, Tullia Aragona.*

(Trucchi, 1847: 378-383).

L'epistola, composta in occasione della vicenda del velo giallo, rimase in manoscritto e non fu mai consegnata al destinatario, poiché è noto che Tullia indirizzò una supplica alla Duchessa, molto più breve, per chiedere di essere esonerata dall'obbligo imposto alle cortigiane del suo tempo, per redigere la quale chiese aiuto a Benedetto Varchi, come dimostra la lettera trascritta da Hairston (Hairston, 2014: 296):

*Patron mio osservandissimo,
è parere del signor don Pietro³² che io facci presentare più presto che
sia possibile i sonetti alla Signora Duchessa et con essi una supplica
pregando sua eccellenza che sia col Signor Duca che mi concedino
gratia almeno che io non sia tenuta alla osservanza del segno giallo
et brevemente narrare quanto io vivi ritirata et che non ottenendo da
loro eccellenze questa gratia, sono forzata lasciare Firenze. Hor io
in tanto mio bisogno non so dove possi ricorrere per aiuto meglio che
da vostra signoria, et sapendolo, et possendolo avere non lo voglio
perché mi sono eletta quella per mia protettrice et guida in ogni mia
importante cosa perché così vuole il suo giuditio perfetto, il suo
sapere ragionevole, la sua vera bontà, la ferma fede che io ho nella
sua dabenezza d'animo. Adunque se mai vostra signoria si affaticò
per me volentieri, se mai pensò giovarmi et farmi beneficio, adesso
mi aiuti et soccorri del suo sapere, in esporre questa supplica che a
vostra signoria sarà facile non altrimenti che se ragionasse
familiarmente et a me farà gratia tale che maggiore non ne spero o
desio et essendogli già ubligata dirò che lo faci per sua bontà et per
la fede che io in essa: et quanto più presto, maggiore sarà il beneficio*

³² Don Pietro di Toledo, parente della Duchessa Eleonora, secondo Celani era il nipote, secondo Hairston il cugino.

*riceverò. Gli resto servitrice et gli bacio le mani, vostra signoria mi
faci sapere quello che io habbi da rispondere al signor don Pietro.
Di vostra sigoria servitrice Tullia Aragona.*

Nel 1957, Salvatore Quasimodo inserì uno dei più famosi sonetti di Tullia D'Aragona, *Amore un tempo in così lento foco*, nell'antologia *Lirica d'amore italiana dalle origini ai nostri giorni* (Quasimodo, 1957: 397):

*Amore un tempo in così lento foco
arse mia vita, e sí colmo di doglia
struggeasi il cor, che qual altro si voglia
martír fora ver lei dolcezza e gioco.
Poscia sdegno e pietade a poco a poco
spenser la fiamma; ond'io più ch'altra soglia
libera da sí lunga e fiera voglia
giva lieta cantando in ciascun loco.
Ma il ciel né sazio ancor, lassa, né stanco
de' danni miei, perchè sempre sospiri,
mi riconduce a la mia antica sorte;
e con sí acuto spron mi punge il fianco,
ch'io temo sotto i primi empí martiri
cadere, e per men mal bramar la morte.*

Nel 1981, è stato pubblicato *Cortigiane italiane del Rinascimento* di Georgina Masson, traduzione in italiano del testo in inglese, che vide la stampa nel 1975, nel quale l'autrice dedica un lungo capitolo a Tullia d'Aragona, ripercorrendone la movimentata vita.

Nel volume non sono riportate le opere della cortigiana, ma i continui accenni sia ai contesti che agli interlocutori delle sue scritture,

incentivano il lettore a documentarsi al riguardo. Oltre agli ammiratori della cortigiana, qui già menzionati, a riprova del grande fascino della donna, Masson si sofferma sulla figura del colto e perspicace Ippolito dei Medici³³, il quale, nell'incantevole sonetto a lei dedicato, non manca naturalmente di lodare lo splendore dei suoi capelli d'oro e il dardeggiare dei suoi occhi luminosi – nessun corteggiatore avrebbe potuto esimersi da simili lodi – ma quello che più l'attraeva sembrano essere i suoi modi. Perché, fra le meno stereotipate lodi delle virtù della donna, Ippolito fa riferimento alla sua dolcezza, in grado di placare i venti del cielo, e al particolare fascino esercitato dal suo modo di ridere. Ippolito aveva un anno meno di Tullia e quando scrisse il sonetto era un giovane allegro che voleva fare il soldato, ma, come il suo tragico e disperato amore per la pura e squisita Giulia Gonzaga mostrò in seguito, non era il tipo da restare attratto da una donna qualunque (Masson, 1981: 136).

Il sonetto cui si riferisce la Masson, uno dei due composti dal cardinale Ippolito ed inseriti nella raccolta delle *Rime* di Tullia, è il seguente:

*Se 'l dolce folgorar de i bei crini d'oro;
e 'l fiammeggiar de i begli occhi lucenti;
e 'l far dolce acquetar per l'aria i venti*

³³ Ippolito de' Medici (1511-1535), figlio illegittimo di Giuliano, duca di Nemours e di Pacifica Brandano. Educato da Clarice de' Medici, moglie di Filippo Strozzi, condotto poi a Roma alla corte di Leone X ed iniziato alla cultura umanistica ed alle più raffinate maniere cortigiane. Il papa Clemente VII lo nominò cardinale, nonché arcivescovo di Avignone. Dal 1527 la sua corte romana emerse come punto di riferimento e polo di attrazione per cortigiani, artisti, letterati e musicisti. Conobbe Raffaello, ebbe contatti con Michelangelo, fu ritratto da Tiziano e divenne uno dei più attivi collezionisti di Roma. Tentò in ogni modo di cacciare il cugino Alessandro da Firenze e di sostituirsi a lui nel governo di quella città, inutilmente. Innamorato di Giulia Gonzaga, vedova di Vespasiano Colonna e contessa di Fondi, della quale accorse in aiuto, e salvò dall'attacco dei turchi, nel 1534. Fu avvelenato dal suo maniscalco che confessò il delitto ed indicò il mandante nel duca di Firenze.

*col riso, ond'io m'incendo, e mi scoloro,
son le cagion, per voi vivo e moro,
piango, e m'adiro, e fo restar contenti
gli spirti, afflitti in mezzo i miei lamenti,
et mi par dolce il grave aspro martoro;
non voi sì bella, io non così bramoso;
voi non sì dura, io non sì frale almeno
fossi, non voi d'amor rubella, io servo;
ch'io sperarei nel stato mio gioioso
goder un giorno almen lieto, e sereno,
piegando alquanto il core empio e protervo.*
(Hairston, 2014: 227).

Nel 1994, è stato stampato l'intervento di Francesco Bausi *Le Rime di e per Tullia d'Aragona*, tra gli atti del convegno internazionale tenutosi ad Aix-en-Provence nel 1992 e raccolti nel volume *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance*. L'autore si sofferma sul periodo "aureo" dell'attività letteraria della cortigiana, ossia sul periodo in cui visse a Firenze, che va dal 1545 (o '46) al 1548.

È questo, infatti, il momento in cui Tullia non solo mette insieme e pubblica le sue opere principali, le *Rim*, e il dialogo *Dell'infinità d'amore*, ma in cui essa si adopera alacramente per modificare la sua immagine pubblica, da quella di etèra, in quella di donna colta e raffinata, scrittrice e ispiratrice di letterati, teorizzatrice dell'amor platonico. Benchè accompagnata dai giudizi sprezzanti di alcuni letterati aveva stretto rapporti con gli ambienti intellettuali, componendo e facendosi dedica poesie nonché — come nel caso, ben noto, del *Dialogo dell'amore* di Sperone Speroni, che la vede tra gli interlocutori — partecipando a operazioni culturali di prestigio. L'abilità dimostrata nelle 'nterlocut relazioni' culturali fu messa ampiamente in

opera da Tullia anche nel periodo fiorentino, in cui la cortigiana pose le basi della sua notorietà letteraria, alimentata negli anni successivi dai suoi 'fedeli' e protrattasi, forse non del tutto meritatamente, fino ai giorni nostri (Bausi, 1994: 275).

Sebbene Bausi insista sul fatto che la cortigiana chiedesse la revisione dei suoi versi a Benedetto Varchi, ricordando però che non era la sola, ammette come le correzioni riguardassero esclusivamente aspetti sintattici stilistici e prosodici, giacché "la cortigiana si mostra in grado di costruire sia pure non senza fatica la struttura metrica del sonetto e perfino della sestina". Bausi puntualizza che il ruolo preponderante che ebbe il letterato è provato anche dal fatto che nel *Dialogo dell'infinità d'amore* si possano riscontrare brani delle *Lezioni sopra l'amore* dello stesso Varchi³⁴, lette nell'Accademia Fiorentina negli anni '50.

Bausi annota che nel febbraio del 1547 era morta Vittoria Colonna e non esclude che i due più stretti ammiratori e collaboratori di Tullia, Varchi e Muzio, aiutandola nella pubblicazione delle sue opere proprio in quell'anno, volessero sancire il prestigio letterario della donna agli occhi di tutta Italia, prefiggendosi di farle occupare quel posto di eccellenza tra le poetesse, coperto fino ad allora dalla Colonna.

Nel 1997, è stato stampato, presso l'Università di Chicago, *Dialogue on the infinity of love*, la prima traduzione in inglese del dialogo di Tullia, a cui si sono dedicati Rinaldina Russel e Bruce Merry, contribuendo così ad una maggiore diffusione dell'opera nei paesi anglofoni. In copertina il particolare del viso del quadro del Moretto. Gli autori hanno evidenziato l'unicità e l'originalità del testo, con il quale, mettendo in mostra la misoginia intrinseca delle teorie prevalenti sull'amore, Tullia rivendica la

³⁴V. Benedetto VARCHI, *Lezioni*, Giunti, Firenze, 1590, in particolare: *Lezioni d'amore*, pp. 343-418; *Lezione sopra il sonetto di m. Francesco Petrarca il quale incomincia "S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?"*, pp. 318-342.

dignità di tutte le donne, proponendo una moralità d'amore che le ammette alla parità intellettuale e sessuale con gli uomini. Attraverso il suo acuto ragionamento, il suo senso dell'ironia e la sua rinomata abilità linguistica, schiude un ritratto raro di donna intelligente e riflessiva che lotta contro gli stereotipi cinquecenteschi sulla donna e sulla sessualità.

In questo secolo sono molte le pubblicazioni su Tullia d'Aragona: il rinnovato interesse nei suoi confronti da parte di studiosi e studiose, soprattutto stranieri, dà nuova luce alla sua figura; di seguito se ne citano soltanto alcune, consultate tra le tante, e ritenute più significative.

Dal 2006 è consultabile in rete *Literary circles and gender in early modern Europa. A cross-cultural approach*, nel quale Julia Campbell analizza gli esempi di partecipazione agli spazi della società letteraria per illustrare i modi attraverso i quali la *Querelle des Femmes* ha contribuito a modellare la scrittura di color che partecipavano ai circoli letterari ed osserva come le interazioni delle donne in tali circoli hanno permesso di generare nuove ondate della *Querelle*.

Il fatto che i lavori letterari riferiti ai circoli apparissero poi in stampa, illustra come gli interessi artistici e filosofici dei circoli letterari fossero strettamente allineati con gli interessi commerciali dell'epoca. La studiosa dedica il primo capitolo a *Tullia d'Aragona, Sperone Speroni and the Inscription of Salon Personae*, puntualizzando come la cortigiana costruì la sua reputazione di scrittrice attraverso i contatti di salotto e scelse quell'ambientazione come un veicolo attraverso il quale attuare il proprio auto-modellamento nella società. La Campbell conduce una scrupolosa analisi del *Dialogo delle infinità di Amore* di Tullia e lo confronta con il *Dialogo dell'Amore* di Sperone Speroni, sostenendo che entrambi i testi rivelano un coinvolgimento intertestuale nella *Querelle*, le cui questioni sono insieme impersonate ed affrontate da due versioni molto differenti del medesimo personaggio di nome Tullia. Evidenzia il contrasto di posizioni

sorto in quel periodo a proposito della possibilità di una donna, in questo caso di una cortigiana, di partecipare alla vita culturale.

Nel 2007, il frutto degli studi di Elizabeth Pallito è stato raccolto nel volume *Sweet Fire: Tullia d'Aragona's Poetry of Dialogue and Select Prose*, che reca in copertina la riproduzione del quadro del Moretto e nel quale l'autrice sottolinea la qualità dell'abilità d'esecuzione, l'originalità di pensiero e la tenacia, fiera ambizione dei versi di Tullia, grazie ai quali è riuscita ad appagare il suo desiderio d'immortalità. La studiosa aveva già dato un saggio delle sue ricerche, nel 2002, con la pubblicazione del suo articolo "A selection of Poems by Tullia d'Aragona", nel quale presentava la traduzione in inglese di tre sonetti ed un poema in sestine" (rispettivamente indicati nelle *Rime* con i nn. I, XXXVIII, XL e LV).

Del 2011, è *Tullia d'Aragona Cortigiana e Filosofa*, di Monika Antes, traduzione del testo tedesco del 2006, ed avente come copertina la stessa riproduzione del quadro del Moretto. Nel volume l'autrice, oltre a tracciare la biografia della cortigiana, ne trascrive il *Dialogo della infinità di amore*, conducendo un'analisi dettagliata dello stesso, mettendone in luce i punti chiave e la sua modernità. Antes sostiene che la vita di Tullia:

“si svolse in una situazione storica irripetibile, che nel suo caso riuscì a coniugare uno stile di vita alquanto libertino con un altissimo ingegno filosofico e letterario, fino a sfociare in un trattato di ampio respiro intellettuale capace di sopravvivere ai secoli” (Antes, 2011: 90).

Nel 2014, viene dato alle stampe, a Toronto, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, con il quale Julia Lee Hairston ha presentato, oltre alla biografia, tutti i poemi e le lettere di Tullia, a cui ha aggiunto l'egloga di Muzio, *Tirrhena*. La studiosa ha inserito anche due sonetti

inediti della cortigiana (indicati con i nn. 138 e 139), composti nei suoi ultimi anni di vita, venuti alla luce nello scorso decennio e presentati al pubblico insieme a Renée Barnestein con l'articolo del 2008 «Tullia d'Aragona: Two New Sonnets».

Il primo è dedicato alla Duchessa di Tagliacozzi, identificabile con Giovanna d'Aragona ed il secondo a Marcantonio Colonna, suo figlio; entrambi i sonetti sono autografi e conservati nell'archivio Colonna, presso la Biblioteca statale del monastero di Santa Scolastica in Subiaco³⁵. Entrambi sono di carattere encomiastico e la comparazione con gli altri manoscritti di Tullia li identifica come autentici, non si ha notizia se siano stati composti contemporaneamente o in diversi momenti. Il primo è un omaggio alla nobildonna di sangue reale napoletano che aveva sposato Ascanio Colonna, erede del ramo principale della dinastia dei Colonna, nel 1520. Giovanna d'Aragona acquisì la fama di una delle più belle e colte signore d'Italia, celebrata anche da Agostino Nifo nel suo *Libro sulla bellezza*³⁶, un trattato in latino in cui la nobildonna diventava simbolo del contemporaneo dibattito neo-platonico sull'amore. Giovanna rifiutò di sostenere la parte della moglie mansueta e lasciò il marito violento, nel 1535, portando con sé suoi sei figli, incluso il neonato Marcantonio; dopo un soggiorno a Napoli, si unì alla corte di Costanza d'Avalos, in Ischia, luogo di ritrovo di molti letterati³⁷, tra cui Vittoria Colonna, cognata di Giovanna. A differenza di ciò che accadeva a molte donne fuggite dal matrimonio, la posizione di Giovanna d'Aragona rispetto alle proprietà ed alle alleanze della famiglia Colonna non fu indebolita ed ella si dedicò a

³⁵ Archivio Colonna, Carteggio dei Personaggi Illustri lib. CE n. 5 (a Marcantonio Colonna) e n. 11 (a Giovanna d'Aragona).

³⁶ Agostino Nifo, *Augustini Niphi Medicis ad Illustriss. Ioannam Aragoniam Tagliacocii Principem de Pulchro Liber* (Antonio Blado, Roma, 1530).

³⁷ Notizie su questo salotto letterario sono contenute in Diana Robin, *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, Chicago, U. of Chicago, 2007, cap. I.

reintegrare i suoi figli nella condizione di preminenza nella politica di Roma, città in cui ritornò dopo qualche anno. Nel 1547, quando il figlio maggiore Fabrizio morì, ella concentrò i propri sforzi nelle prospettive di carriera politica di Marcantonio, il maggiore dei figli maschi in vita. La moltitudine di pubblicazioni in onore di Giovanna d'Aragona³⁸ alla metà degli anni cinquanta potrebbe essere interpretata come parte dei suoi tentativi di raddrizzare le sorti della famiglia Colonna. Era insomma una donna forte, che godeva di rispetto e prestigio e, come sostengono Baernstein ed Hairston, un poeta in cerca di mecenate avrebbe fatto bene a rivolgersi a lei (Baernstein, Hairston, 2008: 154):

*All'illustrissima et Eccellentissima Signora Duchessa di
Tagliacozzi*

*Alcide vinse i più superbi mostri
Con quel valor che gli donò natura;
altri ch'ebber nell'armi alta avventura
furon soggetto ai più purgati inchiostri;
Ma rado avvien che 'l cielo a noi dimostri
Un'Alma così bella e così pura
che rendesse qual voi piana e sicura
la via di gir a li stellati chiostrì.
Donna reale, il senno e la bontade
Son l'armi onde voi già fatta immortale
dei più lodati trapassate il segno.
Da queste rotta e vinta a terra cade*

³⁸ Girolamo Ruscelli, ed., *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona, fabricato da tutti i più gentili spiriti, et in tutte le lingue principali del mondo*, Plinio Pietrasanta, Venezia 1554-55; Giuseppe Betussi, *Le immagini del Tempio della signora donna Giovanna Aragona. Dialogo di m. Giuseppe Betussi*, Torrentino, Firenze, 1556; Nicholas Stopius, *Panegyricum ...de laudibus divae Ioannae Aragonae, ad ius filium ... Marcum Antonium Columnam*, Torrentino, Firenze, 1555.

*L'empia Fortuna e calcitrar non vale
Poscia ch'in voi non have imperio o regno.
Humilissima Serva Tullia di Aragona*

Il secondo sonetto ha invece un tono sommesso in cui si presagisce la fine dell'esistenza e le due studiose si chiedono se con "empia sorte" Tullia non alludesse alla malattia che la colpì poco prima della sua morte e se le "mille e mille carte" non possano essere un riferimento al poema *Meschino*, che forse aveva intenzione di dedicare ai Colonna:

*All'Illustrissimo et eccellentissimo Signor Marcantonio Colonna
Mentre di celebrar, alto Signore,
di voi tentai 'l valore e la virtute,
cose da far tutte le lingue mute,
per acquistare a le mie rime honore,
pace (lassa) talhor impetrò 'l core
da colei per cui sono al fin venute
le mie speranze poi che di salute,
priva mi tiene e carca di dolore;
onde non m'è concesso al merto vostro
più consacrar homai l'ingegno e l'arte
ne' qual per voi sperai furarmi a morte:
hor se l'affetto mio più non vi mostro,
di quello empiendo mille e mille carte,
me non colpate no, ma l'empia sorte.
Divota et Humilissima
Serva Tullia Aragona.*

Domande, supposizioni, ipotesi che continuano ad alimentare l'interesse nei confronti di Tullia d'Aragona e che ad oltre quattro secoli di distanza suscitano negli studiosi e nelle studiose la curiosità e la volontà di approfondire ricerche sulle sue opere. Potremmo sostenere che il suo fascino ammaliatore non conosce termine.

II. 1. MOTIVI DEL PETRARCHISMO E DEI TRATTATI D'AMORE

Benedetto Croce, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, sintetizza efficacemente in cosa consistesse il *petrarchismo*, definendolo

“l’analogo, nel dominio della lirica e in generale della forma italiana, di quel che fu per la commedia e per la tragedia il riportamento agli esemplari latini e greci” (Croce, 1946: 342-348).

Ricorda le parole dell’Ariosto, che lodarono il Bembo di avere tratto il dolce idioma nostro «fuor del volgar uso tetro»; alle quali si aggiungono quelle di Nicolò Franco³⁹ che lo nominò “mastron di tutti” esprimendo

³⁹ Nicolò Franco (1515-1570), anticlericale e battagliero moralista, scrisse, tra l’altro, *Il Petrarchista*, *Dialoghi piacevoli e Pistole vulgari* (tutti pubblicati nel 1539). Prima collaboratore di Pietro Aretino e poi in guerra con lo stesso, pubblicò *Rime contro Pietro Aretino e Priapea*, che furono entrambi messi all’Indice. Nel 1549 pubblicò *Philena*, un romanzo psicologico nel quale narra la rigenerazione morale dell’uomo che si emancipa dalla servitù delle passioni per dedicarsi alla contemplazione esclusiva di Dio. Fondò l’Accademia degli Argonauti a Casale Monferrato, alla quale si affiliò il fior fiore dei letterati locali e di altri Stati. Il *Commento sopra la vita et costumi di Giovan Pietro Carafa che fu Paolo IV* gli valse l’arresto e la condanna a morte. Il sonetto ricordato da Croce, tratto dalle *Rime*, è il seguente:

Bembo, a la morte tua dir si poria
c'ha perduto San Marco il suo tesoro,
e Roma quell'onore in concistoro,
ch'in mill'anni mai più non trovaria.

Piangerne ogni poeta anche devria,
se dir si può ch'è morto il barbassoro,
senza lo qual, le cianciette loro
schiuma sariano de la poesia.

E tu (per dire il vero) n'hai condutti
per la diritta, e, così morto, sei
quasi un pedante di noi altri putti.

Tanto ch'a le mie spese io giurarei,

quello che era il comune pensiero dei contemporanei: Bembo aveva indicato la via per “salire o risalire alla poesia più complessa, più fine ed elaborata, alla poesia d’arte”.

E come si poteva ciò adempiere se non risalendo al grado e ripigliando il tono di colui che era stato il primo grande «lirico», e certamente il sommo, nella lingua italiana, Francesco Petrarca? Gli altri grandi esemplari di lirica d’arte, quelli latini, avevano già avuto numerosa prole nei nuovi tempi e continuavano a proliferare, ma non soccorrevano all’uopo, né nel riguardo formale, perché servivano al latino e non all’italiano che, dopo tanto umanismo, si sentiva il bisogno di coltivare e restaurare, essendone stata riconosciuta la particolare e non sostituibile efficacia in quanto lingua viva e moderna; né nel riguardo psicologico o del contenuto, perché avevano cantato soltanto l’amore corporale o sensuale. La distinzione fra i due diversi amori nei poeti antichi e nel Petrarca si trova posta e ribadita più volte, e simboleggiata in due nomi di donne: Lalage⁴⁰ e Laura. ...Il Patrizi⁴¹ ...teorizzava questa

che se non eri tu mastron di tutti,
tutti sariemo stati Tebaldei (FRANCO, 2003:195).

⁴⁰ Lalage, personaggio femminile cantato anche da Orazio in *Odi*, I, 22 e II, 5.

⁴¹ Francesco Patrizi (1529-1597), in *Discorso per le Rime di Luca Contile*, pp. 23-24: “Di grandissima lunga tutti costoro si lasciò il Petrarca dopo le spalle, il che io, ma in poche parole ricorderò. Prima, per quanto si vede dal suo poema, egli non disìo il più basso carnal congiungimento, salvo che due fiata sole, *là, con lei fossi io et sola venisse a starsi ivi una notte*. Ma quello descrisse egli si poeticamente, et si lontano, che gratiosa cosa è a sentirlo. Ne si legge, che egli o baciasse Laura, ne forse toccasse giamai, o sentisse godimento d’odorato. Ma si hebbe egli tutti gli altri godimenti, e de gli occhi, e de gli orecchi, et della mente, considerando nobilissimamente in molti luoghi tutte le parti della bellezza di Laura: ma più molto quella de gli occhi che alcun’altra et della voce parimente, delle parole, e del canto: et dell’animo etiando, et quanto a costumi naturali, et a gli acquistati, et all’ingegno. Et contò anco tutte le passioni tocche da noi, et tutte le perfettioni sue. ... Ma perché la bellezza qual si sia, partorisce sempre maraviglia nell’animo di colui, che la vede, e la conosce; et la maraviglia sempre genera o nel cuore

distinzione contrapponendo alla lirica d'Anacreonte e di Catullo, e perfino di Saffo, caldamente sensuale e immodesta nelle espressioni, nella quale tutti i desideri s'indirizzano alla bellezza e alla voluttà del corpo, la lirica del Petrarca, che non mai si abbassò ad ammirare esclusivamente quest'aspetto, e dalla bellezza fisica si volse alla spirituale, riguardando la prima come splendore riflesso della seconda, e dall'amore corporale ascese all'amor divino (Croce, 1946: 343-344).

Con il Rinascimento l'umanità e la realtà sensibile avevano ripreso vigore e si avvertiva maggiormente il conflitto tra terra e cielo, materia e spirito, amore umano e amore divino: Pietro Bembo indicò il modello da seguire. Con il suo dialogo d'amore, gli *Asolani*, ricalcò la prosa di Boccaccio ma rappresentò l'esperienza amorosa con immagini misurate ed eleganti, riflesso della società cortigiana che affermava la propria dignità culturale attribuendo largo spazio alla conversazione d'amore ed al rapporto con le donne.

Con la progressiva perdita della libertà, a causa dei conflitti che attraversavano il paese, gli intellettuali degli Stati italiani aspiravano ad un terreno culturale comune, ad una identità linguistica e letteraria in cui potersi riconoscere: "fare della letteratura uno strumento di aggregazione e di comunicazione esemplare, valido per l'intero orizzonte nazionale, unica risposta possibile alla disgregazione sociale e politica del paese; e per far ciò è necessaria una lingua letteraria comune, la cui dignità sia riconosciuta da tutti e che tutti possano praticare" (Ferroni, 1991: 91).

dell'ammiratore, Amore; o lode su la lingua, e su la penna: prende l'autore per principale suo concetto, o intendimento, in tutti questi sonetti, la lode. La quale è un parlare dimostrante la grandezza dell'altrui virtù, disse Aristotile, et io dico, l'altrui eccellenza. Ma perciò che tutto ciò, che è formato dalla penna, o dalla lingua, è prima formato nel pensiero, et il pensiero è opra della ragione: e la ragione è potenza conoscente".

Con *Prose della volgar lingua*, edito nel 1525, Bembo stabilì il modello assoluto e perfetto: Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa rappresentavano una lingua organica, armoniosa ed equilibrata. Precisando che il modello linguistico a cui si doveva far riferimento non stava nei dialoghi delle novelle del *Decameron*, ma nello stile vero e proprio dello scrittore, “caratterizzato dalla sintassi fortemente latineggiante, dalle inversioni, dalle frasi gerundive. Questo fu il modello assunto nelle *Prose*, e imitato dallo stesso Bembo” (Marazzini, 1998: 238).

Lo studio e l’imitazione dei due grandi autori poteva consentire alla lingua volgare di essere elevata allo stesso piano del latino ed avere un valore stabile e duraturo. Con Bembo si afferma

“l’ideale di un classicismo moderno, di una lingua stabile e depurata; e in questo ideale si sente l’influenza della diffusione della stampa: sono infatti la fissità e la stabilità della scrittura assicurate dalla stampa a permettere una scelta così sicura in una tradizione letteraria che prima era rimasta affidata alla relativa incertezza e varietà delle scritture manuali” (Ferroni, 1991: 95).

Iniziò così l’omogeneizzazione della lingua letteraria nazionale, che diede un nuovo sviluppo alla storia della letteratura ed il trionfo del classicismo assicurò alla nuova lingua letteraria italiana una continuità con quella dei primi secoli.

Gli intellettuali italiani trovarono nella lingua scritta, con la fissità delle sue forme, quell’identità e continuità sicure che erano invece negate dalla storia sociale e politica. L’affermazione del classicismo volgare di Bembo, con l’insegnamento linguistico in ogni centro italiano, fece cadere definitivamente la preminenza del latino come lingua letteraria, nel decennio tra il 1520 ed il 1530.

La ricerca di una lingua “comune” impegnò a lungo i letterati dell’epoca. Se, secondo il Calmeta⁴², il volgare migliore era quello usato nelle corti italiane, e specialmente nella corte di Roma, faceva comunque riferimento ad una fondamentale fiorentinità della lingua, da apprendere sui testi di Dante e Petrarca, e che doveva poi essere affinata attraverso l’uso della corte di Roma, una corte che effettivamente era luogo al di sopra del particolarismo municipale. Roma era una città cosmopolita per eccellenza, dove la circolazione di genti diverse favoriva il diffondersi di una lingua di conversazione superregionale di qualità alta, di base toscana, ma disponibile ad apporti diversi.

L’ideale linguistico di Baldassar Castiglione differiva da quello di Bembo in quanto i fautori della lingua cortigiana non volevano limitarsi all’imitazione del toscano arcaico, ma preferivano far riferimento all’uso vivo di un ambiente sociale determinato, quale era la corte. A costoro Bembo obiettava che una lingua ‘cortigiana’ era un’entità difficile da definire in maniera precisa, non riconducibile all’omogeneità, mentre la sua teoria arcaizzante offriva modelli molto più precisi, nel momento in cui i letterati avvertivano la necessità di una norma rigorosa a cui attenersi.

Il linguaggio poetico del Cinquecento è caratterizzato dal petrarchismo: nella cultura italiana ed europea significa soprattutto la scelta

⁴² Vincenzo Colli, detto il Calmeta, ritenuto uno dei padri della critica letteraria volgare; i suoi nove libri, perduti, della *Volgar poesia*, sono stati resi noti attraverso le testimonianze del Bembo e del Castelvetro. Il pensiero di Calmeta, sulla lingua cortigiana, è riportato da Bembo in *Prose della volgar lingua, LXIII-XV*: “Chiama cortigiana lingua quella della romana corte il nostro Calmeta, e dice che, perciò che facendosi in Italia menzione di corte ogniuno dee credere che di quella di Roma si ragioni, come tra tutte primiera, lingua cortigiana esso vuole che sia quella che s’usa in Roma, non mica da’ romani uomini, ma da quelli della corte che in Roma fanno dimora. ...Sì come i Greci quattro lingue hanno alquanto tra sé differenti e separate, delle quali tutte una ne traggono, che niuna di queste è, ma bene ha in sé molte parti e molte qualità di ciascuna, così quelle che in Roma, per la varietà delle genti che sì come fiumi al mare vi corrono e allaganvi d’ogni parte, sono senza fallo infinite, se ne genera et esce questa che io dico, la quale altresì, come quella greca si vede avere, sue regole, sue leggi ha, suoi termini, suoi confini, ne’ quali contenendosi valere se ne può chiunque scrive”.

di un vocabolario lirico selezionato e di un repertorio di *topoi*, sebbene questa omogeneità dei materiali linguistici non impedisca una varietà di esiti stilistici. Notevole è la produzione poetica cinquecentesca e, come sostiene Elisabetta Soletti:

scrivere versi petrarchizzando per encomio, per amore, per gioco galante o mondano (ma anche per dar voce a passioni politiche o ad ansie ed inquietudini religiose), diviene un fatto di stile di vita, di costume. L'esercizio poetico si allarga e si ramifica a fasce più ampie di lettori e di produttori, e di questa espansione le numerose raccolte di poetesse sono palese documento (Soletti, 1993: 652).

Accanto ai canzonieri d'amore di matrice petrarchesca, nel Cinquecento, si moltiplicavano i trattati d'amore, sul tema dell'amore sensibile, dell'amore celeste e della loro mediazione: in tal modo divenne popolare la teoria "dell'amore platonico". Come ricorda Croce:

Come il «petrarchismo» è parso a molti critici e storici una perniciosa pedanteria, così l'amor platonico, allora asserito e dichiarato e recitato con atto di fede, è stato giudicato nient'altro che una ripugnante ipocrisia, bastevole a render falsa tutta quella poesia, perché nel fatto (si suole osservare) quei teorici e quei cantori dell'amor platonico amavano come amano tutti, e talvolta peggio di altri. ... Ma l'amor platonico non era e non poteva essere un «fatto», sibbene per l'appunto una «teoria», una delle fasi per cui è passato il pensiero nello sforzo di mettere Eros in armonia col complesso della vita umana e con la coscienza morale. Negare semplicemente l'amore sensibile, questo sì che sarebbe stato ipocrisia, da quando siffatta negazione non poteva più prendere il carattere di una sacra

follia, come presso gli asceti, che poi dalle immagini e tentazioni erotiche si mostravano assillati e tormentati più dolorosamente e implacabilmente dei non asceti. Ed ecco che, come la Chiesa lo aveva risolto nell'istituto etico del matrimonio e nell'ufficio di mettere al mondo nuovi servi al Signore, così i laici di quel tempo che sperimentavano l'amore non evitabile e non eliminabile, e persistente e ricorrente come amore sensibile e passionale oltre e nella stessa cerchia del matrimonio, e avevano letto il Simposio, si studiarono d'inquadrarlo nella vita etica come un grado dell'ascesa alla Somma Bellezza e alla Somma Bontà, a Dio.

(...) Come l'amore platonico, il ritorno al Petrarca rispondeva a così larga e profonda necessità artistica che non esaurì i suoi effetti nell'Italia di quel tempo, ma si distese a tutta la poesia europea, francese, inglese, spagnuola e tedesca, operò anche in quelli che dal Petrarca si distaccarono o lo avversarono, perché pur in questi contrasti egli era presente, e rioperò nel sorgere della nuova poesia italiana, in Alfieri, in Foscolo, in Leopardi e in Giosuè Carducci, che tanto prediligeva quel poeta. (Croce, 1946: 347-349)

II. 2. IL MESCHINO

Nel 1560, dopo quattro anni dalla morte della cortigiana, a Venezia, presso Giovan Battista e Melchior Sessa, venne stampato *Il Meschino, altramente detto il Guerrino, fatto in ottava rima dalla signora Tullia d'Aragona*. Si tratta del rifacimento in 30.000 versi, in XXXVI canti in ottave, del romanzo omonimo, scritto da Andrea da Barberino (1370-1431) e pubblicato in stampa per la prima volta nel 1473, a Padova. La storia narrata è quella di Guerrino di Durazzo, principe di Taranto, che appena nato, viene rapito e venduto poi a Costantinopoli come schiavo, dove viene soprannominato “Meschino” dal signore che lo compra. Il giovane avrà una vita avventurosa e compirà grandi gesta per ritrovare le proprie origini ed i genitori. Appartiene ai romanzi antichi che celebravano i paladini di Carlo Magno: racconti eroici del medio evo, dei quali è incerta la nazione di origine ma che circolarono poi in varie lingue.

Tullia dice di aver utilizzato come fonte “un bellissimo libro in lingua Spagnuola” ed alcuni degli studiosi che qui citeremo sostengono che probabilmente si trattasse di una traduzione in spagnolo del testo italiano. Giulia Corsalini, invece, ritiene che la dichiarazione della cortigiana non sia veritiera e che sia “riferibile ad una moda del tempo, il riferimento ad un modello spagnolo che Tullia avrebbe seguito al posto dell’originale toscano, che invece seguì, dal momento che un esame comparato mostra la maggiore aderenza del poema a quest’ultimo rispetto alla versione castigliana” (Corsalini, 2015: 1).

Benedetto Croce, nel volume *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, nel cap. VIII, *La lingua e la letteratura Spagnola in Italia nella prima metà del Cinquecento*, offre l’analisi dettagliata dell’influenza reciproca tra le letterature dei due paesi, illustrando quanto fosse diffuso l’uso del

castigliano in Italia. Nella buona società, era bene conoscere lo spagnolo, che oltre a diventare il linguaggio delle cancellerie in Napoli come in Lombardia, penetrò anche in molti dialetti. In entrambi i paesi era diffuso un grande interesse letterario, si stampavano e traducevano nelle reciproche lingue libri “sparsi, letti e ammirati soprattutto nelle corti, nei circoli del bel mondo, tra la gente che usava della letteratura come di un passatempo: anche le cortigiane leggevano volentieri libri spagnuoli, cinguettavano in ispanuolo e talvolta scrivevano biglietti e lettere in quella lingua”. Solo i letterati propriamente detti, i critici, li giudicavano con un po’ disprezzo. Per il testo che ci riguarda, Croce precisa che “l’italiano *Guerin meschino* ebbe talvolta corso in Italia nella lingua spagnuola in cui era stato tradotto assai presto, e come libro lo citava il Valdés; e della redazione spagnuola si valse, stimandola originale, Tullia d’Aragona pel poema che verseggiò su quel romanzo”. Croce puntualizza indicando due traduzioni spagnole note: una del 1512 e l’altra del 1518 (Croce, 1919: 162).

Veniamo al testo, che nella lettera dedicatoria al gentiluomo mantovano Giulio della Valle, Claudio Rinieri così presenta:

Havendomi la mia buona sorte da certi anni à dietro fatto capitare alle mani questo bel libro della Signora Tullia d’Aragona, et scritto tutto di sua man propria, et essendo finalmente da prieghi di molti stato astretto à volerlo donare al mondo, io per non mancar dell’uso commune, et di aggiungere al libro tutta quella dignità, et quello splendore che mi fosse possibile, ho eletto di farlo uscire sotto l’onoratissimo nome di V. S. Et parendo forse convenevole, che in questo luogo io mi stendessi alquanto nelle lodi del libro, et in quelle di V. S. io mi asterrò così dell’uno, come dell’altro. Percioche delle qualità del libro ragiona à bastanza nella seguente lettera à i Lettori quella Signora stessa, che l’ha composto

Segue l'avviso di Tullia ai lettori, nel quale la scrittrice motiva le sue scelte tematiche, stilistiche, linguistiche ed emozionali e critica duramente il Boccaccio, l'Aretino, il Venier ed il Vignali:

Di quanti onesti et dilettevoli spassi possono haver le persone umane, si vede per chiarissima esperienza, che niuno è tanto comodo, et tanto caro quanto quello, che si ha dal legger cose liete et piacevoli.[...] Et se questo sì perfetto solazzo, et questo sì gran sollevamento dell'animo è commune universalmente ad ogni huomo, et ogni donna di non in tutto basso et vil'animo, alle donne è poi tanto più utile e necessario, quanto Giovan Boccaccio seppe molto ben con ragioni mostrare al mondo nel primo proemio delle sue giornate, ove distesamente mostra, che quasi à tal sollevamento delle donne sole, egli s'era posto à scriver quel libro. Nel quale se egli avesse poi così ben saputo eleggere una cosa importantissima, et fuggirne un'altra, non è alcun dubbio, che egli sarebbe stato degno di somma lode, et havria pienamente asseguito l'intento suo di far cosa gratissima alle vere donne, et per rispetto loro, et per quello di se medesimi, anco a gli huomini di gentil'animo. Quella cosa, ch'ei non seppe eleggere, è il verso, il quale non è alcun dubio che molto più diletta, molto più vagamente si legge, molto più efficacemente fa impressione ne gli animi nostri, et molto più lietamente ci lascia la forma sua nella memoria, che le prose non fanno. Quell'altra, che egli non seppe, ò per grande imperfettion di giudicio in quella parte, et di natura, non volse fuggire, fu il metter tante cose lascivissime, dionestissime, et veramente scelerate, quante se ne veggon dall'un capo all'altro di tutto quel libro, non perdonando ad onor di donne maritate, non di vedove, non di monache, non di vergini secolari,

*non di commari, non di comparì, non d'amici fra loro, non di preti, non di frati, et finalmente non di Prelati, né di Cristo, et di Dio stesso, [...] Ma la natura nostra è tanto corrotta, che non solamente non si è fuggito come cosa abominevole, ma si è desiderato da ciascheduno, et è salito in tanta stima, che l'han chiamato il padre della Lingua, il Cicerone Toscano, et per fino à moversi il Dolce, il Ruscelli, il mio Bembo, et tant'altri rarissimi ingegni à far da esso le regole, ad esporlo, à dichiararlo, et à metterlo sopra i sette cieli. Onde non è poi stato maraviglia se ambiciosi di questa sua gloria, si sien posti de gli altri à far le Nanne, et le Pippe, le Puttane erranti, et per fino à quel libro⁴³, che ha per certo offesa troppo altamente la maestà della gentilissima Città di Siena, il sapersi che egli fosse fatto da persone nate e nodrite in essa. Io adunque, la quale ho ne' primi anni miei havuta più notizia del mondo, che ora con miglior senno non vorrei haver'havuta, et la quale in me stessa, et in altre molte ho veduto di quanto gran danno sia ne i giovenili animi il ragionamento, ma molto più la lettione delle cose lascive, et brutte; et d'altra parte conoscendo quanto le donne, et gli huomini sien vaghi di leggere ò d'ascoltar cose piacevoli, andai per qualche tempo ricercando, quasi tutti i libri d'istorie, ò di poesie, che havesse la lingua nostra. Ove risolutami, come ho detto, che per certo la poesia per molti rispetti, ma principalmente per quella del verso, è molto più grata ad ogni persona, che tutte l'altre, trovai finalmente, che *Morganti, Ancroie*⁴⁴, *Innamoramenti d'Orlando, Bovi d'Antona*⁴⁵,*

⁴³ Tullia allude a *La Cazzaria*, il testo che Antonio Vignali (1501-1559) compose intorno al 1526. Sotto le forme del dialogo platonico, l'Arsiccio Intronato (nome accademico del Vignali), istruisce il Sodo, suo giovane amico, sull'origine degli organi sessuali, sulle lotte fra i sessi seguite alla creazione. Rovesciando in termini blasfemi il racconto della *Genesi*, rappresenta sotto forma di mito la lotta delle fazioni in Siena degli anni 1524-25. Lo scandalo seguito alla pubblicazione di quest'opera precluse al Vignali una regolare carriera di scrittore.

⁴⁴ *La regina Ancroia*, poema burlesco anonimo, in ottave, del sec. XV.

*Leandre*⁴⁶, *Mambriani*⁴⁷, et finalmente l'Ariosto stesso non mancavano di questo gran vizio di contenere in essi cose lascive, et disoneste, et indegne, che non solamente monache, donzelle, ò vedove, né maritate, ma ancora le donne pubbliche se gli lascino veder per casa, non essendo però cosa nuova, che ad una donna per necessità, ò per altra mala ventura sua, sia avvenuto di cader in errore del corpo suo, et tuttavia si disconvenga, non men forse à lei, che all'altre, l'esser dionesta, et sconcia nel parlare, et nell'altre cose. Dico adunque, che con questa mia saldissima intentione di trovar qualche libro di vaga et dilettevole lettione, ove non fosser cose dioneste et brutte, io doppo l'haverne rivoltati quanti me ne poterono capitar'in mano, trovai finalmente questo bellissimo libro in lingua Spagnuola, nel quale si trattano tante, et così varie cose, che per certo non so se altro più giocondo nell'esser suo ne sia in alcuna lingua. [...]. Ma vedendo io, che à questo libro mancava quella importantissima perfettione, ch'io dissi avanti, cioè la vaghezza del verso, per esser dall'Autor suo stato fatto in prosa, io, per mio essercitio, et per piacere, et per far'anco, se fosse possibile, cosa grata et utile al mondo, mi disposi di farlo in verso. [...]La onde io ho procurato di tenermi con quei che han seguita la via di mezo, si come è stato il Pulci principalmente, e l'Boiardo, et il Mambriano. I quali ancora non son restata di far prova d'avanzare in quelle cose, che in quanto allo stile, per haver la facilità, et la vaghezza insieme, mi son parute opportune. Nella lingua poi, ho voluto seguir non

⁴⁵ *Buovo d'Antona*: leggenda cavalleresca molto diffusa, in varie lingue, tratta dal poema francese del sec. XIII. Il poemetto, in ottave, fu stampato nel 1480.

⁴⁶ *Libro chiamato Leandra, libro d'arme e d'amore*, poema cavalleresco di Pietro Durante da Gualdo, pubblicato nel 1508, che ebbe grande fortuna di pubblico, arrivando a 24 edizioni, di cui 16 nel Cinquecento. La sua originalità fu l'uso della sesta rima.

⁴⁷ *Il Mambriano*, poema in 45 canti, di Francesco Cieco da Ferrara: ebbe 13 edizioni a stampa tra il 1509 ed il 1554,

quella d'una sola Provincia, ma quella di tutta la nostra Italia, et che comunemente è in bocca delle persone chiare, et giudiciose. Nel che tutto io mi son sempre valuta del parere, del consiglio, et dell'aiuto di quante persone dotte, et giudiciose ho potuto havere. Col sincero et libero pare de' quali, io mi confido d'havere procurato al mondo un libro, da essergli gratissimo per ogni parte, et da potersi leggere con piena diletatione et utile di ogni sorte di persona onesta et buona. Il che quando così sia, com'io desidero et spero, sarà ufficio vostro, gentilissimi spiriti, d'aggradirne solamente la buona intention mia, et di tutto dar lode à Dio solo, dal qual solo viene ogni bene et da chi solo io riconosco questa gran gratia d'havermi in questa mia età non ancor soverchiamente matura, ma giovenile et fresca, dato lume di ridurmi col cuore à lui, et di desiderare, et operar quanto posso, che il medesimo facciano tutti gli altri, così huomini come donne.

Ed inizia il libro “pien di religion, fede, e virtute”, “nel quale si veggono et intendono le parti di quasi tutto il circuito della terra”: il lungo viaggio di Guerrino che sosterà a Norcia, nel regno della Sibilla, attraverserà Inferno, Purgatorio e Paradiso, per dare “ad ogni bello ingegno non minor'utile, che diletatione et piacere”. Fin dai primi versi chiarisce il tema e lo stile:

L'eccelse meraviglie, il valor vero
La virtù saggia, la religione
Canto, d'un franco, e forte Cavaliero
Degno à star con ogn'altro al paragone
Tu celeste Signor, perfetto, e vero
Guida mia pura e casta intentione
Ch'io non invoco Febo, Euterpe, ò Clio

Ma te sommo Signor del mondo, e Dio.

De' Filosofi antichi, e de' Poeti
Non seguo l'orme, in altro loco parmi
Da dimostrar de' cieli i bei segreti,
Che dove son pellegrinaggi, et armi
Lo stile umil, gli accenti mansueti
Potranno appresso i più saggi scusarmi
Poi ch'io non piglio a far tanto lavoro
Per gran desio di fama, ò premio d'oro
(D'Aragona, 1560: 1).

Ogni canto viene introdotto da un breve riassunto dell'argomento: è da notare come nell'edizione del 1839 ognuno di questi sia stato versificato in un'ottava, mentre così non era nella prima edizione del 1560; Francesco Zanotto, nell'avviso al lettore, dice di aver riprodotto il poema "vestito di nobile veste, e corredato dagli argomenti in verso". A titolo di esempio, riportiamo l'introduzione al primo canto, come risulta nella stampa del 1560:

IN QUESTO PRIMO CANTO SI NARRA COME CARLO
Magno havendo liberato il regno di Napoli da i Mori, vi lascia
al governo Guicciardo et Milone. Il qual Milone innamorato per
fama di Fenisia in Albania, va à combattere Durazzo, lo
espugna, et prende per sua mogliera Fenisia, dalla quale nasce
Guerrino.

Nell'edizione del 1839 viene così trasformata:

Poi che d'Italia ebbe cacciati i Mori
Re Carlo, torna in Francia, e del paese
Guicciardo lascia e il buon Milon signori,
Ognun d'essi magnanimo e cortese.
Ama Milone; e i suoi novelli ardori
Lo spingon tosto ad onorate imprese;
Vinto Napar, ne sposa la sorella:
Ha d'essa un figlio che Guerrin s'appella.

Zanotto loda il poema, si stupisce che sia rimasto accantonato dopo l'edizione cinquecentesca e dice come non sia stato facile reperirne un esemplare per curarne la ristampa. Segue poi la biografia di Tullia, scritta da Giammaria Mazzucchelli, nella quale è riportato il sonetto *Qual vaga Filomena*. Il testo del poema è corredato anche dall'indice degli argomenti, ma manca del tutto la dedicatoria di Ranieri.

Perplessità e pareri contrastanti seguitano ad accompagnare la prefazione ed il testo stesso del poema: ancora una volta le lodi e le critiche negative si alternano. Non è chiaro come ne venne in possesso il Ranieri: nel dettagliato testamento di Tullia, non si accenna al poema, nell'inventario delle sue cose si parla di libri ma non di manoscritti.

Francesco Bausi osserva che dopo la morte di Tullia, “la sua mobilia fu acquistata da tale Giovanni Battista della Valle fiorentino, forse parente di quel Giulio della Valle cui il Ranieri dedicò l'edizione del *Guerrin Meschino*: per questa via, quindi, la versione di Tullia potrebbe essere giunta allo stesso Ranieri” (Bausi, 1994: 288). Lo studioso, però, è tra coloro che restano perplessi riguardo la prefazione, ritenendola poco credibile.

Ancora più perplesso è Celani, che scrive:

“non possiamo esimerci dal notare come la prefazione posta innanzi al poema ci abbia fatto triste impressione, fino a crederla apocrifa” (Celani, 1891: LX- LXI).

Di tutt'altra opinione è il Bongi, secondo il quale la prefazione sarebbe “il più importante documento che resti della vita interiore della scrittrice” e, dopo averne ripercorso il contenuto passo a passo, aggiunge:

Ora, per quanto la penna sia troppo spesso strumento dell'umana finzione, leggendo queste parole di Tullia, ben si sente come sieno scritte da cuore sincero, e da persona che, conscia della propria ignominia, volesse redimersi ed essere perdonata da Dio e dagli uomini. Fatta considerazione anche a ciò che dice rispetto all'età ed alle condizioni del suo corpo, parrebbe che la composizione del poema dovesse egualmente riferirsi al tempo della sua dimora in Firenze, la quale sarebbe stata così il periodo di una sua temporanea riabilitazione e della sua produzione letteraria (Bongi, 1890: 190).

A contrastare nettamente le affermazioni di Bongi, fu Luigi Filippi il quale, in *Un poema poco noto* (Filippi, 1919: 227 - 257), espresse il proprio scetticismo sia riguardo alla prefazione che al poema stesso. Filippi ritiene apocrifo l'avviso ai lettori e tra le ragioni di dubbio inizia dalla presumibile epoca della composizione, sostenendo che “al tempo della sua dimora in Firenze” e della “sua temporanea riabilitazione”, seguì poi l'ultimo periodo romano (1548 -1556), durante il quale Tullia viene indicata come contribuente nel registro della *Tassa delle cortigiane* del 1549, con la precisazione della sua residenza in Campo Marzio. Per Filippi

ciò è un segno che, anche negli ultimi anni della sua vita, Tullia d'Aragona non abbandonò il suo tristo mestiere. Ora, come poteva ella avere scritta per il suo poema una prefazione dove le proteste di contrizione erano replicate due o tre volte, sempre con calore e con apparente sincerità? Bisognerebbe supporre ch'ella ritardasse la stampa del poema indefinitamente, e la rimandasse, insieme con quella prefazione, al tempo in cui qualche caso fortunato le avesse permesso di rinunciare alla professione. Ma allora un ben cattivo servizio le avrebbe reso il postumo editore, a cui non potevano essere sconosciuti né la carriera della donna, né il suo epilogo. (...) Ma è ingenuo parlare di "temporanea riabilitazione", se si pensi che proprio a Firenze un magistrato volle imporle, nel 1547, di conformarsi alle disposizioni di legge sulle meretrici. (...) Non essendo quindi, a quanto ci consta, non che il periodo fiorentino, ma alcun altro della vita di Tullia tale da legittimare i suoi atteggiamenti da Maddalena moralista, noi possiamo ragionevolmente rifiutarci di credere all'autenticità della sua avvertenza ai lettori (Filippi, 1919: 241-243).

Lo studioso prosegue puntualizzando come l'argomento spinoso della condizione di Tullia venga toccato più volte, parendogli che l'autrice voglia in qualche modo scusare la propria vita, dicendo che non sia cosa nuova che una donna "per necessità, o per altra mala ventura" si sia data al commercio delle proprie bellezze. Aggiunge che

La persona, chiunque fosse, che la compilò, non solo non si rese conto dell'irridente assurdo d'una donna che ringrazia Iddio, e invita i lettori a fare altrettanto, per avere finito un poema "tutto castissimo, tutto puro, tutto cristiano", in cui si leggono situazioni

non meno scabrose di quelle del Decameron, del Furioso, dell'Innamorato, ecc., cui tanto impreca (Filippi, 1919: 244).

Filippi si sofferma anche sul fatto che nella prefazione si osi affrontare questioni di stile e di lingua: per il primo, l'autrice scrive di essersi attenuta ad una via di mezzo tra la volgarità di alcuni autori e la sostenutezza di altri, e di aver seguito l'esempio del Pulci e del Boiardo, ma cercando di superarli; per quanto riguarda la lingua dice di aver utilizzato quella comunemente parlata dalle persone colte. Filippi ritiene che

L'accenno a questioni linguistiche, più che a Tullia d'Aragona, persuade a pensare a uno studioso o a un letterato di professione; il Meschino è scritto in una forma tanto rozza e scomposta, da non dare alcun diritto all'autrice, o all'autore, di informarci sulla lingua e sullo stile usati nella composizione. E la congettura, avanzata qui sopra senza alcuna pretesa, su un supposto letterato autore della Avvertenza – per esempio, il Rinieri stesso – curatore della stampa – non parrebbe arrischiata a chi considerasse come contro il Boccaccio l'Avvertenza stessa si scagli ferocemente. (...) Ciò parrebbe più lo sfogo d'un invidioso, che un giudizio di Tullia d'Aragona, in bocca a lei così poco a posto (Filippi, 1919: 245).

Il terzo argomento proposto dallo studioso contro l'autenticità della prefazione, è quello che riguarda l'aver tratto il poema da un romanzo in prosa spagnolo, poiché secondo Filippi non si poteva ignorare, nell'ambiente dei letterati, che l'originale del *Meschino* è in italiano, per la rinomanza che il testo aveva anche allora e pertanto egli sostiene che “l'importante documento” della vita interiore di Tullia sia da ritenersi falso.

Lo studioso passa ad esaminare il poema, sul quale espone una serie di dubbi: nel primo si domanda come sia stato possibile per Tullia, donna con “limitatissima capacità letteraria, e che morì relativamente giovane, dopo una vita assai randagia, metter mano e condurre a termine un lungo poema in ottave di 36 canti?”. Egli si chiede se non sia invece stata composta con altri o se non sia da attribuire a qualche suo contemporaneo:

Il poema fu stampato per la prima volta nel 1560: come mai Tullia, che nel 1547 trovò chi le pubblicasse due libri e ne curasse l'edizione, non trovò, prima della sua morte (1556), uno stampatore che si reputasse onorato di servire la celebre cortigiana? Ma d'altra parte, perché l'autore d'un poema – cosa rara a quei tempi – doveva nascondere la sua persona dietro il nome d'un altro? Bisognerebbe credere che questa persona fosse tanto mediocre e oscura da non riuscire a trovare un editore, e che ciò l'avesse costretta a ricorrere al nome di una morta, non troppo in fama di poetessa perché il trucco venisse scoperto, ma abbastanza celebrata perché l'opera fosse letta. Ma era lecito, a quattro anni di distanza dalla morte della donna, stampare col suo nome un'opera di rispettabile mole, se di quest'opera constava agli amici e conoscenti non essere da attribuire a lei la maternità? E, se il poema è di Tullia, come mai non s'incaricò della stampa qualcuno dei numerosi ammiratori sopravvissuti (il Varchi sarebbe stato indicatissimo), ma proprio questo oscuro Ranieri, che non è mai apparso fra gli intimi di Tullia, che non giustifica in alcun modo la proprietà del manoscritto, e che non sappiamo chi fosse?

E, se il Meschino è di Tullia d'Aragona, perché mai un poema di 36 canti, che non può essere stato composto in poco tempo (dieci anni durò la faticosa elaborazione del Furioso!) non restano notizie certe

e dirette, mentre la composizione e la stampa delle Rime e del Dialogo furono dagli ammiratori di Tullia considerati come un grande avvenimento? Perché mai esce quattro anni dopo la morte dell'autrice, e quasi alla chetichella, già tutto finito e ordinato, col suo bravo avviso ai lettori, un poema che - anche mediocre com'è - avrebbe grandemente onorata la cortigiana, sollevandola, nella estimazione universale, sopra la degradante fama che mai non cessò di avvirla? (...)

La frase "scritto tutto di sua man propria" non potrebbe avere lo scopo di chiudere la bocca alle domande indiscrete anche dei contemporanei? E chi era Claudio Ranieri: parente, erede, o altra cosa, di Tullia, per avere il diritto di conservare un'opera così importante manoscritta? E si pubblica così un poema di trentasei canti, senza dare alcuna notizia sulla sua provenienza, sulla sua composizione, senza avvertire le grossolane contraddizioni dell'Avvertenza?

(Filippi, 1919: 247-252).

Filippi non crede che Tullia avesse la capacità letteraria e poetica di comporre un poema e non può persuadersi che la donna, che chiedeva aiuto per la revisione di un sonetto, abbia potuto invece realizzare un'opera di tale mole. Lo studioso sostiene che "colui che assunse la personalità di Tullia per rafforzare la prefazione potrebbe aver preso a prestito il suo nome, per raccomandargli il poema". Aggiunge quanto egli trovi curioso che tutti i canti contengano, nella prima ottava, un'invocazione al Signore o alla Vergine, che chiami sulla poetessa le grazie celesti: un'insistenza che, secondo il suo parere, tenderebbe a dare all'opera lo scopo della "glorificazione della potenza divina traverso la persona e le imprese del Guerrino". Ma, nonostante tutte le premesse e le buone intenzioni,

anticipate già nella prima stanza del primo canto in cui, sull'esempio dell'Ariosto, viene tralasciata l'invocazione alle muse o ad altre divinità pagane e si chiede l'aiuto di Dio, Filippi ritiene che il poema sia "riuscito un gravissimo reato contro il buon senso e contro le Muse".

Lo studioso considera che non ci siano "prove documentarie che autorizzino a negare senz'altro l'autenticità del poema", che esso corrisponde al romanzo in prosa, sia nello svolgimento che nell'esposizione dei fatti, con un ampliamento di alcune parti, sebbene tutte le contraddizioni e gli errori di geografia appartengano al poema e non al modello. In conclusione della sua esposizione egli scrive:

Però, se il poema è realmente da attribuirsi a Tullia d'Aragona, esso, se non nobilita la donna, solleva la letterata sopra la stima che i contemporanei ne facevano. Ma bisognerebbe poter cancellare quei tali periodi delle lettere al Varchi, che, ogni qual volta si volge il pensiero alla mole e all'importanza del Meschino, non mancano di tornarci alla mente quasi con un senso di canzonatura: "Gli mando una bozza de un sonetti" (Filippi, 1919: 257).

Pierre Louis Ginguené, nella sua *Storia della letteratura italiana*, sostiene che Guerrino fu l'eroe di un antico romanzo, o francese da tempo remotissimo recato in italiano, o italiano tradotto in antico francese e che

la grata accoglienza che ebbe in prosa italiana, nella quale era stato più volte stampato, indusse Tullia d'Aragona, poetessa allora in gran fama, a recarlo in versi. (...) Le sue Rime la collocano tra i lirici italiani di quel secolo. (...) Dettò, dopo che si ridusse ad altro tenor di vita, il suo poema, il cui eroe è un esemplare così di pietà

come di coraggio, ed è non meno buon cristiano, che valente guerriero (Ginguené, 1827: 160).

Ginguené sostiene che “una di quelle prove tiene ancor troppo degli antichi costumi di Tullia”, è quella a cui la vecchia Sibilla sottomette Guerrino nella sua dimora sotterranea, nel canto XXV, toccando ogni particolare per far comprendere a quale rischio era esposto l’eroe, se non fosse ricorso all’invocazione divina che lo libererà dall’imbarazzo.

Mi fo coscienza di confessare che le più licenziose di queste particolarità non si trovano nel vecchio romanzo italiano in prosa, e sono dovute alla musa divota, che si appropriò quel soggetto: sì grande è la possanza delle proprie abitudini! Ciò non ostante questo canto comincia, come tutti gli altri, con una invocazione all’Altissimo, e poscia alla Santa Trinità, perché siano sempre in aiuto al pio cavaliere. Tutti i proemj dei canti sono a un di presso preghiere somiglianti. In ultimo, fuor solamente che quel luogo, che si può lasciare, se così aggrada, come ci avverte l’Ariosto di lasciare la Novella di Giocondo, tutto spira in questo poema la pietà più perfetta. Se si eccettua questo canto solo, niuna maritata, niuna vergine ebbero a credersi obbligate a tener celato un cotal libro. Ma provarono esse uguale diletto nel leggerlo, e quel pericoloso Orlando non andò egli sovente a celarsi sotto il leggio, sul quale l’edificante Meschino stava aperto? (Ginguené, 1827: 162).

Filippi si soffermò su questo commento ed indicò Ginguené come uno dei due studiosi che aveva rilevato le contraddizioni tra la Avvertenza ai lettori ed il poema, ma per il fatto che avesse parlato soltanto dell’episodio della Sibilla, disse che “dimostra di non aver letto bene”. L’altro studioso

indicato da Filippi è Mazzucchelli, il quale “mostra d’essersi accorto come il poema non corrisponda alle promesse della prefazione; ma accenna al contrasto di sfuggita, senza darvi molto peso” (Filippi, 1919: 249). Giammaria Mazzucchelli così si era espresso:

Molto maggiore è l’elogio che ne fa il Crescimbeni (...). Noi però lo troviamo pieno di fatti inverosimili, e contrari affatto alla Storia, alla cronologia, e alla Geografia. Ella si è espressa d’averci voluto dare un Poema che niente avesse di lascivo, e di disonesto, ma ciò che narra nel Canto X di Pacifero innamorato di Guerino, ed altrove, ci fa conoscere di non aver conseguito il suo fine. (Mazzucchelli, 1753: 930).

Giuseppe Rovani dedica un ampio spazio al poema di Tullia, della quale scrive:

L’età che appassisce le rose sul volto di bella donna, e segna con invide tracce la storia de’ bei giorni passati, pare la riconducesse a vita più posata, e pare che la quiete del cuore desse più energia al suo spirito. Fu allora che spiccò maggiormente il suo ingegno poetico, e tentò un’opera gigantesca, che è forse ancora la più grande che abbia fatta donna italiana: s’inspirò nel Bojardo, nel Pulci e nell’Ariosto; sentì che poteva tener presso ai loro voli, e fece un poema epico di 36 canti in ottava rima. Ma o le fosse arduo inventare una nuova favola, o la consigliasse l’esempio de’ poeti che la precorsero, i quali tolsero a guida la cronaca di Turpino, e specialmente Cristoforo Altissimo, i Reali di Francia, essa prese a ridurre in poema un romanzo cavalleresco che già esisteva, cioè le Avventure di Meschino, libro che è tuttavia popolare in Italia. (...)

L'avvertenza che ella fece al lettore rivela il mutamento del suo modo di vivere: dice che pose mano al lavoro per recreamento; ma specialmente si propone di tenersi al decente, e biasima acutamente i poeti ed i novellatori che nelle loro opere offesero il pudore (...) conchiude di avere scelto a rifare un libro bellissimo in lingua spagnuola, perché onesto. Per vero il Meschino era stampato in Padova fino al 1473 in italiano, e il credono alcuni originale: né so perché la poetessa dicesse di tradurlo dallo spagnuolo, se non era pur questa un po' d'arte per ostentare di conoscere una lingua che allora diveniva di moda. Checché però ne sia, non può dirsi ch'essa traducesse dalla prosa né italiana, né spagnuola: essa tenne il romanzo solo siccome orditura a tessere grande varietà di cose: questo è una rapida narrazione della vita di Meschino, che fatto grande, per cercare i genitori, viaggia tutto il mondo, va al regno della Sibilla, all'Inferno, in Paradiso; sostiene battaglie, incontra molte avventure. La poetessa sviluppa e fa drammatiche le situazioni solo accennate nel romanzo. (...) Lo stesso usa dei personaggi, ne delinea il carattere, ne rivela gli affetti, descrive diversi paesi, le usanze, le produzioni, e tutto veste quasi sempre di belle immagini. (...) Per che se Tullia non inventò l'orditura del poema, vi diede tutta la parte d'arte, la parte inventiva di sviluppo, che forse è la più difficile. Le ottave sono sempre facili, girate con armonia; lo stile è fiorito, la lingua tersa: vi si vede un continuo studio dell'Ariosto. Questo poema è certamente il merito più bello di Tullia d'Aragona: s'ella avesse lasciato solo i sonetti della gioventù, né la fama del suo spirito e del suo ingegno, né le molte lodi largheggiate dai contemporanei, le avrebbero data gloria dopo il tramonto della bellezza, ma il Meschino chiarì ch'ella aveva forte ingegno, molta fantasia e perseveranza, e ce ne volea certo maggiore che a fare un romanzo come que' della Genlis e della Staël. Però è

fatale che il poema di Tullia si confonda coi canti, onde è ricca la nostra letteratura, che in Italia troppo spesso ai poeti ed agli artisti la ricchezza della nazione tolse la popolarità della gloria individuale: ma è pur giustizia sceverarli talvolta dalla moltitudine, retribuire loro il merito onde sono ragguardevoli, e perché abbiano compenso di lodi dai concittadini, e perché ognuno comprenda quanta forza d'ingegni abbia fatta sì grande la nostra letteratura (Rovani, 1855: 420-425).

Uno dei motivi di discussione tra i critici è il divario tra ciò che Tullia sostiene nell'avviso ai lettori, in cui dice di sentirsi offesa da scritture indecenti e di voler per questo cimentarsi in un'opera morale e casta, e ciò che invece scrisse: il Guerrino, giovane virtuoso e quasi bigotto, subisce una serie di proposte oscene sia da donne che da un re sodomitico, delle quali la scrittrice non risparmia particolari. Se nella promessa si può vedere l'intenzione di un suo radicale cambio di vita, sorprende poi il contenuto. Vero è che Guerrino si rivolge continuamente a Dio e grazie alle preghiere riuscirà nel suo intento: ritroverà i genitori, li libererà dall'usurpatore che li teneva incarcerati da decenni; sposerà Antinisca, la principessa di Persepoli, dopo averla convertita al cristianesimo insieme ai suoi sudditi.

Gloria Allaire dedica un lungo spazio al poema, in "Tullia d'Aragona's *Il Meschino* altramente detto *il Guerino* as Key to a Reappraisal of Her Work" (Allaire, 1995: 33-50), ritenendolo la chiave per la riconsiderazione e la rivalutazione dell'opera della cortigiana. Allaire sostiene che la stesura del poema sia da collocare tra gli anni 1543 e 1546, cioè prima dell'arrivo di Tullia a Firenze e, di conseguenza, prima della relazione con Varchi, perciò esclude che il letterato abbia collaborato alla composizione. La studiosa ritiene che il *Meschino* riveli un'ampia competenza letteraria e poetica di Tullia; che la prefazione dimostri la gamma di influenze formative sulla sua

poetica, oltre il presunto petrarchismo, ed il serio proposito di scrivere per un largo pubblico, non solo maschile, nominando donne di tutte le classi ed età tra le sue ideali lettrici (“donna maritata, vergine, vedova e monaca”). Allaire conclude sostenendo che la versificazione del *Meschino* argomenta l’autonoma abilità di scrittura di Tullia, che era in grado di produrre un esteso poema in ottava rima. Inoltre, ritiene che il deciso stile ariosteo spiega una varietà di registro finora non riconosciuta: la mano della d’Aragona si rivolse perfettamente e con successo, non solo al petrarchismo lirico ed alla prosa dialogica, ma anche all’epica narrativa.

John C. McLucas, in *Renaissance Carolingian: Tullia d’Aragonas’s Il Meschino, altrimenti detto il Guerrino* (McLucas, 2006: 313-320), conduce un attento confronto con l’opera di da Barberino, annotando che tra le cospicue differenze è senz’altro la modalità della narrazione: mentre Andrea passa frequentemente dall’uso della prima a quello della terza persona, Tullia rimane completamente ancorata ad una convenzionale terza voce di un narratore esterno, fuori dall’azione della storia, tranne quando si riferisce a se stessa. Questi occasionali passaggi rappresentano essi stessi un affascinante studio. Citiamo qui a titolo di esempio, il canto III, st. III:

*Mi preme sì l’amore, e la pietade
Di non lassar questo principio perso
Poi ch’io l’ho fatto, benche sien le strade
Mal trovate da me del bel dir terso;
Ch’io son disposta insanguinar le spade,
Romper le lance, e non mostrarmi converso
In huomo ardito, ancor che donna io sia
Onde torno à seguir l’istoria mia.*

McLucas evidenzia come ogni canto inizi con un proemio di una o due ottave, generalmente di tono moralizzante e pio, e tali proemi siano stilisticamente più ambiziosi del corpo narrativo del libro, come risulta spesso in oscure e contorte espressioni. Inoltre, quasi ogni canto si chiude con un inciso al lettore/ascoltatore, come se la storia venisse raccontata oralmente da un tradizionale *cantastorie*. Questa forma di congedo, secondo lo studioso, segue due convenzioni: una si riferisce alla stanchezza di voce dell'autore, l'altra alla speranza che gli ascoltatori vorranno scegliere di tornare successivamente per udire la continuazione della storia. Ecco come si chiudono, ad esempio, i Canti I, III e XI:

*Come ne l'altro Canto io vo mostrarvi
Se l'altro udir vorrete voi degnarvi
(d'Aragona, 1560: 5).*

*Or, perche stanco son, per poca via;
Non sarà forse il mio partito tristo,
Ch'io vi faccia indugiar d'udire il resto
Ne l'altro canto, e por qui fine a questo
(d'Aragona, 1560: 13).*

*Ma perche de la voce il suon più chiaro
Sento mancar, di posar fo disegno.
Ritornerò come posato io sia
A seguitar la bell'istoria mia
(d'Aragona, 1560: c. 53).*

McLucas annota come, spesso, nei proemi e nelle chiusure l'autrice si riferisca a se stessa nel genere maschile, come se a narrare la storia fosse un

bardo o un menestrello. Sostiene, inoltre, che la consistente aggiunta di prediche e preghiere, rispetto al testo del da Barberino, con osservazioni che allineano Tullia ai precetti della Controriforma, non erano certamente stati necessari al tempo di Andrea.

È nuovamente John C. McLucas, in *Liminare fu la vita di Tullia d'Aragona* (McLucas, 2007:3), a sostenere che il poema, è un vero e proprio *Orlando furioso* in chiave minore – dove l'autrice si rivela in vari dettagli suggestivi. Anche se in certi passi riferisce esplicitamente a sé stessa come donna, più spesso segue la convenzione di presentarsi come cantastorie, che alla fine di molti canti si dichiara “stanco” di voce. La propria identità così rimane fluida e misteriosa, riunendo certe insicurezze personali che poteva avere una donna che cerca di seguire la carriera letteraria tradizionalmente riservata agli uomini – con una fiera coscienza dell'originalità e dell'ardire del compito che si era posta. Tullia insiste sulla bellezza giovanile e quasi donnesca di Guerrino in modi che non appaiono affatto nella sua fonte, il *Guerrino* del da Barberino. In più, mostra un certo gusto nel vederlo soffrire. Il lettore può domandarsi a qual punto una donna (che per sopravvivere ha dovuto imparare l'arte di *piacere* agli uomini) poteva godere lo spettacolo di un uomo forte ma anche vittima. Nei molti passi in cui una bella donna cerca di sedurre Guerrino, per contro, vediamo un'accanita ferocia nel denunciare le smorfie e le strategie erotiche femminili: cioè, l'autrice, in quanto “cortigiana pentita”, si dimostra più “misogina” degli uomini.

Giulia Corsalini nel saggio *Guerrino nel Regno della Sibilla. Tullia D'Aragona e il romanzo di Andrea da Barberino* (Corsalini, 2015: 1-12), ha riportato il risultato del suo attento raffronto tra i due testi, nel quale indica l'evidente processo interpretativo dell'opera originaria effettuato dalla poetessa. Corsalini annota come Tullia si sia attenuta allo svolgimento della trama ma abbia modificato il senso della narrazione cavalleresca di Andrea,

imponendovi la sua personalità umana e poetica ed abbia così ampliato il viaggio di Guerrino con nuove suggestioni. La studiosa ritiene Tullia quale autrice sia della prefazione che del poema e non i suoi “più dotati amanti-letterati”; ipotizza, come la Allaire, che il periodo della composizione sia da collocarsi tra il 1536 ed il 1545, prima dell’arrivo della cortigiana a Firenze e del suo incontro con Varchi. Nel raffronto dettagliato Corsalini mette in evidenza l’abilità descrittiva di Tullia, annota come si riconoscano i tratti tipici della rappresentazione petrarchesca, soprattutto nei canti XXV e XXVI che descrivono l’incontro di Guerrino con la Sibilla e dietro la quale si intravede l’Alcina ariosteica. Uno degli esempi più efficaci presentati da Corsalini è quello della comparazione tra la rapida descrizione di Andrea da Barberino, nel libro V, cap. VIII:

(...) ella si sforzava di farmi bello sembante – e ttanto era la sua vaghezza che ogni corpo umano ne sarebbe ingannato -, e con dolci sollazzi di risa e di bella accoglienza. Ed era il lei tutta bellezza e onestà, e’ membri suoi di smisurata gentilezza e di grandezza più che comunale, e tanto colorita che quasi del mio proposito mi cavò.

A cui contrappone i versi di Tullia del canto XXV:

*Con quel riso l’accolse e quella grazia,
Ch’in bella donna immaginar si possa,
Ella di contentezza, intorno sazia,
Ciò ch’ella mira, e dove ella fa mossa
Col picciol piede, che leggiadro spazia
Il figurato spazzo, e con la possa,
Che più può sua virtù, sì bella appare,
Che l’costante Guerrin fa vacillare (XXVIII).*

Corsalini annota che è la descrizione della Sibilla che soprattutto pare degna d'attenzione. La poetessa cortigiana, sebbene nella *Prefazione* abbia fatto professione di cercare e voler scrivere una storia tutta casta e pura, dove può insiste sui tratti e i moventi della seduzione, non rifuggendo, anzi, dai particolari più scabrosi. Al di là dell'immagine particolare e dominante della Sibilla e della sua opera di adescamento, i diversi inserimenti della d'Aragona conducono in generale, alla delineazione di un mondo di interni raffinati e di donne esperte nell'arte della seduzione.

Se dunque per un momento la Sibilla di Tullia d'Aragona pare ricondotta alle figure femminili della tradizione alta della lirica d'amore, nel complesso della rivisitazione della poetessa essa sembra piuttosto assecondare con particolare puntiglio quella trasformazione della saggia profetessa in figura dell'immaginario erotico di cui il poema di Andrea è uno dei maggiori artefici (Corsalini, 2015: 5, 9).

Più avanti la studiosa sottolinea un altro aspetto importante: nel momento in cui Tullia dilata gli svolgimenti lussuriosi della vicenda, non manca di approfondire “il controcampo del contrasto interiore che vive Guerrino”. Mentre la reazione dell'eroe di fronte al tentativo di seduzione della Sibilla veniva descritta da Andrea da Barberino in poche righe, Tullia impiega cinque strofe per rendere al meglio l'incertezza di Guerrino, in bilico tra il domandarsi se il suo lungo viaggio debba concludersi perdendosi in quella passione e lo struggimento di un assetato cui venga offerto del veleno: egli sa che se non cederà non conoscerà ciò che vuole sapere, ma, se cederà, ugualmente perderà tutto; soltanto alla fine riuscirà ad invocare l'aiuto di Cristo che scongiurerà il peccato. Corsalini conclude,

sostenendo che grazie a questo spazio lasciato al dubbio e allo struggimento, Tullia immette nella propria opera una sostanza nuova, più originale e autentica di quanto non lo fosse il dissidio tutto letterario di cui aveva tramato le *Rime*, essenzialmente giocato sul tormento della propria inettitudine a raggiungere quella virtù, soprattutto artistica, che l'avrebbe resa degna degli uomini che amava. In questi momenti, la sua storia di Guerrino, emancipandosi dal romanzo originario – cui pure non manca un percorso interiore, di certo meno torbido – assume caratteri che potremmo dire moderni: al senso del viaggio come metafora cristiana dell'esistenza, che soprattutto sembra affidargli Andrea da Barberino, e che è ancora tutto medievale,

Tullia d'Aragona aggiunge, per quel tanto che la sua formazione e la sua natura le concedono, quelle qualità d'introspezione che poi, con ben altra profondità, ritroveremo nel romanzo moderno – la stessa per cui il Guerrin Meschino di Gesualdo Bufalino⁴⁸ potrà arrivare a dire, al culmine del suo viaggio, “io sento un'uggia sempre più penetrarmi e un acuto sentimento di disamore. Perché? Perché questa repentina impazienza di tornare indietro, lasciare l'impresa?” (Corsalini, 2015: 11-12).

Studiosi e studiose proseguono con le analisi, le critiche e le lodi, pareri contrastanti che continuano e s'insinuano nelle pieghe e nelle ombre della vita di una cortigiana che amava scrivere, che tentano di far emergere nuovi particolari a cui attribuire nuovi valori per cercare altre giustificazioni ed

⁴⁸ *Il Guerrin Meschino*, di Gesualdo Bufalino, venne pubblicato per la prima volta nel 1991 a Valverde per i tipi de Il Girasole, ristampato nel 1993 a Milano presso Bompiani. L'autore, nei panni di un anziano cantastorie, guida l'eroe in un viaggio d'educazione travestito da fiaba cavalleresca.

elaborare ulteriori ipotesi. Ma che, soprattutto, continueranno ad incuriosire ed appassionare chi studia Tullia d'Aragona.

II. 3. LE RIME

Durante la sua permanenza nella città di Firenze tra il 1545 al 1548 che Tullia d'Aragona si occupò della sua produzione letteraria, infatti nel 1547, pubblicò a Venezia, presso Giolito, le sue opere più famose, le *Rime* e il dialogo *Dell'infinità d'amore*; e fu proprio in questi anni che cercò di trasformare la sua immagine di cortigiana in donna letterata e sofisticata, influenzando così vari letterati dell'epoca e portando verso di se ammirazione e stima, soprattutto per il fatto che fosse grande sostenitrice dell'amore platonico. Prima però di trasferirsi a Firenze, la cortigiana visse a Roma, Ferrara, Venezia e Siena e durante la sua carriera letteraria, trovò non solo ammiratori e sostenitori del suo lavoro e della sua persona, come Girolamo Muzio, Ercole Bentivoglio, Giulio Camillo e Sperone Speroni, che ne fece una dei suoi interlocutori nel suo dialogo; ma anche avversori, come l'Aretino. Già a Roma Tullia si fece spazio tra vari uomini letterati tra cui Filippo Strozzi, Benedetto Varchi, Ugolino Martelli e Ludovico Martelli e si affidò all'Accademia degli Umidi per la pubblicazione di alcuni suoi componimenti: un "sonetto pastorale mandato di Roma all'Accademia delli Humidi in laude di S. Ecc., un altro "sonetto pastorale in laude di S. Ecc., e un "sonetto alla S. Mariamandato agl'Humidi" (Bausi, 1993: 276).

È comprensibile allora che Tullia, dopo aver riscosso già un discreto successo a Roma e a Siena, tra il 1543 e 1545, sia riuscita ad avere una vita letteraria proficua a Firenze. Negli anni fiorentini strinse un rapporto di amicizia-lavoro con tre uomini in particolare: il Varchi, Ugolino Martelli (i quali già ammiravano la scrittrice negli anni dei suoi soggiorni a Ferrara, Venezia e Padova) e l'istriano Girolamo Muzio, che fu uno dei più cari amici della cortigiana nei suoi anni ferraresi.

Michel Plaisance dedicò i suoi studi alla metà degli anni '40 del 1500, poichè questi furono anni cruciali per la storia letteraria fiorentina del XVI secolo; terreno di battaglia fu l'Accademia Fiorentina, all'interno della quale si avevano due distinti schieramenti: quello degli "Umidi", aperti alle idee del Bembo, e quello degli intellettuali, legati alla vecchia tradizione fiorentina, studiosi soprattutto di Dante e delle questioni filosofiche. Tullia sostenne il primo schieramento, gli Umidi, dimostrazione fu il suo rapporto di amicizia con il Varchi o con Ugolino Martelli, il Lasca, con Simone della Volta, Benedetto Arrighi, Niccolò Martelli, gli stessi che le dedicarono sonetti. Alfonso de Pazzi, chiamato accademicamente "l'Etrusco", non perse l'occasione di attaccare Benedetto Varchi, riguardo la sua "relazione" più che letteraria con la cortigiana Tullia d'Aragona, attribuendo anche a Varchi le opere poetiche della cortigiana; parlò anche della costituzione di una "lega" tra Tullia, il Varchi e Ugolino Martelli, contrapposta al partito degli "Aramei", formato da Giovambattista Gelli, Carlo Lenzone e Pier Francesco Giambullari. Il Pazzi attaccò il Varchi ma non Tullia, alla quale scrisse anche un epitaffio celebrativo, sebbene le accuse da lui mosse sulle composizioni poetiche della cortigiana non sono tuttavia false, il contributo di Varchia fu enorme per la stesura delle stesse; ciò venne testimoniato dalle stesse lettere che la poetessa scrisse al suo amico, conservate alla Nazionale di Firenze; queste dimostrarono che nessun sonetto della cortigiana veniva pubblicato se prima non vi era un controllo svolto dal Varchi:

*gli mando una bozza de un sonetto et la prego, per
quella sua verso di me solita cortesia, mi faci gratia
dargli quella sua perfettione che gli manca, et, più presto che possa,
mandarmelo (28 gennaio 1546/47).*

Nella lettera di Tullia, del 10 ottobre 1548, scrisse al Varchi: “che non si smentichi di me in tutto, et che ogni volta ch’io gli mandarò qualche mia cosa, al solito della sua bontà, come il mio maestro et il mio Dante, si degni corregerla et ornarla”. Vari componimenti di Tullia, però, pervennero in duplice redazione, quelli pubblicati nelle *Rime* che furono già corretti dal Varchi, e glie altri che invece rappresentano la stesura originaria degli stessi, questi furono: la sestina *Ben mi credea, fuggendo il mio bel sole*; e i sonetti *Se gli antichi pastor’ di rose et fiori*, *Almo pastor, che godi alle chiar’ onde* e *Anima bella, che dal Padre eterno*, che furono i tre che la cortigiano inviò agli Umidi e che sono compresi nellams. II.IV.1. della Biblioteca Nazionale fiorentina. Il Biagi sosteneva che “i parti delle donne letterate hanno spesso bisogno della mano d’un cerusico esperto e discreto, quasi a difendere l’operato di Tullia d’Aragona, la quale si affidava per la correzione dei suoi componimenti poetici al Varchi o a Laura Battiferri, a cui chiese di scrivere la dedica del *Primo volume delle opere toscane* del 1560, ancor con meno frequenza la richiesta di correzione venne rivolta anche a Fabrizio Strozzi, Cosimo Rucellai e Annibal Caro.

Le correzioni operate sulle opere liriche della poetessa riguardavano solo aspetti sintattici, stilistici o prosodici, questo perchè Tullia era abile a costruire la struttura metrica di un sonetto o di una sestina, ciò la innalzava già al di sopra di altre poetesse come Chiara Matraini, le cui rime avevano delle imperfezioni formali nel sonetto o nelle canzoni. Le correzioni operate dal Varchi sui componimenti di Tullia si basavano sull’eliminazione di durezza sintattiche o di numerose dialefi, la sostituzione di endecasillabi accentati di quarta e settima con scorrevoli endecasillabi di sesta-decima o quarta-ottava-decima:

*Deh, dicesse il mio sole: anch’io sto in foco
però non cercar più ombra ne’ boschi,*

che vò che il volto mio tempri il tuo vampo.

(Rime, ediz. 1547)

Prima sia oscuro il sole et freddo il foco,

né faranno ombra in nessun tempo i boschi,

che del bel raggio in me non arda il vampo

(ms. Ottob. Lat. 1591).

Il Varchi quindi ebbe un ruolo centrale per Tullia non solo per l'allestimento della sua silloge del 1547, ma fu anche fonte di aiuto per la poetessa quando questa si trovò a combattere contro l'obbligo che prevedeva l'uso del velo giallo per le cortigiane; l'aiuto di Varchi ci fu quando questa scrisse una silloge di sonetti indirizzati alla Duchessa Eleonora, in cui chiedeva l'esenzione dal velo giallo. L'episodio a cui facciamo riferimento è quello collegato a Cosimo de' Medici, che il 19 ottobre 1546, emanò un decreto che prevedeva l'uso del velo giallo in pubblico per tutte le cortigiane, e la stessa Tullia venne esortata da Cosimo a rispettare quest'obbligo nel 1547. Don Pedro di Toledo le consigliò di rivolgersi alla moglie del Duca, Eleonora, alla quale Tullia inviò una serie di sonetti e una supplica, sottolineando il fatto che non fosse più una cortigiana, ma che rivestiva un ruolo di letterata e studiosa. Fu Varchi a scrivere la lettera di supplica indirizzata alla Duchessa in nome di Tullia e creò un'opera mettendo insieme i sonetti di vari autori dedicati alle virtù della cortigiana, per esaltarne le doti intellettuali. Quest'opera messa insieme da Varchi non è nient'altro che un fascicolo scritto ad una solamano, che contiene ventidue sonetti a Tullia; alcuni autori di questi sonetti sono: Ercole Bentivoglio, Ludovico Martelli, Girolamo Muzio, Giulio Camillo, il Molza, Alessandro Arrighi, Benedetto Arrighi, Filippo Strozzi, Silvio Laurelio, Lattanzio Benucci, Camillo Malpigli e Benedetto Varchi. Si può dire che fu proprio grazie a Varchi che Tullia, il 1 maggio 1547, fu

esentata dall'obbligo di indossare il velo giallo. Poco tempo dopo, Tullia e il Varchi, per ringraziare la Duchessa della concessione fatta alla cortigiana, decisero di pubblicare la silloge delle *Rime*, uscita tra l'estate e l'autunno del '47. Questa silloge si apre con una breve sezione di rime di Tullia, dedicata al Duca Cosimo de' Medici (trentotto componimenti), comprende poi dieci "sonetti della sig. Tullia, con le risposte" e dodici "sonetti di versi alla sig. Tullia con le risposte di lei", segue l'egloga *Tirrhena* di Girolamo Muzio, indirizzata a Tullia, con una dedica in prosa e poi confluita nelle *Egloghe* muziane (edite nel 1550) e il volumetto si conclude con una cospicua serie di "sonetti di diversi alla S. Tullia d'Aragona" (55 sonetti).

Nelle *Rime* di Tullia troviamo ben quaranta nove suoi componimenti e cinquanta cinque poesie di altri autori, a lei dedicate.

Nel 1547, Tullia pubblicò il suo dialogo *Dell'infinità d'amore*, i cui protagonisti sono tre interlocutori: l'autrice, il Varchi, e con un ruolo marginale, Lattanzio Benucci. Prima che il dialogo fosse stampato venne aggiunto da parte di Muzio una dedica a Tullia, assumendosi queston la responsabilità di aver fatto pubblicare l'opera a insaputa della cortigiana, senza attuare nessuna modifica, però sostituendo lo pseudonimo dell'autrice, Sabina, con il suo vero nome, Tullia. Si pensa che Tullia, per la stesura della sua opera, si affidò ad un discorso avutosi a casa sua con il Varchi, che il ruolo di Varchi fosse riassetare il testo e che Muzio invece avesse il compito di correggere la grafia e di curarne la pubblicazione. La collaborazione di Tullia con i due suoi grandi ammiratori, il Varchi e il Muzio, non si fermò al dialogo, ma andò ben oltre le *Rime* e il *Dialogo*. Potrebbe essere che gli ammiratori e interlocutori di Tullia, attraverso la pubblicazione delle sue opere e tessendo le sue lodi, volessero sostituire Tullia d'Aragona a Vittoria Colonna, grande scrittrice dell'epoca, morta proprio nel 1547; un sonetto anonimo cantava la superiorità poetica di Tullia su Vittoria Colonna:

*Sì come un picciol lume alta chiarezza
Vince, così con vostre lodi sole
Lei vincete in virtute et in bellezza.
L'alto motor come 'l cielo ornar vuole
La terra: piacque a sua reale altezza
Far Vittoria una luna, Tullia un sole (vv. 9-14)*

Il 18 gennaio sempre del 1547 morì anche Pietro Bembo e per questo Tullia scrisse un encomiastico sonetto, che venne compreso poi nelle *Rime*, affidandosi a reminescenze dantesche, basandosi soprattutto sui canti I e XXXIII dell'Inferno. Tullia cercò di creare un parallelismo tra la sua vita poetica e la vicenda umana di Dante, vedendo in Bembo un Virgilio dantesco, cioè la sua guida negli studi letterari.

*Bembo, io che fino a qui da grave sonno
Oppressa vissi, anzi dormii la vita,
Or da la luce vostra alma infinita,
O sol d'ogni saper maestro e donno,
Desta apro gli occhi, sì ch'aperti ponno
Scorger la strada di virtù smarrita ;
Ond'io, lasciato ove 'l pensier m'invita,
De laparte miglior per voi m'indonno
(Bausi, 2003: 283).*

In confronto al Bembo, che da Tullia venne gentilmente lodato per i suoi *Asolani* all'interno del dialogo *Dell'infinità d'amore*, questo non la gratificò mai, diversamente da ciò che fece per Vittoria Colonna. C'è da dire che non tutti i componimenti redatti dalla cortigiana divennero noti o pubblicati. Ad

esempio cinque sonetti a Tullia che furono tutti adespoti, tranne uno, che venne attribuito a Silvio Laurelio, contenuti nel ms. Magl. VII 1185 della Nazionale di Firenze; un sonetto di Tullia indirizzato a Varchi e della sua risposta, racchiusi entrambi nei *Sonetti*, pubblicato dal Torrentino nel 1555.

Il Benucci, nobile senese, la conobbe sicuramente a Siena poichè i due erano simpatizzanti per il partito dei Nove, però entrambi dopo la vittoria del partito popolare decisero di trasferirsi a Firenze verso la metà degli anni '40. Il Benucci era molto più giovane della cortigiana e fu proprio a Firenze che questo divenne suo grande ammiratore, comparando poi come interlocutore del Dialogo, scrivendo a questa anche tre sonetti in lode, e compose a nome di Tullia una supplica scritta in terza rima inviata a Cosimo 'de Medici sempre per la questione dell'esonazione dall'obbligo di indossare il velo giallo, fu pubblicata poi nel 1847 dal Trucchi. Benucci non sembrò avverso a scrivere in nome della cortigiana ma, al contrario di altri autori e letterati dell'epoca, non volle rinunciare alla paternità dei suoi componimenti nel momento in cui doveva mettere insieme i suoi scritti per dar vita alla raccolta delle sue rime. Benucci nel *Capitolo de lo spedale* loda lo spedale di Tullia, considerato come una dimora accogliente, luogo in cui avvenivano conversazioni tra letterati, infatti così scrisse:

*In così lieta e riposata stanza
(Da voi detta spedale) hoggi si vede
Questa schiera menar gradita danza.
Felice dunque chi giamai concede
Se stesso in preda a sì dolce spedale.
E mai non cerca di ritrarre il piede
(Lattanzio, 109-14)*

In *A la Signra Tullia d'Aragona* di Benucci, Tullia esorta l'uomo a tornare a casa sua più spesso, quando più lo desidera, presso il suo spedale; qui i doppi sensi diventano più espliciti:

*A voi giamai non si tiene chiusa stanza,
E quando pur vi ci colga la pioggia
O 'l buio, ci son letti in abbondanza
(Lattanzio, 91-93).*

Il Male venne visto da Benucci, come anche da da Bernardo Giambullari nella *Canzone delle vedove e de' medici* e da Lasca nel *Canto di medici cerusici*, come metafora del desiderio sessuale; l'Infermo venne letto come persona infiammata dal desiderio sessuale e le Cure che dava Tullia erano intese dal Bembo come atti sessuali attraverso il suo spedale, pratica svolta anche dalla sorella Penelope, su questo argomento il Benucci scrisse:

*O di me fate qualc'altro contratto,
Mettendomi in che letto a voi più piace,
Ch'io sono infermo e rovinato affatto ;
Anzi, come il prosciutto su la brace,
Già potete veder com'io non posso
Fuor di questo spedale haver mai pace,
Che 'l mal m'è penetrato insin all'osso.
(Lattanzio 136-42).*

Nonostante il Benucci, come altri ammiratori della donna, l'abbia celebrata stilnovisticamente come una donna-angelo caratterizzata da grandi virtù intellettuali, questi capitoli portano il Benucci ad avvicinarsi al pensiero dei numerosi avversari della donna, tra cui Aretino al Giraldi, il

Firenzuola e il Dolce; anche se è fortemente probabile che l'autore non abbia mai pubblicato questi capitoli. I capitoli berneschi di Benucci non hanno, infatti, nulla a che vedere con la conclusione che da Benucci al *Dialogo della donna*, in cui svolse un elogio alla donna e alla sua casa, descrivendola come universale ed onorata accademia.

Julia L. Hairston sostiene che il *Canzoniere* di Tullia d'Aragona si possa meglio descrivere come "antologia corale", poiché contiene sonetti ed altri versi della scrittrice, insieme a composizioni dirette a lei da altri poeti. Pietro Bembo aveva istituzionalizzato la consuetudine di includere poemi di altri autori nel proprio *Canzoniere*, a partire dall'edizione del 1535, ma non pubblicò i sonetti uno accanto all'altro, li aggiunse come appendice e si riferì alle proprie composizioni con le quali stava dialogando con gli interlocutori, citandone il primo verso⁴⁹.

⁴⁹ La prima edizione delle *Rime* di P. Bembo è del 1530, ma non conteneva i poemi degli altri autori, che vennero inseriti, a partire dalla ristampa del 1535, in tutte le molte altre che seguirono. Citiamo come esempio, ciò che viene riportato nella carta 48 dell'edizione veneziana del 1562, per i tipi Ziletti:

SONETTO DI MAD. VITTORIA COLONNA MARCHESA DI
PESCARA à M. P. BEMBO

Hai quanto fu al mio sol contrario il fato:
Che con l'alta virtu de i raggi suoi
Pria non v'accese, che mill'anni et poi
Voi sareste più chiaro, ei più lodato,
Il nome suo col vostro stile ornato;
Che da scorno à gli antichi, invidia a noi:
A mal grado del tempo havreste voi
Dal secondo morir sempre guardato.
Potess'io almen mandar nel vostro petto
L'ardor ch'io sento, ò voi nel mio l'ingegno,
Per far la rima à quel gran merto eguale.
Che cosi temo il Ciel ne prenda à sdegno,
Voi, perche havete preso altro soggetto:
Me, che ardisco parlar d'un lume tale.

Al quale M. Pie. Risponde con quello che comincia

Cingi le costei tempie de l'amato.

Tullia d'Aragona, o chiunque abbia curato l'edizione delle sue *Rime*, incluse i sonetti nel corpo del testo, pubblicando la corrispondenza poetica come "proposta" e seguendo con la "risposta". Il risultato è un coro di voci, in cui ella appare in entrambe le parti del dialogo, così come alcuni dei poeti ospitati nel Canzoniere. Questa corallità è emblematica della naturalezza sociale del petrarchismo, il fenomeno della letteratura italiana del secolo XVI, per il quale si deve a Bembo il suggerimento dell'utilizzo del linguaggio e del verso poetico di Petrarca. La scelta della lingua e dello stile comportava un insieme di temi e contenuti. Almeno inizialmente, il discorso dell'amore era il tema primario del petrarchismo: l'amore verso un essere amato, così come l'amore verso Dio. L'enfasi consisteva nella capacità dell'amore di nobilitare l'amante, un concetto fondante del neo-platonismo. Naturalmente la lirica petrarchesca comprese altri temi oltre l'amore, come l'elogio di uomini politici, di nobili o i commenti sugli avvenimenti politici. Senza dubbio la poesia, soprattutto in forma di sonetto, perché più popolare, si diffuse più rapidamente con le molte pubblicazioni liriche, ed il petrarchismo crebbe includendo una vasta gamma di praticanti. Come aveva segnalato il Castiglione, era importante per tutti i nobili scrivere versi, poiché ciò li rendeva capaci di giudicare i versi altrui⁵⁰. In tal modo, l'offerta e la ricezione della poesia, nel secolo XVI, funzionò come l'odierno interscambio di foto tra amici o conoscenti e servì per creare vincoli di

⁵⁰B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, XLIV: "Sia versato nei poeti e non meno negli oratori ed istorici ed ancor esercitato nel scriver versi e prosa, massimamente in questa nostra lingua vulgare; che, oltre al contenuto che egli stesso pigliarà, per questo mezzo non gli mancheran mai piacevoli intertenimenti con donne, le quali per ordinario amato tali cose. E se, o per altre faccende o per poco studio, non giungerà a tal perfezione che i suoi scritti siano degni di molta laude, sia cauto in supprimergli per non far ridere altrui di sé, e solamente i mostri ad amico di chi fidar si possa; perché almeno in tanto li gioviranno, che per quella esercitazione saprà giudicar le cose altrui".

interesse ed esperienze condivise tra le persone coinvolte nell'interscambio.

La struttura del Canzoniere di Tullia è composta da cinque sezioni:

Rime di Tullia: i suoi sonetti diretti ad altri;

1) S

sonetti della Sig. Tullia, con le risposte: i suoi sonetti, seguiti dalla risposta dei riceventi;

2) S

sonetti di diversi alla S. Tullia, con le risposte di lei: i sonetti di altri poeti diretti a lei, seguiti dalle sue risposte;

3) L

a Tirrhenia del Mutio alla Signora Tullia d'Aragona: una egloga, o un dialogo pastorale di Girolamo Muzio, che descrive la carriera letteraria e la biografia della poetessa, preceduta dalla dedica dell'autore;

4) S

sonetti di diversi alla S. Tullia: cinquantacinque sonetti, di diversi poeti, composti in sua lode.

Il movimento nel testo è dato dalla presenza completa della scrittrice nella prima sezione e dalla sua completa assenza nell'ultima, dove, comunque, ella è l'unico tema della conversazione.

I titoli che Tullia d'Aragona utilizza nel rivolgersi ai suoi interlocutori, indicano i diversi livelli di familiarità che

manteneva con i suoi dedicatari e corrispondenti poetici: dalle formalità convenzionali riservate ai membri della famiglia de' Medici, a titoli come "signor" o "messer" per alcuni destinatari, a semplici nomi o cognomi. La Hairston (Hairston, 2014: 50), precisa come sia da notare che il semplice cognome funzioni come un segno di familiarità, riservato a poche persone: le uniche a cui la poetessa si riferisce in tal modo sono Francesco Maria Molza, Benedetto Varchi, Girolamo Muzio, Antonfrancesco Grazzini (al quale si riferisce anche con il suo appellativo pastorale "il Lasca"), e Simone Porzio. La studiosa ipotizza che così facendo, Tullia evidenziasse anche la fama dei personaggi noti, per i quali non era quindi necessario indicare anche il nome. Non è taciuto, invece, con altre persone, sebbene famose, e con ciò sembrerebbe voler segnalare un contatto abituale, frequente; Hairston rileva l'importanza del fatto che siano in gran parte letterati.

Altro elemento innovativo dell'antologia corale della d'Aragona, è che la quinta ed ultima sezione, che comprende i poemi composti da altri in sua lode, si configura come una sorta di proto-tempio, giacché il genere di "tempio", nel quale vari poeti offrono versi con l'intenzione di celebrare un personaggio, venne inaugurato ufficialmente soltanto nel 1555, con la collezione in lode di Giovanna d'Aragona, pubblicata a Venezia da Girolamo Ruscelli, *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, per i tipi di Plinio Pietrasanta. In precedenza, Luigi Cassola, in appendice al suo *Madrigali del magnifico signor cavallier Luigi Cassola piacentino*, edito in Venezia nel 1544, presso Giolito, aveva inserito sei poemi composti da altri in sua lode. Successivamente, nel 1548,

Laura Terracina nel volume delle sue *Rime*, edito in Venezia, presso il medesimo Giolito, inserì una sezione, dopo l'indice, di *Rime d'alcuni nobilissimi ingegni in lode de la S. Laura Terracina*, contenente quattordici poemi. La sezione in lode di Tullia, raccoglie ben cinquantacinque componimenti di autori diversi.

Tullia d'Aragona dedicò la raccolta delle *Rime* ad Eleonora di Toledo, la duchessa di Firenze, ed il *Dialogo della infinità d'amore* al suo consorte duca Cosimo de' Medici. Queste dedicatorie condividono alcuni elementi tematici: in entrambe viene adottata l'umiltà per evidenziare l'eminenza del dedicatario rispetto alla bassezza delle opere che si presentano. Entrambi i testi sono offerti come dimostrazione della servitù della poetessa e delle sue obbligazioni verso i nobili coniugi. In entrambe le dedicatorie viene attribuita particolare importanza alla letteratura, che rappresenta la motivazione dell'autrice a superare la sua umiltà. In particolare, la dedica delle *Rime* evidenzia la speciale eccellenza della poesia, mentre l'altra vincola il *Dialogo* a Cosimo, in quanto è scritto "nella lingua sua tanto da lei favorita, e innalzata".

In entrambe le dediche, Tullia evita di sembrare presuntuosa o di cercare fama rendendo pubbliche le sue composizioni, insistendo sul senso di obbligazione e gratitudine verso il duca e la duchessa di Firenze. Nello stesso tempo, la d'Aragona invoca la modestia nella dedica dei poemi, che furono scritti "più tosto per fuggir l'ozio molte volte, o per non parer scortese a quelli che i loro mi avevano indirizzati, che per credenza di doverne acquistar fama o

pregio alcuno appresso le genti”. Dobbiamo però osservare che quest’ultima dichiarazione contrasta con alcuni sonetti nei quali esprime invece il desiderio di fama.

Dopo la dedica della raccolta alla duchessa, l’antologia inizia con sette sonetti di lode al duca Cosimo I, il primo dei quali è il seguente:

*ALLO ECCELLENTE SIGNOR DUCA DI
FIRENZE*

*Se gli antichi pastor di rose, et fiori
Sparsero i tempij, et vaporar gli altari
D’incenso a Pan, sol perché dolci, et cari
Havea fatto alle nimphe i loro amori,
Quai fior degg’io, Signor, quai deggio odori
Sparger al nome vostro, che sian pari
A i meriti vostri, et tante, et così rari,
Ch’ogn’hor spargete in me gratie, et favori?
Nessun per certo tempio, altare, o dono
Trovar si può di così gran valore,
Ch’a vostra alta bontà sia pregio uguale.
Sia dunque il petto vostro, u tutte sono
Le virtù, tempio; altare il saggio core,
Vittima l’alma mia, se tanto vale. (D’Aragona, 1560:
c. 4).*

La devozione di Tullia verso il duca era profonda ed il senso di gratitudine nei suoi confronti viene espresso ancor più chiaramente nel quinto sonetto:

*Signor, che con pietate alta, et consiglio
(Onde tanto più ch'altro al mondo vali)
Venisti a medicar gl'antichi mali
Del fiorito per te purpureo giglio;
Io che scampata da crudele artiglio
Provo gli acerbi, e ingiuriosi strali
Quanto sian di fortuna aspri, et mortali,
A te rifuggo in sì grave periglio;
Et solo chieggio humil, che come l'alma
Secura vive homai ne la tua corte
Da la vicina, e minacciata morte,
Così la tua mercè di ben m'apporte
Tanto, che l'altra mia povera salma
Libera venga per le ricche porte. (D'Aragona, 1560:
c. 5).*

Qui il riferimento della poetessa è chiaro: “gli antichi mali” sono gli inizi difficili di Cosimo I: figlio del condottiero Giovanni delle Bande Nere e di Maria Salviati, era l’erede legittimo di un ramo cadetto della famiglia dei Medici ed assunse il governo di Firenze nel gennaio del 1537, dopo l’assassinio di Alessandro per mano del cugino Lorenzino. Dopo soli sei mesi il suo potere fu però minacciato da un gruppo di esuli fiorentini che volevano il ritorno alla repubblica o ad una oligarchia: capitanati da Filippo Strozzi tentarono una marcia su Firenze ma furono sconfitti a Montemurlo ed il loro leader incarcerato. Per Tullia d’Aragona, che aveva avuto una lunga relazione con lo Strozzi, avere il permesso di poter vivere liberamente in Firenze, dove si era rifugiata a seguito dei tumulti senesi, ed essere poi esentata dall’obbligo del velo giallo, erano stati segni di grande misericordia per i quali volle esprimere riconoscenza con i suoi componimenti.

Cosimo I aveva inoltre avuto un enorme merito culturale: dopo essere stato il protettore dell'Accademia degli Umidi, fondata da Giovanni Mazzuoli nel novembre del 1540, con la deliberazione del 23 febbraio 1541 l'aveva trasformata in Accademia Fiorentina. Lo scopo del duca era quello di promuovere la difesa del volgare toscano come strumento per la diffusione del sapere, attraverso un'opera di raffinamento della lingua fiorentina per uso scientifico⁵¹. Tullia d'Aragona aveva dedicato versi di lode al duca, già all'epoca dell'Accademia degli Umidi, a riprova dell'ammirazione che nutriva nei confronti del mecenate e dimostra così la sua capacità di verseggiare senza il sospetto aiuto del Varchi, che conoscerà anni dopo; il primo sonetto, suindicato, con cui apre le sue *Rime* ricalca proprio uno di quelli composti nel breve periodo dell'esistenza dell'Accademia degli Umidi:

Sonetto Pastorale della Medesima in laude di Sua Eccellenza

*Se gl'Antichi Pastor di Rose et fiori
sparsero i Tempi, et vaporar gl'altari
di maschi incensi a Vener, poi che cari*

⁵¹ L'Accademia degli Umidi nacque il 1°/11/1540, da un gruppo di giovani studiosi che si riunivano nella casa di Giovanni Mazzuoli. Inizialmente gli accademici si occuparono di elaborare una grammatica dell'uso fiorentino, poi le riunioni furono dedicate alla volgarizzazione in toscano di argomenti inerenti la filosofia, l'astronomia, la matematica ed altre questioni scientifiche di allora ampia diffusione. Gli accademici furono presto riconosciuti come i portabandiera del conservatorio linguistico.

Con l'istituzione dell'Accademia Fiorentina, oltre il culto e lo studio della nostra lingua, il grande merito di Cosimo I, fu l'aver curato, in un secolo che volgeva la sua adorazione al Petrarca, la lettura ed il commento della Divina Commedia, poiché essa, oltre a dimostrare l'idoneità del volgare a trattare i più alti problemi, a esprimere concetti ardui e complessi, si prestava a esposizioni dottrinali e scientifiche, così come alla speculazione filosofica. Ne fecero parte, tra gli altri, Varchi, Gelli, Giambullari e Borghini. Il primo a tenere una lezione pubblica fu Giovan Battista Gelli, il quale commentò il c. XXVI del Purgatorio e continuò come lettore per molti anni. Il Varchi commentò la Commedia sin dal 1543. Lettori danteschi furono, tra gli altri, Niccolò Martelli, Ugolino Martelli e Annibale Rinuccini.

*fece, et dolci alle Nimphe i lor amori,
 a voi, che sceso dai più nobili chori
 degl'Angiol sete, et ch'ai desir mie pari
 rendete i favori vostri, quai più rari
 fiori offerirò io? Quai grati odori?
 Veramente non Tempio, altare, o dono
 trovar si può di tal pregio, e valore,
 ch'a vostra cortesia sia merto uguale,
 fuor che fia 'lpetto vostro tempio, u' sono
 alti pensieri, e 'l saggio vostro core
 fia altar, Vittima, l'alma mia immortale (Hairston,
 2014: 256)⁵².*

Con le *Rime*, Tullia celebra tutta la famiglia di Cosimo: ai sonetti a lui dedicati, ne seguono quattro dedicati alla moglie Eleonora, uno alla madre, Maria Salviati de' Medici, uno al cognato, Don Luigi di Toledo ed uno al nipote Don Pedro di Toledo. A nostro parere sono particolarmente rilevanti quelli dedicati alla duchessa Eleonora. Nell'anno di pubblicazione del canzoniere, un evento luttuoso colpì la nobile famiglia: il 10 giugno 1547 morì il piccolo Pietro, detto Pedricco, e Tullia compose un delicato sonetto, che nella silloge compare come il terzo tra quelli dedicati alla duchessa, nel quale dà voce al "novo angeletto":

*Donna reale, a i cui santi disiri
 Gratia già fece la bontà superna*

⁵² Il sonetto è indicato con il n. 118 nel volume della Hairston, più volte citato e segue il precedente intitolato: *Sonetto Pastorale della Signora Tullia d'Aragona mandato di Roma all'Achademia delli Humidi in laude di Sua Eccellenza*. Il sonetto successivo, dedicato alla madre di Cosimo, porta il titolo: *Sonetto della Medesima Alla Signora Maria mandato agl'Humidi*. Il manoscritto dei tre poemi è conservato presso la BNCF, nel codice Magliabechiano II IV 1 (precedentemente Magliabechiano VII 195), f. 75v.

*Di me, c'hor fatto son chiara lucerna
Sopra i celesti, ardenti, alti zaffiri;
Poi che fuor di sospetto, et di martiri
Godo del ben, che ne l'alme s'interna,
Deh non turbate la mia pace eterna
Col pianto vostro, e coi vostri sospiri.
Qui mi viv'io, dove 'l pensier non erra;
Dove luogo non ha terreno affetto;
Et co i piè calco gli stellanti chiostri.
Et se qua su giungesser gli occhi vostri,
Vedendo fatto me novo angeletto,
Qui bramereste, et non vedermi in terra. (D'Aragona,
1560: c. 6).*

Impossibile non rilevare il senso di solidarietà femminile che traspare da questi versi, la considerazione del dolore e la volontà di dare consolazione ad una madre, con l'immagine tenerissima del figlio perduto che è diventato un angioletto, ormai in pace. Dopo poche settimane, il 5 luglio, la duchessa diede alla luce Garzia⁵³ e la sensibile poetessa volle ancora una volta esserle vicina, componendo il quarto dei sonetti a lei dedicati, che compaiono nella raccolta:

*Se l'alto Creator de gli elementi
Sete Donna Real cotanto cara,
Che de la stirpe vostra altera, et rara
Volle ornare i suoi chiostri eterno ardenti.*

⁵³ Garzia de' Medici (1547-1562), morirà di malaria quasi contemporaneamente alla madre Eleonora ed al fratello Giovanni. Sulla sua morte si diffuse la voce, peraltro infondata, che il padre stesso lo avesse trafitto, ritenendolo colpevole d'aver ucciso il fratello Giovanni in una partita di caccia. Alla sua vita si ispira la nota tragedia *Don Garzia* di Vittorio Alfieri, pubblicata nel 1789 (www.treccani.it).

*Et s'hor per acquetar vostri lamenti,
Vi rende il cambio di quell'alma chiara,
Che di voi nata tutto 'l Ciel rischiara,
A Dio lode cantando in dolci accenti.
Ragion è ben, che con eterni honori
Vi cantin tutti gli spirti più rari,
Com'honorata in terra, e in ciel gradita.
Arno alzi l'acque al Ciel, le rive infiori;
Suonino i tempi, et fumino gli altari;
Che 'l nuovo parto a festeggiar n'invita. (D'Aragona,
1560: c. 6).*

Qui Tullia celebra “il nuovo parto”, quel bimbo venuto “per acquetar lamenti” dopo la recente perdita, e coinvolge ogni cosa nell’esprimere la gioia per la nuova vita: a nostro parere, sono versi di delicatezza e profonda sensibilità. Come giustamente ha notato la Hairston, probabilmente questo sonetto è stato uno degli ultimi componimenti della d’Aragona, prima della stampa del canzoniere, realizzata entro quell’anno (Hairston, 2014: 77).

Dopo i versi per le famiglie Medici e Toledo, nella silloge compare il sonetto dedicato a Bembo, quello per Ridolfo Baglioni, per Francesco Crasso, Francesco Molza, per Lucantonio Cuppano; per gli amici Ugolino Martelli, Benedetto Varchi, Girolamo Muzio e quello per il predicatore Ochino.

Il sonetto successivo è indirizzato a Messer Emilio Tondi, in memoria del fratello Ottaviano, morto durante i tumulti senesi del 1546: entrambi i fratelli militavano nella fazione dei Nove, contro cui ci fu una sommossa popolare. La poetessa parteggiava per quella fazione ed in seguito ai disordini dovette affrettarsi a lasciare Siena, avendo, come sostiene Bongi, “la necessità di lasciare un paese sconvolto dalle sedizioni e dalle discordie,

dove per particolari ragioni non era più buon'aria per lei" (Bongi, 1890: 177). Tullia espresse palesemente le sue scelte politiche e, rifugiata a Firenze, continuò a seguire le vicende senesi ed a frequentare gli altri fuoriusciti che ebbero la stessa sorte.

*Siena dolente i suoi migliori invita
A lagrimar intorno al suo gran TONDI,
Al cui valor ben furo i Ciel secondi,
Pocia invidiaro l'honorata vita.
Marte il pianger di lei co 'l pianto aita
Morto 'l campion, cui fur gli altrui secondi;
Io prego i miei sospir caldi, e profondi
Ch'a sfogar si gran duol porgano aita.
So che non pon recar miei tristi accenti
A voi Messer EMILIO alcun conforto,
Che fra tanti dolori il primo è 'l vostro.
Ma 'l duol si tempri; il suo mortale è morto;
Vive 'l suo nome eterno fra le genti;
L'alma trionfa nel superno chiostro. (D'Aragona, 1560: c. 10).*

Segue il sonetto dedicato a Tiberio Nari, al quale daremo spazio più avanti. Ci soffermiamo sul successivo, quello dedicato espressamente a Piero Manelli:

*Poi che mi diè natura a voi simile
Forma, et materia; o fosse in gran Fattore;
Non pensate ch'anchor disio d'honore
Mi desse, e bei pensier, MANEL gentile?
Dunque credete me cotanto vile,*

*Ch'io non osi mostrar cantando fore,
Quel che dentro n'ancide altero ardore,
Se bene a voi non ho pari lo stile?
Non lo crediate, no, PIERO, ch'anch'io
Fatico ogn'hor per appressarmi al Cielo,
E lasciar del mio nome in terra fama.
Non contenda rea sorte il bel disio,
Che pria che l'alma dal corporeo velo
Si sciolga, satierò forse mia brama.* (D'Aragona, 1560: c. 11).

Sebbene soltanto questo sonetto sia esplicitamente indirizzato al giovane, gli studiosi che si sono occupati della d'Aragona, tra cui Bongi, Biagi e Celani, hanno considerato che fossero destinati a lui anche i poemi successivi, con i quali si chiude la prima parte della raccolta di *Rime*. Tutti gli studiosi sono concordi nell'affermare che tali versi esprimano un sincero e travolgente sentimento, anche coloro che dubitano delle capacità della poetessa, come ad esempio Luigi Baldacci, il quale annota che “solo nella vicenda con Piero Mannelli la sua voce si piega a un'inflessione particolarmente femminile” (Baldacci, 1975: 257-258). Soltanto la Hairston esprime dei dubbi sul fatto che le suddette composizioni siano tutte dedicate a Piero, annotando come in esse vi sia una oscillazione tra l'uso del “voi” e del “tu”: la studiosa ritiene che avrebbe dovuto esserci una progressione dal “voi” al “tu” e non un movimento di andata e ritorno come invece si vede nei testi (il “voi” è usato nel primo sonetto e ritorna nel quinto).

Piero di Lionardo di Niccolò Mannelli, o Manelli, era nato il 4 agosto 1522, e come scrive Biagi:

(...) biondo era e bello e di tal leggiadro aspetto da colpire la fantasia d'una dotta ricercatrice e tentatrice della virile bellezza. La Tullia innamorata gli

scriveva versi e sonetti, per i quali non so se chiedesse l'aiuto del Varchi; e l'amò come spesso ama la cortigiana che, dopo aver sacrificato a tutti gli dei e semidei dell'Olimpo, sente il bisogno d'onorare, con un culto speciale e più intenso, quel dio che si è essa stessa foggiato. Questo nuovo affetto, spuntato sul vecchio tallo delle sue arti lusingatrici, fu l'ultima forse delle sue passioni, ed essa proseguì del suo amore ardente e imperioso il nobile giovane che o la trattava con indifferenza o, come apparirebbe dai versi, la tormentava spesso con la gelosia e co' rimproveri. Quella che costringeva l'altera donna a darsi per vinta, a confessarsi per prigioniera d'amore, nonostante le sdegnose ripulse sofferte, doveva essere una di quelle tarde passioni che non perdonano e che, come il vaiuolo, segnano chi ne è colpito (Biagi, 1897: 699).

Il secondo ed il terzo dei sonetti che si considerano dedicati al Mannelli sono noti, citati in molte raccolte: *Amore un tempo in così lento foco* e *Qual vaga Filomena*, sul quale torneremo più avanti, in essi Tullia si descrive "arsa" dal fuoco dell'amore e prigioniera di esso; sono i più appassionati, nei quali la poetessa esprime la sua più importante innovazione: sono esempi di canto d'amore rivolto da una donna ad un uomo e non viceversa.

Nel quinto sonetto la poetessa si difende da accuse con parole struggenti:

*S'io 'lfeci unqua, che mai non giunga a riva
L'interno duol, che 'l cuor lasso sostiene:
S'io 'lfeci, che perduta ogni mia spene
In guerra eterna de vostr'occhi viva;
S'io 'lfeci, ch'ogni dì resti più priva
De la gratia, onde nasce ogni mio bene;
S'io 'lfeci, che di tante et cotai pene
Non m'apporti alcun mai tranquilla oliva;*

*S'io 'lfeci, ch'in voi manchi ogni pietade;
Et cresca doglia in me, pianto, e martire
Distruggendomi pur come far soglio.
Ma s'io no 'lfeci, il duro vostro orgoglio
In amor si converta; et lunga etade
Sia dolce il frutto del mio bel desire. (D'Aragona, 1560: c. 12).*

Nel dar voce alla sua passione d'amore, la poetessa ricalca Petrarca e nel sesto sonetto utilizza una delle figure retoriche più usate a quel tempo: la metafora del 'nocchiero in mare tempestoso':

*Se ben pietosa madre unico figlio
Perde talhora, e nuovo alto dolore
Le preme il tristo et suspiroso core,
Spera conforto almen, spera consiglio;
Se scaltro Capitano in gran periglio,
Mostrando alteramente il suo valore,
Resta vinto, et prigion, spera uscir fuore
Quando che sia con baldanzoso ciglio;
S'in tempestoso mar giunto si duole
Spaventato Nocchier già presso a morte,
Ha speme ancor di rivedersi in porto.
Ma io, s'avvien che perda il mio bel Sole,
O per mia colpa, o per malvagia sorte,
Non spero aver, né voglio, alcun conforto.
(D'Aragona, 1560: c. 12).*

La prima sezione delle Rime si chiude con uno strambotto, quell'isolata ottava *Alma del vero bel chiara sembianza*, di cui abbiamo già detto che

Crescimbeni la incluse nell' *Istoria della volgar poesia*, ed una canzone sestina *Ben mi credea fuggendo il mio bel Sole*, in cui l'abilità poetica è notevole.

La raccolta delle *Rime della Signora Tullia di Aragona, et di diversi a lei*, fu pubblicata dall'editore veneziano Giolito per due volte, mentre era in vita l'autrice: la prima edizione nel 1547 e nel 1549 la ristampa corretta. Nel 1560, presso lo stesso editore, venne pubblicata la terza ristampa: grazie ad internet, è stato possibile consultare e confrontare le tre edizioni, digitalizzate, e si è notato che l'editore veneziano ha sempre mantenuto la medesima struttura, sebbene nell'ultima sia leggermente diversa l'impaginazione.

Nel 1693, a Napoli, Antonio Bulifon curò la quarta edizione, con alcune modifiche: eliminò la dedica di Tullia alla duchessa Eleonora e gli ultimi due sonetti composti in lode della poetessa, quello di Simone Dalla Volta e quello di Camillo da Montevarchi.

Nel 1891, a seguito del rinnovato interesse diffusosi intorno alla figura di Tullia, Enrico Celani curò il volume nel quale tracciò una biografia dettagliata della poetessa e presentò la ristampa delle sue *Rime*: lo studioso, però, cambiò completamente l'ordine dei sonetti rispetto all'edizione originale. Quell'ordine è stato ripristinato da Julia L. Hairston, con la pubblicazione, nel 2014, del volume più volte citato, contenente tutti i componimenti dell'edizione originale, a cui è stata aggiunta una sezione di altre composizioni, pubblicate dopo il 1547 o rinvenute in manoscritto.

Nel 1726, Luisa Bergalli incluse quattordici sonetti della d'Aragona nel volume *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo* (Bergalli, 1726: 110-119).

Nel 1741 venne pubblicata a Milano, per i tipi Agnelli, un'opera in sette volumi, che si può considerare il primo tentativo di grande enciclopedia di letteratura universale, ossia *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, di

Francesco Saverio Quadrio. Nel secondo volume l'autore ha dedicato uno spazio alle *Rime* di Tullia d'Aragona, delle quali indica le tre edizioni veneziane del XVI secolo e quella napoletana del 1693; ritiene la poetessa "napolitana di patria" ma portata a Roma fanciulla, dove "crebbe con tanto spirito, che datasi alla cultura delle Lettere amene, in brevissimo tempo entrò nel numero de' più chiari Letterati del sedicesimo secolo" (Quadrio, 1741; 235).

Nel 1832, nello spazio riservatole in *Lettere di donne italiane al secolo decimosesto* (pp. 147-156), Bartolomeo Gamba riporta quanto scritto da Zilioli, attribuendo la paternità di Tullia a Pietro Tagliavia di Aragona, arcivescovo di Palermo e cardinale. Più avanti indica, "a Pietro Mannelli di Firenze, di cui s'era invaghita, Tullia diresse il seguente sonetto, che trascrivo a saggio del suo poetare":

*Qual vaga Philomena, che fuggita
È da la odiata gabbia, e in superba
Vista sen'va tra gli arboscelli, e l'herba,
tornata in libertate, e in lieta vita;
er'io da gli amorosi lacci uscita
schernendo ogni martire, e pena acerba
de l'incredibil duol, ch'in sé riserba
qual ha per troppo amar l'alma smarrita.
Ben havev'io ritolte (ahi Stella fiera)
dal tempio di Ciprigna le mie spoglie,
et di lor pregio me n'andava altera;
quand'a me Amor – le tue ritrose voglie
muterò – disse, e femmi prigioniera
di tua virtù, per rinovar mie doglie* (Gamba, 1832: 148).

Su questo sonetto si è soffermata Ann Rosalind Jones (Jones, 1991: 263-272), scrivendo *New songs for the swallow: Ovid's Philomela in Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa*, in cui illustra l'attento studio condotto sui componimenti delle due poetesse⁵⁴.

Jones evidenzia come *Le Metamorfosi* di Ovidio forniscano un ordine simbolico complesso ai poeti del Rinascimento, sull'esempio di Petrarca, il quale diventò egli stesso una fonte di figure per poeti e processi poetici. In tutto il *Canzoniere*, le divinità maschili e gli eroi semidei sono invocati come ispiratori e praticanti di lirica, come Apollo, Orfeo, Anfione. Quando Petrarca invoca personaggi femminili di Ovidio, tuttavia, sono spesso oggetti del desiderio maschile e del dominio: Daphne, Laura, Medusa. Anche le poetesse confrontano il prestigioso e multiviolento sistema di figure di potere, e la trasformazione somministrata dalla versione rinascimentale della metamorfosi ovidiana. Le relazioni delle donne su questo sistema di referenze sono però problematiche. Nel poema di Ovidio, i mortali di ambo i sessi sono vulnerabili e soggetti ai capricci ed ai castighi degli dei, ma in accordo con le relazioni di genere in Grecia e Roma, e probabilmente in risposta agli intenti di Cesare Augusto di restaurare ciò che vide come un controllo patriarcale danneggiato nelle famiglie

⁵⁴ Il sonetto di Gaspara Stampa è il seguente:

Cantate meco, Progne e Filomena,
anzi piangete il mio grave martire,
or che la primavera e 'l suo fiorire
i miei lamenti e voi, tornando, mena.
A voi rinova la memoria e pena
De l'onta di Tereo e le giust'ire;
a me l'acerbo e crudo dipartire
del mio signore morte empia rimena.
Dunque, essendo più fresco il mio dolore,
aitatemi amiche a disfogarlo,
ch'io per me non ho tanto entro vigore.
E, se piace ad Amor mai di scemarlo,
io piangerò poi 'l vostro a tutte l'ore
con quanto stile ed arte potrò farlo. (*Rime*, CLXXIII)

aristocratiche. Ovidio registrò pochi esempi di sfide femminili al potere divino. Le donne mortali che raccontano storie in cui sfidano gli dei sono violentemente castigate: Niobe viene pietrificata per essere troppo orgogliosa dei suoi figli; Aracne è condotta al tentativo di suicidio ed all'orribile trasformazione, per l'orgoglio delle sue tessiture. In contrasto con le storie di Orfeo e Anfione, non c'è una storia con una corrispondente donna poetessa, nel senso di cantante nel modo lirico. Ovidio registra però due storie agghiaccianti di donne private della voce o del libero uso della parola. La prima è la ninfa Eco, la quale può parlare soltanto ripetendo ciò che le viene detto, poiché condannata da Giunone per averla distratta affinché non scoprisse i tradimenti di Giove. La seconda è Filomela, violentata e poi mutilata dal cognato Tereo, per impedirle di rivelare l'accaduto. Filomela, o Filomena, attraverso il processo di identificazione empatica, con la riscrittura della tragica trasformazione ovidiana, diventò la rappresentazione dell'alleanza femminile e della fantasia di libertà. Jones sostiene che Tullia d'Aragona e Gaspara Stampa, si appropriarono dei paradigmi della reticenza femminile di Ovidio come di una condizione alla quale si potrebbe immaginare una contraddizione, come un limite provocatorio da trasgredire. Resistendo le prescrizioni contemporanee al silenzio ed alla modestia, le donne del Cinquecento rielaborarono la voce maschile di Ovidio e le storie della mutilazione linguistica ai propri fini. Tullia d'Aragona nel suo sonetto si identificò con Filomela, ma nel momento in cui ella fugge dalla prigione di Tereo. Questa fantasia di libertà è la prima tappa del poema che muove l'eroina attraverso una complessa serie di posizioni retoriche relazionate con la professione di Tullia. Come cortigiana, era continuamente in vista, il bersaglio degli sguardi di molti uomini e l'autocoscienza nel suo ritocco del materiale ovidiano, corrisponde alla visibilità ed all'abilità di adulazione richiesta dalla sua carriera. Tullia equipara la prigione di Filomena con la prigione psichica dell'amore e a

volte con la richiesta del commercio sessuale: essere libera d'amore è assomigliare a Filomena come uccello in volo, liberato dalle limitazioni terrene.

Jones ha inoltre aggiunto che nella poesia di autori maschili, la violenza sessuale nella versione latina si condensò in un topos convenzionale, una perifrasi sull'arrivo della primavera: le sorelle tristi, Procne e Filomela, annunciano la nuova stagione, usualmente una stagione di malinconia per l'amante-poeta, esemplari sono i due sonetti che Petrarca scrisse su questo tema⁵⁵.

⁵⁵ in Petrarca, *Canzoniere*, 1997: 257-258, Sonetto CCCX:

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida e vermiglia.
Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.
Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;
et cantar augelletti, et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

Sonetto CCCXI:

Quel rusignuol, che sì soave piagne
Forse suoi figli, o sua cara consorte,
di dolcezza empie il cielo et le campagne
con tante note sì pietose et scorte,
et tutta notte par che m'accompagne,
et mi rammente la mia dura sorte:
ch'altri che me non ò di ch'i' mi lagne,
ché 'n dee non credev'io regnasse Morte.
O che lieve è inganar chi s'assecura!
Que' duo bei lumi assai più che 'l sol chiari
chi pensò mai veder far terra oscura?
Or cognosco io che mia fera ventura
Vuol che vivendo et lagrimando impari
Come nulla qua giù diletta et dura.

Juliana Schiesari (Schiesari, 1992: 168), ha ben evidenziato il cambio notevole che avvenne nel momento in cui una donna, scrivendo secondo la tradizione petrarchista, invertì i ruoli, ossia quando l' *Io* parlante divenne l' *Io* femminile. Facendo riferimento alla ricerca della Jones, Schiesari sostiene che sia Gaspara Stampa che Tullia d'Aragona, assunsero il ruolo di poeta/amante, rifiutando però la malinconia pastorale e solipsista degli scrittori precedenti come Petrarca o Sannazzaro, attraverso una riscrittura dei racconti ovidiani di Eco, Procne e Filomela come "favole di identità femminile inquieta, facilitata dalla solidarietà di donna a donna". La studiosa annota che sebbene nel Rinascimento italiano non si possa parlare di un movimento femminista vero e proprio, bisogna riconoscere che le donne si appropriarono della loro soggettività, raffigurando in tal modo le possibilità femminili e contrastando il pregiudizio strutturato della differenza di genere del patriarcato occidentale.

Nel 2003, Julia L. Hairston, ha pubblicato *Out of the archive: four newly-identified figures in Tullia d'Aragona's Rime*, in cui ha esposto l'esito delle sue ricerche condotte su quattro nuove identità strettamente legate alla storia di Tullia. Nessuno di questi personaggi era noto per le sue doti in campo letterario, bensì per imprese in ambito militare, giudiziario e diplomatico. Queste quattro nuove identità controbilanciano le molte figure letterarie che popolano il canzoniere della d'Aragona ed il diverso modo in cui vengono da lei nominati ci indica il diverso grado di familiarità. Tre di loro sono riceventi di sonetti da parte della poetessa: Francesco Crasso, il Colonnello Luca Antonio e Tiberi Nari, mentre il quarto è uno dei suoi dedicatori, Latino Iuvenale. Il primo dei quattro, che incontriamo scorrendo il Canzoniere, è Francesco Crasso⁵⁶, personaggio noto a Siena già

⁵⁶ Grassi Grasso (1500-1566), giureconsulto nato in provincia di Pavia, già attivo a Milano nel 1528. Podestà di Genova e poi di Cremona. Celebre oratore, fu prescelto per la commemorazione di Carlo V, nel 1559. Da non confondere con il

nel 1542, città dove fece ritorno nel 1546, come rappresentante di Carlo V, dopo aver trascorso un periodo come giureconsulto a Milano. A Siena Crasso si scontrò con i governanti, i Dieci, poiché parteggiava per i Noveschi, l'élite governativa per la quale simpatizzava anche Tullia. Successivamente Crasso si trasferì a Firenze, da dove continuò a seguire le vicende politiche di Siena, nello stesso periodo in cui vi si trovava anche la poetessa, la quale frequentava gli esuli politici senesi. Nel sonetto a lui dedicato, Tullia lo esorta a rimediare alle ingiustizie imposte ai fuoriusciti senesi:

AL S. FRANCESCO CRASSO

La nobil valorosa antica gente,

Che di nuovo i fratelli ancisi vede,

Et in acerbo essilio a pianger riede,

Signore, a te s'inchina humilmente.

Et potendo vendetta arditamente

Gridar de' morti, e piaghe, e mille prede,

Mercé sola, e pietate a te richiede

Di comune voler pietosamente.

O sanator de le ferite nostre,

Mira la velenosa e cruda rabbia,

Che 'l sangue giusto ingiustamente fugge.

Così tosto averrà, ch'in te si mostre

Com'a gran torto tanti danni hor habbia

La gente, cui pietate e doglia strugge. (D'Aragona, 1560: c. 8).

Il secondo personaggio è Luca Antonio de Cuppis, detto Cuppano, di Montefalco, valoroso condottiero tra i favoriti di Giovanni delle Bande Nere,

milanese Francesco Grassi, curatore, nel 1544, della seconda edizione delle Costituzioni milanesi.

il padre di Cosimo de' Medici, e che rimase per tutta la vita al servizio della nobile famiglia fiorentina; inoltre trascrisse da manoscritto gli *Experimenti*⁵⁷ di Caterina Sforza, madre di Giovanni e fu membro dell'Accademia Fiorentina.

AL SIGNOR COLONNELLO LUCA ANTONIO

*Poi che rea sorte ingiustamente preme
Voi, ch'alto albergo sete di valore,
Sento spirto gentil un tal dolore,
Che con voi l'anima mia ne giace insieme.
L'anima mia ne giace, e 'l petto geme
Di non poter mostrar nel vivo il core
A voi, cui bramo con perpetuo honore
Piacer servendo infino a l'hore estreme.
Il disio d'hora in hora a voi mi porta:
Quindi rispetto honesto mi ritiene:
E disvoler conviemmi quel ch'io voglio.
In sì dubbioso stato mi conforta,
Che ben v'è noto quel che si conviene.
Et questo fa minore il mio cordoglio. (D'Aragona, 1560: c. 8).*

Il terzo personaggio evidenziato da Hairston è Tiberio Nari, un nobiluomo romano, appartenente ad una famiglia aristocratica che operava

⁵⁷ *Gli esperimenti de la ex.ma s.ra Caterina da Furlj, matre de lo inllxmo sr. Giovanni de Medici/ copiati dagli autografi di lei dal conte Lucantonio Cuppano*, pubblicati da Pier Desiderio Pasolini presso tip. D'Ignazio Galeati, Imola, 1894. Si tratta di una raccolta di 454 ricette botaniche, cosmetiche ed alchemiche, scritte dalla nobildonna. La biografia approfondita è riportata da Carlo Coppi da Gorzano in "Il conte Lucantonio Coppi detto Cuppano, ultimo condottiero delle Bande Nere e Dimenticato Governatore Generale di Piombio (1507-1557)", in *Rivista araldica* 3 (1960): 87-105.

nel governo cittadino dal XIV secolo⁵⁸. Tullia gli si rivolge indicandolo con il nome ed il cognome, senza alcun titolo riverenziale, segno evidente di una certa familiarità; uno dei palazzi della famiglia Nari si trova a Roma in Campomarzio, dove anche lei risiedette. Il sonetto dedicatogli dalla poetessa, si può associare a quello immediatamente precedente, indirizzato ad Emilio Tondi, poiché entrambi gli uomini stavano attraversando un periodo di lutto per la morte di un fratello.

A TIBERIO NARI

*Se veston sol d'eterna gloria il manto
Quei, che l'honor più che a vita amaro,
Perché volete voi, gentil mio NARO
Render men bella con acerbo pianto
Quella lode immortale, et chiara tanto;
Di cui mai non sarà chi giunga al paro
Del valoroso vostro fratel caro,
Che morendo portò di morte 'l vanto?
Scacciate 'l duol; rasserenate il volto;
Et le unite da lui nemiche spoglie
Sacrate a lui, che già trionfa in Cielo.
Et da questo mortal caduco velo
Più che mai vivo, o mai libero, et sciolto
Par ch'a seguirlo ogni bell'alma invoglie.
(D'Aragona, 1560: c. 10).*

Il quarto personaggio è Latino Giovenale della famiglia romana Manetti, illustre erudito, archeologo, umanista, cortigiano, “capace di combinare

⁵⁸ Tiberio Nari, viene indicato come “Senatore conservatore del 1549” da Luigi Pompilj Oliveri, in *Il Senato Romano nelle sette epoche di svariato governo da Romolo fino a noi*, Tip. Contedini, Roma, 1840, p. 318. V. anche le citazioni della famiglia Nari – Naro di Pietro Fornari (detto anche Pietro Romano) in *Campomarzio IV Rione*, Tip. Agostiniana, Roma, 1939, vol. 2, p. 64.

cultura classica, passione artistica, doti diplomatiche e attività amministrative con sensibilità ed efficacia”. Molto noto all’epoca per aver svolto importanti incarichi di diplomatico e di emissario pontificio e per essere stato nominato, da papa Paolo III, primo Commissario generale delle antichità romane⁵⁹. Il sonetto che egli dedica a Tullia è uno dei nove sopravvissuti della sua produzione letteraria ed il fatto che egli venga inserito nelle *Rime* soltanto con il nome, ci indica il rapporto familiare tra i due.

DILATINO IUVENALE

Vide già la famosa antica etade

Nel palazzo reale alto di Roma

Donna empia sì, che fe’ del carro soma

Al padre anciso, et spense ogni pietade.

Vede hor Donna real di beltade

La nostra, et Roma, et da colei si noma;

Che chi mira i begli occhi, e l’aurea chioma

Di piacer, d’amor empie, et d’humiltade.

⁵⁹ Latino Giovenale Manetti (1485/86- 1553): segretario del cardinal Bibbiena, successivamente di Paolo III, alla carriera in curia s’accompagnò quella nell’amministrazione capitolina, dal 1527; eletto Priore dei Caporioni nel 1535 e più volte Maestro delle Strade. Governatore di Modena, Internunzio presso la Repubblica di Venezia, Tesoriere di Piacenza. Il suo maggior contributo come funzionario capitolino e uomo di cultura, fu l’ideazione del programma per le celebrazioni del carnevale del 1536, per cui inventò il grande Corteo di Agone del 24 febbraio, dedicato ai trionfi di Paolo Emilio. Sua impresa eccezionale fu l’allestimento dell’ingresso trionfale di Carlo V, sbarcato in Italia reduce dai successi di Tunisi e atteso a Roma il 5 aprile 1536: ebbe un valore emblematico per la città, di cui segnò una sorta di rifondazione, dopo le devastazioni del sacco di Roma. (...) Ben introdotto nel mondo letterario ed erudito, come dimostrano i contatti, tra gli altri, con L. Ariosto, P. Bembo, B. Castiglione, B. Cellini. Apprezzato oratore, sua è l’orazione funebre in morte del cardinal Bibbiena (<http://www.treccani.it>). La sua nomina a primo commissario delle antichità è riportata, tra gli altri, da Marilena Vecco in *L’evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Franco Angeli, Milano, 2007, p. 62, e da Jukka Jokilehto in *A History of Architectural Conserveation*, University of York, 1986, pp. 41-42.

*Questa sol per mio ben; per mio sostegno
Al mio imperfetto, a la fortuna adversa
Diede natura, e 'l ciel cortese, e largo.
O gloria de le donne, o ricco pegno
D'honor, d'ogni virtù ch'oggi è dispersa.
Deh perché non ho io gli occhi c'hebbe Argo (D'Aragona, 1560: c.
42).*

Nei primi versi di questo componimento Latino Giovenale fa riferimento a Tullia Minore, personaggio della storia romana, figlia di Servio Tullio e moglie di Lucio Tarquinio il Superbo, “empia” per aver inseguito e travolto il padre con un carro, volendo aiutare il marito nell’ascesa al potere; a questa donna crudele, l’autore contrappone l’immagine bellissima della d’Aragona, che dell’antica concittadina porta soltanto il nome. Proprio su Tullia Minore, Ludovico Martelli, amico della d’Aragona e presente nel Canzoniere quale autore del sonetto successivo, scrisse una tragedia che lasciò incompiuta e senza titolo, a causa della sua prematura morte. Fu Benedetto Varchi a ribattezzarla col nome di *Tullia*, rimastole poi per tradizione, ed a lodarla più volte⁶⁰.

Concordiamo con quanto sostiene la Haiston riguardo al fatto che l’identificazione di queste quattro identità, con la considerazione delle loro caratteristiche, quali la diversità geografica ed i coinvolgimenti in ambito politico e militare, conducano a percepire la figura di Tullia d’Aragona

⁶⁰ *Tullia*, di L. Martelli, impressa nel 1533, è stata ristampata nel 1998 per i tipi RES, a cura di Francesco Spera, il quale ne ha evidenziato il valore come esempio cinquecentesco di ripresa della tragedia, sull’imitazione dei modelli greci. Lo studioso ricorda che il Varchi la pose al quarto posto della serie delle nuove tragedie in volgare, dopo la *Sofonisba* di Trissino, la *Rosmunda* di Rucellai, la *Dido in Cartagine* di Pazzi (p. IX).

come quella di un'intellettuale scrittrice impegnata nella vita pubblica e politica, alla ricerca del suo spazio nella società italiana del XVI secolo.

3.1. CONTESTO STORICO-FILOSOFICO

Alla fine del Trecento, l'Italia era una delle nazioni più ricche ed evolute d'Europa, sebbene una situazione di instabilità pregiudicasse il pieno sviluppo di tutte le sue potenzialità: mentre in Europa si stavano costruendo le Nazioni, nella nostra Penisola continuavano le lotte tra i vari Stati, senza che nessuno di essi riuscisse a prevalere sugli altri. Un elemento di unità si sovrapponeva però alla frammentazione politica: la circolazione di idee e di persone, che permise un fenomeno di rinascita, nella letteratura e nelle arti, ed influenzò la storia del pensiero europeo ed occidentale. La civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento deve quindi essere seguita considerando le singole realtà regionali.

Le Signorie ed i Principati, che si erano costituiti verso la fine del Trecento, per lungo tempo furono impegnati nelle lotte per la supremazia. Per tutta la prima metà del Quattrocento seguì lo scontro tra Milano e Venezia. Nel 1454 la pace di Lodi mise fine alla lotta tra le due città e garantì, fra tutti gli Stati italiani, un periodo di stabilità. La Chiesa, dopo lunghi conflitti interni, si costituì come Stato, con il papa come principe. I principali Stati, oltre i tre appena citati, erano il Ducato di Savoia, il Regno di Napoli, le Signorie di Ferrara e Mantova, la Signoria di Firenze. Proprio il signore di quest'ultima, Lorenzo de' Medici, contribuì in modo determinante nel prolungamento della pace, fino al 1494.

Questo periodo di stabilità fece sì che il movimento intellettuale dell'Umanesimo, iniziato nella seconda metà del Trecento, raggiungesse la massima affermazione durante il Quattrocento. I grandi autori del XIV secolo, soprattutto Petrarca, trasmisero la coscienza di appartenenza ad una nuova cultura, in grado di guardare agli autori antichi con uno spirito diverso e dar vita ad un nuovo classicismo.

Non per nulla la disciplina di ‘filologia’ nasce nell’Umanesimo, con lo scopo di analizzare i testi antichi seguendo il profilo testuale e storico, per risalire all’intenzione dell’autore ed evitare così le suggestioni o ideologie che potrebbero distorcere il significato di tali opere.

Con l’istituzione di cattedre di greco nelle Università (la prima delle quali fu in Firenze, nel 1387), si favorì l’arrivo di intellettuali bizantini ed il rientro di Platone nella cultura italiana ed europea: con il ‘neoplatonismo’ si intende la ripresa del pensiero del grande filosofo che conobbe una grande diffusione, grazie alla traduzione in latino compiuta da Marsilio Ficino⁶¹, a partire dal 1470. Quest’opera *De amore*, venne dedicata a Cosimo de’Medici il Vecchio, che era il suo mecenate e che lo appoggiò anche per le sue traduzioni, dal latino al greco, delle opere platoniche. Il dialogo ficiniano si svolge in una casa di campagna, a Careggi, regalo della famiglia medicea all’autore, che poi diventerà l’Accademia Platonica. Gli attori di questo dialogo erano tutti amici dell’autore; l’opera si apre giorno sette novembre e si pensa che questo fosse giorno di nascita e morte di Platone, ma anche la data in cui si svolgevano i Simposi, dovute al mecenatismo di Lorenzo de’Medici, che voleva riportare in auge la tradizione platonica. Per Platone venne innalzato un altare con candele consacrate e ogni discorso veniva analizzato dai simposiasti.

La cultura dell’Umanesimo, elaborò una nuova visione dell’uomo e ne esaltò la centralità ad ogni livello: morale, politico, sociale, spirituale, filosofico, culturale, artistico. Sulla visione del mondo esterno si riflette ogni progresso compiuto nei campi del pensiero, dell’arte o della scienza. Uno dei personaggi-simbolo dell’epoca è sicuramente Leonardo da Vinci.

La circolazione dei testi e degli intellettuali fu alla base della pedagogia dell’Umanesimo; i maestri di cultura uscivano dalle Università

⁶¹ Marsilio Ficino (1433-99), intellettuale fiorentino, tradusse tutta l’opera di Platone e quella di Plotino.

per inserirsi nel tessuto civile delle città, promuovendo progetti politico-culturali di vasta portata. Il fiorire di Accademie e Biblioteche dava lustro alle più importanti città ed attirava gli intellettuali. La relazione tra cultura e potere era evidente nella costituzione di collezioni private e biblioteche, da parte delle famiglie signorili. La partecipazione alla vita politica da parte degli umanisti, ne influenzò gli studi e le opere.

In Europa, nel corso del Quattrocento, si erano costituiti gli Stati nazionali di Francia, Spagna, Inghilterra e Austria. Con la conquista di Costantinopoli da parte dei turchi e la conseguente caduta dell'Impero Romano d'Oriente, iniziarono le difficoltà per le rotte commerciali dall'Italia verso l'Oriente.

Il 1492 è l'anno di due avvenimenti fondamentali: la morte di Lorenzo il Magnifico e l'approdo di Cristoforo Colombo in America, ed entrambi segnarono la perdita di prestigio della nostra Penisola. Due anni dopo, il re di Francia Carlo VIII, chiamato dal re di Napoli, scese in Italia e non incontrò resistenza negli Stati del paese che, da quel momento, divenne un terreno di scontro e spartizioni tra Francia e Spagna. Con la scoperta dell'America le rotte commerciali furono spostate dal Mediterraneo all'Atlantico, con danni enormi per i porti italiani.

Julia Campbell, in *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe*, traccia un attento profilo dei circoli letterari, ritenendoli un consistente fattore nello sviluppo della letteratura rinascimentale, attraverso le linee nazionali e di genere, poiché forniscono un contesto di analisi della letteratura in aree che erano state precedentemente affrontate soltanto marginalmente, negli studi comparativi del Rinascimento. Oggi possiamo riconsiderare il ricco patrimonio letterario associato agli scritti delle donne di quell'epoca. La studiosa statunitense considera che le donne e gli uomini che presero parte ai salotti letterari produssero, criticarono ed ispirarono alcune delle letterature più influenti del periodo. I circoli erano fonte

d'ispirazione per nuovi testi, preziosi luoghi di scambio di idee e manoscritti. Segnarono un momento importante in Italia come in Francia e vennero imitati poco più tardi in Inghilterra. Basti ricordare Luoise Labé, che riuniva nel suo circolo i migliori esponenti della cultura dell'epoca e fu considerata una figura guida nella società di Lione; nel 1548 pubblicò il *Débat de Folie et d'Amour*, nel quale parla della sua idea riguardante il comportamento degli uomini e delle donne in amore. Idee nuove si facevano strada, gli scritti di Mary Sidney, Lucy Harington Russel, Mary Wroth illustrano i modi in cui i temi della *Querelle Des Femmes* influenzarono la scrittura delle donne inglesi. I circoli letterari, nella loro varietà di accademie, salotti, ecc, fornivano spazi nei quali uomini e donne istruiti potevano esplorare, nella conversazione e nella scrittura, le questioni generate dalla filosofia, dalla politica, dalla religione e dalla società in generale.

Circolo letterario significava: arte della buona conversazione, di intrattenimento aggraziato, nel nome della cultura e con rispetto reciproco. Organizzare circoli o conversazioni, ossia riunire una comunità di amanti della cultura, ha origini antiche. Iniziarono i greci con i simposi: intorno ad una tavola imbandita, si declamavano versi e si dibatteva di arte, letteratura, filosofia e politica. Erano luoghi di incontro per gli appassionati della cultura, i quali, per mezzo del dialogo nutrivano anima e corpo. In Atene la prima Accademia di Platone fece da prototipo, da modello da imitare in seguito.

La massima espressione di quest'arte si sviluppò con i salotti, soprattutto francesi, nei secoli XVII, XVIII, XIX, che diedero vita quasi ad una competizione letteraria. Le caratteristiche principali di tali ritrovi erano organizzati da una donna colta e ricca; senza distanze sociali: gli intellettuali si sentivano allo stesso livello dei nobili che partecipavano; aperti a uomini e donne; erano luogo di incontro e di diffusione di nuove idee e di

innovazioni scientifiche e politiche; erano altresì luoghi in cui si effettuavano ricerche ed affinamenti del linguaggio; secondo alcuni autori, nacquero come fronda degli intellettuali e aristocratici che non amavano la Corte del Re.

Nel XVII secolo, Molière con la sua commedia *Le preziose ridicole*, criticò la ricerca ossessiva di un linguaggio pieno di manierismo e dell'abuso del raffinemento di alcune donne che partecipavano ai salotti (Cathos e Magdelon sono ispirate dalla marchesa Catherine de Rambouillet e Madelaine de Scudery, entrambe organizzatrici di salotti letterari a Parigi).

Non possiamo dimenticare di citare il Caffè letterario, che esisteva già in Medio Oriente nel secolo XVI: in Costantinopoli e Damasco era abitudine, per gli uomini, riunirsi nel Caffè, il bar dell'epoca, e ascoltare o declamare poesia, una vera scuola del sapere. Fu importato nel secolo XVII, in Venezia, Marsiglia, Vienna, Brema, Londra, Amsterdam, Parigi, ma fu vietato l'ingresso alle donne in molti paesi, come Inghilterra e Francia. Émilie du Châtelet si camuffava da uomo per andare nei Caffè Letterari, dove l'unica donna presente era la cameriera. Ebbero il massimo sviluppo nel secolo XVIII: i Caffè erano luogo d'incontro della nuova borghesia, in opposizione ai saloni aristocratici. In Londra, nel 1739, si potevano contare 551 Caffè, nei quali ognuno aveva diritto di leggere giornali e riviste, parlare di politica o stipulare contratti. In Parigi, alla fine del '700, esistevano quasi 3.000 Caffè (il Procope, era luogo di incontro di Voltaire, Rousseau, Diderot). In Venezia le donne erano ammesse e di ciò si sorprese Stendhal quando vi soggiornò. In Germania le donne potevano accedere, ma lì i Caffè non avevano un senso letterario e filosofico. In Praga, i Caffè del secolo XIX divennero luoghi di formazione politica.

Il Rinascimento è il momento in cui si sviluppano le prime Accademie, gruppi di persone che si incontrano per discutere di letteratura e filosofia. Secondo Paolo Ulvioni (Ulvioni, 1979: 21) le condizioni che

favorirono la nascita e lo sviluppo delle Accademie italiane furono quattro: un clima in cui i grandi ingegni potevano vivere mantenersi; principi e signori di mente nobile, come i Medici; donne belle e colte che ispiravano animo e intelletto; omini virtuosi. Insomma si creò un clima intellettuale ideale, che ispirò uomini e donne di tutta Europa a creare, organizzare Accademie o circoli più informali. Le discussioni erano su ideali dell'amore, le virtù e l'onore. I partecipanti recitavano poesie, ascoltavano musica, cantavano e producevano o partecipavano alla produzione di testi.

Margaret Ezell (Ezell, 1996: 54) dice che “scrivevano risposte ai testi di altri, in un flusso letterario continuo”, dibattevano su idee ed azioni: insomma contribuivano creativamente alla realizzazione dei testi.

Walter Jackson Ong (Ong, 1993: 15) sostiene che il pensiero dell'Umanesimo e del Rinascimento inventò la moderna dottrina testuale e favorì lo sviluppo della stampa, prestando attenzione all'antichità e dando nuova vita all'oralità.

I gruppi di intellettuali del Rinascimento, uomini e donne, imitando le Accademie greche, formarono le proprie o i più informali circoli letterari; crebbe l'interesse verso i temi della *Querelle des femmes*. Più donne avevano un ruolo attivo nella società intellettuale dell'epoca, grazie a diverse nozioni sull'educazione e sulle abilità femminili.

Potremmo definire la cultura dei salotti letterari come spazio di confine tra la vita pubblica e privata, dove le donne interagivano con i loro contemporanei uomini e con chiunque altro. I circoli letterari diedero alle donne opportunità senza precedenti: ostinate e istruite, diedero immediatezza agli argomenti della *Querelle*, con dibattiti che ispirarono molti scrittori, trasformando i circoli in spazi retorici che facilitarono l'implicazione delle donne nel gioco umanistico delle idee. L'istruzione, per le donne, era la via d'accesso al mondo intellettuale, alla critica filosofica ed alla produzione letteraria, tutto un mondo considerato tradizionalmente di

dominio maschile. I circoli letterari offrirono spazi retorici, nei quali uomini e donne potevano interagire in una forma circoscritta da abitudini culturali ed influenzati da ideali filosofici, ma nello stesso tempo potevano criticare e trasgredire quei confini.

Il circolo letterario rinascimentale era un'istituzione sociale, potremmo dire che costituiva una forma d'arte che favorì stili di auto-rappresentazione da parte dei suoi frequentatori. Alimentò le buone abitudini di accoglimento della scrittura, della conversazione e degli intrattenimenti musicali che lì venivano presentati. Come nel teatro (altro luogo privilegiato per la celebrazione e la critica delle necessità e delle preoccupazioni della "Polis"), c'era un pubblico che ascoltava, guardava, giudicava ed assimilava i dibattiti, le letture, i racconti, le storie e la musica. A volte c'erano ruoli specifici per i partecipanti. Tutti dovevano essere padroni dell'arte della conversazione.

La tradizione ideologica del Rinascimento vuole che le donne dovevano partecipare alla società dei salotti per apportare bellezza ed ispirazione agli uomini e per essere un barometro morale nei loro dibattiti. I circoli letterari erano luoghi di dibattiti e critiche su temi di interesse sociale, politico e filosofico, per questo hanno un'importanza particolare. Tutto ciò che passava nei circoli influenzava la produzione dei testi, avvenivano interscambi di idee e manoscritti. Concordiamo con Georgina Masson nel sostenere che le donne e gli uomini che vi prendevano parte, produssero, criticarono ed ispirarono alcune delle letterature più influenti dell'epoca.

"La regina intellettuale dei salotti letterari", così viene definita Tullia D'Aragona da Georgina Masson in *Courtesans of the Italian Renaissance* (Masson: 1975, 88). Julia Campbell, in *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe*, dedica un intero capitolo a Tullia, sottolineando

l'importanza del suo salotto letterario, che le servì anche da veicolo per migliorare il ritratto della cortigiana nel salotto della società.

Alla luce di tutto ciò, il *Dialogo della infinità di amore* di Tullia D'Aragona è un esempio importante di come fossero impostati e condotti i dibattiti nei circoli del tempo e di come fosse grande la fiducia nel valore della letteratura come mezzo per affermare le proprie idee. La *Querelle des femmes* diede lo stimolo alle donne che scrissero sul tema ed i vari tipi di circoli letterari permisero di diffondere le loro voci, sull'uguaglianza dell'intelligenza e sulla diffusione dell'educazione della cultura.

Emblematica è la lettera che scrisse Louise Labè alla nobildonna Clémence de Bourges, quale dedica- prefazione alle sue *Opere*:

Il tempo è venuto, Mademoiselle, in cui le rigide leggi degli uomini non impediranno più alle donne di dedicarsi alle scienze ed alle discipline; mi sembra che chi ne è capace dovrebbe impiegarsi in quest'onorevole libertà, che il nostro sesso ha desiderato così a lungo, studiando questi argomenti e dimostrando agli uomini quale torto ci hanno fatto nel privarci dei benefici e dell'onore che avremmo potuto ottenere. E se qualcuna raggiunge il livello in cui sa mettere le proprie idee nello scrivere, dovrebbe farlo con tutto il suo pensiero e non disprezzare la gloria, ma adornarsi di essa piuttosto che di collane, anelli ed abiti sontuosi, che non ci è dato di ritenere nostri se non per costume. Ma l'onore che la conoscenza può portarci non può esserci sottratto: non dall'astuzia del ladro, non dalla violenza del nemico, e neppure dallo scorrere del tempo. (...)

Per questa ragione, dobbiamo ispirarci l'un l'altra alla comprensione di non risparmiare la nostra intelligenza, pur accompagnata da molte grazie differenti, né la giovinezza ed altri doni della fortuna, al fine di acquisire l'onore che la letteratura e le

scienze sono use portare alle persone che le seguono. Se c'è qualcosa degno di rispetto, oltre alla gloria ed all'onore, è il piacere che gli studi letterari ci danno e che dovrebbe muovere ciascuna di noi all'azione.

Questo piacere è distinto da altri divertimenti. Si indulga in essi quanto tempo si vuole, e non ci si potrà vantare d'altro che d'aver passato il tempo. Ma lo studio ci remunera con un piacere tutto suo che rimane con noi molto più a lungo (Labé, 1556: 3-5).

3.2. I TRATTATI D'AMORE

Mario Equicola (1470-1525), umanista, nel suo Libro *De natura de amore*, composto in latino e tradotto in volgare nel 1525, mescola elementi di Marsilio Fiano e lo stilnovismo. Lo stile non è vivace, la lingua si presenta ibrida, vi è inoltre lo sfoggio di inerte riduzione, la forma si presenta espositiva e non dialogica. Il trattato è composto da una serie di capitoli, dove vi sono frequenti richiami ai più grandi poeti del Trecento, quali Dante e Petrarca, oltre che ai suoi contemporanei, mentre dal Quattrocento prende in considerazione veri e propri scritti sull'amore.

Inoltre, Equicola ricorda il rapporto tra amore e lirica volgare presente nella *Vita Nuova* di Dante, dando il giusto rilievo al ruolo esercitato dai poeti nel chiarire l'origine del sentimento amoroso; ma è Petrarca il vero modello dei letterati cinquecenteschi, in quanto presenta l'amore tendente al divino, eliminando i sensi. Nonostante Equicola riconoscesse ai suoi predecessori di aver contribuito a investigare su cosa fosse l'amore, era attento al contenuto e non si esimeva dall'analizzare anche la questione concrete e i problemi realistici.

Al contrario Bembo, negli *Asolani*, non da sfoggio delle sue conoscenze, in quanto non voleva dare di sé l'immagine di un filosofo ma quella di un letterato.

Nel primo Cinquecento emerge una diversa visione dell'amore da parte degli umanisti e dei neoplatonisti ficiniani (anche chiamato platonismo dell'età laurenziana), in quanto per quest'ultimi era consentito mantenere l'uso della tradizione critica a loro contemporanea, che si era presentata come portavoce dell'amore; infatti questa corrente sceglie di servirsi di due differenti correnti di pensiero, una che si rifà a Platone, Plotino e Proclo ed

i platonici cristiani e l'altra a tematiche della tradizione volgare della cultura fiorentina.

Nel *De Amore*, di Marsilio Ficino, il tema centrale delle conversazioni era l'amore, che veniva esaminato sotto vari punti di vista: da quello mistico, medico, gnoseologico, cosmologico, astrologico o teologico. Il *De Amore* dal 1469, divenne il pilastro del platonismo rinascimentale e, per questo, venne utilizzato come modello per la lirica amorosa a lui successiva.

Equicola andò oltre i suoi contemporanei, effettuando la scelta di trattare un tema, quale l'amore che, a quel tempo, era visto come una malattia giovanile da cui l'adulto doveva rinsavire; utilizzò il volgare toscano, ritenuto adatto solo per la poesia e non per la trattatistica e la prosa, circoscritto alla corte medicea, nonostante lui fosse veneziano, suscitando, per l'appunto, sconcerto e stupore nei critici del tempo.

Il Bembo aveva intuito che il neoplatonismo consentiva di dare una giustificazione teorica della poesia volgare, come anche il contesto sociale e il costume delle corti si era evoluto, presentando le donne e l'amore come fulcro della vita dell'epoca e che non poteva più essere nascosto. Perciò negli *Asolani* si propose di esaminare il sentimento amoroso, dando dignità letteraria a problemi che si discutevano, in volgare, nei circoli letterari. La scelta del volgare per un trattato d'amore coincideva con la trattazione della materia che, invece, era tipica della lirica. Infatti la lirica volgare non poteva rifarsi agli autori greci e latini, in quanto l'amore non aveva avuto nella società e nella letteratura classica la stessa importanza che in quella volgare, anche se vi sono le dovute eccezioni quali i *Carmina* di Catullo, la figura di Didone presentata da Virgilio, le opere di Ovidio, etc.

Bembo fa sua la concezione ficiniana dell'amore che, in parte, era stata realizzata da Petrarca, dando, per l'appunto, una spiegazione teorica accostando petrarchismo e platonismo, attraverso precisi modelli letterari e con il continuo ritorno di moduli e situazioni tipiche del Petrarca. Ovvero,

la discussione sull'amore gli consentiva di indicare la via da seguire per dar vita a un classicismo volgare che non fosse mera ripetizione di quello latino, ma nascesse da una lucida interpretazione della cultura moderna. Infatti negli *Asolani*

«l'inno all'amore spirituale e alla donna come tramite a Dio, con il quale il trattato si chiude, non deve far dimenticare i primi due libri. Perottino, Ghismondo e Lavinello in definitiva non presentano diverse posizioni filosofiche ma tre aspetti, contrastanti ma compresenti, dell'animo del Bembo e della lirica volgare; egli pertanto partecipa egualmente ai lamenti del primo, alle lodi di un amore più realistico e sensuale del secondo, come allo spiritualismo del terzo» (Pozzi, 1980: X).

I dialoghi sull'amore di Bembo sono scritti in occasione di un matrimonio, svoltosi nel giardino del castello dell'ex regina di Cipro, Caterina Cornaro. Si presenta come un dialogo tra tre giovani uomini, Perottino, Gismondo e Lavinello, avvenuto alla presenza di tre belle donne. Un asolo è un classico *locus amoenus*, ovvero luogo ideale per discutere della materia amorosa. Bembo è un umanista e, proprio per questo, decise di allontanarsi da latino e ciò lo portò a scegliere il volgare per la stesura degli *Asolani*; inoltre dichiarò il volgare italiano lingua letteraria nell'opera *Prose della volgar lingua*, sostenendo che l'imitazione dei poeti latini, come Virgilio e Cicerone, non dovesse essere più adoperata, indicando come alternativa la lirica petrarchesca e la prosa boccacciana.

I dialoghi erano suddivisi in tre parti: nel primo, Perottino, affermava che l'amore creava dolore e che fosse la più grande disgrazia sulla terra; Gismondo, nella seconda parte, gli contrapponeva l'idea che l'amore fosse l'origine della felicità; infine, nell'ultima parte Lavinello si pone come

mediatore tra i due uomini, effettuando una distinzione tra l'amore sensuale e l'amore spirituale, dove il grado massimo viene rappresentato dall'amore più bello.

Gli *Asolani* furono considerati come il testo fondamentale del platonismo amoroso, soprattutto per la rappresentazione di Bembo fatta da Castiglione nel *Cortigiano*, fino ai dialoghi di Leone Ebreo.

Quest'ultimo nei *Dialoghi d'amore* pubblicati postumi nel 1535, a Roma, e concepiti e composti all'inizio del '500, approfondisce maggiormente il pensiero ficiniano. Nell'opera Ebreo, che si identifica in Filone, presenta, in particolar modo, nel dialogo con Sofia una scarsa argomentazione, un procedimento scolastico effettuato per dubbi, confutazioni, antitesi, con numerose citazioni del sapere greco, giudaico, gnostico e salomonico. L'opera, dallo stile e lingua imperfetti, presenta una struttura semplice: il primo libro definisce i concetti di amore e desiderio, il secondo presenta il problema della "comunità", ovvero della natura universale dell'amore, mentre il terzo, ed ultimo, gli effetti dell'amore. Leone si concentra su una sorta di amore cosmico, accattivandosi i lettori del tempo, grazie anche alla civetteria di Sofia e la sua resistenza nei confronti di Filone, innamorato di lei.

Nella sua opera si posso riscontrare le teorie erotiche di Ficino, condizionando autori a lui successivi come Pico della Mirandola e Giordano Bruno. Leone sostenne che «ogni frammento del cosmo è governato dal dinamismo, e l'amore è un movimento che trova origine esclusivamente nel desiderio» (Antes, 2011: 72). Per Pico della Mirandola il divino era persino al di sopra del bello, però il bello era invece un insieme delle categorie del Buono; per Leone Ebreo, invece, occupa un posto ancor più privilegiato, essendo che l'amore aveva il potere di trascendere la disgiunzione tra ciò che è bello ed il mondo esterno dei sensi, concependo in questo modo il mondo come organismo unitario.

Nella prefazione vi è un gioco di parole che riguardano la parola filosofia, la quale venne scomposta nelle sue parti costitutive, “filo”, che indicava l’amore, la passione ed il desiderio, e “sofia”, la sapienza. Queste due parti si presentano al lettore come i due interlocutori che incarnano Diotima e Socrate, il cui legame dà vita alla filosofia, mentre Filone stesso è una allusione al Filone di Alessandria storico.

Numerose sono le lodi scritte da autori a lui contemporanei, quali il Betussi, il Doni, il Piccolomini e Tullia d’Aragona, arrivando ad eleggerlo come il massimo pensiero descrivente d’amore, influenzando tra gli altri anche i filosofi a lui successivi, quali Giordano Bruno e Spinoza. Quello che invece interessava i letterati erano per lo più il modo di esprimere la fenomenologia amorosa, adottando versi lirici o prediligendo romanzi, novelle o commedie, o, ancora, interessava il modo in cui la passione amorosa influenzasse il comportamento sociale e il ruolo che l’amore aveva nella vita umana. Dietro vi è la volontà di ingabbiare l’amore in rigide leggi, di organizzarlo, di tenerlo legato con la ragione, anche l’amore più passionale, basandolo sull’idea che l’uomo possa trovare un equilibrio perfetto tramite la razionalità, rifuggendo la sorte. Eppure, come scrive il Croce, ci si trova di fronte ad una contraddizione, in quanto oltre alla razionalità vi è anche l’aspirazione alla conoscenza di un mondo paradisiaco, frutto di un drammatico pessimismo. Infatti vi è uno stretto legame tra neoplatonismo e spiritualismo, già presente nel *Canzoniere* petrarchesco, in quanto «la passione amorosa nasce dai sensi come pungente desiderio e che, quando pure si riesca a sublimarla, conduce a una dolorosa consapevolezza dei limiti della natura umana e a un bisogno, sempre risorgente ma sempre inappagato, di beatitudine»(Pozzi, 1980: XII).

La forza dello spiritualismo risiede nella conciliazione tra amore terreno e vita morale, che può essere raggiunto solo tramite l’elevamento spirituale. Ed è tramite il superamento dell’antitesi tra spirito e materia, che i

trattatisti potevano rivalutare l'amore e la donna, dando vita ad un femminismo, già presente in alcune pagine del *Decameron*. Il matrimonio resta ancora un affare prettamente economico, anche se il femminismo, seppur appoggiandosi su valori quali amore e bellezza, non riesce comunque a sollevarsi e a sopravvivere alla Controriforma, poiché l'amore tra coniugi non è libero, ma è obbligato.

L'amore rimaneva un amore di bellezza, nella classica tradizione platonica e ficiniana, dove prese poi piede l'idea aristotelica della bellezza come armonia, unità e proporzione, cercando i canoni della bellezza corporea, individuandoli nei rapporti in cui stanno le misure delle singole parti. L'aristotelismo rivelava la povertà della bellezza nel momento della teorizzazione dell'amore e, a dimostrazione di ciò, si può prendere in esame *De pulchro et amore* del 1531, opera di Agostino Nifo, dove descriveva la bellezza fisica di Giovanna d'Aragona alla perfezione, mentre presenta una scarsa psicologizzazione della spiegazione dell'impulso amoroso, paragonato all'appetito sensitivo.

Il piano degli *Scrittori d'Italia*, che prevedeva tre volumi di *Trattatelli filosofici, morali e satirici del Cinquecento*, non aiutava in quanto Zonta era costretto ad escludere autori del calibro di Piccolomini, Bembo, Ebreo ed Equicola. Successivamente vengono pubblicati i *Trattati del Cinquecento sulla donna*, sempre a cura dello Zonta e si ha l'impressione che questo volume sia stato realizzato per includere la *Raffaella* del Piccolomini, opera che era stata esclusa dalla raccolta precedente. Il *Dialogo de la bella creanza delle donne*, vero titolo della *Raffaella*, viene pubblicato nel 1539, portando una novità nella trattatistica amorosa: non vi erano più discussioni di carattere logico deduttivo e con personaggi non ben delineati, bensì la presenza di un dialogo, dalle battute veloci e vivaci, che facevano pensare ad una commedia.

Margherita, giovane moglie di un mercante che la trascura, viene indotta dalla vecchia Raffaella a ricambiare l'amore di Aspasio. Sarebbe un'azione comica, ma in realtà l'anziana donna, tramite una discussione sulle vesti, sui lisci, sul modo di mostrare le parti belle del corpo, sugli uomini da preferirsi per condizione sociale, aspetto e carattere», spinge Margherita a vedere in Aspasio la figura di amante ideale.

La corte dell'opera di Piccolomini è molto diversa da quella del Bembo e del Castiglione, in quanto fra il 1530 ed il 1540 la politica aveva snaturato gli ideali aristocratici del Rinascimento. Vediamo la presenza di una letteratura non elevata, superficiale e per lo più divulgativa, ma che arrivava anche agli strati sociali che erano stati esclusi fino a quel momento. Ciò porta ad un fenomeno di grande rilevanza per la trattatistica d'amore, ovvero le donne, in gruppo, si dedicano alla scrittura, ottenendo un ampio successo. Pietro Aretino aveva individuato per primo l'interconnessione tra letteratura volgare ed editoria, che era divenuta una industria fiorente, dedicata ad un gruppo vasto di pubblico, che richiedeva letterati un linguaggio semplice e dei contenuti accessibili ai più. Inoltre la nuova trattatistica si allontanava da temi e aspetti delle opere che avevano la volontà di educare, di formare completamente un uomo, adattandoli a gusti e desideri di un pubblico meno colto.

A stimolare Piccolomini nella struttura della *Raffaella* fu il giovane Speroni con il suo *Dialogo di amore* che unì le esigenze aristocratiche di Bembo e le preoccupazioni di modernità dell'Aretino, cui provò a conferire una cultura vivace che la contraddistingua dal mondo universitario e lontano da ogni ostentazione di cultura. Un esempio di questo "compromesso letterario" si ha nel 1542 con il *Dialogo di amore* che propone una struttura naturale, con un'ottica filosofica e non scolastica, ben lontana dalla struttura ragionativa. Speroni sui dialoghi platonici aveva idee interessanti, dove affrontava due modi di filosofare e scrivere, quali «la

maniera aristotelica, la quale conduce al sapere, e il dialogo platonico ben diverso da quello costruito per dimostrare una tesi e non privo di interventi diretti o indiretti dell'autore che sente non poco della commedia» (Pozzi, 1980: XV).

Quindi, vi era una sorta di dialogo filosofico, dove vengono imitate le persone e le loro opinioni, con Speroni che si focalizzava sul diletto e sulla verità che una persona intelligente poteva ricavare da dialoghi che non presentassero una conclusione o che abbiano un modo di concludere discordante o che pongano i partecipanti ai dialoghi privi di intelletto o moralmente condannabili. Quindi i *Dialoghi* di Speroni appartengono ad un nuovo genere letterario che unisce trattato e commedia, dove gli argomenti tipici della trattatistica vengono trattati con comicità.

Giuseppe Betussi, nato nel 1512 a Bassano e trasferitosi a Venezia nel 1542, fu accolto nell'Accademia degli Infiammati, per esordire nel 1543 con il *Dialogo amoroso*. Era ritenuto, da colleghi ed amici, un uomo che si faceva dominare dalla passione amorosa, dove Piero Aretino consigliò di coltivare l'amore e la passione per la scrittura, facendo leva sulle proprie esperienze.

La Baffa, donna delineata sulla compagna dello stesso Betussi, discorre con il Sansovino e con un Pigna, dove quest'ultimo esalta della bellezza della donna di cui è innamorato prima di allontanarsi, mentre la donna e Sansovino continuano a discorrere. Il breve dialogo si focalizza sugli amori concreti dei letterati per le cortigiane, dove vengono nominati numerosi personaggi che verranno ripresi nel *Raverta*, andando a delineare il mondo in cui il Betussi si muove come il fratello di Gasparina, Baldassarre Stampa, o il capitano Camillo Cauta, il poligrafo Domenichi, o ancora Collaltino di Collalto, futuro amante di Gasparina.

Quindi tra le due opere del Betussi vi esistono rapporti ma sono diversi i risultati in quanto Ludovico Domenichi e Ottaviano della Rovere, appartenenti al mondo del *Raverta*, stimolati dalle domande della Baffa,

esaminano, in un primo momento, la natura dell'amore, per poi indagare su una serie di questioni amorose. Ciò si traduce nella prima parte alle formule tipiche del neoplatonismo, piegando alle esigenze del pubblico, il messaggio tipico della trattatistica precedente, divenendone un buon divulgatore, evitando la rigidità del ragionamento filosofico e la durezza del discorso.

Nella prima parte abbiamo la Baffa che interrompe la disquisizione con i suoi dubbi, mentre nella seconda la struttura si apre accogliendo novelle, un madrigale, un sonetto, una lettera e una consolatoria a Vicinio Orsini, andando a delineare i caratteri dei tre interlocutori: la Baffa, proponendo questioni e commentando le risposte, con un fare femminile e civettuolo, il Domenichi è incline alle risposte galanti; mentre il Raverta, che ebbe un ruolo di rilievo nel Concilio di Trento, offre risposte serie, con interventi di carattere dottrinale. Ciò che dona freschezza al dialogo è la volontà di rappresentare la consuetudine della conduzione delle conversazioni da parte di una bella donna.

Francesco Sansovino, nato a Roma nel 1521, si trasferì dapprima a Venezia nel 1526 con il padre, per poi studiare legge a Padova dal 1536 al 1540, fino a Bologna nel 1542. L'anno successivo pubblicò le *Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone* e dedicò il primo libro della *Retorica* a Pietro Aretino. Si trasferì a Roma, a seguito dell'elezione papale di Giulio III, che lo aveva battezzato, con la speranza di fare carriera nella corte, ma deluso tornò a Venezia, dove si sposò nel 1553, dove rimase fino alla morte nel 1583. Ebbe una grande produzione, trattando su vari ambiti dalla storia alla politica, dalla medicina alla retorica, curando edizioni commentate di Ariosto, Dante, Boccaccio e Petrarca, fino alla traduzione delle opere di Plutarco, Palladio e Livio.

Il *Ragionamento* fa parte del filone della *Raffaella*, discostandosi però dall'estro comico che aveva caratterizzato l'opera del Piccolomini,

concentrandosi per lo più sulla fenomenologia amorosa del *Decameron*, ridotta ad una casistica senza vivacità, impoverita e schematizzata. Inoltre, Sansovino, modifica la struttura della *Raffaella*, dove non è l'anziana donna ad istruire una giovane nelle arti amatorie, ma un uomo che insegna ad un altro una arte ben nota e praticata, facendo venir meno il femminismo sensuale, che metteva sullo stesso piano uomo e donna nell'amore. Qui la donna torna ad essere un puro oggetto di piacere, tipica concezione controriformistica, che vede nella donna non solo l'incarnazione della tentazione del diavolo, ma che presenta anche l'arresto di quel processo di liberazione della donna dalla schiavitù domestica e di riabilitazione amorosa che era stata favorita dallo spiritualismo.

Croce critica il Muzio in quanto avesse compreso poco della teoria dell'amore ideale, alla quale rinunciò per tornare alla concezione religiosa del contrasto tra terra e cielo, tra amore della creatura ed amore di Dio; mentre il Varchi era stretto dalla sua parte di filosofo, risultando freddo e distaccato, trattando l'amore attraverso dissertazioni accademiche che si perdono nello sfoggio, eccessivo, della sua conoscenza, anticipando i tratti della arida e fredda trattatistica della fine del sedicesimo secolo. Anche se il Varchi, nonostante il suo rigido aristotelismo, riconosceva come maestri il Pico, il Bembo e Leone Ebreo, ritenendo che l'amore precedette, preceda e procederà tutti i beni, che siano essi di anima, copro o di fortuna. In *Sopra alcune quistioni d'amore* discuteva

«qual sia più nobile, o l'amante o l'amato; qual sia più forte e più possente passione, o l'amore o l'odio; se ogni amato necessariamente riamava; se chiunque è amato, è tenuto di dover riamare l'amante: ne nell'amore onesto si sentono passioni; se qualcuno può innamorarsi, o amare senza speranza; se amore può essere senza gelosia; se qualcuno può solo per fama e d'udita innamorarsi; se si può amare

più di uno medesimo; se alcuno può amare più altrui che se stesso; se alcuno si può innamorare di sé medesimo, se alcuno amante può, solo che voglia, non amare; se l'amore può sanarsi in alcun modo; se l'amore può essere regolato dalla ragione; se l'amore viene da destino o da elezione; se i morti possono amare o essere amati; se l'amore può stare fermo in un medesimo stato senza crescere o scemare; qual sia miglior cosa e più degna o l'amicizia o l'amore; chi ama più o i giovani o gli attempati; se l'amore si può emulare o dissimulare, e quale è più agevole di queste due cose» (Varchi, 1879: 56).

Di Benucci rimane un inedito *Dialogo della lontananza* che affronta una discussione tra Bernardo Cappello, difensore di Onorata, e Curzio Gonzaga sulla tematica amorosa della forza dell'amore, impostandolo sulla vicinanza e la lontananza. Cappello sostiene che non pur la lontananza non intepidisca o non rallenti amore, ma che sicuramente lo renda più vivace e di maggiore forza che prima, al contrario del suo rivale che ritiene che la lontananza sia causa della fine di un amore. A trionfare è la tesi del Cappello perché l'amore non è da rintracciare nella fisicità, nei gesti degli amanti, bensì nella congiunzione degli animi.

Zonta fa conoscere lo *Specchio d'amore* di Bartolomeo Gottifredi, notaio di origini piacentine. A Venezia aveva intrecciato un rapporto con Aretino, Sansovino e Betussi, oltre ai letterati vari che lavoravano nelle tipografie, tra cui Doni che lo lodò in alcune lettere. Conobbe anche Domenichi che lo introdusse come interlocutore nel dialogo *Dell'amor fraterno*, oltre a lodarlo nel dialogo *Delle imprese* e nel *Trattato della nobiltà delle donne*, in quanto riprende Candida, la donna amata, cui è dedicato lo *Specchio*.

Lo *Specchio* dipende direttamente dalla *Raffaella*, in quanto la vecchia Coppina insegna a Maddalena, nubile quindicenne, a conquistare l'uomo

che ama; eppure la differenza sta nel mancato equilibrio tra tradizione comica e trattatistica, sfociando nella commedia, in quanto vi è la divisione in due atti, ma anche per i suggerimenti dei movimenti delle due donne, i loro gesti, spostamenti e le reazioni. Quindi i temi della trattatistica sfociano nell'azione. Inoltre Coppina non è un personaggio ben delineato come Raffaella, ma è anche lo sfondo non si presenta reale come fu per l'opera di Piccolomini. Lo stile, seppur vivace, non è fresco come quello della *Raffaella*, ma si mantiene piatto, fin troppo per una scena di commedia. Nonostante ciò lo *Specchio* è superiore al *Ragionamento* di Sansovino, risultando il miglior risultato tra gli imitatori della *Raffaella*.

Il dialogo speroniano inizia una lenta decadenza dovuto al nuovo clima politico e culturale dettato dalla Controriforma. Mentre a Trento si svolgeva il Concilio, la letteratura volgare raggiungeva i massimi numeri di vendita, non mostrando alcun interesse per le questioni religiose. La crisi non era solo religiosa, ma anche politica, economica e sociale, dove a subire le maggiori trasformazioni furono le accademie, in quanto con il consolidarsi delle monarchie assolutistiche, i liberi centri di discussioni vennero soffocati oppure costretti a subire le protezioni del principe, che imponeva rigidi statuti, pur di salvarli.

Nel secondo Cinquecento, il trionfo della letteratura volgare che era passata dalla riflessione critica alla sperimentazione, fino ad una nuova codificazione, abbandonando la tradizione umanistica. Tradizione che venne recuperata tra gli anni 30 e 60, donando un senso di irrigidimento, di insicurezza, costringendo i letterati a procedere su strade ben tracciate, eliminando la sperimentazione. Ritorna la visione di una cultura come ornamento esteriore, per pochi, in ambienti aristocratici e ristretti, dove tutto nasce da un'educazione imposta da un cerimoniale rigido, che non lascia spazio alla vivacità e all'estro intellettuale.

Nelle accademie si continua a trattare l'amore platonico, ad esempio a Ferrara Torquato Tasso scrive delle considerazioni sulle tre canzoni del Pigna, che vedeva la superiorità dell'amore spirituale su quello carnale, presentando la concezione neoplatonica dell'amore come esaurita, arida, utilizzata solo per ragionamenti filosofici, ingarbugliata nei dettami religiosi.

Il letterato è imprigionato dalla religione, non più libero di muoversi in una società dove le classi, le mansioni e le funzioni sono predeterminate, dove non è più l'uomo a contare, ma lo specialista. Tra questi Tasso è il prototipo del letterato del tempo che usava la sua conoscenza per scopi mondani e decorativi, modo in cui nacque il *Cataneo ovvero de le conclusioni amoroze*, o ancora, alle nozze di Lucrezia, sorella del duca, con Francesco Maria della Rovere pubblicò un cartello con cinquanta conclusioni amoroze, invitando, chi volesse, ad avere un contraddittorio con lui.

Pratica non nuova, dato che l'accademia ferrarese, nel 1588, chiamava i colti a disquisire sull'amore divino, ponendo quesiti come "se Dio ami più l'angelo o l'uomo, un innocente o un penitente, una vergine o una cortigiana".

Numerosi furono le conclusioni sull'amore negli anni successivi, tra cui ricordiamo Marco Girolamo Vida che, nell'accademia Palladia di Capodistria, argomentò sull'amore e la bellezza, o ancora Gabriel Zinano che pubblicò, a Parma, ottanta due conclusioni di natura filosofica e teologica sull'amore di Dio, o nell'accademia degli Illustrati di Casale, Giacomo Roviglioni scrisse quaranta conclusioni, raccolte nel *Discorso intorno alla dignità del matrimonio*, rivolte a Carlo Natta, che si impegnò a pubblicarle e a difenderle in onore delle donne.

Nel 1568, Giulio Cesare Gonzaga, a Mantova, scrisse a don Ferrante Gonzaga conclusioni amoroze, dove affermava che sarà concesso a ciascuno l'argomentare, ancor che immascherato, pur ch'alli signori censori si lasci conoscere; solo alle dame sarà lecito, se alcuna vorrà disputare, ciò fare

senza esser conosciuti. E sempre a Mantova, Tasso discusse nel periodo carnevalesco, alla presenza di principi, gentiluomini e gentildonne ferraresi, tutti mascherati, d'amore, preparandosi in poco tempo, basando le sue convinzioni soprattutto sul *Trattato dell'amore* di Flaminio Nobili, chiedendo supporto nella stesura delle conclusioni ad Antonio Montecatini, che aveva esperienza nel campo, dato che anni prima aveva difeso pubblicamente millenovanta preposizioni filosofiche in tre giorni, dove nel primo difese per i peripatetici l'affermativa dei problemi, nel secondo la negativa contro di loro, nel terzo l'una e l'altra alternativamente. Tali conclusioni di Tasso vennero pubblicate nel 1581, ottenendo successo, essendo poi commentate e studiate, come fece padre Vitale Zuccolo nei *Discorsi sopra le cinquanta conclusioni del sig. T. Tasso*, pubblicate a Bergamo nel 1588. Ma anche lo stesso Tasso ne discusse, dato che le conclusioni, come detto, erano state formulate dal Montecatini, non ricevendo alcuna opposizione, arrivando a scrivere nel 1590 il *Cataneo*.

Lo studio della passione amorosa, dell'osservazione e dell'esperienza della vita, è una caratteristica dei testi del '500. Benedetto sostiene che la teoria dell' amore platonico veniva a complementare la *concezione platonica e neoplatonica della filosofica del Rinascimento*, dove "L'amor puro della bellezza corporeo-spirituale oltrepassava la creatura, che ne era, piuttosto che l'oggetto, il medio corporeo e spirituale, il medio conducente, e guidava l'anima alla somma bontà, bellezza e sapienza, alla divinità" (Croce, 1942: 233)

Nel saggio *Trattati d'amore del Cinquecento*, difende la notevole produzione dei trattati dell'amor "platonico" che vide quel secolo, dalla diffidenza ed ironia con cui spesso sono stati considerati.

Così analizzato nella sua intrinseca contraddizione, l'amor platonico si dimostra nient'altro che un caso particolare di un più comprensivo ma similmente contraddittorio concetto, che è quello

della felicità pura e infinita, la quale anche essa vuole escludere l'irrequietezza, la finitezza del desiderio, la lotta per il possesso che si acquista e si perde o è sempre a rischio di perdersi, e vuole essere, innaturalmente, sicurezza di beatitudine, stato paradisiaco. E, in cotesta innaturalità, è ben naturale che l'idea di beatitudine abbia una delle sue manifestazioni più intense e più spiccate nell'amore dell'uomo e della donna, nella dualità e unità sessuale, fondamentale nella vita fisiologica (..) Si vorrà, dunque, continuare a trattare con disdegno o con compassione o beffardamente i trattati d'amore del cinquecento, le pagine del Bembo e del Castiglione, del Betussi e di Tullia d'Aragona, e altre della stessa qualità? Sono di filosofia divulgativa, senza dubbio, ma pur di filosofia, rivoli del maggior fiume filosofico del Rinascimento; e, quantunque non siano pagine di poesia perché i teorizzamenti non sono poesia, hanno pregi letterari, il che è pur qualcosa (Croce, 1942: 237-238).

Gli Asolani ebbe un notevole successo, lo provano le ristampe del 1530 e 1533: per lungo tempo fu considerato l'opera fondamentale del platonismo, fino a quando non vennero stampati i *Dialoghi di Amore* di Leone Ebreo, nel 1535. Come sostiene Mario Pozzi, l'intento di Pietro Bembo, negli *Asolani*, non era quello di approfondire concettualmente il problema dell'amore, bensì quello di indagare il sentimento che aveva dato origine alla parte migliore della nostra lirica ed, allo stesso tempo, dare dignità letteraria alle questioni che venivano dibattute nei circoli colti dell'epoca. L'uso del volgare per un trattato d'amore rappresentava una scelta coraggiosa ed innovativa, che coincideva con la scelta della materia che era la più congeniale alla lirica italiana, per questo la fama degli *Asolani* proseguì anche in seguito, rappresentando il platonismo amoroso, con l'esaltazione dell'amore che conduce al divino:

Perciò che non è il buono amore disio solamente di bellezza, come tu stimi, ma è della vera bellezza disio; e la vera bellezza non è humana e mortale, che mancar possa, ma è divina e immortale, alla qual per aventura ci possono queste bellezze inalzare, che tu lodi, dove elle da noi sieno in quella maniera, che esser debbono, riguardate. Ora che si può dire in lor loda per ciò, che pure sopra il convenevole non sia? Con ciò sia cosa che, del loro allettamento presi, si lascia il vivere in questa humana vita come Idii. Perciò che Idii sono quegli uomini, figliuolo, che le cose mortali sprezzano come divini e alle divine aspirano come mortali, che consigliano, che discorrono, che prevedono, che hanno alla sempiternità pensiero, che muovo reggono e temprano il corpo, che è loro in governo dato, come degli dati nel loro fanno e dispongono gli altri Idii (Bembo, 1966:167).

Leone Ebreo, con *Dialoghi d'amore*, approfondì invece il pensiero di Marsilio Ficino e nel dibattito tra Filone, dietro il quale si cela l'autore, e Sofia venivano esposti i concetti di amore e desiderio, dell'universalità dell'amore e degli effetti d'amore, esaltando un amore cosmico che incantava i lettori.

Sofia: Perché bisogna che il conoscimento preceda all'amore: che nissuna cosa si potria amare, se prima sotto specie di buona non si conoscesse: & nissuna cosa cade in nostro conoscimento, se prima effettivamente ella non si trova in essere: perché la mente nostra è un specchio & esempio, o per dir meglio, un'immagine delle cose reali, di modo che non è cosa alcuna, che si possa amar se prima non si truova in essere realmente (Hebreo, 1565: 5).

Il pensiero di Leone Ebreo ebbe larga diffusione ed influenzò soprattutto i filosofi, da Giordano Bruno a Spinoza.

La forma dialogica non era l'unica in cui venivano esposti i trattati: *Della bellezza e della grazia*, di Benedetto Varchi, è redatto in forma epistolare; *I trattenimenti*, di Scipione Bargagli, è un vero e proprio racconto. Sotto forma di romanzi pastorali, sono da ricordare: *Le miserie de li amanti*, di Nobile Socio; *L'aura soave*, di Ascanio Centorio, *Il sileno dialogo*, di Girolamo Vida.

La trattazione d'amore viene a volte presentata anche come materia scientifica nelle lezioni, basti citare il testo enciclopedico sulle pertinenze d'amore *Di natura de Amore*, di Mario Equicola, pubblicato nel 1525. Secondo Mario Pozzi (Pozzi, 1980: I), quest'ultimo testo riflette ancora la cultura quattrocentesca, sia nello stile vivace ma poco coerente, sia nella "lingua ibrida, lo sfoggio di inerte erudizione, la stessa forma non dialogica ma grezzamente espositiva". Pozzi annota che ciò nonostante godette di grande fortuna, come provano le numerose edizioni nel secolo XVI, per l'analisi psicologica delle molte opere che vi vengono esaminate, dai testi poetici dei due secoli precedenti agli scritti sull'amore del Quattrocento. Equicola aveva ricordato l'indissolubile rapporto tra amore e lirica volgare posto da Dante nella *Vita nuova*; si era soffermato su *Donna mi prega* precisando che Cavalcanti aveva trattato "de amore non secondo i poeti ma secondo i philosophi". Aveva riconosciuto ai poeti il merito di aver diffuso una più profonda conoscenza della natura d'amore, rimanendo, allo stesso tempo, attento ai problemi più concreti e realistici dei suoi effetti. Nella dedicatoria ad Isabella d'Este, preannunciava:

Nella mia più perfida gioventù retrovandomi in lacci de amor involto, de miei verdi anni il tempo migliore in amor dispensai.

Scrissi dunque di quel che a Vener piacque. Amor me persuase: me insegnava Cupido; la Eta rechiedeva: mia lieta sorte volse: & commando mia Donna. Di qui il presente libro de natura de amor nacque: il quale fo hor parlare in la commune Italica lingua: ove prima in antiquo Romano sermone respondea. Per honorare il nostro usitatissimo idioma, & per non refugire la consuetudine del cotidiano favellare. Me son sforzato far la interpretation chiara, con vocaboli non oscuri. Affirmo solamente che con la possibile & dilucida brevità vi si disputa quanti & quali siano li effetti, cause & moti, che per amor alli animi nostri advengono: & quelli conmovono: quale la falsa, quale la vera volupta, che indi resulta (Equicola, 1525: 1).

Pozzi sostiene di dover riconoscere all'Equicola il merito dell'ampia digressione che compie nel libro V, su come gli autori del passato, "latini et greci poeti, ioculari provenzali, rimanti francesi, dicitori thoscani e trovatori spagnoli habiano loro amante lodato e le passioni di loro stessi descritto".

Equicola passa in rassegna, riassumendo, il commento al *Simposio* di Marsilio Ficino, la canzone *Dell'amore celeste e divino* con la quale Girolamo Benivieni compendia il pensiero ficiniano, ed il commento che ne fece Giovanni Pico della Mirandola, l'*Anteros* di Battista Fregoso, l'*Ecatomfila* e la *Deifira* dell'Alberti, il *Dialogus contra amores* del Platina, gli *Anterici* di Pier Edo, le egloghe sull'amore di Battista Carmelita e l'*Aura* di Iacopo Calandra. Una vastissima rassegna di opere sull'amore e sui suoi effetti, nella maggior parte delle quali l'amore resta un malanno della giovinezza, da cui si deve guarire.

Dopo la seconda metà del '500, in ambito accademico, i temi d'amore vengono trattati nella nuova forma delle Conclusioni: Torquato Tasso, nel

1570, espose al pubblico le sue *50 Conclusioni*, riscuotendo un enorme successo. Fu subito imitato da Vitale Zuccolo, Girolamo Vida, Gabriele Zinano. Ebbero una certa notorietà le *40 conclusioni nel discorso intorno alla dignità del matrimonio*, di Giacomo Roviglioni.

Altra forma utilizzata fu quella dei questionari amorosi, come *Quesiti amorosi* di Lando Ortensio. Torquato Tasso in *Discorso sopra due questioni d'amore* esamina filosoficamente le ipotesi e le sofferenze di un amante senza speranze.

I trattati cinquecenteschi che si fondano su una sola questione sono due: Dialogo *Della infinità di amore* di Tullia D'Aragona, del 1547; *Aretefila* di Luc'Antonio Ridolfi, del 1557, in cui si discute se l'amore della bellezza fisica può giungere al cuore. Lo studio dei precetti d'amore era comune ai trattatisti del '500, ma non alle donne.

Nel '500, Tullia è l'unica donna autrice di un trattato, mai una donna aveva scritto e pubblicato un dialogo sull'etica dell'amore, campo dominato dagli uomini, e nel quale affidasse a se stessa il ruolo d'interlocutore principale. Nel 1600 saranno pubblicati i trattati di Moderata Fonte e Lucrezia Marinella, ma fino ad allora non ci sono notizie di altri trattati femminili. Il dialogo di Isotta Nogarola, *De pari aut impari Evae atque Adae peccato*, verrà pubblicato nel 1563, ben oltre la morte di Tullia.

A fronte della produzione di cui sopra, non possiamo non soffermarci su quello che Francine Daenens ha riassunto nel suo *Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento*, (Daenens, 1983: 11-50). La studiosa appunta come la figura femminile, corrispondente alla grande maggioranza dei testi riguardanti la donna, sia quella "saturata di valori e inafferrabile". A fronte di una produzione che promuove il ruolo innovativo della donna nella società, con elogi all'educazione ed alla cultura, ne prosegue un'altra che invece è indirizzata ad insistere sulle tradizioni misogine, provenienti

dall'antichità e mai sopite. Daenens richiama l'attenzione sui testi che provano la controversia sulla dignità della donna ed invita ad analizzare anche le altre forme espressive culturali: "l'iconografia (es. l'iconografia delle virtù, della nascita, di figure esemplari come Giuditta, Lucrezia) ma anche quell'insieme di materiali simbolici cui appartengono per esempio il vestire (le leggi suntuarie, la moda femminile, la gestualità). Ricorda il rilievo di Amedeo Quondam sull'analisi della produzione di Gabriele Giolito de' Ferrari, uno dei maggiori editori veneziani della metà del Cinquecento, a fronte di una accresciuta richiesta di testi: un nuovo bisogno culturale, con un crescente pubblico di lettori e di lettrici:

non c'è dubbio che attorno al nuovo ruolo della donna nella società cinquecentesca si muova la maggior parte della produzione dei trattati, sia come testi direttamente orientati a fornire strumenti tecnico-pedagogici per la 'istituzione delle donne', sia come predicazione della loro 'nobiltà' e quindi, con una operazione di astrazione teorica, del primato della 'filosofia d'amore' (Quondam, 1977:87).

Daenens precisa come il nuovo ruolo della donna si riferisca all'ideologia di quel ruolo e non già alla donna reale. Ritiene che la connessione tra i testi sia molto più sottile di ciò che emerge dalle chiare e polemiche prese di posizione degli autori in quanto, pur apprendovi i medesimi argomenti, il discorso sulla dignità delle donne spesso vanifica l'elogio in una evidente critica, ammettendone, in realtà, l'inferiorità. Per questo Daenens sostiene che i luoghi topici del discorso in difesa della donna, debbano essere confrontati con i valori impliciti ed espliciti della cultura del Cinquecento, "con i concetti di uomo-natura-storia che la informano". Prosegue con l'esplorazione di alcuni testi secondo una

duplice prospettiva: da un lato quella della finalizzazione della 'difesa della donna', con la difesa del matrimonio e dell'istituzione familiare; dall'altro quello paradossale,

della disputatio e della forma dialogica, che permetteva di ridimensionare o di rendere accettabile ciò che questa difesa della donna poteva avere di scandaloso e di mediare il consenso (anche femminile) su certi ruoli e funzioni della donna. Perché la moltiplicazione dei discorsi in difesa della donna fa parte di quella produzione discorsiva di cui parla Foucault⁶², che è produzione di sapere ma che allo stesso tempo «trasmette e produce potere» (Daenens, 1983: 14).

La studiosa riporta le parole di Alessandro Piccolomini, autore di *Oratione in lode delle donne* (1549), il quale espresse la sua posizione nella controversia nel ringraziamento a Giovanni Tomagni che gli aveva inviato il suo trattato *Dell'eccellentia de l'huomo sopra quella de la donna* (1565): "se bene in questo contrasto d'eccellenza tra l'huomo e la donna, io non son di

⁶² M. Foucault, *La volontà di sapere*, Milano, 1978, pp. 89-90, così recita: "Quel che vien detto sul sesso non va analizzato semplicemente come la superficie di proiezione di questi meccanismi di potere. È proprio nel discorso che potere e sapere vengono ad articolarsi. Ed appunto per questa ragione bisogna concepire il discorso come una serie di segmenti discontinui, la cui funzione tattica non è né uniforme né stabile. Più precisamente, non bisogna immaginare un mondo del discorso diviso fra il discorso approvato ed il discorso rifiutato o fra il discorso dominante e quello dominato; ma qualcosa come una molteplicità di elementi discorsivi, che possono entrare in gioco in strategie diverse. È questa distribuzione che bisogna restituire, con quel che implica di cose dette e di cose dissimulate, di enunciazioni sollecitate e proibite; con quel che presuppone di varianti e di effetti diversi a seconda di chi parla, della sua posizione di potere, del contesto istituzionale in cui è inserito; con quel che comporta infine di spostamenti e di riutilizzazioni di formule identiche per obiettivi opposti. (...) Bisogna ammettere un gioco complesso ed instabile in cui il discorso può essere contemporaneamente strumento ed effetto di potere, ma anche ostacolo, intoppo, punto di resistenza ed inizio di una strategia opposta. Il discorso trasmette e produce potere; lo rafforza ma lo mina anche, l'espone, lo rende fragile e permette di opporgli ostacoli".

quegli che tenghin in modo risoluta la causa in favor delle donne che non habbia alcuna, nondimeno io non sono ancor di quegli altri, che ponghino la cosa tanto manifesta per l'huomo". Piccolomini si collocherebbe così in una posizione quasi contraddittoria rispetto a quanto aveva espresso con la sua opera.

Daenens sostiene che se le diverse tesi sulla superiorità delle donne fossero state espresse solamente riguardo la bravura retorica, non avrebbero richiesto l'intervento dell'Inquisizione, e riporta la motivazione con cui fu interrotto un dialogo di Nicolò Granucci sulla perfezione delle donne: "il nostro Padre Inquisitore non vuole si disputi, né che si scriva di questa materia, se non che la donna sia nel secondo grado, e n'allega l'autorità di S. Paulo agli Efesi, ove dice: «O moglie, sarai soggetta al tuo marito, come a signore»" (Daenens, 1983: 15). La studiosa ricorda come l'Inquisizione intervenne sul *Dialogo della dignità delle donne* di Sperone Speroni, giudicandone alcuni passi contrari alla religione cattolica, "come nel punto in cui il Conte di san Bonifacio si esprime contro il matrimonio e dichiara che fu instaurato solo dalla legge umana per assoggettare la donna"⁶³.

Daenens, precisa che tutti i paradossi sono tali "in rapporto a un sistema di valori, di evidenze (pregiudizi) riconosciute dai contemporanei. La superiorità della donna è paradossale solo in quanto in un dato contesto storico-sociale viene comunemente ammessa la sua inferiorità". Annota che da un dato tipo di paradosso può scaturire una riflessione sui valori etico-

⁶³ Il passo in questione è il seguente, nel quale il Monsignore/Conte dice: «...non curando le nostre leggi civili creature del volgo, ma solamente havendo riguardato a figliuoli ch'a beneficio della Repub. Le nostre donne ci partoriscono, quei dolci nomi d'innamorato et d'innamorata derivati d'Amore, sciocamente in due strane et odiose parole, moglie et marito di convertire deliberarono, nel qual modo voi signore degli huomini dalla Natura create, et confermate d'Amore, fece serve il costume vulgare: dalla quale sciocchezza, o, per dir meglio, malignità, essendo offeso oltramodo il nostro signore Amore, alta vendetta d'i nostri errori si è consigliato di dover prendere». Tratto dall'edizione dei *Dialoghi* impressa presso Francesco Lorenzini da Turino, Venezia, 1560, cc. 37-38.

sociali, con il rinvio a temi di grande attualità e contraddizioni con la realtà. Evidenzia come Rosalie L. Colie, autrice di *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox* (1966), abbia condotto un'importante indagine sulle numerosissime implicazioni del paradosso, poiché esso, posizionato oltre la frontiera fra la menzogna e la verità o fra verosimile ed inverosimile, permette una libertà di scrittura e di pensiero che consente una "critica obliqua, pluriprospettica, il cui significato ultimo viene continuamente differito". Daenens si sofferma sulla produzione di Ortensio Lando, in buona parte costruita appunto sull'orazione pro e contro: nei suoi testi è difficile la ricerca della 'chiave' e della effettiva 'intenzione' dell'autore, poiché il suo discorso non mantiene in modo inequivocabile il senso iniziale; inoltre Lando esprime in modo evidente il suo dissenso e fastidio verso la logica con cui è condotto il dibattito sulla superiorità femminile.

I Paradossi e la Confutazione sono costruiti contro due avversari: da un lato i misogini, «queste fracide lingue», dall'altro «alcuni molli et effeminati Sardanapali, che mai partir non si fanno dalle falde e da i fianchi delle femine». Nel sostenere apparentemente due tesi opposte e nel groviglio delle loro contraddizioni, si coglie in realtà l'operazione di fondo del Lando, che è quella di spezzare la logica tutta formale di questo dibattito, degenerato in stereotipi privi di valore. (...) La distorsione che opera il Lando di uno dei topoi della controversia sulla superiorità femminile, cioè la definizione aristotelica della donna come maschio imperfetto, assecondandolo apparentemente, sta nel rapido rovesciamento di questo concetto in una grottesca gerarchia del creato, quasi una contraffazione della logica aristotelica, un po' da istrione: «Intende sempre la natura di far principalmente un maschio, il che non potendo, forma poi una

femina: e se per sorte ella non può far una femina, forma un liono, ovvero un cavallo» (Daenens, 1983: 19).

Secondo la studiosa, Lando elogia e critica, in modo sottile e insidioso, ed il paradosso rinvia sempre ad un'altra immagine della donna: aggira quanto dichiarato nell'elogio e sfida i luoghi comuni sui vizi e sulle virtù femminili contenuti nella tradizione moralistica. Daenens suggerisce una valutazione più attenta del ruolo che ebbero i repertori di luoghi comuni e della rappresentazione della donna che trasmisero. Porta ad esempio la raccolta di *loci communes* di Giovanni Stobéo⁶⁴, ristampata di continuo fino al secolo XVII, in quanto conteneva un sapere enciclopedico di citazioni ed *exempla*: ad essa attingevano i predicatori per l'educazione retorica ed ai fini pedagogici, ma se ne ritrovano tracce nelle opere di Giuseppe Passi e nell'orazione di Girolamo della Rovere (*Ad commendationem Sexus Muliebris*). Ad essa attinse ampiamente Vincenzo Sigonio e la sua *Difesa per le donne*⁶⁵ è organizzata, in prevalenza, secondo un catalogo di vizi e virtù, rispondente ad una evidente preoccupazione morale; nella *Tavola de li capi che si contengono nell'opera* egli elenca le argomentazioni sulle donne che non sono ingrato, né avaro, né ladro, crudeli, traditrici, debite al vino, superbe, etc. Egli illustra quanto siano virtuose, desumendo dai misogini *exempla* antichi di Stobéo, ma difendendo i principi del matrimonio.

⁶⁴ Giovanni Stobéo, autore del V secolo D.C.: la sua notevole produzione di egloghe, massime ed insegnamenti è stata riproposta nel 2008 da Michele Curnis, in *L'Antologia di Giovanni Stobeo: una biblioteca antica dai manoscritti alle stampe*, Ed. Dell'Orso, Alessandria.

⁶⁵ *La difesa per le donne contra quelli scrittori ch'hanno detto mai di quelle nei scritti e libri loro per Vincenzo Sigonio da Ferrara*, edizione critica a cura di Fabio Marri, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1978. Il manoscritto, datato tra 1556 e 1569, è conservato presso la Biblioteca del Monastero di san Michele di Murano, Ms., S. Michele 87 MIB, Raccolta Gaviolana E.5.C. 28.

Ciò che può apparire come lo scontro di differenti concezioni della donna è determinato dall'impossibilità di sostenere l'iniquità della donna e di difendere allo stesso tempo il matrimonio. La si riscatta quindi dai suoi difetti a condizione che adempia correttamente le sue funzioni nel matrimonio. Lontana da qualsiasi paradosso, la difesa della donna è ricondotta ad un insieme di avvertimenti morali per la donna sposata. Emerge una figura muliebre cui non spetta altro compito che di non impedire la felicità maschile. «Facilmente e senza fatica alcuna ella si può sopportare»: questo, l'estremo punto della difesa della donna. Sembra iscriversi in vari modi nel dibattito intorno alla donna una preoccupazione costante: quella di assicurare l'uditorio maschile. (...) L'immagine che viene data della donna, sovrana o obbediente, è un'immagine funzionale al bisogno e al desiderio dell'uomo: tale da appagare il suo desiderio d'infinito o alleviare le preoccupazioni terrene, ispiratrice delle sue opere o conservatrice dei suoi beni, ma senza prevedere alcuna modifica della sua condizione (Daenens, 1983: 24).

Daenens evidenzia che la difesa della donna, inevitabilmente, doveva confrontarsi con la figura di Eva, la peccatrice per antonomasia, ma allo stesso rappresentante della fecondità, creata come compagna dell'uomo, ma pericolosa ed ingannevole. Proprio alla sua colpa i trattati fanno spesso riferimento, poiché dall'episodio del peccato originale derivava la giustificazione della subalternità delle donne, aggravata dal peso della condanna divina. La studiosa ricorda che Eva è la protagonista del monologo del libro II della *Difesa delle donne* di Luigi Dardano⁶⁶, la quale,

⁶⁶ Luigi Dardano (1429 – 1511); il suo trattato venne pubblicato postumo, nel 1554, dal nipote Hippolito, in Venezia, presso Bartholomeo detto l'Imperatore, con il titolo completo: *La bella e dotta difesa delle donne in verso, e prosa, di Messer Luigi*

chiamati a difendersi davanti ad un tribunale, dichiara che insieme ad Adamo furono uguali nella ribellione come nella condanna e che il peccato era la premessa necessaria all'incarnazione. La difesa si pronuncia con un manuale di comportamento in cui viene precisato il giusto *uso* che bisogna fare delle donne e del sesso, considerando peccaminoso ciò che non è destinato alla procreazione. Così la donna viene rappresentata pericolosa se non utilizzata per i fini per i quali è stata creata, riaffermando “il suo potere/dovere di riproduzione”:

se l'userai moderatamente, e a quel fine che l'ha creata Dio, non te la facendo iddolo, e se secondo la convenevolezza la ciberai, vestirai, accarezzerei, ti sarò obediante e buona, e ottimo ne raccoglierai il frutto tenendo sempre la briglia in mano, dandole buoni essemplij, ne vitiandola: come anco s'havesti una buona terra, e in quella seminasti zizania non raccoglieresti frumento, ne altrs biada non per difetto della terra ch'è buona, ma per la semenza rea et inutile (Daenens, 1983: 30).

L'uomo controlla l'intera vita della donna ed il paradosso della difesa della donna è la sua completa adesione a quella gerarchia su cui poggia l'istituzione del matrimonio e fa di lei una donna ammaestrata, che riconosce l'autorità del marito-padre-padrone.

Daenens, infine, ricorda come nel *Dialogo della dignità delle donne* di Sperone Speroni, coloro che si schierano contro la condizione d'inferiorità imposta alla donna siano gli interlocutori maschili e come l'interlocutrice femminile, Beatrice, rifiuti la tesi della superiorità della donna ne rapporto amoroso e contesti la sua parità nel rapporto coniugale: “riconosce la «donesca imperfezione» e rivendica la sudditanza (anche sessuale) come

Dardano, gran cancelliero dell'Illustrissimo Senato Vinitiano, contra gli accusatori del sesso loro, con un breve trattato di ammaestrare li figliuoli.

suprema felicità. (...) Beatrice rappresenta la donna che partecipa liberamente alla sua sottomissione”.

3.3. DIALOGO DELLA INFINITÀ DI AMORE

Il *Dialogo della infinità d'amore* fu stampato per la prima volta a Venezia, nel 1547 presso l'editore Giolito; lo stesso editore, secondo Salvatore Bongi, nel 1552 "ne dette una nuova edizione in forma minore" (Bongi, 1890: 199), della quale però non si hanno tracce. Dopo un silenzio di oltre due secoli, il volumetto vide parecchie edizioni: nel 1864 Eugenio Camerini (Carlo Teoli) ne curò la ristampa, corredata della storia della vita di Tullia ad opera di Alessandro Zilioli e del catalogo delle opere della poetessa redatto da Gianmaria Mazzucchelli; di questa edizione sono state riproposte due ristampe anastatiche: nel 1974, a Bologna, presso la Arnaldo Forni e nel 2007 a Milano, presso La vita felice. Nel 1867, a Milano, fu Giuseppe Canestrini a curarne una nuova edizione. Nel secolo scorso, nel 1912, il testo fu inserito in due raccolte: a Bari, nei *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di Giuseppe Zonta, per i tipi Laterza ed in quella curata da Lorenzo Savino, *Di alcuni trattati e trattatisti d'amore italiani della prima metà del sec. XVI*, a Napoli, per i tipi Jovene. Nel 1980 è ancora una raccolta ad accogliere il testo: *Trattati d'amore del Cinquecento*, curato da Mario Pozzi per i tipi Laterza.

L'interesse per il testo è andato crescendo e nel 1997 è stato tradotto per la prima volta in inglese, da Rinaldina Russel e Bruce Merry, mentre nel 2006 è stato tradotto in tedesco da Monika Antes: su queste due edizioni ci soffermeremo più avanti.

Il curatore della prima edizione fu il fedelissimo Muzio, il quale nella prefazione racconta di aver preso l'iniziativa della pubblicazione, all'insaputa dell'autrice. Egli inizia descrivendo, in consonanza con il contenuto del testo, le due parti di cui è composta "la umana creatura": una terrestre e mortale, l'altra celeste ed eterna, e di come esistano quindi due

tipi di bellezza, una fragile ed effimera, l'altra vivace ed immortale. Spiega così che l'unione di queste parti accendono nei sentimenti e negli animi quel desiderio chiamato amore, anch'esso di due tipi: quello invaghito della "corporal vaghezza" e quello "dello interno lume illuminato"; con il tempo sarà il primo a venir meno mentre l'altro continuerà a crescere. Muzio continua descrivendo il sentimento che lo lega a Tullia, che non viene inteso da coloro,

i quali meravigliati si sono che in questa età, nella quale par loro che altri aglj amorosi desiderj debba già aver posto fine, io mostri di amarvi non meno che fatto mi abbia già più anni addietro. E di ciò nelle loro menti mi hanno forse dannato, e riputato da meno. Perché io voglio lor dire liberamente, che pur non vi amo io non meno che amata vi abbia per lo passato, ma molto più ancora, per essere in voi cresciuta quella beltà, la quale primieramente ad amarvi m'indusse e per non essere in me mancato il conoscimento di quella, e se essi forse non la scorgono, è per ciò che non vi mirano con quegli occhi, co' quali vi miro io: che se, con vista simile alla mia, a voi si rivolgessero, quella affisserebbono in parte, che e essi dell'amor di voi si accenderebbono, e me loderebbono del mio (D'Aragona, 1864: 6).

Muzio prosegue spiegando come il *Dialogo* sia per lui la dimostrazione "dello accrescimento della bellezza" di Tullia e di averlo ritenuto "degnò che egli non stia più sepolto in tenebre" e non si sia potuto trattenere dal mandarlo in stampa. Precisa inoltre di aver apportato una modifica:

Voi introducete un ragionamento fatto tra voi, il Varchi, e il dottor Benucci: e perciocchè in quello si dicono molte cose della virtù vostra,

e delle vostre lode, a voi non pareva che vi si convenisse nominarvi per lo proprio vostro nome, e per modestia vi eravate appellata Sabina. Or non parendo a me che bene stesse in un dialogo un nome finto tra due veri, e giudicando, che, o tutti finti, o tutti veri dovrebbero essere, vedeva che se lasciando il vostro così mutato avessi mutati gli altri, avrei fatto ingiuria a quei nobilissimi spiriti, a' quali vi era piaciuto dar vita nelle vostre carte: e per ciò presi per partito, quelli lasciando come si stavano, di rimetter Tullia in luogo di Sabina, e ciò quando io non avessi fatto per altro sì lo avrei fatto io per una tal cagione, che essendovi piaciuto di fare che il non men dotto che eloquente Varchi di me faccia onorevole menzione, come di cosa vostra, io non so di essere mai stato di alcuna Sabina: so bene di essere stato, e di essere della signora Tullia, e quello, che dico io sono certo direbbe anche l'eccellente M. Sperone per vostro medesimamente sentendosi nominare. Tanto ho preso baldanza di mutare io in quel dialogo; né ad altro si è stesa la mia censura, e questo ardir mio, e quello di averlo da me pubblicato, mi assecura amore che voi lo prenderete per bene, da poi che non altro che amore me n'è istato cagione (D'Aragona, 1864: 6-7).

Muzio conclude assumendosi la responsabilità della pubblicazione e sperando che la poetessa ne sia contenta, si dice certo che il mondo a lui “ne averà perpetua obbligazione”. Segue la dedica di Tullia al duca Cosimo de' Medici

Io sono stata lungamente suspesa, nobilissimo e cortesissimo signore, se io doveva indirizzare a V. Eccellenza illustrissima un ragionamento fatto, sono già più mesi, dentro delle mie case sopra le infinità, e alcuni altri dubbj di amore, non men begli, se il giudizio

mio non m'inganna, che difficili. Dall'uno de' lati mi spaventava così l'altezza dello stato suo, come la bassezza della condition mia, dubitando ancora di non interrompere quella dalle molte, e importantissime faccende, che le soprastano ogni giorno, sì nel procurar la pace e quiete del fortunatissimo imperio suo, e sì in amministrando ragione, e giustizia a' suoi popoli beatissimi. Dall'altro lato mi assicurava, e quasi spingeva non tanto il sapere io quella sommamente dilettersi di tutte le maniere di componimenti, e massimamente di quegli, che scritti nella lingua sua tanto da lei favorita, e innalzata, trattano di cose utili, o dilettevoli, quanto un desiderio, ch'è in me ardentissimo di mostrare a V. Eccellenza almeno un picciol segno così della affezione, e servitù, che io ho sempre avuta verso la illustrissima e felicissima casa sua, come degli obblighi, che io tengo con quella particolarmente per li benefici ricevuti da lei; onde pur confidatami finalmente che V. Eccellenza la infinità bontà e cortesia sua debba più tosto riguardare la grandezza dell'animo in queste mie così basse e rozze fatiche, che la picciolezza del dono, ho eletto di correre rischio di essere anzi tenuta molto presuntuosa da tutti gli altri, che poco grata da lei sola. Alla quale umilissimamente baciando le illustrissime mani, prego Dio che la conservi sana e felice (D'Aragona, 1864: 9-10).

Gli interlocutori del *Dialogo* sono, oltre Tullia, Benedetto Varchi, uno degli eruditi e letterati più noti dell'epoca, che arricchisce la parte filosofica e Lattanzio Benucci, giurista e letterato senese, che riferisce la precedente discussione; viene indicato che sono presenti anche altri gentiluomini, e ciò rende più verosimile la discussione.

Il dialogo è tenuto vivo dai giochi di parole, dalle repliche immediate, da argute battute, tale da sembrare una sfida giocosa del sapere.

Lo stile è vivace, l'autrice usa molta ironia ed inserisce nei discorsi filosofici proverbi e modi di dire popolari. Il dialogo è ricco di citazioni filosofiche e letterarie: Tullia dà prova di tutta la sua cultura. La poetessa, come ben precisa il Pozzi, scherza sulla filosofia del Varchi, sul verbalismo dei suoi ragionamenti, sul suo culto per Aristotele, sulla terminologia filosofica, e si diverte a metterlo in imbarazzo, contrapponendo platonismo e aristotelismo, Leone Ebreo e Pietro Bembo, ma

Non per questo si deve pensare che la schermaglia di Tullia voglia gettare il ridicolo sul burbanzoso filosofo e insistere troppo – come qualcuno ha fatto – sull'appello di Tullia alla «sperienza» contro le teorie e parlare di «crudo realismo», di «tentativi di dimostrazione antiplatonica» che «da una parte rafforzano l'antipetrarchismo, dall'altro sono anche, di esso e delle sue motivazioni letterarie, il risultato». Tullia non è l'antagonista del Varchi nel senso che ne contrasti le opinioni, anzi è lei a esprimere in forma chiara le tesi del platonismo amoroso. Come in un divertente gioco mondano, ella con garbo tutto femminile si compiace di motteggiare il severo filosofo con fare sbarazzino; gli sta attorno e non gli concede respiro (...). Ma va da sé che la sua funzione non è quella di fornire alternative, bensì quella di far risaltare la capacità del Varchi di sciogliere le molte questioni da lei suscitate. Anzi, portando le sue contestazioni non a bersagli generici bensì ad aspetti reali della personalità varchiana, offre l'adito al «filosofo» di sbarazzarsi di molti equivoci esistenti sul suo conto e di chiarire certi aspetti del suo pensiero e del suo comportamento che gli avevano creato difficoltà fra i letterati fiorentini. I due personaggi, insomma, sono nettamente individuali. (...) il senso della conversazione non è ottenuto con espedienti estrinseci, bensì con uno stile vivace, con lessico ricco, con

un'abbondanza di forme idiomatiche, di metafore popolarresche, di proverbi e motti sentenziosi, di forme gergali, che qui non stanno a pigione, come spesso nel Varchi, ma acquistano una loro precisa e maliziosa funzione (grazie anche al contrappunto con l'arido stile filosofico) per quel gioco monellesco di cui si è detto (Pozzi, 1980: XXIX-XXX).

Il *Dialogo* è ambientato nella casa fiorentina della scrittrice, nel 1547. Benedetto Varchi arriva in ritardo, interrompendo la conversazione del gruppo, teme di aver disturbato, ma Tullia lo invita a partecipare, dapprima stuzzicandolo:

[...] io per me dubito più tosto che non vi abbia a parer di stare anzi a disagio che no, e per questo vi sapesse male di esser venuto: e massimamente toccando il favellare a me per le ragioni che intenderete; la quale oltre lo esser donna (le quali voi per non so che vostre ragioni filosofiche riputate men degne, e men perfette degli uomini) non ho, come ben sapete, né dottrina di cose, né ornamenti di parole (D'Aragona: 1864, p.12).

Tullia avvia così quella “sfida femminile”, come la definisce Jung, inizia subito la discussione e procede come una conversazione casuale. Intervengono apparentemente a caso vari temi, intrecciandosi sempre nuovi argomenti e giungendo sempre ad una conclusione lineare. Il dibattito è tenuto vivace da un flusso continuo, dal gioco di repliche pronte, di finta ignoranza e di contraddizioni spiritose da parte di Tullia. Però questo gioco non è del tutto fuori dello scopo del dialogo, la conversazione apparentemente casuale, in realtà era coordinata con la soluzione della

questione principale. Nell'apparente discontinuità, sono trovate le contraddizioni e i difetti nelle definizioni in corso, sono proposti termini più precisi, e sono stabiliti corollari per la teoria principale. Tutti gli argomenti, alla fine sono giustificati e condotti bene alla conclusione desiderata dall'autrice (Jung, 2008).

Tullia chiede a Varchi di pronunciarsi su un'importante questione, per la quale lo stavano aspettando, «Il dubbio è questo: se si può amar con termino», ossia se l'amore può essere infinito, oppure si ama sempre nei limiti.

Il Varchi insiste sulla definizione di tutti i vocaboli usati: il “termine” è uguale al “fine” e “amore” è uguale ad “amare”. La prima premessa del Varchi è basata sull'equivoco, causato dalla parola *fine*, che può significare sia “cessazione” che “meta”, e sfida la poetessa: “se io vi proverò che amore non abbia fine, sarà sciolto il vostro dubbio”. La seconda premessa è stata offerta dalla definizione preliminare di “amore” e di “amare”. Alla domanda di Varchi, inizia una serie di battute con le quali Tullia lo contrasta e lo canzona:

Var. (...) Ditemi: amore e amare non sono una cosa medesima?

Tul. Dite voi da dovero?

Var. Da doverissimo.

Tul. Eh lasciate le ciance. Io vi chieggo che voi favellate più chiaramente, e voi entrate in baie, e ci volete far ridere. In buona fè che io non vi avea per sì faceto, non vo' dir per tanto baione.

Var. Rider volete voi far me; lasciate ir le ciance voi, e rispondetemi a quello che vi domando.

Tul. A che?

Var. Se amore e amare sono il medesimo.

Tul. Maffè, messer no: poi che voi volete pur ch'io vi risponda alle cose chiare.

Var. (...) Ma se amore e amare non sono il medesimo, l'uno con l'altro saranno dunque differenti tra loro.

Tul. Messer sì; questa è una loica, che la intendo anch'io, e se tutte le conseguenze fossero così fatte, a tutte risponderai subito.

Var. Non basta dir, messer sì. (...) Ma non vi darebbe il cuore di trovar alcuna differenza tra loro?

Tul. Mille.

Var. Ditene una.

Tul. Che so io? Se non altro, amore è nome, e amare è verbo.

Var. Non potevate risponder meglio, né v'era altra che codesta sola. (...) Voi favellate benissimo. Ma che differenza credete voi che sia da nomi a verbi? (...)

Tul. Che volete voi ch'io risponda? I verbi hanno tempo, e i nomi significano senza tempo (D'Aragona, 1864: 19-21).

Il dialogo prosegue aggiungendo via via altri concetti che vanno ad arricchire l'argomento:

Var. Chi pensate voi che sia più nobile o l'amante, o l'amato?

Tul. Lo amato senza dubbio.

Var. Perché?

Tul. Perché lo amato è cagion non solo efficiente e formale, ma ancor finale; e il fine è nobilissimo di tutte le cagioni: onde allo amante non rimane se non la cagion materiale, la quale è men perfetta di tutte (D'Aragona, 1864: 23).

Battuta dopo battuta, i due interlocutori aggiungono altri elementi:

Var. (...) Ma ditemi, che tenete voi che sia più perfetta o la forma sola senza la materia, o la forma insieme con la materia?

Tul. Non intendo a mio modo.

Var. Quello che voi giudicate più degno o l'anima da per sé senza il corpo, o l'anima col corpo insieme? (...)

Tul. Chi non sa che tutto il composto, cioè l'anima, e il corpo insieme è più nobile, e più perfetto, che l'anima sola?

Var. Voi non lo sapete per una.

Tul. Perché?

Var. Perché più perfetta e più nobile è l'anima sola.

Tul. Questo non mi par possibile, non che verisimile; e voi medesimo mi confesserete che almeno andranno di pari, e tanto varrà l'anima al corpo insieme, quanto da sé essendo la medesima anima. Perché se il corpo non le arreca cosa niuna, non doverà né anche torle niente.

Var. Cotesto non farò io già; perciocchè, se bene l'anima è quella medesima, tuttavia è più degna da sé, è più nobile senza il corpo che con esso insieme, non altramente che una massa d'oro è meglio schietta, e da per sé, che imbrattata di fango, o mescolata col piombo (D'Aragona, 1864: 25).

I riferimenti agli antichi filosofi sono più che evidenti e Tullia pare che incoraggi ed allo stesso tempo incalzi il letterato:

Tul. (...) badate a seguire; e se è possibile, spianate le cose, e snocciolatele minutamente, non guardando a

quello che io so, o non so; che a dir il vero non mi par saper nulla, se non ch'io non so cosa alcuna.

Var. Non sarebbe mica poco cotesto; e vi potreste agguagliare a Socrate, che fu il più savio uomo, e il migliore di tutta la Grecia.

Tul. Non lo dissi in cotesto senso io. Voi andate troppo assottigliando le cose. Ma se egli fu sì buono e sì santo, perché non lo andate voi imitando? Che, come sapete, conferiva ogni cosa con la sua Diotima, e imparava da lei tante belle cose, e specialmente nei misteri d'amore.

Var. Che fo io tuttavia?

Tul. Fate il contrario di quello che faceva egli: perciocchè egli apparava, e voi insegnate (D'Aragona, 1864: 27).

Numerose sono le digressioni; su sostanza e accidente, materia e forma, potenza e atto, causa ed effetto, eccetera. Si arriva così al punto in cui Tullia viene invitata ad esprimersi e, con ironia, ha pronte risposte, ed inizia la difesa delle donne:

Var. (...) Ditemi per vostra fê, che cosa pensate voi che sia amore?

Tul. Paionvi queste domande da farle così subito, e all'improvviso ad una donna? E massimamente ad una mia pare?

Var. Voi mi volete far dire che molte donne sono da più di molti uomini, ed entrare ne' meriti vostri, la quale avete posto sempre più studio in ornare l'animo di rarissime virtù, che il corpo di vaghi, o superbi ornamenti; cosa del vero radissima in tutti i tempi, e degna di grandissima lode. Poi io non vi

domandai che cosa fosse amore, ma quello che pensavate che fosse: che bene so che le donne ordinariamente amano poco.

Tul. Voi lo sapete male: e giudicate forse l'amor delle donne dal vostro.

Var. Prensate che areste detto, se avessi aggiunto (come fui per fare) e di rado, allegando que' versi del Petrarca⁶⁷,

Ond'io so ben ch'un amoroso stato

In cor di donna picciol tempo dura.

Tul. Malizioso che voi sete; credete voi che io non vi abbia inteso? Ma bisognava che madonna Laura avesse avuto a scrivere ella altrettanto di lui, quanto egli scrisse di lei, e avereste veduto, come fosse ita la bisogna (D'Aragona, 1864: 31-32).

Quest'ultima frase è stata posta come incipit nel volume *In Dialogue with the Other Voice in Sixteenth-Century Italy: Literary and Social Contexts for Women's Writing*, pubblicato nel 2011, frutto delle ricerche di un gruppo di studiosi. Nell'introduzione Julie D. Campbell e Maria Galli Stampino, evidenziano come con queste parole Tullia prevede il dilemma letterario critico relativo alla voce "dell'amata", la figura femminile glorificata che gli

⁶⁷ Si tratta del sonetto CLXXXIII, (*Canzoniere*, 1997, p. 174):

Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide,
et le soavi parolette accorte,
et s'Amor sopra me la fa sì forte
sol quando parla, over quando sorride,
lasso, che fia, se forse ella divide,
o per mia colpa o per malvagia sorte,
gli occhi suoi da mercé, sì che di morte,
là dove or m'assicura, allor mi sfide?
Però s'i' tremo, et vo col cor gelato,
qualor veggio cangiata sua figura,
questo temer d'antiche prove è nato.
Femina è cosa mobil per natura:
ond'io so ben ch'un amoroso stato
in cor di donna picciol tempo dura.

scrittori dell'epoca collocarono su un piedistallo: il suo silenzio. Le studiose annotano, e noi concordiamo, che la D'Aragona, scrivendo con l'autorevolezza di una erudita cortigiana onesta, incarnava un altro dilemma letterario critico: il vincolo sessualizzato tra voce e corpo per le donne rinascimentali. Inoltre, poiché Tullia scrisse il suo testo in risposta al *Dialogo di Amore* di Sperone Speroni (1542), in parte per protestare per la stereotipata rappresentazione delle cortigiane, come incapaci di un amore più elevato di quello carnale, nella scala neoplatonica dell'amore, ella alluse al doppio standard, sempre presente, nella vita e nelle scritture del tempo, riguardante la sessualità e la spiritualità degli uomini.

Le due studiose ritengono il *Dialogo della infinità d'amore* un testo ingegnoso e rappresentativo del genere di dialogo rinascimentale, diventa ancor più accessibile, per i lettori che familiarizzano col Petrarca, quando viene considerato accanto a quello di Speroni. Esaminato nel contesto letterario più ampio, il testo di Tullia offre un avvincente punto di vista, un "altro lato", della numerose questioni relazionate con le donne durante quel periodo, molte delle quali sono state esaminate da altre voci e scrittrici italiane moderne. Senza dubbio, come nel caso della D'Aragona, si può comprendere meglio il ricco ventaglio di riferimenti dei testi femminili, quando si leggono insieme a quelli maschili, le dichiarazioni dei quali permearono gli ambienti letterari in cui scrissero tali donne. Le opere delle donne rivelano da una prospettiva tanto letteraria quanto storica, perché dovrebbero essere parte integrale degli studi letterari moderni: portano alla luce "l'altra voce" che spesso contesta e si scontra con le filosofie dominanti ma che indiscutibilmente "con-crea" la società letteraria dell'epoca.

Campbell e Galli Stampino aggiungono che il *Dialogo di Amore* di Speroni fu l'impulso per il *Dialogo della infinità d'amore* di Tullia. Il lavoro di Speroni fu ispirato in parte dai suoi incontri con la D'Aragona, nelle riunioni culturali veneziane intorno al 1535: egli modella la cortigiana come

figura chiave nel dibattito sulla natura dell'amore. Mentre Speroni dà un effimero ammicco all'idea che il personaggio Tullia debba gioire del suo stato di "cortigiana onesta" simile a Diotima, questo status non si riflette poi nel ritratto della donna: al contrario, egli ne fa una stereotipata lussuriosa, gelosa, lusinghiera cortigiana che implora di essere illuminata dagli uomini del gruppo. Il *Dialogo* della D'Aragona tratteggia invece un'immagine molto diversa di se stessa, per questo motivo le due studiose consigliano una lettura affiancata dei testi, affinché si possa cogliere meglio il contesto dell'opera di Tullia.

Siamo concordi con loro nel ritenere il *Dialogo della infinità d'amore* uno dei testi che dimostrano come molte donne scelsero di partecipare attivamente alla cultura italiana moderna, anziché rimanere passive e silenziose (Campbell e Galli Stampino, 2011: 10). Alla rinnovata domanda di Varchi, Tullia afferma che Amore "non è altro che un desiderio di godere con unione quello, o che è bello veramente, o che pare bello allo amante" e che "Amare sarà conseguentemente un desiderare di godere con unione quello o che è bello veramente, o che pare allo amante".

Varchi sostiene che "essendo amendue un medesimo effetto, hanno necessariamente una medesima cagione" e domanda alla poetessa quale creda che sia "la lor cagione", "di chi sono eglino figliuoli?". Tullia risponde che la bellezza sia la madre di tutti gli amori ed il padre il "conoscimento di essa bellezza", poiché ritiene che "lo amore nasca dal bello conosciuto, e desiderato nell'anima, e intelletto di colui, che lo conosce e desidera". Varchi risolve il dubbio iniziale del dibattito, sentenziando:

Il soggetto di favellar di amore è tanto ampio, e i suoi misteri tanto profondi, che sopra ciascuna parola nascono infiniti dubbj, ciascuno de' quali averebbe bisogno d'infinito tempo e dottrina. E io mi accorgo che a voler dichiarare pur il nostro solo ci mancherà tempo.

Perciò dico brevemente ripigliando da capo, che termine e fine sono una cosa medesima; e che chi non ha termine non ha fine; e così per lo contrario, chi non ha fine non ha termine: e che amore e amare in sostanza essenzialmente sono una cosa medesima, se bene l'uno considerato come nome, che significa senza tempo, e l'altro come verbo, che significa con tempo, paiono diversi, e nel vero sono, ma sostanzialmente. E in questo modo si dice che amore cagiona amare; onde amare viene ad essere effetto di amore, non altramente che si dica che la visione cagiona il vedere; onde il vedere si chiama effetto della visione, se bene vedere e visione, realmente e in effetto sono una cosa medesima. E così pare a me che sia risoluto il dubbio vostro, che non si possa amare con termine (D'Aragona, 1864: 33-34).

La deduzione non persuade Tullia, e il Varchi domanda con quali ragioni ella possa provare che amare abbia fine, «Nessuna», essa risponde, «[...] ma alla esperienza, alla quale sola credo molto più che a tutte le ragioni di tutti i filosofi [...] che infiniti uomini, e antichi e moderni, sono stati innamorati; e poi per sdegno, o altro, che se ne sia stata la cagione, hanno lasciato lo amore, e abbandonato le amate?». Varchi continua a sostenere che amore è infinito, perché chiunque ama, quando è innamorato, ama senza fine in vista, e quando l'amante non ama più, allora la questione non ci appartiene più. Tullia, non convinta, alla maniera socratica, riduce la posizione logica del Varchi all'assurdità.

La poetessa prosegue ricordando all'amico il principio aristotelico, da lui vantato, secondo il quale non esiste cosa infinita: quindi, come può essere amore infinito? Il dilemma è rimosso da una lunga digressione che distingue tra l'infinità attuale e potenziale. Amore è infinito potenzialmente, ma non in atto, per cui i desideri degli amanti sono infiniti e non possono

mai essere completamente soddisfatti. Dopo aver ottenuto una cosa, essi desiderano qualcos'altro e di nuovo.

Tullia distingue tra amore volgare, ovvero disonesto, e amore onesto e virtuoso: il primo porta subito alla fine perché esso è diretto esclusivamente al piacere carnale e cessa quando l'oggetto del desiderio è stato ottenuto; spesso si trasforma in odio e disgusto. L'amore onesto, invece, porta l'essere umano a partecipare sia al materiale che all'intelletto, gli amanti perfetti devono desiderare l'unione sia del corpo che dell'anima.

Il *Dialogo* presenta una confluenza delle tradizioni aristotelica e platonica, Tullia si rifà a Leone Ebreo: amore onesto è generato dalla ragione e dall'intelligenza delle buone qualità dell'amante ed aspira ad un completamento spirituale e fisico.

I temi trattati all'interno del testo sono molti e condotti con abilità: se l'amore possa essere considerato immorale, se l'amore omosessuale sia peccaminoso e perché le donne siano escluse da questo. Tullia discute abilmente sul fatto che l'amore platonico sembra che idealizzi le donne ma nello stesso tempo le emargina come esseri inferiori intellettualmente e quindi incapaci di relazioni spirituali. Lo scopo della scrittrice è indagare la natura misogina dell'amore platonico. Cita in particolare il *Simposio* di Platone, nel quale il discorso di Pausania distingue tra una specie di amore più volgare che può essere diretta alle donne e agli uomini allo stesso modo, ed una specie più nobile, ispirata all'intelligenza ed al vigore, che può essere indirizzata soltanto agli uomini.

Tullia ha un punto di vista avanzato rispetto ai suoi contemporanei: oltre a proporre il problema della differenza sessuale tra uomo e donna, vuole trattare che solo l'individuo non ragionevole può dubitare dell'uguaglianza essenziale tra i due sessi. Uguaglianza che è implicata in tutto il dialogo e sostenuta da lei con forza: la sua definizione dell'amore onesto presuppone proprio quell'uguaglianza e, sostenendo un sentimento

che condivida sia le facoltà intellettuali che sensuali degli amanti, ella sostiene la capacità delle donne di affrontare un dialogo intellettuale e di poter partecipare alla gioia dei sensi.

La relazione che Tullia propone è indipendente dal matrimonio e dalla religione: gli esseri umani sono fatti di corpo e anima, senso e intelletto, affinché duri il rapporto tra uomo e donna deve essere basato sulla vera natura dell'essere umano.

Il *Dialogo della infinità di amore* assume un significato importante nel tema sull'etica d'amore: Tullia D'Aragona stabilisce una nuova moralità dell'amore: alla luce della parità tra i due sessi, cambia il ruolo della donna, accomunata alla fisicità ed al peccato, portandola da una posizione marginale occupata nel progresso dell'uomo, alla vita spirituale e alla salvezza, riconoscendole un nuovo senso di femminilità. Il testo si rivela un documento significativo dell'abilità intellettuale a discutere in modo nuovo l'esperienza d'amore, con uno stile vivace e gradevole, con un lessico ricco di metafore, proverbi e motti sentenziosi.

Come precisa Mario Pozzi (Pozzi, 1980: XXX), tra i trattati d'amore cinquecenteschi da lui raccolti ed esaminati, 'nessuno ha tanta verità storica, nessuno mette in campo con tanta vivacità la cultura del tempo'.

Il *Dialogo della infinità di amore* assegna la parte di disputante principale sull'etica d'amore ad una donna piuttosto che ad uomo; la poetessa, come ben precisa Jung, usa specificatamente l'autorità del Varchi: la sua dottrina e l'esercizio filosofico danno legittimità e metodo al dibattito e convalida agli argomenti di Tullia. Il suo carattere morale e la sua credibilità come filosofo e scrittore sono perciò difesi contro gli attacchi dei suoi nemici. Però, nello stesso tempo, Tullia mina continuamente le procedure scolastiche del Varchi e la logica scolastica ha un effetto di diminuire nei lettori la confidenza che deduceva con essa scientificamente

teorie e definizioni, e la quale, a volte, risultava essere assurda e contraria all'esperienza.

Tutto questo era contrario, in generale, ai dialoghi rinascimentali, nei quali i punti di vista sotto discussione sono attribuiti a rinomati scrittori o espressi dai personaggi che rappresentano loro: Tullia, invece, non delega al Varchi la sua professione di scrittrice per la sua teoria. (...) non c'è dubbio che la voce di Tullia è quella dell'autrice stessa, ed ecco un'altra potenziale giustificazione del curatore dell'opera, il Muzio, per il cambiamento del nome di Tullia in quello di Sabrina. (...) Sono notevoli, tra le caratteristiche di Tullia, l'abilità di discernere relazioni distanti e quella di sgonfiare discorsi filosofici in linguaggio colorito e popolare. La sua maniera è a volte seducente, ma più spesso riflessiva, nella comune sensibilità di donna, che si appella alla propria comprensione ed esperienza delle cose e rifiuta di sottoporsi ciecamente all'autorità (Jung, 2008: 77).

Nell'eccellente *Dialogue on the infinity of love*, edizione critica con la traduzione in inglese, effettuata da Rinaldina Russel e Bruce Merry nel 1997, gli autori evidenziano il fatto che Tullia fu sessualmente libera e indipendente finanziariamente, osò sostenere che l'unica forma morale d'amore tra donna e uomo è quella che riconosce la necessità sia sensuale che spirituale dell'essere umano. Dichiarando che la sensualità conduce ad essere fondamentalmente irreprensibili e innocenti, Tullia sfidò il platonismo e l'ortodossia religiosa del suo tempo, che condannavano tutte le forme dell'esperienza sessuale, negavano la razionalità delle donne e relegavano la femminilità a massima fonte di fisicità e peccato. L'essere

umano, essa disputò, consiste di corpo ed anima, senso ed intelletto, e l'amore onorevole deve essere basato su questa sua vera natura.

Mettendo in mostra la misoginia intrinseca delle teorie prevalenti sull'amore, Tullia rivendica la dignità di tutte le donne, proponendo una moralità d'amore che le ammette alla parità intellettuale e sessuale con gli uomini. Attraverso il suo acuto ragionamento, il suo senso dell'ironia e la sua rinomata abilità linguistica, schiude un ritratto raro di donna intelligente e riflessiva che lotta contro gli stereotipi cinquecenteschi sulla donna e sulla sessualità (Russel & Merry, 1997: 21). Concordiamo con quanto riportano i due studiosi sopra citati, nel ritenere infondate le critiche di coloro che nutrono dubbi riguardo al fatto che il *Dialogo* sia effettivamente opera di Tullia, e ricordiamo come nella corrispondenza della poetessa con Varchi, ella ne accenni soltanto nella lettera datata 25 agosto 1546⁶⁸, in chiusura della quale scrisse: "ragionate alle volte col mio dialogo". Ciò dimostra che il suo interesse sul tema dell'amore era precedente alla denuncia presso le autorità fiorentine e che la sua opera era già stata completata prima che insorgesse la necessità di dimostrare la sua legittimità come scrittrice (Russel & Merry, 1997: 25).

Gli studiosi si soffermano sui testi di storia della letteratura italiana, scritti dopo l'unificazione del 1860, evidenziando come in essi si sia considerata la letteratura del Cinquecento, specialmente quella sull'amore, espressione della decadenza morale della nazione. Sulla D'Aragona, inoltre, pesava molto lo stigma della prostituzione, che nel suo caso sembrava macchiare ciò che si considerava la nobile ricerca degli studi letterari. Nel secolo XIX si dibatté la proprietà delle sue opere, come spesso succedeva con le autrici, ed allo stesso tempo le sue pubblicazioni erano considerate, da alcuni, come un intento di mascherare una vita viziosa ed una professione vergognosa. Russel e Merry sostengono che Tullia esibì un forte

⁶⁸ La lettera è riportata nel volume di Hairston del 2014, già citato, a pag. 291.

senso del valore personale, impegnandosi a modellare la sua immagine di cortigiana raffinata ed affascinante. Utilizzò il suo talento intellettuale per scolpire uno spazio sociale e psicologico contro ciò che fu per lei un'ondata crescente di regole oppressive (Russel & Merry, 2007: 27).

Nel 2011, è stato pubblicato il testo *Tullia D'Aragona – Cortigiana e filosofa*, la versione italiana dell'originale tedesco di Monika Antes, che aveva visto le stampe nel 2006. La studiosa trascrive il *Dialogo* e lo analizza dettagliatamente, evidenziandone le novità, rispetto ai trattati amorosi dell'epoca, e ne considera in particolare tre punti: il suo concetto di amore, la parità tra uomo e donna e la struttura tematica. Nell'annotare come Tullia faccia riferimento alla filosofia di Leone Ebreo, Antes precisa che la poetessa mette in rilievo il fatto che l'amore mira all'appagamento spirituale e corporale grazie alla conoscenza delle qualità positive dell'amato. Per Tullia il desiderio di unità tra corpo e anima è la ragione della permanenza dell'amore; un'aspirazione che non si può né reprimere né appagare definitivamente. “Il dialogo tocca un'enorme quantità di aspetti della tematica amorosa, discussi in gran parte in modo ben poco convenzionale” (Antes, 2011: 79-85).

Della infinità d'amore testimonia un'ottima conoscenza delle tradizioni filosofiche classiche (Socrate, Platone, Aristotele, Filone) e del pensiero del tempo della nostra autrice (Marsilio Ficino, Leone Ebreo, Pietro Bembo, Baldesar Castiglione, Sperone Speroni e Benedetto Varchi). Secondo Antes, facendo ricorso a questi filosofi, Tullia riesce a gettare un ponte tra il pensiero antico platonico e quello neoplatonico del suo tempo, che mette poi in connessione con la tematica amorosa.

“In questo modo non solo dà prova delle sue conoscenze filosofiche e umanistiche, ma fornisce un contributo letterario cruciale al genere letterario dei trattati amorosi” (Antes, 2011: 87-88).

CONCLUSIONI

Concludo questa ricerca, consapevole delle molte lacune; spero di poter avere la possibilità, in futuro, di approfondire le parti carenti, effettuare nuove ricerche e cercare di migliorarla.

Ho tentato di ripercorre il contesto storico, filosofico e culturale nel quale si trovò ad agire Tullia d'Aragona, presentando poi la sua figura e le sue opere, considerandola come esempio di autrice che fece sentire la sua voce, a dispetto delle discriminazioni educative e sociali. Una donna tenace e caparbia, che si considerò alla stregua degli uomini e reclamò l'amore, l'approvazione, l'istruzione e la pari dignità.

La sua lirica è fortemente legata al Petrarca ed ai modelli trecenteschi ma i contenuti rivelano anche originalità e forza espressiva: nelle sue composizioni Tullia afferma coraggiosamente e fermamente i suoi sentimenti.

Il suo *Dialogo della infinità d'amore* è probabilmente l'opera in cui meglio esprime il suo valore: un trattato in cui non sfigura affatto nella discussione filosofica ed affascina per l'eleganza linguistica. Come ha mostrato l'analisi del dialogo, era in grado, a quanto pare senza fatica, di discutere sia a livello razionale che toccando corde più emotive, con grande abilità e intelligenza, in base alle concrete situazioni che affrontava: un "capitale" che la rese capace, in un mondo patriarcale, di mettersi in luce e farsi valere da cortigiana, poetessa e filosofa in diverse città, contesti e ambienti.

Si mette in evidenza, in questo lavoro, che la figura della scrittrice non "appare", come per arte di magia nel Cinquecento, come sostiene parte della critica tradizionale, che tende sempre a vedere le scrittrici come casi isolati o casi eccezionali, ma che le scrittrici del secolo XV fanno parte di una tradizione di scrittura che ha dei precedenti nelle umaniste del Quattrocento e nella generazione di poetesse petrarchiste marchigiane a cavallo fra il Trecento e il

Quattrocento. Questa tradizione al femminile viene anche sottolineata da una serie di risorse stilistiche e tematiche comuni che, in parte, possono inquadrarsi nella Querelle des femmes in Italia. L'esercizio della letteratura, consente alle scrittrici la loro promozione sociale, essendo accomunate dalle maturata scienza del diritto di decidere della propria vita. Si è messo anche in evidenza che le scrittrici del Rinascimento che partecipano alla Querelle des femmes, come Tullia d'Aragona, sono consapevoli di appartenere ad un gruppo subordinato e che, come membri di un tale gruppo, hanno subito torti. In conseguenza troviamo in loro lo sviluppo di un senso di sorellanza. Sia attraverso argomenti filosofici, sia con l'affermazione di un io femminile autonomo e fuori le regole sociali, hanno una caratteristica fortemente genealogica e di sororità, marcata da alleanze, dall'ammirazione e concessione di autorità ad altre donne, dalla costruzione di modelli femminili che sostituiscono quelli maschili, dati per universali, e per tanto dalla trasformazione dell'immaginario e linguaggio simbolico. Le scrittrici propongono altri modelli femminili da imitare, in un secolo dove tutti gli auctoritas sono maschili.

Nella *Querelle des femmes*, seguendo il modello rinascimentale di riscoperta dei testi classici, troviamo un meccanismo di impronta filologica che contempla una nuova rilettura dei testi della nostra cultura e una nuova interpretazione su di essi, per liberare il femminile dalla sua carica simbolica di negatività o, quanto meno, per scaglionarlo dalle molte colpe che su di esso fanno ricadere i testi misogini.

Tullia d'Aragona, come altre scrittrici "scomode" del suo tempo furono aspramente criticate dai loro contemporanei, ma anche dai critici posteriori. Accusate da alcuni di scrivere versi monotoni, vuoti e dettati da false ispirazioni. Aretino scaglia le sue invettive contro le donne poetesse più venerate del tempo: Veronica Gambara a Vittoria Colonna. La prima definita "meretrice laureata", la seconda derisa perché, usava la poesia per consolarsi del suo vuoto letto di vedova. Nel caso di Tullia, la critica letteraria si è incentrata sulla professione nel tentativo di sottovalutarne l'importanza letteraria, perché a molti di loro parve e pare tuttora inconciliabile l'esercizio della nobile professione delle lettere con la pratica del mestiere di cortigiana. Questo trattamento arbitrario da parte della critica no

riguarda gli autori uomini (Cellini, pluriomicida, Aretino che vendeva la penna e l'ingegno al miglior offerente), la cui vita non influisce nella valutazione della loro opera.

Tullia D'Aragona fu un personaggio molto discusso per tutta la vita, che trascorse in diverse località italiane, verso la quale si alternavano lodi e critiche, ma dal nostro punto di vista ha un luogo proprio nella *Querelle des femmes* in Italia, soprattutto con il suo trattato, dal quale la critica femminista ha evidenziato l'unicità e l'originalità del testo, ma soprattutto segnalando che mette in mostra la misoginia intrinseca delle teorie prevalenti sull'amore.

Tullia rivendica la dignità di tutte le donne, proponendo una moralità d'amore che le ammette alla parità intellettuale e sessuale con gli uomini. Attraverso il suo acuto ragionamento, il suo senso dell'ironia e la sua rinomata abilità linguistica, schiude un ritratto raro di donna intelligente e riflessiva che lotta contro gli stereotipi cinquecenteschi sulla donna e sulla sessualità.

La figura di Tullia continua ad alimentare ipotesi, interpretazioni e interesse e ad oltre quattro secoli di distanza suscita negli studiosi e nelle studiose la curiosità e la volontà di approfondire ricerche sulle sue opere. Potremmo sostenere che il suo fascino ammaliatore non conosce termine.

RINGRAZIAMENTI

Alla direttrice ed ai correlatori, per il prezioso aiuto ed il costante appoggio.

Ai docenti dell'Università di Siviglia, per la grande disponibilità.

Alla mia famiglia, che ha sopportato e supportato le mie tante assenze, per potermi permettere di studiare, ed in particolare ai nipoti ed alle nipoti, per avermi sempre incoraggiato.

Alle amiche ed amici in Italia, per il sostegno affettuoso.

Alle amiche ed amici in Spagna, per il calore con cui mi hanno accolto, facendomi sempre sentire “a casa”.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., «L'una et l'altra chiave». *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*. Atti del Convegno internazionale di Zurigo, 4-5 giugno 2004, Roma, Salerno, 2005, pp. 17-102.
- AA. VV., *In Dialogue with the other Voice in Sixteenth-Century Italy: Literary and Social Contexts for Women's Writing*, Edited by CAMPBELL, J. D., & GALLI STAMPINO, M., Iter, Toronto, 2011.
- AA.VV., *Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno Editrice, Roma, 1990.
- AA.VV., *Io nel pensier mi fingo. Autoritratti inediti in prosa o in poesia di 36 scrittrici italiane contemporanee*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1996.
- AA.VV., *Las mujeres en el antiguo régimen – Imagen y realidad (S. XVI-XVIII)*, Barcelona, Icaria Editorial, 1994.
- AA.VV., *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance. Actes du colloque international, Aix-en-Provence, 12, 13, 14 novembre 1992*, Centre Aixois de recherches italiennes. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1994.
- AA.VV., *Short-title Catalogue of the books printed in Italy ando italian books printed in other Countries fron 1465 to 1600 now in thr British Museum*, London, Trastees of teh Bristish Museum, 1958.
- AA.VV., *Vite e ritratti di donne illustri*. Padova: Tipografia Bettoni, 1815.
- AGRIPPA, E., C. *De nobilitate et praeccellentia faemini sexus*, Edición moderna: RICAGNO, M. (ed.), *Della nobiltà ed eccellenza delle donne*, Bologna: Aragno, 2008.
- AGUADE, B., R. (2011): Cristine de Pizan y las trobairitz, in SEGURO GRAIÑO, Cristina, *La Querella de las mujeres siglos XIV-XV*.

- Antecedentes de la polémica feminista*, Madrid, Asociación Al-Mudaya, 2011, pp. 23-44
- AGUILAR GONZALEZ, Juan, “Similitudes y diferencias de la obra de Galeazzo Flavio Capra en las tratadistas italianas”, En *La Querrela de las mujeres en Europa e hispanoamérica*, Sevilla, Arcibel, 2011, pp. 25-37.
- ALBERTI, Leon Battista, *I libri della famiglia*, in Id., *Opere Volgari*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, vol. I, 1960.
- ALLAIRE, G., *Tullia d’Aragona’s Il Meschino altramente detto il Guerino as Key to a Reappraisal of Her Work*, in *Quaderni d’italianistica*, Vol. XVI, No. 1, 1995, 33-50.
- ALLEN Prudence, SALVATORE, F., “Lucrecia Marinella and Womans’identiy in Late italian Renaissance”, in *Renaissance and Reformation*, N.S., XVI, 4, 1992, pp. 5-39.
- ALLEN, Prudence, *The concept of woman, 2 vol., The early humanist reformation, 1200-1500*, Grand Rapids, Miche, W.B. Eerdmans Pub, 2002.
- AMARI, R. (1857): *Calendario di donne illustri italiane*, Firenze.
- AMBROSOLI, F., *Tullia d’Aragona*, in *Florilegio femminile, compilato da Emanuele Rossi*, Genova, Ferrando, 1840, pp. 129-142.
- AMELANG, J., y NASH, M., *Historia y género: las mujeres en la Hª Moderna y Contemporánea*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1990.
- AMUSSEN, Susan Dwyer, *An Ordered Society: Gender and Class in Early Modern England*, Oxford, Basil Blackwell, 1988.
- ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P., *Historia de las mujeres: Una historia propia*, Barcelona, Instituto de Investigaciones Feministas, 2000.
- ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P., *Nelle corti e nei salotti*, en *Le donne in Europa*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1993.

- ANONIMO, *Delle donne illustri italiane dal XIII al XIX secolo*. Roma: Pallotta, 1840.
- ANSELMINI, G.M., ELAM, K., FORNI, G., MONDA, D., a cura di, *Lirici europei del Cinquecento: ripensando la poesia del Petrarca*, Milano, BUR, 2004.
- ANTES, M., *Tullia d'Aragona. Cortigiana e filosofa*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2011.
- ARETINO, Pietro, *La Cortigiana*, Torino, Einaudi, Collezione di Teatro, 1970.
- ARETINO, Pietro, *Ragionamento e Dialogo*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Rizzoli, Milano, 1988, p. 203,
- ARIOSTO, Lodovico, *Orlando Furioso*, Milano, Garzanti, 1992.
- ARMELLINI, G., COLOMBO, A. (2003): *La letteratura italiana, Guida Storica – Manuale per lo studente*. Bologna: Zanichelli.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, Aplicaciones e implicaciones de las ideas de M. Bajtin en el análisis de textos escritos por mujeres, en *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, “Desde el Sur”, núm. 1, 2004.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, Escritoras Italianas: Violencia y Exclusión Por Parte de la Crítica, en *No te di mis ojos, me los arrebataste. Ensayo sobre la discriminación, misoginia y violencia contra las mujeres desde la literatura*. Alicante: Centro de Estudios Sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, 2010, pp. 243-265.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, La mirada transnacionalista: ¿qué hacer con las escritoras?, en *Miradas y voces de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, Le scrittrici marchigiane: un giallo letterario, *Studi Umanistici Piceni*, n. XXVIII. Sassoferrato: Istituto internazionale di Studi Piceni, 2008, pp. 161-166.

- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, Literatura comparada y literatura comparada en femenino. El caso de las escritoras italianas y españolas, en *Estudios Filológicos Alemanes. Revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, nº 3, Sevilla, 2003, pp. 411-422.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia, en *Entretejiendo saberes*, Sevilla, Actas del IV Seminario de AUDEM, Universidad de Sevilla, 2003, pp. 1-4.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, Retórica de la Escritura Femenina, en *La Retórica en el Ámbito de las Humanidades: Seminario 2002-2003*. Jaen: Universidad de Jaén, pp. 23-30.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, Teorías feministas ante literam: las mujeres que escriben tratados en los siglos XV y XVI en Italia, in *Feminismo y literatura. "La Pagina"*, n. 29, 1997, Tenerife, pp.43-50.
- ARRIAGA FLOREZ, Mercedes (a cura di), *Isotta Nogarola. ¿Quién pecó mas Adan o Eva?*, Sevilla, Arcibel, 2014.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, "Epistolarios en Italia: un punto de vista teórico sobre un género femenino", en *Epistolarios y literatura*, Valencia, Denes, 2005.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, "Teorías feministas ante literam: Las mujeres que escriben tratados en los siglos XV y XVI en Italia", en *Feminismo y literatura*, n. 29, 1997, pp. 43-50.
- ARRIAGA FLOREZ, Mercedes, CERRATO, Daniele, ROSAL NADALES, María, *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la querella de las mujeres*, Arcibel, Sevilla, 2012.
- ARRIGO DI CARMANDINO, Veronica Franco, en «Frou-Frou, Cronaca di sport e di letteratura», n. 10, 13, 15, Genova, 1884.
- ASOR ROSA, Alberto, *La cultura della Controriforma*, Roma, Laterza, 1974.

- ASOR ROSA, Alberto, *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Turin, Einaudi, 1997.
- ASOR ROSA, Alberto, “La fondazione del laico”, in *Letteratura italiana*, vol 5, Le Questioni, Torino, Einaudi, 1986, pp. 24-33.
- AURIGEMMA, Marcello, *Lirica, poemi e trattati civili del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari, 1973.
- AURIGEMMA, Marcello, BORSELLINO, Nino, “Il genere lirico – modelli, tendenze, personalità”, en *La Letteratura Italiana. Storia e testi*, Carlo Muscetta (ed.), Bari, Laterza, vol. IV, pp. 388 y sig.
- BACCOLINI, R. et. altri (ed.) (1997): *Critiche femministe e teorie letterarie.*, Bologna, Clueb.
- BACHMANN, P., “À la rencontre de Gaspara Stampa”, in G. STAMPA, *Poèmes*, Traduction et présentation de Paul Bachmann, Paris, Gallimard, 1991,
- BACKHOUSE, D., MADDERN, PH., TOMAS, N., *Women in Medieval and Renais-sance European history, c. 1100-1500: a bibliography*, Melbourne, 1989.
- BAERNSTEIN, P. Renée and HAIRSTON L., Julia, *Tullia d’Aragona: Two New Sonnets*, MLN 123, 2008 pp. 151-159
- BAINTON, R.H., *Donne della Riforma in Germania, in Italia e in Francia*, introduzione di S. Peyronel Rambaldi, Torino, 1992.
- BALDACCI, Luigi y MUSCETTA, Carlo, *Poesia del Quattrocento e Cinquecento*, Firenze, Einaudi, 1959.
- BALDACCI, Luigi, *Lirici del Cinquecento*, Firenze, Salani, 1975.
- BALDUINO, Armando, “Restauri e recuperi per Maffio Venier”, en *Medioevo e Rinascimento Veneto. Studi in onore di Lino Lazzarini*, vol. II, Padova, Editrice Antenore, 1979, pp. 231 y sig.
- BALLESTRA, Silvia, *Contro le donne nei secoli dei secoli*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

- BANDELLO, Matteo, *Novelle*, Giuseppe Guido Ferrero (ed.), Torino, Utet, 1974.
- BANDINI BUTI, M. F., *Enciclopedia biografia e bibliografica italiana. Poetesse e scrittrici*. Roma: Istituto editoriale italiano B.C. Tosi, 2 vol., 1941-42.
- BARBARO, Francesco, “De re uxoria liber”, Attilio Gnesotto (ed.), en *Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova*, n. s., 32; 1916, pp. 6-105.
- BARBARULLI C., BORGHI, L., (a cura di), *Visioni in/sostenibili. Genere e intercultura*, Cagliari, Cucco, 2003.
- BARBIERA, R. *Italiane gloriose: medaglioni*, Milano, Vallardi, 1925.
- BARZAGHI, Antonio, *Donne o cortigiane? La prostituzione a Venezia. Documenti di costumi dal XVI al XVIII secolo*, Verona, Bertani, 1980.
- BASSANESE, Fiora, “Private Lives and Public Lies: Text of Courtesans of the Italian Renaissance”, in *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 30, n. 3, Renaissance Culture, Literature, and Genres, 1988, pp. 295-319
- BASSO, Jeannine, “L’epistolario stampato e l’autobiografia nel Cinquecento e nel Seicento”, en *Quaderni di retorica e poetica. L’autobiografia, il vissuto e il narrato I*, 1986.
- BASSO, Jeannine, “La lettera ‘familiare’ nella retorica epistolare del XVI e del XVII secolo in Italia”, en *Quaderni di retorica e poetica. La lettera familiare I*, 1988.
- BASSO, Jeannine, “Tra epistolario e diario attraverso il Cinquecento e il Seicento”, en *Quaderni di retorica e poetica. Le forme del Diario II*, 1985.
- BATTAGLIA, Salvatore y MAZZACURATI, Giancarlo, *La Letteratura Italiana*, tomo II, *Rinascimento e Barocco*, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 97- 124.
- BATTAGLIA, Salvatore, *Grande dizionario*, Torino, Utet, 1961, vol. III.

- BATTIFERRI AMMANNATI, Laura, *Lettere di Laura Battiferri Ammannati a Benedetto Varchi*, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1968.
Ristampa facsim. eseguita sull'edizione Romagnoli, Bologna, 1879.
- BAUSI, F., 'Con agra zampogna'. Tullia d'Aragona a Firenze (1545-48)", in *Schede umanistiche*, nuova serie, 2, 1993, pp. 61-91.
- BAUSI, F., *Le Rime di e per Tullia d'Aragona*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance: actes du colloque international, Aix-en-Provence, 12,13,14 novembre 1992*, Publicacions de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1994, pp. 275-292.
- BECCARI, Gilberto, "Donne del '500: Veronica Franco", en *L'Illustrazione italiana*, Milano, Garzanti, 1940.
- BELLONI, Antonio, "Il Seicento", en *Storia della letteratura d'Italia*, Milano, Vallardi, 1929.
- BEMBO, Pietro, Letteratura italiana Einaudi, Edizione di riferimento: *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1966,
- BEMBO, Pietro, *Rime di Monsignor P. Bembo, Nuovamente corrette*, Ziletti, Venezia, 1562,
- BEMBO, Pietro, *Rime di Pietro Bembo, corrette, illustrate ed accresciute con le annotazioni di Anton-Federico Segezzi*, Bergamo, Pietro Lancelotti, 1753
- BENSON, Pamela, KIRKHAM, Victoria, *Strong voices, weak history. Early women writers & canons in England, France & Italy*, Ann Arbor, University of Michigan, 2005.
- BENSON, Pamela, *The invention of the Renaissance woman: the challenge of female independence in the literature and thought of Italy and England*, Pennsylvania State U.P., 1992.
- BENTIVOGLIO, Ercole, *Opere poetiche del Signor Ercole Bentivoglio*, Parigi, Francesco Furnier, 1719.

- BERGALLI, Luisa (1726): *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*. II, Venezia, 1726.
- BERTINI, Ferruccio, CARDINI Franco, BEONIO BROCCIERI FUMAGALLI Maria Teresa, *Medioevo al femminile*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- BETUSSI, Giuseppe, *Il Raverta, dialogo di messer Giuseppe Betussi nel quale si ragiona d'amore et degli effetti suoi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549.
- BIAGI, G., *Un'etera romana: Tullia d'Aragona*, in «Nuova Antologia», vol. LXXXVIII, 16 agosto 1886, pp. 655-711
- BIANCHI, Angelo, ROCCA, Giancarlo, *L'educazione femminile tra Cinque e Settecento*, La Scuola, 2008.
- BIANCHI, Stefano, "Petrarchismo liminare. Tradizione letteraria e 'gioco d'amore' nella poesia di Veronica Franco", in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*. Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma, Salerno Editrice, 1993, II, p. 721-37.
- BIANCHI, Stefano, *Poetesse italiane del Cinquecento*, Milano, Mondadori, 2003.
- BIANCHINI, Angela, *Alexandra e Lucrecia. Destini femminili nella Firenze del Quattrocento*, Milano, Mondadori, 2005.
- BIANCO, M., "Le classificazioni femminili nella mentalità medievale (sec. XII-XVI)", in *Nuova rivista storica*, LXXIX, 1995, pp. 261-274.
- BIGA, Emily, "Una polemica antifemminista del 600. La maschera scoperta di Angelico Aproso", in *Quaderno dell'Aprosuiana*, n. 4, Ventimiglia, Civica Biblioteca Aprosuiana, 1989.
- BINNI, Walter, "Gaspara Stampa", in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

- BLASI, Jolanda De, *Antologia della scrittrici italiane dalle origini al 1800*, Florence, Nemi, 1930.
- BO, Carlo, “Presentazione”, en *Scrittrici d’Italia*, Genova, Costa Nolan, 1995.
- BO, Carlo, *Lirici del Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1945.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Corbaccio*, in *Tutte le opere di Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994.
- BOCCACCIO, Giovanni, *De mulieribus claris*, Milano, Mondadori, 1970.
- BOCHI, Giulia, *L’ educazione femminile dall’ Umanesimo alla Controriforma*, Malpiero, Bologna, 1961.
- BOCK, Gisela, *Il corpo delle donne*, Ancona, Bologna, 1988.
- BOCK, Gisela, *Le donne nella storia europea. Dal Medioevo ai nostri giorni*, Bari-Roma, Laterza, 2001.
- BOLOGNA, C., ROCCHI, P., *Rosa fresca aulentissima. Umanesimo, Rinascimento e Manierismo*. Milano, Loescher, 2008.
- BONGI, S., descritti e illustrati da, *Annali di Gabriel Giolito de’ Ferrari da Trino di Montefeltro, Stampatore in Venezia*, Presso i Principali Librai, Roma, 1890, vol. I. pp. 150-199.
- BONO, P. (ed.), *Questioni di teoria femminista*. Milano: La Tartaruga, 1993.
- BONORA, Elena, *La Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- BONORA, Ettore, “Il Classicismo dal Bembo al Guarini”, en *Storia della Letteratura Italiana*, “Il Cinquecento”, vol. IV, E. Cecchi y N. Sapegno (ed.), Milano, Garzanti, 1988.
- BORGOGNONI, Adolfo, Rimatrici italiane nei primi tre secoli, in *Nuova antologia di scienze lettere e arti*, vol. IV, 1886, pp. 209-235.
- BORSELLINO, Nino, “La letteratura anticlassicistica”, en *La Letteratura Italiana. Storia e testi*, C. Muscetta (ed.), Bari, Laterza, vol. IV, parte I, pp. 591.

- BORSETTO, Luciana, *Narciso e Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento*, in *Nel cerchio della luna: figure di donne in alcuni testi del XVI secolo*, a c. di M. Zancan, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 171-233.
- BOTTARI, E., *Sui dialoghi morali di Sperone Speroni*, Tip. Collini, Cesena, 1878.
- BOZZETTI, C. & GIBELLINI, P. & SANDAL, A. (a c. d.), *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Atti del Convegno, Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985, Firenze, Olschki, 1989.
- BRIOSCHI, F., DI GIROLAMO, C. *Elementi di teoria letteraria*. Milano: Principato, 1984,
- BRONZINI, Cristofano, *Della dignità e nobiltà delle donne*, Firenze, 1624
- BROWN, Jutih, "A Woman's Place Was in the Home: Women's Work in Renaissance Tuscany", en M. F. Ferguson, M. Q. Quittigan y N. J. Vickers, *Rewriting the Renaissance. He Discours of Sexual Diference in Early Modern Europe*, The University Of Chicago Press, Chicago/Londres, 1986, pp. 206-224.
- BRUCE, Merry, RUSSELL, Rinaldina (ed & tr.), *Tullia d'Aragona, Dialogue on the Infinity of Love*, 1997.
- BULLOCK, W:L: The cinquecento. Feminine influence in Renaissance Litrary Groups, *Atlantica*, August, 1932.
- BURANELLO, R., *Figura meretricis, Tullia d'Aragona in Sperone Speroni's Dialogo d'amore*, in «Spunti e ricerche: Rivista d'Italianistica», vol. 15, 2000, pp. 53-68,
- BURCKHARDT, Jacob, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Ludovico Gatto (ed.), Roma, Newton, 2008.
- CALVI, Giulia, *Barrocco al femminile*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- CAMERINI, E. *Donne illustri. Biografie*. Milano, F. Garbini, 1870.

- CAMERINI, E., *I Precursori del Goldoni*, Sonzogno, Milano, 1872, pp. 196-205.
- CAMMAROSANO, F., *La vita e le opere di Sperone Speroni*, Empoli, Tipografia R. Nocchioli, 1920.
- CAMMAROSANO, F., *La vita e le opere di Sperone Speroni*. Empoli, Tipografia R. Nocchioli, 1920.
- CAMPBELL, J. D., *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe. A cross-cultural approach*. Aldershot: Ashgate P.L, 2006.
- CANONICI, FACHINI Ginevra, *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura dal sec. XIV fino ai nostri giorni*, Venezia, Alvisopoli, 1824.
- CANTÙ, Cesare, *Parnaso italiano. Poeti italiani contemporanei Maggiori e minori, preceduti da un discorso preliminare intorno a Giuseppe Parini e il suo secolo scritto da Cesare Cantù e seguito da un saggio di rime di poetesse italiane antiche e moderne scelte da A. Ronna*. Paris: Baudry, Libreria europea, 1843.
- CAPOBIANCO, Laura, *Donne tra memoria e storia*, Napoli, Liguori, 1993.
- CAPRA, F. G., *Della eccellenza e dignità delle donne*, Roma, Bulzoni Editori 2001.
- CARAFFI, Patrizia, *Figure femminili del sapere XII-XV Secolo*, Roma, Carocci, 2003.
- CASAGRANDE DI VILLAVIERA, Rita, *La cortigiana veneziana nel Cinquecento*, Milano, Longanesi, 1968.
- CASAGRANDE, Giovanna, SKINNER, Patrizia, (eds.), *Donne tra Medioevo ed età moderna: ricerche*, Perugia, Morlacchi, 2004.
- CASALE, Olga Silvana, *Le scritture femminili tra strumenti di ricerca e edizioni*, en *Les femmes écrivains en Italia au Moyen Age et à la Renaissance*. Aix-en-Provence: Publicaciones de la Universidad de Provenza, 1994, pp. 33-49.

- CASALE, Olga Silvana, "Le scritture femminili tra strumentidi ricerca e edizioni", in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance. Acte du colloque international (Aix-en-Provence, 12-14 novembre 1992)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, pp. 33-49.
- CASONI, G., *Della magia d'amore*, Zoppini, Venezia, 1596.
- CASSOLA, L., *Madrigali del magnifico signor cavallier Luigi Cassola piacentino*, Giolito, Venezia, 1544,
- CASTIGLIONE, Baldassar, *Il libro del Cortegiano*, edizione di riferimento: a cura di Giulio Preti, Einaudi, Torino, 1965.
- CASTIGLIONE, Baldassarre, *Il cortegiano*, Torino, UTET, 1981.
- CATALDI, Antonietta, *Vendetta: femminile, singolare. Passaggi di ruolo di personaggi femminili nel teatro del '500*, Galatina, Congedo, 1994.
- CATANZARO, C. *Le donne italiane nelle scienze, nelle lettere, nelle arti', Dizionario biografico delle scrittrici e artiste viventi*. Firenze: Biblioteca Editrice della Rivista Italiana, 1890.
- CAVAZZANA, Marta, "Cassandra Fedele erudita veneziana del Rinascimento", in *Ateneo Veneto* 29, 2, 1906, pp. 73-91, 249-275, 361-397.
- CHEMELLO, Adriana, "Donna di palazzo, moglie, cortigiana; ruoli e funzioni sociali donna in alcuni trattati del Cinquecento", in *La corte e il "Cortigiano*, ed. A. Prosperi, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 113-132.
- CHEMELLO, Adriana, "Giochi ingegnosi e citazioni dotte: immagini del femminile", *Nuova DWF*, 25-26 (1985), pp. 39-56.
- CHEMELLO, Adriana, "La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella", en *Nel cerchio della luna*, ed. M. Zancan, Venecia, Marsilio, 1983, pp. 95- 170.

- CHEMELLO, Adriana, Il genere femminile tesse la sua tela. Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli, in *Miscellanea di studi*, Venezia, Multigraf, 1993, pp. 85-107.
- CHIAPPARA, SORIA, I., *La moda nelle corti italiane*, *Sinestesiaonline* 2011-16. Consultato il 04/04/17.
- CHIARAMONTE, Enrica, *Donne senza Rinascimento*, Elèuthera, Milano, 1991.
- CHIARAMONTE, Enrica, FREZZA, Gianna y TOZZI, Silvia, *Donne senza Rinascimento*, Milano, Eleuthera, 1991.
- CIBIN, P., "Meretrici e cortigiane a Venezia nel '500", in *Sulla scrittura. Percorsi critici su testi letterati del XVI secolo. Nuova D.W.F.*, 25-26, 1985, pp. 79-102.
- CICALA, Maria, "Donne bibliche e letteratura. Verifica del femminile tra primo humanesimo e Rinascimento: Humanistas e dignitas mulieris", en Placella, Vincenzo (ed.), *Memoria Biblica italiana*, L'Orientale editrice, Napoli, 1998, pp. 97-165.
- CICIONI, M. & PRUNSTER, N. (ed), *Visions and revisions. Women in Italian culture*, Berg, Providence, 1993.
- CIOPPONI, N. *Parole di donne. Otto secoli di letteratura italiana al femminile. Le Signore della letteratura italiana dal Duecento al Novecento*. Marina di Massa: Edizione Clandestine, 2006.
- COHEN, Elizabeth Storr, "La verginità perduta. Autorrepresentazione di giovani donne nella Roma Barocca", en *Quaderni storici*, XXIII, 1988, I, pp. 169-191.
- COHEN, Sherrill, *The Evolution of Women's Asylums since 1500: From Refuges for Ex-Prostitutes to Shelters for Battered Women*. New York and Oxford, Oxford University Press, 1992.

- COHN, Samuel, *Women in the Streets. Essays on Sex and Power in Renaissance Italy*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996.
- COLLINA, B., “Moderata Fonte e Il merito delle donne”, in *Annali d'italianistica*, n. 7, 1989, 142-164.
- COLONNA, Prospero, *I Colonna Dalle Origini All'Inizio del Secolo XIX*, Roma, Istituto Nazionale Medico Farmacologico, 1927.
- COLONNA, Vittoria, *Rime*, a c. di A. Bullock, Bari, Laterza, 1982.
- COMBA, Eugenio, *Delle donne illustri italiane dal XII al XIX secolo*, Roma, Pallotta, 1840.
- CONOR, Fahy, “Women and Italian Cinquecento Literary Academies”, en Letizia Panizza (ed), *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Oxford, European Humanities Research Center, 2000, pp. 438-452.
- CONTI, O., *Donna e società nel Seicento*, Roma, Bulzoni Editore, 1979.
- CONTINI, Gianfranco, *Letteratura italiana delle origini*. Firenze, Sansoni, 1976.
- CORNELIO, Agrippa, *Della nobiltà ed eccellenza delle donne*, (De nobilitate et praecellentia faemini sexus), G. Giolito de Ferrari, Venezia, 1549. Edición moderna: *Della nobiltà ed eccellenza delle donne*, M. Ricagno ed., Aragno, Ferrara, 2008.
- CORONA, D. *Donne e scrittura. Atti del seminario internazionale, Palermo, giugno 1988*, Palermo, La Luna, 1990.
- CORSALINI, G., Guerrino nel regno della Sibilla. Tullia d'Aragona e il romanzo di Andrea da Barberino, in *Sinestesiaonline*, n. 13, ottobre 2015
- COSTA-ZALESSOW, Natalia, *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo*, Ravenna, Longo Editore, 1982.
- COSTA, Daniela *La “Raffaella” di Alessandro Piccolomini: un'armonia nella disarmonia?*, in *Disarmonia bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*,

- Atti del VII Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 luglio 1995), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995, pp. 145-154.
- COX, Virginia, FERRARI C., *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*. Bologna: Il Mulino, 2012.
- COX, Virginia, "The Single Self: Feminist Thought and the Marriage Market in Early Modern Venice", in *Renaissance Quarterly* 48 (3), pp. 513-581.
- COX, Virginia, *The Renaissance dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- COX, Virginia, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008.
- CRESCIMBENI, Giovanni Mario, *Le vite degli Arcadi illustri scritte da diversi autori*, Roma 1708.
- CRESCIMENI, Giovanni Mario, *L'istoria della volgar poesia*, L. Basegio, Venezia, 1730-31.
- CRISPINO, Anna Maria, *Oltre canone: per una cartografia della scrittura femminile*. Roma: Manifestolibri, 2003.
- CROCE, Benedetto *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*. Bari: Laterza, 1945.
- CROCE, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari, 1917, 149-171.
- CROCE, Benedetto, *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, G. Laterza & figli, Bari, II.a edizione, 1946 (I.a edizione 1933).
- CROCE, Benedetto, *Trattati d'amore del Cinquecento*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 40, 1942, pp. 233-240.

- CROCE, Benedetto, “Donne letterate nel Seicento”, en *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931.
- CROCE, Benedetto, “La lirica cinquecentesca”, en *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1933, pp. 340-438.
- CROCE, Benedetto, “Teoria della poesia lirica nella poetica del Cinquecento”, en *Poeti e scrittori del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol. II.
- CROCE, Benedetto, “Trattati d'amore del Cinquecento”, en *Poeti e scrittori del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol I.
- CROCE, Benedetto, *Letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1929.
- CROCE, Benedetto, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929.
- D'ARAGONA, Tullia, *Le rime di Tullia d'Aragona, cortigiana del secolo XVI*, Enrico Celani (ed.), Bologna, Romagnoli dell'Acqua libraio editore, 1891.
- D'ARAGONA, Tullia, *Dialogo della infinità d'amore, colla vita dell'autrice scritta da Alessandro Zilioli*, Arnaldo Forni, Bologna, 1974: ristampa anastatica dell'edizione Daelli, Milano, 1864.
- D'ARAGONA, T., *Il Meschino, altramente detto il Guerrino. Fatto in ottava rima dalla signora Tullia d'Aragona*. Venezia, 1560.
- D'ARAGONA, Tullia, *Il Meschino detto il Guerrino*, Parnaso Italiano, vol. V. a cura di Francesco Zanotto, Venezia, G. Antonelli, 1839.
- D'ARAGONA, Tullia, *Le rime di Tullia d'Aragona, cortigiana del secolo XVI*, a cura di CELANI, E. Bologna: Romagnoli Dall'Acqua, 1891.
- D'ARAGONA, Tullia, *Rime della S. Tullia di Aragona; et di diversi a lei. Giolito de' Ferrari, Venezia, edizioni del 1547, 1549 e 1560.*
- D'ARAGONA, Tullia, *Rime della Sig. Tullia d'Aragona di nuovo date in luce da Antonio Bulifon e dedicate all'illustrissima Signora D. Isabella Mastrilli*, Bulifon, Napoli, 1693.

- DAENENS, Francine, *Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento*, in *Trasgressione tragica e norma domestica*, a cura di Vanna Gentili, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1983, pp. 11-50.
- DAENENS, Francine, *Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento*, in *Trasgressione tragica e norma domestica*, a cura di Vanna Gentili, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, pp. 11-50.
- DARDANO, L., *La bella e dotta difesa delle donne in verso, e prosa, di Messer Luigi Dardano, gran cancelliero dell'illustrissimo Senato venetiano, contra gli accusatori del sesso loro, con un breve trattato di ammaestrare li figliuoli*, Bartholomeo detto l'Imperatore, Venezia, 1554.
- DAYBELL, James (ed.), *Early Modern Women's Letter Writing, 1450-1700*. Nueva York: Palgrave-St Martin's Press, 2001.
- DE BLASI, Jolanda, *Antologia delle scrittrici italiane dalle origini al 1800*. Firenze, Nemi, 1930.
- DE CHIARA, M. (2001): *La traccia dell'altra. Scrittura, identità e miti del femminile*. Napoli: Liguori.
- DE LEO, M. (a c. d.), *Autrici italiane. Catalogo ragionato dei libri di narrativa, poesia, saggistica 1945-1985*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.
- DE MAIO, Romeo, *Donna e Rinascimento*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1987.
- DE MAIO, Romeo, *Donna e Rinascimento. L'inizio della rivoluzione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- DE MARTINO, Giulio y BRUZZESE, Marina, *Le filosofe. Le donne protagonista nella storia del pensiero*, Napoli, Liguori Editore, 1994.

- DE NICOLA, Francesco, ZANNONI, Pier Antonio, *Scrittrici d'Italia: atti del Convegno nazionale di studi. Rapallo 14 maggio 1994*, Genova, Costa & Nolan, 1995.
- DE PIAGGI, O., *La conquête de l'écriture, ou une saison d'écriture narrative au féminin*, Fasano-Paris: Schena-Nizet, 1993.
- DE PIZAN Christine, *La città delle dame*, Patricia Caraffi (a cura di), Roma, Carocci.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana* (Vol. I). Napoli: Morano, 1870.
- DEL GROSSO, Maria, *Donna nel Cinquecento. Tra letteratura e realtà*, Salerno, Edisud, 1989.
- DELLA CASA, Giovanni, *Se s'abbia da prender moglie*, traduzione di Ugo Enrico Paoli, Le Monnier, Firenze, 1994.
- DELLA CHIESA, Agostino Francesco, *Teatro delle donne letterate*, Mondovì, G. Gislandi and G. T. Rossi, 1620.
- DELUMEAU, J., *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Sansoni, Firenze, 1979.
- DI BENEDETTO, Arnaldo, "Un'introduzione al petrarchismo del Cinquecento", in *Literatura*, 2006, n. 48, (4) pp. 14-45.
- DI CRISTOFARO LONGO, G., MARIOTTI, L. (a cura di), (1998): *Modelli culturali e differenza di genere*. Roma: Armando editore.
- DI VITTORIO ROSSI, Armando Balduino, *Il Quattrocento*, Piccin, Milano, 1992.
- DIALETI, Androniki, "The publisher Gabriel Giolito de Ferrari, female readers, and the debate about women in sixteenth-century Italy", in *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, 2004, 28:4, pp. 5-32.

- DÍAZ PADILLA, Fausto, “Veronica Franco: Poesía culta en boca popular”,
 en *Escritoras italianas. Géneros literarios y literatura comparada*, Sevilla,
 Arcibel editores, 2007, pp. 97-113.
- DIAZ-DIOCARETZ, Maria, *Per una poetica della differenza. Il testo sociale
 nella scrittura delle donne*. Firenze: Estro, 1989.
- DIONISOTTI, Carlo, La letteratura italiana nell’età del Concilio di Trento
 (1963), en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi,
 1967, pp. 237-238.
- DOGLIO, Maria Luisa, “Scrittura e “offizio di parole” nelle “Lettere
 familiari” di Veronica Franco”, en *Lettera e donna. Scrittura epistolare
 al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 33-48.
- DOGLIO, Maria Luisa, *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra
 Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1993.
- DOLCE, Lodovico, *Dialogo della institution delle donne di Messer Lodovico
 Dolce*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1553, c. 19.
- DOMENICHI, Lodovico, *Facezie*, a cura di FABRIS, G., A. F. Formiggini
 Editore, Roma, 1923.
- DOMENICHI, Lodovico, *La nobiltà delle donne*, Venezia, G. Giolitti de’
 Ferrari, 1549.
- DOMENICHI, Lodovico, *Rime diverse d’alcune nobilissime e virtuosissime
 donne*, raccolte per Lodovico Domenichi, Lucca, Busdrago, 1559.
- DONI, A. F., *La Libreria*, Giolito, Venezia, 1550, parte I, p. 43.
- DUBY Georges, PERROT, Michelle. (a cura di) *Storia delle donne in
 Occidente*, 5 voll., III, *Dal Rinascimento all'eta moderna*, N. ZEMON
 DAVIS-A. FARGE, (a cura di) Roma-Bari, 1991.
- EBREO, L., *Dialoghi di Amore di Leone Hebreo, di nuovo corretti et ristampati*,
 Giorgio de’ Cavalli, Venezia, 1565. Consultato il 15/10/2016
- EQUICOLA, Mario, *Di natura de Amore*, 1525.

- EQUICOLA, Mario, *Delle donne*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004.
- ERDMANN, A. *My gracious silence, Women in the mirror of 16th century printing in Western Europe*. Luzer Switzerland: Gilhofer & Ranschburg GmbH, 1999.
- ERDMANN, A., *My gracious silence. Women in the mirror of 16th century printing in Western Europe*, Luzern 1999.
- ESTEVA, M. D. (ed.), *La mujer: elogio y vituperio a la luz de los textos medievales y renacentistas*. Zaragoza: Actas del IX Simposio SELGYC, Universidad de Zaragoza, 1994.
- EURIDICE, *Differenze di genere nei risultati educativi: Studio sulle misure adottate e sulla situazione attuale in Europa*. Agenzia esecutiva per l'istruzione, gli audiovisivi e la cultura (EACEA P9 Eurydice), 2009.
- EZELL, Margaret, *Writing women's literary history*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996, p. 54.
- EZELL, Margaret J.M., *The Patriarch's Wife: Literary Evidence and the History of the Family*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 1987.
- FAHY, Connor, "Three Early Renaissance treatises on Woman", en *Italian Studies*, XI, 1956, pp. 30-47.
- FARRELL, Michèle Longino, *Performing Motherhood: The Sévigné Correspondence*. Hanover and London, University Press of New England, 1991.
- FEDI, Roberto, "Canzonieri e lirici nel Cinquecento, I Dall'imitazione alla citazione", en *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990 pp. 41.
- FEDI, Roberto, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990.
- FERGUSON, M. W., QUILLIGAN, M., VICKERS, N., *Rewriting the*

- Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- FERRACUTI, G., *Mediterranea 14 - L'amor scortese*, Lulu.com, 2015.
- FERRAI, L.A., *Lettere di cortigiane del secolo XVI*, Firenze, Libreria Dante, 1884.
- FERRI, P. L., *Biblioteca femminile italiana: raccolta, posseduta e descritta*. Padova: Crescini, 1842.
- FERRI, P. L., *Biblioteca femminile italiana*. Padova: Libreria San Francesco, 1996.
- FERRONI, Giulio (a cura d.), *Poesia italiana. Il Cinquecento*, Garzanti, Milano, 1978.
- FERRONI, Giulio, *Storia della letteratura italiana – dal Cinquecento al Settecento*, Milano, Einaudi Scuola, 1991.
- FEUGÈRE, M. Leon, *Les Femmes Poètes au XVI siècle*, Paris, 1860.
- FILIPPI, L., *Le orme del pensiero*, Taddei, Ferrara, 1919, pp. 227 – 257 (*Un poema poco noto*), per gentile concessione della Biblioteca Comunale Manfrediana di Faenza.
- FILIPPINI, Nadia, Plebani, Tiziana, Scattigno, Anna (a cura di), *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, Roma, 2002.
- FINDLEN, P., *The Italian Renaissance*. Victoria-Australia: Blackwell Publishing, 2002.
- FIRENZUOLA, A., *Le Rime di M. Agnolo Firenzuola Fiorentino*, Giunti, Firenze, 1549.
- FISHER S. - HALLEY, J. E., *Seeking the woman in late Medieval and Renaissance writings: essays in feminist contextual criticism*, Knoxville, 1989.
- FLACELIÈRE, Robert, *La vita quotidiana in Grecia nel secolo di Pericle*, Milano, Rizzoli, 1983.

- FLAMINI, Francesco, *Storia letterati d'Italia Il Cinquecento*, Milano, ed. Dottore Francesco Vallardi, 1901, pp. 169 -237.
- FLORA, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1848.
- FLORA, Francesco, *Gaspara Stampa e altre poetesse del '500*, Milano, Nuova Accademia, 1962.
- FONTANA, Giacopo, *Veronica Franco. Difesa di Gian Jacopo Fontana contro il Dottor Giuseppe Tassini*", Venezia 1874.
- FONTE, Moderata (pseudonimo di Modesta Pozzo de' Zorzi), *Il merito delle donne*: il testo viene pubblicato postumo nel 1600; in edizione moderna è stato stampato presso l'Editrice Eidos, Mirano-Venezia, 1988
- FONTE, Moderata, *Il merito delle donne, El mérito de las mujeres*, Sevilla, Arcibel, 2013.
- FORLANI, A., SAVINI, M. (ed.), *Scrittrici d'Italia: le voci femminili più rappresentative della nostra letteratura raccolte in una straordinaria antologia di prose e di versi, dalle eroine e dalle sante dei primi secoli fino alle donne dei giorni nostri*. Roma: Newton Compton, 1991.
- FORNARI, P., (detto Pietro Romano), *Campomarzio IV rione*, vol. 2, Tip. Agostiniana, Roma, 1939, p. 64.
- FORTINI, Laura, "Critica femminista e critica letteraria in Italia", in *Italian studies*, 2 (2010): 178-191.
- FOUCAULT, M., *La volontà di sapere, storia della sessualità*, a cura di Pasquale Pasquino e Giovanni Procacci, Feltrinelli, Milano, 1978.
- FRANCO, N., *Rime contro Pietro Aretino*, 2003, p. 195.
- FRANCO, Veronica, *Rime*, a c. di S. Bianchi, Milano, Mursia, 1995.
- FRANCO, Veronica, *Terze rime*, a c. di Abdelkader Salza, Bari, Laterza, 1913.

- GAMBA, Bartolomeo, *Lettere di donne italiane al secolo decimosesto*, Alvisopoli, Venezia, 1832, pp. 147-156.
- GAMBA, Bartolomeo, *Le donne più illustri del Regno Lombardo-Veneto*, Venezia, 1828.
- GARZONI, Tommaso, "Delle meretrici, et de' loro seguaci in parte. Discorso IX-XIII", in *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, 1588.
- GIACOBINO, M., *Guerriere, ermafrodite, cortigiane. Percorsi trasgressivi della soggettività femminile in letteratura*. Milano: Dito e la luna, 2005.
- GIALLONGO, Angela, *Donne di palazzo nelle corti europee. Tracce e forme di potere dall'età moderna*, Milano, Edizioni UNICOPLI, 2005.
- GIANNI, Angelo, *Anch'esse quasi simili a Dio. Le donne nella storia della letteratura italiana, in gran parte ignote o misconosciute dalle Origini alla fine dell'Ottocento*, Lucca, Mario Barone, 1997.
- GIBSON, Wendy. *Women in Seventeenth-Century France*. London: Macmillan, 1989.
- GILIO DA FABBRIANO, Giovanni Andrea, *Topica poetica di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, Oratio de' Gobbi*, Venezia, 1580.
- GINGUENÉ, P. L., *Storia della letteratura italiana*, tomo V, Tipografia Daddi, Firenze, 1927, pp. 158-162.
- GIRALDI CINZIO, G., *De gli Hecatmmithi*, parte prima, Girolamo Scotto, Venezia, 1566, (Novella VI, pp. 73-81).
- GIUSTI, Eugenio, *The Renaissance Courtesans in Words, Letters and images*, Edizioni universitarie, Milano, 2014.
- GNOLI, Umberto, *Cortigiane Romane*, Edizioni della Rivista Il Vasari, Arezzo, 1941, XIX.
- GONZALEZ DE SANDE, Estela, *Poetas cortesanas en la Querrela de las mujeres*, Sevilla, Arcibel, 2014.

- GONZÁLEZ DE SANDE, Estela, RUBÍN VÁSQUEZ DE PRAGA, Isabel, DÍAZ PADILLA, Fausto, ROSAL NADALES, María, *Escritoras Europeas. Poetas Cortesanas en la querella de las mujeres*, Sevilla, Arcibel Editores S.L., Sevilla 2013.
- GRAF, Arturo, *Attraverso il Cinquecento*, Loescher, Torino, 1888.
- GRECO, O., *Bibliografia femminile italiana del XIX secolo*. Venezia: Mondovi', (recogida por Ida-Melisburgo-Vegezzi Ruscalla de Turín). Tipografia Issoglio, 1875.
- GRENDLER, P.F., *La scuola nel Rinascimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- GRIFFIN, Susan, *Las cortesanas un catálogo de sus virtudes*, Barcelona, Vergara, 2003.
- GUGLIELMINETTI, Marziano, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984.
- GUNSBERG, Maggie, *Gender and the Italian Stage from the Renaissance to the Present Day*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- GWYNETH ROSS, Sarah, *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Harvard University Press, Cambridge, 2009.
- HAIRSTON L., Julia, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, a bilingual edition, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto, 2014.
- HAIRSTON, Julia, *Out of the archive: four newly – identified figures in Tullia d'Aragona's "Rime della Signora Tullia d'Aragona et di diversi a lei (1547)"*, in «Journal Article», MLN, vol. 118, n. 1, Italian Issue, The John Hopkins University Press, Jan. 2003, pp. 257-263.
- HALE, J.R., *La Europa del Renacimiento. 1480-1520. Siglo XXI*, Madrid, 1980.
- HAVELOCK, E. A., *La Musa impara a scrivere: riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Laterza, Bari, 2005.

- HESTER, Marianne, *Lewd Women and Wicked Witches: A Study of the Dynamics of Male Domination*. London and New York, Routledge, 1992.
- HOBBS, Elaine. *Virtue of Necessity: English Women's Writing, 1649-1688*. London. Virago Press, 1988.
- HOWE, Elizabeth, *The First English Actresses: Women and Drama, 1660-1700*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- HUFTON, O. H., *Destini femminili. Storia delle donne in Europa 1500-1800*, X, Milano, Mondadori, 1996.
- HUFTON, Olivia, *Destini femminili/Storia delle donne in Europa 1500-1800*, Milano, 1996.
- JANKOWSKI, Theodora A. *Women in Power in Early Modern Drama*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992.
- JOKILEHTO, J., *A History of Architectural Conservation*, D. Phil Thesis The University of York, England, September 1986, pp. 41-42.
- JONES Anna Rosalind, "New Songs for the Swallow: Ovid's Philomela in Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa", in *Refiguring Woman: perspectives on Gender and the Italiana Renaissance*, Ithaca, Cornell UP, 1991.
- JONES, Anna Rosalind, *New songs for the swallow: Ovid's Philomela in Tullia d'Aragona and Gaspare Stampa*, in MIGIEL, M., SCHIESARI, J., *Refiguring woman: perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Cornell University Press, New York, 1991, pp. 263-272.
- JONES, Ann Rosalind. *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- JONES, Ann Rosalind, "Apostrophes to Cities: Urban Rhetorics in Isabella Whitney and Moderata Fonte," in *Attending to Early Modern Women*,

- Susan Amussen and Adele Seeff (a cura di), Newark/London, University of Delaware/ Associated University Presses, 1998.
- JONES, Ann Rosalind, *Tullia d'Aragona, Rime*, trans. as Sweet Fire by Elizabeth Palitto; and Chiara Matraini, Selected Works, ed. and trans. Elaine Maclachlan, *Renaissance Quarterly*, 61, 3 (Fall 2008), 881-3.
- JORDAN, Costance, *Renaissance Femmism: Literary Text and Political Models*. Ithaca, N.Y., and London, Cornell University Press, 1990.
- JUNG, K., *La trattatistica d'amore del Cinquecento e il «Dialogo dell'infinità d'amore» di Tullia D'Aragona*, Tesi di Dottorato di ricerca in Italianistica, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Italianistica, 31 luglio 2008.
- KELLY, Joan, *Did Women have a Renaissance?*, in *Women, history and theory*, Chicago-London 1984, pp. 19-50.
- KELSO, Ruth, *Doctrine for the lady of the Renaissance*, University Illinois, 1956.
- KILLERBY, Catherine Kovesi, Heralds of a Well-Instructed Mind: Nicolosa Sanuti's Defence of Women and Their Clothes, en *Renaissance studies: journal of the Society for Renaissance Studies*, 13, n. 3, 1999, pp. 255 - 282.
- KING, Margaret L., *Le donne del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1991.
- KING, Margaret, RABI, Albert, *Her Immaculate Hand: Select Workes Bay abd About the Woman Humaniste od Quattrocento Italy*, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, New York, 1983.
- KING, Margaret, RABII, Albert, Book-Lined Cells Women and Humanism in the Early Italian Renaissance, en P. Labalme, ed., *Beyond Their Sex: Learned women of the European Past*, New York University Press, Nuova York, 1980, pp. 66-90.

- KLAPISCH-ZUBER Christiane, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Bari-Roma, Laterza, 1995.
- KOLENDIC, Petar, *Giacomo Bobali (Bobaljevic): uno degli amanti di Veronica Franco*, Beograd, 1961.
- KOLSKY, D. S., La costituzione di una nuova figura femminile letteraria. intorno al “De mulieribus claris” di Giovanni Boccaccio, in *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 1993, 25, pp. 36-52.
- KOLSKY, S., Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy, in *The Modern Language Review*, Vol. 96, n. 4, 2001, pp. 973-989.
- KOLSKY, S., Per la carriera poetica di Moderata Fonte: Alcuni documenti poco conosciuti”, in *Sperienze letterarie*, n. 24, 1999, pp. 3-17.
- KRISTELLER, P., Neoplatonismo e Rinascimento”, in *Il neoplatonismo e il Rinascimento*, a cura di P. PRINI, Roma, 1993, pp. 9-28.
- LABÉ, Louise, *Euvres de Louïze Labé lionnoize*, par Jean de Tournes, Lion, 1556.
- LAMA, Andrea, *Cortigiane: donne di passione, spettacolo, cultura*, Firenze, Atheneum, 2002.
- LANDO, Ortensio, *Lettere di molte valorose donne nelle quali chiaramente appare Non esser ne di eloquentia ne di dottrina alli huomini inferiori*, in Vinegia Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1548.
- LARIVAILLE, Paul, *Le cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, traduz. PIZZORNO, M. Milano, Rizzoli, 1975.
- LARIVAILLE, Paul, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, Milano, Rizzoli, 1989.
- LAWNER, Lynne, *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 1988.

- LENZI, Maria Ludovica, *Donne e Madonne. L'educazione femminile nel primo Rinascimento italiano*, Torino, Loecher, 1982.
- LEONE EBREO, *Dialoghi di amore. Primo dialogo. Interlocutori Filone e Sofia*, trascrizione dell'edizione a stampa del 1565 a cura di LEPORE, D., BRUCATO, D. San Mauro, Ed. PonSinMor, 2003.
- LEONE, G., "Per lo studio della letteratura femminile del Cinquecento", in *Convivio*, II, 1962, pp. 293-300.
- LERNER, Gerda, *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to Eighteen Seventy*. New York and Oxford, Oxford University Press, 1993.
- LEVATI, Ambrogio, *Dizionario biografico cronologico delle donne illustri, Classe V del Dizionario biografico-cronologico diviso per classi degli uomini illustri di tutti i tempi e tutte le nazioni*. Milano, 3 voll., 1821.
- LEVI CATTELANI, E., *Venezia e le sue letterate nel sec. XV e XVI*, Firenze, 1879.
- LEVINE-J. WATSON, C. (a cura di), *Ambiguous realities: women in the Middle Ages and Renaissance*, Detroit, 1987.
- LEWALSKI, Barbara Kiefer, *Writing Women in Jacobean England*. Cambridge, Mass., and London, Harvard University Press, 1993.
- LIROSI, Alessia, *Libere di sapere: il diritto delle donne all'istruzione dal Cinquecento al mondo contemporaneo*, Edizioni di storia e letteratura, 2015.
- LISSONE, Nicoletta, *La ragion di stato monacale nel pensiero di Arcangela Tarabotti*, "tesi di laurea", Università degli Studi di Milano, 2000.
- MACK, Phyllis, *Visionary Women: Ecstatic Prophecy in Seventeenth Century England*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1992.
- MAGLIANI, Edoardo, *Storia letteraria delle donne italiane*, Napoli, Morano, 1885.

- MALATO, Enrico, *Storia della letteratura italiana*, “Il primo Cinquecento”, vol. IV, Roma, Salerno editrice, 1996. pp. 630
- MALPEZZI PRICE, Paola, Moderata Fonte, Lucrezia Marinella and Their ‘t’ Work, in *Italian Culture*, n. 12, 1994, pp. 201-214.
- MARAZZINI, Carlo, *La lingua italiana, profilo storico*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- MARCHESI, GianBattista, “Le polemiche sul sesso femminile nei sec. XVI e XVII”, en «Giornale Storico della Letteratura Italiana», dirigido por Francesco Novati y Rodolfo Renier, vol XXV, Torino, Loescher.
- MARINELLI VACCA, Lucrezia, *La nobiltà ed eccellenza delle donne con i difetti e mancamenti degli uomini*, B. Combi, Venezia, 1601.
- MAROTTI, Maria Omella (a cura di), *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1996.
- MÁRQUEZ DE LA PLATA Y FERRÁNDIZ, Vicenta María, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, Madrid, Castalia, 2005.
- MARSONET, Michele, *Donne e Filosofia*, Genova, Erga edizioni, 2001.
- MARTELLI, L., *Tullia*, a cura di SPERA, F., Edizioni RES, Torino, 1998.
- MARTELLI, Nicolò, *Il primo libro di lettere di Nicolò Martelli*, 1546, 54.
- MARTELLI, V., *La povertà tra i Medioevo e l’inizio dell’età moderna: marginalità, inclusione ed esclusione*, N. 6, Ottobre 2006.
- MASI, Giorgio *La lirica e i trattati d’amore*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IV: *Il Primo Cinquecento*, Salerno, Roma, 1996, pp. 595-679, p. 631.
- MASSON, Georgina, *Courtesans of the Italian Renaissance*. New York: St. Martin’s Press, 1975, ed. it. *Cortigiane italiane del Rinascimento*, Roma, Newton Compton Editori, 1981.
- MASSON, Georgina, *Cortigiane italiane del Rinascimento: passioni d’amore e intrighi politici delle affascinanti donne di piacere del Cinquecento*:

un'epoca fastosa di arte e bellezza nella lussuria delle corti di dogi, principi e papi, Roma, Newton Compton, 1981.

MATTHEWS GRIECO, Sara, La «Querelle Des Femmes» Nell'Europa del Rinascimento”, in *Quaderni storici*, nuova serie, Vol. 25, n. 74 (2) (agosto 1990), pp. 683-688.

MATTHEWS, GRIECO, Sara, BREVAGLIERI, Sabina, *Monaca, moglie, serva, cortigiana: vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze, Comune di Firenze, 2001.

MAZZUCHELLI, Girolamo, *Gli scrittori d'Italia*, Bossini, Brescia, 1763, vol.I, parte II, pp. 928-930.

MCLUCAS, J. C., *Il Rinascimento visto dagli USA, Liminare fu la vita di Tullia d'Aragona*, in «Lyceum», n. 33, Sarno(Salerno), 2007.

MCLUCAS, J. C., Renaissance Carolingian: Tullia d'Aragona's Il Meschino, altramente detto il Guerrino, in «Olifant», vol. 25, n. 1-2, 2006.

MEDIOLI, Francesca, "Culture, Society and Women in Renaissance Italy", *Nouvelles de la Republique des Lettres*, 1994, n. 2, pp. 213-217.

MIGIEL, Marilyn, Schiesari, Juliana (a cura di) *Refiguring Woman: perspectives on Gender and the Italiana Renaissance*, Ithaca, Cornell UP, 1991.

MINGHETTI Marco, “Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI”, in *Le donne, la Maddalena, le Madonne. Scritti sull'arte di*, a cura di R. Gherardi, Bologna 2010, pp. 23-45.

MOLIÈRE, *Le preziose ridicole*, traduzione di Virginio Soncini, in *Repertorio scelto ad uso dei teatri italiani dal Professore Gaetano Barbieri, Molière*, tomo II, Tipografia di Commercio, Milano, 1823.

MORANDINI, Giuliana, *Sospiri e palpiti. Scrittrici italiane del Seicento*, Genova, Marinetti, 2001.

MORRA, Isabella, *Rime*, Maria Antonietta Grignani (a c. di), Roma, Salerno, 2000.

- MOTTOLA MOLFINO, A., Nobili, sagge e virtuose donne. Libri di modelli per merletti e organizzazione del lavoro femminile tra Cinquecento e Seicento, in *La famiglia e la vita quotidiana in Europa dal '400 al '600. Fonti e problemi*, Atti del convegno internazionale, Milano, 1-4 dicembre 1983, Roma 1986, pp. 277-293.
- MUSSINI SACCHI, Maria Pia, *L'eredità di Fiammetta. Per una lettura delle "rime" di Gaspara Stampa*, Fiesole, Cadmo, 1998.
- NARDI, I., *Oratione di M. T. Cicerone a Cesare per la quale lo ringrazia de l'havere perdonato a Marco Macello*. Nuovamente tradotta in lingua toscana, G.A. de Nicolini de Sabio, Venezia, 1536.
- NERI, F., Le rime ultime di Gaspara Stampa, in *Saggi di letteratura italiana francese inglese*, Napoli, Loffredo, 1936, 271.
- NICCOLI, Ottavia (ed.), *Rinascimento al femminile*, Bari-Roma, Laterza, 1991.
- NICCOLI, Ottavia, "Forme di cultura e condizioni di vita in due epistolari femminili del Rinascimento", in AA.VV., *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance, Actes du colloque international*, Aix-en-Provence, 12-13-14 novembre 1992, Aix-en-Provence 1994, pp. 13-14.
- NOCITO, Laura. "Ai margini della letteratura femminile: per un primo approccio alle dediche di poetesse nel Cinquecento", in *Margini*, n.3, 2009, pp. 45-89.
- NOGAROLA, Isotta, *Chi abbia maggiormente peccato Adamo od Eva: dialogo*, Elisabetta Venini Franco (ed.), Verona, Vicentini e Franchini, 1851.
- NORBERT, Elias, *La sociedad cortesana*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ONG, W. J., *Conversazione sul linguaggio*, Armando Editore, Roma, 1993.
- ONG, W. J., *Oralità e scrittura, le tecnologie della parola*, traduzione di A. Calanchi, Il Mulino, Bologna, 1986.

- ORAZIO, Quinto Flacco, *Odi ed Epodi*, traduzione di Germano Zanghieri, LED, 2006, pp. 56 (I,22) e 90 (II,5).
- OSSOLA, Carlo, *Dal 'Cortegiano' all' 'Uomo di mondo'*. Storia di un libro e di un modello sociale. Einaudi, Torino, 1987.
- PADILLA DÍAZ, Fausto, *Veronica Franco – poetisa cortesana*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2014.
- PADOAN, Giorgio «Il mondo delle cortigiane nella letteratura rinascimentale», in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane a Venezia dal Trecento al Settecento*, Milano, Berenice Art Books, 1990.
- PAGLIA, V., *Storia dei poveri in Occidente*, Rizzoli, Milano, 1994, p. 159.
- PAMPANELLI, Valentina, *La figura della donna nella trattatistica rinascimentale: gli interventi del Dolce e del Domenichi*, Tesi di laurea diretta da Amedeo Quondam, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", a.a. 1998/99, pp. 78-164. Cfr. "Biblioteca Italiana".
- PANCRAZI, Piero, Lettere di cortigiana onesta (1949), in *Nel giardino di Candido*, Firenze Le Monnier, 1950, pp. 109-16.
- PANIZZA, Letizia, WOOD, Sharon, *A History of Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- PARABOSCO, Girolamo, *Delle lettere amoroze*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1561.
- PARKER, Hoit, "Angela Nogarola (1400) and Isotta Nogarola (1418-1466) Thieves of Languages", en *Women Writing Latin: From Roman Antiquity to Early Modern Europe*, Routledge, New York, 2002, vol. 3, pp. 11-30.
- PASSI, G., *I donneschi difetti*, Jacobo Antonio Somascho Venecia, 1599.
- PATRIZI, F., *Discorso per le Rime di Luca Contile*, F. Sansovino e Compagni, Venezia, 1560, p. 23.
- PECCHIAI, Pio, *Donne del Rinascimento in Roma*, Padova, CEDAM, 1958.
- PENTOLINI, Francesco Clodoveo Maria, *Donne illustri*, Livorno, 1776.

- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Raffaele Manica, Milano, Newton, 1997.
- PETROCCHI, M., *La controriforma in Italia*, Roma, AVE, 1947.
- PETRUCCI Armando e GIMENO BLAY, F. M. (a cura di), *Escribir y leer en Occidente*, Atti del convegno, Valencia, 14-18 giugno 1993, Valencia, 1995.
- PETRUCCI, Armando, *Libri e pubblico nell'Europa moderna*, Roma, Laterza, 1977.
- PHILLIPPY, Patricia, "Joining the Conversation: Dialogues by Renaissance Women" in *Renaissance Quarterly*, Chicago 59.1, Spring 2006, pp. 142-143.
- PIÉHUS, Marie-Françoise, La première anthologie de poèmes féminins: l'écriture filtrée et orientée, en *Actes du Colloque organisé par le Centre Interuniversitaires de Recherche sur la Renaissance italienne et l'Institut Culturel italien de Marseille*. Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982, pp. 193-213.
- PIEJUS, Marie-Françoise, "Index chronologique des ouvrages sur la femme publiés en Italie de 1471 'a 1560", in *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles: Castiglione, Piccolomini, Bandello*, a cura di J. Gumi-A. ROCHON et al., Paris, 1980, pp. 157-165.
- PIEJUS, Marie-Françoise, *Venus bifrons: le double idéal féminin dans «La Raffaella» d'Alessandro Piccolomini*, in José Guidi, Marie-Françoise Piejus, Adelin-Charles Fiorato, *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980, pp. 81-167.
- PIZAN, Christine de, *Livre de la Cité des Dames*, Milano, Luni Editrice, 1997.
- PIZAN, Christine de, *La città delle dame*, a cura di Patrizia Caraffi. Roma: Carocci, XXVII, 2003.

- PLEBANI, Tiziana, Nascita e caratteristiche del pubblico di lettrici tra Medioevo e prima Età Moderna, in ZARRI G., *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1996, pp. 24-44.
- PLEBANI, Tiziana, “All’origine della rappresentazione della lettrice e della scrittrice: Christine de Pizan”, in *Christine de Pizan. Una città per sé*, a cura di P. Caraffi, Roma 2003, pp. 47-58.
- PLEBANI, Tiziana, *Il “Genere” dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo e età moderna*, Franco Angeli, Milano, 2001.
- PLEBANI, Tiziana, Scritture di donne nel Rinascimento italiano, in *Il Rinascimento italiano e l’Europa*, vol II: Umanesimo ed educazione, Verona, 2007, pp. 243-263.
- POMATA, Gianna, *La storia delle donne: una questione di confine*, in *Il mondo contemporaneo*, X, 2, *Gli strumenti della ricerca*, a cura di N. Tranfaglia, Firenze 1981, pp. 1434-1469.
- POMPILJ, OLIVIERI, L., *Il Senato nelle sette epoche di svariato governo da Romolo fino a noi*, Tip. Contedini, Roma, 1840, p. 318. Consultato l’11/05/17.
- PONCHIROLI, Daniele, *Lirici del Cinquecento*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Utet, 1958. pp. 419-443, pp.459-463, pp. 479-527.
- PORTIGLIOTTI, Giuseppe, *Donne del Rinascimento*, Milano, Treves, 1927.
- POZZI, Giovanni, “Il ritratto della donna nella poesia d’inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione”, in *Giorgione e l’umanesimo veneziano*, Firenze, Olschki, 1981.
- POZZI, Mario (a cura di), *Trattati d’amore del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- PRENTICE, Mary, Stortoni, Lillie Laura Anna (ed. and tr.) (1997) *Women Poets of the Italian Renaissance. Courtly Ladies and Courtesans*.

- QUADRIO, Francesco Saverio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Agnelli, Milano, 1741, vol. II, p. 235.
- QUADRIO, Francesco Saverio, *Della storia e della ragione di ogni poesia volumi quattro di Francesco Saverio Quadrio*, Milano, Francesco Agnelli, 1739-1752.
- QUASIMODO, Salvatore, *Lirica d'amore italiana dalle origini ai nostri giorni*. Milano, Schwarz Editore, 1957.
- QUONDAM, Amedeo, "Mercanzia d'onore. Mercanzia d'utile. Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento", in A. Petrucci (ed.), *Libri, editori e pubblico nell' Europa moderna*, Roma, Laterza, 1997.
- QUONDAM, Amedeo, (ed.), *Educare il corpo, educare la parola nella trattadistica del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1998.
- QUONDAM, Amedeo, *Educare il corpo, educare la parola nella trattadistica del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1998.
- QUONDAM, Amedeo, *Il libro a corte*, Roma, Bulzoni, 1994.
- QUONDAM, Amedeo, *La conversazione: un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007.
- QUONDAM, Amedeo, *Le 'carte messaggere'. Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 286-316.
- RABITTI, Giovanna, "Vittoria Colonna as role model for Cinquecento women poets", in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. Letizia Panizza, Oxford: European Humanities Research Centre, 2000, pp. 478-497.
- RAINEY, R., "Dressing Down the Dressed-Up: Repeating Feminine Attire in Renaissance Florence", in *Renaissance Society and Culture. Essays in Honor of Eugene F. Rice Jr.*, a cura di J. MONFASANI-R. G. MUSTO, New York, 1991, pp. 217-238.

- RAMBALDI, Susanna Peyronel, “Mogli, madri, figlie: donne nei gruppi eterodossi italiani del Cinquecento”, in *Le donne delle minoranze*, Roma, Claudiana, 1999, pp. 45-65.
- RAMIREZ DE VILLAUURUTIA, Wenceslao, *Cortesianas italianas del Renacimiento: la bella Imperia, Tulia de Aragona, Veronica Franco: estudio histórico con cuatro laminas*, Madrid, F. Beltran, stampa 1924
- REIM, Riccardo, *Il corpo della musa: erotismo e pornografia nella letteratura italiana dal '200 al '900: storia, antologia, dizionario*, Roma, Editori Riuniti, 2002.
- RESTAINO F., CAVARERO Adriana, *Le filosofie femministe*. Torino: Paravia, 1999.
- RIUS GATELL, R., “De las mujeres ‘memorables’ en Lucrezia Marinelli: ‘Nobleza’ y ‘excelencia’ en la Venecia de 1600, en *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona, Anthropos, 1997, pp. 113-143.
- ROBIN, D., Humanism and Feminism in Laura Cereta’s public letters, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a cura di L. Panizzi, Oxford 2000, p. 370.
- ROCELLA, E., SCARAFFIA, L. (2004-2006): *Le Italiane*, 3 vol. Roma: Presidenza del Consiglio.
- RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN, Pedro, *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Alianza Ed., 1995.
- ROMANO, Angelo, *Le lettere di cortigiane del Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990.
- RONCHETTI A., SAPEGNO, M. S., *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Ravenna, Longo, 2007.
- RONNA, Antoine, Gemme, o Rime di poetesse italiane antiche e moderne, in CANTÙ, Cesare, *Parnaso italiano*. París: Braudry, 1843, pp. 995-1095.

- ROPER, Lydal. *The Holy Household: Women and Morals in Reformation Ausburg*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- ROSATI, S., *Tullia D'Aragona*, Treves, Milano, 1936.
- ROSE, Mary Beth, *Women in the Middle Ages and the Renaissance. Literary and historical perspectives*, Syracuse, University Press, 1986.
- ROSE, Mary Beth, *Women in the Middle Ages and the Renaissance. Literary and historical perspectives*, University Press, Syracuse, 1986.
- ROSENTHAL, Margaret, *The Honest Courtesan. Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth Century Venice*, Chicago London, University of Chicago Press, 1992.
- ROVANI, G., a cura di, *Storia delle lettere e delle arti in Italia*, tomo I, Borroni e Scotti, Milano, 1855, pp. 420-425.
- RUSCELLI, G., *Del tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona, Pietrasanta, Venezia, 1555.*
- RUSELL, Rinaldina, *The feminist enciclopedia of italian literatura*, Greenwood Press Westport, Connecticut-London, 1997.
- RUSSEL, R., e MERRY, B., *Dialogue on the infinity of love*. Chicago: Univeristy of Chicago Press, 1997.
- RUSSELL, Rinaldina, *Italian women writers. A bio-bibliographical sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1994.
- RUSSELL, Rinaldina, (a cura di), *Italian Women Writers: A Bio-Bilbiographical Sourcebook*, Westport, Conn, Greenwood Press, 1998.
- RUSSO, Luigi, "Veronica Franco e la 'corruttela' del '500", in «Osservatore politico letterario», giugno 1958.
- RUSSO, Luigi, Gaspara Stampa e il petrarchismo del Cinquecento, in «Belfagor», Firenze, 1958, n 1, pp. 1-20.
- RUSSO, Luigi, Il petrarchismo nel 500 e le donne letterate, in *Antologia della critica letteraria*, 2, D'Anna, Messina, Firenze, 1963, pp. 136-141.

- RUSSOTTO, M., *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión del género*. Caracas: Centro de estudios latinoamericanos Romulo Gallego, 1993.
- SABATO, Milena, “Il libro e l’aureola. Storie di santità e censure dei testi in età moderna”, in *Rassegna Storica Lucana*, Bollettino dell’Associazione per la Storia Sociale del Mezzogiorno e dell’Area mediterranea, XXVII (2007), n. 45-46, pp. 273-285.
- SACCARRO BATTISTI, Giuseppa, La donna. Le donne nel Cortigiano, in *La corte e il “Cortegiano”*, vol I, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 219-250.
- SALZA, Cosimo, “Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini”, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. LXII, año XXI, 1913, pp. 1-101.
- SANSOVINO, F., Ragionamento di M. Francesco Sansovino. Nel quale breuemente s’insegna a giovani huomini la bella arte d’amore. Di nuovo stampato con nuova giunta (Venezia, Giovanni Farri, 1545) in *Trattati d’amore del Cinquecento*, a cura di ZONTA, G. Bari, Laterza 1912.
- SANTAGATA, M. & CARRAI, S., *La lirica di corte nell’Italia del Quattrocento*, Franco Angeli, Milano, 1993.
- SANTORO, Anna (ed.), *Guida al catalogo delle scrittrici italiane*. Napoli: CPE, Amministrazione provinciale di Napoli, 1990.
- SANTORO, Anna & VEGLIONE, F. (a cura di), *Catalogo della scrittura femminile italiana a stampa presente nei fondi librari della Biblioteca nazionale di Napoli (dalle origini della stampa al 1990)*. Napoli: Centro per i problemi dell’educazione, 1990.
- SANTORO, Anna, Leggere le scrittrici (italiane) del passato: questione di metodi. Impressioni e ricordi (1856-1864), Diario di Grazia Mancini Pierantoni, in *Atti del Congresso internazionale «Rappresentare-rappresentarsi: firmato donna»*, Arriaga, M. e Ramirez, D. (ed.), Diputación de Huelva, 2001.

- SANTORO, Anna, Per un'analisi dello stato socio-economico delle scrittrici italiane (dalle origini della stampa al 1860), appunti su produzione femminile, stampa, mercato, in *Prospettive Settanta*, n. 1, 1984.
- SANTORO, Anna, Ricerca e lettura delle scritture delle donne in Italia. Questioni di metodo, *Esperienze Letterarie*, n.3, 1990.
- SAVINO, L., *Di alcuni trattati e trattatisti d'amore italiani della prima metà del sec. XVI*, in *Studi di letteratura italiana* diretti da E. PERCOPO, vol. IX e X, Napoli, 1912-15.
- SBERLATI, Francesco, "Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma", in *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 7, 1997, pp. 119-174.
- SCARABELLO, Giovanni, "Le 'signore' della Repubblica", in *Catalogo della Mostra*, Venezia, Casinò Municipale, Ca' Vendramin Calergi, 2 febbraio -16 aprile 1990, Milano, Benenice, 1990.
- SCHEIWILLER, Gianni (ed.), *Antiche poetesse italiane dal XIII al XVI*. Milano: Strenna del Pesce d'oro, 1953.
- SCHIESARI, J., *The gendering of melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolic of Loss in Renaissance Literature*, Cornell University Press, New York, 1992.
- SCRIVANO, Ricardo, *Cultura e letteratura nel Cinquecento*, Liguori, Napoli, 1967.
- SECCHI, S. O., "Libelli Contro e a Favore della Donna a Venezia e in Romagna fra Rinascimento e Barocco", in *Il Libro in Romagna: produzione, commercio e consumo dalla fine del secolo 15. all'età contemporanea: convegno di studi (Cesena, 23-25 marzo 1995)*, 1998, 2, pp. 285-301.
- SEGARRA, María (ed.), *Feminismo y Crítica Literaria*, Barcelona, Icaria, 2000.

- SEGURA GRAIÑO, Cristina, *La Querrela de las mujeres siglos XIV-XV. Antecedentes de la polémica feminista*. Madrid: Asociación Al-Mudaya, 2011, p. 19.
- SERVADIO, Gaia, *Il Rinascimento allo specchio*, Milano, Salani Editore, 2007.
- SERVADIO, Gaia, *La donna nel Rinascimento*, Milano, Garzanti Vallardi, 1986.
- SHEMEK, Deanna “The collectors Cabinet. Ludovico Dominichi’s Gallery of Women”, en *Strong Voices, Weak History. Early Moder Writers and Canons in England, France & Italy*, University of Michigan Press, 2005, pp. 239-262.
- SHEMEK, Deanna, “Dall’insulto verbale all’oltraggio fisico: i racconti di Isabella de Luna del Bandello”, en *La rappresentazione dell’altro nei testi del Rinascimento*, Sergio Zatti (ed.), Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1998.
- SHEMEK, Deanna, *Dame erranti: donne e trasgressione sociale nell’Italia del Rinascimento*, Mantova, Tre Lune, 2003.
- SOLDANI, S., *L’educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell’Italia dell’Ottocento*, Milano 1989.
- SPAZIANI, Maria Luisa, *Donne e poesia: interviste immaginarie, dialoghi di passione nell’officina poetica di venti grandi figure di donne*. Venezia: Marsilio, 1992.
- SPERONI, S., *Opere*. Venezia, Occhi, 1740.
- STAMPA, Gaspara, *Rime*, edizione di riferimento: a cura di C. R. Ceriello, Rizzoli, Milano, 1976, p. 178.
- STELLA, Anna Federica, *L’educazione femminile nella trattatistica rinascimentale. L’istituzione di Alessandro Piccolomini*, Bologna, Bulzoni, 1992.

- STORTONI, Laura Anna, *Women Poets of the Italian Renaissance: Courtly Ladies and Courtesans*, Italica Press, 1997.
- STRONG, Roy, *Arte y poder: fiestas del Renacimiento: 1450-1650*, Madrid, Alianza, 1988.
- SUMMERS & PEBWORTH, *Literary Circles and Cultural Communities in Renaissance England*. Columbia: University of Missouri Press, 2000.
- TABACCO, Giovanni, *La società medievale e le corti del Rinascimento*, en Ruggiero Romano y Corrado Vivanti, *Storia d'Italia*, vol. I, Torino, Einaudi, 1974.
- TARABOTTI, Arcangela, *Che le donne siano della spetie degli huomini. Difesa delle donne di Galerana Barcitotti contra Horatio Plata*, Norimbergh, 1602.
- TARABOTTI, Arcangela, *L'infèrno monacale*, Francesca Medioli (ed.), Torino, Rosenberg & Sellier, 1990.
- TARABOTTI, Arcangela, *La semplicità ingannata di Galerana Barcitotti*, Leida, G. Sambix, 1654.
- TARABOTTI, Arcangela, *Paradiso monacale. Libri tre. Con un soliloquio a Dio di Donna Arcangela Tarabotti*, Venezia, Oddoni, 1663.
- TERRACINA, Laura, *Rime de la Signora Laura Terracina*, Venezia, Giolito, Venezia, 1548.
- TESTA, S., *Italian Academies and their Networks, 1525 – 1700*, Springer, 2015.
- TESTAFERRI, A., *Donna. Women in Italian culture*. Ottawa: Dovehouse, 1989.
- TINAGLI, Paola, *Women in Italian Renaissance art. Gender, representation, identity*, Manchester [etc.], Manchester University Press, 1997.
- TIPPELSKIRCH, VON X., *Sotto controllo. Letture femminili in Italia nella prima età moderna*, Roma, Viella, 2011.

- TIRABOSCHI, Girolamo, CRESCIMBENI, Giovan Mario, *Istoria della Vulgar Poesia*, libro III, Basegio, 1731, pp. 435.
- TIRABOSCHI, Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, “altre rimatrice italiane” tomo XII, cap. III, Roma, 1785.
- TIRABOSCHI, Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, G. Muccis, Napoli, 1781, Tomo VII, libro III, p. 43.
- TIRABOSCHI, Girolamo, *Storia della Letteratura Italiana*, Modena, Soc. Tipografica, 1772-82.
- TOFFANIN, Giuseppe, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1950.
- TOFFANIN, Giuseppe, Petrarchiste del Cinquecento, in *La Rinascita*, 1938 n. 3 pp. 73-93.
- TOURNIER, Paul, *Las cortesanas*, Barcelona, Robinbook, 2003.
- TRIFONE, Pietro, *Storia della lingua italiana*, Einaudi, Torino, 1993, vol. I, pp. 611-678.
- TRIGLIA, Maria Luisa, *Lettura al femminile. Dalle origini ai nostri giorni in Italia*. Caltanissetta: Sciascia, 2004.
- TRIOSCHI, Olivia, *Poesia del cinquecento. Poesia cortigiana e lirica d'amore nel Rinascimento italiano*, Edizione Virtuale della rivista «Club degli Autori», n° 101 – 102, Gennaio-Febbraio, 2001.
- TRIVULZIO DI BELGIOIOSO, Cristina, *De la Presente condición de las mujeres y de su futuro*. Edición de ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes-GONZÁLEZ DE SANDE, Estela. Sevilla: ArCiBel, 2011.
- TRUCCHI, Francesco, *Poesie inedite di dugento autori dall'origine della lingua al secolo decimosettimo*, vol. III, Ranieri Guasti, Prato, 1847, pp. 378-383.
- ULVIONI, P., *Accademie e cultura in Italia dalla Controriforma all'Arcadia*, in *Libri e documenti 2: Archivio Storico civico e Biblioteca Trivulziana*, Milano, 1979, pp.21-75.

- VANNUCCI, Marcello, *Le grandi donne del Rinascimento Italiano*, Roma, Newton, 2004.
- VARCHI, B., *La seconda parte delle Lezioni di M. Benedetto Varchi, nella quale si contengono cinque lezioni d'Amore, Lette da lui pubblicamente nell'Accademia di Fiorenza e di Padova*, Nuovamente stampate, Giunti, Firenze, 1561.
- VECCO, M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Franco Angeli, Milano, 2007, p. 62.
- VERDELOT, P., *Le dotte et eccellente compositioni de i madrigali a cinque voci, insieme con altri madrigali di varij autori, novamnete ristampati et ricorretti*, Gardano, Venezia, 1538, 10.
- VERDELOT, P., *Madrigali di Verdelot et de altri autori a sei voci novamente con alcuni madrigali novi ristampati e corretti*, Gardane, Venezia, 1546, X.
- VETERE, B., RENZI, P., *Profili di Donne: Mito, immagine, realtà fra medioevo ed età contemporánea*. Lecce: Congedo, 1986.
- VIERI, F., *Lezioni d'amore*, Marescotti, Firenze, 1581.
- VILLANI, Carlo, *Stelle femminili italiane*, Albrighi e Segati, 1915.
- WARING, Caroline, "Laura Terracina's feminist Discourse (1549): Answering the Furioso", en Boria, M. Russo, L., *Laboratorio Di Nuova Ricerca: Investigating Gender, Translation & Culture in Italian studies*, Reino Unido, University of Leicester, 2007.
- WILTENBURG, Joy. *Disorderly Women and Female Power in the Street Literature of Early Modern England and Germany*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1992.
- WOOD, Sharon, *Italian women writting: An Antology*. Manchester: Italian Texts, 1993.
- WOOD, Sharon, *Italian Women's Writing 1860-1994*. London: The Athlone Press, 1995.

- WOOD, Sharon, L'altra biblioteca: la problematica della scrittura femminile, in QUONDAM, A., *Il canone e la biblioteca: costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*. Roma: Bulzoni, 2 vol., 2002, pp. 143-53.
- ZANCAN, M., *Nel cerchio della luna: figure di donna in alcuni testi del sedicesimo secolo*, Venezia, Marsilio, 1983..
- ZANCAN, Marina, "Venezia e il Veneto", in *Letteratura italiana. Umanesimo e Rinascimento*, Alberto Asor Rosa (ed.), vol. IV, Torino, Einaudi, 2007, pp. 821-983.
- ZANCAN, Marina, Gaspara Stampa, in *Letteratura italiana. Umanesimo e Rinascimento*, Alberto Asor Rosa (ed.), vol. VI, Torino, Einaudi, 2007, pp. 443-475.
- ZANCAN, Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.
- ZANCAN, Marina, *La donna nel Cortegiano di B. Castiglione. Le funzioni del femminile XVI secolo*, in Marina Zancan (ed.) *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Torino, Marsilio Editori, 1983, pp. 13-56.
- ZANCAN, Marina, La donna, in ASOR ROSA, A., *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, 5 vols. Einaudi, Torino: Einaudi, v: Le questioni, 1986, pp. 765-827.
- ZANCAN, Marina, *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*. Venezia: Marsilio Editori, 1983.
- ZANCAN, Marina, *Rime di Gaspara Stampa in Letteratura Italiana. Le opere*, Torino, Einaudi, 1993, vol. II, pp. 407-32.
- ZANETTE, E., *Suor Arcangela, monaca del Seicento veneziano*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1960.

- ZARRI, Gabriella, (ed.), *Per lettera. Le scritte epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV – XVII*, Roma, Viella, Libreria editrice, 1999.
- ZARRI, Gabriella, *La memoria di lei. Storia delle donne, storia di genere*. Torino, S.E.I, 1996.
- ZARRI, Gabriella, POMATA, Gianna (ed.), *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.
- ZAVALA, Iris, Romper el canon, en *Representar-representarse, firmado: mujer, Congreso Internacional Homenaje a Zenobia Camprubí*. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001.
- ZEMON DAVIS, Natalie, *Gender and Genre: Women as historical Writers, 1400-1820*, in *Beyond their Sex*, cit., p. 161.
- ZEMON DAVIS, Natalie, *La storia delle donne in transizione: il caso europeo*, «Nuova DWF», 3, 1977, pp. 7-33.
- ZERNITZ, Antonio, *Le rimatrici e le letterate italiane del Cinquecento*, Capodistria (Yugoslavia), Tipografía Priora, 1866.
- ZONTA, Giuseppe, *Trattati d'amore del Cinquecento*, Mario Pozzi (ed.), Bari, Editori Laterza, 1980.