



Gruppo di studio sul Cinquecento Francese

RIVISTA *L'Universo Mondo*



Dipartimento di
Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Verona

STRATEGIE DI COINVOLGIMENTO NEI POEMI CRISTOLOGICI DI MODERATA FONTE

ERMINIA ARDISSINO

Abstract. Il saggio prende in considerazione i due poemi cristologici, *La passione* (1582) e *La resurrezione* (1592), della scrittrice veneziana Moderata Fonte, per mostrarne la qualità letteraria. In particolare studia come con un'accurata strategia poetica e retorica, volta a evidenziare l'interiorità dei protagonisti e a sottolineare il significato salvifico delle vicende, il lettore sia coinvolto emotivamente e divenga parte di un disegno devozionale e di conferma nella fede in linea con la spiritualità del tempo.

Parole chiave. Moderata Fonte, Riforma cattolica, poesia sacra, devozione, retorica.



I due poemetti cristologici che Moderata Fonte compose alla fine del Cinquecento, *La passione di Cristo* e *La resurrezione di Giesù Christo*, hanno ricevuto davvero poca attenzione nella storia della critica.¹ Sebbene già il Bronzini ricordasse la *Resurrezione* per presentare la scrittrice nella giornata quarta della prima settimana del suo *Dialogo della nobiltà e dignità delle donne* nel 1625,² e un altro compilatore seicentesco, il Tomasini, elogiasse nella sua raccolta di letterati la *Passione*, perché era rappresentata in versi elegantissimi («Item Servatoris Passionem, quam elegantissime versibus depinxerat»),³ e simile elogio venisse espresso nella raccolta dedicata alle «Dames illustres» da parte di Hilarion de Coste, che menzionava la *Passione* tra i molti soggetti messi in ottava rima dalla scrittrice, che «se fit admirer par ses doctes et par ses élégantes compositions»,⁴ poca attenzione riceverono nel secolo successivo, persino dal Quadrio, che nel suo regesto della poesia italiana ne fa un cenno davvero cursorio.⁵ Il Nicéron, che pure dedica diverse pagine alla scrittrice, menziona solo il poema cavalleresco *Floridoro*.⁶ Non miglior fortuna ebbero poi i due poemetti nei secoli successivi, anzi si può con certezza affermare che la memoria di queste scritture si annulla, anche dove Moderata Fonte è ricordata per le altre sue opere. Sono quasi ignorati persino nel Novecento, quando con l'accresciuta attenzione alla scrittura femminile è stata messa giustamente in luce la poetessa e la sua opera in difesa della donna, *Il merito delle donne*, una prosa tra la scrittura novellistica e il trattato, che effettivamente aprì la strada a molte scritture femminili in difesa del valore e del contributo della donna alla vita intellettuale, dimostrando una nuova consapevolezza che avrà fortuna in Italia e in Europa.⁷

In effetti è questa l'opera su cui si è appuntata l'attenzione della critica moderna sia per la sua qualità letteraria sia perché rappresenta un universo femminile da una prospettiva interna sia perché

¹ MODERATA FONTE, *La passione di Cristo descritta in ottava rima. Con una canzone nell'istesso soggetto della medesima*, Venezia, Domenico e Giovan Battista Guerra, 1582; MODERATA FONTE, *La resurrezione di Giesù Christo nostro signore che segue alla santissima passione. Descritta in ottava rima*, Venezia, Giovan Domenico Imberti, 1592. Nessuno dei due poemetti ha avuto una moderna edizione.

² Cristoforo BRONZINI, *della nobiltà e dignità delle donne Dialogo diviso in quattro settimane e ciascuna in sei giornate. Settimana prima e giornata quarta*, Firenze, Zanobi Piagnone, 1625, p. 115.

³ Giacomo F. TOMASINI, *Elogia virorum literis & sapientia illustrium ad viuum expressis imaginibus exornata*, Padova, Domnato Pasquardi e C., 1630, ma ho visto l'edizione Padova, Sebastiano Sardi, 1644 da cui cito, p. 371.

⁴ Hilarion DE COSTE, *Les éloges et les vies des reynes, des princesses, et des dames illustres en pieté, courage et en doctrine, qui ont fleury de nostre temps, et du temps de nos peres*, Paris, Sébastien et Gabriel Cramoisy, 1647, II, pp. 717-9.

⁵ Francesco Saverio QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, vol. IV, 1739, p. 270.

⁶ Jean-Pierre NICERON, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres*, Paris, Briasson, 1732, XVII, pp. 123-129.

⁷ Si vedano su *Il merito delle donne*: Bodo GUTHMÜLLER, *Non taceremo più a lungo. Sul dialogo Il merito delle donne di Moderata Fonte*, «Filologia e critica», XVII, 1992, pp. 258-279; Adriana CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario. Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in *Nel cerchio della luna: figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 95-170; Maryann TEBBEN, *A Transgressive 'Female' Space: Moderata Fonte's Il merito delle donne*, «NEMLA», XXV-XXVI, 2001-2002, pp. 45-61; Suzanne MAGNANINI, *Una selva luminosa: The Second Day of Moderata Fonte's Il merito delle donne*, «Modern Philology», 101, 2003, pp. 278-96; Anna FONTES BARATTO, *La fontaine et le puits. A propos du Merito delle donne de Moderata Fonte*, «Chroniques Italiennes», LXXIII-LXXIV, 2004, pp. 21-45; Eleonora CARINCI, *Canone, 'gender', genere letterario: Il merito delle donne di Moderata Fonte*, in *Dentro/fuori, sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di M.S. Sapegno e A. Ronchetti, Ravenna, Longo, 2007, pp. 63-101; Serena PEZZINI, *Il merito delle donne, dialogo di Moderata Fonte. Prove generali per un futuro impossibile*, in *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*, a cura di A. Benassi, F. Bondi e S. Pezzini, Pisa, Maria Pacini Fazzi Editore, 2012, pp. 144-159. Si veda soprattutto l'introduzione di Adriana Chemello, alla moderna edizione: MODERATA FONTE, *Il merito delle donne. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di A. Chemello, Padova, Eidos, 1988, pp. IX-XLI; e quella di Virginia Cox all'edizione inglese: MODERATA FONTE, *The Worth of Women*, tr. ing. di V. Cox, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997, pp. 1-23; e ancora la «Postface» di Frédérique Verrier in MODERATA FONTE, *Le mérite des femmes*, tr. fr. F. Verrier, Paris, Ecole Normale Supérieure, 2002.

mette in luce la levatura intellettuale della scrittrice.⁸ Solo recentemente Virginia Cox ha dedicato ai due poemetti cristologici una appropriata attenzione nel suo studio sulle donne scrittrici nell'età della Riforma cattolica, superando quindi una non meritata diffidenza.⁹ Dedicando un capitolo del suo *The Prodigious Muse. Women's Writings in Counter-Reformation Italy* alle opere a tema sacro («Sacred Narrative»), la studiosa ferma la sua attenzione sui due poemetti, collocandoli nella tradizione poetica con cui dialogano e valorizzandone la tessitura letteraria.¹⁰

Moderata Fonte pubblica *La passione di Cristo* nel 1582, ancora giovanissima (era nata nel 1555), ma un anno prima aveva già pubblicato il suo poema cavalleresco, *Tredici canti del Floridoro*, e aveva dato alle stampe un poemetto d'occasione filosofico-encomiastico, *Le feste*, recitato davanti al Doge Niccolò Da Ponte per il giorno di Santo Stefano del 1581.¹¹ Queste sue precoci prove attestano la veridicità delle affermazioni dello zio Nicolò Doglioni, che nel prefare l'opera postuma, *Il merito delle donne*, affermava che la giovane aveva dato presto prova del suo «vivace spirito», tanto che già «piccolina» componeva «mirabilmente» in volgare. Conosceva il latino, suonava l'arpicordo e il liuto, cantava ed era «più che mediocrementemente introdotta nell'aritmetica».¹² L'altro poemetto, *La resurrezione*, venne pubblicato nel 1592, l'anno stesso della morte per parto della giovane donna. Non si sa esattamente quando fosse scritto, se a ridosso della pubblicazione o prima: di fatto esso è legato al precedente, perché il titolo completo indica appunto che «segue alla santissima passione», e la dedica è datata 28 marzo 1592, due giorni dopo la Pasqua che quell'anno cadeva il 26 marzo.

⁸ La maggior parte delle notizie che abbiamo su Moderata Fonte, alias Modesta Pozzo de' Giorgi, provengono dalle pagine premesse dallo zio all'edizione del *Merito delle donne* (Venezia, Domenico Imberti, 1600), che ora si leggono anche nell'edizione curata da Adriana Chemello: NICOLÒ DOGLIONI, *Vita della Sig. Modesta Pozzi di Zorzi, nomata Moderata Fonte*, in FONTE, *Il merito delle donne*, op. cit. In generale sulla scrittrice si possono vedere: Magda VIGILANTE, *Dal Pozzo, Modesta*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Vol. 32, 1986, http://www.treccani.it/enciclopedia/modesta-dal-pozzo_%28Dizionario-Biografico%29/; Paola MALPEZZI PRICE, *Moderata Fonte (1555-1592)*, in *Italian Women Writers. A Bio-bibliographical Sourcebook*, a cura di R. Russel, Westport, Greenwood Press, 1994, pp. 128-137; Stephen KOLSKY, *Per la carriera poetica di Moderata Fonte*, «Esperienze letterarie», XXIV, 1999, pp. 3-17; Eleonora CARINCI, *Una lettera autografa inedita di Moderata Fonte (al granduca di Toscana Francesco I)*, «Critica del testo», V, 2002, pp. 671-681; Paola MALPEZZI PRICE, *Moderata Fonte: Women and Life in Sixteenth-Century Venice*, Madison and Teaneck, Fairleigh Dickinson Press, 2003; Paola MALPEZZI PRICE, *Venezia Figurata and Women in Sixteenth-Century Venice: Moderata Fonte's Writings*, in *Italian Women and the City. Essays*, a cura di J. Levarie Smarr e D. Valentini, Cranbury NJ, Rosemont Publ., 2003, pp. 18-34; Naomi YAVNEH, *Lying-in and Dying: Moderata Fonte's Death in Childbirth and the Maternal Body in Renaissance Venice*, «Rinascimento», XLIII, 2003, pp. 177-203. Le altre sue opere hanno avuto edizioni moderne: MODERATA FONTE, *Tredici canti del Floridoro*, a cura di V. Finucci, Modena, Ed. Mucchi, 1995, anche in edizione inglese: MODERATA FONTE, *Floridoro. A Chivalric Romance*, a cura di V. Finucci, tr. ing. J. Kisacky, Chicago-London, University of Chicago press, 2006, su cui: Valeria FINUCCI, *When the Mirror Lies: Sisterhood Reconsidered in Moderata Fonte's Thirteen Cantos of Floridoro*, in *Sibling Relations and Gender in the Early Modern World: Sisters, Brothers and Others*, a cura di Naomi J. Miller e Naomi Yavneh, Ashgate Publishing Co.; 2006; Serena PEZZINI, *Il Floridoro di Moderata Fonte e il tradimento della lingua del padre*, in *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, a cura di A. Benassi e S. Pezzini, con un'introduzione di P. Godani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 53-80; Francesca D'ALESSANDRO BEHR, *Arms and the Woman: Classical Tradition and Women Writers in the Venetian Renaissance*, Ohio State University Press; 2018.

⁹ Poco ne dice Paola Malpezzi Price sia nella voce *Moderata Fonte (1555-1592)*, op. cit., pp. 129-130 sia nel volume *Moderata Fonte: Women and Life in Sixteenth-Century Venice*, op. cit., pp. 34-35. La stessa Cox non presta ad essi molta attenzione nella precedente opera: VIRGINIA COX, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 150.

¹⁰ VIRGINIA COX, *The Prodigious Muse. Women's Writings in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011, pp. 130-138.

¹¹ MODERATA FONTE, *Le feste, rappresentazione avanti il serenissimo doge Niccolò Da Ponte il giorno di S. Stefano 1581*, Venezia, Domenico e Giovanni Battista Guerra, 1581; su cui Courtney QUAINANCE, *Le feste, Written by Moderata Fonte*, in *Scenes from Italian Convent Life. An Anthology of Convent Theatrical Texts and Contexts*, a cura di E. Weaver, Ravenna, Longo, 2009, pp. 193-231.

¹² NICOLÒ DOGLIONI, *Vita della Sig. Modesta Pozzi di Zorzi, nomata Moderata Fonte*, op. cit., p. 6.

Ambedue i poemetti sono prefati da una lettera di dedica. Quella che precede la *Passione* è rivolta al Doge Niccolò Da Ponte (lo stesso delle *Feste*). L'uomo politico è lodato per essere guida della «maravigliosa e benedetta città» di Venezia, di cui la scrittrice riconosce la grandezza e verso cui si sente debitrice. Ma la lode al Doge lo avvicina a Cristo, perché dal Salvatore sono dette scaturire tutte le virtù di cui è dotato, ricevute «dall'Istesso abundantissimo fonte Giesù», che «mediante la sua passione (che pure è il soggetto del presente dono) ci ha, di immersi che eravamo nei vitij, incaminati al ben fare; di servi del demonio, fatti figliuoli di Dio; et di destinati all'inferno, liberati, et instituiti heredi del paradiso».¹³ La seconda dedica, preposta alla *Resurrezione*, è rivolta a Margherita Langosco di Stroppiana, figlia del gran cancelliere Giovanni Tommaso (già ambasciatore sabauda a Vienna oltre che legato in diverse mansioni europee a nome del duca di Savoia) e moglie dell'ambasciatore di Savoia a Venezia, Bernardino Parpaglia, conte della Bastia, che fu pure ambasciatore in Spagna e in Germania.¹⁴ A lei l'opera è dedicata in quanto «persona religiosissima», a cui quindi conviene un'opera «sacra et celeste», ma non vi è tra le due donne una conoscenza diretta, perché la stessa dedica indica che fu il letterato cremonese Orazio Guarguanti a indicare alla scrittrice la dedicataria. La lettera è molto elogiativa, di lei si ricorda il padre, per le sue azioni presso Carlo V e per la pace concordata a nome del Duca Emanuele Filiberto,¹⁵ estendendo gli elogi anche alle autorità sabaude del momento, *in primis* Carlo Emanuele, alla madre e alla sua famiglia, alle sorelle. Non manca ovviamente l'elogio per la donna, lodata per «le bellezze di lei esteriori et interne, la gratia, con la gravità et affabilità dell'aspetto et de i costumi, la benignità et grandezza del cuore [...], [l']alto ingegno [...], [la] vera devotione».¹⁶

Nelle dediche si rinvengono anche alcuni intenti poetici. Se nella seconda si dice solo che l'opera «è sacra, et celeste per lo soggetto di che tratta, ch'è Giesù Christo Salvator nostro risuscitato», nella prima si dichiara che intenzione della poetessa è «ridurre (come ho ridotto) in ottava rima la Passion di Christo nostro Signore, estratta dai quattro Euangelisti», dichiarazione di non poco conto, data l'età di sospetto sulle riscritture bibliche.¹⁷ Ma se i volgarizzamenti della Sacra Scrittura erano già all'epoca oggetto di severa censura, e tali si manterranno fino a metà Settecento, molto meno sospette erano le libere versificazioni che si proponevano di veicolare la sostanza della narrazione biblica non come traduzioni, ma in modo poetico, devozionale e fedele all'interpretazione cattolica, che è esattamente quello che fa Moderata Fonte. Infatti lei riscrive, usando la forma popolare dell'ottava, le vicende ultime della vita di Gesù, non prendendole da un vangelo solo, ma da tutti gli evangelisti, quindi non traducendo, ma rielaborandole alla maniera

¹³ MODERATA FONTE, *La passione di Christo*, op. cit., pp. 4-5, d'ora in poi si indicherà semplicemente con *Passione*, seguito dal numero di pagina. Nella trascrizione intervengo solo per distinguere *u* da *v*, regolarizzare segni diacritici, punteggiatura e maiuscole, secondo gli usi moderni.

¹⁴ Ricavo queste informazioni da *Per una storia della Compagnia di San Paolo (1563-1853)*, a cura di W.E. Crivellin e B. Signorelli, Torino, Compagnia di San Paolo, 2004, pp. 113-114. Bernardino Parpaglia è ricordato anche da Emanuele TESAURO, *Istoria della Compagnia di San Paolo*, a cura di A. Cantaluppi, Torino, Compagnia di San Paolo, 2003, p. 144.

¹⁵ Sul padre, cfr. Alice RAVIOLA, *Langosco, Giovanni Tommaso*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Vol. 63, 2004, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-tommaso-langosco_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-tommaso-langosco_(Dizionario-Biografico)/).

¹⁶ Le citazioni del passo da MODERATA FONTE, *La resurrezione di Giesù Christo*, op. cit., p. n.n., d'ora in poi si indicherà semplicemente con *Resurrezione*, seguito dal numero di pagina, da me ricostruito perché assente nell'edizione originale.

¹⁷ Sulle censure relativamente alla Bibbia fondamentale è Gigliola FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, Il Mulino, 1997; Church, *Censorship and Culture in Early Modern Italy*, a cura di G. Fragnito, tr. ing. A. Belton, Cambridge, Cambridge University Press, 2001; Gigliola FRAGNITO, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. Da un'altra prospettiva, quella letteraria, è vista la censura in EAD., *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, Il Mulino, 2019. Si vedano anche Vittorio FRAJESE, *Nascita dell'Indice. La censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*, Brescia, Morcelliana, 2008; Giorgio CARVALE, *L'orazione proibita. Censura ecclesiastica e letteratura devozionale nella prima età moderna*, Firenze, Olschki, 2003.

delle armonie evangeliche, una forma di narrazione che aveva avuto lunga fortuna attraverso la cristianità.¹⁸

Moderata Fonte resta fedele alla sostanza evangelica, sebbene la corredi di elementi aggiunti, che la rendono emotivamente più coinvolgente. Ella evidenzia soprattutto l'interiorità dei protagonisti, cui dedica molto spazio nei suoi versi, e aggiunge alcuni commenti che intendono sottolineare il significato salvifico delle vicende. *La passione* consta di 115 ottave, che nella prima e unica edizione sono accompagnate da undici xilografie rappresentanti le scene della passione. Non vi sono riferimenti alle immagini nelle ottave, evidentemente furono aggiunte al momento della stampa. Esse sono collocate in corrispondenza del passo appropriato, facilitando indubbiamente per il lettore la rappresentazione delle vicende della salvezza attraverso l'immagine.¹⁹ In effetti l'opera si modula, più che su una narrazione dettagliata, sul coinvolgimento emotivo dei protagonisti e dei lettori alle vicende. Fin dalla prima ottava si presenta il significato e valore del sacrificio di Cristo, indicato per le sue qualità divine, occasione per ricordare la creazione del mondo come opera delle sue mani. Ma né terra né cielo né angeli né creature celesti si oppongono all'ingiustizia e all'affronto che viene fatto all'Uomo-Dio con l'arresto nell'orto dei Getzemani, azione da cui prende il via la narrazione. Questi enti vengono interpellati con domande che sollecitano implicitamente il devoto lettore, sebbene non rivolte a lui.

O terra, che da lui l'esser havesti,
ne le viscere tue, ne i tuoi profondi,
ché non assorbi et non inghiotti questi
di sì gran preda insidiator giocondi?
O cielo, a gli occhi scelerati e infesti
il tuo motor ché non celi et ascondi?
O spirti in cielo, o quanti in terra havete
spirto, il vostro Fattor, ché non piangete? (*Passione*, 8)

Che la poetessa intenda coinvolgere attivamente il lettore si vede non solo da questa seconda ottava, costruita con domande retoriche atte a stimolare consapevolezza e partecipazione, ma attraverso tutta la composizione che presenta simile modalità di procedere. Sono prima le domande a Giuda, che non chiede perdono per il tradimento, pur pentendosi; poi ai Giudei, che proseguono ostinati nella loro ingiusta sete di morte; quindi a Pilato, che non avverte l'ingiustizia del suo comportamento; e ancora ai soldati, che non arretrano ma godono del dolore causato con i loro tormenti. Allora il narratore si rivolge con domande che inducono a riflettere sul loro agire e nello stesso tempo coinvolgono chi legge. Altre volte sono i protagonisti a interrogarne altri, interrogando così indirettamente il lettore, come avviene alla salita al Calvario, quando Gesù risponde al pianto delle pie donne, sollecitandole a piangere la loro miseria; o nelle parole di Maria di fronte al martirio del figlio e alla deposizione, che mostra tutto il dolore di una madre; o nei pensieri della Maddalena ai piedi della croce, che rimpiange l'attenzione ricevuta, benché fosse peccatrice. Così

¹⁸ Sono conosciute anche come *diatessaron*. Sul genere dalle sue origini: William L. PETERSEN, *Tatian's Diatessaron: its Creation, Dissemination, Significance, and History in Scholarship*, Leiden, Brill-Boston, 1994; Tjitze BAARDA, *Essay on the Diatessaron*, Kampen, Kok Pharos, 1994; M.-E. BOISMARD, *Le Diatessaron de Tatien à Justin*, Paris, Gabalda et C., 1992. Per l'Italia: Venanzio TEDESCO, Alberto VACCARO e Marco VATTASSO, *Il diatessaron in volgare italiano. Testi inediti dei secoli XIII–XIV*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1938; Francesca GAMBINO, *Un Diatessaron in terzine dantesche di fine Trecento*, in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica. Atti delle giornate internazionali di studio presso l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 26–28 giugno 1997*, a cura di F. Stella, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 537–580; Sabrina CORBELLINI, *Retelling the Bible in Medieval Italy. The Case of the Italian Gospel Harmonies*, in *Retelling the Bible. Literary, Historical, and Social Contexts*, a cura di L. Doležalová e T. Visi, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, pp. 213–228.

¹⁹ Sulla funzionalità meditativa e devozionale della combinazione di figure e testi nel libro devoto molti sono gli studi. In generale per l'epoca si veda *Visibile teologia. Il libro sacro figurato tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino e E. Selmi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

procede infatti Moderata Fonte, abbinando sempre agli eventi delle interrogazioni retoriche, che sollecitano reazioni emotive coinvolgenti, quasi a responsabilizzare il lettore devoto agli eventi, obbligandolo a rendersi conto che anch'egli con i suoi peccati è pure responsabile della morte di Cristo.

L'oggetto dei suoi poemi è ben noto ai lettori, per cui queste strategie di coinvolgimento sono utili a far nascere o crescere il loro interesse per la lettura, non tanto per creare un'impossibile *suspense*, ma proprio perché chi lo fruisce possa essere scosso emotivamente, per sferzare con l'evidenza le sue reazioni. Inoltre la poetessa integra anche la narrazione con riflessioni che illustrano il significato della passione nel disegno divino di salvezza, dando spessore e valore spirituale a ciò che narra. Per esempio, quando Gesù viene flagellato (cioè al primo tormento che gli è inflitto), il discorso che viene messo in bocca a Gesù si rivolge al popolo d'Israele, per domandargli ragione di quei tormenti, e si estende a considerare eventi della storia dell'alleanza. È questa l'occasione per ripercorrere la storia del popolo eletto, dalla creazione, all'uscita dalla schiavitù d'Egitto, alla stessa Incarnazione che il popolo giudeo non riconosce. Anche se le vicende sono rievocate in poche ottave, esse collocano il sacrificio di Cristo nel disegno dei tempi e ne ribadiscono la ragione provvidenziale.

Che più farti dovea? Sempre scoperto
benefattor ne i tuoi bisogni m'hai.
Quaranta anni guidaiti pe'l deserto,
dove la manna e 'l fonte io t'arrecai.
Ma tu, crudel, già veggio, ahi veggio aperto,
preparando l'aceto e 'l fel mi vai.
E s'io ti tolsi al luogo aspro e penoso,
vuoi ch'una croce, ahimé, sia il mio riposo?

Lasso, che del tuo amor troppo infiammato,
veggendoti ogni grazia haver perduto,
preso in ultimo ho carne e humiliato
sommi per te inalzar, ch'eri caduto.
Venni come tra i mei, ma rifiutato
son, mal visto da te, né conosciuto,
né pur non mi ricevi e mi ringratii,
ch'ancor mi scacci, scherni, affliggi e stratii. (*Passione*, 24-25)

È proprio il peso di questo sacrificio a indirizzare la scrittrice verso strategie di coinvolgimento del lettore. Le riflessioni a margine del racconto servono infatti all'autrice per sviluppare il suo insegnamento morale, che il lettore evidentemente deve trarre dalla narrazione. Il messaggio di fondo è un invito al pentimento e alla conversione.

Il bacio di Giuda nei Getzemani, che consegna Gesù, rimasto solo, nelle mani dei soldati, è così occasione per meditare sui molti altri tradimenti verso il Salvatore, quello di Pietro anzitutto, cui sono dedicate quasi tredici ottave, in cui prima sono presentati i ripetuti spergiuri dell'apostolo, poi l'eco interiore del pentimento, con una similitudine che paragona il pianto di Pietro a due torrenti ingrossati dallo sciogliersi dei ghiacci, quindi la toccante riflessione di Pietro, che, senza specificare o menzionare il lettore, lo coinvolge per quei casi in cui anche questi ha tradito il Salvatore. Se i Vangeli si limitavano a una laconica frase: «E scoppiò in pianto» («Et coepit flere», Mc 14, 72) o «E uscito pianse amaramente» («et egressus foras ploravit amare», Lc 22, 62 e Mt 26,75, Giovanni non fa cenno al pentimento di Pietro), qui sei ottave contemplano sottilmente la profondità dei sentimenti di Pietro, anche con domande retoriche: «Questo è dunque l'amor che tu gli porti?» (*Passione*, 12). All'altro traditore, Giuda, son dedicate le ottave seguenti, con un'interessante considerazione che lega i due apostoli nel disegno redentivo, accettato da uno e rifiutato dall'altro: «Va, piangendo ancor tu [Giuda] nel cor ferito / d'aspro dolor con Pietro, ov'ei

si giace; / ché quei che mor per salvar l'uman seme / ben salverà ancor te, se n'avrai speme» (*ibid.*). La considerazione è un invito a trasferirla su chi legge e può prendere coscienza, se non l'avesse già fatto, del valore universale della salvezza.

Per lo stesso fine di far riflettere e coinvolgere il lettore si possono spiegare anche le tre ottave rivolte ai Giudei, che vogliono, ingiustamente, la condanna di Gesù, per cui vengono avvertiti delle conseguenze che ne deriveranno. Con un tono minaccioso infatti è pronosticato, con un ripetuto «Tempo verrà» (*Passione*, 20–21), quanto succederà poi con l'occupazione e distruzione di Gerusalemme da parte dei Romani, i patimenti che ciò costerà e la dispersione a venire. Anche i dettagli della passione (strumenti, ferite) funzionano come stimolo di emozioni devote, anzitutto attraverso l'empatia, mettendo in gioco sentimenti come dolore, pietà, compassione, colpa, gratitudine. L'attenzione della narratrice si appunta anche sul dolore del martirio a cui Gesù è sottoposto, che lo priva della sua «figura d'uom», del suo «bello aspetto» (*Passione*, 26). Anche l'indecisione di Pilato, che invece di smorzare l'odio è stato compiacente, è stigmatizzata come stoltezza, infatti, rivolgendosi direttamente a lui, viene apostrofato: «Ah, Pilato, crudel [...] sciocco» (*Passione*, 22). Più avanti è l'autrice stessa che si rivolge a Gesù, quasi in forma di preghiera, per evidenziarne la sofferenza e sottolineare l'indicibilità dei dolori dell'Uomo di tutti i dolori: «O buon Giesù, qual lingua è che a dir basti / la crudel passion ch'allor provasti. // Tu sol sapesti il tuo dolor» (*Passione*, 29). Quindi si rivolge alla croce con un'apostrofe dal forte effetto emozionale, che mostra l'abilità della poetessa nell'utilizzare figure retoriche atte a rendere coinvolgente una materia ben nota ai suoi lettori.

Ovviamente, particolare attenzione è dedicata alla Vergine Maria, di cui sono ampiamente rappresentati i pensieri di madre, che ricorda l'aspetto dolce del figlio che ha partorito, di cui «viveva altera», mentre ora è costretta a vederne la indicibile sofferenza. Il suo discorso si sviluppa in otto strofe che precedono la crocifissione (*Passione*, 33–35), in cui sottolinea l'ingiustizia con incalzanti domande sulla sofferenza che viene inflitta all'Uomo-Dio, ma anche con parole semplici, che rivelano il suo sconvolgimento di madre: «Mio sangue, membra mie, viscere mie», «altro io non ho, questa è la mia / luce, vita, speranza, e compagnia», «O bella, o chiara mia tranquilla faccia / o paradiso mio, fronte serena», «chi vieta / l'ultimo bacio a la materna pieta?». Proprio la semplicità di questi lamenti consente l'identificazione del lettore nel dolore della *mater dolorosa*, una modalità che viene ripresa poi dopo la morte, quando ormai il corpo è depresso nelle sue braccia, e l'espressione del dolore tocca punte estreme, con parole già molto presenti nella letteratura italiana.

O figlio per penar nel mondo nato,
pur son finiti i tuoi travagli omai,
e pur s'è degna et innocente vita
sul più bel fior de la sua età fornita.

Hor miri per li suoi peccati il mondo
questo, ch'io miro (ohimè) spettacol novo,
e torni a i primi error lieto e giocondo,
e non senta il dolor ch'io sento e provo.
Hor chi non piangerà di cor profondo
quel perch'io piango e 'l cor per gli occhi piovo?
Chi non compatirà con chi patendo
scosse e rioscose il mondo al punto orrendo?

O figlio, o figlio, il sol che per pietade
di te vidi oscurar, pur luce ancora,
ma ne la tua divina alma beltade
raggio di vita alcun più non dimora.
Manca il gran tuon che scosse le contrade,

ma non il duol che l'anima m'accora.
 Quieta è la terra, ogn'alma è già sicura,
 e 'l terremoto mio più che mai dura. (*Passione*, 47–48)

La poesia, con le sue domande, ripetizioni, espressioni affettive, serve ad attivare emozioni e propositi. È questa una poesia di meditazione, che elabora strategie efficaci che ne fanno non solo un fine, ma uno strumento di parenesi.

La Maddalena ai piedi della croce è pure personaggio essenziale. Alla rappresentazione della bella donna, con un linguaggio che ricorda la migliore tradizione poetica, da Petrarca ad Ariosto (*Passione*, 40),²⁰ si oppongono i suoi rimpianti per i peccati commessi e il dolore per la visione del martoriato corpo del maestro, cui tanto deve, con la promessa di una vita di penitenza. Ma infine questi hanno il sopravvento e riportano l'attenzione sul corpo depresso.²¹

La rappresentazione della sofferenza di Gesù impegna la scrittrice in soluzioni formali come sono similitudini e paragoni, non molto frequenti, che non valgono però solo sul piano elocutivo, ma arricchiscono la narrazione di ulteriori tasselli poetici, che agiscono con efficacia. Altre soluzioni più elaborate, che quasi ammiccano al concettismo barocco, sono le ridondanti riprese di termini, come avviene per 'pietà': «Ma non può ritrovar però pietade / la pietà stessa in sì spietata setta» (*Passione*, 26). Queste forme concettiste sono una caratteristica del suo procedere, come si vede anche in questi altri casi: «E a gli occhi che fan giorno oscura il giorno» (*Passione*, 27) per indicare il dolore quando Gesù è coronato di spine; o la rappresentazione degli scherni come intermezzi di una tragedia: «Scherni intanto de i rei posti a' suoi piedi / son di tanta tragedia empì intermedi» (*ibid.*); o quando il crocefisso è innalzato, per cui si dice: «Travagliavan quel cor benigno e santo / d'amore il foco e de la morte il gelo» (*Passione*, 37). Così le opposizioni morte - vita entrano in gioco con la morte di Gesù: «Morta è la vita et ha col suo morire / la morte occisa, e non può far più offesa» (*Passione*, 44). Nonostante questa attenzione all'elocuzione, la lettura del poemetto si presenta coinvolgente, meditativa, capace di suggerire pensieri di devozione.

Il poemetto si chiude con la sepoltura. Le vicende che seguono sono presentate nel successivo poemetto, *La resurrezione di Giesù Christo Nostro Signore*, che racconta gli episodi seguiti alla morte di Gesù, dalla visita delle pie donne al sepolcro fino all'ascensione. Il poema si sviluppa su 152 ottave (l'edizione non ha xilografie). Anche in questo caso Moderata Fonte deve aver elaborato le narrazioni dei quattro Vangeli, soprattutto quello di Luca e quello di Giovanni, che possono ben aver fornito l'intelaiatura del poema (il vangelo di Matteo e quello di Marco appaiono troppo scarni). Il poema sviluppa infatti gli episodi della mattina di resurrezione, dalle donne al sepolcro alla visione dell'angelo con il suo annuncio, dall'incontro di Maria di Magdala con il Salvatore, scambiato per il giardiniere, all'incontro con i viandanti di Emmaus, tutti episodi che si trovano in Luca. Quindi racconta le apparizioni successive, che si leggono tutte in Giovanni: due volte nel cenacolo, una senza Tommaso l'altra in sua presenza, quindi quella dopo la pesca miracolosa, con la preparazione del cibo e l'addio di Gesù.

Se il primo poemetto si focalizzava sul sacrificio, il secondo è centrato sulla fede, di cui le donne appaiono superiori testimoni rispetto agli uomini. I due poemetti sviluppano momenti distinti della storia evangelica, ma rimandano l'uno all'altro, perché in ambedue il *pathos* è convogliato tramite le figure della Madre e della Maddalena, così come di Pietro, che nella *Resurrezione* ancora è detto pentirsi del suo tradimento. In ambedue i poemi la narrazione acquista insieme una valenza

²⁰ Scrive Virginia Cox: «While the Petrarchan subtexts of this [str. 53–54] are perhaps to be expected, more surprising is the Ariostan echo introduced», perché si rifa per la Maddalena sia alla rappresentazione di Olimpia abbandonata sia di Angelica legata alla roccia e in lagrime (*Orlando furioso* X, 34 e X, 96). COX, *The Prodigious Muse*, op. cit., pp. 136–137.

²¹ Il poemetto è seguito da una canzone *S'angelico pensier, puro intelletto*, che considera la questione della morte di Cristo come necessaria al riscatto dell'umanità dal peccato originale. Si chiude con una commiato-preghiera a Gesù per la propria salvezza.

teologica e una funzione devozionale, avvalendosi di strategie coinvolgenti, che agiscono parallelamente ma diversamente rispetto a quelle che abbiamo già visto.

Se *La passione* è improntato al dolore e finalizzato a suscitare empatia, *La resurrezione* mira a mostrare la gioia, l'esultanza, il trionfo di Cristo, e a confermare nella fede. Subito è proclamato il significato e la felicità dell'evento, iniziando con un «Trionfante Giesù», cui seguono parole che ribadiscono il senso della resurrezione, che è «vittoria» sulla morte, «pompa gloriosa et alma», «virtù immortale». Ancora la seconda strofa inizia con una potente, isolata, affermazione: «Risorge Dio!», quasi un grido di esultanza.

Risorge Dio, ma qual si mostra e come
dal gran patir diverso è 'l ritorno?
Già sprezzato, hor temuto il suo gran nome,
già servo, hor re d'altra grandezza adorno.
Già tutto sangue il bel viso, e le chiome,
hor tutto luce e sol dentro e d'intorno.
Suo voler, suo poter, ch'in segni espresso,
quel ch'è fede in altrui, gloria è in se stesso. (*Resurrezione*, 1)

Il ritmo in tutto il poema risulta più rapido, meno meditativo del precedente, caratterizzato da frequenti accumuli e anafore. Come si vede, nella seconda strofa la ripresa: «già sprezzato», «hor temuto», «già servo», «hor re», «già tutto sangue», «hor tutto luce» mostra l'opposizione tra la condizione precedente e l'attuale trionfo; così più avanti, quando l'angelo annuncia il Risorto, si dice di lui: «Quel che morì, quel che piangeste assai, / è suscitato e non morrà più mai. // È suscitato eterno e glorioso» (*Resurrezione*, 12),²² dove la ripresa a inizio strofa sottolinea il valore della risurrezione. Ma soprattutto si potrà notare che l'uso delle interrogative, così importante e determinato qui come nel primo poema, muta funzione. Non scompaiono, ma non sono più in funzione di un coinvolgimento emotivo del lettore, al suo pentimento, piuttosto vengono usate per provare l'avvenuto mutamento nella prospettiva, quindi per accertarlo dell'incredibile resurrezione e nel rinsaldarlo nella fede in Cristo. Si può verificare attraverso tutto il poemetto che le interrogative retoriche servono quasi a dimostrare che l'evento inaudito della resurrezione dalla morte è davvero successo.

Fin dalla prima sequenza, che riguarda Maria, tale modalità interrogativa è messa in evidenza. La Madre dolorosa, che è ritratta «pietosa intanto in solitaria cella», oltre ai lamenti per la «strage» subita dal figlio e la perdita della sua amata «sembianza pia», si dice che è certa della sua resurrezione sia sulla base della promessa dopo la caduta originale (*Resurrezione*, 4)²³ sia per le parole del figlio:

E aspetta costante e si conforta
ch'ei suscitar promise il terzo giorno.
Et armata di fé, brama e sopporta
il successo e l'indugio del ritorno.
«Quando sia mai quella dolce hora scorta
che risurga il mio Sol di gloria adorno»,
Dicea, «non più soggetto a croce, a lacci,
E ch'io 'l veggia, che'l loda, e che l'abbracci ?

²² Memoria forse di *Gerusalemme liberata* III, 5: «Dove morì, dove sepolto fue» (Torquato TASSO, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori, 1976). Infatti l'influenza di Tasso sembra sostituire quella dell'Ariosto in questo poema, come pure rileva COX, *The Prodigious Muse*, op. cit., p. 132.

²³ La promessa viene ricordata in un'ottava, la undicesima, in cui si rinviene una reminiscenza dantesca: «non potea satisfar», come in *Paradiso* VII, 95–96 (Dante ALIGHIERI, *Paradiso*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2004).

Quando 'l vedrò de' suoi chiari splendori
 illustrar del mio cor l'oscura stanza?
 Quando usciran do così acerbi fiori
 soavi frutti a l'alta mia speranza?
 Quando in vece di pianti e di dolori
 fruirò la celeste sua sembianza?
 Cangiando in verde e gloriosa palma
 l'aspro coltel che mi trafigge l'alma? » (*Resurrezione*, 7).

Come si vede le domande retoriche servono ad accelerare l'attesa, a sottolineare l'ansia di veder realizzata una certezza promessa, di cui non si dubita. Il lettore è coinvolto, ma proprio nel condividere questa aspettazione, quindi viene confermato nella fede della resurrezione, che pure dovrebbe essere alla base della sua devozione. Mentre il dubbio assale apostoli e discepoli, non assale la Madre, e con sapiente strategia Moderata Fonte presenta per prima i suoi pensieri, dando al lettore la certezza dell'evento che sta per venire. Questo strumento si ritrova nelle sequenze successive, dedicate ai vari protagonisti della mattina di resurrezione, le pie donne *in primis*. Queste, che vanno al sepolcro ignare di quello che è già successo nella notte, «non sapendo il gran segreto» (di cui il lettore ha contezza proprio per le parole dette dalla Madre), si pongono degli interrogativi sulle azioni a seguire, interrogativi concreti: «Come aprirem la tomba? E chi possente / e pietoso verrà per darci aita?», «chi 'l grave marmo argente / ci leverà, ch'ha in sé la nostra vita?» (*Resurrezione*, 9). Sono domande a cui il lettore sa dare una risposta, per cui risulta evidente che servono a sottolineare la sorpresa per l'evento, la meraviglia di quanto scopriranno, a coinvolgere per emozionarlo, ma soprattutto per rafforzarlo nella certezza dell'evento, sebbene estremamente straordinario.

Simile procedere si vede anche nell'episodio dei viandanti di Emmaus; non solo ci sono le domande del dialogo tra i pellegrini e il Maestro, ma anche quelle della voce narrante, che si rivolge ai suoi personaggi per domandare loro se si sono accorti di chi è il loro misterioso compagno di viaggio: «O Cleofa, con chi ragioni? E rendi / ragion de' tuoi dolori? A chi ti vede / fin dentro a l'alma? E quanto gli apri e stendi / sa di te meglio? E ciò che il tuo cor chiede?» (*Resurrezione*, 30). Ancora per l'episodio di Tommaso, che non è presente al primo incontro del Risorto con gli apostoli riuniti nel cenacolo, il narratore formula al suo personaggio domande che hanno già la loro risposta nella storia che il lettore ben conosce: «Ma Thomaso, ove sei, c'hai tante volte / pianto il caro Maestro? [...] non l'hai tu aspettato?» (*Resurrezione*, 37). Appare evidente che la poetessa è ben consapevole nell'uso di una strategia interrogativa con funzioni diverse, di coinvolgimento nel pentimento per le vicende della passione o di certezza e conferma nella fede per le domande della resurrezione.

Non mancano momenti introspettivi, come nel precedente poema. Ai pensieri di Maria, sono infatti dedicate ben undici ottave, quando sola «piange il caro figliuol [...] / [...] il cor più che mai langue / del stratio usato a l'innocente sangue» (*Resurrezione*, 4). L'espressione del suo dolore va alla radice della causa, il suo essere madre e avvertire l'assenza di persona tanto cara:

Sempre ha nel petto, anzi ne l'alma sculti
 i cari gesti, e la sembianza pia.
 Sempre ha in memoria il figliuol morto, e i modi
 di sua morte, il flagel, la croce e i chiodi.

Sospira assai, ch'ancora d'udir le sembra
 I suoi santi sospir nel suo tormento.
 Parle anco haver quelle sacrate membra,
 quel santissimo corpo in braccio spento. (*Resurrezione*, 5).

Per altri personaggi vi è simile sviluppo introspettivo, che consente di approfondire l'attesa e la loro personale condizione. Dando loro spessore psicologico, non solo la poesia li rende più credibili, ma meglio li propone come modelli per il lettore. Pietro è ovviamente il primo personaggio di cui viene approfondita (nuovamente) l'interiorità (in otto ottave). Di lui si dicono i rimpianti per il suo errore, il dolore per la perdita del Maestro con cui condivise tanti momenti, la resistenza della sua fede, l'accrescersi dell'amore e della fede: «Di tanta fede inanimato, ardito, / del buon Giesù di doppio amor s'accende» (*Resurrezione*, 15).

Alla Maddalena sono dedicate sei ottave dopo le sei ottave dedicate alle pie donne davanti al sepolcro e all'apparizione dell'angelo, e ben altre quindici (*Resurrezione*, 17–21) per riportare le sue considerazioni sulla scomparsa del corpo di Gesù e preparare all'incontro con il maestro. La donna è anche occasione (nuovamente) per un quadro di bellezza femminile, descritto con una certa accuratezza. Le reminiscenze petrarchesche, i paragoni con i fiori o le fronde, accompagnati con note estetiche, non sono certo eccezionali, ma se nelle descrizioni l'autrice riprende motivi abbastanza consolidati dalla tradizione poetica, più nuova è la rappresentazione dei sentimenti della donna, che dimostrano la volontà della poetessa di dare consistenza e verisimiglianza al personaggio e alla situazione. Per esempio la sua meraviglia alla scoperta del sepolcro vuoto è ripetutamente espressa: «Fissa in un sol pensier, ma da quel solo / forma mille pensier, ma tutti acerbi»; «Talhor pensa sognarsi, e spesso riede / anco a mirar nel marmo e nulla vede» (*Resurrezione*, 19); «Deh, come incauta i miei tesor celesti /abbandonar potei?», «Ben presti / volsi i passi e i pensier: quanto mancai!» (*ibid.*, 21). Altre ottave ancora le sono dedicate, quando lei sola si inoltra nel sepolcro e vede Gesù, quindi i suoi pensieri sono inframezzati alle sue azioni (*Resurrezione*, 22–27). La Maddalena è ovviamente modello di pentimento, di conversione e di redenzione, per cui, oltre a ricordare come lavò i piedi al maestro e fu perdonata, è anche occasione per invitare il peccatore a pentirsi, ma sottolineando la positività del passaggio:

Felice peccator, quando converso,
 come costei spegne i vietati ardori,
 che sì bello compar del pianto asperso
 del pentimento de' suoi andati errori,
 che fra tante opre e in tutto l'universo
 qui non è forma che più Dio innamori.
 L'huomo (o usanza del Ciel) ch'erra e gli spiace
 giustificato più che 'l giusto giace. (*Resurrezione*, 10)

Si può dire che la Maddalena sia personaggio centrale delle narrazioni cristologiche di Moderata Fonte, infatti a lei è affidato, qui come nel precedente poemetto, un messaggio per la conversione, prima per il suo atto di pentimento, poi per la sua viva fede, che qui si arricchisce di considerazioni teologiche.²⁴

Con ciò risveglia in lei, l'alto, Signore
 novo e divin pensier, cui 'l primo cede.
 E le infiamma, conferma, e illustra il core,
 ne l' amor, ne la gratia, e ne la fede.
 Inspirata costei, dal novo amore,
 in Lui tutto ama, e tutto spera, e crede.
 Già 'l confessa increata, unica Essenza
 perpetuo Agente, eterna Onnipotenza. (*Resurrezione*, 26)

²⁴ Scrive Cox: «there is an element of penitence at work here on a metapoetic level: rejected, implicitly, along with Magdalene beauty is the poetic culture of Renaissance Petrarchism, with its neoplatonically inspired deification of female beauty, now seen, despite its pretensions to 'honesty', as a lightly disguised incitement to lust». COX, *The Prodigious Muse*, *op. cit.*, pp. 134–135.

In questo poemetto le narrazioni sono più consistenti che nel precedente e ne occupano una buona parte, in particolare ventun ottave sono dedicate all'episodio di Emmaus (*Resurrezione*, 27–34), che corrisponde a Lc 24, 13–35; diciassette alle apparizioni nel cenacolo e a Tommaso (*Resurrezione*, 34–40), che corrispondono a Gv 20, 19–29; venti ottave all'apparizione sul lago di Tiberiade (*Resurrezione*, 40–46), che corrisponde a Gv 21, 1–23. Queste narrazioni appaiono più sciolte nello stile, meno elaborate nell'elocuzione, che è assai più piana e meno concettosa. Risultano comunque assai coinvolgenti, mostrando le qualità di Moderata Fonte come narratrice in rima. Ovviamente i passi evangelici sono amplificati con descrizioni, considerazioni, introspezioni, particolarmente accresciuti sono i discorsi, come l'addio di Gesù prima dell'Ascensione, una accorata raccomandazione che occupa ben tre ottave e che non ha equivalente nelle fonti evangeliche. A volte la narrazione è arricchita anche solo con una più variata aggettivazione, o con similitudini, ma sempre nel rispetto della fonte. Si veda per esempio l'aggiunta, quando Gesù spiega le Scritture e le profezie ai discepoli di Emmaus:

«Non dubitate no, fate argomento
dal passato al presente a l'avvenire
e crediate che 'l Ciel rimarrà spento,
pria ch'ei le sue promesse abbia a mentire».
Non mai musica man, dolce instrumento
trattò meglio e s'udi l'aria ferire
com'ogni esempio, ogni bella ragione
il dotto peregrin tratta et espone. (*Resurrezione*, 31)

Lo stesso avviene per le apparizioni nel Cenacolo, quando Cristo dà la pace agli apostoli; Giovanni (da cui evidentemente prende, perché la pace è reiterata, come non lo è in Luca) dice «Gesù disse loro di nuovo: Pace a voi!» («Dixit eis iterum: “Pax vobis! Sicut misit me Pater et ego mitto vobis”», Gv 20, 21), ma Moderata Fonte così arricchisce il parlare di Gesù:

Giesù da capo annontia lor la pace,
indi soffiando in lor spira et infonde
lo spirito suo, spirito d'amor verace,
gaudio che rende nostre alme gioconde,
fiamma ch'accende d'amorosa face,
virtù che si dilata e si difonde
per ogni parte, heredità che poi
dura per tutti i secoli tra noi. (*Resurrezione*, 36)

Oppure quando sul lago di Tiberiade, Giovanni riconosce il maestro, si legge: «Allora quel discepolo che Gesù amava disse a Pietro: “È il Signore”» («Dominus est», Gv 21, 7), ma questa è per Moderata Fonte l'occasione per attribuire dei connotati poetici a Gesù:

Stupefatti del caso, essi a fatica
trahean la rete e la barchetta a riva.
Ma Giovanni, che senza ch'altri il dica,
pensa onde uscir può l'opra altera e diva,
s'accosta a Pietro e dice: «Ecco l'amica
luce, ecco il sole ond'ogni ben deriva.
Quest'è 'l Signor, che regge il tutto. Ei pose,
creator, legge a le create cose». (*Resurrezione*, 42)

Si trovano anche qui giochi concettisti, che suscitano indubbiamente meraviglia nel lettore. A proposito della Maddalena si dice: «E prima amata, amò l'amante, e amato» (*Resurrezione*, 11); e ancora per lei ci sono i chiasmi: «E mira il caro sasso e sasso sembra», (*Resurrezione*, 19), che

richiama il noto verso del *Furioso* per la pazzia di Orlando (*Orlando furioso* XXIII, 111); o a proposito del risorto, si riassume la sua azione dicendo: «Dov'è quel morto che diè morte a Morte?» (*Resurrezione*, 20). Ripetizioni si trovano ancora nella presentazione dei ricordi di Pietro: «Quivi orò, qui mangiò, qui parlò meco» (*Resurrezione*, 16); nelle parole di Gesù alla Maddalena, quattro volte è ripetuto «Non mi toccar», cui seguono ancora «non tocchi», «Non levi» (*Resurrezione*, 26). Si trovano persino più numerose le similitudini, che offrono tratti del mondo naturale e aprono squarci di serenità, che quindi anticipano la gioia dell'evento pasquale. Per esempio abbiamo la determinazione dell'ora, che apre il sereno giorno della Resurrezione con i colori dell'aurora:

Era ne l'ora che le guancie asperse
 d'ambra e di minio in ciel scopre l'aurora
 e nel corpo solar l'ombre sommerse
 di raggi il suo bel vel ricama e indora.
 Né vago più la stagion bella aperse
 il manto che di smalti orna e colora
 quand'ei da sé sorse e voltò la dura
 pietra e confuse ogni ordin di natura. (*Resurrezione*, 2)

Se nel primo poemetto emerge una scrittura efficace, perché racconta la vicenda ben nota a ogni cristiano con *pathos*, in cui l'invito a partecipare al dolore di Cristo è finalizzato a un'azione di conversione, di pentimento, perché agisca sulla vita del fedele lettore, nel secondo non minore è l'efficacia, ma perché giocata sulla letizia e conferma nella certezza di un evento annunciato, che può, anzi deve, essere creduto, perché così sperimentano tutti protagonisti, per cui l'intervento del narratore è appunto di confermare con domande e con toni gioiosi quello che è successo, come un dato certo e di esultanza.