

PAOLA COSENTINO

Poetesse del Cinquecento

A dare impulso alla scrittura muliebre nel corso del Cinquecento fu certamente il ruolo assunto dalla tipografia, in special modo veneziana, che, a partire dagli anni Quaranta, si fa promotrice di ardite operazioni editoriali, immettendo sul mercato non solo i testi volgari dei grandi nomi del secolo, ma anche numerose raccolte di rime. La lirica, esemplata sul modello del *Canzoniere* petrarchesco, era divenuta una pratica sociale, spesso legata ai rapporti cortigiani, e una forma privilegiata di raffinata comunicazione. Non dovrà quindi destare stupore un evento in qualche maniera conclusivo della grande stagione di fioritura della poesia femminile, ovvero la pubblicazione, nel 1559, a Lucca, presso Vincenzo Busdrago, delle *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne* per le cure di Ludovico Domenichi. L'elenco delle scrittrici antologizzate è decisamente cospicuo (conta ben cinquantatré presenze): fra i nomi, certo meno noti, delle poetesse che compaiono nel regesto finale spiccano quelli di Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Isabella di Morra e Veronica Gambara. Il curatore si fa, qui, principale responsabile di una scelta dal carattere programmatico, orientata a dimostrare la «nobiltà, et eccellenza delle Donne», come appunto egli stesso scrive nella lettera di dedica, ove viene pure ricordato il traduttore Giuseppe Betussi, noto soprattutto per la versione volgare del *De claris mulieribus* di Giovanni Boccaccio uscita nel 1545. Alcuni testi firmati da donne erano già apparsi nelle raccolte di rime prevalentemente composte da poeti: per la prima volta, tuttavia, compariva sulla scena editoriale un'antologia di liriche femminili che, se non altro, documentava lo straordinario livello raggiunto dall'ingegno 'donesco'.

La scrittura poetica, fatta eccezione per le composizioni della poetessa per eccellenza, ovvero Vittoria Colonna, e dell'altrettanto aristocratica Veronica Gambara, sembra essere frutto di un esercizio sporadico, spesso determinato dalle relazioni instauratesi all'interno della corte cinquecentesca. La poesia femminile segue le regole piuttosto rigide della lirica petrarchesca: il linguaggio è codificato e obbedisce a una dinamica

tutta maschile che poco spazio lascia all'espressione di un mondo diverso di affetti. Ciononostante, è proprio grazie al *Canzoniere* che le autrici italiane di questa straordinaria stagione possono dare voce alla loro identità più profonda: e questo, nel coevo panorama europeo, avviene per la prima volta. Va dunque, innanzitutto, sottolineata la precocità cronologica dell'esperienza lirica femminile elaborata fra Napoli e Venezia, fra Lucca e la remota terra di Lucania: altri, ma più tardi, saranno i percorsi rintracciabili in Spagna (dove tuttavia la voce più nobile sarà quella di una mistica, Teresa d'Ávila, certo lontana dal contesto poetico appena evocato), in Francia (grazie alle poetesse lionesi), infine in Inghilterra (ove spiccano i nomi di Isabella Whitney, Mary Sidney e Mary Worth).

Due protagoniste: Vittoria Colonna e Veronica Gambara

Sullo sfondo della raccolta lucchese andrà, comunque, collocata la pubblicazione delle *Rime* di Vittoria Colonna marchesa di Pescara (1490-1547), che videro la luce nel 1538, a Parma, e furono ristampate numerose volte prima della morte della celebre marchesa. La fortuna della silloge fu determinata dalla componente soprattutto spirituale del discorso poetico, che non solo si faceva veicolo di riflessioni religiose, ma puntava a idealizzare la figura del marito Ferdinando Francesco d'Avalos morto nel 1525, a seguito delle ferite riportate nella battaglia di Pavia. Si affermava, in questo modo, un modello femminile di alta rettitudine morale, che avrebbe fatto della marchesa la protagonista assoluta di una storia di vedovanza e di elevazione a Dio.

Se il nome di Vittoria Colonna è conosciuto nelle corti italiane ed europee grazie alla celebrazione che, della nobildonna, offre Baldassarre Castiglione nella dedicatoria anteposta al *Cortegiano*, vero è che l'illustre famiglia da cui la poetessa proviene consente di tracciare un profilo biografico di altissimo livello: figlia

PAOLA COSENTINO

di Fabrizio Colonna, nipote, per parte di madre, di Federico da Montefeltro, sposa giovanissima del marchese di Pescara, Vittoria riceve fin dall'infanzia un'educazione raffinata che molto contribuirà a farne una delle figure più note e più amate del secolo. Dopo il matrimonio, celebrato nel 1509, si trasferisce a Ischia: l'isola sarà prestigiosa sede di un cenacolo che poi Paolo Giovio descriverà nel suo *Dialogus de viris et foeminis*. Degli anni che Vittoria trascorre nel regno, prima della scomparsa di Ferdinando Francesco, pochi elementi ci sono noti: sappiamo, però, che presto cominciò a comporre rime e che, fin da subito, venne menzionata ed elogiata nelle opere di quei poeti con i quali era in contatto. Alla morte del marito seguirà un lungo periodo di volontaria reclusione nel castello di Ischia: nel 1530, tuttavia, sarà ancora una volta Giovio a riportarla sulla scena letteraria, poiché alcuni testi della marchesa giungeranno, per suo tramite, a Pietro Bembo, che se ne dirà entusiasta. Da qui prenderà vita un sodalizio che diventerà, in primo luogo, una consuetudine epistolare e che determinerà la prima stampa di un sonetto della Colonna (*Ahi quanto fu al mio sol contrario il fato*), edito nella seconda impressione delle *Rime* dell'illustre letterato.

Vittoria è ormai celebre: lo attestano significativi versi di Ludovico Ariosto contenuti nel canto XXXVII dell'*Orlando furioso* («Vittoria è 'l nome, e ben conviensi a nata / fra le vittorie», ottava 18) e, ancor di più, lo provano le relazioni della stessa poetessa, apparentemente ritirata dal mondo, con le figure più rappresentative della cultura e della politica dell'epoca. Saranno gli anni dell'avvicinamento a Juan de Valdés, al frate Bernardino Ochino, più volte ascoltato a Roma, a Napoli, poi a Ferrara, infine al cardinale Reginald Pole. L'intellettuale donna più nota del suo secolo, come dimostra, fra l'altro, la circolazione dei manoscritti delle sue rime giunti fino in Spagna, intraprenderà un percorso religioso che la porterà a stretto contatto con il più grande degli artisti dell'epoca, Michelangelo Buonarroti, probabilmente incontrato all'inizio degli anni Trenta e poi frequentato durante il soggiorno romano del 1538.

Anche i versi della poetessa risentono di questa trasformazione, che attesta quindi la progressiva evoluzione della sua poesia: le rime più tarde tendono infatti all'introspezione, alla riflessione solitaria, alla ricerca di un colloquio diretto con Dio. Al marito Ferdinando Francesco aveva invece dedicato composizioni di ben altra fattura, poste tutte sotto il segno del dolore e del lutto e capaci di inaugurare un nuovo linguaggio formulare, ritagliato all'interno del campo semantico del ricordo: amato consorte assunto al rango di vero e proprio eroe, l'Avalos diveniva il «lume» unico di un'esistenza consacrata all'attesa della morte, quale momento di supremo ricongiungimento con l'assente.

La sofferenza come condizione intrinseca della vita umana si faceva, del resto, anche strumento di elevazione spirituale grazie alla mediazione di quel «bel

Sole» che ben più veri «trionfi» s'avviava a conquistare in cielo. Naturale dunque il passaggio dalle poesie *in morte* del marchese di Pescara a quelle più specificamente legate alla contemplazione di Cristo e della croce, in una costante tensione verso la «vera fede». Nel settembre del 1541, Vittoria è a Viterbo, dove resterà fino al 1544 (morirà a Roma nel 1547): sono quelli gli anni della più approfondita meditazione sui grandi temi dell'evangelismo, della predestinazione, della necessità di un rapporto diretto con le Scritture, come testimonia la pubblicazione delle sole *Rime spirituali*, a Venezia, presso Vincenzo Valgrisi, nel 1546. Fonderanno, queste liriche, un nuovo genere letterario, dando luogo a numerose raccolte ispirate a quella *gravitas* che aveva costituito il segno distintivo della poetessa romana. Ed è proprio all'interno di questa ricerca di una nuova forma di spiritualità che si colloca il rapporto fra la Colonna e un'altra grande personalità del suo secolo, Margherita di Navarra, sorella del re di Francia e autrice della raccolta di novelle intitolata *Heptaméron*. Se non è facile ricostruire il percorso attraverso il quale la poesia femminile italiana costituì un modello per l'Europa, si può invece riuscire a documentare la natura dei rapporti che spesso legarono principesse e nobili dame, impegnate sul doppio fronte della cultura e della religione.

Diverse lettere dimostrano l'importanza dello scambio epistolare tra le due donne; Vittoria inoltre aveva fatto allestire un manoscritto, contenente una scelta oculata dei suoi componimenti, in parte successivi alla stampa del 1538, destinato alla regina di Navarra, identificato, ma ancora senza certezza alcuna, nel manoscritto Ashb. 1153 della Biblioteca Laurenziana di Firenze. Margherita avrà dunque potuto approfittare delle suggestioni ricavabili dai sonetti spirituali della Colonna, sebbene non sia sempre chiara la cronologia dei testi poetici della regina che, con la celebre marchesa, ebbe in comune soprattutto una vasta serie di letture di derivazione biblico-paolina. Avvicinate da un'identica spinta verso una religiosità che poteva risultare eterodossa, la poetessa italiana e la scrittrice francese assurgono a simbolo di una stagione letteraria che aveva visto muoversi in prima linea figure femminili dotate di autorevolezza morale e di alto prestigio intellettuale.

Nei repertori francesi sulle donne illustri, accanto a Vittoria Colonna viene spesso menzionata anche Veronica Gambara (1485-1550), nobile poetessa nata in provincia di Brescia e andata sposa al conte di Correggio nel 1508: alla marchesa l'avvicinano, oltreché l'esperienza poetica, la vedovanza precoce, che la costrinse a prendere le redini politiche del piccolo centro emiliano dopo la morte del marito. Amministratrice provetta e frequentatrice delle lettere, la Gambara ebbe, come Vittoria, legami assidui e relazioni epistolari con le grandi personalità del secolo, fra cui vanno annoverate, oltre a Bembo, anche Pietro Aretino, Francesco Maria Molza, Lodovico Dolce. Nonostante

la sua produzione poetica fosse ampiamente conosciuta, Veronica non ebbe edizioni in vita delle sue rime, e bisognerà aspettare la già citata antologia curata da Domenichi nel 1559 e, successivamente, la silloge di Antonio Bulifon del 1693 e i *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo* (1726) messi insieme da Luisa Bergalli, per leggere un'ampia selezione delle sue poesie. Tema costante delle rime, quello legato alla perdita del consorte: due vedove saranno dunque le prime, grandi artefici di una poesia femminile affidata a una voce aristocratica, virtuosa, dotata di *esprit*.

Intellettuali e cortigiane: Gaspara Stampa, Veronica Franco, Tullia d'Aragona

Se non possiamo parlare di un contatto effettivo, data l'esigua circolazione delle rime della Colonna come di quelle della Gambara, almeno fino alla prima metà del secolo, possiamo tuttavia individuare un analogo filone lirico in ambito francese, in quella Lione ove fiorì la poesia di Pernette Du Guillet (pubblicata da Jean de Tournes nel 1545) e di Louise Labé (*Élégies et sonnets*, 1555), senz'altro sensibili alla contaminazione, in primo luogo messa in atto dalle poetesse italiane, fra tradizione petrarchesca ed elegia latina. E sono proprio i versi della 'belle Cordière' – come venne soprannominata Louise Labé – a ricondurci ad altri modelli di poesia femminile che, pur nell'impossibilità di reali contatti, possono indurre a stabilire delle feconde somiglianze. È il caso delle liriche di Gaspara Stampa, che furono pubblicate, postume, nel 1554: le composizioni della Labé sono posteriori a questa raccolta di un solo anno ed è quindi impossibile ipotizzare un effettivo rapporto fra l'una e l'altra poetessa. E tuttavia sono molte le analogie, legate a una, pur topica, concezione dell'amore quale paradossale connubio di felicità e sofferenza, di ardore e di lacrime.

Gaspara Stampa (1523 ca.-1554) è autrice di un canzoniere che venne alla luce solo grazie all'intervento della sorella di lei, Cassandra, nei mesi successivi alla morte della poetessa. Dedicata a Giovanni Della Casa, la raccolta esibisce, in prima istanza, una peculiare caratteristica: a fronte dei *Fragmenta* petrarcheschi, consacrati alla celebrazione di un solo oggetto del desiderio, Gaspara evoca la sua tormentata storia con il conte Collaltino di Collalto e, insieme, racconta la storia di un secondo amore, quello per il nobile veneziano Bartolomeo Zen. Non è questa, però, la novità contenuta nei testi della Stampa. Giusto invece rilevare l'insistenza sulla fedeltà amorosa esibita dalla poetessa a fronte della volubilità, quasi proverbiale, degli amanti: balza dunque in primo piano la virtù amorosa dell'unica, vera protagonista di queste rime, ovvero l'autrice stessa che, attraverso tale doloroso itinerario poetico, traccia un suo, memorabile ed eroico, autoritratto.

Nata a Padova intorno al 1523 e trasferitasi a Venezia con i due fratelli in seguito alla morte del padre, Gaspara è abile suonatrice di liuto nonché 'virtuosa' del canto. Nella città lagunare sono molti gli intellettuali e gli aristocratici che frequentano la sua casa, evidentemente in più occasioni animata da piacevoli conversari. Rispetto alla sua figura di donna indipendente sono state formulate diverse ipotesi: in realtà, dalle poche notizie biografiche in nostro possesso, si evince soltanto che non fu di nobili origini (il padre commerciava in gioielli) e che, dopo aver dato alla luce due figlie, si legò a Collaltino, signore della Marca Trevigiana ed esperto d'armi. A lui sono dedicate la maggior parte delle sue rime, nelle quali è agevole riconoscere la necessità, per Gaspara, di trovare un proprio, specifico codice di comunicazione: la poetessa riconosce, innanzitutto, la centralità di un'esperienza amorosa che arricchisce l'esistenza umana e che, pur nel dolore, arreca piacere e conforto.

Si profila dunque la distanza siderale dal vissuto amoroso petrarchesco, nato sotto l'egida del pentimento e dell'autocondanna; per la Stampa, è il corpo a farsi principale veicolo di un sentimento cui nemmeno la sofferenza estrema induce a rinunciare. Rispetto al modello di canzoniere inaugurato dalla Colonna, che, nella morte dell'amato, scorgeva l'occasione per affrontare un percorso di raffinamento spirituale, la raccolta di rime di Gaspara si concentra tutta su una passione nient'affatto reciproca, modellata sull'eros semplice di ficiniana memoria. Ma il libro della Stampa non si esaurisce nel solo discorso amoroso: esso è talvolta inframezzato da poesie a carattere religioso, oppure da rime dedicate a personaggi di spicco dell'epoca, come l'esule Luigi Alamanni, o i reali di Francia, o ancora da rime che spezzano la tensione dei versi più intensi (si pensi alla titanica conclusione del sonetto XCI, «Lassa, ch'io sola vinco l'infinito!», in *Rime di Gaspara Stampa e di Veronica Franco*, a cura di A. Salza, 1913) a vantaggio di un registro più colloquiale, vicino alla conversazione epistolare.

Gaspara scrive, infatti, accanto ai sonetti, alle canzoni, alle sestine di dichiarata impronta petrarchesca, anche capitoli in terza rima che, appunto, si assestano su una misura più discorsiva. Eppure, nonostante gli apprezzamenti ricevuti dalla società veneziana più colta, nonostante gli effettivi riconoscimenti che le valsero, probabilmente, la partecipazione alle riunioni dell'Accademia dei Dubbiosi con il nome di Anassilla, Gaspara fu dimenticata in fretta. Dopo la stampa del 1554, curata dalla sorella, e dopo l'apparizione successiva di una serie di testi inediti, la Stampa scomparve dalla scena editoriale, per ritornarvi, secoli dopo, solo grazie alle cure ancora una volta di quella Luisa Bergalli che nel 1738 diede alla luce, anche in virtù dei buoni auspici di un discendente del Collalto, le *Rime di Madonna Gaspara Stampa*.

Nella città lagunare visse pure un'altra figura rilevante che non ebbe paura di proporsi come intellettuale

PAOLA COSENTINO

autonoma e autrice di talento: Veronica Franco (1546-1591). Si tratta di una 'cortigiana onesta', ovvero di una donna che fece del meretricio un'occasione sociale: tanto è vero che la poetessa fu protagonista di primo piano della vita culturale della città, entrando in contatto con molte personalità di rilievo, anche grazie alla frequentazione della casa di Domenico Venier. La sua produzione lirica, fondata, in primo luogo, sulle *Terze rime* (pubblicate a Venezia fra il 1575 e il 1576) e su un cospicuo numero di sonetti in parte stampati postumi, esibisce una maniera completamente nuova di comporre versi, sì legati al petrarchismo imperante, ma anche capaci di farsi veicolo di una componente a tratti virile, energica, talvolta decisamente ironica.

Principale innovazione rispetto alla poesia femminile precedente (fatta eccezione per Gaspara Stampa), il capitolo in terza rima, modellato sulla tradizione dantesca e poi petrarchesca dei *Trionfi*, che l'avvicina pure alle lunghe elegie della Labé: la raccolta, infatti, composta di 18 testi della Franco alternati con quelli di altri «incerti» autori, rivela una vocazione dialogica che consente alla poetessa di esporre, con piglio arguto, il suo personale punto di vista, spesso ribattendo alle critiche e ribadendo la propria condizione di donna libera e votata ai piaceri dell'eros. Il capitolo amoroso, che non rifugge dai toni realistici e che, tuttavia, mai arriva alla trivialità della poesia contemporanea in terza rima, viene utilizzato in chiave esplicitamente epistolare, in questo seguendo la tradizione delle *Heroides* ovidiane. Non a caso, le *Terze rime* sono strettamente connesse alle successive *Lettere familiari a diversi* (1580) di cui si ricordò Michel de Montaigne nel suo *Journal de voyage en Italie*: sia la prima sia la seconda silloge offrono un'importante testimonianza della fitta rete di relazioni che coinvolgeva la Franco, e nonostante gli attacchi feroci che le aveva rivolto un altro Venier, quel Maffio autore di volgari componimenti contro le prostitute. D'altronde, le due edizioni sono anche il frutto di una militanza che, a Venezia, significava, in primo luogo, legame privilegiato con l'industria tipografica, sensibile alle novità e in special modo attratta dalla possibilità di facili guadagni.

In questo quadro, Veronica appare figura riconosciuta e, a suo modo, potente: nel 1574 la sua fama era giunta fino al giovane re di Francia Enrico III, che volle sperimentare le arti amatorie della celebre cortigiana, guadagnandosi, poi, un ritratto di lei insieme a una coppia di sonetti redatti proprio dalla Franco. Tanta notorietà in vita non corrispose, però, a una successiva fortuna delle sue rime: esse riapparvero, infatti, solo nel Settecento, nella già citata raccolta dei *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*. Si deve all'opera meritoria della critica più recente, di provenienza soprattutto anglosassone, la riscoperta di questa poetessa che seppe fruire non solo dell'onnipresente modello di Petrarca, ma anche di Ariosto accanto a Dante, di Cicerone accanto a Ovidio.

Insieme alla Franco, sarà bene collocare poi un'altra notissima cortigiana, Tullia d'Aragona (1510 ca.-1556), le cui poesie, amoroze ed encomiastiche, furono pubblicate in vita nel 1547, a Venezia, grazie all'interessamento di Benedetto Varchi, e dedicate alla duchessa di Firenze Eleonora.

Poetesse in primo piano, poetesse appartate

Nell'antologia di rime curata da Domenichi e stampata a Lucca non è annoverata una delle voci femminili cui proprio la città toscana diede i natali: Chiara Matraini (1515-1604). Ancora una volta ci troviamo in presenza di una nobile vedova, appartenente a una ricca famiglia della regione, poi andata in sposa a un Vincenzo Cantarini, insigne rappresentante di un altro ceppo di facoltosi commercianti. Non è chiara l'esclusione dalla silloge del 1559: è probabile, tuttavia, che proprio la pubblicazione nel 1555 delle *Rime et prose* della poetessa (edite sempre presso il Busdrago) non ne avesse favorito l'inserimento all'interno della già affollatissima raccolta. Poche sono, comunque, le notizie sul conto di Chiara, pure autrice di meditazioni spirituali, di riflessioni sui salmi penitenziali, di dialoghi a sfondo religioso, finanche di libri di lettere. Il canzoniere della Matraini segue la canonica bipartizione petrarchesca: la seconda parte viene infatti inaugurata dal lamento per la morte dell'amato. Suo principale modello è la marchesa di Pescara, rinvenibile, in filigrana, in molte delle rime della gentildonna lucchese come nella stessa lettera dedicatoria, premessa alla raccolta del 1555. Da questi pochi dati emerge una figura dotata di indubbia autorevolezza intellettuale, che riflette pure sulle difficoltà della creazione poetica vincolata al «giogo», alle «catene», al «labirinto fero» imposti dalla condizione femminile. E che, accanto a Petrarca, sembra costantemente rimandare a Dante, proprio per quell'alta consapevolezza di sé per la quale il poeta fiorentino poteva senza dubbio costituire un esempio di straordinaria efficacia.

A un autore moderno, invece, si rifà espressamente un'altra poetessa che ottenne numerosi riconoscimenti grazie al successo editoriale riscosso in vita: nel contesto della Napoli della Controriforma consolida la sua cultura, pur limitata alla lettura dei testi in volgare, Laura Terracina (1519-1577 ca.), nota appunto come abile avventuriera della penna, capace di riscrivere, dal suo punto di vista di donna, tutti i proemi dell'*Orlando furioso* di Ariosto. La poetessa, autrice di versi che furono stampati per ben otto volte e presso editori di rilievo, si misura con gli argomenti tradizionali, quello amoroso e quello religioso, della lirica femminile, ma si distingue pure per quelle composizioni a carattere encomiastico, rivolte a potenti e a letterati, che fecero indubbiamente la sua fortuna. La pubblicazione in vita e il contesto napoletano a cui appartenne ne fanno, superficialmente, un'erede di

Vittoria Colonna: e tuttavia poco hanno in comune le due figure, dato che Terracina incarnò il prototipo della scrittrice prolifica, soprattutto interessata ad apparire sulla scena editoriale italiana, anche facendosi portatrice di questioni relative al ruolo assegnato alle donne nella società. Dalle rime di Vittoria ricavò, certo, una forte suggestione morale, che tuttavia sfruttò soprattutto nelle numerose composizioni in ottava rima, collocabili sulla falsariga del *Furioso*, dal momento che il poema aveva affrontato, fra le altre, anche il tema dell'eccellenza femminile.

Del 1548 è la prima raccolta di *Rime*, edita presso Gabriele Giolito de' Ferrari, grazie all'interessamento del libraio napoletano Marco Antonio Passero: in questo volume, più volte ristampato, si leggono i *Lamenti*, ovvero testi in stanze di otto versi che danno voce a singole figure del capolavoro ariostesco secondo una pratica letteraria simile a quella della *glosa* spagnola. L'anno successivo è la volta delle *Rime seconde*, pubblicate dallo stampatore Lorenzo Torrentino (nome con cui era noto Laurens Leenaertsz van der Beke), che tuttavia non conobbero la medesima diffusione delle prime. Sempre nel 1549 esce il *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando Furioso*, ovvero un'ingegnosa operazione editoriale destinata a un successo senza pari. Non solo: proprio il *Discorso* della Terracina sarebbe stato impiegato nelle scuole dell'epoca come utile strumento di interpretazione del complesso poema del ferrarese. E questo fu soprattutto grazie alla struttura che riprendeva quella dei centoni: l'opera si divide in quarantasei canti (come il *Furioso*), ciascuno composto di sole otto stanze; ogni strofa commenta gli assunti morali o le vicende narrate dal modello e si chiude con una citazione letterale dall'ottava proemiale di Ariosto. Di fatto, Terracina lega la sua fama a quella del poeta più noto dell'età sua, promosso al rango di classico moderno proprio da quella napoletana Accademia degli Incogniti alla quale lei stessa apparteneva con il nome di Febea. E accademici furono i suoi primi referenti intellettuali: grazie a loro, infatti, Laura entrò in contatto con le personalità più strettamente legate al mondo dell'editoria che intuirono le potenzialità di questa intraprendente rimatrice, capace di offrire al pubblico altri libri di poesie (le cosiddette 'none rime' rimasero inoltre manoscritte), e la *Seconda parte de' discorsi sopra le seconde stanze* (1567), stanca ripetizione, stavolta meno riuscita, della formula proposta con la prima riscrittura del *Furioso*.

Di diversa natura è stata, invece, l'esperienza lirica di un'altra donna meridionale, quell'Isabella di Morra (1520 ca.-1546) cui, nel secolo scorso, Benedetto Croce dedicò ricerche e scritti appassionati, legati alla tragica vicenda di cui ella fu, involontariamente, protagonista: appartata, infelice, la poetessa lucana (vissuta nel feudo di Favale, oggi Valsinni) morì giovanissima, assassinata dai fratelli in circostanze che, nonostante le leggende sorte sul suo amore con il poeta spagnolo Diego Sandoval de Castro, anch'egli ucciso in quel frangente,

non sono mai state del tutto chiarite. Mancano documenti, missive o testi autografi che possano aiutare lo storico della letteratura a ricostruire il pur breve percorso intellettuale di Isabella, di cui ci rimane solo un piccolo *corpus* di componimenti, ovvero dieci sonetti e tre canzoni. Di rilievo i destinatari: la scrittrice si rivolge infatti al re di Francia, presso il quale soggiornarono, in volontario esilio, il padre di lei e un fratello (Scipione), e poi al poeta Luigi Alamanni, più di una volta destinatario di versi encomiastici, grazie al ruolo di rilievo da lui assunto presso la corte d'Oltralpe. Le liriche della Morra affrontano il tema della lontananza, dell'isolamento, dell'aspirazione a un matrimonio che le consenta di fuggire dalla terra inospitale dove vive. Se mai ci fu, l'amore per Sandoval è lasciato completamente sullo sfondo: in evidenza si pongono altri elementi, come quelli paesaggistici, per esempio, che trovano felice rispondenza in una tradizione che da Iacopo Sannazzaro giunge fino a Bernardo Tasso. Il codice petrarchesco è sottoposto a un'efficace drammatizzazione, che talvolta sfocia nel lamento per la propria condizione esistenziale e, di qui, in una disperata richiesta d'aiuto. Nel puntiforme canzoniere di Isabella, il tema dominante è quello dell'abbandono: donne del mito, antiche e moderne, da un lato, Arianna, dall'altro, Olimpia, fanno la loro comparsa all'interno di queste rime che spesso insistono sull'ospitalità dei luoghi, sulla ferinità di una natura circostante che non può avere effetti consolatori. L'afflato religioso che percorre l'ultima parte di questa breve raccolta, probabile sinopia di un canzoniere unitario, molto ci rivela del rapporto con la poesia spirituale, evidente nel componimento collocato alla fine e dedicato alla visione, pacificatrice, della Vergine insieme con il Cristo.

Coetanea di Isabella e, come lei, lontana da un discorso poetico prettamente sentimentale, fu poi la poetessa urbinata Laura Battiferri (1523-1589), sposata all'architetto fiorentino Bartolomeo Ammannati e nota anche grazie a un celebre quadro di Bronzino: proprio a Firenze pubblicò, nel 1560, *Il primo libro delle opere toscane*, ove si trovano coniugati insieme alta spiritualità e straordinaria devozione, poi confluite nella traduzione dei *Salmi penitenziali*.

A completamento di questo quadro, inevitabilmente sintetico, sarà bene spendere qualche parola per Tarquinia Molza (1542-1617), autrice di versi greci e latini, ma anche di brevi testi in volgare, e soprattutto per Isabella Andreini, significativa voce poetica dell'ultimo scorcio del secolo, che, se da un lato portò alle estreme conseguenze il petrarchismo delle scrittrici precedenti, sperimentando la canzonetta morale, l'epitalamio e l'egloga d'ambientazione boscareccia, dall'altro fu autrice capace di mettersi alla prova in generi diversi, quali, appunto, le rime, ma anche una favola pastorale e numerose lettere.

Isabella Canali, poi divenuta Andreini grazie al matrimonio con il comico dell'arte Francesco, era nata a Padova nel 1562. Fu il padre Paolo a darle

PAOLA COSENTINO

un'educazione solida, fondata sullo studio dei classici ma anche sulle lingue contemporanee; e tuttavia poco è dato sapere della sua giovinezza, di cui è noto soltanto un particolare, legato alla partecipazione agli spettacoli dei comici Gelosi. Appare infatti per la prima volta menzionata nel 1578, fra gli attori della compagnia: fu quello, poi, l'anno delle sue nozze, che diedero vita a un intenso sodalizio artistico e umano. Insieme al marito, ella calcherà le scene quale «prima Donna Innamorata», protagonista indiscussa del teatro italiano ed europeo. Isabella darà alla luce otto figli (fra questi, Giovan Battista, celebre attore e commediografo) e sarà presto anche poetessa, dal momento che, insieme a qualche sua rima, veniva stampato, nel 1588, a Verona, il dramma bucolico intitolato *Mirtilla*, ispirato all'*Aminta* di Torquato Tasso e più volte portato sulle scene dai Gelosi. Nello stesso anno usciva, del resto, quasi a voler confermare una rinnovata attenzione tutta femminile per la favola pastorale e, di conseguenza, per le questioni d'amore, anche la *Flori* della vicentina Maddalena Campiglia, autrice di una successiva egloga intitolata *Calisa* e stampata nel 1589.

Come attrice, Andreini si distinse nell'interpretazione della *Pazzia d'Isabella*, in occasione dei solenni sponsali del granduca Ferdinando de' Medici e di Cristina di Lorena: non a caso, proprio grazie alla fama conquistata, fu chiamata, insieme ai comici della compagnia, in Francia, alla corte di Enrico IV, dove peraltro i Gelosi si erano più volte esibiti. Era il 1603 e Isabella aveva all'attivo pure un libro di *Rime*, edito nel 1601 e dedicato al cardinale Cinzio Aldobrandini, sodale romano di Tasso. La pubblicazione divenne certo un prestigioso attestato che le fruttò amicizie intellettuali di prim'ordine e pure l'ammissione a un'accademia, quella degli Intenti di Pavia: il ricco e multiforme canzoniere – molti sono, infatti, i metri utilizzati dalla poetessa – si rivela l'ennesimo palcoscenico su cui la scrittrice si esibisce, forte del suo talento interpretativo e disposta ad assumere panni anche maschili. A fronte dell'introspezione tipica di tanta poesia petrarchista soprattutto femminile, Isabella indossa diverse maschere tutte egualmente sentite quali efficaci contropartite del suo io poetico. Tanta fu la sua fama che la favola *Mirtilla* fu tradotta, e più di una volta, in francese e, sempre a Parigi, furono ristampate le sue rime; la stessa Maria de' Medici si dispiacque molto della partenza di lei, quando, al principio del 1604, volle rientrare in Italia insieme al consorte. Ma non avrebbe rivisto la terra d'origine: morì, infatti, a Lione, nel giugno di quello stesso anno, concludendo troppo presto un'esistenza che l'aveva vista eccellere come artista e come scrittrice.

Opere

Poesia italiana del Cinquecento, a cura di G. Ferroni, Milano 1978.

Poetesse italiane del Cinquecento, a cura di S. Bianchi, con un saggio di G. Macchia, Milano 2003.

Liriche del Cinquecento, a cura di M. Farnetti, L. Fortini, Roma 2014.

Bibliografia

C. DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, 1971², pp. 227-54.

M.-F. PIEJUS, *La première anthologie des poèmes féminins: l'écriture filtrée et orientée*, in *Le pouvoir et la plume: incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI^e siècle*, Actes du Colloque international, Aix-en-Provence-Marseille 1981, éd. J. Guidi, Paris 1982, pp. 193-214.

Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale, Atti del Convegno, Brescia-Correggio 1985, a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze 1989.

A.J. ROSALIND, *The currency of eros. Women's love lyric in Europe, 1540-1620*, Bloomington-Indianapolis 1990.

Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance, Actes du Colloque international, Aix-en-Provence 1992, éd. G. Ulysse, Aix-en-Provence 1994.

Women in Italian Renaissance culture and society, ed. L. Panizza, Oxford 2000.

G. RABITTI, *La letteratura femminile e l'Europa*, in *Storia della letteratura italiana*, 12° vol., *La letteratura italiana fuori d'Italia*, coord. L. Formisano, Roma 2002, pp. 399-433.

E.B. WEAVER, *Convent theatre in early modern Italy: spiritual fun and learning for women*, Cambridge 2002.

P. COSENTINO, *Sulla fortuna dei proemi ariosteschi: il Discorso sopra al principio di tutti i canti d'Orlando Furioso di Laura Terracina*, in *Diffusion et réception du genre chevaleresque*, Actes du Colloque international, Bordeaux 2003, éd. J.L. Nardone, Toulouse 2005, pp. 133-52.

«*L'una et l'altra chiave*». *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, Atti del Convegno internazionale, Zurigo 2004, a cura di T. Crivelli, G. Nicoli, M. Santi, Roma 2005.

Strong voices, weak history: early women writers and canons in England, France, and Italy, ed. P. Joseph Benson, V. Kirkham, Ann Arbor 2005.

Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa, Atti del Convegno, Bologna 2004, 2 voll., 1° vol. a cura di L. Chines, 2° vol. a cura di F. Calitti, R. Gigliucci, Roma 2006.

T. PLEBANI, *Scritture di donne nel Rinascimento italiano*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, 2° vol., *Umanesimo ed educazione*, a cura di G. Belloni, R. Drusi, Treviso 2007, pp. 243-63.

Encyclopedia of women in the Renaissance: Italy, France, and England, ed. D. Robin, A.R. Larsen, C. Levin, Santa Barbara (Cal.) 2007.

V. COX, *Women's writing in Italy. 1400-1650*, Baltimore 2008.

Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies, a cura di V. Cox, C. Ferrari, Bologna 2012.

S. BIANCHI, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Manziana 2013.

V. COX, *Lyric poetry by women of the Italian Renaissance*, Baltimore 2013.